

Cahier n° 22 - 2012

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

Ouvrage collectif sous la direction de

MAURICE ABITEBOUL



MYTHES ET CROYANCES AU THÉÂTRE

UNIVERSITÉ D'AVIGNON – FACULTÉ DES LETTRES

Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle

Collection Theatrum Mundi

THÉÂTRES DU MONDE

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

Fondateur : Maurice ABITEBOUL

Bureau

Directeur éditorial : 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)
 Marc Lachenay (Valenciennes)
 Aline Le Berre (Limoges)
 Jean-Pierre Mouchon (Marseille)
 Josée Nuyts-Giornal (Montpellier)
 Emmanuel Njike (Yaoundé, Cameroun)
 Théa Picquet (Aix-en-Provence)
 Carole Rodier Bourne-Taylor (Oxford,GB)
 Brigitte Urbani (Aix-en-Provence)
 Louis Van Delft (Paris-Nanterre)
 Claude Vilars (Montpellier)
 Ouriel Zohar (Haïfa, Israël)

* Prix de la revue au numéro : $\Rightarrow$ 30 euros (20 euros / étudiants) (+ 5 euros de port)

*** UNE COTISATION DE SOUTIEN EST LA BIENVENUE ***

Abonnements et commandes : **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

SOMMAIRE DU N° 22 (2012)

MYTHES ET CROYANCES AU THÉÂTRE

SOMMAIRE ----- p. 5

INTRODUCTION

Maurice ABITEBOUL ----- p. 11
Mythes et croyances au théâtre

DÉFINITIONS ET PANORAMA

Henri SUHAMY ----- p. 39
Théâtre et mythologie

ÉTUDES SUR LES MYTHES ET CROYANCES AU THÉÂTRE

- Michel AROUIMI ----- p. 57
Les Choéphores d'Eschyle ou la critique du mythe
- Jacques COULARDEAU ----- p. 67
Des lacs d'amour aux nœuds coulants : Médée aux prises avec l'Histoire
- Théa PICQUET ----- p. 105
Le mythe de la jeunesse dans la comédie du Cinquecento, *L'amor costante* d'Alessandro Piccolomini (1536)
- Jean-luc BOUISSON ----- p. 117
Le procédé de démythisation dans *Jules César* (1599) de Shakespeare : du mythe à la tragédie personnelle
- Maurice ABITEBOUL ----- p. 125
Quel(s) mythe(s) dans *Hamlet* (1600-1601) de Shakespeare ?
- Estelle RIVIER ----- p. 145
Entre distanciation et incarnation : la difficile mise en jeu de la folie au théâtre / Essai d'interprétation critique et esthétique à partir du répertoire shakespearien
- Christian ANDRÈS ----- p. 163
À propos des anges dans la *comedia lopesque*
- Valeria CIMMIERI ----- p. 175
Marie Stuart dans le théâtre italien du XVII^e siècle : du personnage historique au mythe pour la scène
- Aline LE BERRE ----- p. 197
Le loup et le berger. Renversement du discours chrétien traditionnel dans *Götz de Berlichingen* (1771) de Goethe
- Jean-Pierre MOUCHON ----- p. 209
Mythes et croyances dans *Der Freischütz* (*Le Franc-tireur*) de Carl Maria von Weber (1821). Livret allemand de Friedrich Kind
- Marc LACHENY ----- p. 241
Le mythe de Judith revisité par Friedrich Hebbel (*Judith*, 1840) et Johann Nestroy (*Judith et Holopherne*, 1849) : la rencontre entre la tragédie historique allemande et le théâtre populaire viennois

SOMMAIRE DU NUMÉRO 22 (2012) : MYTHES ET CROYANCES AU THÉÂTRE

Éric LECLER	p. 257
Théâtre de la conscience et scène mythologique (<i>Hamlet</i> , <i>Faust</i> et <i>Parsifal</i>). Les blessures de l'esprit.	
Marie-Françoise HAMARD	p. 275
<i>Écrits sur la Danse</i> de Théophile Gautier : <i>La Filleule des Fées</i> (1849) / mythes et croyances	
Maurice ABITEBOUL	p. 289
La fin du mythe du progrès et la faillite des croyances humanistes dans <i>L'Empereur Jones</i> d'Eugene O'Neill (1920) et <i>Vacances d'été</i> de Francis Ebejer (1961) : civilisation et régression	
Edoardo ESPOSITO	p. 299
Peut-on parler de mythe social chez Pirandello ? (<i>La Nouvelle Colonie</i> , 1928)	
Claude VILARS	p. 317
L'errance dans le théâtre de Sam Shepard ou le mythe d'une américanité toujours mouvante	
Brigitte URBANI	p. 333
Quatre figures mythiques interprétées par Franca Rame : Ève, Marie, Médée, Lysistrata	
Ouriel ZOHAR	p. 353
Peter Brook, Julian Beck, Choulamite Bat-Dori : étude comparative de trois réalisateurs	
Thérèse MALACHY	p. 369
Le théâtre de Jean-Claude Grumberg : « Une iniquité qui sépare à jamais »	
COMMENTAIRES ET RÉFLEXIONS SUR LES MYTHES ET CROYANCES	
Olivier ABITEBOUL	p. 379
Ceux qui croient et ceux qui ne croient pas / la passion du paradoxe chez Pascal : foi ou raison ?	
Olivier ABITEBOUL	p. 385
La certitude : à propos du doute chez Descartes	
ATELIER D'ÉCRITURE	
Louis VAN DELFT	p. 389
Mémoire de la Tora chez les moralistes	
Maurice ABITEBOUL	p. 395
<i>Hamlet n'est pas mort</i> ou <i>À chacun son nombril</i> (tragédie bouffe en 24 tableaux)	
ÉVOCATION / PORTRAIT	
Marc LACHENY	p. 445
François Delsarte (1811-1871) : un artiste à (re)découvrir	
NOTES DE LECTURE	
Maurice ABITEBOUL	p. 451
Brève introduction à l'œuvre théâtrale de Bryan Delaney	
Maurice ABITEBOUL	p. 453
Jean-Pierre Mouchon / <i>Dictionnaire bio-bibliographique des anglicistes et assimilés</i>	
VU SUR SCÈNE	
Marcel DARMON	p. 457
<i>Rusalka</i> , opéra d'Anton Dvorak et Jaroslav Kvapil (au Corum de Montpellier)	
NOTICES SUR LES AUTEURS	
SOMMAIRES DES NUMÉROS PRÉCÉDENTS	
	p. 471

AVANT-PROPOS

(à l'attention de chacun et chacune)

Faut-il encourager les bonnes volontés ? Nos lecteurs en jugeront.

Comme maintes revues universitaires, notre revue, *Théâtres du Monde* – dont nous avons eu la fierté et la joie de célébrer le vingtième anniversaire en 2010 par la parution d'un numéro spécial, épais volume de plus de 600 pages auquel ont participé la plupart de nos fidèles collaborateurs et dont la thématique se voulait résolument optimiste (nous avions souhaité intituler ce numéro : « Théâtre en fête : rire et sourire au théâtre ») –, connaît depuis quelques années (et, ces temps-ci, les choses semblent loin de devoir s'améliorer) de graves difficultés financières, qui, elles, ne nous font ni rire ni sourire...

Ces difficultés sont dues en grande partie à la suppression de l'aide qui nous avait jusque là été accordée par l'Université pour faire face aux énormes frais de tirage de photocopies, de reliure, d'expédition, etc. (nous avons déjà réduit le coût de cette publication en bénéficiant désormais d'une « saisie » effectuée bénévolement). Elles sont dues aussi à la volonté affirmée, aussi longtemps que nous avons pu nous le permettre, de maintenir un prix de vente très bas. D'autre part, nous n'avons eu droit que de manière éphémère à une subvention octroyée par la Municipalité (en 1990 et 1991, lors du lancement de la revue) et ne pouvons actuellement compter sur l'aide d'aucun mécénat.

Voilà pourquoi aujourd'hui nous nous adressons à nos fidèles lecteurs, souhaitant les mettre au fait de notre situation. Le présent message a aussi pour but de leur demander de faire autour d'eux, autant que faire se peut, toute publicité susceptible de favoriser davantage la diffusion de notre revue. Nous faisons, enfin, appel à eux tous pour leur dire que, dans la mesure du possible,

*** UNE COTISATION DE SOUTIEN SERAIT LA BIENVENUE ***

Merci, d'ores et déjà, à celles et ceux qui ont pris conscience qu'il y va de la survie de *Théâtres du Monde* et nous ont apporté leur soutien. Merci d'avance à celles et ceux qui seront sensibles à notre appel.

Le Directeur de la Publication

INTRODUCTION

MYTHES ET CROYANCES AU THÉÂTRE

*S'épuisant à forger des simulacres de dieux, [l'homme]
les adopte ensuite fiévreusement : son besoin de fiction,
de mythologie triomphe de l'évidence et du ridicule...*
(Emil Cioran)

Et si le mythe c'était la vérité ?
(V aléry Larbaud)

Il existe une littérature abondante sur les mythes et les mythologies. Toutes les civilisations, toutes les cultures, à toutes les époques, en toutes régions du monde, ont eu leurs héros et leurs très riches heures de gloire, leurs croyances spécifiques – jusqu'au moindre credo voué à traverser les générations –, ont magnifié certains événements de leur histoire ou ont tiré d'une imagination fertile, alimentée par terreurs, angoisses et espérances, surhommes, géants et divinités, exploits et actes d'exception, destins hors du commun promettant bonheurs ineffables ou malheurs sans pareils. La littérature dramatique ne faisant pas exception à cette exploitation de la veine mythologique et de l'univers des mythes, le monde du spectacle – singulièrement, le théâtre ou l'opéra –, est donc loin d'être en reste, naturellement. Ainsi retrouvons-nous Oreste ou Électre, épris de justice (ou de vengeance), Hamlet, se livrant à une épuisante quête de vérité (qui fait parfois penser aux efforts d'Atlas), Médée, remplie de colère et de haine, Marie Stuart s'abandonnant au martyre, Judith, dotée d'une violente pugnacité, et encore Faust ou Parsifal (et combien d'autres !) : autant d'exemples de personnages « mythifiés » que con-voquent sur la scène du théâtre ou de l'opéra Eschyle, Shakespeare, Delle Valle ou Ruggeri, Hebbel, Nestroy, Goethe ou Wagner – pour ne mentionner que quelques uns des auteurs qui font l'objet des études présentées dans ce numéro 22 de *Théâtres du Monde*.

Mythes et croyances nourrissent en effet des œuvres aussi diverses, par exemple, que celles d'Eschyle ou d'O'Neill, de Shakespeare ou de Sam Shepard. La relecture de certains mythes dans leurs œuvres souligne à la fois, comme nous allons le voir, la puissance et la pérennité de ces mythes à travers les âges et quels que soient les lieux. En même temps, le recours aux mythes permet à l'imaginaire d'ancrer les destins de personnages, historiques ou non, dans une réalité plus vaste, à la limite mystérieuse – comme en témoigne très souvent l'univers impénétrable des croyances – qui dépasse leur réalité propre pour leur conférer une portée universelle. Quelle scène plus adaptée pour un tel propos que la scène du théâtre ?

Henri SUHAMY, dans une étude à la fois ample et particulièrement riche, nous offre une vision pertinente du fait mythologique à travers un vaste panorama

d'exemples tirés du théâtre et de l'opéra. Sans jamais négliger les rapports de la mythologie avec « l'intertextualité, les traditions littéraires, la culture classique », il souligne que, même si « c'est dans les pays où les anciennes croyances sont exploitées artistiquement par ceux qui n'y croient plus, notamment au théâtre, que le concept de mythologie, au sens d'un ensemble de fables inventées par les hommes pour expliquer l'inexplicable, trouve sa validité [...], cela n'entraîne pas cependant que le mot *mythologie* n'ait que des dénotations et connotations négatives, suggérant l'erreur, l'illusion ou l'appartenance à un stade primitif, voire infantile, de l'humanité ». Il observe en effet que ce terme peut aussi suggérer « le foisonnement inventif, la fabulation fascinante [...], une prolifération de symboles et d'allégories qui valent mieux que de longs discours pour nous instruire sur ce que nous sommes et sur ce qui nous attend au cours de l'existence, et peut-être même après ». Parcourant les siècles et les œuvres, il illustre à l'aide de nombreux exemples l'idée que les mythes et la mythologie ont nourri les plus grandes œuvres, littéraires, musicales ou picturales que nous ait léguées l'humanité.

Sont ainsi évoqués, notamment, *Elektra*, opéra que Richard Strauss composa sur un livret de Hugo von Hofmannsthal, d'après Sophocle aussi bien que d'autres œuvres du même genre, parmi lesquelles figure l'*Électre* de Giraudoux (1937) ou le triptyque d'O'Neill, *Le deuil sied à Électre* (1931). Il note cependant que « l'*Antigone* d'Anouilh fonctionne peut-être moins bien, du fait que les dilemmes de la tragédie originelle ne sont guère transposables dans le monde moderne ». Il observe que, « dans *Les Mouches* (1943), Sartre a repris à son tour le thème de l'*Orestie*, replacé dans son contexte antique et mythologique, mais revu et corrigé par la philosophie existentialiste ». Sont aussi mentionnées deux pièces de Racine assez proches l'une de l'autre dans le temps de même que dans leurs sources légendaires, à savoir *Andromaque* et *Iphigénie*. Il rappelle que « du temps même de Shakespeare naissait l'opéra, mettant en scène la figure éternelle d'Orphée, dans l'*Euridice* de Jacopo Peri, en 1600, une autre *Euridice* composée par Giulio Caccini en 1601 et l'*Orfeo* de Claudio Monteverdi, en 1607 ». Il souligne alors que « le thème d'Orphée reste l'un des plus agissants de tous les mythes antiques, car il représente l'artiste, le poète, le musicien, capable de rivaliser avec les dieux par sa créativité et son intuition des vérités mystiques » et que, de la sorte, « il ne pouvait pas manquer de susciter un grand nombre de réincarnations en tous genres ». C'est ainsi, poursuit-il, que « les auteurs qui pendant la période classique ont emprunté des thèmes dramatiques à l'Antiquité se sont efforcés, à quelques exceptions près, de donner cohérence et crédibilité à leurs œuvres [et] ont rarement usé du matériau mythologique dans un esprit de dérision et de parodie ». Il note cependant que, « parmi les incartades commises contre l'esprit de sérieux on peut citer le *Troilus et Cressida* de Shakespeare, où des personnages homériques tels qu'Achille, Ajax et même Hélène sont présentés de manière frisant la bouffonnerie ». Il note aussi que « l'opéra *Platée*, de Rameau, "Ballet bouffon" composé en 1749 sur un livret de Le Valois d'Orville [...], est une farce où figurent, entre autres divinités, Jupiter et Mercure, qu'on retrouve

dans les nombreuses versions théâtrales de la légende d'Amphitryon (Giraudoux en a recensé 38, la sienne venant en dernier), mais ces comédies ne constituent pas vraiment des pochades parodiques ». Est encore évoqué Shakespeare, qui fait intervenir Cupidon dans *Le Songe d'une nuit d'été*, « mais on ne le voit pas plus sur la scène que sa mère Vénus dans *Phèdre*, c'est Obéron qui relate un de ses faits et méfaits dans un récit ». Est également mentionnée « la petite sirène d'Andersen, ou l'Ondine de La Mothe-Fouqué, adaptée à l'opéra par Dvorak dans *Rusalka* (1901), puis revenue au théâtre grâce à Giraudoux en 1939 » avec *Ondine*. Il observe que « la légende de Médée, comme celles d'Œdipe, d'Orphée, et d'Électre, constitue un des thèmes les plus vivaces de l'héritage mythologique, ayant inspiré de nombreuses versions ». Il note que chez Marivaux, par exemple, deux pièces ont la mythologie pour cadre : *Le triomphe de Plutus* (1728), comédie satirique où « l'on voit Apollon, dieu des arts et de la beauté et Plutus, dieu de la richesse, laid et grossier, se disputer l'amour d'une mortelle », et *La réunion des amours* (1731) où « l'on assiste à un débat entre deux divinités représentant deux visages de l'amour ».

Mais si les entreprises de démythification n'ont cessé de proliférer au cours des âges – par exemple, « la chevalerie fait partie des notions qui se prêtent à l'étude critique des mythes » –, il convient aussi de souligner qu'« une certaine forme d'humanisme moral ou de morale humaniste acquiert grâce au théâtre les couleurs, les résonances, les structures, les dimensions d'un imaginaire mythique dont les dieux et les héros sont simplement humains ».

Michel AROUIMI, dans un article intitulé « *Les Choéphores* ou la critique du mythe », souligne d'emblée que « le pouvoir de fascination des *Choéphores* est lié au thème de la justice sanglante qui, même si elle obéit à une fatalité dont Oreste se doit de respecter l'impératif divin, peut évoquer la loi du talion (le Coryphée parle de rendre le mal pour le mal), que notre culture se targue d'avoir dépassée ». Il est patent que le mythe, très fort, transparaît dans l'énoncé de maints textes contemporains comme dans la lecture qui peut, de nos jours, en être faite. De fait, « le texte des *Choéphores* nous touche aujourd'hui, comme il touchait les premiers spectateurs de ce drame, par son organisation interne, dictée par des lois dont le mystère serait l'objet d'une représentation symbolique dans les motifs de la *justice* et de la *balance*. Et ces lois s'exercent dans la disposition même de ces motifs dans le texte d'Eschyle. » On en vient alors à comprendre que, « sans affirmer que l'esthétique d'Eschyle soit imprégnée des valeurs spirituelles qui préoccupaient les pythagoriciens, il semble que le rapport de l'un et de la dyade se poétise dans l'écriture des *Choéphores*. On pourrait même penser qu'il se rejoue, terriblement, dans le geste du parricide... ». Il convient en effet de considérer que « la métaphore de la balance, dans la réplique [...] où Electre exprime les sentiments qu'elle a pour son frère, préféré à sa mère, ne concernerait pas que le rapport des partenaires masculins et féminins. Elle semble concerner l'ambiguïté des deux visions du

mythe : celui d'une parfaite union des principes antagoniques, ou au contraire la tension de ces principes, devenus alors le signe de la violence ». Allant plus loin encore, et en suivant d'une certaine façon René Girard, on peut remonter à d'obscures origines mythiques qui mettraient en cause ce qu'il faut bien appeler « le meurtre fondateur ». En effet, on ne peut manquer de présumer que « la justice revendiquée par Oreste et sa sœur serait le masque de fantasmes de parricide dont l'universalité se prononce dans quelques répliques ». On observe d'ailleurs que « les pulsions de parricide s'ennoblissent volontiers par des justifications dont il importe à peine qu'elles soient bonnes ou mauvaises, eu égard au simple problème de l'existence de ces pulsions. Quelque chose comme le double sens du mythe d'Abraham. » Cet article s'achève sur une interrogation qui souligne, une fois de plus, la puissance et la fécondité du mythe : « Quoi qu'il en soit, ces pulsions meurtrières s'exercent aujourd'hui sur des substituts parfois très abstraits de l'autorité parentale. Le reflet poétique, en même temps que la remise en cause de la vision de Pythagore dans le texte des *Choéphores*, seraient-ils une anticipation de ce phénomène qui concerne le lecteur moderne, plus que les contemporains d'Eschyle ? ».

Jacques COULARDEAU examine, quant à lui, « Médée aux prises avec l'Histoire », notant dès l'abord que l'essentiel de son travail sera de « suivre pas à pas le mythe de sa première formulation avec Euripide à sa plus récente formulation avec Aribert Reimann ». Et pour ce faire, il entreprend de considérer systématiquement « les productions théâtrales, opératiques et chorégraphiques ». Il observe, en préliminaire, que « de nombreux auteurs ont utilisé le mythe de Médée comme une simple métaphore soit de l'aliénation et de la perversion de la femme et/ou la mère ou bien de l'étranger ou étrangère dans notre société, comme si une injustice quelque part justifiait un double infanticide par la mère des enfants concernés ». Il commence par remonter à deux sources essentielles, à savoir *Les Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes et *Médée* d'Euripide. Mais avant de traiter du mythe proprement dit, il choisit, de manière fort détaillée et très approfondie, de « poser son contexte anthropologique et archéologique ».

Dans *Médée* d'Euripide, il note que « le texte clairement dit qu'une fois la vengeance satisfaite sur Créon et sa fille, les enfants, comme Médée, ne peuvent plus en aucune façon échapper à la mise à mort par les représentants de l'autorité et par les gens de la ville de Corinthe ». Partant de ce constat, il examine l'évolution du mythe à travers les siècles. Tout d'abord, du mythe d'Euripide au Roi Soleil : le premier auteur à reprendre la pièce d'Euripide est Sénèque, les plus notables de ses successeurs étant Pierre Corneille et sa *Médée*, puis Marc-Antoine Charpentier et Thomas Corneille, auteurs également d'une *Médée*. Sont ensuite examinées trois œuvres au XIX^e siècle : celle de Luigi Cherubini, *Médée/Medea*, celle de Giovanni Simone Mayr, *Medea in Corinto*, et celle de Franz Grillparzer, *Medea*. Mais ce sont surtout des œuvres produites aux XX^e et XXI^e siècles qui retiennent son attention. Le premier à traiter du sujet, nous rappelle-t-il, est Jean Anouilh en 1947 : « Ce n'est qu'une petite pièce de rien du tout et plus circonstancielle que de qualité,

ce qui peut peut-être lui donner un sens ironique ». [Ne sont pas couverts, précise-t-il : Hans Henny Jahnn : *Medea*, Isabelle Stengers : *Souviens-toi que je suis Médée*, Liz Lochhead, *Euripide : Medea*, Max Rouquette : *Médée*, Laurent Gaudé : *Médée Kali*, et Théâtre National de Géorgie, Tbilissi : *Medea*]. Il analyse ensuite de près l'œuvre de Pier Paolo Pasolini, *Medea / Médée*. Une autre œuvre remarquable est celle de Heiner Müller et Pascal Dusapin, *Verkommenes Ufer Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten* : le texte de Heiner Müller, écrit en 1990 sera, en grande partie, mis en musique et chant par Pascal Dusapin en 1993. Il convient aussi de mentionner, de Christa Wolf, *Medea/Médée*, publiée en Allemagne en 1996, dans laquelle « Christa Wolf essaie de montrer que Médée est prise dans un multiple et infernal engrenage qui ne peut mener qu'au drame tragique ». Est aussi répertorié, d'Angelin Preljocaj, *Le Songe de Médée*, œuvre dans laquelle est donnée « une vision de Médée qui est une épure et à ce titre peut être un songe ou un rêve ». Enfin, mérite aussi d'être signalée l'œuvre la plus récente, *Medea* d'Aribert Reimann, créée en 2010 à Vienne et Frankfurt/Rhein sur un livret d'après Franz Grillparzer. À ce propos, on apprend que, « trop romantique ce texte de Grillparzer avait englué la réécriture légaliste, institutionnelle, politique du mythe dans un fatras verbeux de sentiments [mais] Reimann évacue tout ce fatras et nous donne une épure que le metteur en scène a saisie à bras le corps et a mise en images de façon admirable ».

Théa PICQUET présente ici une étude sur une comédie d'Alessandro Piccolomini, *L'Amor costante*, de 1536, dans laquelle elle propose d'explorer le mythe de la jeunesse. Elle précise, dès l'abord, que son « propos se donne pour objectif de définir les concepts, de présenter l'auteur, d'analyser le mythe de la jeunesse en mettant l'accent tout d'abord sur les personnages en question, de voir ensuite quelle place leur est donnée dans la société de ce temps-là, pour montrer enfin que dans l'antonymie jeunes/vieux, ils ont toujours la part belle ». Elle souligne que « l'intrigue contient de nombreuses références à l'actualité et fait allusion à d'importants événements qui se sont passés en Castille », comme le raconte à un gentilhomme espagnol le Prologue personnifié. Elle observe que dans cette comédie, « l'amour et l'aptitude au bonheur semblent le privilège de la jeunesse » et qu'ici « la jeunesse est un moment privilégié de la vie, un moment où tout est permis, tout est excusé ». Mais elle montre aussi que « le temps de la jeunesse apparaît aussi comme celui de l'inconscience » et que, « en outre, le respect de la morale est mis à mal par cette jeunesse ». Enfin, elle note que, « entre bonheur et souffrance, la jeunesse fait l'objet d'un véritable hymne, qui s'accompagne de la notion de fuite du temps ». Bien entendu, on ne peut que constater que, dans cette comédie, « par antinomie, la vieillesse est l'âge du désespoir, du renoncement, de l'amertume » et que, même si « la nostalgie, la lucidité ne sont pas exemptes de sagesse, de solidarité, de bravoure », son image est souvent peu flatteuse car, « hors du cercle familial, les vieux sont méprisés », on leur manque de respect, on les dit ennuyeux et l'on prétend qu'ils « sont dépourvus de générosité, de magnanimité ».

Rien d'étonnant à ce qu'un personnage comme le pauvre Guglielmo se sente « seul, désespéré, regrette d'avoir vécu si longtemps ».

En conclusion, dans *L'amor costante*, Alessandro Piccolomini propose « une vision idéalisée de la jeunesse, en fait une représentation mythique, le temps des jeux, des amitiés, des amours et des plaisirs, à l'opposé des sentiments réservés à la vieillesse, du désespoir et de la mort ». On comprend ainsi que, dans cette comédie, « le mythe de la jeunesse rejoint celui de l'âge d'or, en vogue à la Renaissance, notamment à Florence, où les hommes vivaient libres dans un printemps éternel ».

Jean-Luc BOUISSON étudie, dans le *Jules César* de Shakespeare, le « procédé de démythisation » par lequel s'effectue, sans coup férir, le passage « du mythe à la tragédie personnelle ». Il montre comment, dans cette pièce, Jules César – « certainement le plus mythique des empereurs romains, [qui] cultive cette dimension mythique en prétendant être le descendant d'Énée, fils de Vénus, [et à qui] ses nombreuses victoires et conquêtes confèrent une immense popularité [au point qu'il] se fait nommer dictateur à vie et [qu'] à sa mort il reçoit l'apothéose et le titre de *divus* (divin) » – subit un traitement d'où est évacuée la dimension sacrée et où, si l'on peut dire, Shakespeare oblitère quelque peu « la dimension mythique du personnage en effectuant une intériorisation du drame qui transforme le mythe en une tragédie personnelle ». Dans cette pièce, en effet, le destin de l'individu devient plus important que les événements publics et, « afin de dramatiser ces conflits externes ou internes, d'ordre public ou privé, le dramaturge a recours à un procédé de "démythisation" » avec, à la clé, « l'intériorisation du drame et la focalisation sur le "je" », si bien que « l'histoire de Rome prend des aspects de querelle privée sanguinaire [et que] l'importance que prend l'Histoire est immédiatement réduite [...] aux prémices de la tragédie ».

Ainsi, avec *Jules César*, Shakespeare « place le drame, qui jusqu'alors avait une dimension historique, à l'échelle humaine ». Il apparaît alors clairement que « la *libido dominandi*, cette volonté de puissance, cette ambition démesurée, est représentée de façon vigoureuse et est au service du destin des personnages, alors que dans les drames historiques, elle s'articule plus autour d'un idéal politique ». On ne peut manquer alors de percevoir ici, véritablement, la « configuration de l'échec ». D'où la tragédie. Pour représenter cet échec, Shakespeare a ainsi recours à « un procédé de démythisation qui fait de la pièce une tragédie dans laquelle "l'homme ressemble à un petit royaume / Que torture une insurrection", s'éloignant ainsi de la dimension sacrée et sociologique qu'offre le mythe, ainsi que des fonctions religieuses et sociales qu'il exerce ».

Maurice ABITEBOUL explore la fortune mythique et littéraire d'Hamlet dans un article intitulé « Quel(s) mythe(s) dans *Hamlet* ? ». Examinant le héros mythique et ses avatars depuis Amlodi et Amleth (dans la saga d'origine scandinave) jusqu'à *Hamlet* de Shakespeare, il associe, tout d'abord, cette tragédie à « la

fortune du mythe archétypal du bien contre le mal ». Dans un second temps, il souligne que le mythe des origines, présent en filigrane dans la pièce, correspond à un mythe fondateur, suivi d'une série de violences rituelles, pour finir par une crise sacrificielle. Il rappelle, en effet, que « l'on pénètre dans l'univers de *Hamlet*, cette tragédie nourrie de doutes et porteuse de plus d'interrogations que de réponses, comme en un domaine sacré ». Allant de l'enquête policière à la quête initiatique, il montre ensuite que « la pièce participe ainsi à la fois de la *quête mythique* (dont certains aspects mystiques ne sauraient être exclus totalement) et de l'*enquête policière*, l'une et l'autre visant à nous conduire vers la Vérité / vérité ». Il est clair que, insiste-t-il, « ni Hamlet, nouvel Œdipe en quête de la Vérité, à la croisée des significations complexes d'un grand mythe, ni Hamlet l'astucieux enquêteur, à la recherche des moyens de confondre le traître puis de le supprimer, ne peuvent laisser le spectateur indifférent puisque, dans un cas comme dans l'autre, c'est la *condition humaine* qui est le véritable enjeu de la quête / enquête : être ou ne pas être ? ». C'est enfin le mythe d'Atlas qui fait intrusion dans la pièce car « c'est un double fardeau qui pèse sur les épaules du prince Hamlet, celui d'abord de la mission de vengeance imposée par le spectre de son père, et puis également celui, non moins accablant, de l'interdit moral – inconsciemment éprouvé plus que consciemment perçu – qui, tout au long de la pièce, va retarder la mise en œuvre de cette mission ».

Mais « l'histoire d'Hamlet n'est pas seulement la renaissance du mythe d'Atlas – et imaginer un instant pouvoir la réduire à ce seul mythe serait d'une absurde prétention – mais retrouver dans le principe même de sa tragédie des traces du mythe permet sans nul doute d'universaliser l'un des thèmes majeurs de la pièce : l'immense et éternelle solitude de l'homme écrasé par le poids de son destin. Le retour au mythe permet en fait d'expliquer bien des choses. Qu'il s'agisse du mythe archétypal de la lutte du bien contre le mal (avec pour corollaire le binôme pureté / souillure ou le conflit moral entre vengeance et justice), qu'il s'agisse du mythe des origines (avec en filigrane, le mythe de la violence fondatrice illustré par le mythe d'Abel et Caïn, évoqué d'ailleurs dans la pièce dès les premières scènes), qu'il s'agisse du mythe d'Œdipe (traversé par l'esprit de la quête de Vérité, et non pas seulement par l'innommable crise familiale), ou qu'il s'agisse enfin du mythe de Sisyphe ou du mythe d'Atlas (rendant singulièrement au héros mythique son statut victimaire), on voit que la richesse du substrat mythique dans la pièce de Shakespeare nourrit toute interprétation de la portée symbolique de la tragédie d'Hamlet ».

C'est, en vérité, l'ensemble des mythes présents dans *Hamlet*, s'intégrant les uns aux autres et s'interpénétrant, qui contribue à créer le mythe d'Hamlet.

Estelle RIVIER propose ici une étude qui, à première vue, pourrait sembler ne pas correspondre tout à fait à la thématique du présent numéro. Il s'agit en effet d'examiner, « entre distanciation et incarnation, la difficile mise en jeu de la folie au théâtre » – étude qui aurait parfaitement convenu pour notre numéro 17 de

2007, précisément intitulé « La folie au théâtre ». Il a cependant été retenu ici dans la mesure où il montre, à travers certaines mises en scène contemporaines de la folie dans le théâtre de Shakespeare, le reflet de mentalités et de croyances qui inévitablement marquent leur époque. Dans le présent article en effet, qui se veut « essai d'interprétation critique et esthétique à partir du répertoire shakespearien », comment ne pas relever ce souci constant de souligner, fût-ce en filigrane, un certain engagement de nos metteurs en scène (et acteurs) contemporains – lesquels, par leur travail, témoignent de ce fait d'une certaine sensibilité « moderne » et, pour tout dire, de certaines croyances profondes auxquelles ils adhèrent ? D'autre part, il apparaît que les acteurs, qui s'investissent parfois à tous risques et périls, habitent leurs rôles avec audace : ainsi nous est montré « comment la scène contemporaine s'est emparée des rôles shakespeariens afin de nourrir un langage spectaculaire innovant ». Il convient enfin de noter que la présente critique est « établie à partir de trois exemples de mises en scène françaises récentes » : *Hamlet* dirigé par Philippe Adrien (théâtre de la Tempête, 1996-97), *Le Roi Lear* par Jean-François Sivadier (Festival d'Avignon puis tournée, 2008) et *Othello* mis en scène par Éric Vigner (TNB et tournée, 2009). Sont donc successivement étudiés les « liens gémellaires entre théâtre et folie », les « masques du fou et de l'acteur » et « l'éloge de la folie et de sa théâtralité ». Il est clair que, comme cela nous est rappelé, « il est délicat – voire peut-être fou ! – de vouloir cerner les traits fondamentaux de la folie dans son écrin théâtral, les interprétations étant si variées en l'occurrence chez Shakespeare, et échappant bien souvent à une définition universelle ». Par exemple, le metteur en scène, Philippe Adrien, décrit Hamlet comme un bouffon tragique. Par ailleurs, « la scène contemporaine, qui se garde bien de donner une version clinique de la folie, cherche toutefois à en présenter les dangers sans verser dans le pathos ou le romantisme, leur préférant des images plus violentes ». C'est ainsi, par exemple, que Thomas Ostermeier, aidé de Marius Von Mayenburg pour la dramaturgie, a adapté *Hamlet* au Festival d'Avignon en 2008 : « La mise en scène est résolument contemporaine [...], la scénographie de Jan Pappelbaum est bien évidemment cynique : d'emblée la conjonction de la mort et de la vie marque l'absurdité de la situation. On festoie en même temps que l'on pleure... La situation est transgressive : c'est la forme symbolique du cannibalisme. » En outre, « cet espace cloisonné par le rideau de métal, aux couleurs majoritairement noires et blanches [...], n'est pas sans évoquer celui de l'hôpital psychiatrique contemporain ». La folie au théâtre, certes. Mais à chaque époque, à chaque metteur en scène et à chaque acteur sa sensibilité et ses croyances. Perpétuelle oscillation « entre distanciation et incarnation ».

Christian ANDRÈS, pour sa part, dans le cadre de notre thématique, étudie certaines croyances et, singulièrement, le rôle des anges dans la *Comedia* lo-pesque. Il note, tout d'abord, que « chez Lope de Vega, l'ange apparaît – outre dans les *comedias* religieuses – également dans ses *comedias* les plus profanes ». Il montre ainsi que « Lope se réfère à la nature angélique sans la mettre en doute une

seule fois. Il s'agirait donc bien d'une croyance orthodoxe qu'il partagerait avec de nombreux penseurs religieux ou profanes de son temps, ou qui l'ont précédé. » Mais, précise-t-il, « l'ange, chez Lope, n'est pas exclusivement un être toujours conforme au message de la *Bible*, ou aux canons chrétiens, mais [il est] assez souvent aussi présenté comme une *intelligence* motrice des sphères célestes, autrement dit, dans le droit fil de la théologie aristotélicienne ». Il remarque en outre que « Lope se sert de l'ange un très grand nombre de fois pour exalter métaphoriquement la beauté et l'intelligence féminines de ses héroïnes : ce qui n'est pas tout à fait, on en conviendra, une conception vraiment orthodoxe de l'ange ». Il explore alors la savoureuse *comedia* qu'est *Los melindres de Belisa* (*Los melindres de Belisa*) et montre que « Lope de Vega, si ami des femmes, ne peut que les comparer une fois de plus à des *anges*, à ces créatures qui, dans la doctrine théologique chrétienne, renvoient à l'image même de Dieu, comme le dit Denys l'Aréopagite dans son livre *Des noms divins*, soit à l'idée de perfection, d'harmonie et de beauté ». Mais, ajoute-t-il, « l'ange est présent aussi dans la *Comedia* lopesque non seulement comme une nature définie par son essence spirituelle, mais encore en tant qu'être supérieur faisant partie de la hiérarchie céleste à divers degrés », comme dans la *comedia* *L'ami jusqu'à la mort* (*El amigo hasta la muerte*). Aussi bien, dans *Los amantes sin amor* (*Los amantes sin amor*), par exemple, « Liseo propose à son ami Damasio d'aller voir deux femmes belles comme des anges, pour le consoler d'avoir eu une déconvenue cinglante avec Octavia ». Mais bien souvent, « il est fait mention des anges du chœur angélique le plus sublime à de toutes autres fins que mystiques », comme le suggère, par exemple, l'évocation lyrique de don César dans *Voyez qui vous louez* (*Mirad a quién alabáis*). Il est donc clair que la théologie et l'angéologie sont très souvent associées à l'amour dans les *comedias* profanes de Lope. Mais il faut bien admettre aussi que si le grand public devait, certes, « se sentir concerné par la force de l'image de la chute des anges, cette vision manichéenne des choses facilement perceptible », il n'en est pas moins vrai que « Lope de Vega, par la même occasion, utilise l'ange à une double fin, et lorsqu'il évoque le séraphin en termes de lumière et de beauté féminine, comme dans *Voyez qui vous louez*, il s'adresse ouvertement aussi à son public cultivé et noble, épris de beau style et de belles manières ».

Valeria CIMMIERI, dans une étude intitulée « Marie Stuart dans le théâtre italien du XVII^e siècle : du personnage historique au mythe pour la scène », se penche sur la fortune théâtrale de cette reine au destin tragique. On ne peut, certes, manquer de constater que « l'étude des pièces tragiques baroques qui mettent en scène le personnage de Marie Stuart offre des perspectives intéressantes au sujet du mythe au théâtre ». Il est clair en effet qu'il s'agit « d'un personnage *historique* qui a été transformé en un personnage *mythique* car les circonstances tragiques de son existence ont été perçues par la collectivité comme porteuses de significations politiques, morales et religieuses symboliques ». Il convient alors d'observer que « Marie Stuart se distingue par le message idéologique qu'elle vé-

hicule dans le théâtre italien à l'époque de la Contre-Réforme qui l'élève aussitôt au rang de martyr pour la foi ». On peut d'ailleurs noter que les enjeux du *mythe* de Marie Stuart sont alors, dans ce théâtre italien, particulièrement visibles dans deux pièces : *La reina di Scozia* de Federico Della Valle (1591, imprimée en 1628) et *La reina di Scozia* (1604) de Carlo Ruggeri. Il faut d'ailleurs signaler que, « composés peu après la mort de la reine, ces textes participent au climat culturel de l'époque, tout en gardant des spécificités particulières, dues aux différentes circonstances d'écriture par ces deux auteurs ». C'est ainsi que « la figure historique de la reine catholique, lue dans une perspective hagiographique (chez Ruggeri) ou comme symbole du pouvoir (chez Della Valle), leur offre alors l'occasion d'aborder des questions politiques et religieuses ». En réalité, ce qui est remarquable surtout, c'est que « la mise en valeur de la portée exemplaire du récit de Marie Stuart, ce que les deux pièces ne cessent de souligner, permet alors de la rattacher à la problématique du mythe ».

Aline LE BERRE, dans une analyse approfondie, étudie le « renversement du discours chrétien traditionnel » dans *Götz de Berlichingen* de Goethe. Il faut noter que ce drame, composé en 1771, marque une étape dans la vie de l'écrivain, la pièce étant placée à la charnière entre la jeunesse et l'âge adulte de Goethe. Il convient en effet de constater que, si la religion ne constitue pas sa matière essentielle, « les réminiscences bibliques y abondent, et elle est jalonnée de figures d'ecclésiastiques ». C'est là, d'ailleurs, que « se manifestent le plus nettement l'influence du *Sturm und Drang* sur lui et les distances qu'il a prises par rapport à l'héritage religieux de sa jeunesse ». On observe qu'il s'oppose à « un certain *angélisme* piétiste et refuse une trop facile édification ». On peut même penser qu'il cherche « à dénoncer la douceur chrétienne et à réhabiliter la *nature*, dans sa force et son âpreté ». À sa façon, donc, « le jeune Goethe se veut l'annonciateur d'un nouvel Évangile, celui de la nature, présentée non sous un aspect idyllique à la façon de Rousseau, mais comme synonyme de force et de beauté ». Le comportement du mouton dans la pièce « matérialise celui de l'homme de la masse, du petit-bourgeois timoré qui accepte sans murmurer le joug des lois et l'arbitraire des Princes, parce qu'il n'a pas le courage de résister » si bien que la symbolique chrétienne de la brebis « se double donc d'une symbolique sociale, et c'est ce deuxième aspect qui a surtout retenu l'attention du jeune Goethe ». Par ailleurs, Goethe, avec l'intrépidité de la jeunesse, « discrédite le discours chrétien, présente les chants religieux comme autant d'aveux de faiblesse, et considère que seul le combattant obéit à la volonté divine. Il brouille donc les cartes et les enseignements. » Surtout nous est présentée, avec Götz, « une image inversée du Christ » car, toujours très marqué par la Bible, le dramaturge a parfois tendance à rapprocher son héros du Christ : « C'est ce qui ressort de l'épisode où Götz donne sa dernière bouteille de vin à boire à ses fidèles, alors qu'ils sont assiégés par l'ennemi dans son château-fort. L'instant est grave. Ils sont sur le point de se rendre et d'être faits prisonniers. Aussi ce vin bu en commun, dernier plaisir partagé, revêt-il une certaine solenni-

té. » Dans un tel contexte, en effet, « Goethe se livre à un démarquage de la Cène où le Christ, entouré de ses douze apôtres partage le pain et le vin ». Mais, en même temps, « il y a détournement du sacrifice de la Cène, qui subit une laïcisation et une politisation » car c'est pour un bien temporel, la liberté, que Götz et ses guerriers sont prêts à mourir. Il n'est donc pas exagéré de penser que « Goethe annexe le rite biblique à ses propres préoccupations. »

En définitive, il est clair que Goethe « n'évacue pas le religieux, mais il adhère à une religion du sentiment, teintée de panthéisme ». On ne peut donc, pour finir, que « souligner l'attitude ambivalente du jeune Goethe par rapport au discours chrétien » car, « malgré ses revendications de liberté, ses allusions à la bible prouvent qu'il ne s'est probablement pas affranchi, autant qu'il le désirait ou le prétendait, de son influence » mais, en même temps, « il utilise bel et bien sa liberté de créateur pour faire bon marché du sens fondamental des Évangiles et réinterpréter à sa guise leur contenu », faisant de son héros « l'égal du Christ, mais non sa réplique ».

Jean-Pierre MOUCHON analyse la portée mythologique de l'opéra de Weber et Kind, *Der Freischütz* (*Le Franc-tireur*), de 1821, et s'attache à montrer que, dans ce *Singspiel* (ou « opérette »), « mythes et croyances tiennent une place d'autant plus importante que cet opéra s'inspire des thèmes du romantisme allemand (nature sauvage, merveilleux, surnaturel, animaux symboliques, interventions divines et démoniaques, justice immanente, rédemption, amour sublimé) ». On peut évoquer, par exemple, le personnage de Gaspard qui, après le départ de Max, à la fin de l'acte I, « ne nous laisse aucun doute sur ses intentions démoniaques » tant il est « déterminé à entraîner la perte du jeune homme » et c'est ainsi qu'« il appelle les esprits malins des ténèbres à son aide ». Il faut également noter que dans la première partie, si « l'évocation du mythe de la nuit, belle, enchanteresse et protectrice » est présente, il y a aussi « cette obscurité, propice aux sortilèges et aux forces du Mal, parfois même troublée par des orages qui secouent la cime des arbres et [...] l'activité des oiseaux nocturnes (geais et hiboux notamment) ». Dans ce contexte, Max, livré à lui-même, doit donc se hâter mais « il y a tout lieu de croire que cette épreuve initiatique qu'il doit subir » participe d'un mystère souverain, ce mystère dont est imprégné le mythe de la nuit. En effet, « dans l'ombre épaisse de la nuit, Max se trouve en présence d'un paysage dantesque et tout suggère l'hostilité autour de lui ». Il faut ainsi noter « l'abîme qui, dans sa profondeur insondable, abrite la géhenne, tout à la fois royaume des morts et lieu de la réprobation éternelle ». Mais aussi « des spectres se présentent sous des formes fantastiques, des prodiges se produisent avec les pierres qui s'animent, prêtes à se précipiter sur Max pour l'assommer ou le pétrifier ». Mais à côté de personnages qui appartiennent aux ténèbres, il y a « ceux qui aspirent à la lumière et sont en quête d'une béatitude faite de discernement et de choix ». On observe que « dans leurs dialogues, leurs solos et morceaux d'ensemble, on se rend compte qu'ils se réclament de légendes, de traditions, de croyances et de mythes universels qui font

tout le charme de l'ouvrage de Weber, véritable joyau de l'opéra allemand du début du XIX^e siècle ». Le mythe de la nuit nous renvoie ainsi à « la forêt ambivalente », laquelle constitue « un microcosme qui unit l'air à la terre, donc le céleste à l'inférieur et offre ainsi une vision temporelle et une vision spirituelle du monde ». S'il y a, en définitive, une leçon à tirer de cette intrigue, c'est manifestement que, « dans la lutte du Bien contre le Mal, les méchants ne l'emportent jamais et sont punis tandis que les bons, malgré parfois leurs défaillances, sont récompensés si, soutenus par la pureté et la sincérité de leurs sentiments, ils observent les lois de Dieu ».

Marc LACHENY, dans un article consacré à la réécriture du mythe de Judith, examine « la rencontre entre la tragédie historique allemande et le théâtre populaire viennois ». Il se livre ainsi à « l'étude de deux réécritures, radicalement différentes, du mythe de Judith dans la première moitié du XIX^e siècle (par Friedrich Hebbel et Johann Nestroy) » et, pour ce faire, évoque d'abord la figure célèbre qui apparaît dans le récit mythique : « Judith, veuve juive, pieuse et capable de sacrifier son honneur de femme pour sauver à la fois son peuple et sa religion, est l'héroïne du livre éponyme de l'Ancien Testament, texte apocryphe (*deutéro-canonique*) ». Il se tourne ensuite vers le dramaturge allemand Friedrich Hebbel, qui a écrit une tragédie historique intitulée *Judith* (1840) « avec le livre apocryphe à ses côtés », pièce tournée en dérision quelques années plus tard par Johann Nestroy dans *Judith et Holopherne* (1849) « ainsi que par Georg Kaiser dans *La Veuve juive* (*Die jüdische Witwe*, 1911), jusqu'à Bertolt Brecht ». Selon la conception du drame de Hebbel et son application à la tragédie historique *Judith*, « la juive Judith a certes tué le général païen Holopherne, mais, contrairement à la version biblique dans laquelle elle fête le meurtre du général assyrien comme un triomphe obtenu avec l'aide de Dieu, Judith apparaît, chez Hebbel, littéralement brisée par son acte ». Il souligne de ce fait que « l'on assiste avec Hebbel à un déplacement du mythe religieux vers la tragédie humaine, en particulier vers la sphère psychologique, éthique et sexuelle : le triomphe de Judith exposé dans le texte apocryphe se meut, chez le personnage de Hebbel, en une souffrance et en un sentiment de culpabilité ». Il conclut alors que « la réappropriation du mythe biblique par Hebbel conduit donc, sous sa plume, à une réflexion sur le tragique de la nature humaine et l'absurdité d'un monde sans Dieu ».

L'autre versant de la métamorphose du mythe de Judith est la réécriture (ou *travestissement*) de Hebbel par Nestroy avec *Judith et Holopherne*. Encore convient-il de « relativiser dans la mesure où, dans les œuvres produites par le théâtre populaire viennois, parodie et travestissement se recoupent et se superposent souvent ». Il observe que dans sa pièce, Nestroy a recours aux techniques traditionnelles propres à la parodie (« concentration du sujet, exagération, trivialisation irrévérencieuse, anachronismes, ainsi que tout l'éventail des possibilités du comique langagier ») mais que, par sa satire d'Holopherne, Nestroy dépasse le cadre strict de la simple parodie d'un personnage littéraire pour proposer « une satire politique et militaire de la violence guerrière, mue par la mégalomanie, la brutalité

et la soif de destruction ». Enfin, portant jugement à la fois sur l'auteur tragique allemand et sur le dramaturge viennois, il conclut ainsi, pour faire le point sur la fortune littéraire du mythe de Judith : « Avec Hebbel, le personnage biblique et mythique de Judith fait l'objet d'un premier déplacement vers la sphère de la tragédie humaine, dont l'un des principaux vecteurs est la guerre des sexes. Nestroy, lui, fait glisser le mythe, déjà revisité par Hebbel, vers le registre comique en recourant abondamment au grotesque et au burlesque, tant dans la peinture d'Holopherne que dans celle de Judith (Joab). Il oppose ainsi à la tragédie sérieuse de Hebbel les vertus du rire et de la désacralisation carnavalesque. »

Éric LECLER aborde la question du mythe et de la croyance dans une étude qui examine notamment une forme de théâtre de l'intériorité où, assure-t-il, « la scène est l'espace d'une parole de plus en plus détachée du monde sensible, creusant le doute jusqu'à risquer que soit impossible le second moment, celui de la certitude et de la foi qui succèdent à la nuit du doute ». Il évoque ainsi ce qu'il nomme « les blessures de l'esprit » et montre comment sont mis en relation « théâtre de la conscience et scène mythologique ». C'est à travers trois œuvres majeures de la scène, *Hamlet* de Shakespeare, *Faust* de Goethe et *Parsifal* de Wagner, qu'il examine les aventures de l'esprit aux prises avec le doute et la douleur et avec ce qui le soumet aux blessures les plus vives. Il note tout d'abord, avec justesse, que « mythologie et religion ne se séparent qu'au moment où intervient le critère subjectif : la croyance fondée par le jugement individuel » et il ajoute que « l'opposition se joue donc, à plus d'un titre, entre le pluriel des mythes et le singulier de la croyance ».

Il observe que *Hamlet* est « la pièce par excellence où se joue la reconnaissance d'une vérité révélée – qui est par définition une vérité douteuse » car au début survient le fantôme du père qui enjoint à son fils de se souvenir de lui et du meurtre fondateur, toute la pièce reposant ensuite sur l'incapacité où est Hamlet « non d'agir, mais de se souvenir et de croire en cette apparition : de croire en la parole fantomatique ». L'étudiant de Wittenberg, rappelle-t-il, est « une figure de la foi en la pure parole, qui fait dépendre le choix existentiel par excellence de l'inconstant esprit humain ». Il soutient ensuite que, « à l'opposé de la figure *réformée* par la parole, le Faust de Goethe est le héros qui cherche à concilier le monde moderne et le monde antique des mythes – dans la pure apparence de la religion mythifiée, le catholicisme ». Il montre comment *Faust* se déroule « dans le temps mythique des renaissances perpétuelles, qui ne réussit jamais à se saisir comme un point final du passé ». Il souligne que Faust est lié à Méphistophélès, « qui transforme l'érudit en acteur (à la fois homme d'action et histrion) », ces deux personnages « ressuscitant de conserve les mythologies grecques, médiévales, catholiques dans un opéra fabuleux du monde moderne éclairé par la raison progressiste ». La mythologie moderne, en effet, celle de Faust à l'écoute de *la rumeur du monde*, « prolonge les mythes anciens et incarne ici l'idéal d'une praxis poétique / d'un *poiein* politique ». Il est clair, dans ces conditions, que « le Faust histo-

rique et légendaire devient un personnage mythique précisément en ce qu'il incarne la pérennité de l'élément mythique dans le monde nouveau : la possibilité de se réécrire sans cesse ». Quant à Wagner, « il accomplit, en une œuvre cohérente, le projet d'inventer une nouvelle mythologie pour le monde moderne » même si Nietzsche, par exemple, lui reproche « d'avoir abdiqué, dans son opus ultime, *Par-sifal*, l'innocence grecque au profit de la croix, donc d'avoir abjuré la modernité révolutionnaire du retour à la mythologie ».

Marie-Françoise HAMARD évoque, dans son article sur les *Écrits sur la danse* de Théophile Gautier, les réminiscences mythologiques que recèle *La Filleule des Fées*, ballet-pantomime en trois actes et sept tableaux « dont la première a eu lieu le 8 octobre 1849, sur un livret de Saint-Georges, une chorégraphie de Jules Perrot, une musique d'Antoine Adam et d'Antoine de Saint-Julien ». Le 15 octobre 1849, en effet, Théophile Gautier publie dans *La Presse* une chronique consacrée à cette représentation, chronique dans laquelle « il fait référence au *Zend-Avesta*, le livre sacré des cultes et mythes iraniens (datant du VII^e siècle av. J.C), dont le motif prédominant est la lutte entre le bien et le mal, les deux pôles de l'existence, personnifiés par Ohrmazd et Ahriman ». Insistant ici sur l'actu-alisation d'un mythe, sur l'adaptation d'anciennes croyances, « il fait œuvre de sociologue, de mythologue ». On observe en effet que « le ballet offre la médiation d'une langue universellement comprise : en cela, il surpasse les autres formes dramatiques, de la comédie à la tragédie, au drame proprement dit ». On peut alors dire que « Gautier livre ainsi ses convictions et, comme les fées citées, offre des talismans, dépose des contre-pouvoirs : il éloigne la malédiction de Babel, remplace un mythe par un autre mythe : le mythe chorégraphique de la communication universelle répond au malheur énoncé par le mythe babélien ». Il est manifeste, en effet, que « la danse supprime en quelque sorte le péché originel : non seulement le châtement infligé aux pécheurs des langues nombreuses (mythe de Babel toujours), mais aussi le péché de la parole qui forcément divise ». La danse livre ainsi « la représentation d'un Tout oublié ou perdu : elle indique le rythme du cosmos, elle fait entendre, en quelque sorte et sans rien dire, l'inaudible, la "mythique" musique des sphères ». C'est pourquoi Gautier loue Saint-Georges d'avoir repris, intact, l'héritage iranien, sans mettre en doute sa valeur de transmission. Il faut souligner que « ce pseudo-retour en arrière est une progression : il naît d'une volonté de préserver le passé, de protéger ses croyances, qui confirme l'attention portée à un patrimoine qui se partage au-delà des frontières, et fait sortir le siècle de son obscurantisme quasi moyenâgeux ». La réflexion inspirée par ces *Écrits sur la danse* à propos de *La Filleule des Fées* se poursuit ainsi : « Une catharsis s'opère ; une compensation sentimentale, intime, des déboires infligés par la vie, est permise, grâce à la vision du ballet ; elle s'inscrit dans le temps grâce à sa captation écrite, n'en déplaît à Théophile, usager et contempteur des mots : l'épiphanie connue par le spectateur se renouvelle dans l'écriture, dans la lecture qui concerne la relation de la représentation. Elle se communique à nous, au-delà des temps révolus. Le "temps zéro" du mythe re-

vient, comme une chance offerte, de participation à l'âge d'or. » L'essentiel de cette chronique de Gautier semble bien ainsi se résumer dans cette conclusion apportée par l'auteur de cet éclairant article : « Par la ''grâce'' du ballet donc, Théophile Gautier propose d'oublier la douleur liée au châtiment babélien, à la détresse née des communications devenues impossibles. Cette proposition s'accompagne d'un manifeste en faveur de la danse, qui conduit à l'établissement d'une sorte de nouveau mythe : celui de la transparence des messages chorégraphiques, qui relient les êtres, absolument et infiniment. » Cette chronique, en fin de compte, apparaît bien comme un « manifeste poétique, faire-valoir d'un art élu entre tous, élevé au rang de mythe susceptible de faire tomber celui de Babel ».

Maurice ABITEBOUL consacre une étude à « la fin du mythe du progrès et la faillite des croyances humanistes » dans *L'Empereur Jones* d'Eugene O'Neill (1920) et *Vacances d'été* (1961) du dramaturge maltais de langue anglaise Francis Ebejer. Ces deux dates – s'inscrivant, pour l'une, peu de temps après la première guerre mondiale, et, pour l'autre, au moment des bouleversantes remises en cause éthiques qui ont suivi la seconde guerre mondiale et en pleine guerre froide – justifient le sous-titre de ce travail : « civilisation et régression ». Ce que l'une et l'autre de ces pièces, cependant, ont en commun, c'est leur portée symbolique : « elles fonctionnent en effet comme les paraboles de la grande illusion de l'humanité », à savoir sa croyance inentamable au progrès – toutes deux mettant en scène un personnage séduit par de fallacieuses utopies mais qui aura tôt fait de perdre son vernis de « civilisation ». Il se propose donc d'examiner, à travers le Brutus Jones d'O'Neill et le Mango d'Ebejer, « le thème éthique de la faillite de l'espoir et de la raison et la traduction esthétique de ce thème en termes purement dramatiques », autrement dit de reconsidérer le traitement et d'apprécier la réécriture d'un mythe vieux comme le monde. Il souligne que, pour Jones, « la civilisation se résume, de manière assez sommaire, au pouvoir de dominer, d'exercer son intelligence pour mieux être en capacité d'imposer sa force ». Mais surtout, pour lui, « être civilisé, c'est faire allégeance à la Raison et à l'Intellect, c'est chasser les fantômes de l'irrationnel et les peurs ancestrales ». De son côté, dans *Vacances d'été*, Mango, l'étudiant noir, est, lui aussi, à sa manière, et dans un tout autre registre, un être plein d'assurance et de confiance en soi – du moins au début de la pièce : chez lui, « optimisme et confiance sont à l'ordre du jour » et ses certitudes l'autorisent à se faire donneur de leçons, n'hésitant pas à se livrer à des professions de foi du genre de celle-ci : « Nous apprendrons à faire ce que vous auriez dû faire et à éviter ce que vous avez fait ». Mais à mesure que le drame prend de l'ampleur, à mesure que l'intrigue se développe, les comportements se modifient : « Jones, peu à peu, va douter, et redouter. Mango, quant à lui, se laissera progressivement envahir par l'inquiétude et l'appréhension ». Comme chez Jones, en effet, « on assiste à un effondrement progressif de sa personnalité, à un retour graduel à un comportement instinctif et primaire ». On peut observer que « le processus de détérioration et de régression entrepris, dès le début, dans chacune des deux pièces, se poursuit alors,

de manière inexorable pour s'accomplir inéluctablement au cours des dernières scènes ». Bientôt, le personnage abdique toute prétention à la « civilisation » : l'homme, sûr de lui jusqu'à l'orgueil et l'outrecuidance, sombre dans l'impuissance et le désespoir : « Comme Jones, Mango subit la loi de l'irrationnel et cède à l'angoisse et à la panique. Comme Jones, il finit broyé par les forces obscures longtemps contenues derrière les remparts élevés par la civilisation. Comme Jones, il retourne, dans un mouvement qui est proprement un mouvement de régression, dans l'univers maudit de l'instinct et des pulsions animales ». Il est clair que, dans les deux pièces, le processus de régression est typique : « il traduit assurément une vision du monde, chez O'Neill comme chez Ebejer, à la fois lucide et amère : l'homme peut beaucoup mais ne peut pas tout. Des forces obscures, tapies, comme à l'affût, sont toujours prêtes à fondre inopinément sur une humanité impuissante à juguler l'irrationnel, alors même qu'elles s'enorgueillissent d'avoir atteint les degrés supérieurs de la civilisation ». La conclusion tirée de cette confrontation entre l'homme et sa destinée est saisissante : « Au-delà de l'histoire tragique de deux destinées contrariées puis brisées, au-delà même de l'histoire mythique de l'*hybris* punie par la *nemesis*, Eugene O'Neill et Francis Ebejer nous racontent l'Histoire, celle de l'humanité qui risque à chaque instant, fragile et menacée, de retourner à la barbarie et de basculer dans l'innommable, de régresser brutalement vers ses instincts primitifs, de renoncer aux vertus salutaires de la Raison. »

Edoardo ESPOSITO consacre son article à l'étude du mythe dans *La Nouvelle Colonie*, pièce de Pirandello datant de 1928. Il rappelle d'emblée que « le terme "mythe", mentionné explicitement comme sous-titre de la version imprimée de ce texte, a été mis en relation avec la thématique de deux autres de ses pièces par Pirandello lui-même et que les études critiques semblent unanimes dans l'interprétation de *La Nouvelle Colonie* comme représentation dramaturgique d'un mythe social ». Il souligne que c'est dans le prologue, au cours d'une scène où apparaît centralement la protagoniste, la Spera, que « l'idée de partir ailleurs, afin de conjurer la fatalité d'un avenir misérable, surgit soudainement ». Il convient de préciser que, pour elle, ce départ vers l'île représente surtout « la quête d'une nouvelle vie ». On comprend alors que « la *fabula* pourrait être résumée comme la chronique d'un lent cheminement vers une issue fatale, tant l'impuissance des uns et des autres à surmonter leur condition misérable s'affiche dans toute sa gravité ». Il apparaît ainsi qu'il est ici question « d'une ébauche de système social, avec un minimum de contraintes et de normes à l'appui, et [que l']on retrouve, par moments, un élan choral des colons pour bâtir de nouvelles formes de vie en commun, à première vue distinctes de celles de la société qu'ils ont fuie ». Il est clair que, « confrontée à un monde où les relations sociales sont dominées par les hommes, qui finissent toujours par se battre pour le pouvoir [...], la Spera ne peut que se réfugier dans l'exclusion volontaire ou risquer sa vie pour échapper à une telle situation ». Mais deux questions se posent alors : « Quel est, au fond, le sens de ce refus ? Et même s'il se situe dans le contexte de conflits ayant une connotation

sociale, quel est le lien éventuel avec la notion de mythe, invoquée par Pirandello lui-même ? ». On ne peut manquer d'observer que « la dimension mythique est à rechercher, dans *La Nouvelle Colonie*, dans l'aspiration à une régénérescence des esprits à travers un déracinement volontaire et la création de structures de vie en commun qui ont vocation à se substituer aux structures existantes, synonymes de défaite et d'oppression ». Mais on peut se demander si l'issue de cette pièce ne signifie pas que « le lien mère/enfant est plus fort que tout rêve de refondation sociale [car] quand bien même il s'agirait d'un mythe, compte tenu de la connotation sacrée de plusieurs aspects de la *fabula* », est-on sûr de viser la bonne cible en faisant référence au domaine social ? Et, au fond, peut-on véritablement parler de mythe social ? Il convient en effet de réfléchir autour du sens de cette pièce : « élan de refondation d'une communauté sociale ou envie de rebâtir le propre de la condition humaine de tout un chacun à partir d'un effort collectif – ou encore projection de l'apport individuel au sein d'une communauté donnée ? ». Il faut probablement lire, dans ce prétendu mythe social, « non pas un voyage vers l'avenir mais un voyage vers le passé, l'île représentant le lieu primordial de l'humanité ». On peut sans doute conclure de l'analyse ici proposée qu'« il y a, certes, une connotation de refondation sociale dans l'aventure de ces colons, mais cette aventure n'est que le fruit de la volonté ou plutôt de l'illumination messianique du personnage féminin, autour duquel la diégèse s'organise dans son ensemble ».

Si mythe il y a dans cette pièce, c'est sa nature même qui est en question.

Claude VILARS, revenant au thème du nomadisme, évoqué de manière récurrente dans la littérature américaine (la conquête de l'Ouest en est une illustration exemplaire et les *westerns* ont longtemps fait les beaux jours du cinéma hollywoodien), consacre son étude à « l'errance dans le théâtre de Sam Shepard », ce qui lui permet d'explorer « le mythe d'une américanité toujours mouvante ». Elle rappelle la primauté de « l'image du pionnier-héros solitaire qui ne se satisfait jamais de la sédentarité, qui veut toujours s'approcher de l'horizon de cette terre américaine qui se mesure en étendues à découvrir toujours plus vers l'Ouest ». Elle s'emploie alors à montrer comment « Sam Shepard, qui a grandi dans la culture littéraire de la Conquête mais a aussi absorbé le cinéma hollywoodien, a repris à son compte et dans son théâtre cette histoire de la conquête, cette histoire humaine » et comment « il va faire du mouvement, de l'errance, une caractéristique de son monde théâtral, le mythe d'une américanité toujours mouvante, accrochée à son passé pour envisager un avenir, car le présent se dérobe toujours au mythe, il est toujours pressenti, ailleurs. » Elle montre surtout que, « lorsque le mythe se dérobe à son sens premier de rêve de l'Ailleurs/Avant pour toucher, affecter le personnage/individu et que celui-ci se questionne soudainement sur son sens, son appartenance, sa solitude, qu'il hurle ou simplement murmure l'injustice de sa condition pour évacuer sa mélancolie et tenter de retrouver paix et intégrité, [...] le héros se retire alors dans les grands espaces de la conscience et de l'imagination, expression métaphorique de l'errance intérieure ».

Le mythe de l'américanité toujours mouvante, certes, a quelque chose à voir avec le fameux « rêve américain », la quête fervente d'un Paradis perdu – ou, en tout cas, à découvrir –, l'aspiration solennelle et quasi mystique à une « Terre Promise »... Le mythe, il est vrai, « se construit sur l'Histoire et les hommes le transmettent pour le maintenir vivant » car il est une *sollicitation incessante*, comme dit Barthes. En cela « il devient expression de l'errance dans le théâtre de Sam Shepard car il impose le mouvement vers l'Ailleurs où se trouve le Paradis promis ». Allant plus loin encore, il faut considérer que le mythe conduit les hommes « dans le territoire de l'exploration de leur moi fracturé par leur échec à faire vivre le passé ». Pour conclure, elle observe que le théâtre de Sam Shepard, tout en évoluant, et, par exemple, en faisant désormais une place plus grande aux personnages féminins, « conserve finalement à l'errance toute sa pertinence et au lieu des origines son potentiel de rêve ».

Brigitte URBANI examine ici « quatre figures mythiques interprétées par Franca Rame : Ève, Marie, Médée et Lysistrata ». Il s'agit donc, comme elle le rappelle, de quatre célèbres figures féminines « appartenant aux mythologies juéo-chrétienne et gréco-romaine de notre culture occidentale ». Toutes quatre ont en commun d'avoir été interprétées lors de leur création par Franca Rame elle-même « selon le principe, cher au couple [que cette dernière forme avec Dario Fo], du monologue épique ». Bien sûr, il faut bien admettre que « l'auteur compte forcément sur la participation du lecteur qui devra effectuer une lecture à double niveau : celle du texte d'arrivée, qui a son autonomie propre, mais également une lecture en relation avec le texte de départ auquel le lecteur est implicitement invité à se référer pour apprécier le remodelage opéré ». Et c'est ainsi que, dans la réécriture qui constitue le premier monologue, par exemple, on nous fait comprendre que « la chute (l'expulsion de l'Éden) est due à une lâcheté d'Adam qui, amateur de pommes, envoie Ève cueillir les fruits, puis l'accusera de ce méfait auprès du juge divin ». Ainsi ce texte, dans sa réécriture pour le moins orientée, « a pour but de malicieusement montrer que tout ce qui est sensé, intelligent et agréable dans la vie provient en fait de la femme, qui a fait profiter l'homme de son savoir ». De même, « si le texte de la *Genèse* pêche par excès, faisant explicitement dire à Dieu que l'homme dominera la femme, les Évangiles canoniques pêchent par défaut car trop de non-dits entourent les célèbres scènes de l'Annonciation et de la Crucifixion ». Nous voyons ainsi « Ève déclarée injustement traîtresse par la gent masculine protégée de Dieu, Marie trompée par une divinité. Les invectives de Marie sont un plaidoyer féroce pour la cause des femmes, éternelles soumises et éternelles trompées ». Et c'est encore la cause de toutes les femmes « que plaide, dans son parler populaire dialectal ombrien, la Médée incarnée par Franca Rame à la fin du spectacle *Tutta casa, letto e chiesa* » : Médée apparaît alors comme « un plaidoyer pour que naisse une femme nouvelle ». Lysistrata, enfin, offre à Franca Rame l'opportunité d'une véritable diatribe : « C'est une diatribe contre les conflits qui aujourd'hui ravagent le monde » qui est représentée devant le public – double pu-

blic : celui des femmes qu'elle a convoquées et celui de la salle, qui assiste au spectacle ».

Il convient, pour conclure, de souligner que « les monologues de Franca Rame qui dénoncent et plaident la cause des femmes vont dans le sens du mouvement féministe mais sans tomber dans les dérives que les féministes n'ont pas toujours su éviter » car elle « milite pour l'égalité entre l'homme et la femme dans l'optique d'un combat commun pour une société meilleure, non pas pour une guerre des sexes et un renversement des hiérarchies ».

Ouriel ZOHAR, examinant les productions de Peter Brook, de Julian Beck et de Choulamite Bat-Dori, se livre ici à une étude comparative de ces trois réalisateurs. Il voit, certes, en Peter Brook « l'homme de la recherche et de la synthèse » pour qui le théâtre est non seulement « un but en soi, mais également le moyen de créer une société, une communauté humaine ». En fait, il apprécie en lui « l'homme de recherche d'un système de travail collectif au théâtre et au cinéma ». Il rappelle que Brook considérait le *Living Theatre* de Julian Beck et de Judith Malina comme une communauté collective dont les fonctions et la vie étaient le jeu et qu'« il s'agissait d'un groupe nomade, d'un théâtre qui errait dans le monde entier, sans changer d'un iota ses lois, ou son mode de vie, même si ces derniers s'opposaient aux règlements du pays hôte ». La croyance profonde et la confiance totale qu'il avait en ses acteurs, son credo véritable, sa conviction intime et sa pratique constante répondaient à trois règles fondamentales : « cette société existait à cause du théâtre ou grâce à lui ; elle vivait et se nourrissait du théâtre et, enfin, ses représentations constituaient les moments les plus intenses et les plus intimes de sa vie en commun ». Brook prônait une tension à laquelle, nous dit-on, « participeraient, en même temps, ceux qui se trouvent sur scène et ceux qui sont en dehors d'elle » et il soutenait que c'est là « une situation qui pourrait exprimer la recherche du sacré dans le théâtre, recherche incomplète et impossible à définir ». Il s'agirait alors en effet d'un théâtre sacré « dans la mesure où le public et les acteurs s'uniraient dans une sorte de combat collectif, une forme de *jeu* infini ».

Il n'y avait en tout cas pas, semble-t-il, « dans l'œuvre de Julian Beck, une recherche consciente et précise concernant le sacré ni de rapports humains sanctifiés ». Si, selon Brook, il est si difficile de définir la recherche de Beck sur le théâtre sacré, c'est parce que, à son avis, « on ne peut créer le sacré sans tradition, sans origines » – ces origines, cette tradition, s'inscrivant sans doute dans une sorte de *mythologie populaire*. En fait, pourrait-on dire, « Beck était sur le point de réaliser la vie collective, fraternelle – celle de l'amitié dans la rue, dans les champs – aussi bien dans la salle que sur scène ». Plus que la recherche d'une définition collective du jeu théâtral, ce qui semble avoir poussé Beck – et en avoir fait incontestablement « un metteur en scène politique » – c'est sa passion contestataire, inspirée par une foi indestructible dans les valeurs humaines, et son obstination « à susciter, au sein de l'institution américaine, des révoltes politiques (qui ont abouti, maintes fois, à son arrestation et à celle de ses acteurs) ».

Est évoqué, pour finir, le cas de Choulamite Bat Dori, qui fut metteur en scène, auteur dramatique, chorégraphe, actrice, danseuse ; qui « a créé des spectacles avec la participation des foules et entrepris des recherches sur le folklore juif et les fêtes au Kibboutz ». Ce qui est remarquable avec elle, apprend-on, c'est que « le contact entre les acteurs et le public a été accompli sans intermédiaire. Le public avait pris place dans le village où se passe l'action et tout alentour sur les collines. Ainsi n'y avait-il aucune barrière entre le public et les acteurs ». En outre, « le kibboutz, dans son ensemble, s'était mêlé activement à tous les préparatifs (répétitions techniques, décor, éclairage, représentations) ».

Ce que montrent ces trois exemples de mises en scène, c'est, à chaque fois, la profonde croyance du metteur en scène en la collaboration active et fraternelle de son public et de ses acteurs, et sa fervente détermination à apporter toute son énergie à la défense de ses convictions intimes les plus authentiques.

Thérèse MALACHY, dans une courte évocation du théâtre de Jean-Claude Grumberg, souligne d'emblée que l'on peut reconnaître, avec Henri Raczymow, que « l'histoire de la shoah est devenue un thème littéraire ». C'est ainsi que ce dramaturge, avec trois pièces essentiellement, *Dreyfus*, *L'Atelier* et *Zone libre*, s'inscrit, nous dit-elle, dans une production dramatique qui, à première vue, « s'apparente à une des œuvres de mémoire de la shoah ». Elle constate en effet que « le matériau narratif de ses pièces s'inspire, de son propre aveu, d'éléments autobiographiques ». Mais alors se pose la question qui permet d'évaluer le statut esthétique de ce théâtre : « comment le dramaturge va-t-il raconter sa shoah ? ». On a pu dire que « Jean-Claude Grumberg est l'auteur tragique le plus drôle de sa génération ». Sans doute y a-t-il du vrai dans cette assertion à l'emporte-pièce. Encore faudrait-il ajouter, précise-t-elle, qu'il est et demeure l'un des plus sensibles « car il effleure, sans le transgresser, le cercle infernal de la shoah » : en effet, « il suggère, aborde l'indicible avec précaution, à distance, avec une puissance d'évocation remarquable ». En réalité, poursuit-elle, « le théâtre de Grumberg se garde de reprendre une fois de plus le récit de la shoah [mais] en revanche, le dramaturge prononce un réquisitoire passionné contre le pays qu'il aime, la France, qui le lui rend bien, mais auquel il ne pardonne pas d'avoir trahi sa confiance ». Il est de fait, rappelle-t-elle, que « le théâtre de Grumberg martèle la rancune » – autre façon de démythifier les légendes. Quand les croyances les plus assurées viennent à s'effondrer, c'est tout l'édifice passionnel et émotionnel qui se trouve ébranlé. Elle observe en effet : « Un désenchantement douloureux nourrit pièce après pièce le théâtre de Grumberg. » En témoigne déjà, par exemple, dans sa première œuvre dramatique, *Dreyfus*, la volonté du personnage qui joue le rôle du metteur en scène de dégonfler les croyances illusives, de crever l'abcès : « Je veux montrer comment, dans un pays hautement civilisé, où les juifs se sentaient en sécurité, comment du jour au lendemain [...] une campagne antisémite a pu s'étendre. » Même les protagonistes de *Vers toi Terre promise. Une tragédie dentaire*, représentée à Tel-Aviv simultanément en français et en version hébraïque,

« témoignent, une fois encore, du thème de la souffrance qui colle à la peau des survivants de la shoah ».

COMMENTAIRES ET RÉFLEXIONS

Comme dans le précédent numéro de *Théâtres du Monde*, cette rubrique nous permet de prendre un peu de recul par rapport à notre investissement dans le monde du spectacle proprement dit mais demeure au cœur de notre problématique en proposant deux études en relation directe avec la notion de croyance, le premier des deux textes présentés ici mettant en relief l'opposition entre foi et raison chez Pascal, alors que le second explore la notion de doute chez Descartes.

Olivier ABITEBOUL, en effet, dans un article intitulé « Ceux qui croient et ceux qui ne croient pas / la passion du paradoxe chez Pascal : foi ou raison ? », part du principe que « tout le paradoxe de la doctrine [chrétienne] tient en l'incompatibilité de trois données rapprochées : l'acte de foi fait intervenir le surnaturel à travers la grâce ; la liberté à travers la volonté et le raisonnable ; la raison à travers l'intelligence. » Il montre ainsi comment « chez Pascal, il y a unité de la gratuité et de la liberté si bien que le problème est de savoir comment persiste une liberté mue par la grâce si c'est la raison qui détermine la religion dans ses preuves ». Si paradoxe il y a, il soutient que « le paradoxe ne se *résout* pas, il se *comprend* tout au plus, grâce à un savant dosage du raisonnable et du gratuit, de la gratuité de la foi et de la certitude des preuves ». Allant plus loin encore, il allègue que, « comme l'explique Pascal, il y a une vanité de la croix si la foi peut être obtenue sans la grâce, par la raison ». Il y voit confirmation dans le fait que « Pascal rejoint ici l'enseignement traditionnel de Port-Royal et l'*Art de penser* d'Arnauld : la foi est au fondement du paradoxe car elle est à la fois le contraire d'une connaissance par évidence, et l'effet d'une évidence ». Ainsi, ajoute-t-il, « la foi s'oppose à la philosophie comme le paradoxe à la raison ». Dans cet affrontement entre foi et raison, il lui apparaît donc que « l'affirmation de la foi, comme passion du paradoxe (d'une certitude non rationnelle), ne conduit pas Pascal à rejeter en bloc la raison et ses preuves ». Il en arrive ainsi à la conclusion que « ce que critique Pascal, ce n'est pas la philosophie, ce n'est pas la raison, c'est la philosophie sans la religion, la raison sans la foi ». Au total, chez Pascal, comme chez maints autres penseurs sans doute, la mise en question de la raison affrontée à la foi, estime-t-il, doit permettre de dire que « le paradoxe fait venir la vérité à l'être ».

Olivier ABITEBOUL, dans un second commentaire, intitulé « La certitude : à propos du doute chez Descartes », pose comme principe que la certitude « s'institue dans un rapport à la croyance, la conviction, la persuasion, mais aussi à l'évidence, l'assurance, la vérité ». Si bien que le problème que pose la certitude, précise-t-il, est celui « d'une interdépendance du psychologique et de

l'ontologique ». On pourrait même dire que « la certitude est le paradoxe d'une valeur de la vérité, d'une valeur objective, d'une vérité subjectivement objective ». On peut donc s'interroger, tout d'abord, sur ce qui peut être objet de certitude. Tel est en effet, semble-t-il, le problème cartésien par excellence. On se souvient que « toute la démarche des première et seconde *Méditations métaphysiques* a pour but l'élucidation de cette question », Descartes partant, on le sait, du problème du doute – ce doute qui « n'est que l'immédiateté d'une intuition : celle de la possibilité d'une méthode pour parvenir à la certitude ». Il convient d'avoir en mémoire que « le doute est, à la lettre, la question de la certitude [car] douter, c'est se demander de quoi l'on est certain ». Tant et si bien que « l'on ne peut envisager de certitude qu'en surmontant l'épreuve du doute ». En effet, « le doute cartésien est bien radical puisque c'est la seule chose dont Descartes puisse être certain, avant toute chose ». On peut conclure que chez Descartes, « ce qui fait la certitude, ce n'est pas l'*ego*, c'est le *cogito* ». Chasser le doute pour atteindre à la certitude, c'était déjà, d'ailleurs, nous rappelle-t-on, le programme platonicien : « Être certain, chez Platon, et notamment dans le fameux livre VII de la *République*, c'est ne pas être dupe d'illusions ».

ATELIER D'ÉCRITURE

Dans un premier texte, **Louis VAN DELFT**, se penchant brièvement sur son passé, redécouvre, en « spectateur de la vie » qu'il a toujours été, que – émergeant d'une histoire personnelle qui colle inévitablement à l'Histoire – des croyances et des traditions oubliées, ou laissées dans l'ombre au fil des ans, sont à la base d'une hygiène de vie qui l'a conduit à consacrer ses nombreuses heures d'étude aux moralistes français et européens. Il prend conscience qu'un substrat, qui est ancré dans la Tora, constitue le terreau des courants moralistes qui ont, tout au long de sa carrière, nourri sa réflexion et imprégné son œuvre personnelle. Il nous livre alors son avant-propos à un ouvrage qui sera sans doute le plus personnel qu'il ait publié, *Discours sur la folie pour bien conduire sa déraison et chercher la vérité dans la folisophie* (à paraître en 2012). Il ajoute ensuite quelques autres notions qui se rattachent au thème de la présente livraison de notre revue, « Mythes et croyances au théâtre », où il développe notamment l'idée que « la figure paradigmatique et emblématique du moraliste, c'est [...] Moïse, conducteur de son peuple tant au sens figuré, spirituel et moral qu'au sens littéral », et où il souligne, dans la figure du Père (la Loi), « la relation "expert des choses de la vie" / "nouveau venu dans le monde" ». Il insiste aussi pour que ne soit pas méconnu « le soubassement si continûment spirituel, si constamment prégnant de tradition ju-daïque, qui constitue le terreau sur lequel a proliféré la production, dans tout l'Occident, de traités et de recueils » qui n'ont cessé de « faire office de guides spirituels ». Ces quelques remarques, qu'il livre à notre réflexion, ne peuvent que nous aider à mieux comprendre Perplexe, ce personnage qu'il a souvent mis en

scène au fil de plusieurs numéros de notre revue et qui nous ressemble comme un frère.

Présent cette année dans notre « Atelier d'Écriture », à la suite de Louis Van Delft et René Agostini dont les œuvres théâtrales furent publiées dans les précédents numéros, c'est **Maurice ABITEBOUL** qui nous propose, à son tour, un texte dramatique intitulé *Hamlet n'est pas mort ou À chacun son nombril* (2011) qu'il qualifie de « tragédie bouffe ». Il s'agit d'une pièce en vingt-quatre tableaux dans laquelle il reprend le mythe d'Hamlet, donnant de ce personnage éternel le portrait d'un homme moderne, livré à ses tourments, qui manie souvent un humour sombre, en proie à ses doutes et à ses obsessions mais toujours lucide et conscient de son inaptitude à faire face aux situations les plus dérangeantes. Si Shakespeare ou, pire, Randello interviennent parfois dans le cours de l'intrigue – créant une série de mises en abyme –, ce n'est manifestement pas toujours pour féliciter l'iconoclaste auteur de ce qui pourrait, à première vue, passer pour un simple divertissement. Le héros de cette pièce finit, en dépit de son humeur autodestructrice, par accepter de poursuivre son chemin, proclamant dans une dernière réplique, comme le Caligula de Camus : « Je suis encore vivant ! ».

Il est un point, toutefois, qu'il importe de mettre en évidence : si la tragédie originelle, en effet, demeure un point d'ancrage fondamental sans lequel, naturellement, la « tragédie bouffe » ici présentée ne saurait prétendre à aucune validité, on ne peut manquer cependant de souligner que la nécessaire distance qui, inévitablement, se crée dès l'origine entre le texte fondateur et son avatar (l'un des nombreux avatars, en vérité, qu'a suscités la pièce de Shakespeare) contribue à développer un jeu d'intertextualité – avec, à la clé, une forme de « littérature au second degré », pour reprendre l'heureuse expression de Gérard Genette – que l'on ne saurait mieux définir sans doute que comme « décalé ».

ÉVOCATION/PORTRAIT

Il nous a paru intéressant, en inaugurant cette nouvelle rubrique, de porter à la connaissance de nos lecteurs des événements souvent méconnus du passé ou d'évoquer des figures parfois oubliées du monde du spectacle. C'est ainsi que **Marc LACHENY** retrace ici la carrière de François Delsarte (1811-1871), « un artiste à (re)découvrir », dont il nous rappelle qu'il fut un « précurseur de l'art vocal moderne pour les uns, un rénovateur de la pédagogie comme de la théorie du geste et du mouvement pour les autres, une figure majeure pour tous en raison de son approche novatrice de l'expression corporelle et des arts de la scène ». Surtout, il nous dépeint Delsarte comme un artiste aux multiples facettes qui « ne tarda pas à se tourner – dès 1839 – vers l'enseignement pour commencer à élaborer une méthode que l'on peut certes envisager comme un système (associant l'art oratoire, le chant, le mouvement et la pantomime), qualifié par Delsarte lui-même d'*esthétique appliquée* ».

NOTES DE LECTURE

Maurice ABITEBOUL se propose, dans une courte présentation, « Brève introduction à l'œuvre théâtrale de Bryan Delaney », de faire connaître un jeune dramaturge irlandais dont il signale trois œuvres récentes : notamment, deux pièces de théâtre, *Larry se pend* (2009), empreinte d'un froid cynisme, et *Le Cordonnier* (2010), dont l'humour macabre fait parfois penser, observe-t-il, à Joe Orton. Delaney est aussi l'auteur d'une nouvelle, *La Lumière de Salomoni* (2007), dont le protagoniste, comme Œdipe ou Diogène le Cynique, « apporte sa lumière sur les turpitudes de la cité (dont il est la mauvaise conscience incarnée) ». Mais surtout, il note que « la progression *dramatique* du récit fait penser inéluctablement au déroulement d'une intrigue de pièce de théâtre, avec comme enjeu principal la quête mythique de la Vérité – quel que soit le prix à payer ».

Maurice ABITEBOUL mentionne brièvement ensuite le CDRom de Jean-Pierre Mouchon, *Dictionnaire bio-bibliographique des anglicistes et assimilés*, qui offre au lecteur une masse considérable de renseignements dans le cadre d'un travail qui constitue une recherche magistrale et se révèle d'une importance capitale dans son domaine.

VU SUR SCÈNE

Marcel DARMON présente ici le compte rendu de *Rusalka*, opéra d'Anton Dvorak et Jaroslav Kvapil représenté au Corum de Montpellier en octobre 2011. Il s'agit d'une œuvre « peu ou prou inspirée du conte d'Andersen, *La Petite Sirène* ». À la fin, rappelle-t-il, un peu comme dans une évocation mythologique, « Rusalka, qui ne peut ni intégrer le monde des humains, ni retrouver celui qui était le sien, est maudite et condamnée à errer ». Il est clair que, fondée sur l'éternel contraste entre l'idéal et la dureté des temps, entre le rêve et la réalité, « cette histoire montre l'incompatibilité entre deux mondes, le monde aquatique et le monde des humains : l'un est le monde de Rusalka, peuplé de personnages intemporels et immortels, l'autre est le monde du Prince, monde rude, habité d'êtres de chair et de sang en proie à toutes les passions ». Cette incompatibilité se retrouve d'ailleurs « à travers un certain nombre d'œuvres littéraires et certains mythes comme celui de la Sirène chez Homère (*Odyssée*) ».

Comment Dvorak allait-il traduire toute cette histoire en musique ? Et comment la mise en scène élaborée par le Néerlandais Jim Lucassen allait-elle servir le propos du compositeur et du librettiste ? C'est ce à quoi tente ici de répondre le compte rendu proposé.

Nous avons voulu tenter, avec ce numéro sur les « mythes et croyances au théâtre », d'explorer un domaine nécessairement vaste et aux frontières souvent mouvantes, et donc de vagabonder à travers les siècles et les aires linguistiques, sans assigner de limites à notre champ d'investigation. Nous avons pensé pouvoir

parcourir des territoires souvent très différents les uns par rapport aux autres mais qui, tous, nous apporteraient une meilleure compréhension à la fois de la nature humaine, dans sa riche diversité et ses contradictions, et de l'histoire des aspirations profondes et des mentalités qui façonnent les peuples et les groupes sociaux, qui leur inspirent leurs mythes et leurs croyances.

Il nous a paru profitable aussi, débordant le cadre légitime des études et essais portant spécifiquement sur les mythes et croyances *au théâtre*, d'élargir notre propos et de faire la part de la réflexion philosophique (sur les notions de doute et de certitude, de foi et de raison). Nous avons cru bon également de donner une place conséquente, comme dans les numéros précédents, aux rubriques « Notes de lecture » et « Vu sur scène », ainsi qu'à une nouvelle rubrique, « Évocation/Portrait ». Enfin, nous avons, cette année, ouvert notre « Atelier d'Écriture », qui depuis quelque temps publie des pièces de théâtre inédites, à un texte dramatique qui, sur un mode tragi-comique, prend appui sur le célèbre mythe d'Hamlet.

Nous espérons avoir ainsi servi le théâtre. Avec, certes, toujours beaucoup d'enthousiasme et en toute humilité.

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° 23 : Le mal et le malheur au théâtre (2013)

* N° 24 : Théâtre et temporalité (2014)

* N° 25 : De l'amour au théâtre (2015)

DÉFINITIONS ET PANORAMA

THÉÂTRE ET MYTHOLOGIE

Les mythologies constituent une providence pour nous autres professeurs de littérature qui ne savons pas toujours quoi dire à nos auditeurs ou écrire pour nos lecteurs qui puisse les intéresser, leur fournir des thèmes de réflexion, et susciter l'admiration que les savants ou prétendus tels espèrent obtenir des ignorants. Du fait que le théâtre classique contient d'innombrables allusions aux mythologies, la gréco-latine surtout, et que dans ce domaine les connaissances sont de moins en moins répandues dans le public, il y a de la ressource, de quoi satisfaire les besoins d'éclaircissements passagers et alimenter les notes de bas de page ou de fin de volume. En plaçant en tête d'affiche l'intertextualité, les traditions littéraires, la culture classique, on trouve de quoi parler ou écrire, même si on se limite à la littérature théâtrale. N'est-il pas amusant, par exemple, de remarquer que le dieu marin Protée, spécialiste de la métamorphose, a donné son nom à un jeune homme volage qui figure dans *Les deux Gentilshommes de Vérone* de Shakespeare, et un sujet dramatique à Claudel ? Il existe aussi, en amont de ce fleuve tranquille et fertile, une source propice à la recherche et à la diffusion de connaissances, celle des origines du théâtre, qui fut aussi un théâtre des origines, en Grèce particulièrement, mais aussi aux Indes, en Chine, au Japon. Les pièces les plus anciennes y représentent la genèse du monde, l'arrivée des dieux émergeant et triomphant du chaos, leurs querelles parfois violentes, l'accession de l'un d'entre eux au pouvoir suprême, leurs exigences souvent tyranniques à l'égard des humains, provoquant de la part de ces derniers la crainte, l'obéissance, la piété, les rites, les fondements de la morale. Toutefois les frasques auxquelles se livraient les dieux et les déesses donnaient aux mortels de dangereux exemples d'égarement, souvent suivis de châtiments. S'adressant à un public qui vénérât ou craignait les dieux représentés sur la scène, ce théâtre avait un caractère plus religieux qu'esthétique ou ludique, de sorte que les notions de mythes et de mythologie ne reflètent pas le type de réception qui se produisait alors dans l'esprit des spectateurs, et s'y produit peut-être encore dans certaines régions du monde. Est-ce la raison pour laquelle, même dans nos régions, les représentations théâtrales ont longtemps donné lieu à un certain cérémonial, comme d'un rituel gardant la nature sacrée des origines, et comme si dans les tragédies particulièrement, la mort à peu près inévitable du héros ou de l'héroïne avait un caractère sacrificiel ?

C'est dans les pays où les anciennes croyances sont exploitées artistiquement par ceux qui n'y croient plus, notamment au théâtre, que le concept de mythologie, au sens d'un ensemble de fables inventées par les hommes pour expliquer l'inexplicable, trouve sa validité. Cela n'entraîne pas cependant que le mot *mythologie* n'ait que des dénotations et connotations négatives, suggérant l'erreur, l'illusion ou l'appartenance à un stade primitif, voire infantile, de l'humanité. Il a aussi des sèmes positifs, suggérant le foisonnement inventif, la fabulation fascinante (quand Hercule nous est conté, nous y prenons un plaisir extrême), une prolifération de symboles et d'allégories qui valent mieux que de longs discours pour

nous instruire sur ce que nous sommes et sur ce qui nous attend au cours de l'existence, et peut-être même après.

Une autre distinction portant sur le sens à donner au mot *mythologie* s'impose ici : si l'on considère le traitement qu'en font les auteurs dramatiques en général, il convient peut-être de séparer les pièces où les dieux interviennent dans l'intrigue, donc procurent à l'action des ressorts fantastiques ou supraterrrestres, et ceux où ils n'interviennent pas, les thèmes et les personnages relevant de la mythologie du fait de leur ancienneté. *Elektra*, opéra que Richard Strauss composa sur un livret de Hugo von Hofmannsthal, d'après Sophocle, relève de la mythologie pour des raisons qui tiennent à l'histoire littéraire, mais aucune divinité n'y apparaît, et aucun événement surnaturel ne s'y produit. Au contraire *Daphné*, composé en 1938 sur un livret de Josef Gregor, contient Apollon parmi la distribution. Sorte de Don Juan qui profite de son pouvoir métaphysique pour essayer de séduire la touchante héroïne, il n'a pas le beau rôle, et la métamorphose de Daphné en laurier à la fin nous ramène à la mythologie au sens premier du terme. On retrouve Strauss et Gregor ainsi que la mythologie dans *L'Amour de Danaé*, achevé après une gestation difficile en 1942, mais représenté après la mort du compositeur. Le cas d'*Ariane à Naxos*, composé en 1916 sur un livret de Hofmannsthal, introduit une nouvelle manière d'exploiter la mythologie, du fait que le thème souvent traité d'Ariane abandonnée puis sauvée par Bacchus donne lieu à une mise en abyme, le procédé du théâtre dans le théâtre, créant un effet de distanciation. Le classement d'*Elektra* et d'autres œuvres du même genre, parmi lesquelles figure l'*Électre* de Giraudoux (1937), parmi le répertoire mythologique n'est cependant pas abusif. Le cas du triptyque d'O'Neill, *Le deuil sied à Électre* (1931), paraît différent du fait que tout le schéma dramatique du mythe originel a été transposé aux États-Unis à la fin de la guerre de Sécession, et que les motivations des personnages se fondent en grande partie sur les thèses freudiennes, mais l'auteur comptait sur la connivence culturelle des spectateurs, censés connaître les grandes lignes de la légende des Atrides. Il est vrai que la pièce fonctionne de manière autonome, même pour la partie du public qui ne perçoit pas simultanément les deux trames du palimpseste. L'*Antigone* d'Anouilh fonctionne peut-être moins bien, du fait que les dilemmes de la tragédie originelle ne sont guère transposables dans le monde moderne. Dans *Les Mouches* (1943) Sartre a repris à son tour le thème de l'*Orestie*, replacé dans son contexte antique et mythologique, mais revu et corrigé par la philosophie existentialiste, selon laquelle les dieux sont fatigués. Les Érinyes prenaient l'aspect répugnant d'une nuée tourbillonnante de mouches, Jupiter apparaissait en personne sur la scène et sous l'aspect inattendu de Charles Dullin, dieu blasé, ayant perdu tout son pouvoir, devenu un voyageur bavard, comme Wotan dans *Siegfried*. Mais il apparaît aussi comme le double d'Égisthe, tyran criminel et accablé d'un remords qu'il fait partager à toute la population d'Argos. La pièce dans son ensemble se chargeait d'un symbolisme militant dont les clés n'apparaissaient pas toujours clairement au public. L'auteur et ses exégètes ont fait savoir par la suite que l'œuvre lançait, à la barbe, très longue, de Jupiter et à celle de l'occupant, un appel à résis-

ter. Fidèle à sa doctrine, Sartre affirmait, et par la voix tout aussi inattendue de Jupiter lui-même, l'inaliénable liberté de l'homme, niant le fatalisme toujours plus ou moins inhérent à la mythologie. Cette pièce se révélait donc anti-mythologique, en contradiction avec son contexte. Elle prouvait aussi que les thèmes mythologiques se prêtent à tous les recyclages.

Il serait tentant, mais sans doute abusif, en comparant deux pièces de Racine assez proches l'une de l'autre dans le temps de même que dans leurs sources légendaires, à savoir *Andromaque* et *Iphigénie*, de déduire du fait que comme les dieux n'interviennent pas dans la première de ces deux tragédies et que les personnages sont libres de leurs choix, quoique soumis au poids de leurs passions ou de leurs impératifs moraux, l'auteur anticipe sur la subversion sartrienne des mythes et même sur l'exaltation de la liberté. On pourrait même soutenir que la fidélité d'Andromaque envers la mémoire d'Hector résulte d'un libre choix, non d'un impératif venu d'en-haut. Une telle lecture négligerait cependant le climat et le texte de la pièce. Les œuvres des auteurs tragiques de l'Antiquité où les dieux n'interviennent pas en personne, où les événements n'ont pas de causalité ouvertement prodigieuses, ainsi que celles qui en dérivent chez les auteurs classiques tels que Racine, reflètent des mentalités intrinsèquement imprégnées de croyances anciennes. Les auteurs modernes, Sartre constituant une exception délibérée, jouent le jeu le plus souvent, ils s'efforcent de retrouver la vision du monde et les réflexes moraux qu'avaient les personnages antiques qu'ils font revivre sur la scène. On trouve une exception à cette règle, qui n'est pas vraiment une exception, dans *Le Marchand de Venise*, quand Lorenzo, faisant allusion à Orphée, le désigne explicitement comme un personnage fictif. Mais comme l'action de cette comédie se déroule dans un environnement contemporain, il est naturel de se référer au mythe d'Orphée comme étant précisément un mythe, c'est-à-dire un ensemble de récits anciens et fabuleux qui conservent à jamais une signification symbolique. Du temps même de Shakespeare naissait l'opéra, mettant en scène la figure éternelle d'Orphée, dans l'*Euridice* de Jacopo Peri, en 1600, une autre *Euridice* composée par Giulio Caccini en 1601 et l'*Orfeo* de Claudio Monteverdi, en 1607. Le thème d'Orphée reste l'un des plus agissants de tous les mythes antiques, car il représente l'artiste, le poète, le musicien, capable de rivaliser avec les dieux par sa créativité et son intuition des vérités mystiques, mais soumis aux duretés de l'existence que sa sensibilité lui rend plus douloureuses qu'aux autres mortels, et à ses propres faiblesses inhérentes à la nature humaine. Il ne pouvait pas manquer de susciter un grand nombre de réincarnations en tous genres.

Incidemment, et puisqu'il est question d'établir des distinctions sémantiques, qu'il soit permis de soutenir ici que la distinction que M. Tzvetan Todorov, dans son *Introduction à la littérature fantastique*¹, croit déceler entre les notions de *fantastique* (vocabulaire qui vient du grec, et de mots évoquant le thème de l'apparition onirique ou surnaturelle) et de *merveilleux* (mot d'origine latine dont les racines

¹ Paris, Seuil, 1970.

appartiennent au champ sémantique de l'étonnement) ne se fonde ni sur l'usage, ni sur l'étymologie. Les deux termes s'emploient indifféremment, du moins dans le domaine de la terminologie littéraire.

Les auteurs qui pendant la période classique ont emprunté des thèmes dramatiques à l'Antiquité se sont efforcés, à quelques exceptions près, de donner cohérence et crédibilité à leurs œuvres. Ils ont rarement usé du matériau mythologique dans un esprit de dérision et de parodie. Parmi les incartades commises contre l'esprit de sérieux on peut citer le *Troilus et Cressida* de Shakespeare, où des personnages homériques tels qu'Achille, Ajax et même Hélène sont présentés de manière frisant la bouffonnerie. L'opéra *Platée*, de Rameau, « Ballet bouffon » composé en 1749 sur un livret de Le Valois d'Orville (le même que celui qui écrivit le texte d'*Hippolyte et Aricie*) est une farce où figurent, entre autres divinités, Jupiter et Mercure, qu'on retrouve dans les nombreuses versions théâtrales de la légende d'Amphitryon (Giraudoux en a recensé 38, la sienne venant en dernier), mais ces comédies ne constituent pas vraiment des pochades parodiques, car déjà dans l'Antiquité les espiègleries, voire les filouteries de Jupiter et de Mercure fournissaient une intrigue comique. Les Anciens pouvaient se montrer gouailleurs à l'égard des dieux, y compris du plus sévère de tous. De même que l'autoritarisme engendre l'insolence et la moquerie, la vénération qu'exige la divinité pousse parfois au défoulement irrévérencieux. Mais ces traits sont intérieurs, non extérieurs au texte. Que la tonalité soit comique ou tragique il convient de tirer des conclusions des textes tels qu'ils ont été écrits, non à la lumière de certaines mises en scène d'aujourd'hui, qui poussent la distanciation jusqu'au burlesque. Händel n'est pas un précurseur d'Offenbach, contrairement à ce qu'on pourrait déduire de nombre de spectacles vus ces temps-ci.

Bien entendu le théâtre, celui que nous connaissons le mieux, produit après l'avènement du christianisme, et même longtemps après, n'est pas le seul lieu où l'on entend parler des dieux, déesses, et autres personnages considérés désormais comme imaginaires. On en voit beaucoup en peinture et en sculpture, mais le théâtre, pour diverses raisons, en a fait jadis un usage si fréquent qu'il permet non seulement de disposer d'un répertoire considérable dans ce domaine, mais aussi de soulever un certain nombre de questions importantes, auxquelles nous ne savons pas toujours répondre. Par exemple le fameux vers de Racine,

C'est Vénus tout entière à sa proie attachée.

appelle toute une gamme de commentaires pédagogiques. Espérons que le temps n'est pas encore venu où il sera nécessaire d'expliquer aux étudiants qu'il y a une inversion dans la phrase, que ce n'est pas la proie qui est attachée, mais Vénus, de même que dans la fable de La Fontaine c'est le corbeau qui est perché, non l'arbre, et passons au sujet du jour, c'est-à-dire à la mythologie. Qui est Vénus ? Pourquoi Phèdre lui attribue-t-elle cet acharnement prédateur ? Vénus est la déesse de l'amour, et si elle a vraiment asservi Phèdre à une passion rongeuse et insurmon-

table, on peut aussi la considérer comme un personnage jouant un rôle dans la tragédie, comme Neptune par la suite, même si ces deux divinités n'apparaissent pas sur la scène. Dieu est amour, a rappelé le pape Benoît XVI, mais l'amour que la déesse Vénus inocule à ses proies est un tourment obsessionnel, il ne procure aucun bienfait. Il fait souffrir la malheureuse qui en est atteinte, la rend jalouse, vindicative, menteuse et quasi meurtrière, même si Racine a transféré une partie de sa culpabilité sur Oenone, alors qu'Euripide, Sénèque et même Rameau, ou du moins son librettiste, l'abbé Simon-Joseph Pellegrin, la rendent entièrement responsable du mensonge criminel qui tue Hippolyte. De même Shakespeare fait intervenir Cupidon dans *Le Songe d'une nuit d'été*, mais on ne le voit pas plus sur la scène que sa mère Vénus dans *Phèdre*, c'est Obéron qui relate un de ses faits et méfaits dans un récit. Cela lui donne droit cependant à la même existence fictive qu'aux autres personnages fantastiques qui hantent la forêt proche d'Athènes. Ils appartiennent à la mythologie composite que Shakespeare tira du folklore britannique ainsi que de *Huon de Bordeaux*, chanson de geste française, qui contient des éléments venus d'Orient. Cela n'empêche pas la cohabitation avec les divinités classiques. Cupidon n'est pas mû par la vengeance, mais il décoche ses flèches avec une espièglerie cruelle.

Pour revenir à Vénus, sa rancune envers Phèdre et sa famille fait d'elle un actant dramatique, d'où le besoin d'ouvrir un paragraphe explicatif sur la vendetta coléreuse des habitants et habitantes de l'Olympe, qui suscitait la surprise consternée de Virgile : *tantaene animis caelestibus irae* ?² Les nombreuses allusions aux châtements infligés par les dieux à ceux qui leur ont seulement manqué de respect, les références à Niobé, Tantale, Sisyphe, Ixion (Cf. la roue de feu mentionnée par le roi Lear), qui parsèment les textes théâtraux, n'ont pas seulement une fonction décorative et intertextuelle, elles expriment un éternel grief, un incurable sentiment d'accablement. Il ne faut pas s'étonner si les Anciens essayaient par tous les moyens d'amadouer la féroce engeance des dieux, par des sacrifices notamment, y compris des sacrifices humains, comme dans les diverses versions de la légende d'Iphigénie ou dans *Titus Andronicus*. On peut se demander parfois si l'usage de la mythologie par les écrivains, particulièrement ceux qui ont écrit pour la scène, sur laquelle on voit souvent les hommes accablés de malheurs dont ils ne sont pas toujours responsables, n'a pas pour intention profonde de cacher pour de bon le dieu caché dont parle présomptueusement Lucien Goldmann. En tout cas les dieux de l'Olympe ne se cachent pas pour exercer une tyrannie impitoyable sur les mortels et même sur les immortels de rang subalterne. Le malheureux Prométhée d'Eschyle en sait quelque chose. Quant à Eschyle lui-même, on ne sait pas avec certitude s'il appelle implicitement à la révolte ou à la résignation, mais comme on le verra plus loin, la première hypothèse ne manque pas de plausibilité. Œdipe représente lui aussi un cas illustrant la férocité punitive des dieux, quand il est châtié,

² *L'Énéide*, I, 11.

et les habitants de Thèbes avec lui et avant lui, à cause du parricide et de l'inceste que leur roi a commis sans le savoir, ou que seul son inconscient a commis, selon la thèse freudienne.

Il va de soi que, près de deux mille ans après Euripide, auteur de la pièce dont Racine s'est inspiré, Phèdre exprime des croyances métaphysiques qui n'étaient plus partagées par le public. Pourquoi leur donner alors tant d'importance, les traiter avec tant de sérieux ? Les dieux de la mythologie ont-ils pour fonction de servir de cibles à des mises en accusation qui seraient jugées dangereusement blasphématoires si elles mettaient en cause le dieu judéo-chrétien ? Les dieux ont parfois la double faculté de mettre les humains dans l'embarras et de les tirer d'affaire. La légende d'Idoménée a plusieurs fois été traitée à l'opéra, par André Campra entre autres, la version la plus célèbre étant celle de Mozart, et en s'inspirant du *Cinna* de Corneille, on pourrait lui donner comme sous-titre « La clémence de Neptune », car le dieu de la mer joue doublement le rôle du *deus ex machina*. Après avoir placé le roi de Crète dans un dilemme insoluble et provoqué pour le punir la mort de plusieurs milliers d'innocents, en utilisant son procédé habituel qui consiste à envoyer sur le rivage un monstre marin effrayant et vorace, il pardonne au coupable. Parfois le polythéisme a du bon, les dieux mettent à profit leur diversité pour peser le pour et le contre au sujet d'un cas judiciaire, comme dans le troisième volet de l'*Orestie* d'Eschyle, où prend place le débat entre Apollon et les Euménides. Dans l'inattendue théophanie de *Cymbeline*, tout en présentant Jupiter comme un dieu sévère et ombrageux, Shakespeare lui fait dire que les tourments qu'il inflige aux humains ont pour but de les mettre à l'épreuve. Si l'homme soumis à de cruelles épreuves (dont Posthumus porte un lourd poids de responsabilité) montre qu'il possède la vertu cardinale de fortitude et réussit à ne pas perdre la foi, laquelle fait partie des trois vertus théologales, ses péchés lui seront pardonnés. C'est la leçon qui ressort du passage en question, mais la ressemblance qui apparaît alors entre Jupiter et le dieu judéo-chrétien peut troubler. Certains commentateurs ont affirmé, sans la moindre preuve et en s'appuyant sur de prétendus indices lexicaux, métriques et stylistiques qui ne font que trahir leur ignorance dans ces disciplines, que le passage en question n'est pas de la main de Shakespeare. Des doutes identiques sont encore aujourd'hui soulevés au sujet de l'apparition d'Hécate dans *Macbeth*, alors que les scènes où elle figure et la tirade qu'elle prononce sont indispensables à la compréhension en profondeur de la pièce. Ces commentateurs éprouvent-ils une gêne, enfouie dans leur inconscient, devant la présence de divinités sur la scène ? Il a existé un tabou religieux interdisant de représenter Dieu, le Christ et même les saints sur la scène d'un théâtre. Il est caractéristique de cette exigence morale que Händel, par exemple, qui a composé 15 opéras sur des sujets mythologiques, plus ceux dont la trame en partie fantastique vient de la *Jérusalem délivrée* du Tasse, ou du *Roland furieux* d'Arioste, a réservé la forme de l'oratorio aux œuvres dont le sujet venait de l'Ancien Testament, comme *Saul* ou *Athalia* (d'après Racine) ou du nouveau Testament, *Le Messie*, ou qui appartenait à l'histoire du christianisme, comme *Theodora*. De nos jours on joue parfois ces

œuvres sous forme théâtrale, mais c'est contre les intentions de l'auteur. En France la représentation d'œuvres théâtrales ou musicales fondées sur la Bible ou sur l'histoire du christianisme ne fut pas formellement interdite, comme le prouve l'existence des *Juifves* de Robert Garnier, du *Polyeucte* de Corneille, des deux dernières œuvres de Racine (destinées, il est vrai à des représentations privées), ou dans le domaine de l'opéra, *David et Jonathas* de Marc-Antoine Charpentier (1688) et *Jephté*, de Michel Pignolet de Montéclair (1732). Mais ces œuvres sont si rares qu'elles constituent plutôt des exceptions. De plus elles ne contiennent pas d'événement surnaturel à proprement parler, même si la Providence divine semble mystérieusement à l'œuvre dans la conclusion heureuse de la trame dramatique.

L'ambiguïté du Jupiter qui apparaît dans *Cymbeline* explique peut-être l'étrange déni d'authenticité qui a été lancé contre lui. Moins ambigu peut-être, mais plus subtilement sentis, apparaissent les dieux antiques dans *Antoine et Cléopâtre*, sans doute de toutes les pièces de Shakespeare la plus imprégnée de mythologie³. Les divinités mentionnées et invoquées dans cette tragédie, Jupiter, Mars, Vénus, Neptune, Hercule, sont celles qui représentent une forme de puissance, avec laquelle elles aident de façon plus ou moins intermittente et durable leurs protégés parmi les mortels. Quand Hercule, dieu tutélaire d'Antoine, abandonne celui-ci, ce qu'il fait savoir par une sorte de fanfare qui n'a rien de triomphal mais qui s'évanouit peu à peu, nous savons que le héros de la pièce est condamné. La volonté de puissance d'Antoine se fracasse contre la mauvaise volonté des dieux. Mais pourquoi le Ciel aiderait-il un homme qui ne s'aide pas lui-même ? Le comte de Gloucester, dans *Le Roi Lear*, a peut-être tort d'attribuer ses malheurs aux dieux et de comparer ceux-ci à des gamins cruels qui prennent plaisir à tuer des mouches. Edmund, son scélérat de fils bâtard, a peut-être raison de se moquer des hommes qui attribuent leurs sottises et leurs vices aux astres et autres dispensateurs de fatalités. La présence des dieux n'entrave pas la liberté que se donnent les hommes d'agir selon leurs désirs et leur volonté. Edmund n'est cependant pas un personnage sartrien avant la lettre, car il se donne la Nature pour déesse, il lui voue un culte, revenant aux mythologies primitives. Pour revenir aux théophanies de Shakespeare, on peut les juger ambivalentes plutôt qu'ambiguës : Hercule abandonne Antoine après qu'Antoine s'est lui-même abandonné, ce qui donne à ce dieu une signification symbolique, mais grâce à la magie du théâtre et de la musique sa présence réelle se fait sentir, alors même qu'on ne le voit pas.

Quelquefois les auteurs retournent la situation et produisent des pièces où ce sont les hommes qui rendent les dieux malheureux, ou du moins les êtres surnaturels, comme la petite sirène d'Andersen, ou l'Ondine de La Mothe-Fouqué, adaptée à l'opéra par Dvorak dans *Rusalka* (1901), puis revenue au théâtre grâce à Giraudoux en 1939. L'idée, rassurante pour les mortels, est que les immortels

³ Cf. mon article « Man and Divinity in *Antony and Cleopatra* » inclus dans le recueil *Antony and Cleopatra – William Shakespeare*, publié sous ma direction à Paris par Ellipses en 2000.

s'ennuient dans leur béatitude sans fin, ils envient des humains de connaître des passions, des joies et même des douleurs.

La multiplicité des interprétations auxquelles se prête l'usage que font de la mythologie les auteurs de pièces et de livrets d'opéras a d'abord un aspect quantitatif. L'impulsion ayant été donnée par Peri, Caccini, et Monteverdi, mentionnés plus haut, l'opéra devint un des divertissements les plus prisés, d'abord par l'aristocratie, puis par un public plus large, à partir du XVII^e siècle. Les sujets mythologiques y prennent une part considérable. On sait que l'opéra de Cavalli, dont le titre faisait sans doute allusion au royal spectateur, *Ercole amante*, devait être chanté devant Louis XIV et l'infante Marie-Thérèse le jour même de leur mariage. Des difficultés techniques empêchèrent la représentation. Elle eut lieu plus tard à Paris, et le roi lui-même y prit part, affublé d'un costume figurant le soleil. Hercule amoureux devenait déjà le Roi Soleil.

Les *masques*, spécialité anglaise du XVII^e siècle dont raffolaient les premiers Stuarts et dans laquelle s'illustra Ben Jonson, qui en composa 34, visaient à ce qu'on a appelé plus tard le spectacle total. Très coûteux, ils constituaient le plus souvent des spectacles privés, donnés à la cour du roi ou dans les châteaux et du fait qu'ils constituaient des événements artistiques plus que des œuvres destinées à durer, la plupart des textes ont été perdus. Ils combinaient le théâtre, enrichi d'artifices visuels que n'avait pas connus la période élisabéthaine, la poésie, la musique et la danse, et ne manquaient pas de représenter des scènes mythologiques, d'autant plus que les machines pouvaient faire apparaître ou disparaître les personnages fantastiques, qui, dotés d'ubiquité et d'instantanéité, se déplacent dans l'espace sans contrainte de pesanteur.

Les auteurs se donnèrent une autre faculté, celle d'inventer de nouveaux dieux ou de nouveaux démons, tel Comus, personnage fabuleux créé par Milton, qui en fait le fils de Bacchus et de la magicienne Circé. Il figure au centre d'un *masque* représenté au château de Ludlow, dans le Shropshire, en 1634. Les dieux de la mythologie étaient tellement prolifiques qu'on pouvait leur inventer des progénitures non archivées dans les textes canoniques. Ce Comus, qui a donné son nom à un spectacle conçu comme un apologue édifiant, symbolise la tentation sexuelle et maléfique. Peut-être aussi constitue-t-il un sermon allégorique mettant en garde contre une renaissance du paganisme au sein de la chrétienté. Le plus souvent les masques avaient un caractère divertissant et si les dieux païens y apparaissaient, c'était sous leur aspect folâtre, ludique et féerique.

L'anthropomorphisme inhérent aux dieux antiques eut une autre conséquence sur leur exploitation au théâtre : la typologie qui lui est intrinsèque fait de la population immortelle un grand phalanstère où tous les tempéraments, toutes les pulsions sont représentés. Chacun joue son emploi habituel comme dans la *Commedia dell'arte*, mais les personnages sont beaucoup plus nombreux. Ils se prêtent volontiers au jeu dramatique. Dans certaines pièces, ils transposent sur l'Olympe et régions voisines les mêmes situations dramatiques, les mêmes dilemmes et conflits, parfois les scènes de ménage, de jalousie, de dépit amoureux que ceux que con-

naissent les humains. Les hiérarchies sociales et familiales y dressent les mêmes obstacles au bonheur que dans la société humaine. Par exemple *Cadmus et Hermione*, qui sur un livret de Quinault fait partie des treize opéras mythologiques de Lully, les trois autres étant tirés du *Roland furieux* d'Arioste, a pour principal ressort dramatique le thème des amours contrariées. Incidemment, on remarque que la plupart des livrets d'opéras écrits par Quinault ont la mythologie pour cadre, alors que parmi ses pièces non destinées à la scène lyrique il ne s'en est inspiré que dans *Bellérophon* (1665). Cette particularité reflète une donnée générale. Au XVII^e siècle l'opéra, domaine privilégié du fantastique et du fabuleux, puise la plupart de ses sujets dans le corpus mythologique. Au siècle suivant Händel, Telemann, Campra, Rameau, Gluck, Haydn, Mozart, continuent la tradition, sans en faire cependant la source exclusive ou majoritaire de leur production. Le théâtre proprement dit a suivi une évolution analogue.

Le cas de Racine a été mentionné. Pierre Corneille n'est guère connu pour ses pièces mythologiques, mais il en a composé quatre sur un total de trente-trois, dont, comme beaucoup d'autres avant et après lui, une *Médée* en 1635 et un *Œdipe* en 1659. Thomas Corneille composa cinq pièces inspirées par la mythologie, dont, comme son frère, une *Médée*, mise en musique par Marc-Antoine Charpentier en 1694. Incidemment la légende de Médée, comme celles d'Œdipe, d'Orphée, et d'Électre, constitue un des thèmes les plus vivaces de l'héritage mythologique, ayant inspiré de nombreuses versions, dont la plus récente, celle de Robinson Jeffers en 1946, est sans doute la plus admirable. Bien que placée dans son contexte antique – ou peut-être pour cette raison – elle exerce sur le public une inusable puissance d'émotion.

Sur la quarantaine de pièces composées par Marivaux deux seulement ont la mythologie pour cadre. Dans *Le triomphe de Plutus* (1728), comédie amèrement satirique, on voit Apollon, dieu des arts et de la beauté et Plutus, dieu de la richesse, laid et grossier, se disputer l'amour d'une mortelle. C'est Plutus qui l'emporte. Dans *La réunion des amours* (1731), on assiste à un débat entre deux divinités représentant deux visages de l'amour. L'une s'appelle simplement Amour et incarne la tradition sentimentale et courtoise. Son adversaire, Cupidon, s'affiche en séducteur libertin et conquérant. On demande à Minerve de tirer la conclusion. Elle ordonne aux antagonistes de se réunir et de créer une synthèse entre leurs deux natures. On voit que Marivaux exploite le contenu allégorique de la mythologie, en y ajoutant de nouveaux éléments, selon une tendance de plus en plus cultivée par les auteurs, et notamment par Voltaire.

Sur les 57 œuvres théâtrales et livrets d'opéras produits par ce dernier, beaucoup ont l'Antiquité pour cadre, mais peu sur des sujets mythologiques. Dans *Les Pélopidés* il traite de la légende d'Atrée et de Thyeste, il a écrit un *Œdipe* et un *Oreste*. C'est dans *Pandore*, livret d'un opéra écrit en 1740, mis en musique par trois compositeurs (Pancrace Royer, Jean-Benjamin de Laborde et un certain M. de Sireuil) mais qui ne fut jamais représenté, qu'apparaissent non seulement Pandore, mais aussi Jupiter, Mercure, Neptune, Pluton, les Trois Grâces, Némésis, Promé-

thée, les Titans, des nymphes et autres personnages appartenant à la palingénésie mythologique. Dans un esprit on ne peut plus voltairien, qui préfigure aussi le *Prométhée délivré* de Shelley, l'auteur fait du titan le héros de la pièce, et Jupiter se fait traiter d'« usurpateur des cieux ».

Le paganisme donnait un sens mystique à la vie tout en réservant la possibilité de prendre des distances avec le merveilleux. On peut se sentir obligé de croire à ce que Chateaubriand appelait le merveilleux chrétien, mais il est tacitement admis que plus personne ne croit aux dieux des diverses mythologies, tout en se réservant la possibilité de les exploiter, ne serait-ce que pour leur attrait pittoresque, parce que l'inventivité narrative des auteurs anciens dans ce domaine éblouit le public et procure aux auteurs une source inépuisable de sujets.

Si les dieux des diverses mythologies apparaissent souvent comme des puissances redoutables – même quand ils sont eux-mêmes assujettis à des destinées appartenant à un ordre encore supérieur au leur, les mortels leurs restent soumis – il arrive que les auteurs d'œuvres théâtrales et de livrets d'opéras, familiers grâce à leur culture des déités mythologiques qu'ils fréquentent depuis leur enfance studieuse, les traitent familièrement et les font descendre de leurs nuages foudroyants. De la seconde moitié du seizième siècle à la fin du dix-huitième particulièrement, innombrables sont les œuvres théâtrales, les opéras et les ballets mettant en scène des épisodes et des personnages de la mythologie. Beaucoup, laissées à l'état de manuscrits, n'ont pas été retrouvées, mais celles qui subsistent suffisent à mesurer l'ampleur du phénomène. Il est licite d'y ajouter les opéras, qui par nature se prêtent à l'utilisation d'un tel matériau. Le *deus ex machina*, personnage qui vient dénouer une intrigue apparemment insoluble, pouvait alors être compris au sens propre, comme désignant un dieu descendant du ciel, c'est-à-dire du toit du théâtre, grâce à un dispositif ingénieux, mû par ces auxiliaires indispensables qu'on appelle à juste titre les machinistes.

La période romantique n'a pas abandonné la mythologie, mais elle est allée chercher son matériau ailleurs parfois que dans le corpus gréco-latin, à bout de souffle et désormais objet, comme déjà dans le *Virgile travesti* de Scarron, de parodies burlesques. Le *Philémon et Baucis* (1860) de Gounod constitue une des rares exceptions. Ni Bellini, ni Donizetti, ni Verdi, ni à plus forte raison les véristes de la génération suivante n'ont exploité la mythologie gréco-latine, mais d'autres légendes, plus orientales ou plus nordiques, ou venues du folklore médiéval, ont pris sa place. Weber fait intervenir des forces maléfiques au cœur de l'Allemagne dans *Le Freischütz* (1821), et des elfes arabes dans *Obéron* (1826). *Le Vampyre* de Marschner (1828), *Le Démon* d'Anton Rubinstein (1875), *Le Villi* de Puccini (1885), la *Loreley* de Catalani (1890), sans oublier les nombreuses adaptations du thème de Faust, puisent dans le même fonds.

Les auteurs n'ont plus hésité à exploiter d'autres sources fantastiques. Il existe cependant un lien entre l'ancienne mythologie et la façon dont les auteurs exploitent les légendes médiévales, en ceci que si dans leurs œuvres les saints ou la divinité se manifestent de manière surnaturelle, les auteurs n'en continuent pas

moins à écrire des tragédies, et celles-ci vont jusqu'au bout de leur logique destructrice, suscitant la terreur et la pitié. Comme au cours des siècles précédents, l'opéra, plus encore que le théâtre, illustre cette double évolution, celle qui s'inspire des légendes slaves, celtiques et nordiques, et celle qui revient au christianisme médiéval. Il arrive à ces deux voies de se rencontrer. *Le Roi d'Ys*, opéra d'Édouard Lalo composé sur un livret d'Édouard Blau et représenté en 1888, en donne un exemple. La statue de saint Corentin, protecteur de la ville d'Ys, avertit les habitants du désastre qui se prépare, mais ne peut empêcher son engloutissement, provoqué par la jalousie amoureuse de l'héroïne Margared, qui, son forfait accompli, se donne la mort en se jetant dans les flots. S'inspirant d'une légende appartenant à la mythologie germano-scandinave, Wagner mit en scène le suicide collectif de tous les dieux, dans *Les Crépuscule des dieux*, après les avoir représentés comme une engeance cruelle, malhonnête et cafouilleuse. Puis après *l'Anneau du Nibelung*, il est revenu dans *Parsifal* au merveilleux chrétien, ce qui provoqua la fureur de Nietzsche, pour qui Dieu était mort. Les dieux sont morts, vive Dieu, le vrai Dieu, semble répondre Wagner. Puisque Siegfried n'a pas les vertus rédemptrices que Wotan, son grand-père, espérait de lui, revenons au vrai Rédempteur. Mais l'archaïsme médiéval du scénario de *Parsifal* a de quoi embarrasser les théologiens, qui préfèrent considérer cette œuvre comme le produit d'une dérive vaguement cathare, ou en donner une exégèse strictement symbolique, en évacuant tout littéralisme. Est-il blasphématoire de considérer les vertus magiques du Graal, calice qui contient le sang du Christ miraculeusement conservé, comme relevant lui aussi de la mythologie ? L'inexistence matérielle de ce Graal résout la question, du moins hors du théâtre, mais laisse irrésolu le problème herméneutique. Wagner s'était déjà inspiré de légendes médiévales faisant appel au surnaturel, et qui, quoique situées dans un contexte chrétien, ayant même une fonction apologétique, devaient plus aux traditions folkloriques qu'à la pensée théologico-rationaliste de saint Thomas d'Aquin. De ces sources d'inspiration sont venues l'ouverture pour *Faust*, *Les Fées*, *Le Vaisseau fantôme*, *Lohengrin* et *Tannhäuser*. Le philtre magique de *Tristan et Isolde*, bien que traité de façon ambiguë, rappelle clairement l'origine celtique et fabuleuse de l'histoire. Wagner alla même, dans *Tannhäuser*, jusqu'à juxtaposer le royaume de Vénus, attachée à ses proies comme toujours, faisant cascader la vertu comme dans *La belle Hélène*, et celui de la chrétienté. Le miracle du rameau desséché qui refleurit à la fin fait appel à la même suspension de l'incrédulité que celle qui fait accepter les scènes d'orgies païennes du Venusberg. On trouve une juxtaposition analogue entre une légende d'inspiration chrétienne et une légende antique, inspirée sans doute par le fameux vers que prononce Faustus dans la pièce de Marlowe, « Hélène, rends-moi immortel par un baiser ! », dans le *Mefistofele* d'Arrigo Boito (1865), où se rencontrent Faust et Hélène de Troie. Dans *Lohengrin* la magie noire d'Ortrud qui transforme le petit prince en cygne ne semble guère différente de la magie blanche du héros qui lui redonne sa forme humaine. Quoi de plus ovidien et donc mythologique que le thème des métamorphoses ? Chez Wagner le christianisme triomphe du paganisme, mais en usant de

moyens presque identiques. La caméléonesque Kundry, version féminine du Juif errant, se métamorphose selon l'endroit où elle se trouve. Grâce à sa chasteté, Parsifal, futur père de Lohengrin cependant, triomphe du sorcier Klingsor, chaste lui aussi, mais à la manière de l'hérétique Origène. Wagner lui-même passe parfois pour hérétique, surtout auprès des chrétiens postconciliaires.

L'usage fréquent, ou même envahissant, des mythologies sur les diverses scènes donne lieu à une grande diversité de théories. On peut y voir un phénomène culturel, d'abord au sens livresque et français du terme, et avant de l'étendre au sens de l'anglais *cultural*, trop souvent adopté de nos jours. Les auteurs sont portés à transfuser dans leurs œuvres ce qu'ils ont conservé de leurs lectures, y trouvant des intrigues prêtes à l'emploi, des thèmes aptes à se prêter à d'innombrables variations, sachant aussi qu'une grande partie du public a lu les mêmes livres qu'eux, et prend plaisir à comprendre les allusions ainsi qu'à voir sur scène, dotés de visages constamment renouvelés, les dieux et les héros dont les multiples aventures les ont charmés, émus ou amusés. Un motif plus obscur, de nature anthropologique, peut également expliquer cet attrait du public de jadis pour le polythéisme païen, qui serait fondé sur une nostalgie des temps d'avant le christianisme, quand régnait un animisme qui défiait les forces de la nature, quand toutes les pulsions, toutes les activités, mêmes les plus condamnables selon la nouvelle éthique, s'incarnaient dans une divinité dont l'existence équivalait à une reconnaissance officielle.

Il est possible aussi d'adopter une conception plus intellectuelle, et de chercher et mettre en valeur l'idée derrière l'image, de considérer le signifiant *Vénus*, dans le vers de Racine cité plus haut, exemple parmi d'autres, non comme se référant à un personnage dramatique, mais comme une métonymie, se substituant au mot *amour*, de même que *Neptune* dans le vers de *Macbeth* où il signifie la mer. L'homonymie, qui n'a évidemment rien de fortuit, entre le mot latin *cupido*, le désir, et le nom *Cupido*, le petit dieu de l'amour, encourage ce genre de lecture. L'usage que font de nos jours les psychologues du mot *éros*, transformé en nom commun, va dans le même sens. Il s'agit du sens inverse de celui qui s'est sans doute produit dans l'histoire. Au lieu de diviniser le désir, on désacralise le signifié pour ramener le signifiant d'abord au niveau lexical, puis repartir dans une autre direction, aboutissant à un ensemble d'allégories et de symboles. Il va de soi que les auteurs dramatiques qui se réfèrent aux divinités païennes savent ce que chacune incarne. Quand Prospero, dans *La Tempête*, par un jeu qui tient de la mise en abyme, fait apparaître Junon, Cérès et Vénus aux yeux des spectateurs à qui il entend donner un leçon, il leur explique qu'elles représentent respectivement la fidélité conjugale, la fertilité agricole, et l'érotisme ravageur. Il serait toutefois réducteur d'interpréter ces apparitions spectaculaires comme une simple iconographie symbolique, une façon de mettre à la portée des illettrés un ensemble de significations qu'on pourrait aussi bien absorber sous une forme conceptuelle et discursive. Le théâtre n'est pas un art figé, ni un ensemble de rébus à déchiffrer. Quand des personnages surnaturels entrent dans le jeu, ils font partie du mouvement général, ils s'humanisent, ce qui s'inscrit dans le droit fil de l'imaginaire païen – les hommes ont créé les dieux à

leur image – ils peuvent même évoluer, changer du tout au tout, participer aux péripéties événementielles ou psychologiques qui surviennent inévitablement dans une action dramatique. Sur ce point il y aurait peut-être une distinction à établir entre les dieux qu'on ne voit pas sur la scène, comme les susmentionnés Vénus et Neptune dans *Phèdre*, qui forcément gardent leur caractère sacro-saint et intimidant, et ceux qui s'intègrent au jeu dramatique, soit qu'ils mènent des intrigues entre eux, soit qu'ils se mêlent aux humains, ce qui ne va pas sans conséquences parfois funestes pour ces derniers. Parfois ce sont les immortels qui se brûlent au contact des mortels.

Malgré la révolution que le christianisme a apportée au monde, il a existé longtemps une étrange continuité osmotique entre les représentations anciennes de la divinité et les croyances nouvelles. Que disent les théologiens, à supposer qu'ils disent quelque chose, du personnage de Méphistophélès qui apparaît dans les nombreuses versions théâtrales de la légende de Faust ? Relève-t-il de la mythologie ou de l'orthodoxie ? Invoquer le sempiternel symbolisme ne fait qu'escamoter la question et la réponse.

Jugé de l'extérieur et d'un point de vue sociologique, particulièrement si l'on fait de la sociologie un sport de combat comme le voulait Pierre Bourdieu, le phénomène littéraire et artistique que constituent le retour et le recours à la mythologie peuvent apparaître comme une forme de passéisme culturel, un moyen d'évasion idyllique loin des dures réalités de la vie et de la société. De plus, on dépensait pour ces divertissements royaux et aristocratiques de l'argent prélevé sur le labeur du peuple, qui n'avait lui-même guère l'occasion d'y assister. Ce sont là cependant des considérations qui dépassent la question de la mythologie et des diverses exploitations qui en ont été faites. L'incrustation des thèmes mythologiques dans les esprits ainsi que dans les productions littéraires et artistiques ne relève pas d'un simple dilettantisme élitaire. Ils donnent lieu à une inépuisable richesse d'interprétations et d'approfondissements, comme en témoigne l'usage qu'en ont encore fait certains auteurs du XX^e siècle, comme Richard Strauss et ses librettistes. Mais pendant la même période des auteurs catholiques ou anglicans comme Claudel, Bernanos ou T.S. Eliot, faisaient intervenir la foi comme force agissante, non matériellement visible mais aussi puissante que les prodiges païens. Une autre façon d'éluder la question, dont il faut parfois se contenter, thèse favorite de certains doctrinaires contemporains, consiste à rappeler que le théâtre appartient tout entier au domaine du fantastique, que s'interroger sur le degré de réalité ou d'irréalité de tel ou tel personnage n'a aucun sens. Tout est fictif, donc mythique au théâtre, Harpagon, la Dame aux camélias ou le docteur Knock tout autant que Vénus, Ondine ou Méphistophélès. Soit, mais tout de même, ce qui touche aux croyances et à la *Weltanschauung* du public demande une certaine prise en considération. Si le théâtre est un art de l'irréel, utiliser comme thèmes dramatiques des données appartenant elles-mêmes à l'irréalité visionnaire produit de l'irréel au car-

À la fin de ce parcours, on constate que la notion même de mythologie se prête à des interprétations différentes, au point qu'on a envie de franchir une nouvelle ligne et de s'interroger sur certaines extensions que ce mot a pu susciter, ainsi que le mot *mythe*, plus difficile encore à cerner. Tout le monde se souvient des fameuses *Mythologies* de Roland Barthes, où avec une verve sarcastique et glaciale il s'en prenait à un certain nombre de croyances, de réflexes collectifs, de préjugés, d'attachements fétichistes à des objets sans valeur. La notion de valeur constitue la cible centrale du négativisme de Barthes, qui a pour leitmotiv l'idée que tout ce à quoi le *vulgum pecus*, c'est-à-dire à peu près tout le monde, à commencer par les castes dirigeantes et les élites intellectuelles, attache de la valeur, n'en a aucune. C'est lui aussi qui a donné du mythe une définition étrange, affirmant que « le mythe est une parole », voulant sans doute signifier par là que toute parole est un mensonge, anticipant sur son discours du Collège de France où il accusa le langage d'avoir essentiellement une fonction tyrannique et mystificatrice, allant même jusqu'à employer le mot meurtrier de *fascisme*.

Il y a là matière à réflexion et à discussion. Il est possible, à titre d'hypothèse de travail, de considérer qu'au théâtre, les ressorts dramatiques et psychologiques ne sont pas tous fondés sur le surmoi métaphysique que les puissances du ciel ou de l'enfer font peser sur les humains, mais que ce qui dans le monde moderne meuble les esprits et fait agir les personnages de théâtre ressortit à des mythes d'un type nouveau, analysables selon des méthodes sociologiques. Les personnages en question apparaissent alors comme mus par des sentiments et des idéaux qui, sans avoir forcément une origine métaphysique ou considérée comme telle, s'enrobent d'un halo mythique ou mystique qui leur donne une valeur dépassant les pulsions animales et individuelles. Dans la tradition littéraire et théâtrale, l'amour diffère le plus souvent de la malédiction dont se plaint Phèdre, et s'affiche plutôt comme le *summum bonum* de l'existence. L'échec qu'il subit dans les tragédies n'enlève rien à sa valeur suprême, que confirme le triomphe euphorique qu'il obtient à la fin des comédies. André Breton n'a pas inventé l'amour fou, même s'il a donné son expression définitive à ce mythe éternel. Mais que signifie alors le mot *mythe* ? L'objet d'une croyance illusoire, ou un facteur du comportement à la fois somatique, affectif et intellectuel auquel la littérature et les arts ont donné une infinité de visages, sans que la transfiguration esthétique d'un sujet pris dans la réalité implique la transformation de la vérité en mensonge ? Il n'est pas absurde d'adopter la deuxième hypothèse. Le patriotisme, autre moteur du comportement de certains héros du répertoire, ne se confond pas nécessairement avec la xénophobie ni avec un nationalisme buté, prédateur et agressif. La loyauté n'est pas toujours synonyme de servilité. Le culte de la royauté semble aujourd'hui archaïque et impropre à faire vibrer la sensibilité du public, pourtant Benjamin Britten a composé en 1952 un spectacle musical à la gloire de la reine Élisabeth I^{ère} intitulé précisément *Gloriana*. Pour protéger la population contre ce penchant contagieux les autorités soviétiques après la Révolution de 1917 censurèrent le titre de l'opéra de Glinka, *Une vie pour le Tsar*, jugé trop héroïquement royaliste, et le transformèrent

en *Ivan Soussanine*⁴. L'héroïsme sous toutes ses formes, ainsi que l'honneur, qu'il soit celui d'un groupe ou d'un individu, servent souvent de ressorts à l'action dramatique tout en faisant partie de ces thèmes considérés comme mythiques. L'honneur, tantôt magnanime et poussé jusqu'au sacrifice, tantôt ombrageux, et vindicatif, est un motif récurrent au théâtre, comme on le voit dans de nombreuses œuvres élisabéthaines, même s'il fait l'objet d'une remise en question radicale dans la bouche de Falstaff⁵. Il triomphe chez Lope de Vega, Calderón, Corneille, on le trouve plus tard chez Hugo ou chez García Gutiérrez. Si, contrairement à ce qu'affirme Roland Barthes, mais conformément au célèbre vers de Valéry, le langage est l'honneur des hommes, le langage de l'honneur ne relève pas toujours d'une rhétorique et d'une idéologie mystificatrices, autrement dit d'une forme laïque de mythologie au sens péjoratif. Celle-ci existe cependant, le théâtre a aussi une fonction critique à l'égard des croyances illusoire et pernicieuses. Dans *Coriolan* Shakespeare a montré, avec une directivité pédagogique qu'on pourrait qualifier de brechtienne⁶, comment le sens de l'honneur pouvait se réduire à un slogan de caste, se muer en orgueil, devenir une *hubris* tragique, et causer un déplorable gâchis. La rude leçon donnée par Shakespeare dans *Coriolan* est que les idéaux sont parfois corrompus de l'intérieur même de ceux qui y croient, alors qu'il est courant de penser que c'est la réalité extérieure et matérielle qui les met à mal, comme dans *Don Quichotte*.

Les entreprises de démythification n'ont pas commencé avec Barthes. L'allusion à *Don Quichotte* ci-dessus rappelle que la chevalerie fait partie des notions qui se prêtent à l'étude critique des mythes. Ces entreprises ont donné lieu parfois à des opinions ou initiatives cocasses ; par exemple, dans son essai sur l'amour, qui fait partie du recueil publié en 1597, Francis Bacon, anticipant sur les théories contestables de Rémy de Gourmont, déclare que l'amour n'existe qu'au théâtre, autrement dit dans des mascarades, à ne pas prendre au sérieux. L'amour a plus d'importance au théâtre que dans la vie de l'homme. Au théâtre en effet l'amour est toujours le sujet des comédies, et parfois des tragédies, mais dans la vie il commet beaucoup de ravages, tantôt à la manière d'une sirène, tantôt d'une furie.

⁴ Le respect de la vérité historique exige cependant de rappeler qu'*Ivan Soussanine* était bien le titre original que Glinka désirait donner à son opéra, et que Nicolas I^{er} exigea son changement en *Une vie pour le tsar*. Cette anecdote illustre aussi bien que la suivante le lien qui existe entre le théâtre et l'idéologie collective. Au *dulce et decorum pro patria mori* d'Horace le tsar désirait ajouter ou substituer un *pro imperatore*.

⁵ Première partie d'*Henri IV*, acte V, scènes 1 et 3. Il ne faut pas cependant considérer Falstaff comme le porte-parole de Shakespeare, mais celui-ci pratique une sorte de dialectique théâtrale qui, sans faire de la scène un forum à la Bernard Shaw où s'exposent et s'affrontent les doctrines, soumet les motivations idéologiques à des discours critiques et à des mises à l'épreuve.

⁶ Cela n'a pas empêché Bertolt Brecht de réécrire *Coriolan*, bien inutilement, entre 1951 et 1953.

Ainsi commence son essai sur l'amour, le dixième et dernier d'un premier recueil publié en 1597. La deuxième phrase semble contredire la première, car on pourrait rétorquer à Bacon que si dans la vie réelle l'amour cause tant de dégâts, c'est qu'il représente une force avec laquelle il faut compter. On remarque aussi que l'allusion aux sirènes et aux furies ramène à la mythologie, décidément inévitable.

La facette péjorative des mythes ne peut manquer d'avoir un avers positif. Les Espagnols donnent au mot *ilusión* un double sens, celui qui correspond au quasi homographe français, mais aussi un sème qui évoque le romanesque, l'idéalisme, l'obéissance à des valeurs ou à des impératifs catégoriques qui ne descendent pas d'une théocratie transcendantale. Cela signifie-t-il qu'il existe un contraste total entre le théâtre antique et le théâtre moderne ? Les héros et les héroïnes de l'Antiquité n'avaient-ils et n'avaient-elles pas d'autres motivations que la crainte des dieux, d'autres critères moraux que les diverses manifestations de la piété envers eux ? Non, l'exemple d'Antigone prouve que la conscience individuelle pouvait déjà constituer un puissant motif d'action et de sacrifice de soi. Il est vrai que le respect dû aux morts, et les mythes selon lesquels l'absence de rites funéraires avait des conséquences cruelles pour les âmes des défunts pèsent sur la décision d'Antigone, mais le dilemme de la pièce, de même que dans la trilogie des *Coûfontaine* de Claudel, ne se réduit pas à un conflit entre les devoirs religieux et la raison d'État, entre le pouvoir spirituel et le pouvoir temporel. Il entre dans la conscience agissante d'Antigone des sentiments noblement humains qui ont leur part de grandeur et de transcendance. De même le *Philoctète* de Sophocle, pris dans un dilemme entre la rancune et le patriotisme, choisit de sacrifier la première sans y être contraint par les dieux. Même le *Prométhée* d'Eschyle est plus poussé par l'amour du genre humain que par un réflexe de défi et de désobéissance envers Jupiter, ce qui ferait de lui une préfiguration du Satan de Milton. Il ne cherche pas à fonder une nouvelle religion ni à usurper le trône du roi des dieux, mais le feu qu'il donne aux hommes, et qui dans la nomenclature des quatre éléments, appartenait comme l'air au domaine de l'esprit, peut apparaître comme un symbole de ce que l'humanité possède de surhumain. En bref une certaine forme d'humanisme moral ou de morale humaniste acquiert grâce au théâtre les couleurs, les résonances, les structures, les dimensions d'un imaginaire mythique dont les dieux et les héros sont simplement humains.

Henri SUHAMY
Université de Paris X-Nanterre

ÉTUDES
SUR LES MYTHES ET CROYANCES
AU THÉÂTRE

LES CHOÉPHORES OU LA CRITIQUE DU MYTHE

Le pouvoir de fascination des *Choéphores* est lié au thème de la justice sanglante qui, même si elle obéit à une fatalité dont Oreste se doit de respecter l'impératif divin, peut évoquer la loi du talion (le Coryphée parle de « rendre le mal pour le mal »), que notre culture se targue d'avoir dépassée. Or la « catharsis » théâtrale, avant la vision qu'en aura Aristote, accède à une ampleur absolue avec le désir de parricide qui se lève dans le cœur d'Électre et de son frère. Ce désir prend des formes dissimulées, parfois méconnaissables, dans notre monde actuel. Mais le texte des *Choéphores* nous touche aujourd'hui, comme il touchait les premiers spectateurs de ce drame, par son organisation interne, dictée par des lois dont le mystère serait l'objet d'une représentation symbolique dans les motifs de la « justice » et de la « balance ». Et ces lois s'exercent dans la disposition même de ces motifs dans le texte d'Eschyle.

La justice réclamée

La justice est en effet l'objet de références explicites dans *Les Choéphores*. Notamment dans les propos du Chœur et plus rarement ceux d'Électre ou d'Oreste, mais encore ceux d'un simple domestique, peu avant le meurtre de Clytemnestre. Sa première mention, par le Chœur, est associée à la métaphore de la balance : assimilée à cet instrument de mesure, la justice qui « guette » les mortels oscille en effet entre la « lumière » et « l'obscurité » : « Mais penche la balance de la Justice guetteuse / Vitement sur ceux-ci [les mortels] dans la lumière ; / D'autres fois, dans l'entre-deux d'obscurité »⁷... Cette métaphore convenue se rehausse par la valeur de clé qu'elle revêt à l'égard de l'éthique de la pièce où les sentiments éprouvés par les personnages sont souvent ambigus, partagés, mais encore, nous le verrons bientôt, à l'égard de son esthétique : notamment sur le plan du discours des personnages, émaillé de valeurs opposées.

Il est déjà significatif que ces occurrences de la « justice » s'inscrivent dans des énoncés dont les termes traduisent, par leur sens mais encore par le rythme du langage, les tensions que s'occupe de résoudre la justice : la répétition du « haineux langage », dans les propos du Chœur, n'est pas moins suggestive que la mise en parallèle de l'enfant et des parents qui, un peu plus loin, encadrent une autre mention de la justice : « Que par là tout finisse / Où passe la Justice en sa marche. "Face à haineux langage, / Haineux langage soit mené à sa fin [...] Face au coup meurtrier, / Meurtrier coup pour paiement" »⁸... Après qu'Oreste a pris la parole,

⁷ *Les Tragiques grecs*, Paris : Robert Laffont, 2001, p. 360. (La traduction de Louis Bardollet et Bernard Deforge paraît suivre les moindres nuances du texte grec.)

⁸ *Ibid.*, p. 367.

le Chœur déclare : « Enfant, [...] Pour les pères, pour les parents, / Le sanglot c'est justice qu'il cherche partout / Et que de tous côtés il [...] remue »⁹.

On peut accorder la même attention à l'évocation répétée de l'« interdit », dans un autre énoncé du Chœur : « Près des poumons / Le poignard / [...] traverse, / Aigu comme un pin, / Et navre par justice / Celui qui, malgré l'interdit, [...] Quitte le respect / Et marche vers les choses interdites. »¹⁰ La violation de l'interdit paraît d'ailleurs aussi bien désigner le meurtre d'Agamemnon que le geste fatal qu'Oreste s'apprête alors à accomplir : le meurtre de sa mère. Le Chœur ajoute alors : « La justice est étayée jusqu'en son fondement. / D'avance il forge l'airain, / Le Destin ouvrier de sabres. » Le « poignard » et le « sabre » qui encadrent ces deux mentions de la justice méritent d'être soulignés.

Encore plus loin, la force du vocabulaire, dans les propos du chœur, donne un relief particulier à cette mention de la justice : « C'est dans la justice / Que toutes mes paroles ont craqué, Zeus. / Mais toi, puisses-tu le garder [Oreste] ! »¹¹ Ensuite, le Chœur invoquant les dieux annonce le meurtre « justicier », ce meurtre « frais » qui doit laver le « vieux meurtre » : « Des anciens actes déliez le sang / Par un meurtre frais, justicier. / Le vieux meurtre, / Ah ! qu'il ne soit plus dans la maison / À enfanter. »¹² La « balance » de la justice paraît concerner la tension de la nouveauté et de l'ancienneté du meurtre. Et ce passage se prolonge par une autre évocation de la justice, associée à Hermès (« Ah ! qu'il se joigne à l'entreprise — c'est justice —») bientôt suivie par des vers où s'opposent la « nuit » et le « jour » : « La nuit, devant les yeux / Il porte les ténèbres ; / Mais pendant le jour, / Rien n'est en lui visible davantage. »

Le procédé culmine, vers la fin du drame, dans le constat des œuvres de la justice exécutée par « le double lion, le double Arès » : « Elle est venue, la justice, / Sur les Priamides, avec le temps, / Lourd et juste paiement. / Et il est venu dans la demeure d'Agamemnon, / Le double lion, le double Arès. »¹³ Cette figure martiale trouve sa contrepartie, quelques vers plus loin, dans cette image : « La vierge réellement fille de Zeus — Justice nous l'appelons »...

Le discours d'Électre n'est pas moins représentatif de ce phénomène, avec la mention des dieux et des mortels, avant l'évocation plus remarquable des dieux les plus célestes et des dieux infernaux, qui encadrent une allusion subtile à la justice (au sens de châtement ?) des « injustes » : « Et quand pourrait-il, Zeus, / Le dieu en pleine floraison, lancer sa main ? [...] Et la justice des injustes, / Je la réclame. / Écoutez-moi, Terre, / Dieux infernaux qu'on honore »¹⁴.

⁹ *Ibid.*, p. 368.

¹⁰ *Ibid.*, p. 378.

¹¹ *Ibid.*, p. 383.

¹² *Ibid.*, p. 384.

¹³ *Ibid.*, p. 389.

¹⁴ *Ibid.*, p. 370.

Oreste lui-même désigne la justice comme une partenaire, dans une allocution répétitive adressée à son père défunt : « Oui, la justice, dépêche-la pour combattre avec qui t'aime, / Ou pareilles donne-nous en retour de prendre les prises, si toi qui as trouvé un maître, en retour c'est vaincre que tu veux »¹⁵. L'intensité de ces propos, avec leur force incantatoire, semble traverser les frontières qui séparent la vie et la mort, le passé et le futur...

On peut rapprocher de ces énoncés ceux du domestique qui, plus tard, évoque le poignard justicier qui menace le cou de Clytemnestre : « Où est Clytemnestre ? que fait-elle ? J'imagine à présent qu'à son tour celle-ci, sur le rasoir est son cou, et qu'il va tomber, avec justice abattu. »¹⁶ Mais c'est dans la bouche d'Oreste qu'est placé l'énoncé le plus remarquable, où la « justice » du crime commis par Oreste nous vaut la tension de l'aveu du « tueur » et de l'accusation lancée encore une fois contre sa « tueuse » de mère : « Je suis le tueur, je l'affirme, de ma mère, et non sans justice, / La tueuse d'un père, la souillure dont les dieux ont horreur »¹⁷... On peut encore souligner, un peu plus tôt dans cette scène, les affirmations : « Qu'il soit [le Soleil] à mes côtés mon témoin en justice un jour, qu'ici je suis venu en toute justice, à la poursuite d'un sort fatal à ma mère »¹⁸, un sort auquel Oreste oppose, dans les vers qui suivent, la « juste peine » appliquée par la loi à Égisthe.

La « balance », principe esthétique ?

L'idée d'une interprétation poétique de la justice et des problèmes qu'elle recouvre se précise dans bien d'autres énoncés, qui n'impliquent pas précisément cette notion. Ce phénomène relève de l'esthétique littéraire, mais il comporte un sens éthique : une angoisse, partagée par les protagonistes, se fait jour dans les tensions ou les renversements du sens dont l'étude resterait à faire. Ces effets de style mériteraient bien la métaphore de la balance ou du glaive justicier.

Les illusions de la joie sont l'objet d'une remarque sagace d'Oreste parlant à Électre : « Contiens-toi ; que la joie sous ses coups ne te mette hors de toi : car nos bien-aimés, je le sais, sont envers nous acerbes »¹⁹. On peut rapprocher de cette déclaration l'évocation de la joie cachée que croit reconnaître la nourrice sous la tristesse affichée de Clytemnestre : « Pour les domestiques elle s'est fait un visage chagrin ; / Au-dedans de ses yeux un rire se cache, car c'est œuvre toute finie, et de la belle façon pour elle »²⁰... Le Chœur, qui fortifie le ressentiment d'Oreste, ins-

¹⁵ *Ibid.*, p. 374.

¹⁶ *Ibid.*, p. 387.

¹⁷ *Ibid.*, p. 391.

¹⁸ *Ibid.*, p. 390.

¹⁹ *Ibid.*, p. 365.

²⁰ *Ibid.*, p. 381.

piré par les dieux, a ces mots étranges : « Que s'enfle ton plaisir —ton chagrin—, / Au-dedans de toi, / Où, meurtrière, tu établis l'Atè. »²¹

Oreste lui-même, après avoir tué sa mère, évoque ainsi la progéniture de l'assassinée : « Poids d'amour jusqu'alors, maintenant poids de haine »... Le lecteur moderne peut être tenté de lire dans ces mots le lien de l'amour et de la haine. Oreste déclare en fait la différence radicale de ces sentiments, dans ce passage où sa mère assassinée est désignée comme une vipère : « Murène ou vipère, un être elle est née à pourrir par son étreinte autrui, et sans morsure »²².

Cet énoncé peut évoquer, en symétrie dans le drame, une déclaration d'Électre (« Quant à ma mère, vers toi la balance en moi penche du chérir que je lui dois — elle, en toute justice je la hais ») à laquelle Oreste répond en désignant sa mère comme une « terrible vipère »²³. À mi-chemin de ces deux passages, au milieu du drame, Oreste évoque sa propre naissance avec des formules où se devine seulement son identification à « la vipère » (vue en rêve ?) qui cette fois suce le lait maternel ; mais cette réplique s'achève avec la franche identification du locuteur au serpent : « Et, serpent devenu, c'est moi qui la tue »²⁴.

Ces déclarations expriment le lien de ces vipères, ces serpents que sont le fils et la mère. Ce thème de la vipère, a-t-on vu, est inauguré par les « entrelacs que tresse la terrible vipère » à laquelle Oreste identifie les assassins de son père. Cet énoncé sans ambiguïté, non dénué de sens métaphorique à l'égard de ces analogies thématiques, trouve un écho tardif dans la bouche de Clytemnestre agressée par son fils : « Oh ! moi, qui ai enfanté cette vipère et l'ai nourrie ! »²⁵ Dans la déclaration déjà citée d'Électre, le motif de la « balance » s'impose, avec toute sa cruauté, comme l'indice de cette symétrie parmi bien d'autres.

Dans la bouche d'Électre, l'évocation des afflictions héritées de ses géniteurs laisse perplexe : « Serait-ce les maux que nous avons subis, / Les afflictions qui nous viennent / De qui nous enfanta ? »²⁶ Je ne m'attarderai pas sur les formulations qui confinent au jeu verbal, où les valeurs opposées se rejoignent, dans des chocs sémantiques impliquant des notations visuelles, parfois chromatiques (les « taies blanches »²⁷ qui sont la métaphore du silence, dans le discours d'Oreste pénétrant dans le palais nocturne, et les langes blanchis²⁸ que la nourrice oppose à la « souillure » mise au palais par Égisthe). On peut parler d'une « alchimie du verbe » avant la lettre, accordée aux tendances philosophiques de cette époque, selon lesquelles « partout les qualités s'opposent et se changent les unes dans les

²¹ *Ibid.*, p. 385.

²² *Ibid.*, p. 390.

²³ *Ibid.*, p. 366.

²⁴ *Ibid.*, p. 375.

²⁵ *Ibid.*, p. 388.

²⁶ *Ibid.*, p. 371.

²⁷ *Ibid.*, p. 379.

²⁸ *Ibid.*, p. 382.

autres perpétuellement »²⁹. Cette tendance poétique s'illustre plus simplement dans les repères spatiaux : par exemple l'opposition du haut et du bas, dans les propos du Coryphée (« pour l'acte du haut en bas tu as dressé ton âme »³⁰), puis dans ceux de Clytemnestre qui parle à Oreste: « Oh ! moi ! jusqu'en bas, du plus haut, tu l'as dit, pour nous quelle ruine ! »³¹.

Ces détails suggèrent d'ailleurs le lien si trouble des consciences ou des actants qui s'affrontent dans l'espace scénique. L'atmosphère du drame est rendue encore plus envoutante par ces effets de miroir que se rapproche une tendance, pas si singulière, de la littérature moderne. Ces effets sont encore le moyen d'une catharsis intéressant une division de l'être, qui n'aurait pas d'âge.

L'esprit du spectateur n'est pas moins bouleversé par les affres des personnages que par cette oscillation orchestrée des différences individuelles, dont on ne sait si elle traduit la totalité faite mythe, ou l'osmose impossible de volontés adverses. Dans l'exemple présent, le rapport du Coryphée et du personnage en action exigerait qu'on affine cette remarque... Quoi qu'il en soit, on peut lire ces détails comme autant d'interprétations innocentes du ou des mythes premiers, qui seront l'objet de la réflexion de Platon, quelques décennies après la mort d'Eschyle.

Le contenu métaphysique des religions grecques doit quelque chose à « l'influence de la réflexion critique des poètes »³². Les préoccupations des présocratiques trouvent une sorte d'illustration dans l'espace poétique de ce drame, conduit par une aspiration à l'unité du Tout, qui se fait notamment jour dans le rapport des valeurs masculines et féminines. Peut-être l'intuition poétique qui se fait jour dans le jeu complice de ces valeurs a-t-elle sa source dans les cosmogonies qui font naître un « dieu bisexué » d'un œuf symbolisant le principe de l'organisation du cosmos. Or, la modernité d'Eschyle réside (le traducteur Bernard Deforge en est très conscient) dans la violence qui singularise ces résurgences du mythe. Cette ambiguïté se retrouve chez les écrivains majeurs de notre culture, de Shakespeare à Rimbaud. Certains vers du poème *Mémoire* semblent avoir été inspirés à Rimbaud, non par le texte d'Eschyle, qui a laissé des traces plus probables dans *L'Échange* de Claudel, mais par le ou les tourments sans âge auxquels Eschyle donne une expression poétique insurpassable.

L'Androgyne poétisé

La boucle de cheveux d'Oreste, trouvée par Électre sur le tombeau de son père, est le prétexte d'un jeu scénique fameux, commenté ainsi par le Coryphée : « De qui donc [cette boucle] ? d'un homme ou d'une vierge à la ceinture pro-

²⁹ Albert Rivaux, *Histoire de la philosophie*, I, Paris : PUF, 1948, p. 54.

³⁰ *Les Tragiques grecs*, op. cit., p. 374.

³¹ *Ibid.*, p. 380.

³² A. Rivaux, op. cit., p. 22.

fonde ? »³³ Un peu après, ce rapprochement des personnages qu'oppose leur sexe se précise dans les propos d'Électre, qui parle d'abord de « cette tresse », comme si la « boucle » devenait le symbole parlant du lien qui l'associe à son frère, dans une sorte de « tresse ». Puis Électre observe les empreintes que son frère a laissées près du tombeau : « Les talons, le dessin des muscles, si on les mesure, reviennent au même et vont avec mes empreintes. »³⁴ Cet énoncé vaut encore pour le mot « mesure », repris en échos, sans doute bien mesurés, dans l'espace du drame... Lorsque le frère et la sœur apostrophent leur père défunt, ces mots d'Oreste : « femelle et mâle ensemble », se passent de commentaire. Or ces détails, à commencer par la « tresse », incarnent un idéal qui est aussi ou d'abord poétique, comme en témoignent les effets de symétrie impliquant divers motifs dans l'espace du drame. Pylade lui-même, personnage presque toujours muet, paraît tissé de l'ombre de son ami Oreste et de celle de sa sœur, qui ne commet pas elle-même la vengeance espérée. Un peu après, dans les propos déjà cités d'Électre, l'amour qu'elle voue à son père, auquel elle identifie Oreste, et la haine que lui inspire sa mère, suggèrent l'idée de l'androgynie désuni : « J'ai un père en toi, / Quant à ma mère, vers toi la balance en moi penche du chérir que je lui dois — elle, en toute justice je la hais. »³⁵ Mais bientôt, les évocations parallèles des repas rituels, dans la bouche d'Oreste, et celle des libations, dans la réponse d'Électre, redonnent au mythe son éclat, coloré de valeurs sacrificielles. Oreste : « Ainsi, pour toi, l'édifice des repas dans les rites partagés, les mortels pourraient le bâtir ; / Sinon, pendant que bien l'on dîne, tu seras sans honneur »... Et Électre de répondre : « Et moi, les libations que j'épandrai pour toi, de l'entier de mon lot je les apporterai, quand je sortirai de la maison paternelle. »³⁶

L'intuition poétique d'Eschyle est sans doute seule responsable de cette transposition poétique du mythe unitaire, étrangement malmené : comme si la violence de ces évocations manifestait celle dont le mythe assure la catharsis ? Dans les propos hallucinés d'Oreste, le ruissellement du meurtre sur le manteau d'Agamemnon, dont les bigarrures succombent sous ce funèbre ornement³⁷, pourraient se lire comme une interprétation visuelle très négative du rapport mythique du Double et de l'Un, qui engendrent le multiple. Sans affirmer que l'esthétique d'Eschyle soit imprégnée des valeurs spirituelles qui préoccupaient les pythagoriciens, il semble que le rapport de l'un et de la dyade se poétise dans l'écriture des *Choéphores*. On pourrait même penser qu'il se rejoue, terriblement, dans le geste du parricide...

³³ *Les Tragiques grecs, op. cit.*, p. 363.

³⁴ *Ibid.*, p. 364.

³⁵ *Ibid.*, p. 366.

³⁶ *Ibid.*, p. 373.

³⁷ « Et le meurtre a ruisselé ; il se joint au temps pour détruire les mille teintes de la bigarrure. » (*Ibid.*, p. 391.)

La métaphore de la balance, dans la réplique déjà citée où Électre exprime les sentiments qu'elle a pour son frère, préféré à sa mère, ne concernerait pas que le rapport des partenaires masculins et féminins. Elle semble concerner l'ambiguïté des deux visions du mythe : celui d'une parfaite union des principes antagoniques, ou au contraire la tension de ces principes, devenus alors le signe de la violence. On songe à une remise en cause, valable encore aujourd'hui, des fondements de l'esthétique universelle. (Ce problème a d'ailleurs été cerné avec une rare acuité par Plotin, à propos de l'harmonie musicale : Traité 47 des *Ennéades*.) Peut-on comprendre dans ce sens la « justice », à laquelle est d'abord associé ce symbole de la balance ?

La simple mention de Zeus, à la fin d'une réplique d'Électre et au début de la réponse d'Oreste qui répète ce nom, confirme le sens mythique de leur rapport. Électre termine ainsi sa réplique où elle désigne Oreste comme un père : « Ah ! que seulement Puissance et Justice et avec elles le troisième et de tous le plus grand, Zeus, soient avec moi ! » Alors Oreste déclare : « Zeus, Zeus, sois le spectateur de ces choses ; vois la race qui perdu l'aigle son père »³⁸... Ainsi réparties, ces trois occurrences du nom de Zeus expriment un aspect originel du mythe, quelque chose comme le rapport de l'Un et du Deux...

On peut interpréter dans ce sens la succession, dans l'espace du drame, de trois allusions impliquant la notion du double : le « Double et triple paiement » dû à Zeus par le vainqueur, dans les propos du Chœur³⁹, puis le « double malheur » d'Oreste et de sa mère assassinée⁴⁰. Cette altération négative du double est rectifiée un peu après, dans les propos du Chœur qui sanctifient le parricide : « Le double lion, le double Arès »⁴¹... Mais on reste inquiet du sens négatif et violent que revêt le mythe sous le stylet d'Eschyle. Cette inflexion négative s'annonce bien plus tôt, dans une réplique où Oreste fustige les citoyens d'Argos, accusés d'être soumis à « deux femmes », avant de considérer Égisthe comme une « femelle dans l'âme »⁴².

L'objet de cette énigme fragmentée n'est pas occulte. Vers la fin du drame, l'allusion énigmatique d'Oreste au sanctuaire de Delphes : le « nombril central »⁴³ vers lequel il dirige ses pensées, précise cet horizon mythique. Cette allusion répond d'ailleurs symétriquement à une première évocation, plus elliptique, au même sanctuaire. Cette première allusion, étirée sur quelques vers dans les propos du Chœur, un peu avant l'entrée en scène d'Égisthe, se voit d'ailleurs répétée deux fois, à la manière d'un refrain (« Ô toi qui le bel édifice, / Le grand logis habites /

³⁸ *Ibid.*, p. 366.

³⁹ *Ibid.*, p. 383.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 388.

⁴¹ *Ibid.*, p. 389.

⁴² *Ibid.*, p. 367.

⁴³ *Ibid.*, p. 392.

De l'embouchure, / Fais-moi l'heureux don qu'en haut regarde / La maison du guerrier »⁴⁴...).

Le sanctuaire est donc l'objet de trois mentions dont la répartition (2 + 1) laisse rêveur. On peut au moins y voir une métaphore architecturale et religieuse des principes de l'art d'Eschyle, qui questionne dans un domaine purement poétique le sens du mythe, suspendu au poignard d'Oreste. Voilà confirmée la circularité peu apparente de la structure du drame. Une structure adaptée au mythe unitaire, dont elle partagerait l'ambiguïté.

Le meurtre fondateur

La justice revendiquée par Oreste et sa sœur serait le masque de fantasmes de parricide dont l'universalité se prononce dans quelques répliques. Certains propos d'Oreste comportent un double sens, fort préoccupant. La prière adressée à son père, pour qu'Oreste lui-même puisse « régner en maître sur ta maison »⁴⁵, suggère l'idée d'une concurrence toujours vivace. Ce souci se déplacerait sur la figure d'Égisthe, un Égisthe trop vivant, substitut malencontreux du père qui, affirme Électre peu après, n'est pas mort, parce qu'il survit dans ses enfants : « Car ainsi tu n'es pas mort, pas même après ta mort. »⁴⁶

Plus loin, les propos du Chœur confirment cette lecture, avec l'évocation d'une figure mythique féminine qui jette au feu le tison auquel est attachée la vie de son fils et, dans les vers qui suivent, celle d'une autre figure féminine qui arrache à la tête de son père le cheveu auquel est suspendu sa vie⁴⁷. Ces évocations successives associent l'horreur de l'infanticide à celle du parricide. Deux drames étroitement dépendants, si l'on en croit certains philosophes contemporains. La ruse d'Oreste qui, sous les traits d'un étranger, en retrouvant sa mère, se fait passer pour mort : « Souviens-toi de la mort d'Oreste »⁴⁸, participe à cette énigme.

Ce désir meurtrier, avec les couleurs de justice dont il se couvre, pourrait se lire comme la clé d'une esthétique littéraire vouée à marier, pas toujours si pacifiquement, la tension des contraires — ou celle du double, si présent à tous les niveaux du texte. Cette tension s'intériorise dans l'expectative d'Oreste, concernant la nécessité du crime qu'il se prépare à commettre et dont il sera lui-même la victime, quand le poursuivent les Érinyes : « Pylade, que faire ? Une mère, faut-il que le respect m'empêche de la tuer ? »⁴⁹ La réplique de Pylade, la seule de la pièce,

⁴⁴ *Ibid.*, p. 384.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 373.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 374.

⁴⁷ Il s'agit de Althaia, « fille de Thestios », qui châtie son fils Méléagre, et de la « meurtrière Skylla », fille de Nisos (*Ibid.*, p. 377.)

⁴⁸ *Ibid.*, p. 379.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 387.

résout ce dilemme à la faveur des dieux vengeurs dont Oreste ne serait que l'instrument.

Cette violence se resserre dans les mots qu'Oreste adresse à sa mère qui, par le châtement trop mérité infligé par son fils, ne fait que se tuer elle-même. Quand sa mère lui dit : « Enfant, tu en as l'air, tu vas tuer ta mère », Oreste répond : « C'est toi ! Oui, toi-même — pas moi ! — tu vas te tuer. »⁵⁰ Oreste, en exprimant la culpabilité qui fait mériter à sa mère de mourir, a l'air d'affirmer, non sans paradoxe, le lien d'identité qui unit la victime et l'exécuteur, son fils. Partagé entre Hermès et Zeus (dont les noms balisent le drame tout entier), le destin d'Oreste exprime lui-même la contradiction qui se réfléchit dans la psychologie des personnages. Même si ce drame ne le fait pas clairement apparaître, ces contradictions réfléchiraient celle que René Girard, lecteur attentif des Tragiques grecs, qualifie de fondatrice en l'associant à la figure du Père, ce modèle contradictoire qui serait la clé de toutes les violences humaines.

Je ne m'efforcerai pas d'orienter dans ce sens la démonstration présente. La modernité de ce drame, outre la remise en cause esthétique et philosophique dont il semble être le prétexte, tient bien à la revendication du couple fraternel. Son désir de vengeance, orienté sur des figures parentales, trouve des reflets dépourvus de transcendance dans notre culture, ou plus simplement dans l'actualité d'aujourd'hui, dans les domaines de la politique extérieure ou intérieure... Ces pulsions de parricide s'ennoblissent volontiers par des justifications dont il importe à peine qu'elles soient bonnes ou mauvaises, eu égard au simple problème de l'existence de ces pulsions. Quelque chose comme le double sens du mythe d'Abraham. Clytemnestre et Égisthe sont sans doute coupables, mais les invectives d'Oreste, ce serpent, ont un sens autoaccusateur; elles menaceraient en fait la paternité qu'il incarne, ne serait-ce qu'aux yeux de sa sœur.

Quoi qu'il en soit, ces pulsions meurtrières s'exercent aujourd'hui sur des substituts parfois très abstraits de l'autorité parentale. Le reflet poétique, en même temps que la remise en cause de la vision de Pythagore dans le texte des *Choéphores*, seraient une anticipation de ce phénomène qui concerne le lecteur moderne, plus que les contemporains d'Eschyle ? *Les Choéphores* sont d'ailleurs l'œuvre d'un « voyant » (au sens de Rimbaud), capable de manifester pour notre écoute « l'inconnu » dont la nature indéfinie se partage entre le « *Nombre* et [...] l'*Harmonie* » (Lettre du 15 mai 1875) et les pulsions suicidaires qui, au sein des revendications filiales du poète Arthur, sont l'aiguillon de sa vision iconoclaste. L'*Harmonie*, si on l'admet encore, est-elle à chercher dans l'enceinte du « nombril central » ? Mais c'est dans cette enceinte que veille la volonté sans nom qui, si l'on en croit Oreste, inspire son geste meurtrier... À la fin du drame, avant la dernière phrase, l'expectative du Chœur sur le destin d'Oreste et de son entourage — salut ou sort fatal ? — exprime tout de cette ambiguïté : « Et maintenant encore, / Troi-

⁵⁰ *Ibid.*, p. 388.

sième nous est venu — on ne sait d'où — / Le salut, dois-je dire ? le sort fatal ? »...

Reste la « magie » du verbe d'Eschyle, cette force venue on ne sait d'où qui nous terrasse, un peu comme le « coup de poing » ou le coup de hache dont Tchekhov et Kafka parlaient à propos de leur art. On peut encore reprendre à Henri Bosco, lecteur attentif d'Eschyle, la métaphore vaguement hugolienne du choc électrique. La force en question sert un projet accusateur, et s'active dans la transposition, si diversifiée dans ses formes, de la dualité qui remplit notre être. Les effets de cette magie paraissent se dramatiser dans le rôle des puissances occultes sur le destin d'Oreste. La modernité du personnage est ainsi accrue par cette valeur allégorique, attribuée à certains personnages-clés de la littérature de notre époque. Quoi qu'il en soit, le drame d'Oreste engage le spectateur ou le lecteur sur les voies d'un parcours intérieur où se confrontent, des deux côtés du chemin, l'« Hermès infernal », patron de nos failles, et son père Zeus, image du Principe que ces failles nous empêchent d'approcher.

Michel AROUIMI
Université du Littoral

DES LACS D'AMOUR AUX NŒUDS COULANTS : MÉDÉE AUX PRISES AVEC L'HISTOIRE

S'il existe un mythe qui hante l'Occident, c'est bien celui de Médée, et depuis une douzaine d'années on voit ressurgir sur nos scènes occidentales de nouvelles productions de pièces ou opéras anciens, mais aussi des productions d'œuvres nouvelles.

Il nous faudra d'abord examiner le mythe lui-même et son contexte de réévaluation actuelle. L'archéologie et l'anthropologie abondent de nouvelles lectures de ces temps fort lointains avec des éléments aujourd'hui incontournables car utilisant l'ADN comme mesure du temps. Je n'entrerai pas dans le détail de la recherche actuelle dans le domaine de la phylogénie du langage, domaine presque jamais abordé par les linguistes, sauf par Gustave Guillaume et sa théorie des trois aires¹. Je considère comme non valides, bien qu'utilisables, les théorisations anciennes sur l'Indo-Européen quand ce ne fut pas l'Indo-Germanique.

L'essentiel de notre travail va être de suivre pas à pas le mythe, de sa première formulation, avec Euripide, à sa plus récente formulation, avec Aribert Reimann. Nous allons systématiquement considérer les productions théâtrales, opératiques et chorégraphiques, dans la mesure où nous aurons à notre disposition des supports matériels qui nous permettent de voir les œuvres.

Nous allons découvrir que peu de réévaluations ont été faites à travers les siècles si ce n'est du côté allemand, avec Christa Wolf ou Franz Grillparzer. Par contre, de nombreux auteurs ont utilisé le mythe de Médée comme une simple métaphore, soit de l'aliénation et de la perversion de la femme et/ou la mère ou bien de l'étranger ou étrangère dans notre société, comme si une injustice quelque part justifiait un double infanticide par la mère des enfants concernés. On peut d'ailleurs se demander pourquoi ce qui n'est après tout qu'un fait divers morbide a pu devenir une telle fantasmagorie dans notre imaginaire, et encore aujourd'hui. Le théâtre n'est-il qu'un miroir tendu aux voyeurs de la salle qui y projettent leurs propres fantasmes ?²

¹ Consulter « Aires glossogéniques » dans Annie Boone et André Joly, *Dictionnaire terminologique de la systématique du langage*, L'Harmattan, Paris, 1996.

² C'est absolument l'impression que l'on a quand on lit *Interpreting Medea* par J.S. Morgane, GRIN Verlag, Munich, 2008, 28 pages, qui d'emblée essaie d'interpréter le mythe de Médée du point de vue des féministes françaises d'aujourd'hui en cherchant dans ce mythe comment on peut l'utiliser pour qu'il serve la cause du féminisme français. Ma position est toute autre : chercher le sens anthropologique du mythe quand il a été constitué et voir comment, dans le théâtre depuis Euripide, sa première expression écrite et théâtrale qui nous est parvenue, on a joué et interprété (aux deux sens d'un jeu d'acteur et de la recherche d'un sens) le rôle et le personnage, avec quelques élargissements à la littérature.

I. LE MYTHE DE MÉDÉE.

Je vais remonter à deux sources essentielles, à savoir *Les Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes et *Médée* d'Euripide. Mais avant de résumer ce mythe, il nous faut poser son contexte anthropologique et archéologique.

1. Archéologie, anthropologie, phylogénie du langage

Les quinze dernières années ont vu apparaître des techniques de datation qui permettent de poser de toutes nouvelles hypothèses au niveau des migrations d'Homo Sapiens en Afrique et hors d'Afrique. Cependant, les anthropologues et les archéologues ne sont pas linguistes et donc manquent un point essentiel : les langues portent en elles la date de départ du « nid » africain où le langage a été inventé (les hautes vallées des Nils, ce qui est aujourd'hui l'Ethiopie, le Soudan, le Kenya et la Somalie, si on veut l'arrière-pays de la corne d'Afrique et des Nils). Sans entrer dans des détails qui nous mèneraient très loin, disons simplement qu'il faut reprendre la thèse de Gustave Guillaume sur les trois aires et l'articuler sur la phylogénie du langage, ce que Gustave Guillaume n'a fait qu'imparfaitement. Nous parlons ici de langage articulé. Il ne s'agit donc pas d'un langage en continuité par rapport aux appels et alarmes des singes (et probablement dans une forme plus développée de Néanderthal) qui ont un ensemble de cris qui sont articulés au niveau phonique : consonnes et voyelles, mais cette articulation produit des signaux phoniques holistiques qui ne peuvent pas s'articuler sémantiquement les uns sur les autres. Leur langage n'a donc pas de syntaxe ni de discours, ni même de vraie morphologie, sauf à prendre ces termes très loin de ce qu'ils désignent. Le langage inventé par Homo Sapiens est un langage qui compte non pas deux articulations³ mais trois et ce sont ces trois articulations qui donnent la phylogénie du langage. D'abord l'articulation des consonnes et des voyelles en nombre plus important que chez les singes.

Cette articulation première est le résultat d'une physiologie mais cette physiologie n'est pas le résultat d'une sélection en vue du langage, mais d'une sélection de mutations génétiques physiques qui permettent le développement de la course bipède longue distance. Cette course exige et produit par mutation l'architecture du bassin, l'architecture du pied et de la jambe, l'architecture de la colonne vertébrale et du port de la tête. De plus cette course exige un souffle qui lui-même, par mutation partiellement et par entraînement pour le reste, produit un diaphragme renforcé, une cage thoracique développée, un larynx très abaissé et une innervation de l'appareil laryngal et articulatoire (langue, mâchoires, dents et fosse buccale) permettant la dite respiration profonde, ample et régulière en même temps

³ André Martinet, *La linguistique synchronique*, Paris, Presses universitaires de France, 1965.

que rapide, cette respiration dictant le rythme cardiaque qui assure l'irrigation du corps en sang et en oxygène. Le langage n'est qu'un effet secondaire de cette transformation physique du coureur bipède longue distance qu'homo sapiens est devenu par nécessité d'efficacité dans la chasse et du fait de sa faiblesse physique, donc par instinct de survie.

Je n'entrerai pas dans le détail du comment et du pourquoi de cette invention du langage. Sa phylogénie par contre permet de sérier et dater les diverses migrations d'homo sapiens.

La première articulation fonde la langue exclusivement sur le jeu des consonnes et des voyelles avec survivance des clics qui eux ne sont pas articulés de la même façon, mais plus des sons qui deviennent signifiants par leur inclusion dans des éléments de première articulation. Les langues à clics sont les plus anciennes et sont aussi les premières à quitter le « nid » le long de la côte orientale de l'Afrique jusqu'en Afrique australe où elles existent encore. La première grande famille de langues quitte le « nid » en descendant les divers Nils puis la vallée du Nil après leur unification. Ce sont les langues consonantiques de première articulation généralement connues sous le nom de sémitiques. Cette migration est ancienne (au moins 150 000 ans BP⁴). Elle ira jusque dans le Levant (Israël, Liban, Jordanie) mais elle rebrousse chemin vers 80 000 BP et homo sapiens sera entièrement absent de cette zone du Levant jusqu'en 35 000 BP. Ces langues sont fondées sur des racines (« roots » en anglais) consonantiques et des modulations vocaliques discursives : les « mots » de ces langues ne sont pas des mots de langue mais des mots de discours. La syntaxe est par là-même une syntaxe discursive.

La deuxième grande famille de langues est celle qui va quitter l'Afrique vers 100 000 BP ou un peu avant. Ces langues sont fondées sur la deuxième articulation qui, de la racine sémantique dotée d'une catégorisation (spatiale ou temporelle, c'est-à-dire nominale ou verbale), forme des thèmes (« stems » en anglais) invariables. La syntaxe est alors purement discursive bien que les deux catégories principales de nom et verbe et les relations qu'elles impliquent directement soient acquises en langue. Ce sont les langues isolantes ou à caractères d'Asie. La migration passe par ce que l'on appelle le couloir côtier du sud de la péninsule arabique qui traverse à partir de la Corne d'Afrique de Djibouti puis le détroit d'Ormuz et qui remonte par les vallées de l'Indus et du Gange pour s'installer du Tibet au Japon. C'est cet ensemble humain qui donnera l'invention néolithique de l'agriculture fondée sur le riz dans la zone du Yunnan, la plaine des trois rivières Yangtze, Mekong et Salween.

La troisième grande famille (double d'ailleurs) quitte l'Afrique après la troisième articulation phylogénique du langage qui, à partir des thèmes (« stems »), produit des mots (« words ») de plein sens par un système de déclinaisons casuelles

⁴ BP = *Before Present*, avant aujourd'hui. C'est une référence gênante dans le long terme car sans point de référence fixe mais que les archéologues emploient couramment. L'autre référence internationalement reconnue est BCE = *Before Christian Era*, qui, elle, a un point fixe de référence, la naissance du Christ.

fonctionnelles pour le nom et un système de conjugaisons temporelles et aspectuelles pour le verbe. Cela inscrit la syntaxe dans la langue, le mot étant prêt à entrer en discours sans plus de modifications, si ce n'est l'ordre. La première vague de langues de ce niveau donnera les langues agglutinantes qui arrivent d'Afrique probablement vers 80 000 ans BP par le couloir côtier du sud de la Péninsule Arabique puis par les vallées du Gange et de l'Indus (Pakistan) remontant ensuite vers le nord le long de la mer Caspienne, puis la Sibérie et l'Amérique vers l'est ou l'Europe vers la Finlande (langues finno-ougriennes issues des langues ouraliennes) vers le nord-ouest. Parallèlement, à partir du Pakistan, cette migration s'orientera vers l'ouest sous la mer Caspienne et remontera jusqu'en Anatolie et au Caucase d'où ensuite homo sapiens migrera vers l'Europe, connu sous le nom de Cromagnon (45 000 BP) et profondément étudié sous cette appellation ou sous la forme culturelle des Gravettiens un peu plus tardive (35 000 ans BP). Ces langues agglutinantes forment la famille des langues turkiques. Cromagnon parlait donc « turc » et la langue survivante de cette ancienne langue (le Vasconique) est le Basque, langue agglutinante proche du Turc⁵.

Une seconde vague de cette migration de la troisième articulation phylogénétique du langage ne traversera pas le détroit d'Ormuz mais remontera dans la plaine du Tigre et de l'Euphrate, la Mésopotamie, où elle retrouve les précurseurs agglutinants qu'elle repousse vers le nord et ces Homo Sapiens remontent sur le plateau iranien d'où ils ne descendront qu'à l'époque néolithique ou 'pré'-néolithique vers l'ouest (les Indo-Européens) et vers l'est (les Indo-Aryens). Les Indo-Européens se scinderont en deux. Une branche traverse l'Anatolie et impose l'ordre Hittite aux Attis ou Hattis agglutinants puis continue vers la Grèce et le bassin méditerranéen, donnant aujourd'hui les langues indo-européennes romanes. L'autre branche traverse le Caucase laissant derrière elle l'Arménien et l'Ossète puis se répartissent dans toute l'Europe, donnant les langues slaves au nord-est, les langues germaniques au centre et dans les pays scandinaves (sauf la Finlande et l'Estonie agglutinantes) et jusqu'en Irlande et l'Espagne avec le celte.

On voit alors clairement l'enjeu de ce mythe de Médée : Les populations anciennes de l'Europe sont turkiques et les populations nouvelles sont indo-européennes. Mais Bryan Sykes, de l'Université d'Oxford, a prouvé par l'ADN que 80% des populations qui ont donné les Européens actuels sont de souche ancienne et 20% seulement sont de souche récente (avant et après la pointe de la dernière glaciation)⁶. Les Indo-Européens qui arrivent sont minoritaires. Ils apportent l'agriculture et l'élevage, des religions sophistiquées, des cultures elles aussi sophisti-

⁵ Cette présentation nécessiterait plusieurs pages de bibliographie. Je ne citerai que le principal auteur concernant le Basque ou Vasconique, Theo Vennemann gen. Nierfeld, Trends, in *Linguistics, Europa Vasconica – Europa Smitica*, Patrizia Noel Aziz Hanna, editor, Mouton de Gruyter, Berlin – New York, 2003.

⁶ Bryan Sykes, *The Seven Daughters of Eve*, Corgi Books, Random House, London, 2001-2002.

quées, ainsi probablement qu'un ordre politique qui va produire la société grecque, esclavagiste pour la majorité, et plus ou moins libre pour le reste, avec une forme de démocratie fortement hiérarchisée et construite sur des monarchies héréditaires ou qui deviennent héréditaires et sont issues des meneurs militaires que l'on peut appeler des généraux. La société ancienne, dans le Caucase comme dans le reste de l'Europe, est turkique, proche probablement de la civilisation gravettienne fondée, elle, sur la domination du chasseur migrant l'été et sédentaire l'hiver (dans un habitat construit permanent), la cueillette étant dévolue aux femmes et aux enfants, y compris celle du roseau et de sa racine qui est une des bases alimentaires de cette civilisation, particulièrement l'hiver sous la forme desséchée et pilée d'une farine dont ils font un gruaou ou des galettes.

Médée est de la Colchide, c'est-à-dire de la Géorgie actuelle, donc du Caucase. Elle est turkique de par sa langue, son héritage, sa culture, sa religion et son organisation politique. Jason est Grec. Quand une minorité démographique conquiert un territoire qui contient une majorité démographique différente, la minorité emploie sa culture supérieure pour intégrer des éléments de la culture inférieure et, d'une certaine façon, à la fois légitimer et discréditer certains éléments. Médée est l'un de ces éléments barbares (au sens grec), étrangers (au sens moderne) relevant selon les Grecs de la sorcellerie et non de la religion, entièrement soumise au culte d'Hécate, la déesse des morts et de l'enfer (qui n'est que l'une des trois faces de la déesse triple ancienne en Europe sous de multiples appellations et centrale dans la mythologie grecque : Hécate-Séléné-Diane, tant aimée de Shakespeare), et à la sorcellerie. Les Grecs lui attribuent aussi le sacrifice humain, dans ce cas de son propre frère, comme nous allons le voir.

2. *Les Argonautiques*, Apollonios de Rhodes

La première source est *Les Argonautiques* originellement écrit en ancien grec par le poète d'Alexandrie Apollonios de Rhodes au troisième siècle BCE que j'utilise dans la traduction française de Jean Jacques Antoine Caussin de Perceval de 1796 disponible à <http://remacle.org>.

Jason est le neveu de Pélidas. Celui-ci a assassiné le père, Aeson, de Jason (et de plus son demi-frère) pour prendre le trône de Iolcos et le contrôle de l'entier de la Thessalie. Jason a été élevé par le centaure Chiron. En âge de prendre le trône d'Iolcos dont il est l'héritier direct, il se rend dans cette ville pour demander son dû et là commence le mythe de la conquête de la Toison d'Or qui constitue la première partie du mythe de Médée.

« Car voici l'oracle que Pélidas avait entendu : un jour, un destin terrible lui serait réservé par le fait d'un homme qu'il aurait vu sortir du milieu de la foule, chaussé d'un seul brodequin ; il serait victime des desseins de cet homme. Peu de temps après, et suivant cet oracle véridique, Jason traversait à pied le courant de l'Anauros, que les tempêtes de l'hiver avaient grossi. [...] Dès que Pélidas vit Jason, il pensa à

l'oracle : alors il prépara au héros le travail d'une navigation pleine de dangers, dans l'espoir que, soit sur la mer, soit parmi les hommes étrangers, il perdrait toute chance de retour. [...] » (Livre I, 5-17)

Jason réunit 54 guerriers et héros, dont lui, Périclès (mieux connu sous le nom d'Hercule), Castor et Pollux et bien d'autres. Sur la proposition de Périclès, Jason est élu capitaine du bateau construit par Argos, l'Argo. La mission ou épreuve confiée à Jason par Pélidas pour regagner son trône est d'aller en Colchide et d'y récupérer la Toison d'Or et de la rapporter à Iolcos. Et ils sont prêts à tout, même la guerre.

« Ils seront capables, sans doute, de dévaster avec la flamme funeste les demeures d'Aiétès, le jour même où il aura refusé de leur livrer la toison de son plein gré. Mais un long voyage est inévitable : rude est la peine pour ceux qui partent ! » (Livre I, 242-246)

Nous passerons sur les péripéties du voyage mais signalons cependant que Périclès quitte la mission en cours de route pour accomplir un autre de ses travaux, laissant ainsi Jason seul à la tête de la mission. Avant d'arriver ils trouvent et secourent les quatre fils de Phrixos et Chalciopé (la fille d'Aiétès et donc la sœur de Médée) échoués sur une île déserte. C'est Phrixos qui est l'origine directe de la Toison d'Or et de sa présence en Colchide.

« Un Aiolide, Phrixos, est jadis allé de l'Hellade vers Aia ; le fait est certain, et, je le suppose, vous le savez vous-mêmes avant que je vous le dise : Phrixos, qui est venu dans la ville d'Aiétès, monté sur un bélier qu'Hermès a changé en bélier d'or. Et certes, aujourd'hui encore, vous pourriez voir sa toison [pendue aux hautes branches feuillues d'un chêne]. Ensuite, sur l'ordre de l'animal lui-même, il l'immola entre tous les dieux au Cronide Zeus qui avait protégé sa fuite. Aiétès reçut Phrixos dans son palais, et lui donna pour femme sa fille Chalciopé, sans exiger de présents de nocces, car son esprit était bienveillant. Nous sommes les enfants de Phrixos et de Chalciopé. Or, Phrixos est mort, déjà vieux, dans la maison d'Aiétès. Aussitôt, par respect pour les volontés de notre père, nous nous embarquons vers Orcho-mène, dans le but d'aller y chercher les richesses d'Athamas. Mais, si tu tiens à savoir aussi notre nom, celui-ci se nomme Cytisoros, celui-là Phrontis, cet autre Mêlas ; pour moi, vous pouvez m'appeler Argos. » (Livre II, 1140-1156)

Après avoir entrevu Prométhée attaché à son rocher et l'aigle qui lui mange le foie tous les jours, ils arrivent en Colchide.

« Nous voici parvenus à la terre de Colchide et au fleuve du Phase; c'est le temps de nous consulter entre nous pour savoir si nous ferons une tentative amicale auprès d'Aiétès, ou s'il y a quelque autre manière d'atteindre notre but. » (Livre II, 1277-1280)

C'est là qu'est révélée la duplicité des dieux qui vont aider Jason mais en même temps produire la pire des situations tragiques. Les dieux confient à Eros le soin de décocher une flèche à Médée pour qu'elle tombe amoureuse de Jason et l'aide dans sa mission. Eros accepte la mission sur la promesse qu'on lui donnera le jouet favori de Zeus enfant. C'est sa mère, Aphrodite ou Cypris, qui lui spécifie la tâche.

« Pourquoi donc souris-tu, affreuse peste ? Tu l'as donc trompé ainsi; tu as injustement triomphé de sa simplicité ? Mais, voyons, termine, plein de bonne volonté pour moi, l'affaire dont je vais te parler : et je te donnerai un très beau jouet de Zeus, celui que lui fit sa chère nourrice Adrestéia, alors que, dans l'ancre Idaien, il s'amusait en enfant. C'est une boule qui roule si bien que tu ne pourrais obtenir des mains d'Héphaïstos un présent plus précieux : elle est formée de cercles d'or; autour de chacun d'eux s'enroulent de doubles anneaux qui l'enveloppent ; on n'en voit pas les jointures : car, une spirale bleuâtre court à leur surface. Mais, si tu prends cette boule dans tes mains pour la lancer, semblable à un astre, elle répand dans l'air une traînée brillante. C'est le cadeau que je te ferai : de ton côté, frappe d'une flèche la vierge, fille d'Aiétès, et séduis son âme en faveur de Jason. Qu'il n'y ait pas de retard, car alors on te saurait moins de gré de ce que tu feras. » (Livre III, 129-144)

Aussitôt dit, aussitôt fait:

« Cependant, à travers l'air transparent, Eros arriva invisible, portant avec lui le trouble de la passion : tel au milieu des jeunes génisses le taon s'élance, lui que les gardiens des bœufs appellent myops. Aussitôt, s'arrêtant dans le passage qui mène de la cour à la maison, contre le montant de la porte, le dieu bande son arc et tire de son carquois une flèche qui n'a pas encore servi, une flèche qui doit causer bien des gémissements. Toujours invisible, il franchit le seuil de ses pieds rapides: ses yeux perçants regardent de tous côtés. Le petit dieu se blottit aux pieds mêmes de Jason, fixe la coche de la flèche au centre de la corde, tend l'arc des deux mains, bien droit, et tire sur Médée : une stupeur envahit l'âme de la jeune fille. Et lui, il s'élança du palais au toit élevé, en riant aux éclats. Mais le trait brûlait au fond du cœur de la jeune fille, tel qu'une flamme : en face de l'Aisonide, elle jetait sans cesse sur lui le regard de ses yeux brillants ; son cœur angoissé

battait à coups redoublés dans sa poitrine, elle n'avait pas d'autre pensée et son âme était consumée par cette charmante douleur. — Telle une femme qui vit du travail de ses mains, occupée à faire de la laine, jette des brindilles de bois sur un tison ardent, afin que, pendant qu'il fait nuit, elle puisse se procurer dans sa demeure un feu brillant, elle qui s'éveille de bien bonne heure; du petit tison s'élève une flamme prodigieuse qui réduit en cendres tous les brins de bois. Tel, blotti au fond du cœur de Médée, il brûlait en secret, le cruel amour : les tendres joues de la jeune fille pâlissaient et rougissaient tour à tour, car son âme était troublée. » (Livre III, 275-298)

Le roi Aïétès, comme prévu, refuse de donner la Toison d'Or ou plutôt accepte de la donner quand Jason aura rempli les tâches que lui, Aïétès, a remplies en son temps :

« Étranger, pourquoi passer ainsi en revue toutes choses ? Si vous êtes la vraie race des dieux, ou si d'autre part vous êtes venus, avec des forces qui ne le cèdent pas aux miennes, conquérir ce qui ne vous appartient pas, je te donnerai la Toison d'Or à emporter, si tu la veux, mais quand tu auras été mis à l'épreuve. Car je ne porte pas envie aux hommes braves, comme fait, dites-vous, ce souverain de l'Hellade. Mais l'épreuve que je ferai de ta force et de ton courage, c'est un travail dont mes bras viennent à bout, malgré tous ses dangers. J'ai deux taureaux aux pieds d'airain ; de leur mufle s'exhalent des flammes : ils paissent dans la plaine d'Arès. Je les mets sous le joug et je les fais avancer dans cette âpre jachère d'Arès, vaste de quatre arpents ; elle est vite fendue jusqu'au bout par la charrue : alors, ce n'est pas la semence de Déméter, la graine, que je jette dans les sillons. Mais j'y lance les dents d'un terrible serpent, qui croissent sous la forme nouvelle d'hommes armés : ces ennemis qui m'entourent, je les taille en pièces, je les tue avec ma lance. C'est au matin que je mets les bœufs sous le joug, et c'est au moment où le soir arrive que je termine la moisson. Quant à toi, si tu accomplis semblable travail, ce jour-là même, tu pourras emporter la toison chez ton roi : auparavant, je ne te la donnerai pas, n'en aies point l'espoir. Car il serait indigne qu'un homme, né courageux, cédât à un homme qui ne le vaut pas. » (Livre III, 401-421)

Le poète insiste longuement sur la résistance de Médée à l'amour artificiellement provoqué pour Jason, mais en vain.

« La jeune fille se reposait de ses douleurs dans un profond sommeil, étendue sur son lit. Mais, tout à coup, des songes vains l'agitèrent,

effrayants, comme il en arrive à une personne maîtrisée par la douleur. Il lui sembla que l'étranger avait entrepris la lutte; ce n'était pas qu'il désirât ardemment emporter la toison du bélier, ni qu'il fût venu dans ce but vers la ville d'Aiétès : non, il était venu pour l'emmener elle-même dans sa maison, comme sa jeune épouse. Il lui semblait qu'elle combattait elle-même les taureaux, et que le combat lui était aisé. Mais ses parents ne restaient pas fidèles à leur promesse : car, ce n'était pas à la jeune fille, mais à lui-même qu'ils avaient ordonné de mettre les bœufs sous le joug; de là un débat, une contestation, entre sort père et les étrangers. Quant à elle, des deux parts, on la laissait libre de se conduire suivant l'impulsion de son cœur : et aussitôt, c'est l'étranger, oublieuse de ses parents, qu'elle se choisit. Ceux-ci furent saisis d'une insupportable douleur et ils poussèrent des cris d'indignation. En même temps qu'elle entendait ces cris, le sommeil l'abandonna. Le cœur palpitant, la crainte la fit sauter à bas de son lit; jetant autour d'elle des regards effrayés, ses yeux parcoururent successivement les murs de la chambre. C'est avec peine qu'elle rassembla ses esprits et qu'elle fit reprendre à son cœur le calme qu'il avait auparavant dans sa poitrine; alors, elle prononça ces paroles plaintives : « Malheureuse que je suis! Quels songes pénibles m'ont épouvantée ! Je crains qu'elle ne soit cause d'un grand malheur, cette expédition des héros. Autour de l'étranger, mon âme voltige. Qu'il recherche en mariage dans son peuple, bien loin d'ici, une jeune fille d'Achaïe ! Nous, que notre virginité, que la maison paternelle nous intéressent seules ; en tous cas, laissant de côté toute intention cruelle, je ne tenterai rien sans ma sœur: je verrai si elle me demande d'intervenir dans le combat, inquiète pour ses enfants. Car ainsi la cruelle souffrance de mon âme s'apaiserait ! » (Livre III, 616-644)

Son trouble s'aggrave et elle s'en remet à Chalciopé:

« Trois fois elle essaya de sortir, trois fois elle fut retenue ; à la quatrième tentative, elle se jeta en avant sur son lit, et s'y roula. [...] « Chalciopé, c'est au sujet de tes fils que mon cœur est agité ; je crains que mon père ne les fasse bientôt périr avec ces hommes étrangers. Assoupie tout à l'heure, dans un court sommeil, tels sont les songes terribles que j'ai encore devant les yeux ! Puisse un dieu faire qu'ils ne s'accomplissent pas ! Puisses-tu ne pas éprouver à cause de tes fils une affliction pénible ! » [...] Chalciopé quitta la chambre et alla annoncer à ses fils le secours que sa sœur leur donnerait. Mais elle, la pudeur et la crainte terrible la saisirent de nou-

veau quand elle se trouva seule. Car, à cause de cet homme, elle méditait bien des projets contre son père. » (Livre III, 645-743)

Avant de céder à cet amour, elle consulte Hécate (Livre III, 912-918) et Jason se doit d'offrir un sacrifice animal à Hécate pour qu'elle accepte de lui donner son soutien. Et ensuite, ce sont les trois « travaux » bien connus : affronter et atteler les taureaux aux sabots d'airain qui crachent du feu et labourer un champ avec eux, puis semer dans ce champ les dents d'un serpent mort dont des guerriers vont surgir tout armés et Jason devra les exterminer. Jason ne réussira que grâce aux protections que Médée lui donnera et à ses suggestions quant au combat.

« Cependant le soir venait ; au-dessus des sommets les plus reculés des Éthiopiens, le soleil allait, au loin, s'enfoncer dans la terre obscure. Et la Nuit mettait ses chevaux sous le joug; les héros préparaient leurs couchers sur le sol, près des amarres du vaisseau. Mais, au moment où les étoiles de l'Hélice — la Grande-Ourse splendide — furent couchées, alors que du ciel l'atmosphère se répandait, partout, très calme, Jason s'en alla secrètement, comme un voleur qui se cache, dans la plaine déserte. Il avait avec lui toutes les choses nécessaires dont il s'était muni pendant le jour. Argos lui porta, d'une bergerie où il était allé, l'agneau femelle et le lait ; et il se procura le reste au navire même. Quand il eut trouvé un endroit à l'écart de la route fréquentée par les hommes, le héros, en sûreté au milieu des prés tranquilles arrosés par des ruisseaux, commença par laver, suivant les rites, son corps délicat dans le fleuve divin. Il jeta autour de lui un manteau sombre que la Lemnienne Hypsipylé lui avait donné en souvenir de la couche où ils avaient souvent reposé ensemble. Puis, ayant creusé dans le sol une fosse profonde d'une coudée, il y amoncela des morceaux de bois fendus pour le feu, il égorgea l'agneau et l'étendit avec soin sur le bûcher. Il enflamma le bois en allumant du feu au-dessous, et il versa par-dessus, comme libations, un mélange de substances diverses, en invoquant Brimô-Hécate, protectrice de ses travaux. Après cet appel, il se retira en arrière. L'ayant entendu du fond de ses demeures souterraines, la déesse redoutable se rendit aux cérémonies sacrées de l'Aisonide. Elle avait une couronne de terribles serpents entrelacés à des rameaux de chêne ; des torches répandaient autour d'elle une lumière éclatante, et les chiens des enfers faisaient retentir le bruit perçant de leurs aboiements. Sous ses pas, les prairies tremblaient au loin; elles hurlèrent aussi, les Nymphes fluviales des marais, qui parcourent, dans leurs courses errantes, les plaines basses et humides du Phase Amarantien. L'Aisonide fut saisi de crainte; mais, sans qu'il regardât derrière lui, ses pieds le ramenèrent vers ses compagnons auxquels il

se joignit. Et déjà, au-dessus du Caucase neigeux, Eos, qui naît le matin, se levait et répandait la lumière. » (Livre III, 1191-1224) [...]

« Cependant, suivant les instructions de Médée, Jason avait fait fondre la substance merveilleuse, et en avait enduit son bouclier, sa forte lance et son épée. Autour de lui, ses compagnons mirent ses armes à l'épreuve, en usant de toutes leurs forces : mais ils ne pouvaient pas le moins du monde faire plier cette lance, qui, résistant au contraire à leurs mains robustes, s'était durcie en séchant.[...] Il jeta les yeux sur la jachère et vit le joug d'airain destiné aux taureaux, et, à côte, une charrue d'une seule pièce, tout entière du métal le plus dur. Il s'en approcha jusqu'à la toucher, et enfonça tout auprès sa terrible lance, qui se tint droite sur la pointe inférieure ; contre sa lance, il appuya son casque et le laissa à terre. Alors, couvert de son bouclier, il s'en alla plus avant dans la plaine, cherchant des traces certaines des taureaux. Tout à coup, sans qu'il s'y attendît, sans qu'il sût d'où ils venaient, sortant d'un abîme souterrain où étaient leurs affreuses étables, enveloppés de tous côtés d'une épaisse vapeur, les deux taureaux se précipitèrent à la fois, en exhalant une flamme éclatante. Les héros furent saisis de crainte à leur vue : mais, solide sur ses jambes écartées, Jason attend leur choc : tel un écueil qui s'avance dans la mer résiste aux flots excités par les tempêtes déchaînées. Il tenait devant lui son bouclier qu'il leur présentait : les deux taureaux, en mugissant, le frappèrent de leurs cornes solides : mais leur impétuosité ne put pas l'ébranler le moins du monde. De même que, dans ces creusets ouverts par un bout, où l'on fond des métaux, les soufflets de cuir solide que les ouvriers manient, tantôt s'illuminent des reflets du feu violent qu'ils allument, tantôt se tiennent en repos : et alors il s'exhale un épouvantable frémissement, car l'air s'échappe du fond de l'appareil : de même les deux taureaux soufflaient une flamme rapide qui sortait à grand bruit de leur gueule. L'éclat ennemi de la flamme brillait autour du héros comme les éclairs d'un orage ; mais le charme donné par la jeune Mlle le protégeait. Il saisit par l'extrémité de sa corne le taureau qui était à sa droite, et, usant de toute sa vigueur, il entraîna l'animal maîtrisé jusqu'auprès du joug d'airain ; là, d'un coup de pied rapide, lancé sur le pied d'airain du monstre, il le renversa à genoux sur le sol. Le second taureau s'approchait : il le jeta lui aussi à genoux, terrassé d'un seul coup. Il avait lancé à terre loin de lui son large bouclier ; et, solidement établi, il maintenait de part et d'autre sous ses deux mains les deux taureaux tombés en avant sur leurs genoux : les flammes l'avaient aussitôt enveloppé. [...] Quant à Jason, il reprit son bouclier, le plaça derrière lui sur ses épaules, et il saisit son casque solide rempli des dents aiguës du dragon, et sa lance invincible qu'il tint par le milieu : tel un laboureur ai-

guillonne de sa perche Pélasgique les bœufs dont il pique les flancs. Jason dirigeait d'une main ferme le manche de la charrue solidement adapté et fait de l'acier le plus dur. Pendant un moment, la fureur des animaux fut terrible ; ils vomissaient des torrents de flammes, et leur souffle s'élevait, semblable à l'agitation des vents mugissants, grande terreur des navigateurs qui alors carguent leur large voile. Mais bientôt, contraints par la lance, ils marchèrent ; derrière eux, l'âpre jachère se brisait, fendue par la force des taureaux et la vigueur du laboureur. Cependant, des mottes de terre, grosses à faire la charge d'un homme, éclataient avec un bruit affreux dans le sillon de la charrue ; le héros marchait à la suite, appuyant son robuste pied sur le coutre, et il jetait les dents loin de lui dans la terre qu'il ne cessait de labourer : il se retournait, craignant d'être prévenu par l'attaque des hommes nés de la terre, funeste moisson qui allait sortir du sol. Et les taureaux peinaient, enfonçant toujours plus avant leurs ongles d'airain. [...] Déjà, par tout le champ, on voyait s'élever, comme des épis, les fils de la terre ; et de tous côtés se hérissait de solides boucliers, de lances à deux pointes et de casques splendides, l'enceinte d'Arès, dieu qui fait périr les hommes : et, du sol, l'éclat du métal montait à travers les airs jusqu'au ciel. [...] Mais Jason se souvint des instructions que lui avait données Médée, féconde en ruses. Il arracha du sol une grande pierre arrondie, disque terrible d'Arès Ényalios : certes, quatre hommes dans la force de l'âge n'auraient pu la soulever de terre. Jason la saisit et, de bien loin, il la lança, en bondissant, au milieu d'eux ; puis, il s'assit à l'abri de son bouclier qui le cachait : il était plein de confiance. Les Colchiens poussaient de grands cris : tels les mugissements de la mer, quand elle se lance avec bruit contre des rocs aigus. Mais, en voyant lancer ce disque immense, une muette stupeur s'empara d'Aiélès. Quant aux guerriers, semblables à des chiens impétueux qui se sautent dessus mutuellement, ils se déchiraient en hurlant ; certains d'entre eux tombaient sous les coups de leurs lances vers la terre, leur mère, comme des pins ou des chênes que les tourbillons du vent renversent. [...] C'est ainsi que le roi Aiétès sentait son cœur envahi par une douleur accablante. Il partit, reprenant le chemin de la ville, en même temps que les Colchiens : il pensait au moyen le plus prompt de se venger des héros. Le jour disparaissait, et Jason avait accompli le travail imposé. » (Livre III, 1246-1407)

Aiétès ne tient pas à tenir sa promesse après ces deux premières tâches réalisées, et Jason doit lui-même (troisième tâche) aller décrocher la Toison d'Or protégée par le célèbre dragon de Colchide, Drakon Kholkikos. Et là encore Médée est essentielle car elle établit une protection en endormant le dragon avec son chant.

« Par le sentier, ils arrivèrent tous deux au bois sacré, cherchant le chêne immense où était suspendue la toison, semblable à un nuage que rougissent les rayons enflammés du soleil levant. Mais, précisément devant l'arbre, le dragon aux sens pénétrants tendait son cou très long en les voyant s'approcher, grâce à ses yeux toujours en éveil, et il faisait entendre un horrible sifflement ; et, aux alentours, les vastes rivages du fleuve et l'immense étendue de la forêt retentissaient. Ils entendirent ce sifflement ceux qui, bien loin de la Titanienne Aia, habitaient la terre de Colchide, auprès des bouches du Lycos, fleuve qui, s'éloignant de l'Araxe sonore, porte au Phase son cours sacré ; et tous deux, réunis en un seul, coulent vers la mer Caucasienne. La terreur réveilla les femmes nouvellement accouchées ; et elles serrèrent dans leurs bras, pleines d'angoisse, les tout petits enfants qui reposaient sur leurs seins, et dont ce sifflement faisait palpiter le cœur. Comme, au-dessus d'une forêt embrasée, les tourbillons ardents de fumée s'enroulent immenses, se suivant sans interruption l'un après l'autre, s'élevant du fond de ce gouffre de feu : ainsi ce monstre enroulait les innombrables spirales de son corps couvert d'écaillés desséchées. Pendant qu'il se roulait ainsi, la jeune fille s'avancait en face de lui, demandant d'une douce voix à Hypnos protecteur, le plus puissant des dieux, de fasciner le monstre ; elle invoquait aussi la reine vagabonde des nuits, la déesse souterraine, en la priant de donner à l'entreprise une issue favorable. L'Aisonide suivait, plein de terreur ; mais déjà le monstre, charmé par l'incantation, laissait fléchir la longue arête de son corps sinueux né de la terre, et il dénouait ses nœuds innombrables. Tel, sur une mer languissante, se roule un flot noir, qui va sans force et sans bruit. Cependant, le dragon tenait encore haute son horrible tête, plein du désir de les saisir tous deux dans ses mâchoires funestes. Mais, au moyen d'une branche de genévrier récemment coupée, puisant les pures substances qui composaient la préparation magique, Médée lui en arrosait les yeux, en chantant ; et l'odeur pénétrante de ces substances l'enveloppa d'un profond sommeil. Il laissa retomber sa mâchoire, et s'abattit à l'endroit même où il se tenait ; et ses innombrables anneaux s'étendaient bien loin en arrière dans la forêt aux arbres abondants. Alors Jason enleva du chêne la toison, sur l'ordre de la jeune fille. » (Livre IV, 123-161)

Et c'est là que tout se complique, quand le roi Aïétès apprend la nouvelle. C'est le propre frère de Médée qui doit prendre la tête des troupes qui vont arrêter les Argonautes. Mais c'est sans compter sur Médée à nouveau qui va attirer son frère dans un piège et que Jason va tuer, assaillant et tuant une bonne partie de la force militaire qu'il avait réunie dans un acte de guerre et sans la moindre sorcellerie.

C'est plutôt une intervention divine d'Héra, l'épouse de Zeus, qui arrête la deuxième charge des Colchidiens quand ils apprennent la trahison.

« C'est ainsi que, d'accord tous les deux, ils formèrent un terrible complot contre Apsyrtos; ils préparèrent beaucoup de présents d'hospitalité ; ils donnèrent entre autres le péplos sacré d'Hypsipylé ; ce péplos était couleur de pourpre, c'était l'œuvre des déesses. [...] Ils étaient d'accord sur toutes choses, quand l'Aisonide bondit de sa perfide embuscade, tenant dans la main son épée nue. Aussitôt, la jeune fille détourna les yeux et se couvrit de son voile, pour ne pas voir le meurtre de son frère qui allait être frappé. Jason, comme un tueur de bœufs qui s'attaque à un grand taureau dont la force réside dans les cornes, frappa Apsyrtos. [...] Lorsqu'ils se furent aperçus du meurtre de leur roi, les Colchiens entreprenaient déjà de rechercher dans toute la mer de Cronos le navire Argo et les Minyens. Mais Héra les en détournait en faisant briller dans l'air des éclairs effrayants. » (Livre IV, 421-521)

Les Argonautes s'enfuient, emmenant Médée avec eux. Jason l'épousera en cours de route. Cette œuvre épique se termine avec la dernière épreuve face à l'homme de bronze, Talos, qui n'est pas sans rappeler le talon d'Achille ou bien la légende de Siegfried.

« Mais un géant d'airain, Talos, qui arrachait pour les leur lancer les fragments d'un dur rocher, les empêcha de fixer les amarres au rivage et de trouver une station sûre dans le port de Dicté. — C'était, parmi les héros demi-dieux, un survivant de cette race d'hommes d'airain, nés des frênes ; le Cronide l'avait donné à Europe pour qu'il fût le gardien de l'île de Crète dont ses pieds d'airain faisaient le tour trois fois chaque jour. Son corps entier, tous ses membres étaient d'airain indestructible ; mais, sous le muscle du cou, il avait une veine pleine de sang, qui descendait jusqu'à la cheville du pied. Dans cette mince enveloppe résidait la condition essentielle de la vie ou de la mort. — Domptés par le malheur qui les menaçait, les héros, pleins d'effroi, entraînaient à force de rames le navire loin de la terre. C'est d'une manière affligeante qu'ils auraient été écartés de la Crète, accablés qu'ils étaient à la fois de soif et de fatigues, si Médée ne leur eût parlé ainsi, alors qu'ils s'enfuyaient : « Écoutez-moi : car je pense que seule je peux vous tuer cet homme. » [...] Une fois parvenue au tillac, elle charma par ses chants et invoqua les Kères, qui rongent le cœur des humains, chiennes rapides d'Adès, qui, du milieu des brouillards où elles tourbillonnent, se lancent sur les vivants. Les adorant à genoux, elle les invoqua trois fois en chantant, et trois fois en leur adressant

des prières. Pénétrée de leur esprit funeste, elle fascina de ses yeux ennemis les yeux de Talos, le géant d'airain, elle l'étreignit d'une rage pernicieuse et fit passer devant ses yeux d'affreuses apparitions : car sa colère contre lui était violente. O père Zeus, un grand étonnement trouble mon âme : ce n'est donc pas seulement par des maladies ou des blessures que la mort vient vers nous ; un ennemi peut aussi nous atteindre de loin ! C'est ainsi que ce géant, quoique son corps fût d'airain, se laissa dompter par la colère de Médée, savante dans les poisons. Alors qu'il soulevait avec peine de lourdes pierres, pour empêcher les héros d'aborder au port, il s'écorcha à la cheville sur la pointe d'un rocher : de la blessure coulait une humeur semblable à du plomb fondu ; il ne put pas rester longtemps debout sur le cap formé par la falaise. » (Livre IV, 1638-1693)

Le mythe ici pose clairement la responsabilité d'Aphrodite, d'Eros et des dieux, ainsi que la résistance de Médée à l'appel de sa passion artificielle. Le texte met en avant les pouvoirs magiques de Médée qu'elle tient des dieux dans un premier temps, et en particulier d'Hécate, mais à la fin ce pouvoir est transformé en un pouvoir de magie noire, de sorcellerie.

Le meurtre d'Apsyrtos est clairement partagé dans son projet mais aussi dans sa réalisation bien que l'assassinat lui-même soit le fait de Jason et qu'il fasse partie d'une opération militaire fondée sur la ruse. On remarquera ici que d'autres versions existent et, en particulier, celle qui dit que Médée et Apsyrtos ont pris la fuite sur l'Argo et que c'est Médée qui tue Apsyrtos et le dépèce pour jeter les morceaux derrière le bateau et ainsi ralentir les poursuivants qui récupèrent les morceaux pour donner à Apsyrtos une sépulture digne de son rang. On remarquera que l'épisode Talos n'est en fait utile que pour transformer la magie divine de Médée en sorcellerie noire.

3. Euripide, *Médée*

Nous pouvons maintenant passer à la deuxième partie du mythe, le plus clairement représenté par la *Médée* d'Euripide. J'ai travaillé principalement sur la traduction non clairement attribuée (© Éditions Bernard de Fallois, 1999) publiée par Librio, celle d'Henri Berguin de 2005 disponible à <http://fr.wikisource.org>, celle de Myrto Gondicas et Pierre Judet de la Combe pour le Festival d'Avignon (2000) et celle de Michael Collier, des œuvres complètes d'Euripide d'Oxford University Press.

Sans entrer dans le détail dramatique, tirons de cette pièce ce qu'Euripide a posé au niveau du mythe. La nourrice en donne les éléments essentiels dès le début :

« Plût aux dieux que le navire Argo n'eût pas volé par-delà les Symplégades bleu sombre vers la terre de Colchide, que dans les vallons

du Pélion le pin ne fût jamais tombé sous la hache et n'eût armé de rames les mains des héros valeureux qui allèrent chercher pour Pélías la Toison toute d'or ! Ma maîtresse Médée n'eût pas fait voile vers les tours du pays d'Iôlcos, le cœur blessé d'amour pour Jason. Elle n'eût pas persuadé aux filles de Pélías d'assassiner leur père et n'habiterait pas ici en cette terre de Corinthe avec son mari et ses enfants. » (Trad. Henri Berguin)

On a ici les étapes essentielles du mythe : l'Argo, la mission d'aller conquérir et ramener la Toison d'Or à Iolcos pour le compte de Pélías. Il est clair pour Euripide que l'amour de Jason est le fait d'Aphrodite et d'Eros. Médée d'abord rappelle à Jason lors de leur première confrontation les services qu'elle lui a rendus en Colchide :

« Je t'ai sauvé, comme le savent tous ceux des Grecs qui se sont embarqués avec toi sur le navire Argo. On t'avait envoyé pour soumettre au joug les taureaux au souffle de feu et ensemençer les sillons de la mort. Or le dragon qui enveloppait la Toison d'Or de ses mille replis tortueux et la gardait sans jamais dormir, je l'ai tué et j'ai levé pour toi le flambeau du salut. Moi-même j'ai trahi mon père et ma maison et je suis venue à la ville du Pélion, à Iôlcos, avec toi, plus empressée que sage. » (Trad. Henri Berguin)

Et Jason lui répond en invoquant Aphrodite et Eros.

« Pour moi, puisque aussi bien tu exaltes outre mesure tes services, c'est Cypris [Aphrodite], à mon avis, qui dans mon expédition m'a sauvé, seule entre les dieux et les hommes. Tu as l'esprit subtil, mais il t'est odieux de raconter tout au long comment Eros t'a obligée, par ses traits inévitables, à sauver ma personne. »

On a bien les trois épreuves des taureaux au souffle de feu et aux sabots d'airain et la magie de Médée pour cette épreuve, l'ensemencement du camp labouré avec des dents d'un serpent données par le père de Médée, les soldats qui en naissent et jailissent, leur extermination par la ruse de Jason rendue possible par la magie de Médée, et ensuite l'endormissement du dragon par le chant de Médée. Le départ de Colchide pour Médée est dramatique mais Euripide précise les détails.

« O mon père, ô ma patrie, que j'ai honteusement abandonnés après avoir tué mon propre frère ! » (Trad. Henri Berguin)

On a donc les trois crimes du départ ; la trahison du père, la trahison du pays et l'assassinat du frère. Euripide ne donne pas la version du dépeçage à bord de

l'Argo, ou sur le chemin de la fuite vers l'Argo, bien que Michael Collier l'ajoute au texte d'Euripide dans sa traduction, fait signalé par Georgia Machemer dans son introduction de cette traduction chez Oxford University Press. On est en droit de se demander pourquoi ce rajout quand on publie l'œuvre complet d'un auteur.

L'étape suivante est l'assassinat de Pélidas, l'oncle de Jason qui refuse de tenir sa promesse et de rendre le trône qu'il a indûment conquis. On remarquera que Pélidas n'est pas inquiet pour sa prise du trône par un assassinat (qui en devient un fait d'armes donc militaire) et que la revendication d'hérédité pour le droit au trône n'est en rien une obligation pour Pélidas qui refuse sans que les dieux ni la justice ne s'en mêlent. On est bien là à un moment où la transmission du pouvoir politique par la descendance du sang est en train d'être posée. Apsyrtos était le « roi » alors qu'il n'était que le « fils du roi » et ici Jason demande un trône de par le seul fait qu'il est le fils du dernier détenteur légitime de ce trône conquis sans violence, Aeson. Sans donner le moindre détail, Euripide fait allusion par deux fois au sort que Médée réserva à Pélidas : elle l'a fait assassiner par ses propres filles.

« J'ai fait périr Pélidas de la mort la plus cruelle, de la main de ses propres filles, et t'ai enlevé toute crainte. » (Trad. Henri Berguin)

On notera que cela entraîna le bannissement de Jason, de Médée et de leurs enfants, Jason se réfugiant à Corinthe où il a passé son enfance quand il était en exil après l'assassinat de son propre père par Pélidas. Les détails sont que Médée, par un tour de magie, a fait croire aux filles de Pélidas que leur vieux père pouvait être rajeuni si elles l'assassinaient, le coupaient en morceaux et le faisaient bouillir dans une potion magique. Médée aurait fait subir le sort à un bouc qui serait sorti rajeuni de l'épreuve. Les filles se sont empressées de suivre la procédure avec le résultat désastreux que l'on sait. Nous verrons que, dans certaines versions théâtrales du mythe, le fils de Pélidas, Acaste, poursuit Jason, Médée et leurs fils pour obtenir leur châtiment.

Mais Corinthe n'est pas la fin de leurs malheurs, comme l'explique la nourrice.

« Elle plaisait d'abord aux citoyens du pays où elle s'était réfugiée et elle vivait dans une entente parfaite avec Jason; or c'est bien là que se trouve la meilleure des sauvegardes, quand la femme n'est jamais en désaccord avec son mari. Maintenant tout lui est hostile; elle est atteinte dans ses affections les plus chères : Jason trahit ses enfants et ma maîtresse et entre dans une couche royale ; il épouse la fille de Créon, qui règne sur le pays. Médée, l'infortunée ! outragée, à grands cris atteste les serments, en appelle à l'union des mains, le plus fort des gages ; elle prend les dieux à témoin de la reconnaissance qu'elle reçoit de Jason. » (Trad. Henri Berguin)

La pièce d'Euripide commence à ce moment là. Créon vient signifier son exil à Médée. Elle hurle et menace puis se radoucit et obtient un délai d'un jour. Elle profite de cette journée pour manipuler Jason qui refuse toute entremise de sa part du fait de l'intransigeance de Médée. Égée le roi d'Athènes arrive sur ces entrefaites et Médée apprenant qu'il est sans enfants, lui promet son aide à condition qu'il lui offre l'asile. On remarque qu'Euripide ne fait aucunement allusion à une liaison entre la fille de Créon et Égée. Médée, maintenant qu'elle a un asile pour son exil fondé sur un serment devant les dieux, ravale sa colère et rappelle Jason pour lui faire des excuses et se servir de lui pour sa vengeance. Elle l'envoie avec les deux enfants porter des cadeaux royaux à la mariée qui, à la demande de Jason, surmonte le dégoût qu'elle a pour les enfants, prend les cadeaux et les met immédiatement. On sait la suite qu'Euripide décrit longuement par la bouche d'un esclave venu apporter la nouvelle de la mort de la fille du roi Créon (notons que le nom de cette fille n'est jamais prononcé et qu'elle n'apparaît pas sur scène). Une couronne d'or et une robe d'apparat lui sont mortelles. On notera qu'Euripide n'insiste absolument pas sur les rites de magie noire, magie employée par Médée pour empoisonner ces cadeaux. Créon meurt quand il se jette sur le corps de sa fille et refuse de s'en détacher. Ce qui fait du récent époux de la fille de Créon, donc de Jason, l'héritier direct du trône. Ceci fait, Médée rentre avec les enfants et les égorge avec une raison qui semble la justifier après ses émois et hésitations à tuer ses propres fils :

« Amies, mon acte est décidé : le plus vite possible je tuerai mes fils et m'enfuirai loin de ce pays pour ne pas, par mes lenteurs, exposer mes enfants à périr par une main plus hostile. Il faut absolument qu'ils meurent. Puisqu'il le faut, c'est moi qui les tuerai, qui les ai mis au monde. Allons ! arme-toi, mon cœur ! Que tardons-nous ? Reculer devant ces maux terribles, mais nécessaires ! Va, ô malheureuse main, prends un glaive, prends; marche vers la barrière d'une vie de chagrins ! Ne sois pas lâche ! Ne te souviens pas de tes enfants, que tu les adores, que tu les as mis au monde. Allons ! Pour cette journée du moins, oublie tes fils : après, gémis ! Car si tu les tues, pourtant ils t'étaient chers; et je serai, moi, une femme infortunée ! » (Trad. Henri Berguin)

Le final est, bien sûr, un *deus ex machina*. Les didascalies de l'édition Libro sont les plus explicites :

« Au-dessus de la maison, dont la porte reste close, on voit s'élever un char volant, attelé de dragons ailés. Il s'arrête en planant, hors d'atteinte. Médée s'y trouve debout, ayant à ses pieds les corps de ses deux enfants. [...] Le char s'envole et disparaît. »

Pour conclure sur cette pièce d'Euripide et le mythe qu'il porte, je me contenterai d'évoquer l'excellente mise en scène et réalisation de la pièce au Festival d'Avignon en 2000 avec Isabelle Huppert (qui vient de tourner un film, *Médée Miracle*, non encore disponible en DVD). La traduction est fortement améliorée car adaptée au jeu spectaculaire dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes. Le praticable est une sorte d'igloo rocheux qui sert d'habitation à Médée, un plan d'eau qui va servir aux passages de la ville représentée par le Palais en arrière-plan à l'habitation de Médée sur des barges à fond plat. Ce plan d'eau est également traversé par un ponton en angle droit permettant de s'avancer sur le plan d'eau jusqu'à l'angle, et de quitter la scène en empruntant le deuxième bras de ce ponton. Jacques Lassalle a choisi de faire sortir Médée avec ses enfants morts à pied par ce ponton. Les enfants qui étaient habillés de costumes chamarrés précédemment sortent avec leur mère entièrement vêtus d'un habit gris très pâle proche de l'argent, les cheveux eux-mêmes de la même couleur. Le *deus ex machina* a été à la fois évité et dompté. Médée annonce son intention de rejoindre Athènes sous la protection d'Égée.

Voilà donc le mythe. Pour conclure on voit clairement comment Médée, petite-fille du soleil, est validée dans la mythologie grecque avec une référence claire d'Euripide par le chœur :

« Antistrophe II. — Une seule femme, m'a-t-on dit, une seule, avant toi a porté la main sur ses enfants chéris...— ... Inô, frappée de démence par les dieux, lorsque l'épouse de Zeus l'eut chassée de sa demeure, errante.- Elle se lança, la malheureuse ! dans la mer, pour tuer ses enfants, meurtre impie...— ... ayant bondi du haut du promontoire marin, elle partagea la mort avec ses deux fils...— ... Que pourrait-il arriver encore d'horrible ? O union conjugale, si féconde en épreuves, que de maux déjà tu as causés aux humains ! » (Trad. Henri Berguin)

Médée a donc une déesse avant elle qui a fait la même chose. Euripide va même plus loin en faisant que Médée emporte ses enfants pour les ensevelir elle-même :

« [C]'est moi qui de ma main les ensevelirai. Je les porterai au sanctuaire d'Héra, la déesse d'Acraea, [la colline devant le temple d'Héra près de Mycènes] pour qu'aucun de mes ennemis ne les outrage en bouleversant leurs tombes. Et sur cette terre de Sisyphe nous instituerons à jamais une fête solennelle et des cérémonies, en expiation de ce meurtre impie. » (Trad. Henri Berguin)

Héra est la femme de Zeus et la protectrice des femmes mariées, surtout celles qui sont trompées. On voit aussi qu'Euripide réduit terriblement la référence à Hécate pratiquement absente de la pièce.

Il est nécessaire de faire une remarque de plus sur la pièce d'Euripide. Médée est largement identifiée comme femme victime des exactions de son mari, et le discours est généralisé par le chœur réduit à une coryphée par Jacques Lassalle à Avignon, une vieille dame qui parle et juge de l'extérieur. Ce discours de femme victime de la trahison de son mari est amplifié par la diction de Jean-Quentin Châtelain dans le rôle de Jason, une diction grasse avec un accent sensiblement étranger, peut-être anglo-saxon, et un ton général docte, hautain et méprisant. Si on ajoute son jeu distant et froid à l'égard de Médée, sans compter son physique lourd et même balourd, on a une vraie caricature du mari capable de trahir son épouse. Ceci justifie alors le point de vue à l'emporte-pièce de l'Express, le 6 juillet 2000 sous le titre de « Médée : femmes et châtiment. Euripide selon Jacques Lassalle, ou la rencontre entre le premier geste féministe et le mystère d'un meurtre. » Cette mise en scène excellente dans sa direction d'acteurs semble cependant vouloir en quelque sorte justifier le crime par l'aliénation de la femme, ce que le texte d'Euripide ne fait jamais. Le texte clairement dit qu'une fois la vengeance satisfaite sur Créon et sa fille, les enfants, comme Médée, ne peuvent plus en aucune façon échapper à la mise à mort par les représentants de l'autorité et par les gens de la ville de Corinthe. Jacques Lassalle tire le texte dans un sens qui n'est pas absent mais qu'il amplifie.

II. Du mythe d'Euripide au Roi Soleil.

Le premier auteur à reprendre la pièce d'Euripide est Sénèque.

1. Sénèque, *Médée* (résumé)

Vision extrême de Médée, entièrement dédiée à Hécate, la déesse triple, à la magie noire et à un esprit criminel. Toute sa magie est fondée sur un ternarisme montant de la référence à Hécate. Le meurtre de la fille de Créon, Glaucé, de Créon lui-même, et de ses deux fils lui permet de récupérer une quaternité qui compense une quaternité qu'elle a trahie.

« Enfin, enfin, j'ai recouvré mon sceptre, mon frère, mon père et la Colchide détient la dépouille du bélier d'or ; mon royaume m'a été rendu, m'a été rendue la virginité qui m'avait été ravie. »⁷

C'est là la deuxième mention de ce quaternarisme :

« Patrie, père, frère, honneur, pour toi j'ai tout sacrifié : telle fut ma dot dans notre mariage. »⁸

⁷ Sénèque, *Médée*, traduction Charles Guittard, GF Flammarion, Paris, 1997, p. 86.

⁸ *Idem*, p. 62.

La dernière remarque à faire est que l'assassinat et le dépeçage du frère ensuite utilisé en morceaux pour arrêter la poursuite par son père sont clairement décrits et attribués à Médée. Et les détails sur la mort de Pélidas ne nous sont pas épargnés. Il n'est plus question d'intégrer ni même de récupérer Médée. On condamne et, par le verbe interposé, on nourrit le voyeurisme morbide de l'auditoire romain.

2. Pierre Corneille, *Médée* (résumé)

Pierre Corneille est en droite ligne le continuateur de Sénèque. Il fait de la folie criminelle de Médée un grand spectacle et de sa magie originellement divine une sorcellerie d'opérette avec baguette magique et bague d'invisibilité. La fuite est un *deus ex machina* surtout pas épargné mais bien au contraire amplifié comme on peut l'imaginer à Versailles à l'époque. Tragique revue sanglante de meurtres et de suicides, parfois les deux pour la même personne, une Médée maléfique avec baguette magique et robe empoisonnée, sans compter les dragons et l'envol céleste. Une pièce plutôt faible.

Il ne reste alors que le style de Corneille, et certains de ces alexandrins à l'emporte-pièce qui sonnent comme des coups de timbales : « S'il cesse de m'aimer, qu'il commence à me craindre. » « Votre pays vous hait, votre époux est sans foi. » « Femme d'un assassin et d'un empoisonneur. » « Mon amour outragé court à la violence. » « Tu m'as sauvé la vie, et j'empêche ta mort. » « Celui-là fait le crime à qui le crime sert. » « Ni grilles ni verrous ne tiennent contre moi. » « Laisse-moi le bonheur d'expirer à ta vue. »

3. Marc-Antoine Charpentier, Thomas Corneille, *Médée* (résumé)

Le livret de Thomas Corneille introduit la menace d'Iolcos et de la Thessalie et déplace le conflit sur le plan militaire et politique, en même temps qu'il introduit Oronte prince d'Argos qui veut Créuse, la fille de Créon. On a donc deux prétendants pour Créuse qui se trouvent obligés de faire leurs preuves dans la bataille avec la Thessalie. Rivaux en amour mais alliés par les armes. Le jeu de Médée s'en trouve facilité qui d'Oronte contre Jason. Mais c'est l'alliance de Thomas Corneille et de Marc-Antoine Charpentier qui nous intéresse maintenant. Il s'agit d'un opéra probablement majeur au niveau musical.⁹

L'opéra multiplie les fins d'acte spectaculaires : enlèvement de Créuse par Eros pour lui faire découvrir l'amour, le sabbat diabolique de Médée pour empoisonner ses cadeaux, interventions des « phantomes » (spectres maléfiques de formes féminines) de Médée pour vaincre Créon, la folie de Créon qui tue Oronte et se tue, la mort de Créuse (touchée par la baguette magique de Médée peu avant), l'assassinat des enfants et l'envol sur un dragon. Grand spectacle soutenu par une musique brillante et surtout par un chant qui multiplie les duos dans un ton et un

⁹ ... marginalisé par le marché de la musique et que je n'ai pu trouver en CD Erato, financé par la région de Basse-Normandie, qu'en deuxième main, en Allemagne, grâce à Amazon.de.

style confrontationnel agressif avec Jason en alto qui en devient un gamin capricieux.

Cet opéra est admirable et indispensable pour rééquilibrer l'opéra dans la période dite baroque, soit la toute fin du 17^e siècle et une bonne moitié du 18^e siècle. Charpentier est un précurseur grandement dissimulé par l'art officiel de Lully.

III. Le dix-neuvième siècle

Nous rencontrons trois œuvres au XIX^e siècle : Luigi Cherubini et *Médée/Medea*, Giovanni Simone Mayr et *Medea in Corinto*, et Franz Grillparzer et *Medea*.

1. Luigi Cherubini, *Médée/Medea* (résumé)

L'opéra de Cherubini, sur un livret de François-Benoît Hoffman, fut écrit en français originellement, créé à Paris en 1797 puis à Vienne en 1802. J'ai travaillé sur le livret original et sur l'enregistrement CD avec Maria Callas de 1953 et l'enregistrement DVD de 2008, ces deux derniers en italien.

Cet opéra a supprimé toute la sorcellerie antérieure et a centré l'action sur la décision de Jason de quitter Médée pour épouser Dircé et sur la jalousie profonde de Médée, femme trompée. Il y a bien une menace de l'extérieur mais elle n'est qu'évoquée. On est donc là dans un pur drame passionnel et la fin est de ce niveau. Alors même que la dimension magique de Médée est réduite à peu de chose, une allusion à nouveau, elle finit comme Don Juan de Molière ou Don Giovanni de Mozart, emportée dans les flammes de l'enfer une fois son crime perpétré. Mais cet opéra est aussi, et peut-être principalement, une musique. Une dynamique très forte s'installe qui fait que ces duos deviennent des disputes vocales.

La production du Teatro Regio Torino ajoute un décor qui se veut lui aussi métaphorique. L'Argo est amarré en arrière plan à quelque rive rocheuse en avant-plan où l'opéra va se dérouler. Le troisième acte entièrement ou presque se déroule sur cet Argo littéralement hanté par Médée et la grève encombrée de malles et valises. Cette production évite le grand spectacle d'une descente aux enfers et la remplace par une série d'explosions lumineuses rouges sur le bateau lui-même qui a dérivé un peu vers le fond de scène. Cette réécriture du final renforce encore l'impression d'un enfermement passionnel des personnages et de l'action.

2. Giovanni Simone Mayr, *Medea in Corinto* (résumé)

Giovanni Simone Mayr est allemand et il est considéré par certains comme l'inventeur de l'opéra italien. Un mouvement de redécouverte est en cours en Allemagne. Cet opéra de 1813 sur un livret de Felice Romani, créé à Naples le 28 novembre 1813, existe en CD, produit en Suisse à St Gallen sous la direction de

David Stern en 2009, mais aussi en DVD, produit en Allemagne par le Bayerische Staatsoper dirigé par Ivor Bolton en 2010.¹⁰

L'action est fortement inspirée de la tradition de Sénèque. L'accent est mis sur l'aspect de sorcière de Médée. Cependant, ce qui apparaît dès le début c'est que les Corinthiens ainsi que Jason sont des gens sans parole. La fille de Créon, appelée Creusa ici, est promise à Égée, le roi d'Athènes. Cette noce est brisée par Créon et sa fille qui lui préfèrent Jason. De la même façon, Jason rompt son mariage avec Médée sans la moindre discussion avec les intéressés ou le moindre acte de justice pour rompre les promesses ou les liens maritaux. Nous sommes dans un monde où les maîtres décident sans partage et sans discussion. Ceci justifie, s'il en est besoin, la colère de Médée. Mais elle se lance aussitôt dans des imprécations qui lui font invoquer le diable et Hécate et elle tue ses enfants. La conclusion de l'opéra par le chœur, mais aussi la vision donnée de Médée par ce même chœur sont brutales.

« Oh madre iniqua e barbara !
Oh colmo d'empietà
[...]
T'arrest... prence... Oh misero !
A tanto orror, deh tolgasi !
Ah! Par che da'suoi cardini
Si svelga I mondo tutto...
Che scena ! oh dei ! che lutto !
Che sanguinoso di ! »¹¹

La production bavaroise fait preuve d'une glorieuse profusion d'ameublement dramatique de la scène. Hans Neuenfels s'en donne à cœur joie. Le chœur est divisé en deux. D'un côté, les femmes habillées de robes argent, les cheveux roux et des chapeaux sur la tête, de l'autre, les hommes qui varient entre des soldats ou des marins toujours en gris argent ou un peu plus sombre. Les serveurs et gardes directs du palais sont, eux, en gris très sombre ou noir. À la fin du premier acte, la tentative d'Égée d'enlever Créuse se solde par une bataille rangée.

¹⁰ Ce compositeur est peu connu en France. Il est, par contre, beaucoup plus connu en Italie. On trouvera de l'information sur lui à <http://www.opera-rara.com/site/attribute.asp?attribute=56> et à <http://www.donizettisociety.com/mayr.htm>. On notera que cette information est sur le site de la Société Donizetti. Johan Simon Mayr, né en 1763 à Mendorf, Bavière, de parents pauvres mais honnêtes. Son père était un organiste respecté dans leur village près d'Ingolstadt. Dans son vieil âge, sa vue baissa, ses moyens financiers étaient chiches. Il mourut d'une crise cardiaque à l'âge de 82 ans en 1845. Ses obsèques furent suivies par Verdi. Rossini fit remarquer en 1856 que Mayr avait gagné sa réputation plus du fait de son insistance sur l'élément dramatique que de sa productivité créative.

¹¹ O mère inique et barbare, / O sommet d'impiété / [...] / Arrête... prince... homme malheureux ! / Tant d'horreur qui le retient ! / Il semble que le monde entier / ait perdu tout repère / Quel spectacle ! O dieux ! Quelle tristesse ! / Quel journée sanglante !

C'est alors que les deux niveaux du décor, une vaste salle basse avec des ouvertures tout autour et une terrasse surélevée et surplombant la salle d'en bas permet au metteur en scène des jeux inattendus. Les soldats en noir, et armés de fusils mitrailleurs, sont sur la terrasse et ils massacrent les quelques gardes sur la scène. À ce moment-là, la volonté de metteur en scène est de montrer une société barbare au sens plein du mot. Tout au long de cet acte, et dans les scènes d'amour les plus brûlantes parfois, des actes odieux sont accumulés.

Un combat entre deux esclaves, l'un identifié par sa chevelure et un masque noir comme Africain, l'autre identifié par ses cheveux attachés sur le sommet de la tête et un masque doré comme Asiatique, doivent se battre à mort pendant que Créon, Jason et Créuse arrangent leur histoire d'amour et le mariage royal, avec en fond les esclaves non combattants portant des pancartes disant en lettres rouges sang NE_GER. L'esclave au masque noir perdra. L'esclave au masque d'or gagnera et devra tuer l'autre. Il sera couronné d'une couronne de laurier et immédiatement abattu d'une balle dans le crâne.

Plus tard, trois femmes sont amenées en chemise blanche, les mains derrière le dos. Il est révélé qu'elles tiennent à deux mains une couronne de lauriers qu'elles sont forcées de poser sur leurs têtes, se couronnant d'une fictive victoire, et elles sont immédiatement égorgées par un garde du roi. Deux de ces femmes sont rousses et l'autre blond mordoré, apparaissant ainsi comme des femmes corinthiennes.

À la fin de la rencontre entre Médée et Jason, après que Jason a failli sombrer dans le piège d'amour de Médée, un ange à demi-nu qui est arrivé avec Jason réveillera les deux endormis au sol et, devant l'échec de la réunification, montera sur une table au centre de la scène et s'émasculera.

À la fin de l'acte, plusieurs femmes seront tuées et quelques hommes aussi sur la scène, mais une femme sera amenée, enceinte, et elle sera tuée à bout portant d'une balle dans son ventre enceint. Parlez-moi d'amour, le cœur de quelques esclaves battra à en mourir.

Cette société antique (mais modernisée) est clairement caractérisée par les costumes. Tout en bas les esclaves, hommes et femmes, généralement en chemises et pantalons ou robes de couleur écru, qui n'ont ni droit de vie ni droit de mort sur quiconque mais sur lesquels le roi et ses représentants ont tout droit de vie et tout droit de mort. Il y a ensuite les Corinthiens et Corinthiennes, généralement en gris argent, qui sont les « citoyens » de Corinthe, mais cela ne veut pas dire qu'ils sont immunes contre les caprices morbides des rois et des leurs. La nuit de noces entre Jason et Créuse est mimée sur un lit sur scène par Imeno, le dieu Hymen, un jeune homme vêtu de bleu pastel et vert, et une femme du chœur qu'il a choisie. Ils sont séparés et la femme est exécutée à bout portant. Elle était pourtant « libre ». Le metteur en scène veut-il nous signifier que cette société est fondée sur le sacrifice humain ?

Le second acte est beaucoup plus sobre, et pourtant au début, sous la terrasse, dans une lumière entièrement rouge, tandis qu'en haut Créon et Créuse jouissent d'un concert de harpe, un groupe d'esclaves mâles sont accouplés à des esclaves femelles avant que les gardes ne prennent leur place, la place des esclaves mâles bien sûr, comme pour nous rappeler que les esclaves doivent être toujours productifs et que les femmes sont deux fois productives.

Mais il est vrai que la seule scène un peu forte de cet acte est la libération d'Égée qui, une fois libéré par Médée, lui prend son couteau et se laisse aller à une véritable folie meurtrière et il assassine ses trois mousquetaires qui étaient pourtant ses gardes, ou plutôt qui n'étaient en définitive que ses gardes.

La scène avec les enfants est beaucoup plus forte mais uniquement poignante dans la façon dont Médée hésite, recule, abandonne son projet de les tuer, leur marque l'amour qu'elle est censée leur prodiguer en tant que mère. Notons que les deux enfants sont une fille et un garçon en petite adolescence, donc un peu vieux pour le rôle, et le fait d'avoir une fille dans les deux n'ajoute rien à l'histoire. Le final avec Égée, une arme sur la tête de Jason, Jason avec le couteau de Médée face à Médée, prend un sens nouveau avec la dernière phrase du chœur : « *che sanguinoso di !* » Et ce n'est donc pas fini.

Mais une dernière remarque s'impose sur le niveau musical de l'opéra. La musique est post-mozartienne et contemporaine de Beethoven, mais sans le brio ni de l'un ni de l'autre. Il a un peu trop avalé de musique à la Mannheim avec des gammes, des arpèges et des vocalises qui montent et descendent. Il a digéré l'extraordinaire innovation d'un Charpentier ou d'un Cherubini avec des duos ou même des ensembles de quatre ou cinq voix dans lesquels des compétitions qui tiennent parfois de l'altercation se déroulent, bien que ce soient souvent aussi de vraies superpositions de deux chanteurs. Et là apparaît une faiblesse importante. Trois sopranos, deux ténors et une basse. Il n'y a de variations que quand Créon chante avec les autres, mais les duos d'Égée et Jason, de Médée et Créuse, de Médée et Ismène, sont terriblement monocordes.

3. Franz Grillparzer, *Medea* (résumé)

Le XIX^e siècle a produit par ailleurs en 1822 une pièce de théâtre par Franz Grillparzer. Nous allons aller plus vite sur celle-ci car elle vient d'être reprise à Vienne dans un opéra par Alibert Reimann et nous l'examinerons dans sa production opératique en plus de détails. Mais elle est capitale car elle introduit une réécriture infiniment plus politique du mythe.

Cette version commence à l'arrivée de Jason, Médée et leurs enfants en Corinthe venant d'Iolcos qu'ils fuient après l'assassinat de Pélidas. Un représentant du Conseil des Amphictyons de Delphes représentant la Ligue Amphictyonique, une alliance de type religieux mais servant de référence en justice dans la Grèce antique arrive et exige de Créon qu'il lui livre Jason, Médée et les enfants pour qu'ils répondent de l'assassinat de Pélidas devant la juridiction de Delphes. La décision de Créon est irréversible : Jason sera défendu et pourra rester à Corinthe, les

enfants seront confiés à Créuse et Médée sera bannie, donc livrée aux Amphytyons, pour répondre seule de l'assassinat de Pélidas. Médée appelle les enfants qui refusent de la suivre.

La pièce se termine avec Médée et Jason en exil, se haïssant profondément. Médée annonce son intention d'aller se soumettre aux juges de Delphes et de leur apporter la Toison d'Or.

IV. Vingtième et vingt-et-unième siècles

Le premier à traiter du sujet est Jean Anouilh en 1947. Ce n'est qu'une petite pièce de rien du tout et plus circonstancielle que de qualité, ce qui peut peut-être lui donner un sens ironique.

[Ne sont pas couverts : Hans Henny Jahnn : *Medea*, Isabelle Stengers : *Souviens-toi que je suis Médée*, Liz Lochhead, Euripide : *Medea*, Max Rouquette : *Médée*, Laurent Gaudé : *Médée Kali*, et Théâtre National de Géorgie, Tbilissi : *Medea*]

1. Jean Anouilh, *Médée* (résumé)

Cette adaptation est une caricature, surtout en 1947. Médée hurle tout le temps, elle vit dans une roulotte et est identifiée aux gitans voleurs de tout ce qui peut passer devant eux, y compris les enfants. Médée tient un discours raciste contre les Grecs qu'elle accuse de racisme de façon purement spéculaire et un raccourci, « Race d'Abel, race des justes, race des riches, comme vous parlez tranquillement. »¹² Elle allie en un seul cliché Abel l'assassiné, les justes qui ont sauvé de potentiels assassinés et les riches banquiers que l'on sait être tous de la race de Salomon. Cette phrase qui renverse l'épisode biblique et qui fait de Médée le monstre que l'on met à mort et de Jason l'Abel qui survit à son frère (qu'Anouilh a pris grand soin d'identifier comme étant Médée elle-même), est sous-tendu d'un infernal antisémitisme, insoutenable en 1947, absurde aujourd'hui.

2. Pier Paolo Pasolini, *Medea / Médée* (résumé)

Tout autre est l'adaptation suivante, celle de Pier Paolo Pasolini. Il s'agit d'un film, *Medea*, et d'un récit descriptif du film de Pier Paolo Pasolini par Pier Paolo Pasolini lui-même plus quelques scènes du scénario dans le livre. Nous considérerons les deux ensemble.

Tout est construit sur l'opposition entre La Grèce, Iolcos puis Corinthe, et la Colchide. L'accent est mis sur le barbarisme de la Colchide sans voir les limites de cette vision. Cette volonté de barbariser Médée ne se dément pas tout du long du récit. Médée est vue comme une sauvage criminelle cherchant vengeance.

¹² Jean Anouilh, *Médée*, 71.

Pasolini en reste en fait à l'horreur traditionnelle du mythe classique vue par Sénèque avec la mort de Médée dans les flammes de sa maison. À trop vouloir être fidèle à Euripide et Sénèque, il en devient partial sur le personnage de Médée. Le livre – comme le film et le commentaire de Giacomo Gambetti – manque le fait essentiel que la Colchide était de langue, culture et tradition turkiques et que l'Anatolie turkique des Hattis (ou Attis) fut conquise par les Hittites indo-européens en marche vers la Grèce.

Pasolini ne fait pas l'erreur d'accuser ce monde barbare de pratiquer le sacrifice humain. En fait, il montre clairement que ce sacrifice humain a une finalité humaine, celle de fertiliser les cultures pour avoir de bonnes récoltes, récoltes qui sont la renaissance du sacrifié dans les moyens de survivre de la communauté, alors que l'assassinat en Grèce n'a de finalité que politique, donc exécration, tout comme dans le cas particulièrement odieux d'Apsyrtos, le frère cadet de Médée, assassiné pour des raisons purement militaires.

Ceci étant dit, ce film est fondamental dans la vision de Pasolini, mais aussi et surtout dans notre culture, notre héritage culturel. On voit ce qui peut fasciner Pasolini : le mythe de Médée est une sorte de pont entre les deux cultures cousines, turkique et indo-européenne, un pont que la mythologie grecque a diabolisé avec justement ce mythe de Médée

La trouvaille cinématographique de Pasolini est probablement de faire jouer Médée par Maria Callas car son maintien corporel, son langage corporel, sa prestance féminine très élaborée, digne en cela d'une *prima dona* d'opéra italien, donne immédiatement de la noblesse au rôle et au personnage.

La double mort de la fille du roi Créon et de Créon, par le feu d'abord et par le suicide ensuite, est aussi un coup de génie car le feu n'est alors que l'ellipse qui permet à Médée de brûler la ville en simplement enflammant sa propre demeure. Ce trait du double suicide n'est pas de Pasolini mais de Pierre Corneille. Il en fait un dédoublement du final, en vision par Médée (morts par le feu) et en réalité (mort par suicide).

3. Heiner Müller, Pascal Dusapin, *Verkommenes Ufer Medeamaterial, Landschat mit Argonauten* (résumé)

Le texte de Heiner Müller, *Verkommenes Ufer Medeamaterial, Landschat mit Argonauten*, écrit en 1990, verra environ la moitié du texte mis en musique et chant par Pascal Dusapin en 1993. Le texte fut aussi monté en pièce dramatique par le Free Theatre de Nouvelle Zélande en 1995, puis produit en opéra avec ballet au Théâtre de La Monnaie à Bruxelles en 2010.

Heiner Müller concentre son approche sur le personnage de Médée. Jason est quasi absent. Le chœur est toujours un accompagnement de Médée et amplifie le plus souvent le propos par une impression de foule. Il reste donc le discours de Médée dans son texte et l'habillage musical qu'en fait Pascal Dusapin.

Au début, Médée apparaît comme une femme perdue, déboussolée. Toute l'introduction est portée par une ou deux notes infinies et constantes comme une

basse continue monocorde, avec quelques rajouts instrumentaux ici et là, mais sans que l'orchestre prenne la main. Il ne va la prendre, un peu, qu'avec l'intervention de Jason introduite par un rythme ternaire pesant, une voix de basse irréaliste et une phrase d'étonnement (si on rajoute de la ponctuation) ou de rejet : « *Weib was für eine Stimme* » (femme, quelle drôle de voix).

Médée va peu à peu être prise par une folie qui va nous mener au drame. Cela démarre avec l'évocation de la mort, comme son souhait puisque Jason ne l'a pas visitée ou fait appeler « *dreimal fünf Nächte* » (trois fois cinq nuits). Ce chiffre trois va devenir la clé du langage délirant de Médée qui devient alors obsessive, compulsive, et le second déclic est apporté par l'échange entre Médée et Jason :

« MEDEA : Du bist mir einen Bruder schuldig Jason
JASON : Zwei Söhne gab ich dir für einen Bruder. »¹³

Cela va entraîner dans le discours de Médée une accumulation d'éléments ternaires avec cependant un dédoublement du père et du frère.

Le dédoublement est clair quand Médée dit : « *Für dich habe ich getötet und geboren*. » (Pour toi j'ai tué et enfanté). C'est sur la base de ce dédoublement qu'elle va construire son premier raisonnement : j'ai donné la vie à tes fils, je te rends tes fils, mais je reprends ce que je leur ai donné, la vie, et je te les rends dans l'état où je t'ai offert mon frère, mort. Elle se paie donc de la mort de son frère en gardant pour elle la vie des deux fils. Mais le doublement du père avec « *Für deine Flucht vor der beraubten Vater meinem und seinem* » (pour ta fuite devant le père dévalisé mon et son). Ces dédoublements ont des échos comme « *getötet – geboren* », « *Mein Schauspiel ist eine Komödie* » (mon spectacle est une comédie), « *Ich deine Hündin deine Hure ich* » (moi ta chienne et ta putain moi [remarquons le chiasme embrassant *ich – A – B – ich*, chiasme renforcé par le parallélisme *deine – deine* et, bien sûr, les deux « h » aspirés]). On peut relever aussi ce deuxième chiasme binaire : « *Blind für du Bilder für die Schreie taub* » (aveugle aux images aux cris sourde). C'est cependant avec le précédent chiasme que ce binarisme devient ternaire par une reprise de « *ich* » juste après le deuxième, un doublement qui construit un ternarisme. Un autre exemple serait : « *Heute ist Zahltag* » (aujourd'hui est jour de paye) amplifié en ternarisme en allemand seulement avec ce qui suit : « *Jason Heute treibt Deine Medea ihre Schulden ein* » (Jason aujourd'hui ta Médée fait rentrer le prix de ses crimes) : « *treibt – ein* » [embrassant les deux suivants] / « *deine Medea / ihre Schulden* », mais si on articule ces trois éléments sur les précédents, on a alors une structure plus complexe :

Heute [ist] / Zahltag / Jason
Jason / Heute / treibt – [ein] / deine Medea / ihre Schulden / [ein]

¹³ Tu me dois un frère Jason. Je t'ai donné deux fils pour un frère.

Soit un binaire ternarisé par Jason, Jason étant commun aux deux structures portant à cinq les éléments de sens avec « *Heute* » qui reprend le premier et porte une structure ternaire embrassée.

Le texte est plein de telles structures comme « *Das bellt und pfeift und zischt Ich hör es gut / O ich bin klug ich bin Medea Ich* » (qui hurle et siffle et stridule Je l'entends bien / Oh Je suis intelligente Je suis Médée Je [moi]). Ce cas se construit avec une première structure ternaire coordonnée, « *das – und – und* » et les trois verbes à la troisième personne du singulier, repris par trois « *ich* » portant trois verbes « *hör – bin – bin* » et le tout ramassé en un dernier « *ich* » qui dans la musique est détaché du tout et dit en mot isolé, amplifiant donc lui aussi, les structures ternaires.

La musique, le chant, la parole sont autant d'éléments que Pascal Dusapin utilise pour amplifier cette impression de folie, d'obsession compulsive, qui prend Médée quand Jason ose mettre en parallèle le frère de Médée et leurs deux fils.

Si, sur le fond, le texte ne réévalue pas le personnage de Médée, le traitement, tant au niveau du texte qu'au niveau de la musique, fait penser à Lulu qui, elle aussi, descendra de l'amour vrai aux plus profonds bas-fonds de l'amour faux et donc du crime. Heiner Müller est dans la tradition allemande et Pascal Dusapin est capable de créer une musique surprenante et poignante pour un texte effrayant.

4. Christa Wolf, *Medea/Médée* (résumé)

Toute autre est l'approche de Christa Wolf dans sa *Medea*, publiée en Allemagne en 1996. Christa Wolf essaie de montrer que Médée est prise dans un multiple et infernal engrenage qui ne peut mener qu'au drame tragique. Quels en sont les arguments ?

D'abord elle est étrangère. Elle ne fait aucun effort pour s'intégrer au statut de la femme à Corinthe, qu'elle considère comme inférieur. Son attitude est alors vue comme arrogante, méprisante et manipulatrice, surtout que les femmes de Colchide à Corinthe semblent être solidaires au-delà des positions sociales.

Elle est l'épouse de Jason que Créon essaie de convaincre de prendre sa fille, atteinte d'épilepsie, comme épouse et donc le trône de Corinthe en même temps. Elle devient un danger politique.

Les hiérarques de Corinthe répandent l'idée que Médée a assassiné son propre frère. Ce frère, selon Christa Wolf, a été la victime d'une coutume de Colchide qui veut qu'un roi ne règne que sept ans et au mieux sept nouvelles années et qu'il cède son trône à son successeur dans une cérémonie publique. Le père de Médée n'a aucune envie de céder le trône mais il le fait et, après la cérémonie de passation de la couronne, il remet en place une autre tradition qui veut que, dans les vingt-quatre heures qui suivent la cérémonie, le successeur ainsi désigné soit mis à mort, dépecé et utilisé en offrandes fertilisantes dans les champs.

Mais Médée, folle de souffrance, recueille les morceaux de son frère et décide de suivre Jason après lui avoir permis de voler la toison, et elle emporte les

morceaux recueillis dans un sac. Pourchassé par la flotte colchidienne, l'Argo avec à son bord Jason, ses soldats et compagnons et les fuyards colchidiens, voit alors un événement surprenant et barbare pour les Grecs. Médée jette derrière l'Argo les morceaux de son frère à la mer, ce qui aura pour effet d'arrêter les bateaux colchidiens qui retournent à leur port.

Mais, en fait, Créon, par peur de perdre le trône au profit de sa fille aînée, a fait assassiner plusieurs années auparavant celle-ci, qui est ensevelie sous le palais. Médée découvre les ossements de l'enfant. Il faut bien voir ici qu'il n'y a aucune justification dans ce sacrifice humain. Christa Wolf ainsi tire la couverture dans un seul sens pour rétablir un équilibre qui en devient inégal.

La fin est précipitée par des événements effrayants : un tremblement de terre suivi du non-déblaiement des corps, d'où une épidémie qu'on dira de peste ou de choléra, puis une éclipse de lune en pleine nuit. Le bouc émissaire sera d'abord vingt taureaux sacrifiés, puis un prisonnier réfugié dans le temple de Déméter où les Colchidiennes, avec Médée, se sont rassemblées.

Puis intervient Turon, l'assistant du principal conseiller et astrologue de Créon. Les femmes colchidiennes s'emparent de lui et l'émasculent. Une vraie tuerie s'ensuit et Médée est jugée et condamnée à l'exil. Elle réussira à disparaître et à rejoindre des réfugiées dans la montagne. Ses fils, en acte de vengeance, sont lapidés par la foule et la fille cadette de Créon, promise à Jason, revêt la robe de mariage offerte par Médée, devient folle et se jette dans un puits. La rumeur sera que la robe était empoisonnée.

Christa Wolf rétablit un certain équilibre mais manque un élément essentiel. Le roman ne montre pas clairement la coupure entre les deux cultures et les deux langues qui ne pouvaient ni s'entendre ni se comprendre.

5. Angelin Preljocaj et *Le Songe de Médée* (résumé)

Angelin Preljocaj donne ici une vision de Médée qui est une épure et à ce titre peut être un songe ou un rêve.

La musique est un savant égrenage de notes, sons et bruits qui construisent une forêt sonore autour de ce tronc d'arbre torturé et mort, olivier séculaire sinon millénaire, au centre de la scène. Cet arbre torturé sur lequel le garçon est endormi tandis que la fille se réveille la première au sol quand les seaux galvanisés (dont la scène est emplie) montent au ciel pour la plupart, sauf un cercle d'entre eux qui construisent une aire de jeu.

Le choix d'un garçon et d'une fille est judicieux au niveau d'un ballet car le couple ainsi formé peut aisément jouer, danser sans arrière-pensée, un couple enfantin qui est comme un prélude ou un présage d'un couple adulte infernal.

Le pas de deux de Jason et Médée n'est qu'enlacements et entrelacements avec parfois quelques effets de miroirs dans le parallélisme des mouvements. Médée s'endort. Créuse arrive, joue de sa grâce pubère pour séduire Jason, les deux dansant comme des images spéculaires, ils se suivent et se ressemblent et parfois se

touchent, se frôlent, se prennent pour un instant aussitôt terminé qu'à peine commencé.

Quand Médée se réveille, elle va se rapprocher de ce couple pour former un ménage à trois, rude et difficile, dans lequel Jason est écartelé entre les deux femmes. Le choix final de Jason qui partira avec Créuse va justifier Médée dans une certaine colère qui va lui faire mettre à mort ses propres enfants. Cette mise à mort est faite avec une telle simplicité, une telle rapidité, sans la moindre violence ou le moindre geste erratique, comme un rituel plus qu'un crime, rituel d'une grande beauté.

On peut voir Médée autrement que comme la criminelle que l'on veut si souvent dépeindre, mais de là à considérer que le songe de Médée (le désir de tuer pour la mère ses propres enfants) n'est que le revers féminin du complexe d'Œdipe (le désir pour le fils de tuer son propre père) est fictif car ils ne sont pas parallèles. Les femmes portent l'instinct de survie de l'espèce infiniment plus que les hommes puisqu'elles le portent dans leur propre ventre, et pendant neuf mois chaque fois. Les hommes ne portent le même instinct de survie de l'espèce que dans leur bas ventre et pendant environ un quart d'heure chaque fois.

6. Aribert Reimann, Franz Grillparzer : *Medea*

Considérons maintenant l'œuvre la plus récente, *Medea*, d'Aribert Reimann, créée en 2010 à Vienne et Frankfurt/Rhein sur un livret d'après Franz Grillparzer.

À l'ouverture, de nuit, le jour se levant très lentement, Médée enterre la Toison d'Or et tous ses outils magiques. La confrontation avec son esclave Gora est amplifiée par le contraste entre les deux voix, soprano et mezzo soprano, reprenant le contraste de couleur, Médée en rouge et Gora en violet sombre. Gora lui rappelle ses attaches en Colchide et sa fuite après sa trahison et les épisodes antérieurs. Médée s'en défend et semble vouloir faire un effort en enterrant sa magie. Jason arrive en treillis militaire et va progressivement revêtir une chemise, une cravate, une veste et des chaussures blanches. Il reproche lourdement à Gora de n'être qu'un poids mort colchidien, à Médée de ne pas faire l'effort d'être une Grecque en abandonnant son voile rouge. Il est rude et lui intime l'ordre de s'intégrer. Le jour se lève et d'en haut descend un escalier métallique qui va permettre à Créon d'entrer en scène.

Créon descend tout de blanc vêtu et d'emblée déclare:

« *Wo ist der Fremde ?
Der Verbannte, der Vertriebene,
Der Schuldige vielleicht ?* »¹⁴

¹⁴ Où est l'étranger, / le banni, l'expulsé, / le coupable peut-être.

Créon ne s'intéresse qu'à Jason avec son masculin singulier répété par quatre fois. Et pose d'emblée la question sur la responsabilité de la mort de Pélias que Jason attribue à ses propres enfants. C'est alors que les vocalises de Créuse retentissent, que peu à peu se révèle le potentiel énorme du décor : le monde corinthien en hauteur, les réfugiés en bas, sur une plage de cailloux et de galets. L'arrivée de Créuse révèle qu'elle a une certaine ambition concernant Jason et que Jason joue le jeu, mais à ce moment-là Médée, toute de rouge habillée, entre à nouveau avec les enfants dans des couleurs violettes et pourpres sombres, des toques sur la tête. Jason s'empresse de les prendre et d'ôter leurs toques qu'il jette à terre. Créuse veut devenir leur mère, mais Médée proteste et récupère ses enfants. Créon, Créuse et Jason montent alors dans la partie supérieure. Médée commencera à monter mais redescendra jusqu'à ce que Créuse vienne les chercher, les enfants et elle. Médée proteste de sa naissance royale quand la partie supérieure du décor s'éclaire et se révèle être une vaste salle vitrée dans laquelle Créon et Jason apparaissent. On a alors les deux femmes en bas, Créuse essayant de convaincre Médée de venir et, en haut, Jason essayant de convaincre Créon d'accepter Médée malgré la peur qu'elle inspire. En bas, Créuse donne son manteau blanc à Médée qui l'accepte d'abord puis le refuse, mais ensuite elle enlève une parure rouge au-dessus de sa robe rouge et accepte de mettre le manteau blanc, d'appeler les enfants et de monter à l'étage, laissant Gora et la parure rouge en bas. Cette mise en scène des différences sociales et ethniques est très efficace pour montrer l'ultimatum devant lequel Médée se trouve et comment Créon résiste pour finalement céder.

La transition musicale permet de montrer comment Gora, l'esclave colchidienne rejette son propre rejet qu'elle est bien obligée d'accepter cependant. Pendant ce temps, le plateau supérieur descend avec sa lumière éclatante jusqu'à n'être qu'à quelques dizaines de centimètres au-dessus de la scène, avec Médée et Créuse dans cet espace. Créuse tente d'apprendre à Médée comment jouer de la harpe et comment chanter une chanson que Jason aimait autrefois. Quand Jason arrive, il n'a d'yeux et de mains que pour Créuse qui se laisse faire tout en, cependant, l'incitant à écouter Médée, ce qu'il fait dans la plus pure hostilité et elle est incapable de jouer, rejette la harpe et enlève le manteau blanc et le leur jette dans les bras, puis elle prend la fuite. Cette mise en scène de l'incapacité de Médée à s'intégrer et le désir évident de Jason de se débarrasser d'elle travaillent sur des symboles visuels forts comme la harpe ou le manteau blanc, deux éléments de la culture de Créuse que Médée n'est pas capable d'assumer. Le rappel que Jason fait de sa capacité à chanter pour endormir le dragon de Colchide amplifie dans les mots le fossé entre les deux mondes.

C'est alors que l'escalier descend à son tour pour amener Créon car la délégation des Amphictyons arrive. Le choix musical d'avoir un contre-ténor dans le rôle de délégué est fascinant. Le messenger du Conseil des Amphictyons parle comme d'une distance et d'une élévation qui donne à son récit une valeur de réalité immédiate. La première version de simple accusation de Médée et Jason d'avoir

comploté pour tuer Pélidas est aisément démontée par Jason, qui met en avant les filles de Pélidas. Mais le deuxième récit, beaucoup plus précis, sur la saignée de Pélidas et l'accident qui s'ensuivit met de toute évidence Médée en accusation et la décision du Conseil tombe comme un couperet : le conseil demande le bannissement de Médée et Jason de Corinthe, et d'ici trois jours et trois nuits. Créon a écouté attentivement et même repoussé Jason pour mieux écouter. Sa décision est sans appel : il va marier Jason à sa fille et il bannit Médée.

Toute la scène est ponctuée par le jeu avec les sept lances de la garde du messager que celui-ci plante, devant Jason et devant Médée, puis que Créon recentre autour de Médée comme pour la mettre en cage et à l'index. Médée est restée silencieuse pendant tout ce temps, assise à terre, tant que le messager est là mais son attitude change quand il est sorti. Elle se lève et se met à courir dans tous les sens tandis que le plateau supérieur se met à remonter avec Créon et Jason. Elle essaie de s'accrocher à Jason pour le retenir mais il finit par se libérer et elle retombe au sol. La coupure entre les deux semble consommée complètement. C'est alors qu'elle en appelle à ses enfants, promet une vengeance exemplaire. Elle est prise comme de folie. Elle essaie de retenir l'escalier qui remonte à son tour, mais échoue. C'est alors que cet acte se termine sur son cri « *Gebt Raum !* » (Donnez-moi de l'espace, mot à mot, mais du balai, disparaissez, foutez le camp, ou toute autre formule forte est portée par la situation et le ton, et l'absence de datif). À la fin de cet acte, les enfants étant encore dans l'étage supérieur, seul Médée a été rejetée totalement par les Grecs et Jason s'est fait le complice de ce lâchage qui laisse Médée sans la moindre défense et entièrement tournée vers sa vengeance, ce qu'elle appelle « *die Rache* ». C'est dans ces moments de tension extrême que l'on comprend le mieux la force de la musique de Reimann. La façon dont il joue d'un instrument en opposition avec le reste de l'orchestre, et très souvent les vents ou les percussions mis ainsi en opposition forte, fait que la dramatisation, la coupure dramatique entre Grecs et Colchidiens est renforcée par la coupure dans la musique. Le récit du messager était, par exemple, d'une très grande puissance car ses phrases musicales étaient simples et se succédaient les unes après les autres comme des coups de fouet ou de marteau. C'est là qu'on saisit avec le plus de conviction la dimension supplémentaire et nouvelle que la musique donne au simple texte dramatique.

Sur la scène accourent Créon et Jason à la recherche de la Toison d'Or. Ils demandent à voir Médée qui finalement sort et refuse de leur livrer la Toison d'Or tant qu'elle n'aura pas ses enfants. Créon refuse mais Jason lui demande de les laisser seuls. La scène est brutale de souvenirs et de violence car les souvenirs font comme renaître en Jason sa passion mais il la rejette, en même temps que Médée et il refuse de lui rendre les enfants. C'est alors que Créon, Créuse et les deux enfants tout habillés de blanc descendent l'escalier et que Médée est confrontée à la décision des Grecs que c'est aux enfants de choisir s'ils veulent aller avec leur mère. Et les enfants refusent, un refus ponctué par la répétition de « *Sie wollen nicht* » (ils

ne veulent pas) cinq fois dans une forme d'écho en chiasme : Créon, Jason, Médée, Jason, Créon. Et ils partent avec Créon, Jason et Créuse.

C'est alors qu'elle invoque les forces souterraines et que les roches du fond de scène commencent à bouger mais elle est bien obligée de reconnaître avec Gora qu'elle a perdu ses pouvoirs magiques. La nuit est tombée, sa dernière nuit. Créon arrive alors et lui demande la Toison d'Or. Elle répond qu'elle ne l'a pas mais qu'elle a été enterrée. Alors il amène un coffre que ses ouvriers ont trouvé en creusant pour ériger un autel en souvenir de Pélidas. Médée promet la Toison d'Or à condition qu'on lui envoie ses enfants, ce que Créon accepte de faire. Une fois Créon parti, elle ouvre le coffre et sort la Toison d'Or, puis ses voiles rouge sang et enfin une urne qu'elle fait porter à Créuse par Gora, juste avant que n'arrivent les enfants. Sa force magique retrouvée est entièrement portée par les percussions de l'orchestre qui s'en donnent à cœur joie de frapper de façon sinistre et discordante. Les enfants s'endorment, puis elle les réveille pour les envoyer à l'intérieur de sa tente. C'est alors qu'elle invoque le ciel et les étoiles et que les percussions reprennent. Elle arrache la dernière lance dressée et refuse à ce moment-là de laisser les enfants à une étrangère. Et elle conclut cette scène avec la phrase « *Ganz sei es vollbracht !* » (que tout soit parachevé !). Mais cette phrase amène en nous un écho de notre culture « *Es ist vollbracht* » (Tout est fini !) de la Passion selon Saint Jean de Jean Sébastien Bach, une des paroles du Christ en croix avant de mourir. Cette phrase transfigure Médée d'une figure païenne et « barbare » en une figure chrétienne. Elle n'est plus que l'envoyée des dieux qui tiennent sa main et son bras et son infanticide n'est plus alors qu'un châtiment des dieux à l'humanité toute entière. Cet infanticide devient une prophétie sur l'avenir qui nous est réservé si nous ne tenons pas notre parole devant les dieux. Et effectivement, le jugement des dieux tombe avec une musique en forme de danse diabolique de poids lourds de la destinée sinon de la fatalité. Les rochers s'étaient remis à rouler, de la fumée descendait de l'étage supérieur pris de couleurs rougeoyantes quand Gora arrive pour nous annoncer la mort de Créuse, avec les cris de Jason et Créon en arrière-plan, et Médée sort de la tente où elle avait rejoint les enfants et s'effondre sur le devant la scène. Tout est bien consommé, consumé et parachevé. Le rideau tombe.

Mais le génie de cette version est d'ajouter un dernier acte surprenant car on y retrouve Jason et Médée, tous deux bannis dans le décor réduit à un paysage de rochers stériles. Jason, rejeté de tous, n'est plus qu'un spectre à la recherche d'un coin où mourir. Médée triomphe alors de toute sa hauteur d'âme. Jason, enroulé dans de vieilles toiles de sac à même le sol est abandonné par Médée qui sort par le fond de la scène, habillée de noir et bleu nuit et enroulée dans la Toison d'Or qu'elle annonce vouloir rendre aux dieux à Delphes et elle indique qu'elle désire se soumettre au jugement de ces dieux. Sa conclusion est cruelle pour tous, comme une descente de je ne sais quel rocher du Golgotha sans espoir de résurrection :

« *Du Armer, der von Schatten du geträumt !* »

*Der Traum ist aus, allein die Nacht noch nicht. »*¹⁵ⁱ

Le supplice n'était que le rêve, reste la nuit éternelle au fond du tombeau. Et, pourrions-nous dire, l'œil impitoyable de Médée nous regarde dépérir dans nos linceuls au fond de la fosse commune.

Conclusion

J'ai voulu terminer avec Reimann car il est le compositeur qui a le plus récemment traité du sujet sur un texte beaucoup plus ancien mais qui n'avait pas reçu l'intérêt qu'il méritait. Trop romantique, ce texte de Grillparzer avait englué la réécriture légaliste, institutionnelle, politique du mythe dans un fatras verbeux de sentiments. Reimann évacue tout ce fatras et nous donne une épure que le metteur en scène a saisie à bras le corps et à mis en images de façon admirable. Cette relecture et réécriture d'un mythe si classique, et hélas si galvaudé par la langue commune, retrouve de la couleur, il est vrai essentiellement bleu nuit, et de la force.

On a déplacé complètement la charge morale contre Médée l'infanticide, de Médée elle-même et elle seule, à la société, la situation, la culture qui tentent de s'imposer à elle et de lui faire nier sa propre essence. Elle ira à Delphes mais loin de trouver la lumière elle n'y trouvera que la nuit éternelle.

D'un drame socioculturel on a ainsi pu atteindre un drame de civilisation en projetant le Christ en croix sur le final et sa descente au tombeau comme seul avenir jusqu'à la fin des temps. Reste à Dieu ou aux dieux de faire la différence et de transformer cet Apocalypse en une renaissance surnaturelle. La musique est là pour nous dire que cela est possible, si nous prenons une attitude post-postmoderne et qu'au-delà de tous les Holocaustes de l'histoire humaine nous retrouvons le sens de la parole tenue et la valeur du village global, car seul un village entier peut guérir nos angoisses.

Jacques COULARDEAU
Université Paris I - Panthéon Sorbonne

¹⁵ Pauvre homme ! Toi qui ne rêvais que d'ombres ! / Le rêve est parti mais pas encore la nuit qui seule reste.

BIBLIOGRAPHIE DES ŒUVRES CONSULTÉES ET CITÉES

Œuvres Papier :

- * Jean Anouilh, *Médée*, français, La Table Ronde, Paris, 1947-1997.
- * Pierre Corneille, *Médée*, français, Magnard Lycée, Paris, 2008.
- * Euripides, *Medea*, in The Complete Euripides, volume V, anglais, traducteur Michael Collier, Oxford University Press, Oxford GB, 2006 (pour *Medea* exclusivement).
- * Euripide, *Médée*, français, traducteur non spécifié, Librio Théâtre, Paris, 1999-2002.
- * Laurent Gaudé, *Médée Kali*, français, Actes Sud Papiers, Arles, 2003.
- * Franz Grillparzer, *Medea*, 1822, disponible en libre accès en anglais et en allemand à www.gutenberg.org. In Franz Grillparzer, *Das Goldene Vliess: Dramatisches Gedicht in drei Abteilungen. Der Gastfreund / Die Argonauten / Medea*, Philipp Reclam Jun Verlag GmbH, Allemagne, 1995.
- * Hanz Henny Jahnn, *Medea*, Philipp Reclam jun. Verlag, Stuttgart, 2001/2006 (1926).
- * Liz Lochhead, *Medea*, anglais, Nick Hern Books, Londres, 2000.
- * J.S. Morgane, *Interpreting Medea*, GRIN Verlag, Munich, 2008, 28 pages.
- * Heiner Müller, *Verkommenes Ufer Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten*, in Werke 5 Die Stücke 3, allemand, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1981-82.
- * Pier Paolo Pasolini, *Médée*, français, traducteur Christophe Mileschi, Arléa, Paris, 1970.
- * Max Rouquette, *Médée*, français, Éditions Espaces 34, Paris, 2003, Magnard Lycée, Paris, 2008.
- * Seneca, *Medea*, anglais, traducteur Frederick Ahl, Cornell University Press, Ithaca US et Londres GB, 1986.
- * Sénèque, *Médée*, français, traducteur Charles Guittard, GF Flammarion, Paris, 1997.
- * Isabelle Stengers, *Souviens toi que je suis Médée*, français, Synthélabo, Les empêchés de penser en rond, Le Plessis Robinson, Opéra du Rhin, Strasbourg, 1993.
- * Steven Weisenburger, *Modern Medea*, anglais, Hill and Wang, New York, 1998 [Note: Cet ouvrage est une recherche documentaire historique partiellement romancée sur le cas de l'esclave noire du Kentucky Margaret Garner jugée à Cincinatti, Indiana en 1856].
- * Christa Wolf, *Medea*, allemand, Luchterhand Literaturverlag, Allemagne, 1996.
- * Christa Wolf, *Medea*, anglais, traducteur John Cullen, Virago Press, Londres, 1998.
- * Christa Wolf, *Médée*, français, traducteurs Alain Lance et Renate Lance-Otterbein, Stock, Paris, 2001 [Librairie Arthème Fayard, Paris, 1997].

CD :

- * Marc-Antoine Charpentier *Médée*, livret de Thomas Corneille, Les arts Florissants, William Christie, directeur musical, français, Erato, 1995, épuisé.
- * Luigi Cherubini, *Medea*, avec Maria Callas, italien, Teatro Regio Torino, Membran Music Ltd, GB, 2005.
- * Pascal Dusapin & Heiner Müller, *Medeamaterial*, Philippe Herreweghe, directeur musical, Collegium Vocale Gent, allemand, Harmonia Mundi, Paris, 1998, [uniquement disponible en téléchargement MP3].
- * Giovanni Simone Mayr, *Medea in Corinto*, Theater St Gallen, David Stern, italien, OEHMS Classics, Allemagne, 2009-2010.
- * Aribert Reimann, *Medea*, Frankfurter Opern- und Museumsorchester, Eric Nielsen directeur musicale, allemand, OEHMS Classics, Allemagne, 2011.

DVD :

- * Luigi Cherubini, *Medea*, Teatro Regio Torino, Evelino Pido directeur musical, italien, Hardy Classic Spa, Milan, 2009.
- * Euripide, *Médée*, Festival d'Avignon 2000, Jacques Lassalle metteur en scène, Isabelle Huppert actrice, La Compagnie des Indes, français, Arte Vidéo, 2000.
- * Revaz Gabichvadze compositeur, Georgiy Aleksidze chorégraphe, *Medea*, Théâtre National de Géorgie, 1977, Kultur, West Long Branch, New Jersey, disponible seulement à www.kultur.com ou The Active World Co., Inc., Mobridge, South Dakota à www.activevideos.com, non daté.
- * Giovanni Simone Mayr, *Medea in Corinto*, Bayerische Staatsoper, Ivor Bolton Direction musicale, italien, Arthaus Musik, Unitel Classica, Allemagne, 2011.
- * Pier Paolo Pasolini, *Medea*, avec Maria Callas, italien, CIPA, 1969, Carlotta Films / CIPA / Allerton Films, 2204.
- * Angelin Preljocaj, *Le songe de Médée*, Opéra de Paris, 2004.
- * Aribert Reimann, *Medea*, Wiener Staatsoper, Michael Boder Directeur musical, allemande, Arthaus Musik, Allemagne, 2010

LE MYTHE DE LA JEUNESSE DANS LA COMÉDIE DU CINQUECENTO *L'AMOR COSTANTE* D'ALESSANDRO PICCOLOMINI

Dans son *Marescalco* (*Maréchal-Ferrant*), l'Arétin liste les personnages typiques de la comédie du Cinquecento et cite bien sûr le jeune amoureux, un « *assassinato d'amore* »¹, selon ses termes. La jeunesse tient en fait une place de choix à l'époque de la Renaissance, jusqu'à devenir un véritable mythe. C'est le cas en particulier de *L'Amor costante*, pièce composée par Alessandro Piccolomini en 1536.

Notre propos se donne pour objectif de définir les concepts, de présenter l'auteur, d'analyser le mythe de la jeunesse en mettant l'accent tout d'abord sur les personnages en question, de voir ensuite quelle place leur est donnée dans la société de ce temps-là, pour montrer enfin que dans l'antonymie jeunes/vieux, ils ont toujours la part belle.

Pour ce qui est de la définition des termes, selon André Lalande², « mythe » signifie tout d'abord un récit fabuleux, d'origine populaire et non réfléchi, dans lequel des agents impersonnels, le plus souvent les forces de la nature, sont représentés sous forme d'êtres personnels, dont les accents ou les aventures ont un sens symbolique, comme « les mythes solaires », « les mythes du printemps ». Se dit aussi des récits fabuleux, qui tendent à expliquer les caractères de ce qui est actuellement donné ; « le mythe de l'âge d'or », « le mythe du paradis perdu ».

Il signifie également l'exposition d'une idée ou d'une doctrine sous une forme volontairement poétique et narrative, où l'imagination se donne carrière et mêle ses fantaisies aux vérités sous-jacentes, le « mythe de la caverne », par exemple. Mais il peut s'agir aussi de l'image d'un avenir fictif, et même irréalizable, qui exprime les sentiments d'une collectivité et sert à entraîner l'action. Cette acception a été créée par Georges Sorel dans ses *Réflexions sur la violence*, en 1907.

Alain Rey³, quant à lui, rappelle que le nom est emprunté tardivement (1803) au bas latin « *mythos* », « fable, récit fabuleux », emprunt du grec « *mythos* », qui signifie d'abord « suite de paroles qui ont un sens », d'où « discours,

¹ Pietro Aretino, *Teatro*, dans *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1971, p. 7.

² André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 1992, tome 1, p. 665.

³ Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1998, tome 2, p. 2333.

propos », souvent associé à « *epos* », qui désigne le mot, la parole. « *Muthos* » désigne aussi le contenu des paroles, l'avis, la pensée, mais il tend à se spécialiser au sens de « fiction, mythe, sujet d'une tragédie ».

Le passage sémantique qui conduit de l'idée de « paroles dont le sens importe » à celle d'« histoire inventée, récit » est réalisé par ses nombreux composés. Le mot est d'origine obscure : on pense à un terme populaire et expressif issu de l'onomatopée « mu » (celle du latin « *mutus* », « *muttum* », qui ont donné « muet » et « mot », mais le sens, dès les plus anciens textes, ne correspond pas à cette hypothèse. Le mot a été emprunté en français longtemps après l'adjectif « mythique », avec sa valeur de « fable, récit imaginaire de la mythologie », concurrençant « fable » ; il désigne en particulier l'expression d'une idée, d'un enseignement sous une forme allégorique (1840).

Au XIX^e siècle, il se dit également d'une représentation idéalisée d'un état passé de l'humanité (1874), d'un homme ou d'une idée. Il prend aussi le sens de « construction de l'esprit sans relation avec la réalité » et d'« image simplifiée, souvent illusoire », dans un contenu sociologique (avant 1865). Le mythe est conçu comme jouant un rôle déterminant dans le comportement, l'appréciation des choses, d'un individu, d'une collectivité. L'importance de son étude en histoire des religions et en anthropologie est allée croissante au XIX^e siècle, puis au XX^e siècle jusqu'au structuralisme (Levi-Strauss).

Quant au terme « jeunesse », il est la réfection de « *juenvlesce* » (1155), « *joefnesce* » (vers 1170), dérivés des formes anciennes de l'adjectif. Il désigne le temps de la vie humaine qui va de l'enfance à l'âge mûr et, avec une valeur caractérisante, l'état, le caractère d'une personne jeune ou qui a une attitude jeune. Comme l'adjectif, « jeunesse » a parfois la nuance péjorative d'« inexpérience » (vers 1275). Le mot avait en ancien français la valeur métonymique d'« action digne d'une personne jeune » (vers 1250), souvent proche d'« étourderie, acte irréfléchi ». Appliqué à une personne mûre, le mot exprime, depuis le XVI^e siècle, un caractère juvénile.

Concrètement, « la jeunesse » se dit de l'ensemble des jeunes (1377) et « une jeunesse » s'emploie familièrement depuis le début du XVII^e siècle à propos d'une jeune fille. Le terme « jeunesse »⁴ reporte au terme « jeune », réfection de « *juvene* » (1080). Le mot est issu du latin tardif « *jovinus* » ; d'où l'italien « *gio-vane* ». Une racine indoeuropéenne de même sens apparaît dans le nom de Junon. Le terme était utilisé comme nom du jeune homme et de la jeune fille, notion qui couvrait la période de vingt à quarante ans, entre « l'*adulescens* » (adolescent) et le « *senior* » (seigneur, senior). Le genre féminin et l'emploi adjectif, rares, sont d'apparition plus tardive en latin. « Jeune » est apparu comme adjectif au sens de « peu avancé en âge » ; il est entré dans les syntagmes lexicalisés « jeune homme » (v. 1160), « jeune fille » (XV^e siècle).

⁴ *Ibidem*, pp. 1913-1914.

Dans la plupart de ses emplois, « jeune » correspond à l'usage symétrique de l'antonyme « vieux ». Dès le XIII^e siècle, « jeune » a développé des sens où le critère d'âge est secondaire par rapport aux traits traditionnellement attribués aux personnes jeunes, soit avec une valeur favorable, soit avec les valeurs péjoratives de « naïf », « crédule » (1213), « sans maturité ». Il est ensuite appliqué à un nom de durée (fin XV^e siècle) ou à un nom de chose au sens « qui sied à la jeunesse » (1779). Depuis le XVI^e siècle, « jeune » est employé pour indiquer l'âge d'une personne non par rapport à la longévité de son espèce, mais par rapport à l'âge d'autres personnes, par opposition à « ancien », « ancêtre ». Il est parfois synonyme de « nouveau », dans un état ou une profession, et connote souvent l'inexpérience. Depuis le XII^e siècle, il est quelquefois employé familièrement comme adjectif ou adverbe de qualité, au sens d'« insuffisant », « un peu juste ».

Cela dit, Alessandro Piccolomini a traité tout particulièrement du mythe de la jeunesse dans son *Amor Costante*.

Alessandro Piccolomini (Sienne 1508-1578), fit partie de l'Académie des *Intronati* de Sienne sous le nom de « *Stordito* » (Étourdi). Il fut l'écrivain et le dramaturge le plus prestigieux de l'aristocratique société siennoise. Philosophe aristotélicien à Padoue, puis évêque, il donna une interprétation morale de la *Poétique* d'Aristote : *Annotazioni nel libro della 'Poetica'*, 1575. En 1539, avec *La Raffaella, dialogo della bella creanza delle donne*, il traita au féminin le thème du *Carpe diem*. Dans ses comédies, *L'amor costante* 1536, *Alessandro* 1544, publiée en 1545, le prologue, la révision et plusieurs scènes du drame collectif *Ortensio*, 1560, il développa l'étude des caractères et le goût du romanesque et du pathétique qui caractérisaient le théâtre comique des *Intronati*.

La comédie, *L'Amor costante*⁵, en cinq actes, a été composée en 1536 à l'occasion de l'arrivée à Sienne de Charles Quint et publiée à Venise en 1541 auprès de Segno del Poggio.

L'intrigue contient de nombreuses références à l'actualité et fait allusion à d'importants événements qui se sont passés en Castille, comme le raconte à un gentilhomme espagnol le Prologue personnifié, dans le dialogue introductif. L'équivoque se fonde en effet sur une série d'événements précédents qui concernent le sort d'un noble espagnol, Pedr'Antonio da Castiglia, obligé de quitter sa patrie à la suite d'un revers politique. Avant d'être banni d'Espagne, il avait envoyé son fils Ioandoro à la Curie romaine pour qu'il embrasse la prêtrise et, au moment de son départ, il se voit contraint de confier à son frère Consalvo sa charmante fille Ginevra.

En l'absence de son père, la jeune fille s'éprend de Ferrante et accepte de l'épouser en cachette de son oncle, opposé à cette union. Les deux amoureux s'enfuient, na-

⁵ Édition de référence : Alessandro Piccolomini, *L'amor costante*, dans *Commedie del Cinquecento*, a cura di Nino Borsellino, Milano, Feltrinelli, 1962, volume I, pp. 291-426.

viguent en Méditerranée en direction de l'Italie, mais ils sont capturés par des pirates mauresques. Les jeunes mariés sont alors séparés. Ginevra est tout de suite rachetée par des habitants de l'île de Giglio, qui la donnent à un Guglielmo résidant à Pise, sous l'identité duquel se cache justement Pedr'Antonio da Castiglia. Le père ne reconnaissant pas sa fille, et réciproquement, la garde cependant auprès de lui et l'appelle Lucrezia. De son côté, Ferrante est devenu l'esclave des Maures, mais il est libéré à la suite de la prise de Tunis par l'armée impériale en 1535. Après la victoire des Chrétiens, il est ramené à Florence par un certain NofrioValori et s'enrôle dans la garde. Au cours d'un voyage d'agrément à Pise, il retrouve Ginevra, devenue Lucrezia, qui ne le reconnaît pas. Pour savoir si elle est encore amoureuse de lui, Ferrante se fait engager en tant que valet auprès de Guglielmo et prend le nom de Lorenzino.

Pendant ce temps, Ioandoro a quitté la Curie et, de retour d'un voyage à Marseille, il a rencontré sa sœur à Pise. Lui non plus ne la reconnaît pas et en tombe amoureux. Il décide alors de rester en ville sous la fausse identité de Messer Giannino pour la demander en mariage. L'intrigue complexe se dénoue grâce à l'arrivée à Pise de Messer Consalvo.

Dans tous les cas, elle révèle combien la jeunesse est à l'honneur. Celle-ci présente un côté soleil et un côté ombre. En effet, les jeunes gens sont dotés de toutes les qualités. Parlant de Ioandoro/Giannino, Vergilio évoque sa noblesse, sa beauté, sa culture et ses nombreux autres mérites. Estimé à la cour, il a beaucoup à espérer de l'avenir⁶ et a tout pour se faire aimer.⁷ Son valet Sguazza ajoute qu'il n'est pas seulement jeune, riche et beau, mais aussi généreux, vertueux, que c'est un gentilhomme, une « personne sainte » et le meilleur compagnon qui soit.⁸ De Ferrante, noble castillan, nous savons peu de choses, si ce n'est que maintenant, à 25 ans, il porte la barbe, alors qu'à 18 ans il n'avait que « *pochi peluzzi* »⁹, qu'élevé à Gênes dans la maison d'un riche marchand, ami de son père, il parle très bien la langue italienne.¹⁰ De Ginevra/Lucrezia, Ferrante rapporte qu'elle est d'une grande beauté, d'une bonté « merveilleuse » et très dévote.¹¹ Les dons de Margarita sont largement vantées par sa servante Agnoletta : âgée de 16 ans, bien élevée, c'est la plus belle, la plus noble jeune fille de la ville ; en outre, elle est douce au toucher, ferme, délicate, « moelleuse »¹², belle de sa personne et avec une haleine « appétissante », si bien que tous ceux qui la regardent en restent béats d'admiration.¹³

Mais la jeunesse est aussi caractérisée par son audace. Ainsi, Ioandoro/Giannino, amoureux de Ginevra/Lucrezia, n'hésite pas un seul instant à

⁶ Édition de référence, I 2, p. 313.

⁷ *Ibidem*, I 1, p. 311.

⁸ *Ibidem*, I 6, p. 321.

⁹ *Ibidem*, II 3, p. 348 : « quelques rares poils ».

¹⁰ *Ibidem*, II 3, p. 347.

¹¹ *Ibidem*, II 3, p. 348.

¹² Le texte italien dit « *pastosa* ».

¹³ *Ibidem*, I 10, pp. 326-327.

s'installer dans une maison voisine pour mieux faire la cour à sa bien-aimée¹⁴ et Ferrante di Selvaggio, tout noble qu'il est, se met au service de Guglielmo pour approcher Ginevra, dont il a toujours été amoureux, et prend le nom de Lorenzino.¹⁵ Les jeunes filles ne sont pas en reste. Margarita n'a aucun scrupule à envoyer sa servante Agnoletta chercher Messer Giannino pour qu'il vienne la retrouver au Monastère où son père l'a installée pendant son absence.¹⁶ Elle va jusqu'à lui faire porter un cadeau, mais en tout bien tout honneur.¹⁷ Pourtant, elle avoue ses moindres désirs à sa confidente : elle veut voir Giannino, l'avoir à ses côtés, l'embrasser, le toucher, en jouir de tous ses sens, mais surtout lui montrer combien elle l'aime.¹⁸ Quant à Agnoletta, elle fait des avances à Ferrante /Lorenzino, qu'elle croit valet de Guglielmo, vante ses chairs plus délicates et plus fermes que celles des dames et entend profiter de la vie tout de suite, car qui sait si demain il sera encore temps.¹⁹ Cette audace va de pair avec la liberté de choix que rappelle Vergilio à son maître, en précisant que les femmes comme les hommes sont libres d'aimer qui leur plaît.²⁰

L'audace libère de toute peur. Par exemple, pour vivre pleinement leur amour, Ferrante et Ginevra décident à nouveau de fuir ensemble, en barque qui plus est.²¹ Et Giannino emploie un commando pour libérer sa bien-aimée.²² Auparavant, ce même jeune homme, favorisé par la Fortune, ne craint pas de lui tourner le dos en restant à Pise et en renonçant à son poste au service du pape Clément VII, puis en n'étant pas présent lors de l'élection de son successeur, laissant passer ainsi l'occasion d'entrer au service d'Alexandre Farnèse, Paul III.²³

L'audace s'accompagne de la soif d'absolu.

Margarita, amoureuse de Giannino ne veut aucun autre homme dans sa vie.²⁴ Cet amour touche à l'obsession.²⁵ Elle va jusqu'à offrir des cadeaux de grande valeur au jeune homme, qui les refuse l'un après l'autre.²⁶ Ce dernier, épris d'un amour exclusif pour Lucrezia, ne considère même pas avec pitié les sentiments de Margarita. Mais pour sa bien-aimée, il a quitté son emploi auprès de Clément VII, pour elle il a oublié son désir de revoir son père, sa famille et sa pa-

¹⁴ Prologue, p. 305.

¹⁵ II 3, p. 344.

¹⁶ I 10, p. 326.

¹⁷ III 4, p. 372 : « *senza carico d'onore* ».

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ II 10, pp. 360-361.

²⁰ I 1, p. 308.

²¹ II 3, p. 349.

²² IV 2, p. 383.

²³ I 1, pp. 309-310.

²⁴ I 13, p. 334, III 4, p. 372.

²⁵ III 5, p. 374: sa servante Agnoletta parle de « *smania* ».

²⁶ *Idem*.

trie.²⁷ Comme Callimaco dans *La Mandragore* de Machiavel, il se sent mourir et demande à son fidèle valet de l'aider à atteindre son but plutôt que de le consoler de sa peine.²⁸ Et, quand il y va de la vie, l'argent n'a pas d'importance : il envisage de manifester ses sentiments avec une bague sertie de diamants d'une valeur de plus de cent écus.²⁹ Pour Lucrezia et Ferrante aussi il est question de mort. Ils ont bu le poison en pleurant chacun sur le malheur de l'autre et attendent le trépas avec sérénité.³⁰

Mais il s'agit d'une comédie et les deux valets, Sguazza et Panzana, dans une scène où il n'est question que de délicieuses victuailles, déplorent cette folie de l'amour qui conduit les jeunes gens à rester sans manger et sans boire.³¹

L'amour et l'aptitude au bonheur semblent le privilège de la jeunesse. Ainsi, l'ancienne flamme, que le temps avait éteinte, se rallume sans problème à la vue de l'être aimé.³² Et les retrouvailles sont d'une douceur infinie.³³ Ferrante laisse éclater sa joie en bénissant Dieu, la Fortune, les étoiles, le soleil et la lune.³⁴ Et, sur les traces de Pétrarque, l'amoureux qui s'apprête à « cueillir le tendre fruit du jardin tant désiré », « la précieuse rose », considère « divin » ce jour-là.³⁵ En somme, la jeunesse est un moment privilégié de la vie, un moment où tout est permis, tout est excusé. Et Giannino de rappeler à son père sa propre jeunesse pour se faire pardonner.³⁶ Cependant, le portait brossé par Alessandro Piccolomini n'est pas exempt de critiques.

Par exemple, la violence reste bien l'apanage des jeunes gens et Giannino, désespéré de ne pas recevoir des nouvelles de Ginevra, pense à passer Guglielmo au fil de l'épée ou à se suicider.³⁷ Plus tard, persuadé de la culpabilité de sa bien-aimée, il clame vengeance et veut la tuer de ses propres mains.³⁸ Ferrante est prêt lui-aussi à tuer Guglielmo s'il s'oppose à son amour pour la même jeune femme.³⁹ Le père, mis au courant par Lucia du sinistre projet, fait enfermer les deux amoureux à la cave avec l'intention de les assassiner. Pour ce faire, il fait d'abord appeler le confesseur, puis demande à son ami médecin de lui fournir le poison fatal.⁴⁰ Plus généralement, Sguazza critique la « jeunesse d'aujourd'hui » qui ne prend

²⁷ I 1, pp. 309-310.

²⁸ I 1, p. 311.

²⁹ III 1, p. 365.

³⁰ V 3, pp. 412-413.

³¹ II 8, p. 354.

³² II 3, p. 348.

³³ *Ibidem*, p. 349.

³⁴ *Ibidem*, p. 344.

³⁵ *Ibidem*, p. 350.

³⁶ V 2, p. 411.

³⁷ I 8, pp. 323-324.

³⁸ V 2, p. 411.

³⁹ II 3, p. 349.

⁴⁰ III 7, p. 377.

plaisir qu'à jeter des pierres, donner des coups de bâtons ou blesser les braves gens.⁴¹

Toutefois, le temps de la jeunesse apparaît aussi comme celui de l'inconscience. Ainsi, Vergilio reproche à Giannino de se laisser aveugler par sa passion et le répète à Panzana.⁴² Il lui fait remarquer par ailleurs qu'il dit aimer Lucrezia uniquement parce qu'elle lui plaît.⁴³ Alors que la raison voudrait qu'il réintègre son poste à la Curie romaine, Giannino ne veut plus entendre parler du passé.⁴⁴ Et son valet de considérer que le jeune homme perd ses meilleures années, qu'il est dans l'erreur, qu'il s'est fourvoyé dans un labyrinthe.⁴⁵

En outre, le respect de la morale est mis à mal par cette jeunesse. Et ce sont surtout les jeunes femmes qui sont visées. Sguazza est particulièrement sévère envers elles et déclare qu'elles oublient facilement ceux qui sont loin, que « le plaisir d'être vierges ne dure pas longtemps », surtout à l'approche des vingt ans, âge où elles se soucient de bien autre chose que de leur virginité.⁴⁶ Vergilio considère que toutes les femmes sont vénales et que l'or les éblouit.⁴⁷ Lucia condamne leur fausse dévotion et compare Lucrezia à Sainte Euphrosyne, qui, selon la légende, vécut toute sa vie dans un monastère, habillée en moine, pour échapper au mariage, la qualifie de « *strappa-santi* »⁴⁸ pour conclure qu'il faut se méfier de l'eau qui dort : « *Acque chete ? Fan le cose e stansi chete.* »⁴⁹ Certaines manquent de pudeur, comme Lucia qui écoute derrière la porte et donne tous les détails de ce qu'elle entend des ébats amoureux entre Ginevra et Ferrante.⁵⁰ Dans le même ordre d'idées, le dialogue à double sens entre Marchetto et Cornacchia et les deux amants Agnoletta et Cornacchia.⁵¹

Cela dit, les jeunes connaissent aussi la souffrance. Souffrance de ne pas être aimés en retour pour Margarita qui va jusqu'à s'humilier devant Giannino⁵², avoue ses pensées profondes et ses soupirs,⁵³ pour Giannino dédaigné par Lucrezia.⁵⁴ Il la traite d'ingrate, de cruelle, évoque son obstination à le voir mourir, trouve qu'il ne mérite pas d'être traité ainsi. Dans son long monologue, il déclare l'aimer autant qu'il est possible d'aimer, de n'avoir d'autre pensée que de la servir

⁴¹ IV 1, p. 383.

⁴² I 1, p. 308, II 7 p. 353.

⁴³ I 1, p. 308.

⁴⁴ I 1, p. 310.

⁴⁵ I 2, p. 313.

⁴⁶ I 6, p. 322.

⁴⁷ II 5, p. 351.

⁴⁸ Littéralement : « arrache-saints ».

⁴⁹ III 7, p. 377.

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 376-377.

⁵¹ III 10, p. 380.

⁵² I 10, p. 326.

⁵³ III 4, p. 373.

⁵⁴ I 1, p. 308.

et l'adorer ; il promet de n'aimer aucune autre femme, de rester ferme dans son propos quoi qu'elle fasse, de l'aimer toute sa vie, de toujours défendre son honneur, de ne penser à rien qui puisse lui déplaire, de passer toutes les années qui lui restent à l'aimer. Il s'élève ensuite contre tous les faux amoureux, qui feignent la passion et conduisent les femmes à ne plus avoir confiance en personne et à devenir cruelles. Il passe ainsi de l'amour ardent à la souffrance et à la colère de ne pas être aimé.⁵⁵ Plus tard, il parle de son « *grandissimo male* », évoque ses larmes, ses soucis, rappelle que pour cet amour il a délaissé toute autre considération et Vergilio de rétorquer que certains ont ainsi perdu vingt ans de leur vie.⁵⁶ Quant à Ferrante, sa souffrance est causée par les revers de fortune. Il raconte en effet ses vicissitudes à son valet Corsetto : comment, à dix-huit ans, il s'éprend de Ginevra, qui l'aime mais refuse de lui céder pour ne pas perdre son honneur. Il demande sa main, mais le mariage est impossible puisque le père de la jeune fille est déclaré rebelle dans son pays. Ils se marient alors en secret et s'enfuient. Mais, poursuit-il, la Fortune s'oppose toujours aux beaux desseins des amoureux et, dans les mers de Pise, ils sont attaqués par quatre galères maures. Dans la bataille, il est blessé, ses compagnons tués et Ginevra enlevée. Fait prisonnier en Afrique, il est vendu à Tunis à l'un des hommes les plus riches de la ville. Enfin, lorsque Tunis est libérée par l'armée impériale de Charles Quint, il revient à Florence grâce à Nofrio Valori.⁵⁷ Ginevra quant à elle, enlevée par les Maures, est rachetée par les habitants de l'île du Giglio et confiée à messer Guglielmo.⁵⁸

En somme, entre bonheur et souffrance, la jeunesse fait l'objet d'un véritable hymne, qui s'accompagne de la notion de fuite du temps.

Agnoletta en est le porte-parole. Elle évoque ainsi Roland, qui trop tard a sonné du cor, remarque que la fleur de la jeunesse et l'amour qu'elle suscite passent sans que l'on s'en aperçoive, conseille de « moudre tant qu'on a de l'eau » et, lucide, prend son propre exemple : même si elle n'est pas « à jeter aux chiens », elle reçoit maintenant moins de sérénades, moins de faveurs et les amoureux se font plus rares.⁵⁹ Les personnages masculins, Ligdonio⁶⁰ comme Vergilio,⁶¹ conseillent aux femmes de ne pas perdre leur temps à jouer les saintes nitouches et à profiter de leur beauté tant qu'elle existe. En somme, c'est l'éloge de l'épicurisme.

Par antinomie, la vieillesse est l'âge du désespoir, du renoncement, de l'amertume. Ainsi, Guglielmo a été cruellement frappé par les épreuves de la vie. Il relate à Mastro Guicciardo, son ami médecin, comment lui, Pedrantonio da Castiglia, a été victime de la fortune : à la découverte de la conjuration qu'il avait fomentée, il a connu l'exil, a été contraint d'abandonner sa fille, âgée de huit ans,

⁵⁵ I 9, pp. 324-325.

⁵⁶ II 9, p. 359.

⁵⁷ II 3, pp. 345-346.

⁵⁸ Prologue, p. 303.

⁵⁹ I 11, pp. 327-328.

⁶⁰ IV 8, p. 399.

⁶¹ II 5, p. 351.

qu'il a confiée à son frère, Consalvo, et son fils jumeau, envoyé à la Curie romaine ; son arrivée à Pise, où il a été obligé de changer d'identité pour celle de Guglielmo da Villafranca ; l'apprentissage d'une nouvelle langue. Et pendant tout ce temps, il est resté sans nouvelles des siens. Il déplore encore que son frère ne puisse le retrouver puisque l'infortuné lui avait annoncé qu'il s'installerait à Gênes. Et son ami qualifie une telle vieillesse d'inconsolable,⁶² terme que reprend Guglielmo lui-même, se considérant un « pauvre vieillard inconsolable ».⁶³ D'ailleurs, Lattanzio comme Lucia s'adressent à lui ou parlent de lui ainsi : « Voici le vieillard », « le bon vieillard »,⁶⁴ « ce pauvre vieillard ».⁶⁵

S'ajoute une grande amertume envers la société, en particulier envers l'Église. Mastro Guicciardo veut voir si, à Rome, la Curie est aussi corrompue qu'on le dit et Guglielmo lui répond qu'il la trouvera bien pire qu'il ne le pense, qu'il regrette d'y avoir envoyé son fils « *a impretirsi* ». Celui-là s'étonne que Dieu n'ait pas voulu se venger et celui-ci espère vivre assez longtemps pour connaître l'avènement de la Réforme nécessaire.⁶⁶

Si la vie des jeunes peut encore changer, ce n'est plus le cas pour celle des vieillards.⁶⁷ Messer Consalvo en est tout à fait conscient. À la cinquantaine, pris de nostalgie, il revient à Pise où il a fait ses études et dont il a gardé un bon souvenir. Avant de mourir, il souhaite revoir la ville qu'il a aimée ; il n'a d'ailleurs pas oublié la langue toscane. Conscient de son âge avancé et de l'approche de la mort, il entend prendre ses dispositions. Il cherche donc la trace de son neveu pour qu'il vienne sur ses propriétés en Espagne et ainsi éviter qu'elles ne tombent dans des mains étrangères.⁶⁸

Cependant, la nostalgie, la lucidité ne sont pas exemptes de sagesse, de solidarité, de bravoure. Ainsi, Mastro Guicciardo, le médecin, fournit à son ami un faux poison, persuadé qu'il regrettera d'avoir agi sur un coup de colère⁶⁹ ; Guglielmo accepte d'aider Ligdonio dans ses amours⁷⁰ ; Lattanzio, reconnaissant, s'engage à défendre Guglielmo avec l'aide de ses frères.⁷¹ Ce dernier est d'ailleurs prêt à se battre jusqu'à la mort ; de toutes façons il n'a plus rien à faire dans ce monde, confie-t-il à Marchetto.⁷²

⁶² I 13, pp. 332-333.

⁶³ V 4, p. 415.

⁶⁴ V 2, p. 407.

⁶⁵ III 8, p. 378, IV 12, p. 401.

⁶⁶ I 13, pp. 335-336.

⁶⁷ II 8, p. 354.

⁶⁸ II 1, pp. 337-341.

⁶⁹ V 5, p. 417.

⁷⁰ I 5, p. 320.

⁷¹ IV 5, p. 389.

⁷² IV 4, p. 388.

L'amour d'ailleurs est interdit aux vieillards. Donato Giannotti l'avait déjà démontré dans son *Vieillard amoureux*.⁷³ Ici, le personnage de Ligdonio est une véritable caricature. Proche de la cinquantaine, il a jeté son dévolu sur Margarita, jeune fille de seize ans. Il est la risée de tout son entourage. Son valet Panzana raconte à qui veut l'entendre que son maître ment sur son âge, annonce vingt-neuf ans alors qu'il en a quarante-huit, s'arrache ses cheveux blancs un à un, se teint la barbe, passe la matinée à se laver, se raser, se coiffer, se parfumer, fait le galant toute la journée, compose des ballades et des sonnets, des lettres d'amour qu'il lui fait lire.⁷⁴ Instable, il passe d'une femme à l'autre et ne rechigne pas à mélanger ses parfums à la saleté de quelque domestique.⁷⁵

Lui-même se vante de papillonner, conforté par sa connaissance de la langue latine : « *Sapientis est mutare propositum* », dit-il.⁷⁶ Il tombe amoureux quand il veut, ajoute-t-il : si la jeune fille est bienveillante, il poursuit dans son intention ; si elle fait triste figure, il la laisse pour une autre plus plaisante, si bien qu'il n'a que les plaisirs de l'amour et non les sanglots ni les soupirs.⁷⁷

Vaniteux, gourmand, menteur, vantard, voilà comment le juge son propre valet.⁷⁸ Mais ici il conviendrait de se demander s'il s'agit bien de la satire du vieillard amoureux ou de celle du Napolitain, vantard et beau parleur, dans la mesure où le personnage fait étalage de sa culture classique devant son valet qui n'y comprend rien, mais qu'il commet des erreurs de langue, de références, en confondant par exemple les mythes de Daphné, de Danaé et de Leda, qu'il oublie la fin de sa tirade.⁷⁹ Bref, Panzana conseille aux dames de laisser de côté ce genre de personnes et Margarita, la jeune fille désirée, traite le vieux prétendant de « fripouille », de « vieux coquin », de « vieille canaille ».⁸⁰

En somme, si la jeunesse apparaît comme un mythe, la vieillesse est considérée une bien mauvaise période de la vie. Ce qui se manifeste encore davantage dans les rapports entre les jeunes et les vieux.

Hors du cercle familial, les vieux sont méprisés. Giannino traite ainsi Guglielmo de « *vecchiaccio* », de mauvais vieux, de balourd, de vieux gâteux, de nigaud, de sot, d'animal et de bien d'autres noms d'oiseaux. Il le soupçonne de mauvaises intentions envers Lucrezia, affirme que les vieux sont dépourvus de générosité, de magnanimité.⁸¹ Marchetto fait de « vieux » un synonyme de

⁷³ Théa Picquet, « *Le théâtre du Cinquecento et la crise de la famille*. Donato Giannotti - *Il Vecchio amoroso* ». Avignon, *Théâtres du Monde*, Cahier n° 6, 1996, pp. 15-29.

⁷⁴ Édition de référence, I 4, pp. 318-319 ; II 8, p. 355.

⁷⁵ I 4, pp. 318-319

⁷⁶ I 3, p. 314.

⁷⁷ *Idem*.

⁷⁸ I 4, pp. 318-319.

⁷⁹ III 2, pp. 365-369 ; III 3, pp. 369-371.

⁸⁰ III 3, p. 370.

⁸¹ IV 2, pp. 384-385.

« lâche ». ⁸² On lui manque de respect en son absence : Sguazza le dit ennuyeux, déclare qu'il raconte « des histoires de vieux, longues et ennuyeuses » ; Giannino le traite d'imbécile, de pire vieux qui soit, ⁸³ et l'étudiant espagnol de « vieux fou » qu'il convient de punir. ⁸⁴

Le pauvre Guglielmo se sent seul, désespéré, regrette d'avoir vécu si longtemps. Il se sent trahi par Lucrezia qu'il a élevée comme sa fille et s'apprête à la punir en la tuant avec son amoureux. ⁸⁵

Cependant, il en va tout autrement dans le cadre familial. Le capitaine Francisco Marrada entretient des relations affectueuses avec Consalvo qu'il considère comme son père. ⁸⁶ Guglielmo aime et respecte Lucrezia, encore avant de savoir qu'il s'agit de sa fille, tient sa parole et ne lui donnera pas de mari sans son consentement. ⁸⁷ Guicciardo et Giannino se disent enfin qu'ils se sont toujours aimés comme un père et son fils, ce qui annonce le mariage entre le jeune homme et Margarita, la fille unique du médecin. ⁸⁸ De plus, avec l'agnition, Guglielmo retrouve sa fille et son fils, dans la paix et dans la joie. ⁸⁹ Le dénouement est heureux, comme dans la tradition des comédies du *Cinquecento*. Ginevra et Ferrante recouvrent leur véritable identité et peuvent s'aimer au grand jour avec la bénédiction de Guglielmo/Pedranonio da Castiglia ; Giannino, qui a reconnu et son père et sa sœur, épousera Margarita, qu'on va quérir à la lueur des flambeaux. ⁹⁰ Ligdonio se console, content des six cents écus offerts par Guglielmo et dévoile qu'en fait il préférerait la prêtrise. ⁹¹ Bref, l'amour sort vainqueur de toutes les vicissitudes.

En conclusion, dans *L'amor costante*, Alessandro Piccolomini propose une vision idéalisée de la jeunesse, en fait une représentation mythique, le temps des jeux, des amitiés, des amours et des plaisirs, à l'opposé des sentiments réservés à la vieillesse, du désespoir et de la mort. Ce mythe de la jeunesse rejoint celui de l'âge d'or, en vogue à la Renaissance, notamment à Florence, où les hommes vivaient libres dans un printemps éternel.

Mais le temps de la plénitude est fugace ; déjà, Laurent le Magnifique chantait le mythe de la jeunesse et prônait l'épicurisme pour palier la fuite du temps :

Quant'è bella giovinezza

⁸² IV 3, p. 386.

⁸³ I 8, pp. 323-324.

⁸⁴ IV 10, pp. 398-399.

⁸⁵ III 11, p. 381.

⁸⁶ II 1, p. 341.

⁸⁷ I 6, p. 321.

⁸⁸ V 5, p. 417.

⁸⁹ V 12-13, p. 425.

⁹⁰ V 14-15, p. 426.

⁹¹ V 5, pp. 416-420.

*Che si fugge tuttavia !
Chi vuol esser lieto, sia
Di doman non c'è certezza.*⁹²

Théa Stella PICQUET
Université d'Aix-Marseille

⁹² *Canzone di Bacco e Arianna*, 1-4 : « Combien belle est la jeunesse : / Elle ne cesse de fuir. / Qu'à son gré chacun soit en liesse, / Rien n'est moins sûr que demain. », *Chants de carnaval*, dans *Anthologie bilingue de la poésie italienne*, Paris, Gallimard, Collection « La Pléiade », 1994, p. 361.

LE PROCÉDÉ DE DÉMYTHISATION DANS *JULES CÉSAR* DE SHAKESPEARE DU MYTHE À LA TRAGÉDIE PERSONNELLE

Jules César est certainement le plus mythique des empereurs romains. Il cultive cette dimension mythique en prétendant être le descendant d'Énée, fils de Vénus. Ses nombreuses victoires et conquêtes lui confèrent une immense popularité et il devient le maître du Monde. Il se fait nommer dictateur à vie et, à sa mort, il reçoit l'apothéose et le titre de *divus* (divin). Le mythe est entretenu à travers les âges, véhiculé, par exemple, au Moyen Âge, par le motif des *Neuf preux*, représentant neuf figures mythiques, héros guerriers qui incarnent l'idéal de la chevalerie au quatorzième siècle. À la Renaissance, Shakespeare met en scène une pièce intitulée *Jules César* (1599). Dans cette pièce, il va toutefois remplacer la dimension mythique du personnage en effectuant une intériorisation du drame qui transforme le mythe en une tragédie personnelle. Il remplace le dieu par l'homme et évacue la dimension sacrée. Il sacrifie l'Histoire au profit d'une histoire. *Jules César* est une tragédie, certes, basée sur des faits historiques, mais dans laquelle le dramaturge met en scène, non seulement le conflit externe, mais également le duel moral qui déchire la conscience des personnages :

L'événement historique est présenté dans sa nudité, et prend sa signification véritable, non pas à cause de l'enchaînement des faits qu'il déclenche et qui créent de l'histoire, mais par rapport à la vie intérieure des personnages qui en sont les auteurs et les témoins. Nous nous rapprochons donc de la tragédie en ce sens que l'événement, si important qu'il soit, n'est que l'accessoire, tandis que les problèmes qu'il pose dans une conscience, ou des consciences, avant ou après, deviennent l'essentiel.¹

Lorsque la Rome antique devient « romantique » : la mise en place du procédé de « démythisation »

Jules César met en scène les tensions entre l'individu et les affaires publiques. La pièce oppose l'ambition et le désir du pouvoir à la conscience et au souci de l'ordre. Le destin de l'individu devient plus important que les événements publics et, afin de dramatiser ces conflits externes ou internes, d'ordre public ou privé, le dramaturge a recours à un procédé de « démythisation ». L'intériorisation du drame, la focalisation sur le « je », repris plus tard par les Romantiques, rempla-

¹ Henri Fluchère, éd., *Shakespeare. Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 'La Pléiade', 1959, vol. 2, lxxxiv.

cent la dimension sacrée. La scène d'ouverture met en présence la dimension publique avec la foule de citoyens et la tournure plus intimiste que va prendre le drame avec l'entretien en privé des tribuns Marullus et Flavius. Le discours de Marullus (I. i. 36-51) présente une image de Rome à l'esprit du spectateur et l'imprègne déjà des tensions qui vont se déchaîner par la suite. L'histoire de Rome prend des aspects de querelle privée sanguinaire. Elle est placée sous le signe de la rivalité, du duel qui oppose ses gouverneurs depuis sa fondation. Romulus, le fondateur, se querelle avec son frère Rémus qui est tué. Plus tard, en quarante-huit avant Jésus-Christ, Pompée est battu à Pharsale par César au cours d'une lutte terrible. L'importance que prend l'Histoire est immédiatement réduite par Flavius et fait place aux prémices de la tragédie : « [...] Dêvêtez les images de leurs parures sacrées.² » La puissance du mythe fondateur disparaît et la fonction sociale du mythe, qui permet d'assurer la cohésion d'un groupe social, est ici bafouée. Les tribuns œuvrent à l'anéantissement du triomphe et du pouvoir de César. Flavius opère ici une « démythisation » qui confère au drame son caractère privé. L'élimination du sacré ne peut avoir que des conséquences tragiques pour Rome, bien sûr, mais pour César en particulier. Il s'agit bien ici de rabaisser son statut et de réduire son image à une dimension plus humaine. Le principal instrument de la démythisation est Cassius : il dénonce les faiblesses de César qu'il se vante d'avoir sauvé de la noyade (I. ii. 103-17). César devient un objet de comparaison qu'il faut inférioriser afin de provoquer sa chute et prendre sa place. Le drame historique se transmue en tragédie sous l'impulsion de cette querelle privée. Le désir mimétique³ met en route la conspiration et tout devient rivalité. Incapable de rivaliser avec César en public, Cassius a recours à l'anecdote privée, celle de son sauvetage de César, afin de le diminuer. Shakespeare s'écarte de sa source⁴ afin d'enclencher le processus de tragédie alimentée par la rivalité. Ainsi, au lieu d'illustrer le courage et la force physique de César, l'épisode de la nage dans le « Tibre inquiet [qui] querellait ses rives⁵ » sert à démontrer ses faiblesses. L'anecdote se transforme en ferment de complot, attise la rivalité, comme l'indique l'étymologie du mot « rival », *riparius* qui signifie « riverain », et qui suggère des personnes qui se font face de part et d'autre d'une rivière ou d'un fleuve. Cassius, cet homme qui « n'entend aucune musique⁶ », agit insidieusement, sème le trouble dans l'esprit de ce « pauvre Brutus, en guerre contre [lui]-même⁷ ». Ce manque d'harmonie chez Cassius, dénoncé par César à Antoine, est le symbole, encore masqué, de la rébellion. L'intuition de César est bonne et correspond à la croyance des Élisabéthains selon laquelle celui qui

² « [...] *Disrobe the images, / If you do find them deck'd with ceremonies* » (I. i. 64-5)

³ Voir l'analyse de René Girard, *Shakespeare. Les feux de l'envie*, Paris, Grasset, 1990, 232-80.

⁴ La source essentielle est le *Plutarque* d'Amyot (1559) traduit en anglais par Thomas North en 1579.

⁵ « *The troubled Tiber chafing with her shores* » (I. ii. 103)

⁶ « [...] *he hears no music* » (I. ii. 205)

⁷ « [...] *that poor Brutus, with himself at war...* » (I. ii. 48)

n'aime pas la musique est habité par le mal et se révèle dangereux, comme le souligne Lorenzo dans *Le Marchand de Venise* :

*L'homme qui n'a pas de musique en lui
Et qui n'est pas ému par le concert des sons harmonieux
Est propre aux trahisons, aux stratagèmes et aux rapines.
Les mouvements de son âme sont mornes comme la nuit,
Et ses affections noires comme l'Érèbe.
Défiez-vous d'un tel homme!*⁸

Cette description correspond exactement au personnage de Cassius et à l'obscurité dans laquelle il va envelopper sa machination. Totalement dépourvu des notions d'ordre et d'harmonie qui caractérisent la musique, il va infuser le mal dans l'esprit de Brutus en se présentant comme le miroir de la face obscure de l'âme humaine :

*Et beaucoup regrettent qu'il vous manque, Brutus,
Ce miroir renvoyant à vos yeux
Vos mérites cachés
Et vous montrant votre ombre... /... /
Et puisque, pour mieux voir,
Il vous faut un reflet,
Je serai cette glace modeste qui vous découvrira
Ce vous-même, ignoré de vous.*⁹

Le processus d'introspection est déclenché et va provoquer une crise de conscience chez Brutus. Poussé par Cassius, il entreprend un voyage vers les Ténèbres infernales, vers le royaume des ombres.

Le mythe de Pan au service de la démythisation de César

Parallèlement à ce procédé interne de descente aux enfers qui entraîne Brutus et ses compagnons conspirateurs, en même temps que se trame la conspiration privée dans l'obscurité, César étale sa puissance et son triomphe en plein jour, en public, à grand renfort de musique. Cette musique de cérémonie qui accompagne César représente le symbole de sa puissance, tout comme l'absence de musique chez Cas-

⁸ « *The man that hath no music in himself, / Nor is moved with concord of sweet sounds, / Is fit for treasons, stratagems, and spoils. / The motions of his spirit are dull as night, / And his affections dark as Erebus. / Let no such man be trusted.* » (V. i. 83-8).

⁹ « *And it is very much lamented, Brutus, / That you have no such mirrors as will turn / Your hidden worthiness into your eye, / That you might see your shadow... /... / And since you know you cannot see yourself / So well as by reflection, I, your glass, / Will modestly discover to yourself / That of yourself which you yet know not of.* » (I. ii. 57-72).

sus symbolise le danger qui va faire chuter cette aura autour de César et devenir aura à son tour (au sens propre du terme cette fois) lorsque la symbolique musicale du mal (celle qui caractérise Cassius) s'affirmera, mettant bas son masque privé afin de se faire accepter en public. C'est ce qu'illustre le rapport de Casca qui explique comment, après avoir refusé la couronne à trois reprises, César a eu un malaise (I. ii. 235-50). Chaque présentation et chaque refus de la couronne sont accompagnés par des fanfares et des acclamations¹⁰ qui traduisent la grandeur de César, alors que son effondrement annonce sa chute et la crise à venir. La première apparition de César se fait aux sons d'une musique de procession lors des Lupercales, fêtes célébrées le quinze février en l'honneur de Lupercus, Dieu assimilé à Pan. Cette dimension mythologique et divine sied parfaitement au triomphe de César. De plus, le mythe de Pan introduit de nouveau le thème de la rivalité, rivalité également symbolisée par la musique. Pan, qui jouait de la flûte, fut opposé lors d'un concours à Apollon dont l'instrument était la lyre¹¹. Le fait que la musique de flûte jouée par le demi-dieu Pan ait un caractère pastoral, terrestre, alors que la musique d'Apollon était céleste, participe à la démythisation. L'opposition instruments à vent / instruments à cordes était vivace chez les Élisabéthains. Ils désignaient par le terme de « *pipe* » la classe des instruments à vent, parmi lesquels le chalumeau, la flûte, le hautbois, le cornet, la cornemuse... Ces instruments, beaucoup plus sonores que les cordes, étaient utilisés pour les cérémonies en plein air. Leur caractère bruyant les associait à la fête ou leur conférait un usage militaire. Les cordes, au contraire, avaient une connotation beaucoup plus spirituelle et un usage beaucoup plus privé. Les Élisabéthains associaient donc les cordes (*the strings*) à l'esprit et les instruments à vent (*the winds*) à la chair. On retrouve l'opposition entre le courtisan et l'homme de guerre, le rustre et le raffiné, le noble et le populaire. Ici, au cœur des Lupercales, les Romains semblent se détacher du « Dieu » César et adorer Pan, emblème de la panique dans laquelle va sombrer Rome. Le processus de démythisation dont César va être victime est également illustré par le fait que les Romains fêtent le vaincu de ce concours musical qui opposait Pan à Apollon, alors que César est au plus haut de sa gloire, après sa victoire sur Pompée. La musique de pompe qui accompagne César n'est pas mentionnée dans l'indication scénique du premier in-folio. Toutefois, les remarques de Casca (« Paix, holà! César parle.¹² » et « Dites que tout bruit se taise. Paix, encore une fois!¹³ »), qui réclame le silence chaque fois que César prend la parole, et le commentaire de César (« J'entends une langue, plus aiguë que toute musique...¹⁴ ») témoignent de la présence de musique en ce début de scène. Dans son édition,

¹⁰ [*Flourish and shout*] (I. ii. 80 et 133)

¹¹ Cette rivalité, très bien représentée par le *Midas* de John Lyly, probablement composé vers 1589, est étudiée par Francis Guinle, « *Rude Ditties to a Pipe and Sonnets to a Lute* », *Collection Astraea* 4. 2. (1990) 417-26.

¹² « *Peace, ho! Caesar speaks* » (I. ii. 2)

¹³ « *Bid every noise be still; peace yet again!* » (I. ii. 16)

¹⁴ « *I hear a tongue shriller than all the music...* » (I. ii. 18)

George Kittredge précise que « la musique cesse » après les répliques de Casca susmentionnées et qu'elle joue lorsque César commande : « N'omettez aucun rite !¹⁵ » Il est fort probable qu'une fanfare d'instruments à vent (trompettes, saquebutes ou cornets par exemple) accompagnait l'entrée de la procession et retentissait en ce début de scène, le caractère solennel du *sennet* étant particulièrement approprié dans ce cas. Les instruments à vent retentissent de nouveau, à deux reprises, lorsque la couronne de roi est proposée à César. Ces fanfares royales (*flourish*) soulignent la puissance de César, sa force politique et militaire. Toutefois, il va refuser le titre et, à partir de ce moment, sa gloire va décroître et devenir muette, anéantie par les dagues de la conspiration. La musique ne clame plus la puissance de ce monarque sans couronne. En refusant l'honneur suprême de roi, il rejette les espoirs fondés sur lui et détruit les notions d'ordre et d'harmonie qui accompagnent le statut de monarque, notions exprimées par la musique de cérémonie des instruments à vent. Dès lors, ses faiblesses ressortent et sa force, déclamée par les fanfares, est remplacée par le discours (dévalorisant) de ses opposants. Ainsi, l'entrée de César et de sa suite (I. ii. 178), après ses refus successifs du titre royal, n'a rien de glorieux ; aucune musique ne l'annonce et Brutus souligne son manque d'éclat :

*[...] Mais voyez, Cassius,
Comme elle reluit, la petite tache de colère au front de César.
Et les autres, comme ils traînent derrière lui des faces morigénées
Les joues de Calpurnia, comme elles sont pâles !...*¹⁶

Cette petite tache n'est autre que l'étincelle de la conspiration déclenchée par Cassius dans l'esprit de Brutus :

*[...] Je suis heureux,
Puisque mes faibles paroles, en frappant Brutus, lui ont arraché
Ne fût-ce qu'une étincelle.*¹⁷

La notion de faiblesse est bien présente dans le discours de Cassius : il exploite le mot dans tous les sens afin de mettre en relief les faiblesses physiques de César, de créer la faille dans l'esprit de Brutus et faire chanceler sa force intérieure. Il veut déstabiliser publiquement César mais, pour arriver à ses fins, il doit rallier Brutus à sa cause afin d'organiser un complot privé. La faiblesse physique de l'un (celle de César, ce Dieu tremblant, qui perd connaissance et qui a l'ouïe défaillante) et la faiblesse morale de l'autre (celle de Brutus qui se laisse manipuler) permettent

¹⁵ « *Set on, and leave no ceremony out. [Music]* » (I. ii. 11), ed. George Lyman Kittredge, 1939.

¹⁶ « *[...] But look you, Cassius, / The angry spot doth glow on Caesar's brow, / And all the rest look like a chidden train : / Calphurnia's cheek is pale...* » (I. ii. 183-6)

¹⁷ « *[...] I am glad / That my weak words have struck but thus much show / Of fire from Brutus* » (I. ii. 176-8)

aux paroles insidieuses de Cassius, cet homme qui « n'entend aucune musique », de faire taire les trompettes de la gloire de César. Il découvre ce que l'homme veut généralement cacher, ses faiblesses et ses travers, faisant ainsi de *Jules César* une tragédie qui intériorise le drame. César étale sa faiblesse en public et fait part, en public, de sa crainte des hommes tels que Cassius (I. ii. 195-211). César n'est déjà plus tout à fait César. Il ne semble pas en harmonie avec lui-même, avec ce qu'il représente. Son physique le trahit, perturbant ce que Boèce désigne sous le terme de *musica humana*, à savoir le rapport existant entre les différentes parties du corps et les facultés mentales, la raison en particulier. La musique des instruments à vent, *musica instrumentalis*, qui symbolise (ou symbolisait) sa puissance, ne peut pas imiter la musique des sphères (*harmonia mundi*) dont la représentation emblématique est la lyre ou le luth, tous deux instruments à cordes. César semble « désaccordé » et, si le dramaturge respecte la correspondance microcosme-macrocosme, c'est bien ce drame personnel qu'il met en scène avant de plonger dans un dérèglement plus universel. À partir du moment où la faiblesse de César est perceptible, où elle devient publique, et lorsque la conspiration privée se développe, la musique disparaît. L'harmonie musicale est le reflet de l'harmonie politique qui, elle-même, dépend de l'état du monarque. Le son des fanfares est remplacé par le bruit du tonnerre et l'étincelle dans l'esprit de Brutus devient éclair (I. iii.). La furie des éléments, la « tempête à gouttes de flammes¹⁸ », est le miroir du dérèglement humain, comme dans *Le Roi Lear*. Lorsque la musique disparaît, les épées sortent du fourreau, comme l'indique Casca, effrayé par tant de dérèglements naturels : « [...] et, depuis, mon épée n'a plus touché son fourreau...¹⁹ ». Une fois l'arme dégainée, la machine infernale mise en route par Cassius ne pourra être stoppée. C'est le même Casca qui frappera le premier : lui, qui avait rapporté la chute de César lors des Lupercales, va provoquer la chute dont César ne se relèvera pas.

Conclusion

Avec *Jules César*, Shakespeare franchit une nouvelle étape. Il place le drame, qui jusqu'alors avait une dimension historique, à l'échelle humaine. La *libido dominandi*, cette volonté de puissance, cette ambition démesurée, est représentée de façon vigoureuse et est au service du destin des personnages, alors que dans les drames historiques, elle s'articule plus autour d'un idéal politique. C'est la « configuration de l'échec²⁰ » de cette ambition qui engendre la tragédie. Confronté à cet échec, l'homme n'a d'autre issue que la mort, et la mort est la seule issue de la tragédie. Pour représenter cet échec, Shakespeare a recours à un procédé de démy-

¹⁸ « [...] a tempest dropping fire » (I. iii. 10)

¹⁹ « [...] I ha' not since put up my sword... » (I. iii. 19)

²⁰ Maurice Abiteboul, *Théâtre et Spiritualité au temps de Shakespeare*, Avignon, ARIAS, 387-98 : « *Jules César* ou l'homme sacrifié : configuration de l'échec ».

thisation qui fait de la pièce une tragédie dans laquelle « l'homme ressemble à un petit royaume / Que torture une insurrection²¹ », s'éloignant ainsi de la dimension sacrée et sociologique qu'offre le mythe, ainsi que des fonctions religieuses et sociales qu'il exerce.

Jean-Luc BOUISSON
Université d'Avignon

²¹ « [...] *the state of man, / Like to a little kingdom, suffers then / The nature of an insurrection* » (II. i. 67-9).

QUEL(S) MYTHE(S) DANS *HAMLET* ?

1. Le héros mythique et ses avatars depuis Amlodi et Amleth (dans la saga d'origine scandinave) jusqu'à *Hamlet* de Shakespeare : la fortune du mythe archétypal du bien contre le mal

On n'a pas affaire ici, à proprement parler, à un mythe en langue anglo-saxonne (puisque la source première est en langue islandaise) mais la légende – peut-être devrions-nous dire la « chronique » – s'enracine dans un passé marqué par l'esprit de vengeance et le sens de l'héroïsme et s'inscrit dans l'histoire des peuples nordiques (et scandinaves singulièrement) avec tant de force, et se révèle *in fine* être d'une telle fécondité, que l'on ne peut manquer de le considérer comme l'un des mythes essentiels de la littérature anglo-saxonne. Que ce mythe ait donné plus tard, après maints avatars, ce qui est devenu l'une des pièces les plus célèbres du théâtre anglais – et de tous les théâtres de tous les temps en vérité –, à savoir *Hamlet*, ne peut que nous conforter dans le sentiment d'avoir affaire véritablement ici à l'un des mythes fondateurs de la littérature anglaise.

À l'origine – et bien avant que naisse la légende d'Amlodi (qui deviendra Amleth et, bien plus tard, Hamlet) –, il y a le mythe archétypal de la lutte du bien contre le mal, de l'ordre contre le chaos, la confrontation de la vie et de la mort, l'éternelle question qui met en relation ces deux termes : « être » et « ne pas être ». On peut en effet ici évoquer ce qui est sans doute la première référence à Hamlet : il s'agit, d'un extrait poétique attribué à un auteur du IX^e siècle, Snaebjörn, recueilli vers 1220 par l'Islandais Snorri Sturluson (1178-1241) dans une anthologie de légendes nordiques intitulée *The Prose Edda* (*Edda prosaïque* ou *Edda Nouvelle*) et dont toute une partie, la Saga des Rois de Norvège, relate, dans l'ordre chronologique, les biographies des rois de Norvège, depuis Halfdan et Harald, au IX^e siècle, jusqu'à Magnus Erlingsson en 1177. Plus précisément, on sait, notamment grâce aux travaux de Sir Israel Gollancz sur les sources de Hamlet, que c'est dans un fragment islandais datant de 919, que le nom du héros apparaît pour la première fois. À l'origine, il est donc bien question d'une légende, certes, et non point d'une relation historique – d'une de ces sagas nordiques pleines de bruit et de fureur et plus proche assurément du mythe, assurément, que de faits avérés s'inscrivant dans un *continuum* historique. Ce que donnent à voir les mythes cosmologiques, présents dans les âges anciens (à savoir l'éternel combat entre, d'une part, l'hiver glacial qui n'en finit pas de mourir et continue cependant de régner sur la terre et, d'autre part, le renouveau, promesse de renaissance, que symbolise le printemps) – et encore présents, de façon sous-jacente, sur la scène shakespearienne, théâtralisés à travers les luttes pour le pouvoir et la perpétuation d'une violence qui ne cesse de se déchaîner –, c'est certainement la récurrence des conflits, souvent fratricides, entre les tenants d'une tradition rassurante et ceux d'une modernité souvent ef-

frayante – ou du moins menaçante. C’est aussi, d’une certaine manière, le sempiternel recommencement de la volonté de puissance, nourrie par l’ambition et l’esprit de vengeance, le retour cyclique de la violence et la constante remise en question du pouvoir politique – dont l’Histoire et, singulièrement, les drames historiques de Shakespeare nous fournissent de multiples exemples.

Mais l’histoire d’Amlodi est reprise, à son tour, par Saxo Grammaticus (Saxo l’érudit) lequel était un poète et historien danois qui vivait au XII^e siècle et qui fut chargé par l’archevêque Absalon de rédiger en latin une chronique relatant l’histoire des rois de son pays. Il recueillit les témoignages que put lui fournir la tradition orale et, tâchant de faire œuvre d’historien, il s’employa à les réunir sous le titre prometteur de *Danorum Regum heroumque Historiae* (texte également connu sous l’intitulé *Gesta Danorum* et imprimé en 1514 sous le titre de *Historiae Danicae*). L’histoire d’Hamlet (Amleth dans le texte original) se trouve aux livres III et IV de cette chronique, mais l’on ne peut manquer d’observer que, si dans les neuf premiers livres de sa chronique Saxo se contente essentiellement de collecter les légendes, ce n’est que dans les sept derniers qu’il s’efforce de faire véritablement œuvre d’historien, achevant son travail au livre XVI, en 1182, avec le règne de Valdémarr I^{er} – ce qui laisse à penser que le récit de l’histoire d’Hamlet, relatée aux livres III et IV, relève principalement du domaine de la légende (sinon du mythe) et que l’Histoire, sans doute, y tient peu de place. Mais, qu’elle relève de l’Histoire ou de la légende, l’intrigue qui transparaît dans le récit de Saxo met en œuvre les mécanismes d’une vendetta que Shakespeare n’aura aucun mal à réactiver dans sa tragédie : le roi Hamlet et Claudius y ont pour ancêtres, respectivement, Horwendil et Fengo (parfois orthographié Feng) – lequel tue son frère par jalousie et épouse sa belle-sœur, Gerutha (Gertrude) et Amleth, le fils du premier couple royal, va simuler la folie pour tenter d’éviter de tomber dans les pièges qui lui seront tendus par Fengo. Ruses, espionnage, trahisons, violences, rien ne manque à la panoplie narrative de Saxo – et Shakespeare aura soin de retenir la leçon et de l’appliquer en termes dramatiques dans sa pièce. D’inspiration légendaire bien plus qu’historique, la tragédie que met en scène le grand dramaturge élisabéthain conserve, dans ses grandes lignes, le schéma du récit de Saxo – transmis aussi, nous allons le voir, à travers le récit de François de Belleforest. Surtout, c’est l’esprit de vengeance – qui provient en droite ligne de la tradition germanique – qui rattache la thématique de la tragédie shakespearienne à la mythologie des sagas scandinaves retrouvées par Snorri Sturlusson, d’une part, et par Saxo Grammaticus, d’autre part. Il y a en outre, dans le récit de Saxo, des éléments héroïques, relevant de l’épopée mythique, qui trouveront un écho dans la pièce de Shakespeare. On doit rappeler, à cet égard, que dans les *Historiae Danicae*, Horwendil et Fengo gouvernent au Jutland conjointement sous l’autorité du roi de Danemark, Roric, – dont Horwendil épousera plus tard la fille, Gerutha. Par exemple, les exploits guerriers d’Horwendil suscitent la jalousie du roi de Norvège et entraînent entre eux une rivalité qui se solde par la mort de ce dernier en combat singulier (il y sera fait référence au passage dans Hamlet). Dans le récit de Saxo, Amleth, après maintes

aventures auxquelles font écho certains épisodes de la tragédie shakespearienne, est finalement couronné roi. Alors commence toute une série d'événements que le grand dramaturge élisabéthain passe sous silence, tenant à concentrer l'intérêt du public sur le thème de la vengeance – et de la procrastination que provoque chez le héros une conscience trop scrupuleuse. L'essentiel est, cependant, préservé, à savoir la stature héroïque du jeune prince – lequel reçoit un traitement complexe dans la tragédie – et le renouvellement du mythe nordique de la vengeance.

Ainsi, il est prudent de ne pas trop espérer retrouver dans *Hamlet* les traces d'une vérité historique – bien difficile à établir, assurément. Ce dont on peut être certain, en revanche, c'est que Shakespeare eut recours, pour composer sa pièce, à des sources qui, toutes, directes ou indirectes, relevaient de récits légendaires – embellis par les talents de conteur de leurs auteurs – bien plus que d'une mémoire historique – s'appuyant sur une documentation fiable et des preuves irréfutables. Il y a, naturellement – et le résultat vaudra le détour –, les *Histoires tragiques* de François de Belleforest (publiées à de multiples reprises entre 1570 et 1601) qui, dans son cinquième Livre notamment, relate dans une version modernisée une histoire de vendetta se produisant, comme il le souligne avec insistance, dans un pays non encore christianisé mais en prenant bien soin de la replacer dans une atmosphère qui voit la justice divine prendre le pas sur la pure vengeance exercée par les hommes à leur simple profit – et, bien entendu, en condamnant cette dernière. Ce que Shakespeare retient de Belleforest, c'est une histoire de crime et châtiment où jalousie et haine, adultère et fraticide, sont présentés dans une perspective chrétienne où est signalé, pour le héros, le danger d'être soumis aux ruses du démon prenant les apparences d'un fantôme et où est soulignée avec force la thématique qui oppose esprit de vengeance et esprit de justice. Il convient aussi d'insister sur l'idée novatrice du narrateur français qui consistait à doter le héros d'un caractère mélancolique (contrairement à son devancier qui n'avait voulu considérer son comportement que comme la mise en œuvre d'une simple ruse). Toutefois, il n'est que juste de rappeler que le narrateur français avait lui-même puisé dans des sources plus anciennes, s'inspirant pour sa part des récits trouvés, nous l'avons vu, dans Saxo Grammaticus.

On voit comment, même en s'écartant de plus en plus du mythe initial, en contribuant ainsi à « humaniser » les personnages – en leur retirant par exemple une partie de ce qui faisait, au départ, leur stature héroïque –, l'intrigue dramatique ne s'est jamais beaucoup éloignée de l'inspiration des sagas nordiques, avec cette part importante attribuée à l'esprit de vengeance et cette lutte incessante contre les forces du mal et de la corruption – qui était le ressort même du mythe archétypal et qui constitue encore, dans le drame shakespearien, une motivation première. On se souviendra longtemps du constat du soldat Marcellus : « Il y a quelque chose de pourri dans ce royaume de Danemark » et du découragement de Hamlet, investi, dès le premier acte, d'une mission presque impossible à remplir : « Le temps est hors de ses gonds. O sort maudit ! / Qu'il faille que ce soit à moi qu'incombe de le remettre droit ! ». Un héros des temps anciens, certes, n'aurait pas tant tergiversé...

Et pourtant, lorsque Hamlet prononce ces paroles, on ne peut manquer de retrouver comme un écho à la prise de conscience du héros nordique qui reconnaissait face à lui l'expression d'une force mystérieuse, indomptable, devant laquelle il mettait pourtant, quant à lui, un point d'honneur à se soumettre. Le héros mythique des sagas nordiques, en effet, savait qu'un destin tout-puissant régissait sa vie et sa conduite et acceptait, non pas stoïquement, mais avec ferveur, de respecter la volonté des dieux. En fait, le sentiment que les affaires humaines ne peuvent se régler de manière purement « méthodique », rationnelle, mais comportent une part de mystère qui nécessite une vision moins étriquée, qui insiste davantage sur la relation de l'homme avec la divinité, est corroboré par cette assertion d'Hamlet, qui ressemble fort à une prise de conscience soudaine : « Il y a plus de choses sur la terre et au ciel, Horatio, / Que n'en peut rêver votre philosophie ! ». C'est là, en effet, la reconnaissance implicite de l'existence d'une loi divine qui est à l'œuvre à l'insu des humains. C'est ainsi que, au-delà de son champ d'action – voire, inconsciemment, à l'intérieur de son champ d'action mais sans jamais être vraiment capable de cartographier le cheminement souterrain de ses actes ni en comprendre les motivations profondes –, Hamlet se trouve limité par une Volonté supérieure, celle de la divine Providence (comme le laisse assez clairement entendre le texte), qui lui ôte toute possibilité de penser qu'il agit autrement que sous la pression d'une impérieuse et mystérieuse puissance. Mais cette force à laquelle nul ne peut opposer de résistance, et que d'aucuns, en effet, nomment la Providence, pourrait bien être aussi ce que, dans les sagas nordiques on appelait les Nornes, ces déesses qui, de manière irrévocable, déterminaient le destin des humains dès leur naissance.

Mentionnons, en passant, que, dans le domaine cinématographique, une œuvre aussi puissante ne pouvait manquer d'inspirer les plus grands cinéastes et les plus grands interprètes. Sans prétendre vouloir dresser un inventaire complet des films adaptés de l'histoire d'Hamlet, nous ne pouvons omettre d'évoquer les tout premiers, au temps du cinéma muet : celui de Clément Maurice, dès 1900, avec pour interprète principale, jouant en travesti, l'illustre Sarah Bernhardt, et celui de Georges Méliès réalisé en 1907. Puis suivirent, en 1910, le film du Danois August Blom et aussi celui de l'Italien Mario Caserini, celui du Britannique Hepworth, en 1913, et celui de l'Allemand Sven Gade, en 1920. Parmi les plus célèbres, il y a, bien sûr, celui de Sir Laurence Olivier, en 1948, qui durait près de trois heures, véritable « mise en cinéma » d'une production théâtrale. Ce fut plus tard, en 1964, celui du Russe Gregory Kosintzev, qui frappa par son étonnante modernité. La BBC, dans son programme de productions du théâtre complet de Shakespeare, a donné un Hamlet digne des meilleures réalisations cinématographiques. Dans les années récentes, nous avons eu, en 1990, la superbe réalisation de l'Italien Franco Zeffirelli, avec, pour interprètes principaux, les comédiens de réputation mondiale Mel Gibson, Glenn Close et Alan Bates ; et, en 1997, celle, non moins aboutie, du Britannique Kenneth Branagh, également interprète du rôle-titre. Il faudrait encore mentionner, en 1994, *Le Prince de Jutland*, du Danois Gabriel Axel – film dans

lequel l'histoire qui est narrée rappelle davantage les sources les plus anciennes évoquées ici, un peu plus haut...
De la pérennité du mythe, certes.

2. Le mythe des origines : mythe fondateur, violence rituelle et crise sacrificielle

On pénètre dans l'univers de *Hamlet*, cette tragédie nourrie de doutes et porteuse de plus d'interrogations que de réponses, comme en un domaine sacré – sinon interdit, du moins difficilement accessible au profane. Certes, les allusions ou références bibliques, d'une part, et plus généralement le réseau de connotations religieuses qu'on peut y déceler, d'autre part, ne manquent pas de contribuer à créer une atmosphère de mystère et à inspirer au spectateur un sentiment de respect mêlé de crainte auquel la présence de l'élément surnaturel, par ailleurs, n'est sans doute pas étrangère. Bien présomptueux, dans de telles conditions, serait le spectateur, lecteur ou critique qui oserait prétendre tenter d'« arracher le cœur du mystère » (3.2.345) d'Hamlet (le personnage) ou de *Hamlet* (la pièce). Dans un de ses commentaires sur la pièce, Félix Carrère notait très justement : « Nous nous proposons [...] de nous efforcer non pas de trouver la clef de l'énigme, qui, jusqu'ici, a échappé aux chercheurs, mais plutôt de prendre la question par un autre biais ». Nous allons tenter, nous aussi, dans la présente étude, de « prendre la question par un autre biais » puisque tel semble être, en effet, le lot des chercheurs, intrigués par le « mystère » d'Hamlet. Car nous pensons qu'il est possible de lever une partie du voile qui recouvre ce mystère, si l'on admet que la présence du sacré dans *Hamlet* relève aussi d'un triple processus – mythique, rituel et sacrificiel – dont nous nous proposons de démonter le mécanisme.

La violence en question

Il y a, à l'origine de la tragédie d'Hamlet, la nécessité de répondre à une violence initiale, celle dont fut victime le défunt roi Hamlet, par une violence dont le caractère sacré n'échappe à personne – même, et surtout pas, au héros lui-même qui se voit confier personnellement par le fantôme de son père la mission de tout mettre en œuvre pour le venger de l'usurpateur Claudius. Hamlet, en effet, entend ces terribles paroles :

Je suis l'esprit de ton père,
Condamné pour un certain temps à errer la nuit,
Et à jeûner le jour dans la prison des flammes
Tant que les noires fautes de ma vie
Ne seront pas consumées (1.5.9-13).

À la suite du long récit, détaillé à loisir, que lui fait le Spectre – et des révélations concernant les conditions dans lesquelles a été perpétré l'assassinat commis par le roi Claudius –, s'impriment dans l'esprit et dans la mémoire du prince ces paroles chargées d'un sinistre sous-entendu : « Adieu, ne m'oublie pas ! » (1.5.91). Le roi Hamlet est mort de mort violente : comment le prince ne serait-il pas, de la sorte, engagé dans un processus de vengeance devant mener à terme, lui aussi, à des actes de violence ?

On sait que trois solutions pourront être utilisées pour effacer l'offense initiale, solutions que nous rappelle René Girard, dans son livre fondateur, *La Violence et le sacré* : « la vengeance, le sacrifice ou la pénalité judiciaire ». Or Hamlet ne détenant pas le pouvoir réel du fait de l'intronisation de Claudius, il n'est pas en mesure d'appliquer un châtement pénal au coupable (ou présumé tel) – ni d'en référer à une autorité judiciaire supérieure. Il lui faut, d'autre part – et c'est là l'impératif catégorique d'une conscience exigeante –, écarter la vengeance directe car, non seulement, selon le code moral traditionnel, la vengeance n'appartient qu'à Dieu, mais encore, il sait confusément, tel le primitif qu'évoque René Girard, qu'il doit « se détourner du coupable avec une obstination qui passe à nos yeux pour de la stupidité ou de la perversité [...] parce qu'il redoute de *nourrir* la vengeance ». En d'autres termes, à tous les mobiles que nombre de critiques ont voulu avancer pour tenter d'expliquer la difficulté quasi malade qu'éprouve Hamlet à agir, on peut ajouter l'argument décisif – même s'il est ressenti seulement de manière obscure par le héros – que « faire violence au violent, c'est se laisser contaminer par sa violence ». Il va de soi qu'en écartant la vengeance – apparemment libératrice mais, en réalité, aliénante –, d'une part, et le recours au châtement légal, d'autre part, Hamlet est réduit à recourir, inconsciemment sans doute, à la troisième solution, celle de la violence sacrificielle.

Fuir ou ne pas fuir... la contamination

Un moment, le prince Hamlet est tenté de retourner à Wittenberg pour retrouver ses chères études, de fuir le lieu de la corruption, ce lieu impur qu'est devenu, de manière à la fois emblématique et mythique, le Danemark, cette « prison » (2.2.240) car, nous dit Girard, « il n'y a qu'un moyen sûr d'éviter l'*impureté*, c'est-à-dire la violence, la contagion de cette violence, et c'est de s'éloigner ». Éviter la violence – en d'autres termes, éviter de céder à la vengeance ! Hamlet, qui a sollicité avec insistance l'autorisation de partir, est prié instamment de demeurer. À deux reprises au moins, le roi Claudius fait savoir qu'il est hostile à tout départ. Il déclare sans ambages : « Quant à votre intention / De retourner étudier à Wittenberg, / Elle est de tout point contraire à notre désir ! » (1.2.112-114). Quelques instants plus tard, c'est Gertrude qui émet le vœu de voir son fils rester : « Reste avec nous. Ne va pas à Wittenberg, je te prie ! » (1.2.119). Sur quoi, Claudius renchérit : « Que ta mère ne perde pas ses prières, Hamlet. / Soyez au Danemark un autre nous-même ! » (1.2.121-122).

Hamlet, en fait, n'éprouve une telle hâte de repartir que parce qu'il sait pertinemment que – pour citer Girard à nouveau – « la contamination est un danger terrible auquel seuls, en vérité, les êtres déjà imprégnés d'impureté, déjà contaminés, n'hésitent pas à s'exposer ». Notons en effet, par exemple, qu'auprès de Claudius, foyer de toute contamination, demeurent Gertrude, sa mère, et Polonius – l'avisé conseiller des rois qui se succèdent –, exposés depuis trop longtemps pour avoir pu échapper à la contagion. On observe, en revanche, que Laërte sollicite avec insistance auprès du roi la faveur de retourner en France : « Mes pensées et mes vœux se tournent vers la France / Et sollicitent humblement votre bienveillant congé » (1.2.55-56). Quant à la douce Ophélie, soumise à une obéissance contraignante et à l'étroit dans le carcan des traditions, elle n'aura d'autre issue que de sombrer dans la folie – seule conduite de fuite à laquelle elle soit autorisée – et n'échappera à la corruption ambiante qu'en ayant recours à l'ultime remède : le suicide. Fuir, là-bas fuir ! Pour ce qui est de Rosencrantz et de Guildenstern, en revanche, s'ils acceptent de rester, ce n'est que parce qu'ils sont requis d'office, en quelque sorte, par Claudius et Gertrude : « Nous vous obéïrions / Et mettant à vos pieds notre libre allégeance, / Nous nous livrons de tout notre cœur / À vos commandements » (2.2.29-32). Ils le confirmeront, un peu plus tard, à Hamlet : « Nous avons été mandés » (2.2.285). Mais rien de cela ne les empêche, en fait, d'accepter d'un cœur léger, sans réserves ni réticence, la mission d'espionnage auprès du prince, mission que leur confie le couple royal.

Il est donc clair, pour en revenir à Hamlet, que, déterminé à éviter toute violence – et donc à échapper à cette « rancœur que couve sa mélancolie » –, il ne reste au Danemark que la mort dans l'âme et même supporte mal de devoir être l'instrument du destin, se lamentant ainsi : « Le temps est hors des gonds. O sort maudit / Que ce soit moi qui aie à le rétablir ! » (1.5.188-189).

Mythe fondateur

Le cycle redoutable de la violence, qu'il faut à tout prix interrompre, ou du moins dans lequel il faut éviter de s'engager, a toujours pour origine le renversement d'un ordre ancien, de traditions établies de longue date. S'il est vrai, comme le souligne Girard, que « tous les mythes d'origine [...] se ramènent au meurtre d'une créature mythique par d'autres créatures mythiques », on peut considérer, dans *Hamlet*, que c'est le remplacement du défunt roi, symbole de valeurs traditionnelles, par le roi Claudius, habile machiavel des temps modernes, qui constitue le véritable mythe fondateur d'où découle le drame. Comme le meurtre d'Abel par Caïn marque le passage mythique d'une civilisation pastorale et rurale à une civilisation technique et « industrielle » (avant la lettre), ne peut-on voir dans le meurtre du roi Hamlet par son frère, le traître Claudius, le moment dramatique du bouleversement spirituel, culturel, politique et moral que connut la Renaissance ?

On serait par conséquent fondé à parler, à propos de l'intronisation de Claudius, de l'instauration d'un nouveau pouvoir et d'une nouvelle forme de pen-

sée par ce que René Girard appelle « une violence fondatrice ou originelle ». Il ajoute que, pour beaucoup, « de nombreux bienfaits [sont] attribués à la violence fondatrice » et il est de fait que Claudius est un habile stratège, un rusé diplomate, qui, sitôt après son accession au pouvoir, obtient du roi de Norvège que Fortinbras « ne tente plus / Contre [lui] la fortune des armes » (2.2.70-71).

Certes, le fantôme du défunt roi nous fait part des circonstances odieuses qui l'ont privé de la vie (1.5.42-80) et son récit confirme que « la violence originelle est *unique* et *spontanée* » – car Claudius n'a pas eu à subir la « violence réciproque » de son frère, qu'il a assassiné et non pas tué en combat loyal et, d'autre part, elle n'a pas été *provoquée* mais a éclaté uniquement pour qu'un pouvoir puisse se substituer à un autre pouvoir. Il est donc justifié de dire – pour appliquer à la tragédie que nous étudions le schéma de la théorie développée par Girard dans *La Violence et le sacré* – que le défunt roi est « la victime originaire ou originelle » qui a subi une « violence fondatrice ou originelle » et que les événements qui ont précédé le moment de la tragédie proprement dite sont « des événements qui se sont passés *dans les temps mythiques*, qui, par conséquent, constituent une *histoire sacrée* parce que les personnes du drame ne sont pas des hommes, mais des Êtres Surnaturels ».

Il est clair que cet élément ne saurait être négligé : c'est en effet un Spectre, un « Être Surnaturel », qui, dans *Hamlet*, déclenche, par le récit du *mythe d'origine*, le drame qui va conduire le héros à tenter, inconsciemment sans doute, des solutions susceptibles d'éviter l'engrenage de la violence. S'il est vrai, d'autre part, comme le souligne Mircéa Eliade dans *Aspects du mythe*, que « les mythes ne doivent être récités que *pendant un laps de temps sacré* (généralement pendant l'automne ou l'hiver, et seulement la nuit) », on comprend que *La Tragédie d'Hamlet* se situe pendant « la saison / Où l'on célèbre la naissance de Notre Sauveur » (1.1.158-159) et que le Spectre, bien sûr, n'apparaisse qu'une fois la nuit tombée et qu'il disparaisse avant l'aube. (Ceci, par ailleurs, n'empêche pas que la figure du Spectre soit reconnue, dans la tragédie élisabéthaine notamment – et quelles qu'aient pu être les croyances de l'époque – comme étant aussi simplement une convention théâtrale, d'origine sénéquienne, fréquemment utilisée alors.)

Violence rituelle

On a vu que le danger suprême, qu'il faut absolument tenter d'écarter, est de perpétuer la violence. Plutôt que de choisir *une victime sacrificielle*, il faut donc que soit immolée *une victime rituelle* car, comme le rappelle Girard, « le rite [...] joue un rôle non pas curatif [...] mais préventif ». Il est évident que la solution de simple vengeance consisterait pour Hamlet à appliquer la *lex talionis*, la loi du talion, c'est-à-dire qu'elle consisterait à éliminer Claudius, la *victime sacrificielle*, pour *compenser* la perte du défunt roi, *victime originelle*. Mais la violence rituelle doit permettre d'éviter de reconstituer une nouvelle violence fondatrice. Lorsque l'impétueux Hamlet tue Polonius, pourtant soigneusement dissimulé derrière une

tapisserie dans la chambre de la reine, il procède en quelque sorte, *de manière formelle*, à un *meurtre rituel* qui évite, momentanément du moins, de retomber dans une *violence sacrificielle*. En effet, pour reprendre une fois de plus les termes de Girard, si le rite « était plus *efficace* qu'il ne l'est, c'est-à-dire s'il ne choisissait pas ses victimes dans des catégories sacrificiables, généralement extérieures à la communauté, s'il choisissait, lui aussi, comme la violence fondatrice, un membre de cette communauté, il perdrait toute efficacité, il provoquerait ce qu'il a pour fonction d'empêcher, *une rechute dans la crise sacrificielle* » [nous soulignons].

C'est pourquoi le personnage de Polonius, *extérieur à la famille royale*, correspond tout à fait à la définition de la victime rituelle. Si, d'autre part, on considère – pour poursuivre le raisonnement proposé par René Girard – que « la victime est substituée à certains individus seulement, ceux qui inspirent au sacrificateur des sentiments d'hostilité personnelle » et qu'enfin elle est, le plus souvent, tenue pour « un personnage lamentable, méprisable, et même coupable [...] en butte à toutes sortes de moqueries, d'insultes et bien sûr de violences », il est clair que Polonius est la victime désignée « substituée » à Claudius, le personnage qui inspire au *sacrificateur*, Hamlet, « des sentiments d'hostilité personnelle » précisément.

Qu'il suffise donc, par exemple, de rappeler les scènes où Hamlet ridiculise et maltraite le vieux conseiller du roi. Il y a notamment cette scène, dite parfois « du mareyeur » ou « du maquereau » (2.2.171-217) dans laquelle, par le jeu de mots anglais sur *fishmonger*, confondu sciemment avec *fleshmonger*, marchand de chair fraîche, Hamlet laisse clairement entendre ce qu'il a derrière la tête : « *Polonius* – Vous me reconnaissez, monseigneur ? / *Hamlet* – Parfaitement, vous êtes un maquereau ! / *Polonius* – Certes non, monseigneur ! / *Hamlet* – Je voudrais donc que vous fussiez aussi honnête » (2.2.173-176). Même parti pris de raillerie de la part d'Hamlet à l'égard de Polonius dans la « scène de Jephthé » (2.2.385-401) : « *Hamlet* – N'ai-je pas raison, vieux Jephthé ? / *Polonius* – Si c'est moi que vous appelez Jephthé... » (2.2.391-392). Plus encore, c'est dans la « scène des nuages » qu'Hamlet parvient à ravalier Polonius au rang de personnage grotesque et méprisable, l'amenant à changer constamment de point de vue et à se contredire dans l'instant :

Hamlet – Vous voyez ce nuage qui a quasiment la forme d'un chameau ?

Polonius – Vive-Dieu ! On dirait vraiment un chameau !

Hamlet – Il me semble qu'il est fait comme une belette.

Polonius – Il a le dos d'une belette.

Hamlet – Ou comme une baleine...

Polonius – Il ressemble fort à une baleine
(3.2.354-359).

On comprend alors que, même si le hasard semble avoir placé Polonius plutôt que Claudius derrière la tenture – à moins que ce ne soit un effet de la volon-

té divine –, c'est tout de même une fonction bien précise que remplit dans *Hamlet* ce personnage dont le rôle est d'assurer « la détente [...] *cathartique* qui résulte du sacrifice ». Ne voit-on pas comment Hamlet, entré fou furieux dans la chambre de sa mère (3.4.8-30), est peu à peu apaisé (3.4.157-180) et la quitte presque rasséréné : « Ma mère, bonne nuit, et pour de bon ! » (3.4.213) ? Certes, Hamlet eût sans doute préféré, sous le coup de l'aveuglement et de la colère, avoir tué Claudius mais, en tuant Polonius, on peut dire, en suivant le schéma proposé par la théorie girardienne, que « dans cette violence spontanée [...], il y a un élément d'assouvissement qui se retrouve [...], mais sous une forme affaiblie ». Et il est de fait que, même après avoir reconnu sa méprise, Hamlet se réjouit – ou, du moins, n'éprouve point de remords – d'avoir expédié Polonius dans l'autre monde. Il constate, quelque peu apaisé : « Le voilà bien tranquille, / Ce conseiller, bien discret, bien grave, / Lui qui était de son vivant un coquin stupide et bavard » (3.4.213-215). Ainsi, par le meurtre de Polonius, Hamlet a, encore une fois, évité l'affrontement entre les deux « puissants adversaires » tant il est vrai que, rappelons-le, « le rite élit une certaine forme de violence comme *bonne*, apparemment nécessaire à l'unité de la communauté, face à une autre violence qui demeure *mauvaise* parce qu'elle reste assimilée à la *mauvaise réciprocité* » [nous soulignons]. Hamlet est parvenu à éloigner le moment où seront créées les conditions d'une nouvelle violence fondatrice : « la victime rituelle [en effet] *est toujours substituée à la victime émissaire* ».

La crise sacrificielle n'a donc pas eu lieu : la violence rituelle a retardé le moment de l'affrontement fatal qui devra mettre en cause beaucoup plus que l'issue d'une querelle familiale et qui aura pour enjeu véritable la restauration de valeurs anciennes ou la prorogation d'un pouvoir par essence corrompu – comme le reconnaît explicitement Claudius dans la « scène de l'autel » où il s'avoue incapable d'adresser des prières au Ciel : « O, mon crime est fétide, il empest le Ciel / [...] et je ne peux prier ! » (3.3.36-38) – et symbolique d'un ordre nouveau. On peut dire que, dans *Hamlet*, conformément à la théorie girardienne, « la métamorphose de la violence réciproque en violence unilatérale est explicitement figurée et revécue dans le rite » et donc, d'une certaine manière, qu'elle est « bénéfique ».

Crise sacrificielle

Tout se passe, objectivement, dans *Hamlet*, comme si le sacrificateur s'efforçait de ne pas accomplir directement sa vengeance, comme s'il tentait d'épargner Claudius, la victime émissaire, quitte à ce que soient éliminés, de manière quasi rituelle, Polonius, mais aussi Rosencrantz et Guildenstern, les serviteurs du nouveau pouvoir. On a le sentiment, comme dans le schéma girardien, que, paradoxalement, « c'est en tant que coupable, en d'autres termes, que le coupable est épargné ».

Hamlet, en effet, recule devant toute occasion qui lui est offerte de tuer Claudius, fulminant ou rongé par son frein mais se trouvant toujours de bonnes

raisons pour attendre le moment « propice ». Par exemple, malgré les révélations du fantôme et les pressentiments – qui déjà, avant même qu'il eût connaissance des circonstances de la mort de son père, assaillaient son âme (« O, mon âme était prophète, / Mon oncle ! », 1.5.40-41) –, décide de mettre le roi à l'épreuve pour obtenir confirmation de sa culpabilité : « J'observerai ses expressions, / Je le sonderai au vif, pour peu qu'il bronche, / Je sais ce qu'il me reste à faire » (2.2.573-575). Il conclut, ayant dressé ses plans : « La pièce est le piège / Où je prendrai la conscience du roi ! » (2.2.581-582). Cependant, en dépit de l'habile traquenard qu'il a conçu et des bonnes résolutions qu'il a prises – et alors qu'il est sûr de son fait –, Hamlet hésite et recule encore. Il invoque, certes, une excellente raison pour remettre à plus tard l'exécution de son projet : « Cela tomberait à pic maintenant qu'il est en prières, / Et maintenant je vais le faire ! [*Il tire son épée*] Mais alors il va au Ciel... » (3.3.73-74). Une des raisons de sa procrastination pourrait bien être, sans doute, sa volonté – inconsciemment exprimée – de détourner de la victime émissaire l'acte sacrificiel qui risquerait d'inaugurer une nouvelle violence fondatrice.

Dans la perspective d'une lecture mythique de *Hamlet*, le roi Claudius peut, en effet, être considéré comme le « transgresseur par excellence ». Le monarque, en effet, doit se rendre coupable de certaines transgressions, lors de son avènement – ce qui se conçoit d'autant mieux qu'il est *celui par qui le scandale* (entendons : le bouleversement) *arrive*. Trois caractères de la transgression – tels que les décrit Girard dans son analyse du processus – se retrouvent, de manière flagrante, dans le comportement de Claudius :

a) « On lui fait commettre des actes de violence » : or la violence primordiale dans la pièce est bien l'assassinat du roi Hamlet.

b) Les infractions que commet le roi lui « communiquent [...] une impureté particulièrement intense à laquelle le symbolisme de l'intronisation ne cesse de se référer ». Que l'on se souvienne de la scène évoquée par Hamlet : « Le roi veille ce soir et fait ripaille / L'orgie et la danse bondissante se déchaînent, / Et tandis qu'il entonne ses rasades de vin du Rhin, / C'est ainsi que trompettes et timbaliers brament / La gloire de ses beuveries » (1.4.8-12). Que l'on se souvienne aussi de ses propos chargés de sous-entendus : « [...] quand il sera ivre-mort, ou pris de colère, / Ou dans l'incestueux plaisir de son lit... » (3.3.89-90).

c) Enfin, et surtout, « le roi est tenu de commettre un inceste réel ou symbolique ». Dans *Hamlet*, il s'agit bien, aux yeux du héros notamment, d'un mariage incestueux qui a uni son oncle, Claudius, à sa mère, Gertrude : « Ah, criminelle hâte ! / Que de courir si ardemment aux draps incestueux ! » (1.2.156-157). Or on sait que « l'inceste et les autres transgressions font d'abord du roi une incarnation de l'impureté la plus extrême ».

Il résulte de ces quelques constatations que l'on peut, à juste titre, penser, avec le soldat Marcellus qu'« il y a quelque chose de pourri dans cet Etat de Danemark » (1.4.90). Qu'Hamlet soit troublé, comme le remarque de manière si perspicace la reine Gertrude, par « la mort de son père et [ce] trop prompt mariage »

(2.2.57) ne saurait surprendre car on sait que « la sexualité ''nue'', ''pure'', est en continuité avec la violence ; elle constitue donc à la fois le dernier masque dont se recouvre celle-ci et le début de sa révélation ». C'est, en effet, outre le dévoilement de la vérité par le Spectre, le pressentiment d'Hamlet concernant le meurtre du père – et peut-être aussi l'inceste de la mère (cf. « Celui qui a tué mon roi et prostitué ma mère », 5.2.64) –, liés inconsciemment dans son esprit, qui déclenche la prise de conscience de la culpabilité de Claudius et, en quelque sorte, le début de l'*initiation* d'Hamlet au terrible mystère. Girard précise, dans un tel cas de figure : « Dans ces conditions, la situation ainsi définie [...] inclut, de toute évidence, le sacrifice réel ou symbolique du monarque ».

Or seule la violence rituelle, comme nous avons tenté de le montrer, peut éviter – ou, du moins, écarter momentanément – la crise sacrificielle. Le roi Claudius est provisoirement protégé par « le refus étrange de toucher à l'*anathème* » : il est, pour un temps, *tabou*. Mais viendra finalement l'instant de vérité où devra, inévitablement, se dénouer la crise et où, malgré l'atténuation du sentiment de vengeance que semble représenter la violence rituelle exercée (sur Polonius surtout, mais aussi, à un moindre degré, sur Rosencrantz et Guildenstern), il faudra au sacrificeur Hamlet combattre lui-même l'*impureté*, c'est-à-dire tuer le roi Claudius et, de ce fait, partager symboliquement la souillure. La mort de Claudius, à la fin de la pièce, boucle la boucle, referme le cycle infernal, puisqu'elle est, à son tour, nouvelle *violence fondatrice* et, détruisant un ordre à présent établi, instaure, avec l'avènement de Fortinbras, une ère nouvelle mais qui renoue, toutefois, avec l'ère précédant la période du règne de Claudius.

Avec Fortinbras, roi de Danemark désormais, il y a à la fois progrès, grâce à l'intronisation d'un souverain *pur de toute souillure*, mais aussi retour à un ordre de valeurs spirituelles qu'incarnait le monarque Hamlet et qu'*aurait pu* – et même *dû* – incarner le jeune Hamlet car, comme le proclame le nouveau souverain, « [...] soumis à l'épreuve, il était homme / À s'en tirer royalement » (5.2.379-380). Que *La Tragédie d'Hamlet* se déroule dans un climat de drame sacré et qu'il faille remonter à un *mythe des origines* pour l'éclairer se confirme donc dès lors qu'on admet que la *violence rituelle* s'exerce de manière quasi systématique, par trois fois au moins, et que la *crise sacrificielle*, en se dénouant, permet malgré tout un apaisement et un retour à un ordre fondateur – ou à un renouvellement de cet ordre. Nous pensons que l'initiation du sacrificeur permet également de mieux comprendre le caractère sacré de cette tragédie – et ce en dépit de l'avertissement que René Girard prend soin de lancer (en note) : « Il faut se garder de confondre le mythe et le rituel d'une part avec, de l'autre, la tragédie dont l'inspiration [...] est foncièrement antimythique et antirituelle ». *La Tragédie d'Hamlet*, certes, ne comporte pas une telle inspiration mais, indéniablement, on y retrouve un processus qui s'apparente *structurellement* à celui du comportement mythique, rituel et sacrificiel.

Sans doute cette lecture de *Hamlet*, menée à la lumière d'une théorie du sacré, n'est-elle pas limitée à cette seule pièce. Sans doute la théorie peut-elle s'appliquer à d'autres tragédies de la période et cette interprétation est-elle seulement exemplaire dans la mesure où la violence fondatrice, la violence rituelle et la violence émissaire, cette triple formulation du binôme *pur / impur*, constitue les données archétypales d'un processus cyclique (et inéluctable) : la destruction d'un ordre, la substitution d'un deuxième ordre à l'ordre primordial, et l'instauration d'un troisième ordre qui, à bien des égards, présente des analogies avec l'ordre fondateur – au point que l'on pourra même parfois parler de restauration de cet ordre originel.

3. Grands mythes traditionnels : de l'enquête policière à la quête initiatique ou le problème de la Vérité

Nous avons rappelé, au début de cette étude, que le héros nordique, dans les sagas scandinaves, « reconnaissait face à lui l'expression d'une force mystérieuse, indomptable, devant laquelle il mettait pourtant, quant à lui, un point d'honneur à se soumettre ». Il apparaît en effet que, disions-nous, « le héros mythique des sagas nordiques savait qu'un destin tout-puissant régissait sa vie et sa conduite et acceptait, non pas stoïquement, mais avec ferveur, de respecter la volonté des dieux ». Or, nous soutenons que Hamlet, loin de se plier aveuglément aux dictats d'une volonté mystérieuse, met en œuvre une dynamique, une *liberté*, qui l'incite à « refuser [...] de plier devant la force du destin »¹.

Liberté, soit. Mais liberté pour quoi faire ? À quelle fin cette liberté qui conduit Hamlet sur des chemins balisés par la Providence si ce n'est en vue de s'approcher de la Vérité – quelle qu'en soit la forme ou la nature ? Et encore : la vérité se construit-elle, dans un âpre combat constant livré aux forces du Destin, ou est-elle octroyée par la grâce de la Providence ?

Toute la pièce, il faut bien l'admettre – selon qu'Hamlet s'ingénie et s'acharne à lutter contre le Destin et s'efforce (dans une attitude véritablement volontariste) de le maîtriser ou qu'il s'en remet (avec résignation ou humilité) aux décrets de la Providence – nous apparaît sous un double éclairage : celui qui, une fois définies les limites humaines de cette « difficile liberté » qui ouvre au prince Hamlet le champ du possible, donne à voir le cheminement laborieux de l'enquête destinée à révéler la vérité sur la part de responsabilité du roi Claudius (et de la reine Gertrude) dans l'assassinat du roi Hamlet et, d'autre part, celui qui, peu à peu, vise à dévoiler cette part de mystère, de vérité cachée, qui relève d'une véritable quête initiatique, le mystère même de l'être.

¹ Voir Maurice Abiteboul, *Qui est Hamlet ?*, Paris, L'Harmattan, p.65.

Si nous examinons *Hamlet*, en effet, à la lumière des grands mythes traditionnels, nous ne pouvons manquer d'y découvrir le rituel initiatique du héros, la quête mythique du sacré et le processus enclenché par la souillure et le sacrilège – comme nous l'avons exposé plus haut. Mais d'autre part, à la lumière des romans policiers modernes, nous avons le sentiment que la pièce peut se lire comme une enquête passionnante, semée d'embûches, bientôt doublée d'une contre-enquête : en effet, recherche d'indices, atmosphère trouble, interrogations, soupçons, fausses pistes et vrais coupables, rien ne manque pour créer les conditions propices au développement d'une intrigue mystérieuse. Les personnages ont leurs secrets, des comportements insolites : les traîtres, les espions, les complices, les comparses, selon la règle, subissent « manipulations » et « retournements » ; l'enquêteur est en même temps le justicier-vengeur ; le coupable présumé, comme il se doit, se dissimule sous le masque de l'hypocrisie. La pièce participe ainsi à la fois de la *quête mythique* (dont certains aspects mystiques ne sauraient être exclus totalement) et de l'*enquête policière*, l'une et l'autre visant à nous conduire vers la Vérité / vérité.

Il ne faut pas perdre de vue, pour autant, que la quête mythique procède d'un mystère fondamental, *essentiel* – car l'être même en est l'enjeu quand on en vient à s'interroger en ces termes : « Être ou ne pas être, voilà la question... » et qu'on finit par laisser à la Providence le soin d'en décider –, qui met en cause (en question) la condition humaine elle-même. À ce titre, cependant, elle est déjà l'ancêtre de l'enquête moderne – même si cette dernière ne se contente plus de laisser l'initiative à la *divinité* mais implique que l'on affrontera le Destin à armes égales et que l'on mettra en œuvre courageusement toutes les procédures dont on pourra disposer, qu'on utilisera toutes les capacités proprement *humaines* que l'on pourra mettre à contribution. Toutes deux, en effet, vont tenter de remonter aux sources *premières*, à l'*origine*. À l'origine, en effet, il y a le mystère de la violence fondatrice – même si les desseins de la Providence sont insondables – avec le spectre du roi Hamlet venant crier vengeance : si sa confession est digne de foi, il aurait été assassiné par son propre frère, Claudius et la mission dont se trouve alors investi le jeune Prince est si lourde, le poids de la vengeance si accablant, qu'il tente de « prendre du champ », c'est-à-dire de différer l'accomplissement du sacrifice expiatoire (l'exécution de Claudius), risquant même de céder (délibérément ou passivement) aux exigences du rituel de violence (la mort brutale de Polonius). Le moyen de remettre à plus tard – ses atermoiements selon certains, sa « procrastination » selon d'autres – et c'est là que la quête mythique et l'enquête policière se rejoignent –, c'est précisément de s'assurer que les révélations du Spectre sont dignes de foi : « Que tu sois un esprit tutélaire ou un lutin damné » (1.4.40) – et donc que le coupable présumé (« Ah ! mon âme était prophète. / Mon oncle ! », 1.5.40-41) mérite bien son châtement, c'est-à-dire doit bien subir le sort de victime expiatoire auquel il est promis. Autrement dit, la recherche des indices, les épreuves et contre-épreuves revêtent à la fois le caractère d'une *enquête* mais aussi d'une *quête* : la croyance au mythe suffirait pour que le héros accomplisse l'exploit attendu de lui ; en revanche, dans l'enquête policière, le justicier-vengeur prend

soin, avant de se livrer à toutes représailles, de vérifier ses sources : « La pièce est le piège / Où se prendra la conscience du roi » (2.2.581-582).

Toutefois, ce qui fait que le mythe est la substance même de la pièce, c'est son « contenu sémantique » : il raconte l'histoire d'une famille qui a vu la disparition du père et son remplacement par son double (le frère), avec éventuellement la complicité de la mère. (On peut, à cet égard, signaler ici l'intéressante théorie de Paul Diel exposée notamment, avec brio, dans *Le Symbolisme dans la mythologie grecque*.) Le rôle du fils est-il de rendre la santé et de lutter contre la corruption, cette corruption que stigmatise, rappelons-le, le soldat Marcellus (« Il y a quelque chose de pourri au royaume de Danemark », 1.4.90) en s'efforçant de détruire l'origine de toute souillure (Claudius) et ainsi de rétablir l'ordre ancien de l'âge d'or ? (J.-P. Vernant, dans *Mythe et pensée chez les Grecs*, a un intéressant chapitre sur « Structure du mythe ») ou bien, au contraire, ne devrait-il pas renoncer à l'*Esprit* (aux deux sens du terme) et à ses injonctions (c'est-à-dire « tuer le père » une seconde fois – en un autre sens que celui que nous expose le mythe d'Œdipe traditionnel –) et « épouser sa mère » (c'est-à-dire accepter de lui complaire et adopter son point de vue), autrement dit, céder à l'affectivité, aux charmes de la *Terre* (la terre-mère) et à ses plaisirs. En fait, Hamlet, subissant d'insupportables tensions entre spiritualité et sensualité, est pris entre deux tentations : (1) la vengeance et le souvenir, d'une part (« O sort maudit / Qu'il m'incombe à moi de le remettre droit », 1.5.188-189), qui lui imposent de remettre les choses en état de marche, de rendre à *Kronos* son écoulement normal en ôtant le grain de sable qui a détraqué le mécanisme (donc d'éliminer Claudius), bref, d'adopter une attitude volontariste et, en un sens, de donner au Destin l'infléchissement nécessaire au rétablissement de l'ordre et de la tradition ; (2) le pardon et l'oubli, d'autre part, qui consistent à accepter le déroulement naturel de la vie (le choix de *Bios*) et qui impliquent de renoncer à la vengeance, laissant à la divine Providence le soin de veiller aux affaires humaines. Il y aurait peut-être une troisième voie, mais ici, comme dans tant d'autres tragédies, il semble bien que se vérifie une fois de plus l'adage latin *tertium non datur* : c'eût été de renoncer à la double tentation de *Kronos* et de *Bios* et d'inventer son chemin, donc de s'accommoder du passé pour mieux vivre son présent, d'affirmer la volonté toute stoïcienne, « humaine, trop humaine », d'un choix de vie librement consenti en accord avec les nécessités du moment et non de subir les effets d'une providentielle décision. Mais telle n'est pas, on le sait, la vocation d'un héros de tragédie. Hamlet tente donc, désespérément, d'obéir aux commandements de la loi du père et à ceux de l'amour de la mère et il s'efforcera d'accorder son comportement aux injonctions du fantôme de son père : « Ne souille pas ton âme, ne laisse pas ton esprit méditer / Rien contre ta mère, abandonne-la au Ciel » (1.5.85-86). Tâcher de respecter les exigences de l'Esprit-père-mémoire et celles de la Terre-mère-oubli : véritable quadrature du cercle. Affirmer que l'on doit forger son destin et, dans le même temps, croire en la Providence : la gageure est difficile à tenir, comme on sait.

Telle est donc, en bref, la substance sémantique de la pièce, tel est le point de départ de la quête sublime – en même temps que de l'enquête – à laquelle va se livrer le héros pour finalement obtenir une victoire ambiguë : satisfaction donnée à l'Esprit mais destruction de l'instinct de Vie. Mais cette quête tient en haleine : le héros, grâce à sa *métis*, trouvera-t-il la clé de l'énigme mythique (et sera-t-il ainsi fidèle à ses origines) ? Le justicier, grâce aux indices et à son intelligence des faits, remontera-t-il jusqu'aux causes premières et amènera-t-il le présumé coupable à se trahir ? Et, une fois convaincu de la culpabilité du traître, osera-t-il faire justice ? Il est clair que l'intrigue policière, dans sa séquence chronologique (diachronique), se double complémentirement d'un système de parallélismes et de contrastes (synchrone) qui relève typiquement de l'analyse structurale des mythes.

Ni Hamlet, nouvel Œdipe en quête de la Vérité, à la croisée des significations complexes d'un grand mythe, ni Hamlet l'astucieux enquêteur, à la recherche des moyens de confondre le traître puis de le supprimer, ne peuvent laisser le spectateur indifférent puisque, dans un cas comme dans l'autre, c'est la *condition humaine* qui est le véritable enjeu de la quête / enquête : être ou ne pas être ? s'accepter ou se refuser ? vivre dans l'ignorance ou en pleine conscience ? éluder le mystère ou tenter de le percer ? et, en fin de compte – question suprême –, affronter le *fatum* dans une affirmation orgueilleuse, « humaine, trop humaine », nous l'avons rappelé, d'un Destin forgé de toutes pièces, avec parfois l'énergie du désespoir, ou s'en remettre avec humilité aux décrets d'une puissante et mystérieuse Providence ? Il y a dans la tentative courageuse d'Hamlet, qu'elle soit perçue comme le développement d'une enquête policière ou comme la réactivation d'un mythe de la quête, l'effort désespéré et opiniâtre à la fois – sans cesse renouvelé, « toujours recommencé » – de l'homme pour conquérir sa dignité en même temps que son impérieux besoin d'accéder à la vérité-Vérité. Il faut vraiment imaginer Sisyphe heureux.

4. Hamlet et le mythe d'Atlas

Hamlet et le mythe de Sisyphe ? Nous l'avons vu, pourquoi pas ? Hamlet et le mythe d'Œdipe ? Soit. On l'a souvent suggéré – voire démontré. Plutôt, cependant, que de revenir, une fois encore, sur le mythe d'Œdipe, mythe, il est vrai, richement productif et dont Freud, le premier (dans sa célèbre *Lettre à W. Fliess du 15 octobre 1897*, puis dans son *Interprétation des rêves* de 1900) – suivi d'Ernest Jones et de tant d'autres exégètes de ce mythe –, a su souligner l'importance, il nous a paru peut-être plus profitable de nous intéresser à cet autre mythe illustré secondairement dans la pièce : le mythe d'Atlas.

Atlas, tout le monde le sait, était ce géant, fils de Clyméné et de Japer, qui, ayant pris parti pour les Titans dans leur lutte contre les dieux, se vit condamné par Zeus à soutenir la voûte du ciel sur ses épaules.

On imagine – ou, plutôt, on a du mal à imaginer – la souffrance permanente et sans fin, la douloureuse et interminable torture, le supplice insupportable... Être ainsi désormais celui sur qui repose le poids du monde, celui que le destin a élu pour supporter toutes les misères du monde ! Quel pesant fardeau, en vérité ! Rapportons les vers d'Hésiode dont l'évocation du supplice d'Atlas est si frappante :

... Porter éternellement sur son dos
La voûte du ciel et le poids écrasant du monde ;
Et sur ses épaules, fardeau difficile à soutenir,
Le haut pilier qui sépare le ciel de la terre.
(Vers cités par Edith Hamilton, *La Mythologie. Ses dieux, ses héros, ses légendes*)

À l'évocation du « haut pilier qui sépare le ciel de la terre », on ne peut entendre que comme un écho les paroles inspirées d'Hamlet, qui semble alors revenir d'un mystérieux voyage aux confins des limites humaines lorsqu'il confie à son fidèle Horatio : « Il y a plus de choses au ciel et sur la terre, Horatio, / Que n'en rêve toute la philosophie » (1.5.166-167).

En tout cas, si Atlas doit supporter le poids de la vengeance des dieux, Hamlet, pour sa part, se voit chargé d'une mission de vengeance non moins lourde à porter. À la fin du premier acte, alerté par les révélations du Spectre – fantôme de son père assassiné par son propre frère, Claudius –, qui lui commande de restaurer la justice et de mener à bonne fin la vengeance qui, seule, pourra lui apporter le repos, Hamlet est déjà accablé par la perspective du devoir qu'il lui incombe d'accomplir. Rappelons, une fois de plus, ses paroles : « Le temps est hors des gonds. O sort maudit / Que ce soit moi qui aie à le rétablir ! » (1.5.188-189). À partir de ce moment, tel Atlas, il porte métaphoriquement le poids du monde, le poids d'une mission, sinon impossible, du moins d'une difficulté quasi insurmontable : démasquer le traître et donner satisfaction à l'esprit de son père en accomplissant un acte de vengeance auquel répugne sa nature profonde. Hamlet a toutes les qualités requises pour faire un bon vengeur. Et pourtant, plutôt que de « voler à sa vengeance » (1.5.31), il laisse le temps filer sans pouvoir se résoudre à mettre en œuvre le processus qui doit lui donner *quitus*. À l'acte quatre, il en est toujours à s'interroger sur les raisons du non-accomplissement de la mission sacrée qui lui a été confiée : « Je ne sais pas pourquoi / Je continue à vivre en me disant : "Voilà ce qu'il faut faire", / Quand j'en ai le motif, la volonté, la force, les moyens » (4.4.43-45).

D'où vient cette étrange aboulie si ce n'est de l'accablement résultant d'un conflit non résolu entre, d'une part, cette force qui normalement devrait le pousser à agir et, d'autre part, ce mystérieux interdit (la loi morale ?) qui s'abat sur lui pesamment, à son corps défendant, et semble le paralyser ? C'est qu'il faudrait que le « doux prince » (tels sont les mots employés par le fidèle Horatio s'adressant à

Hamlet agonisant : « Doux prince, bonne nuit », 5.2.341) subisse une véritable métamorphose pour devenir cet être sanguinaire que requiert la situation. N'oublions pas qu'Hamlet était décrit par la belle Ophélie, sa fiancée, de la manière suivante :

L'œil du courtisan, la langue du clerc, l'épée du soldat ;
L'espoir et la fleur de ce beau royaume ;
Le miroir de la mode, le modèle de la courtoisie,
Le point de mire de tous les regards (3.1.150-153)

et qu'il lui aurait fallu devenir brutalement, pour faire face aux exigences de sa mission, ce vengeur assoiffé de sang dont il entrevoit d'ailleurs le profil : « Ah, que mes pensées désormais / Soient toutes sanguinaires ou dignes de mépris ! » (4.4.65-66).

C'est donc en fait un double fardeau qui pèse sur les épaules du prince Hamlet, celui d'abord de la mission de vengeance imposée par le Spectre de son père, et puis également celui, non moins accablant, de l'interdit moral – inconsciemment éprouvé plus que consciemment perçu – qui, tout au long de la pièce, va retarder la mise en œuvre de cette mission, la contrarier au point de provoquer chez le héros ces crises de « mélancolie », de désarroi, de douloureuse remise en question, de détresse profonde, de trouble spirituel (de lourdeur d'âme et d'accablement) qui le caractérisent essentiellement... et existentiellement.

Hamlet, en effet, aurait-il cédé à de tels états de détresse morale s'il n'avait dû subir ce constant et double fardeau, qui le mettait dans une position inconfortable, voire intenable ? Il lui fallait, en vérité, supporter ce poids qui le contraignait à obéir au vieux code d'honneur et de vengeance : « Dans le livre, dans le volume de mon cerveau / Ton commandement survivra tout seul » (1.5.102-103), promet-il au Spectre qui lui demande de ne pas l'oublier. Dans le même temps, il lui fallait aussi supporter un autre fardeau et respecter cette prescription vénérable qui lui commandait de laisser à la divine Providence le soin de résoudre la crise et de rétablir l'ordre ancien, c'est-à-dire la justice : « Pas un moineau ne tombe sans une disposition spéciale de la Providence ! » (5.2.202), rappelle Hamlet dans l'ultime scène de la pièce.

Voilà qui peut permettre de comprendre, au moins partiellement, l'accablement d'Hamlet qui, en quelques mots, exprime de manière convaincante cette pesanteur qui s'est abattue soudain sur lui – et qu'Atlas n'aurait sans doute pas exprimée autrement : « Mon caractère se trouve tellement accablé que ce cadre admirable, la terre, me fait l'effet d'un promontoire stérile ; ce dais merveilleux de l'air, voyez-vous ?, ce beau plafond du firmament, ce toit somptueux rehaussé d'or en feu, eh bien, je n'y vois qu'un vilain amas de vapeurs malsaines » (2.2.290-295).

L'histoire d'Hamlet, par exemple, n'est pas seulement la renaissance du mythe d'Atlas – et imaginer un instant pouvoir la réduire à ce seul mythe serait d'une absurde prétention – mais retrouver dans le principe même de sa tragédie des traces du mythe permet sans nul doute d'universaliser l'un des thèmes majeurs de la pièce : l'immense et éternelle solitude de l'homme écrasé par le poids de son destin. Le retour au mythe permet en fait d'expliquer bien des choses. Qu'il s'agisse du mythe archétypal de la lutte du bien contre le mal (avec pour corollaire le binôme pureté / souillure ou le conflit moral entre vengeance et justice), qu'il s'agisse du mythe des origines (avec en filigrane, le mythe de la violence fondatrice illustré par le mythe d'Abel et Caïn, évoqué d'ailleurs dans la pièce dès les premières scènes), qu'il s'agisse du mythe d'Œdipe (traversé par l'esprit de la quête de Vérité, et non pas seulement par l'innommable crise familiale), ou qu'il s'agisse enfin du mythe de Sisyphe ou du mythe d'Atlas (rendant singulièrement au héros mythique son statut victimaire), on voit que la richesse du substrat mythique dans la pièce de Shakespeare nourrit toute interprétation de la portée symbolique de la tragédie d'Hamlet.

C'est, en vérité, l'ensemble des mythes présents dans *Hamlet*, s'intégrant les uns aux autres et s'interpénétrant, qui contribue à créer le mythe d'Hamlet.

Maurice ABITEBOUL
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

**ENTRE DISTANCIATION ET INCARNATION :
LA DIFFICILE MISE EN JEU DE LA FOLIE AU THÉÂTRE
(ESSAI D'INTERPRÉTATION CRITIQUE ET ESTHÉTIQUE
À PARTIR DU RÉPERTOIRE SHAKESPEARIEN)**

Jouer la folie, n'est-ce pas en soi un paradoxe ? Par essence, la folie n'est-elle pas théâtrale puisqu'elle est spectaculaire ? D'une apparence insaisissable car échappant à toute logique, elle fascine autant qu'elle terrorise. Le fou pathologique sort déjà de son rôle premier, celui d'homme *a priori* normal, et devient cet autre, objet exposé aux lumières, celles de la science, celles des regards curieux. L'interpréter, c'est-à-dire feindre la folie, n'en présenter que le reflet, c'est réduire l'écart entre l'étrangeté et la norme d'acteur qui, lui, n'est pas fou. Il se prête seulement au jeu de la folie, celle-ci redoublant de spectaculaire puisque s'offrant aux feux de la rampe et, par là même, s'affichant pleinement comme objet de contemplation.

Pourtant, si nous devons brosser le portrait rapide du fou comme celui de la fonction d'acteur, bien des points communs surgissent. Pour habiter un personnage, en saisir la logique (s'il en est une), en vivre les émotions, en exprimer la substance, l'acteur sort de lui-même. Il devient autre, lui aussi. Lorsqu'il joue le fou, sa tentative d'emprise sur le hors-norme pour en véhiculer une forme concrète ou reconnaissable semble vouée à l'échec. En effet, bien qu'il s'agisse d'un des principes de la fonction de l'acteur, comment concevoir incarner ce que l'on n'est pas quand aucun modèle *fixe* ne s'offre à soi ? Car incarner le fou suppose plonger au cœur de l'inconnu, cette inquiétante étrangeté dont les facettes sont infiniment variées et, de fait, non reproductibles de façon formatée. En interprétant le fou, l'acteur se met en danger : en sus du rôle qu'il incarne, il en compose une forme subjective, « *out of joint* », ainsi que le souligne le Prince Hamlet¹. Il introduit un deuxième corps dans le sien comme l'exprime Isabelle Smadja dans *La Folie au théâtre*². De fait, il peut se laisser envahir si son personnage est pris d'une démence reconnue comme pathologique. Interpréter Lear par exemple relève bien souvent d'une prouesse d'acteur ayant accepté d'être contaminé par la pensée absurde de son personnage. Sa folie, tout en demeurant singulière, peut alors paraître réaliste. Lui-même, en tant qu'acteur, peut souffrir de cette emprise du réel sur la fiction et perdre certains repères, l'écart entre son être propre et son rôle étant doublement plus important.

Il importe enfin de tenir compte de l'évolution de la représentation de la folie au théâtre. Rien qu'en se penchant sur le répertoire shakespearien, nous sommes saisis par l'affluence de fous qui le parcourent : les personnages éponymes de

¹ William Shakespeare, *Hamlet*, ed. G.R.Hibbard, The World's Classics, Oxford/New York, OUP, 1994 (1987), I.5.196, p. 196.

² Isabelle Smadja, *La Folie au théâtre*, éd. PUF, hors collection, Paris, 2004, 393 p.

Macbeth, *Othello*, *Timon d'Athènes*, ainsi que Léontès dans *Le Conte d'hiver*, Shylock dans *Le Marchand de Venise*, sans omettre *Le Roi Lear* et *Hamlet* déjà cités³. D'où vient cet engouement à dépeindre l'excès ? Quels sont les enjeux esthétiques ou dramaturgiques que cela sous-tend ? Dans le théâtre contemporain, les formes de folie se multiplient chez Tennessee Williams, Pirandello, Pinter, Becket, Barker, Albee, Ionesco, Bond et bien d'autres. La folie se prête au jeu de la théâtralité qui la choisit comme sujet de prédilection tant elle anime la scène, entre insolite et névrose. Aussi verrons-nous dans cette étude la façon dont la scène contemporaine s'est emparée des rôles shakespeariens afin de nourrir un langage spectaculaire innovant. Nous établirons notre critique à partir de trois exemples de mises en scène françaises récentes : *Hamlet* dirigé par Philippe Adrien (théâtre de la Tempête, 1996-97), *Le Roi Lear* par Jean-François Sivadier (Festival d'Avignon puis tournée, 2008) et *Othello* mis en scène par Éric Vigner (TNB et tournée, 2009).

Liens gémellaires entre théâtre et folie

*Pas de place chez moi pour le fard, je ne simule pas sur
mon visage ce que je ne ressens pas dans mon cœur.
Érasme, Éloge de la Folie.*

Une des premières affinités entre théâtre et folie se lit dans l'espace théâtral contemporain. La scène, milieu clos et souvent restreint, boîte noire délimitée tel un aquarium à trois vitres, s'apparente au lieu d'enfermement qu'est l'hôpital psychiatrique. Même dans les nouveaux lieux de représentation où l'espace peut, au contraire, être difficile à combler en raison de ses importantes dimensions, l'encadrement de la scène confine et isole le personnage dramatique. Celui-ci se dessine dans un halo de lumière, se débat dans la toile du décor et pour ce faire, propulse ses émotions de façon nécessairement outrancière afin d'être entendu. Son jeu paraît surdimensionné pour atteindre jusqu'au dernier rang de spectateurs. Ainsi, avant même de sembler fou, l'acteur est dans la démesure, à la fois insecte de par sa taille au loin dans l'espace fermé et géant de par sa gestuelle ou le volume de sa voix ; il est déjà *monstre*⁴, soit le savant mélange entre la chose qui se montre et cette autre chose difforme et monstrueuse, hors norme ou anormale. L'espace théâ-

³ La liste n'est pas exhaustive si l'on songe aussi à Don John dans *Beaucoup de bruit pour rien*, Jaques dans *Comme il vous plaira*, Portia dans *Jules César*, Constance dans *Le Roi Jean* ou Thersite dans *Troilus et Cressida*. Leur folie ne prend pas le même visage (psychothérapie, misanthropie, etc.) mais tous ont un comportement versant dans l'anormalité à un moment donné de leur existence dans la pièce, ce qui les classe dans la catégorie des personnages excessifs.

⁴ Du latin *monstrum*, qui vient de *monere*, avertir. *Monstrare* est le dénominateur de *monstrum*. Ce terme signifie à la fois *montrer* et *monstruosité* ou « étrangeté difforme qui effraie ».

tral contribue ainsi à aliéner l'acteur qui peut finir par être volé de son identité s'il ne suit pas les préceptes de Diderot dans *Le Paradoxe sur le comédien* :

L'acteur s'est longtemps écouté lui-même ; c'est qu'il s'écoute au moment où il vous trouble, et que tout son talent consiste non pas à sentir, comme vous le supposez, mais à rendre si scrupuleusement les signes extérieurs du sentiment, que vous vous y trompiez. Les cris de sa douleur sont notés dans son oreille. Les gestes de son désespoir sont de mémoire, et ont été préparés devant une glace. [...]. Ces fureurs, pure imitation, leçon recordée d'avance [...], singerie sublime dont l'acteur garde le souvenir longtemps [...] qui lui laisse, heureusement pour le poète, pour le spectateur et pour lui, **toute la liberté de son esprit**, et qui ne lui ôte, ainsi, [...] que la force du corps. [Après la représentation], l'acteur est las, et vous triste ; **c'est qu'il s'est démené sans rien sentir, et que vous avez senti sans vous démener**. S'il en était autrement, la condition du comédien serait la plus malheureuse des conditions, mais **il n'est pas le personnage, il le joue et le joue si bien que vous le prenez pour tel : l'illusion n'est que pour vous ; il sait bien, lui, qu'il ne l'est pas**⁵.

En outre, si les auteurs ont à cœur de représenter la folie sur une scène de théâtre où « l'acteur s'aliène plus qu'il ne se déguise⁶ », est-ce par le désir de prouver que ce lieu de transformation leur permet d'appréhender la folie du monde hors scène, mieux que le roman ne saurait le faire par exemple ? La scène serait alors un outil propre à exposer tout ce que le monde tangible contient d'insolite et d'inattendu. La boîte noire de l'espace scénographique contemporain serait, telle une *camera obscura*⁷, capable de renverser le monde pour en donner une image juste, le miroir tendu à la nature dont parle encore Hamlet et qui révèle tant les difformités que les richesses de l'homme :

⁵ Diderot, *Le Paradoxe sur le comédien*, Paris, Bordas, 1991, p. 37. (C'est nous qui soulignons.)

⁶ *Op. cit.*, p. 271.

⁷ Terme latin signifiant « chambre obscure » en français. La lumière qui pénètre par une petite ouverture sur l'une des parois forme sur la paroi opposée une image de la scène se trouvant à l'extérieur. L'image y est inversée verticalement et horizontalement. « L'histoire de la photographie est intimement liée à celle de la peinture : [...] compression de l'espace en profondeur, grossissement exagéré et flou des détails au premier plan dû à la réfraction de la lumière. [...] Déjà Canaletto mettait les artistes en garde contre l'incorrection de la perspective telle que la restitue la *camera obscura* (ou *obscura*). Servante du peintre, destinée à lui faciliter l'approche du réel, celle-ci lui impose déjà ses lois et ses déformations et l'en détourne [...]. » Définition du Larousse.

Hamlet :

[...] [l'objet] du théâtre a été dès l'origine, et demeure encore, de présenter pour ainsi dire un miroir à la nature et de montrer à la vertu son portrait, à l'ignominie son visage et au siècle même et à la société de ce temps leur aspect et leurs caractères⁸.

D'ailleurs, si l'on retourne aux origines du théâtre, on observe le lien unissant la création artistique et le milieu médical. Les passions perçues comme négatives auraient ainsi trouvé des modes de guérison par la passion elle-même, la communion religieuse ou le sacrifice. Le théâtre où l'acteur exprime les maux d'une humanité venue l'observer, soulage l'auditoire en le purifiant de sa propre souillure, celle-ci n'étant plus attribuée au personnage en scène. Le théâtre a des vertus curatives. Il produit un effet de catharsis⁹ sur les spectateurs tout comme la folie est une source intarissable de création, de spectaculaire qui alimente le théâtre, en forge souvent la pertinence.

En outre, le théâtre, comme scène du monde, met à nu certaines vérités bien que le réalisme ne soit pas toujours d'usage quand il s'agit de représenter la folie. D'ailleurs, existe-t-il une règle en la matière ? À l'instar du bouffon sage¹⁰, le théâtre est le carrefour où se rencontrent les contraires pour ensuite en exposer l'essence. C'est là une des fonctions premières que l'on retrouve sur la scène de Shakespeare dont l'architecture, si l'on ne tient compte que des théâtres à ciel ou-

⁸ *Hamlet*, Acte III, scène 2, traduction d'Yves Bonnefoy in William Shakespeare, *Famous Scenes*, Paris, Gallimard, 2008, p. 141. "[...] For any thing so overdone is from the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is, to hold virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure."

⁹ « La fameuse théorie d'Aristote sur la 'catharsis', sur la 'purification' ou la 'purgation' des 'pathémata' ('passions' ou 'traumatisés') qu'opère la tragédie, ne signifie pas seulement que l'âme des spectateurs peut être allégée d'un excès de force affective par la représentation du mal ou du malheur. Elle rappelle d'une part les médications magiques qui dans toutes les sociétés archaïques soignaient les maladies mentales par la danse et par le chant [...]. D'autre part, le terme même de 'catharsis' nous renvoie à une expérience décisive : l'expérience du mal comme souillure. » Kostas Papaïoannou, « L'art et la civilisation de la Grèce romaine », in *L'art grec*, Paris, Mazenot, 1972, p. 91. Voir aussi à ce sujet Daniel Barrucand, *La Catharsis dans le théâtre, la psychanalyse et la psychothérapie*, Paris, Épi, 1970.

¹⁰ Selon Victor Bourgy, c'est à Érasme que revient le mérite d'avoir approfondi le concept selon lequel le fou équivaldrait au sage. Citant Gaedick, il note : « Dépasant la thèse de la *Nef des Fols* de Brandt selon laquelle tous les hommes apparemment sensés seraient des fous, Érasme tourne les choses de façon telle que le fou paraît être sage. » W. Gaedick, *Der Weise Narr in der englischen Literatur von Erasmus bis Shakespeare*, p. 15 in V. Bourgy, *Le bouffon sur la scène anglaise au XVI^e siècle*, OCDL, Paris, 1969, p. 487. Bourgy cite ensuite Érasme : « Seuls [les fous] sont francs et véridiques » (section XXXVI) ; ainsi, selon Érasme, la sagesse aurait trouvé refuge chez le simple d'esprit doté par les dieux de cette capacité de voir juste : « *verum id quidem solis fatuis Dii dederunt* », p. 488.

vert comme le Globe qui reprend le motif du monde, accueille une galerie de portraits humains. Ainsi, il est dans certaines pièces, notamment dans *Le Roi Lear*, une forme de contagion de la folie puisque plusieurs personnages en sont atteints sous des formes variées. Le bouffon de Lear ne s'y trompe pas, mettant dans sa chanson l'accent sur la prolifération du délire :

Le Fou

Les fous cette année n'ont jamais eu moins de veine
Les hommes sages sont devenus des cinglés
Plus ils voudraient briller et moins ils y parviennent
Dans toutes leurs manières ils cherchent à nous singer
[...]

Lear

Depuis quand es-tu si plein de chansons, morpion ?

Le Fou

Je m'y suis mis, noncle, le jour où tu as fait tes mères de tes filles. Car quand tu leur as tendu les verges et baissé ta culotte :

Il chante.

Alors elles ont pleuré de joie
Et moi j'ai chanté de chagrin
Qu'un roi joue au loup dans les bois
Et termine parmi les zinzins. [...] ¹¹

Certes, en divisant son royaume, Lear a agi en dépit du bon sens. Il s'est démis de son pouvoir et condamné à la déchéance sénile. Il a rejoint le monde exubérant des fous, non celui des bouffons, mais celui des aliénés. La prolifération de la folie dans la pièce est aussi due au fait que celle-ci compte trois formes (au moins) de folie avérées : la « sage folie » du bouffon¹², la folie délirante de Lear et

¹¹ *Le Roi Lear*, traduction nouvelle de Pascal Collin, Montreuil-sous-Bois, éditions théâtrales, 2007, pp. 43-44.

Fools had ne'er less grace in a year,
For wise men are grown foppish,
And know not how their wits to wear,
Their manners are so apish
[...] for when thou gav'st them [thy daughters] the
rod and putt'st down thine own breeches,
[sings] Then they for sudden joy did weep
And I for sorrow sung,
That such a king should play bo-peep,
And go the fools among
King Lear, ed. R.A. Foakes, The Arden Shakespeare, London, 2006 (1997), I.4.157-161/164-169, p. 201.

¹² Cf. *supra*.

la folie masquée d'Edgar¹³. Quel sort esthétique conférer à ce pavillon de déments sur une scène de théâtre ? Nous prendrons l'exemple de la mise en scène de Jean-François Sivadier présentée en ouverture du Festival d'Avignon en juillet 2008 afin de souligner les différentes formes de représentation de la folie qu'acteurs et metteur en scène ont données.

De manière générale, le choix interprétatif de ce *Roi Lear* est la méta-théâtralité. Ainsi montre-t-on simultanément une tragédie et une troupe de théâtre en train de jouer la tragédie. On affiche le caractère factice des accessoires tels que couronnes, armes, chars de combat, qui ne sont faits que de ferraille, de bois ou remplacés par des symboles (ce sont des praticables et non des chars ou des chevaux qui sont utilisés dans les scènes de bataille). Le sang n'est que de la poudre lancée à la face des personnages, les éclairages — des servantes disposées autour de la scène — sont minutieusement mis à contribution pour éclairer (dans les deux sens du terme) la teneur de l'intrigue, la plongeant dans une atmosphère tantôt éblouissante, tantôt feutrée. L'ensemble contribue à gloser l'évolution même des humeurs de chaque individu. La scène de la tempête est exemplaire dans ce domaine. Juchés sur l'immense plateau nu, troué de trappes dans lesquels se sont perdus tous les personnages de l'acte précédent, Lear et son fou commencent par imiter le son des gouttes de pluie tombant tout alentour. Puis, les bruits — éclairs, grondements sourds, enfin, fracas du tonnerre toujours issus de la bouche des acteurs — sont repris à l'aide d'amplificateurs qui en déforment excessivement le volume. Le sol se craquelle, séparant le plateau en deux. La scénographie traduit la tempête de l'esprit de Lear, matérialise la division du moi royal, concrétise la dislocation du royaume et la fragmentation des corps bannis ou rejetés. La voix de Lear est, elle aussi, disloquée quand celui-ci déclame acte III, scène 2 :

Soufflez, vents, à vous crever les joues ! Hurlez ! Balayez tout !
 Vous, ouragans et cataractes, déversez-vous en trombes
 jusqu'à submerger nos clochers, noyez leurs coqs !
 Vous, éclairs de soufre, exécuteurs de la pensée,
 avant-coureurs de la foudre qui fend les chênes en deux,
 venez roussir ma tête blanche ! Toi, tonnerre qui fait branler le monde,
 aplatis comme une crêpe la sphère épaisse de la terre,
 brise les moules de la nature, éparpille à jamais la semence
 qui engendre l'homme, cet ingrat¹⁴.

¹³ Au-delà, d'autres personnages agissent dans la démesure, autre manifestation d'une forme de délire patent. La méchanceté de Goneril et Regan dépasse l'entendement ; Edmond fait preuve d'un comportement calculateur et ambitieux qui déconcerte et déstabilise ; enfin, Cornouailles, autant manipulé que manipulateur, compte par son sadisme parmi les êtres les plus mentalement déséquilibrés.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 85.

Lear

Blow winds and crack your cheeks! Rage, blow!

Tel un démiurge, il commande les éléments, déclenchant les foudres célestes. De même, Nicolas Bouchaud, interprète du rôle éponyme, théâtralise la tempête puisqu'il en affiche le caractère illusoire : la pluie démentielle, le vent dont il parle sont les purs produits issus tantôt de son corps, tantôt de la scénographie. Rien n'est présenté comme réaliste. L'acteur se montre sans fards. C'est un homme nu qui construit sa folie en scène, en recourant à la technique théâtrale en même temps qu'il investit les ressources de son propre corps pour mieux singer la folie ou du moins pour mieux s'en attribuer, ostensiblement, certaines facettes. Cette déformation tant vocale que physique, sur le plan esthétique et au niveau du corps actant, est spectaculaire. Elle crée l'illusion dans l'illusion en ce sens que nous, nous assistons à une réelle mise en scène, ou mise en jeu, de la folie et non en une reproduction de démence pathologique répertoriée dans les annales d'un hôpital. Il s'agit bien là d'une *expression* de la folie, clairement théâtralisée. Selon certains analystes, cette scène de la tempête, qui finit par rassembler les trois incarnations de la folie (Lear, Le Fou et Edgar),

est une forme hyperbolique de ce que le théâtre de la Renaissance anglaise pouvait présenter comme scène de démence. Elle renvoie aussi à l'Apocalypse — thème cosmologique et politique : devant cette défaillance et cette ruine de l'ordre humain qui se laisse engloutir par la violence naturelle, le fantasme apocalyptique est obsédant¹⁵.

Ainsi, cette scène dresse un pont entre les époques et les styles. L'influence du théâtre élisabéthain sur l'interprétation du fou contemporain est incontestable. Dans une comparaison poétique, Isabelle Smadja note que « la folie hante le théâtre [contemporain] comme le spectre de Hamlet¹⁶. » Il est vrai que les auteurs vingtiémistes, tels que Bernard-Marie Koltès, Edward Bond, Tom Stoppard ou encore Carmelo Bene, multiplient les intrusions du fou dans leurs intrigues, en particulier

You cataracts and hurricanes, spout
Till you have drenched our steeples, drowned the cocks!
You sulphurous and thought-executing fires,
Vaunt-couriers of oak-cleaving thunderbolts,
Singe my white head! And thou, all-shaking thunder,
Strike flat the thick rotundity o'the world,
Crack nature's moulds, all germens spill at once
That make ingrateful man!

III.2.1-9, *op. cit.*, pp. 263-4.

¹⁵ Brigitte Prost, « Phénoménologie de la folie dans *Le Roi Lear* » in D. Lemonnier-Textier et G. Winter, *Lectures du Roi Lear de William Shakespeare*, Rennes, PUR, 2009, pp. 201-213.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 209.

lorsque celles-ci réinvestissent les pièces de Shakespeare¹⁷. Le fou y apparaît plus extravagant ou théâtral qu'il ne l'était auparavant. Tout comme dans la mise en scène de *Lear* par Sivadier, la folie devient caricaturale. Cette exagération n'est pas paradoxale en soi puisqu'elle est comme le prolongement naturel de la folie. Certaines expressions de la folie, comme celle d'Edgar errant sur la lande, pouvaient autrefois s'avérer assez réalistes. Il n'était pas inconcevable de croiser ainsi un pauvre Tom ou Bedlam¹⁸ vagabondant dans les campagnes d'Angleterre. Aux vingtième et vingt-et-unième siècles, les fous perdent toute vraisemblance, permettant ainsi au dramaturge comme au metteur en scène de rompre avec l'idéologie dominante du réel qui est idéologie de la maladie mentale¹⁹. La folie perd son modèle réel pour s'approprier une forme théâtralisée, totalement dénuée de *bon sens* (puisque aucun modèle réel ne la pré-construit), d'où un redoublement de la folie. L'interprétation de la folie sur la scène de théâtre tient de la surenchère. Ainsi, « le fou au théâtre n'est plus que le fou du théâtre²⁰ », et non pas « la métaphore d'un être réel sur la grande scène du monde²¹ », tout comme le Lear de Nicolas Bouchaud est avant tout Nicolas Bouchaud jouant clairement au fou. L'acteur s'est construit un personnage déluré et le présente en tant que tel. Sa folie vient autant du verbe shakespearien (traduit en des accents contemporains par Pascal Collin qui s'octroie de grandes libertés par rapport au texte original²²) que de sa propre imagination. Son Lear est hirsute, décalé, expressionniste par moments ; sa voix joue sur les graves et les aigus, les *pianissimo* et les *forte*, et de nombreuses mimiques ou expressions compulsives traversent son visage comme sa silhouette. L'ensemble crée une version tout autant tragique que grotesque, voire carnavalesque.

Aussi se demande-t-on dans quelle mesure réalité et fiction se confondent : le théâtre semble empiéter sur la mise en perspective de toute forme de folie pathologique. Jouer une pièce de Shakespeare traversée par des fous ne s'avère pas tant une tentative d'exposer un tableau clinique de personnages déments, tels que l'on pouvait en voir dans les hôpitaux au seizième siècle par exemple, qu'un enjeu,

¹⁷ On songera notamment à *Lear* de Bond, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* de Stoppard, *Richard III* de Bene ou *Le Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet* de Koltés.

¹⁸ Terme conféré au fou des hôpitaux psychiatriques à l'époque de Shakespeare, « Bedlam », décrivant le chaos ou la folie. Bedlam est aussi le nom populaire donné au Bethlem Hospital de Londres fondé en 1400 pour les malades mentaux. Le mot est employé comme tel dans *Le Roi Lear*.

¹⁹ Cf. à ce sujet le chapitre « Le fou, Tiroir vide ou image inachevée » en conclusion de l'ouvrage d'Isabelle Smadja, *op. cit.*, pp. 324-330.

²⁰ *Ibid.*, p. 326.

²¹ *Ibid.*

²² Beaucoup d'expressions sont empruntées au langage contemporain. Ainsi, le roi révoque Kent en lui disant : « Allez, fous le camp ! ». D'autres insultes telles que « connard », « attardé », « bâtard » fusent à l'encontre des autres personnages. Oswald et Kent ne sont pas en reste : « chien de pute », « tête de con », « merde en habit », « fayot », « pauvre type », etc. sont employés sans retenue.

voire une prouesse d'acteur capable de se dépasser en composant un être à part, suffisamment incongru pour susciter fascination et rejet. Par là même en quelque sorte, l'acteur génère les mêmes émotions qu'un fou réel à l'époque de Shakespeare. Rappelons qu'il n'était pas rare que les citoyens se rendent dans les hospices de fous — The Bethlem Royal Hospital de Londres par exemple — pour y observer les patients, par curiosité et par soif de spectaculaire. Cela générerait une impression émotionnelle aussi navrante que troublante. L'acteur, qui associe à la parole dramaturgique la gestuelle et la diction susceptibles de surprendre et d'intriguer, fournit le spectaculaire. Ainsi, acteur et fou finissent par fusionner, tant du fait de leurs attributs que par l'effet qu'ils produisent sur leur environnement.

Acteur et Fou : deux masques qui ne font qu'un ?

Si d'autres n'avaient été fous, nous devrions l'être.

William Blake

On pourrait ainsi parler de deux masques — celui du fou et celui de son interprète — qui ne font qu'un, bien qu'il faille admettre que le vrai fou ne simule pas quand l'acteur, lui, ne crée que l'illusion de la folie. Toutefois, l'interprétation peut sembler si juste, parfois, que l'acteur s'identifie à son masque. Ainsi que le remarque Isabelle Smadja : « porter un masque, c'est, tant symboliquement que concrètement, se charger d'un poids supplémentaire. [...] C'est plus généralement, prendre à charge, assumer le destin d'un individu²³. »

D'où la question de l'écart entre l'appropriation du rôle de fou par l'acteur et l'emprise de ce rôle sur l'acteur. Le théâtre est le lieu de l'altérité où l'acteur semble s'aliéner davantage qu'il ne se déguise. Il peut ainsi être dominé par son personnage, se mettre en danger en ne faisant plus la part des choses entre son double et lui-même. Les préceptes prodigués par Diderot dans *Le Paradoxe du comédien* sont alors bafoués car le bon acteur doit se garder de croire qu'il est celui qu'il joue. Dans *Henry IV* de Luigi Pirandello par exemple, le personnage qui interprète le roi confond son masque et sa propre nature. La distance entre le rôle et le moi de l'acteur est anéantie. Cette pièce met en scène un personnage anonyme qui se prend pour Henri IV du Saint Empire après avoir subi une chute de cheval vingt ans plus tôt. Pour ne pas le déstabiliser, son entourage se prête au jeu de dupes en feignant de faire partie de sa cour. Au final, l'interprète du roi avoue le subterfuge : il a feint la folie. Mais est-il si « sain d'esprit » qu'il le prétend ? La pièce sème le trouble quand « Henri IV » tue Belcredi, un vieil ami dont il a suscité la colère. Puis, lorsque le rideau tombe, la folie l'envahit de nouveau. De fait, on s'interroge sur la capacité du personnage à commander, décommander puis récupérer la dite folie... La folie est cependant à lire ici sur un triple niveau : acteur réel, acteur fictif, rôle de Henry IV. La parure du fou s'empare du corps actant tandis

²³ *Op. cit.*, p. 250.

que ce dernier ne devrait que s'effacer momentanément. De même, il est des interprétations de rôles shakespeariens qui prêtent à confusion : dans quelle mesure l'acteur feint-il la folie ? Comment parvient-il à endosser parure si déconcertante ? Surjoue-t-il ou bien est-il véritablement habité par son rôle ? Dans la mise en scène de *Hamlet* par Philippe Adrien au Théâtre de la Tempête en 1997, l'interprète du rôle éponyme²⁴ opte pour une diction et un ton de voix inhabituels. Le rythme est saccadé, comme un bégaiement corrigé *in extremis*. Dans ses monologues, l'acteur semble malmené par la parole qu'il chasse ou rattrape au hasard des mots, dans un désordre vocal complet. La voix se fait tantôt chevrotante, nasale et menaçante, tantôt elle paraît douceuse, mélancolique et poignante. Finalement, les célèbres monologues composés par Shakespeare et traduits ici par Luc de Goustine s'effacent derrière le masque envahissant de ce jeu outrancier, parfois drôle pour n'en paraître que plus tragique²⁵. Cette appropriation de la folie est si déroutante qu'elle pose la question de la limite entre la pure interprétation et l'incarnation : que voit-on alors dans cette mise en scène ? Un fou de théâtre ou un fol acteur ? La distinction n'est pas si évidente à faire du point de vue du public, surtout s'il est averti. Hamlet est censé feindre la folie tout comme le fou shakespearien – entendons par là le bouffon du roi – n'est *a priori* pas celui qui est atteint de démence. En d'autres termes, qu'il s'agisse de Hamlet ou du fou de Lear, nous nous attendons à voir en scène une imitation de la folie et non pas une reproduction de cas d'étude sorti d'un hôpital psychiatrique. La psychanalyse ne donne-t-elle pas raison au théâtre shakespearien en soulignant le caractère évident de la sagesse chez le fou ? Hamlet est de cet acabit puisque, jouant au fou (n'en étant pas un réel de fait), il véhicule la parole juste, une parole didactique qui, par un jeu subtil de métaphores, éclaire l'auditoire – si ce n'est l'interlocuteur auquel s'adresse le fou :

Hamlet

[...] questionné par une éponge... quelle réponse doit faire le fils d'un roi ?

Rosencrantz

Me prenez-vous pour une éponge, mon seigneur ?

Hamlet

²⁴ La distribution comprenait Daniel Briquet, Pierre Diot, Victor Garrivier et Caroline Proust pour les rôles principaux. La scénographie était signée Jacques Dereux et Gérard Didier. Luc de Goustine a traduit le texte et joué le rôle du spectre.

²⁵ Le metteur en scène, Philippe Adrien, décrit Hamlet comme un bouffon tragique : « [Ce personnage] fait souvent des plaisanteries efficaces. Nos spectateurs rient beaucoup. Quand Hamlet est drôle, il est d'autant plus tragique. On finit par le plaindre, alors qu'il est dans cette situation effroyable, de ne pas pouvoir prendre les choses avec un véritable sérieux. Cette manière de se moquer de tout et de tout le monde est incontestablement psychopathologique. (...) », in « Entretien avec Philippe Adrien et Luc de Goustine » par Richard Marienstras, retranscription d'Isabelle Schwartz-Gastine, *Shakespeare : Comment le mal vient aux hommes*, éd. Patricia Dorval et Jean-Marie Maguin, 1997, p. 216.

Oui, monsieur, qui pompe la faveur du roi, ses récompenses, son autorité. Mais de tels serviteurs finissent par rendre au roi de très grands services. Il les garde, comme une pomme, dans un coin de sa mâchoire, d'abord en bouche pour être à la fin avalés. Quand il aura besoin de ce que vous aurez glané, il n'aura qu'à vous presser, et, éponges, vous serez de nouveau sèches²⁶.

Malgré cet exemple montrant la frontière entre folie feinte (ou sage folie) et oppression par le masque délirant (ou emprise de la folie sur l'esprit du comédien), certains auteurs contemporains prétendent que, pour être tout à fait artiste, ce dernier se doit d'être fou. Il ne doit pas chercher à imiter la folie, il doit se laisser dominer par celle-ci, le déséquilibre étant la clef d'une interprétation profonde, poignante et théâtrale. Selon Thomas Bernhard en particulier, l'acteur a perdu pied avec le réel. Il est dans un entre-deux qui le pousse à la limite de lui-même. Il n'est plus tout à fait lui-même, sans être fondamentalement l'autre. Cet état en suspens doit l'amener à investir toute piste d'interprétation *extrémiste*. C'est pourquoi il ne doit pas se contenter de donner une pâle version du fou mais, au contraire, il a pour mission d'aller puiser en lui la folie latente qui nourrit sa créativité scénique. Dans *Minetti*, un hommage fait à l'acteur allemand du même nom, Bernhardt fait dire à l'acteur éponyme qui incarne Lear :

L'artiste ne devient le véritable artiste
Que lorsqu'il est parfaitement fou
Lorsqu'il s'est précipité dans la folie
Sans conditions
En a fait sa méthode
Le véritable artiste mon enfant a fait de la folie
De son art
Sa méthode²⁷.

²⁶ *Hamlet*, Traduction de Jean-Michel Déprats, Paris, Gallimard, Folio-théâtre, 2004 (2002), p. 241 et 243.

Hamlet Besides, to be demanded of a sponge – what replication
Should be made by the son of a king?

Rosencrantz Take you me for a sponge, my lord?

Hamlet Ay, sir, that soaks up the King's countenance, his
rewards, his authorities. But such officers do the King best
service in the end. He keeps them, like an ape an apple in
the corner of his jaw, first mouthed, to be last swallowed.
When he needs what you have gleaned, it is but squeezing
you and, sponge, you shall be dry again.

Op. cit., IV.2.11-19, p. 291.

²⁷ Thomas Bernhard, *Minetti*, L'arche, Paris, 1989, scène 3, p. 52. (C'est nous qui soulignons.)

En d'autres termes, selon Bernhard, l'art du comédien n'est autre que la folie elle-même, cette graine d'insolite qui l'investit au plus profond afin de donner à son jeu une dimension esthétique et fascinante sur une scène de théâtre.

Qu'attend d'ailleurs le public en quête de spectaculaire ? *Hamlet*, *Othello*, *King Lear* ne sont-elles pas des pièces à travers lesquelles on espère vivre une expérience *hors norme* quand les personnages tragiques nous emmènent dans un monde anormalement corrompu ? N'est-ce pas la capacité dont dispose l'acteur à nous mener dans un univers inédit où l'on ne sait plus si ce qui se produit sur scène est de l'ordre du grotesque pur ou bien s'il s'agit du reflet de Dame Nature à l'envers puisque imparfait ? C'est peut-être aussi la raison pour laquelle bon nombre de metteurs en scène contemporains se tournent vers le théâtre élisabéthain afin de réinvestir les pistes inédites d'un monde insensé.

Dans son adaptation pour le festival d'Avignon 2008²⁸, Thomas Ostermeier, aidé de Marius Von Mayenburg pour la dramaturgie, a adapté *Hamlet* dans la Cour d'honneur du Palais des Papes. La mise en scène est résolument contemporaine : au premier plan, une aire recouverte de terre boueuse qui contient la tombe du roi mort ; au second, un rideau de perles métalliques dissimulant partiellement une grande table de banquet recouverte d'une nappe blanche pour la célébration des noces de Gertrude et Claudius. La scénographie de Jan Pappelbaum est bien évidemment cynique : d'emblée la conjonction de la mort et de la vie marque l'absurdité de la situation. On festoie en même temps que l'on pleure... La situation est transgressive : c'est la forme symbolique du cannibalisme. Le masque vil de l'insolite pèse déjà sur le milieu fermé d'Elseneur. Cet espace cloisonné par le rideau de métal, aux couleurs majoritairement noires et blanches – qui, rappelons-le, n'est pas sans évoquer celui de l'hôpital psychiatrique contemporain – n'est investi que de six personnages qui se partagent tous les rôles de la pièce, sauf Hamlet (Lars Eidinger) qui n'interprète que le rôle du Prince. Cet univers et la distribution restreinte, explique le metteur en scène, doivent appuyer l'atmosphère malade qui imprègne chacun des individus de la tragédie. La folie prend possession d'Hamlet, selon Ostermeier. Au final, « il ne peut plus se cacher derrière le masque du fou »²⁹, il est véritablement possédé. Non seulement lui, mais la vingtaine d'autres rôles que contient la pièce, puisque tous les personnages avancent masqués à un moment ou à un autre. Ainsi, la pièce, selon le parti pris d'Ostermeier, pose clairement la question de l'interprétation de la folie : « Comment [la] jouer, interroge le metteur en scène. Comment réagir à la question du jeu ? [...] Où est la vérité ? A-t-elle disparu définitivement ? »³⁰ » La problématique du mélange des statuts

²⁸ Il s'agit d'un spectacle qui a été créé le 7 juillet 2008 au Festival d'Avignon. Production Schaubühne am Lehniner, Festival d'Avignon, Festival d'Athènes avec l'aide de l'Onda pour les surtitres car le spectacle est joué en allemand. En tournée européenne ensuite dont le Théâtre des Gémeaux-Sceaux, Scène nationale, en janvier-février 2009.

²⁹ Thomas Ostermeier, in Programme du spectacle, Avignon 2008, non paginé.

³⁰ *Ibid.*

entre fou actant et acteur interprétant le fou se trouve une fois de plus soulevée. Nous percevons difficilement la limite entre le vrai et le factice. La critique souligne aussi la confusion qui naît de ce Hamlet, « bouffon tragique et bouffi, plutôt repoussant, qui semble vite rattrapé par la folie qu'il joue. Et qui se perd dans les abysses de la haine des autres comme simple revers de sa haine de soi³¹. »

Le théâtre serait-il le lieu d'échange où la difficile frontière entre l'être et le paraître se perd ? Il n'en demeure pas moins le lieu de la révélation du trouble, le lieu où s'exposent, fragiles et intimes, le moi et son double. Il n'est pas surprenant que, dans *Hamlet*, ce soit encore le théâtre, par le biais de la pantomime, qui mette à nu ce qui est enfoui. Le théâtre, souligne plus loin la critique au sujet du *Hamlet* d'Ostermeier, est « un puissant révélateur de vérité, miroir usant des masques pour mieux dévoiler ceux que portent les personnages [...] »³². » Ainsi, la scène contemporaine, qui se garde bien de donner une version clinique de la folie, cherche toutefois à en présenter les dangers sans verser dans le pathos ou le romantisme, leur préférant des images plus violentes. Dans la version de Philippe Adrien pour le Théâtre de la Tempête, le jeu ambigu qui se noue entre Gertrude et le prince revêt une valeur métonymique. En effet, en insinuant la relation incestueuse qui lie les deux personnages (Gertrude prend son bain, nue devant son fils par exemple), le metteur en scène imprime le caractère fragile des individus dans la scénographie où le malaise est patent, des jeux d'ombres et de faibles lumières soulignant en permanence que chacun avance masqué, sans trajectoire réellement définie. Il en résulte que le public lui-même se perd, confronté qu'il est à ce microcosme délirant, sans repères.

L'éloge de la folie et de sa théâtralité

Joignant la vision et l'aveuglement, l'image et le jugement, le fantasme et le langage, la folie, au fond, n'est rien. Mais ce rien, son paradoxe est de le manifester.
Michel Foucault³³.

Il reste un exemple de pièce où la folie semble plus sournoise ou peut-être moins décelable de prime abord : la jalousie meurtrière d'Othello, instiguée par le machiavélisme de Iago. Si nous évoquons cette œuvre, c'est qu'elle contient l'une des manifestations esthétiques, aussi bien classique que contemporaine, de la folie, celle de l'aveuglement. Dans *Lear*, il en est un psychologique et un physique (Gloucester), dans *Othello*, il s'agit d'un aveuglement psychologique. Cet aveu-

³¹ Fabienne Darge, « Trop attendu 'Hamlet'. À Avignon, on sort ni déçu ni comblé de ce spectacle shakespearien mis en scène par Thomas Ostermeier. », *Le Monde*, 18 juillet 2008, p. 15.

³² Fabienne Darge, *ibid.*

³³ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, NRF (nouvelle édition), 1974, p. 260.

blement est la marque ostensible de l'égarement des individus dans un monde incohérent. On en trouve la manifestation dans nombre de pièces contemporaines également, *En attendant Godot* de Beckett, *Lear* de Bond, *Greek* de Berkoff, *Woyzeck* de Büchner où l'aveuglement est souvent davantage sous-jacent que spectaculaire dans le sens théâtral du terme. Car du spectaculaire, la non-vision (ou le manque de clairvoyance) n'en manque pas. Aussi, lorsque Othello devient aveugle devant la perfidie de Iago et la bonne foi de Desdémone, la tragédie emprunte des vapeurs de la jalousie, entame sa folle trajectoire. La transformation morale d'Othello et la folie qui le pousse au crime constituent l'enjeu théâtral de la pièce. De prime abord, on pourrait caractériser cette folie de schizophrénie, tant chez Iago qui, dès le premier acte, clame ne pas être ce qu'il est³⁴, que chez Othello dont la personnalité se dédouble. Pour chacun, il y a un envahisseur interne, un *autre* ou *alien* pour ne pas dire *aliéné* qui s'empare de la raison. Cette emprise paraît incontrôlable, insidieuse, elle monte *crescendo*, d'où parfois une interprétation toute en nuances de la part de l'acteur. Celle très récente de Samir Guesmi dans la mise en scène d'Eric Vigner³⁵ est à l'image du meurtre final du More envers sa femme : étouffée. La folie d'Othello-Guesmi passe en effet longtemps inaperçue : pas d'explosion verbale, pas de dérèglement physique perceptible et cependant dans cette mise en scène, il souffle un vent de l'ordre de la démesure qui trahit le mal-être du personnage. Si la construction dramatique plonge l'auditoire *in medias res* dans l'instabilité (complot de Iago confié à l'ouverture de la représentation ; mariage caché d'Othello et de Desdémone), la folie du More est révélée progressivement. Aussi, pour marquer le désordre qui s'installe, le scénographe³⁶ crée un dispositif modulable fait d'échafaudages et d'escaliers noirs et blancs susceptibles de souligner la variation des humeurs de chacun. Le jeu de lumières, qui tantôt isole Othello dans un halo éblouissant, tantôt le laisse dans la pénombre, renforce cette impression de fragilité et de déséquilibre latent. Quand la machine théâtrale s'emballe, par les mouvements accélérés et successifs des échafaudages, on se rend compte de l'instabilité qui s'est emparée de l'esprit du More. Celle-ci, tout d'abord intériorisée n'apparaît que telle une tristesse, une mélancolie profonde, à l'image de celle d'Hamlet³⁷. Ensuite, elle se révèle violente, incongrue et incontrôlable. En

³⁴ Iago : « I am not what I am », I.1.65, *The Tragedy of Othello the Moor of Venice*, The Oxford Shakespeare, *Tragedies*, ed. Stanley Wells and Gary Taylor, OUP, 1994 (1987), p. 1167.

³⁵ Spectacle en tournée 2009 : production CDDB-Théâtre de Lorient, Centre Dramatique National ; CDN Orléans/Loiret/Centre ; Arts 276 – Festival Automne en Normandie ; Le Parvis Scène Nationale Tarbes Pyrénées.

³⁶ Eric Vigner signe aussi la scénographie et les costumes.

³⁷ Au premier acte, la reine Gertrude prie Hamlet de quitter sa noirceur physique et morale : « Good Hamlet, cast thy nightly colour off,/And let thine eye look like a friend on Denmark. », I.2.68-69, *op. cit.*, p. 159.

cela, elle trahit la folie née d'un amour conçu comme impossible car « monstrueux³⁸ ». Cet amour insatiable porte les germes de la folie selon Eric Vigner :

[Othello] doute de l'amour. Il ne peut pas y croire. [...]. [Cette] méfiance ou cette angoisse se complique d'autre chose – d'une incapacité à se croire aimé. On ne peut pas se voir soi-même avec les yeux de qui vous aime, il y a forcément mensonge, l'amour est trop beau pour être vrai... C'est une logique fanatique, forcément autodestructrice, puisque c'est mon amour lui-même que je déchire³⁹.

Dans quelle mesure cette sorte de folie est-elle théâtrale ? C'est que, nous l'avons dit en *incipit*, elle survient sournoisement et est tout aussi déroutante par la puissance de son verbe qu'une folie où le discours et les gestes sont maladroits, excessifs, voire hystériques. Ce qui rend spectaculaire la folie dans *Othello*, notamment dans la mise en scène très nuancée de Vigner, c'est son anormale emprise sur des êtres *a priori* forts et stables. La difficulté pour l'acteur est alors de montrer la distorsion morale de son personnage non par des contorsions physiques mais par la diction et l'action froides et sans merci qui conduisent au dénouement tragique. Par cette pièce, Shakespeare comme, plus tard, nos contemporains, révèle que la folie, parée de ses multiples atours, est ancrée en chacun de nous. Érasme inscrivait dans son éloge : « Et pourquoi me définir, me dessiner ou me peindre, puisque je suis en votre présence et que vous me contemplez de vos yeux ?⁴⁰ ». C'est peut-être cela qui nous fascine tant : un théâtre capable de nous renvoyer en miroir notre propre fragilité sans nous l'attribuer directement. Le langage d'un Hamlet, d'un Lear ou d'un Othello est à tiroirs. Or avant de faire peur ou de faire souffrir, l'énigmatique captive, envoûte et confère à la scène le fol attribut qui la rend pleinement spectaculaire.

Cette étude aura tenté de montrer combien incarner la folie sur une scène de théâtre est complexe. Il est délicat – voire peut-être fou ! – de vouloir cerner les traits fondamentaux de la folie dans son écrin théâtral, les interprétations étant si variées, en l'occurrence chez Shakespeare, et échappant bien souvent à une définition universelle. Pour jouer la folie, l'acteur doit, semble-t-il, se l'approprier en libérant la part d'insolite qui est en lui. Pour l'avoir vécue, cette démarche procure une certaine jouissance car on touche aux confins de son être pour en extraire la

³⁸ Iago : "[...] Hell and night/Must bring this **monstrous** birth to the world's light", I.3.395-96, *op. cit.* p. 1174.

³⁹ Propos recueillis par Daniel Loayza pour l'Odéon, Théâtre de l'Europe. Lorient, 9 septembre 2008 in Programme du spectacle CDN Orléans/Loiret/Centre, février 2009, non paginé. (C'est nous qui soulignons.)

⁴⁰ Érasme, *Éloge de la folie*, GF/philosophie, Flammarion, Paris, 1999, chapitre IV.

substance la plus extravertie et la plus extravagante qui soit sans mettre entièrement en danger sa personnalité première, connue et *a priori* équilibrée. Ainsi, l'acteur doit analyser la folie pour être en mesure d'en donner une interprétation à la fois plausible et maîtrisée par l'apport de la création théâtrale. Au final, il parvient à être fou en scène sans être fou lui-même.

Estelle RIVIER
Université du Maine



Le Cri. Edward Munch

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

- * BERNHARD, Thomas, *Minetti*, L'arche, Paris, 1989.
- * DIDEROT, Denis, *Le Paradoxe du comédien*, Univers des Lettres, collection Lagarde et Michard, Bordas, Paris, 1991.
- * ÉRASME, *Éloge de la folie*, GF/philosophie, Flammarion, Paris, 1999.
- * SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, ed. G.R. Hibbard, The World's Classics, Oxford/New York, OUP, 1994 (1987).
- * SHAKESPEARE, William, *King Lear*, ed. R.A. Foakes, The Arden Shakespeare, London, 2006 (1997).

* SHAKESPEARE, William, *The Tragedy of Othello the Moor of Venice*, The Oxford Shakespeare, *Tragedies*, ed. Stanley Wells and Gary Taylor, Oxford, OUP, 1994 (1987).

Traduction des oeuvres de Shakespeare

* SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, traduction de Jean-Michel Déprats/édition bilingue présentée par Gisèle Venet, Paris, Gallimard, Folio-théâtre, 2004.

* SHAKESPEARE, William, *Le Roi Lear*, nouvelle traduction de Pascal Collin, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, 2007.

* SHAKESPEARE, William, *Othello*, *Macbeth*, *Le Roi Lear*, traduction de François-Victor Hugo, Paris, GF-Flammarion, 1964.

Sources secondaires

* BOURGY, Victor, *Le Bouffon sur la scène anglaise au XVIe siècle*, Paris, OCDL, 1969.

* DARGE, Fabienne, « Trop attendu 'Hamlet'. À Avignon, on sort ni déçu ni comblé de ce spectacle shakespearien mis en scène par Thomas Ostermeier », *Le Monde*, 18 juillet 2008.

* FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, NRF (nouvelle édition), 1974.

* LEMONNIER-TEXIER, Delphine & WINTER, Guillaume, *Lectures du Roi Lear de William Shakespeare*, PUR, Rennes, 2009.

* MOURTHÉ, Claude, *William Shakespeare, Famous Scenes/Scènes célèbres*, Paris, Gallimard, Folio bilingue, 2008.

* PAPAIOANNOU, Kostas, *L'art grec*, Paris, Mazenot, 1972.

* SCHWARTZ-GASTINE, Isabelle, « Entretien avec Philippe Adrien et Luc de Goustine » par Richard Marienstras, in *Shakespeare : Comment le mal vient aux hommes*, éd. Patricia Dorval et Jean-Marie Maguin, 1997.

* SMADJA, Isabelle, *La Folie au théâtre*, Paris, PUF, hors collection, 2004.

* THORET, Yves, « En quoi le théâtre éclaire-t-il le mécanisme de l'illusion ? », *L'évolution psychiatrique*, Tome 51, Fasc. 1, Toulouse, 1986, p.151-166.

* —, "The Mechanism of 'Wrenching' in Shakespeare's *King Lear* and Certain Types of Psychotic States", in Federico Pereira (ed.), *Proceedings of the 8th International Conference on Literature and Psychoanalysis*, London, 1991, p. 89-93.

Programmes des spectacles

* *Hamlet*, dir. Philippe Adrien, Théâtre de la Tempête, Cartoucherie de Vincennes, 1996-67 ;

* *Hamlet*, dir. Thomas Ostermeier, Production Schaunbühne am Lehniner, Festival d'Avignon, 2008 ;

* *Le Roi Lear*, dir. Jean-François Sivadier, Avignon 2008 puis en tournée ;

* *Othello*, dir. Eric Vigner, TNB et en tournée, 2009.

À PROPOS DES ANGES DANS LA COMEDIA LOPESQUE

*Je suis un ange qui t'annonce
de la part du Verbe éternel,
que tu t'armes de patience
pour que Sa volonté soit faite
en ta propre personne¹.*

Dans un ouvrage du dix-neuvième siècle qui s'est trouvé entre nos mains un peu par hasard, et qui s'intitule *Des esprits et de leurs rapports avec le monde visible d'après la tradition*, l'auteur – l'Abbé Thiboudet – fait converser trois personnages : l'Abbé, Léon et Arthur². Il s'agit dès le premier chapitre de convaincre Léon de l'existence des natures angéliques, et de dissenter sur toutes les questions annexes à cette existence. La matière n'est pas des plus simples, et, cependant, l'auteur s'y exprime avec beaucoup de clarté et dans une prose bien agréable à lire. Nous n'allons pas résumer – pour intéressant qu'il soit – ce premier chapitre mais, simplement, nous servir d'une citation de Laménais qui y figure, et exposer brièvement les arguments qui plaident en faveur de l'existence des anges.

Tout d'abord, et ce point nous est confirmé dans une certaine mesure par l'article « Anges et Archanges » de l'*Encyclopædia Universalis*³, l'Abbé Thiboudet n'omet pas de présenter l'existence de l'ange comme un fait de croyance universelle, en recourant habilement à Laménais, c'est-à-dire à quelqu'un passant pour ennemi de l'Église :

L'existence d'êtres intelligents autres que nous, et plusieurs même supérieurs à nous, est-elle également certaine de fait ? Tous les peuples répondent affirmativement. Quelle que soit l'origine de cette croyance il n'en est point de plus ancienne ni de plus universelle⁴.

¹ C'est nous qui traduisons ces quelques vers : « Un ángel soy, que te avisa / de parte del Verbo eterno, / que a paciencia te apercibas, / para lo que él quisiere / haga en tu persona. », *El serafino humano*, Biblioteca de Autores Españoles (continuación), Tomo CLXXVIII, Obras de Lope de Vega, X, Ediciones Atlas, Madrid, 1965, p. 62a-b. Cette pièce peu connue évoque la vie de saint François d'Assise, sa jeunesse profane, sa « conversion » et l'expérience mystique qu'il fit à la fin de sa vie. Pour toutes les citations suivantes, la traduction sera nôtre également.

² Ouvrage publié à Paris en 1854, par Louis Vivès, libraire-éditeur.

³ Voir article « Anges & archanges » dans son *Thesaurus*, vol. XIX, p. 82a et b.

⁴ Abbé Thiboudet, *Des esprits...*, p. 18. Cette citation de Laménais est extraite de son *Esquisse d'une philosophie*, et l'Abbé Thiboudet ne donne pas plus de précision bibliographique.

Nous pensons alors à l'ange comme à une figure possible de l'inconscient collectif, comme à un « archétype » selon la terminologie de Jung. Mais l'Abbé ne se contente pas d'affirmer l'antiquité et l'universalité de cette croyance en l'ange, et passera en revue un ensemble de preuves. Sans pouvoir nous attarder, évidemment, sur chacune d'entre elles, nous dirons qu'une de ces preuves est empruntée à Thomas d'Aquin pour qui l'Univers manquerait de perfection si dans la chaîne des êtres créés il manquait l'existence de natures spirituelles supérieures à l'homme, intermédiaires entre Dieu et l'homme. L'Abbé atteste aussi l'existence des esprits chez les païens, notamment des « démons » chez Platon. Il cite encore Zoroastre et le Zend-Avesta. Un autre groupe de preuves est constitué par les Pères de l'Eglise :

(...) tous sans aucune exception admettent l'existence de ces esprits. Il ne leur vient même jamais à la pensée, quand ils en parlent, qu'il leur est nécessaire de le démontrer⁵.

Enfin, il allègue les témoignages de la *Bible*, où sont nombreuses les « angélophanies » (apparitions d'anges), comme, par exemple, Tobie qui fait un long voyage sous la conduite de l'archange Raphaël.

Or, il se trouve que chez Lope de Vega l'ange apparaît – outre les *comedias* religieuses – également dans ses *comedias* les plus profanes en répondant à presque tous ces critères, en quelque sorte, et aussi avec une coloration propre sur laquelle nous insisterons.

En effet, Lope se réfère à la nature angélique sans la mettre en doute une seule fois. Il s'agirait donc bien d'une croyance orthodoxe qu'il partagerait avec de nombreux penseurs religieux ou profanes de son temps, ou qui l'ont précédé. Mais là où les choses se compliquent un peu plus, c'est qu'il nous a paru bien vite que l'ange, chez Lope, n'était pas exclusivement un être toujours conforme au message de la *Bible*, ou aux canons chrétiens, mais qu'assez souvent il nous était aussi présenté comme une « intelligence » motrice des sphères célestes, autrement dit, dans le droit fil de la théologie aristotélicienne... En outre, et cet aspect-là de l'ange nous intéresse tout particulièrement ici, Lope se sert de l'ange un très grand nombre de fois pour exalter métaphoriquement la beauté et l'intelligence féminine de ses héroïnes : ce qui n'est pas tout à fait, on en conviendra, une conception vraiment orthodoxe de l'ange...

Dans la savoureuse *comedia* qu'est *Les minauderies de Bélise* (*Los melindres de Belisa*), Carrillo doit châtier l'« esclave » Zara – en fait Celia – pour un vol qu'elle n'a pas commis, et surtout pour assouvir la jalousie cruelle de Belisa. Celle-ci demande même de la faire « *pringar* », c'est-à-dire de lui appliquer de la graisse ou du lard brûlant sur la peau, traitement réservé aux esclaves. Carrillo s'apprête donc à exécuter la sentence, et demande à Celia de se déshabiller. On

⁵ Abbé Thiboudet, *ibidem*, p. 21.

comprendra aisément la résistance de cette dernière, mais il semblerait toutefois que Celia soit assez dévêtue lorsque don Juan intervient, puisqu'il s'étonne d'une telle scène, et dégaine l'épée contre Carrillo, tout en s'exclamant furieusement : « Oh, chien ! À un ange ? ». Ce à quoi réplique aussitôt Carrillo en guise de défense :

De grâce, Seigneur ; / si c'est un ange, ne t'en soucie point, / parce
que s'ils ne sont que purs esprits / et qu'ils n'ont, comme tu peux le
voir, aucun corps, / bien mal je puis, moi, l'outrager⁶.

D'une part, nous avons affaire ici à l'assimilation métaphorique et galante de la femme à l'ange (avec don Juan), comme cela arrive fréquemment dans la *comedia* et dans la poésie du Siècle d'Or, d'autre part, nous avons droit à une définition de l'ange par Carrillo dans un contexte quelque peu moqueur et un peu trouble, car on devinera l'empressement du valet à obliger Celia à se déshabiller et le plaisir de voyeur qu'il doit y trouver. Pour être juste, reconnaissons que Lope doit compter également sur le voyeurisme de son public masculin, et qu'un « ange » dévêtu ou plus exactement en train de se dévêtir doit susciter un grand intérêt parmi les spectateurs (surtout si l'actrice est jolie)...

En outre, le valet se permet de prendre son maître au pied de la lettre et de nier l'idée – pourtant fort probable – qu'il aurait pu causer le moindre tort à la belle « Zara » (Celia en réalité), puisqu'elle est un « ange », et que les anges sont des natures incorporelles. Et d'ajouter malicieusement et insolemment : « (...) *y están, como ves, sin cuerpo* » ! En tout cas, Lope de Vega prend ici bien des libertés (libertines) avec une croyance religieuse et métaphysique plutôt austère, pour le plus grand plaisir intellectuel et sensuel du public.

Pour rester encore dans ce registre caractéristique de la mentalité lopesque, nous pourrions lire une définition théologique de l'ange intégrée dans un contexte galant, au cours du dialogue du valet Andrés avec son maître amoureux, Feliciano, à la fin de *Aimer, servir et espérer* (*Amar, servir y esperar*) :

Feliciano.

Qui aurait imaginé
tant d'amour chez Dorotea !

Andrés.

Lorsque les sages se taisent,
elles intriguent davantage en secret
que lorsque les sottes parlent.

Félicien.

⁶ « Tente, señor ; / si es ángel, no tengas duelo, / porque si espíritus son / y están, como ves, sin cuerpo, / mal puedo yo hacerle agravio », Acte III, p. 1377b (édition de *Obras escogidas* de Lope de Vega par Sainz de Robles, Aguilar, T. I, 5^e édition – 1^{ère} réimpression, Madrid, 1969).

Anges, Andrés, on les appelle,
parce qu'elles paraissent être, sans l'être,
des substances intellectives.

Andrés.

Moi, je n'entends guère ces propos ;
mais ce qu'une fois elles saisissent,
elles l'abandonnent à grand peine,
et avec facilité lorsqu'elles s'en lassent⁷.

Lope de Vega, si ami des femmes, ne peut que les comparer une fois de plus à des « anges », à ces créatures qui, dans la doctrine théologique chrétienne, renvoient à l'image même de Dieu, comme le dit Denys l'Aréopagite dans son livre *Des noms divins*, soit à l'idée de perfection, d'harmonie et de beauté. Ce trait de mentalité – qui n'est certes pas exclusif de notre auteur s'il l'illustre peut-être de manière plus insistante que d'autres – où la femme apparaît divinisée, est d'ailleurs typique de ce syncrétisme de la Renaissance où le profane et le divin peuvent fort bien s'interpénétrer, sans contradiction scandaleuse. C'est même un des aspects majeurs du néo-platonisme à l'époque de Lope.

Nous reconnâtrons, en tout cas, le vocabulaire métaphysique aristotélicien ou thomiste avec les « substances intellectives » pour qualifier la nature des anges, et des femmes qui sont portées aux nues de la sorte, car tout serait esprit, bonté et beauté chez elles. Du moins dans les propos de Feliciano, car le valet et sa culture populaire doivent se faire une tout autre idée des femmes, telle que le point de vue burlesque qui est exposé immédiatement après nous le laisse entendre... C'est que Lope de Vega s'adresse constamment à deux genres de public dont il veut satisfaire les goûts, ne l'oublions jamais.

En nous reportant à un savant et volumineux ouvrage que Lope connaissait et utilisait, la *Polyanthea* de Nanus Mirabellus, nous avons vu sur six colonnes un certain nombre de définitions étymologiques et de citations exemplaires, selon la manière habituelle de procéder de l'auteur. Parmi elles, celle-ci a particulièrement retenu notre attention, car le début rappelle les termes employés par Feliciano :

Angelus est substantia intellectualis, semper mobilis, arbitrio libera,
incorporea, Deo ministrans, gratia, & non natura, immortalitatem sus-

⁷ « Feliciano. ¡Quién pensara / tanto amor en Dorotea ! – Andrés. Cuando las discretas callan, / más negocian de secreto / que cuando las necias hablan. – Feliciano. Ángeles, Andrés, las llaman, / porque parecen, sin serlo, / intelectivas sustancias. – Andrés. Yo no entiendo esas razones ; / mas lo que una vez agarran, / difícilmente lo dejan, / y fácil cuando se cansan », Acte III, p. 244a (édition de la Real Academia Española, T. III, Madrid, 1917).

ciapiens : cuius substantiæ speciem & terminum solus, qui creator est, novit. *Damasc. lib.2. cap. 3*⁸.

Mais il convient de remarquer également, pour en revenir à la *comedia* de Lope, la prudence de Feliciano dans cette matière, qui, tout en assimilant flatteusement les femmes aux natures angéliques, nuance aussitôt : « *porque parecen, sin serlo ; / intelectivas sustancias* »... Il serait en effet plutôt blasphématoire pour la religion catholique d'oser assimiler totalement les femmes à des anges, même lorsqu'on les aime tout particulièrement, et Lope se devait d'être sans équivoque à ce sujet. Et, compte tenu de la gravité du thème, et de la nature de son public hybride aussi, nous ne serons guère surpris d'entendre Andrés se déclarer incompétent dans ce domaine, car la terminologie est bien trop savante pour lui, ce qui est tout à fait vraisemblable. De même que nous ne serons pas surpris de l'entendre « doubler » le discours de son maître par des propos légers et satiriques sur les femmes, traits conventionnels et plutôt populaires qui, bien entendu, prennent le contrepied de la « nature angélique » du beau sexe pour en dénoncer l'aspect le plus matérialiste... Ainsi, du ciel à la terre, de l'ange au rapace, Lope satisfait du même coup les goûts intellectuels des *ingenios* (beaux esprits) et l'envie de rire des *mosqueteros*⁹ (spectateurs du parterre).

Mais l'ange est présent aussi dans la *Comedia* lopesque non seulement comme une nature définie par son essence spirituelle, mais encore en tant qu'être supérieur faisant partie de la hiérarchie céleste à divers degrés, et parfois désigné par un nom propre. Par hiérarchie céleste, il faut entendre un genre de perfection dans le mode de connaissance de la vérité, ou encore, selon saint Thomas cité par l'Abbé Thiboudet :

Une hiérarchie est une principauté, c'est-à-dire une multitude qui obéit de la même manière aux ordres d'un même chef. Or, une multitude serait désordonnée et confuse si elle ne se divisait en plusieurs ordres différents. Ainsi la nature même de la hiérarchie exige qu'il y ait des ordres divers¹⁰.

Chez Lope, ce terme de « hiérarchie » peut très bien s'employer dans un contexte très matérialiste, et au sujet d'une intrigue amoureuse bien profane, comme dans ces propos tenus à don Sancho par le valet Guzmán de la *comedia* *L'ami jusqu'à la mort* (*El amigo hasta la muerte*) :

⁸ Si une traduction s'imposait, nous proposerions alors la suivante : « L'Ange est une substance intellectuelle, toujours active, douée du libre arbitre, incorporelle, au service de Dieu, qui reçoit l'immortalité par la grâce, et non par nature : quant à préciser la forme et la limite de leur substance, seul le Créateur le sait (...) ».

⁹ Littéralement : les « mousquetaires ». Il s'agit des spectateurs qui se tenaient debout dans les *corrales*, les théâtres populaires qui alors correspondaient à une cour à l'intérieur d'un pâté de maisons. Ce nom militaire fut donné à ce public sans doute en raison de sa grande turbulence, et aussi de l'analogie avec des fantassins puisqu'ils se tenaient debout.

¹⁰ Dans *Somme théologique*, 1, p. q. 108, art. 2. Cité par l'Abbé Thiboudet, *op. cit.*, p. 116.

Je suis Guzmán, si loyal,
Que je le reste même dans l'ivrognerie.
Vous rendez infernale
la hiérarchie de doña Ángela
par les tourments que lui a donnés
ces jours-ci votre amour¹¹.

Certes, de telles paroles sont destinées à amuser, à plaire, et non à édifier : d'où le ton burlesque du début, et la comparaison de la beauté et intelligence de doña Ángela à une « hiérarchie » céleste, mais sous le signe de la dégradation dont serait responsable don Sancho. L'enfer, les démons et les supplices sont alors suggérés, et il ne faut pas oublier non plus que les démons sont aussi des anges, mais mauvais et déçus. Et ce n'est rien moins que l'amour qui a cet étrange pouvoir de faire chuter les « anges », ici l'amour qui reste univoque, qui n'est pas encore partagé par l'autre. Nous pourrions lire chez Lope d'autres dénominations des anges, si nous n'avons pas trouvé une évocation complète des neuf chœurs angéliques, du moins dans le type de *comedias* que nous avons principalement prospectées¹². Auparavant, appuyons-nous sur Denys et saint Thomas pour présenter, même succinctement, ces « hiérarchies ». Celui-ci nous apprend que le nom d'« ange » est ambivalent : il est à la fois un nom générique, commun à tous les esprits célestes, quel que soit leur grade, pour ainsi dire, et un nom propre au dernier ordre de la troisième hiérarchie. Car il faut distinguer dans l'« armée » des anges trois « hiérarchies » comprenant chacune trois « ordres ». Ces derniers obéissent à un principe hiérarchique décroissant chaque fois, c'est-à-dire que le troisième ordre est subordonné aux deux premiers et chaque hiérarchie à la précédente. Quant à la première hiérarchie, elle dépend directement de Dieu, premier principe. Pour plus de clarté, nous en proposons le schéma suivant :

1 ^{ère} hiérarchie	1. Séraphins.
	2. Chérubins.
	3. Trônes.
2 ^{ème} hiérarchie	4. Dominations.
	5. Vertus.
3 ^{ème} hiérarchie	6. Puissances.
	7. Principautés.

¹¹ « Yo soy Guzmán, tan leal, / que queda en borrachería. / Vos haces la jerarquía / de doña Angela infernal / con tormentos que le ha dado / estos días vuestro amor », Acte I, p. 325c (édition de D. Juan Eugenio de Hartzenbusch dans la Biblioteca de Autores Españoles, T. LII, IV, Madrid, nouvelle édition 1952).

¹² Dans leur grande majorité « profanes ». Nous n'excluons donc pas de pouvoir trouver l'énumération complète dans les *comedias* religieuses et les *autos sacramentales* si un jour nous étudions systématiquement ces deux catégories de pièces.

8. Archanges.

9. Anges.

Dans les *comedias* que nous avons lues, plutôt profanes, si nous n'avons pas vu un exposé aussi complet et précis que chez Denys, néanmoins nous y avons relevé une allusion aux neuf chœurs angéliques¹³, et quatre ou cinq dénominations angéliques : les anges, les archanges (non désignés en tant que tels mais le plus souvent par leur nom propre : Gabriel, Raphaël, Michel¹⁴), les trônes, les chérubins et les séraphins. Autrement dit, la première hiérarchie est bien représentée, et Lope y a recours pour parler des femmes, évidemment...

Ainsi, dans *Los amantes sin amor* (*Los amantes sin amor*), Liseo propose à son ami Damasio d'aller voir deux femmes belles comme des anges, pour le consoler d'avoir eu une déconvenue cinglante avec Octavia :

Liseo. Et pour que vous vous détrompiez
du grand nombre de choses que vous ignorez
et du peu que vous savez,
je veux qu'ici vous voyiez
deux anges.

Damasio. Deux ?

Liseo. Et même six.

Damasio. Ce doit être six trônes.

Liseo. Aujourd'hui vous verrez une femme
si belle que le soleil n'entre pas chez elle,
car un seul soleil brûlant
mérite d'être vu par sa maison.
Celui-ci c'est moi, si heureux
en une si belle occasion
que j'ai rendu jaloux le soleil.

Damasio. Et les cinq autres, qui sont-elles ?

¹³ Dans *El divino africano* (*comedia* sur la vie de saint Augustin), à l'Acte I, p. 211a dans le tome III de l'édition de *Obras escogidas* de Lope de Vega, par Sainz de Robles, chez Aguilar, Madrid, 3^e éd. – 1^{ère} réimpression, 1974 (: « Mère, si Dieu voulait pour l'homme / prendre la forme humaine qu'il disait, / il en trouverait beaucoup d'un nom plus élevé / parmi les neuf divines hiérarchies » (« Madre, si Dios quisiera por el hombre / tomar la humana forma que decía, / hallara muchas de más alto nombre / entre nueve divinas jerarquías »).

¹⁴ Gabriel veut dire en hébreu « homme de Dieu » ou « Dieu est ma force », et est mentionné pour la première fois dans la Bible au Livre de Daniel (8, 16 ; 9, 21). Raphaël apparaît dans le Livre de Tobie (11, 7-8 ; 11-14), et porte un nom qui évoque la mission dont il est divinement chargé : « Dieu guérit ». Quant à Michel – en hébreu « Mikael » (« qui est comme Dieu ») – il est mentionné dans le livre de Daniel (10, 13-21 ; 12, 1) où il est désigné comme « un des premiers princes », et « le grand prince ». Cet ange protecteur d'Israël est universellement connu pour son combat contre le Dragon – soit Diable ou Satan – et les siens (voir *Apocalypse*, 12, 7). Il serait apparu au mont Gargan, en Italie, dans la première moitié du VI^e siècle et, en 709, une réplique de ce sanctuaire sera édiflée sur un îlot rocheux près d'Avranches : le Mont-Saint-Michel.

Liseo. Des nymphes de son beau ciel.
Attendez et j'appellerai,
vous verrez quel présent elle vous fait.
Damacio. Faites qu'elle me donne un ange,
si le trône n'en est pas défait,
avec qui cette nuit je puisse être,
car d'Octavia je suis marri¹⁵.

Ce qui devait fort divertir le public, c'est qu'à la suite des louanges dithyrambiques de Liseo sur la vertu des deux « anges » en question, cela se dégrade considérablement, et se termine par de bien vulgaires et terrestres coups d'épée avec le capitaine Lorenzo, lequel était déjà sur les lieux en train de dîner avec Clarinda...

Élevons-nous d'un degré dans la hiérarchie, avec *Le médecin de son honneur* (*El médico de su honra*), lorsque doña Mayor s'exclame :

Adieu, mon époux.
Quel aveugle égarement
assaille de la sorte mon entendement !
Quelle folle pensée
remonte dans les nuages,
bousculant sphères et chérubins !¹⁶

Comme il est fait aussi mention des « sphères » dans cet exemple, nous pensons plutôt à Avicenne qui a identifié les intelligences et les âmes célestes avec les anges immatériels et immortels, faisant des chérubins les êtres les plus près de Dieu. Au premier degré de la première hiérarchie céleste, c'est-à-dire tout de suite après Dieu, Denys place les séraphins, dont le nom lui-même est significatif :

Le nom de séraphin signifie l'excellence de l'amour, et emporte avec lui l'idée d'ardeur et d'incendie. C'est pourquoi saint Denys, expliquant ce nom, applique aux séraphins les propriétés du feu qui renferme le plus haut degré de chaleur... Le feu éclaire, ainsi les séra-

¹⁵ A l'acte I, p. 148b-149a, dans l'édition de la Real Academia Española, T. III (voir note 7). En espagnol : « Liseo. Y por que os desengañéis / de lo mucho que ignoráis / y lo poco que sabéis, / aquí quiero que veáis / dos ángeles. – Damacio. ¿ Dos ? – Liseo. Y aun seis. – Damacio. Seis tronos deben de ser. – Liseo. Hoy veréis una mujer / que no entra el sol en su casa, / que solo un sol que la abrasa / su casa merece ver. / Ese soy yo, tan dichoso / en tan hermosa ocasión / que tengo al sol envidioso. – Damacio. Y esotras cinco ¿ qué son ? – Liseo. Ninfas de su cielo hermoso. / Esperad y llamaré, / veréis qué regalo os hace. – Damacio. Haced que un ángel me dé, / si el trono no se deshace, / con quien esta noche esté, que de Octavia estoy mohino. »

¹⁶ Acte III, p. 972b (édition déjà citée, Aguilar, T. III). En espagnol : « Adiós, esposo mío. / ¡ Qué ciego desvarío / es el que asalta así mi entendimiento ! / ¡ Qué loco pensamiento / se remonta en las nubes, / atropellando esferas y querubes ! ».

phins possèdent en eux-mêmes une inextinguible lumière, et ils illuminent parfaitement les autres de leur clarté¹⁷.

Et chez Lope ? Comme nous pouvions nous y attendre, il sera fait mention de ces anges du chœur angélique le plus sublime à de toutes autres fins que mystiques, et ce n'est pas l'évocation lyrique de don César dans *Voyez qui vous louez* (*Mirad a quién alabáis*) qui nous démentira :

Dans les fêtes, Monsieur, et les tournois
Milan montra en d'infinies quantités
couleurs, broderies et trophées,
armes françaises et africaines plumes ;
qui voudrait voir **de laids séraphins**
– pour que tu estimes la félicité de ton bien –
verrait les dames de cette fête un jour
où **la Duchesse céleste** sortait :
parfois, au travers de ses voiles argentés
elle illuminait les lumières des salles,
car pour paraître **un ange du ciel**
ses cheveux étaient soleil, les voiles, des ailes...¹⁸

En effet, César ne peut faire plus grand compliment à la Duchesse en l'assimilant au chef des séraphins que seraient les autres dames. Toutes les femmes rivalisent de beauté et d'atours : c'est le règne de la lumière et de l'harmonie réalisée sur terre, une vision du Paradis propre à la sensualité de Lope de Vega. Et le rôle de la lumière, du feu, outre la métaphore galante, se concrétise dans l'illustration de l'étymologie hébraïque¹⁹ même du nom « séraphin » : « (...) elle illuminait les lumières des salles »...

Toutefois, citons un cas exceptionnel – pris dans une *comedia* hagiographique il est vrai – où un séraphin est représenté par un acteur et cité comme tel : dans *Le séraphin humain*, une didascalie dit même ceci : « *L'on découvre le Séraphin sur une croix avec six ailes* ». En fait, ce Séraphin est Jésus-Christ, et le lecteur assiste à un dialogue extraordinaire et vibrant de mysticisme entre ce dernier et François d'Assise. L'amour que demande Jésus à François est si fort et si bien

¹⁷ Saint Thomas, *Somme théologique*, 1 p. q. 108, art. 5.

¹⁸ Acte I, p. 30b dans le tome XIII de l'édition de la Real Academia Española (Madrid, 1930). L'analogie entre les belles dames et (avec à leur tête, la Duchesse) les séraphins est flagrante si l'oxymore galant de « laids séraphins » n'aura échappé à personne... En espagnol : « En las fiestas, señor, y los torneos / mostró Milán en infinitas sumas / colores, bordaduras y trofeos, / armas francesas y africanas plumas ; / quien ver quisiera serafines feos, / porque la dicha de tu bien presumas, / viera las damas desta fiesta un día / que la Duquesa celestial salía : / tal vez, de plata entre uno y otro velo, / daba luz a las luces de las salas, / que para parecer ángel del cielo / era el cabello sol, los velos, alas... ».

¹⁹ Le mot « séraphin » vient de l'hébreu *seraphim*, lui-même pluriel de *sarapo* (« ange lumineux »).

agréé que la vision et la scène se terminent par un miracle, une totale identification de François au Christ crucifié :

Séraphin. Applique
Tes pieds, François, à mes pieds,
Et tes mains aux miennes,
Ton flanc au mien,
Pour que tu y imprimes mes plaies,
Afin que dans ton corps tu sentes
Celles que dans ton âme tu sentais²⁰.

Quant aux noms propres des anges, nous n'insisterons guère, mais il nous a semblé que les noms de démons étaient bien plus fréquemment utilisés que ceux des anges de bonté. Un nom d'archange est peut-être davantage évoqué : celui de Michel. Nous pouvons aussi le trouver associé à son ennemi mortel, Luzbel, comme dans *Le divin Africain* (*El divino africano*) :

Mónica. Parce que Luzbel n'a pas obéi à Christ,
ni l'a révééré dans sa sainte humanité
lorsque cela lui fut proposé et offert,
du ciel il fut laissé déshérité ;
et comme l'ange qui a adoré son nom a été,
tel Michel, en sa grâce confirmé,
celui qui s'est aveuglé suit donc Luzbel,
puisqu'il nie l'humanité de Christ²¹.

C'est que le thème de la chute des anges – même dans des *comedias* de mœurs – n'est pas rare non plus, et se prête à une vision lyrique et dramatique des choses.

Dans *L'homme de bien*, Tansilo, qui déclare sa flamme à Clavela, fait allusion à l'enfer, et Clavela l'amène à filer la métaphore sur la disgrâce princière et la chute des anges, en ces termes :

Clavela. Eh bien, si tu es déterminé,
Je dirai au Prince,
Quelle folie t'a pris,

²⁰ Acte III, p. 63 (dans l'édition citée *supra*, note 1). En espagnol : « Aplica / tus pies, Francisco, a mis pies, / y tus manos a las mías, / tu costado a mi costado, / porque mis llagas te imprima, / para que en el cuerpo sientas / las que en el alma sentías ».

²¹ Acte I, p. 211a (éd. cit.). En espagnol : « Mónica. No haber Luzbel a Cristo obedecido, / y en santa humanidad reverenciado / cuando le fue propuesto y ofrecido, / del cielo le dejó desheredado; / que el ángel que adoró su nombre, ha sido, / como Miguel, en gracia confirmado; / luego sigue a Luzbel el que se ciega, / pues que la humanidad de Cristo niega ».

Et que son goût je confie
À qui le sien a cherché.
Ainsi en paix nous vivrons,
Car en tombant en disgrâce
Tu ne me diras plus tes extravagances.
Tansilo. Si sa grâce est un ciel humain
Tous deux nous serons des anges ;
Toi aussi tu tomberas avec moi²².

Que la théologie et l'angéologie soient si souvent associées à l'amour dans les *comedias* profanes de Lope ne nous étonnera plus, à la fois comme trait de mentalité personnelle, aspect d'une mentalité collective où la frontière entre le sacré et le profane n'est pas catégorique, et, aussi, puisque nous sommes au théâtre, comme effet dramatique propre au public espagnol du temps, et enfin comme style poétique également qui devait plaire aux auditeurs lettrés.

Mais le grand public devait à son tour se sentir concerné par la force de l'image de la chute des anges, cette vision manichéenne des choses facilement perceptible. Ce qui est sûr aussi, à notre avis, c'est que Lope de Vega par la même occasion utilise l'ange à une double fin, et lorsqu'il évoque le séraphin en termes de lumière et de beauté féminine, comme dans *Voyez qui vous louez*, il s'adresse ouvertement à son public cultivé et noble, épris de beau style et de belles manières. À preuve, un certain nombre de considérations angéliques non plus dans l'optique biblique, mais directement dérivées de l'aristotélisme et de ses principaux interprètes. Souvenons-nous de quelques caractéristiques de la cosmologie aristotélienne : les sphères célestes, douées du mouvement circulaire, portent les astres animés (les étoiles fixes, le Soleil, les Planètes, la Lune). Il semblerait – la question est obscure – que les sphères composées d'éther, tout comme les astres, soient elles-mêmes pourvues d'âmes. En tout cas, chez des interprètes célèbres comme Avicenne ou Maimonide, il y a assimilation des sphères intelligentes aristotéliennes aux anges de la *Bible*.

Les allusions à cette conception de l'ange ne sont pas rares non plus dans la *Comedia* lopesque. Dans *L'ami jusqu'à la mort*, Julia attise la jalousie de don Bernardo ainsi :

Le fiancé qui est venu
Pour ta sœur, Bernard,
De mon bon père Ricardo
A été le meilleur ami.

²² Acte I, p. 190c–191a (Biblioteca de Autores Españoles, T. IV, édition de D. Juan Eugenio de Hartzenbusch). En espagnol : « Clavela. Pues si estás determinado, / Diréle al Príncipe yo / En la locura que has dado, / Y que su gusto fío / De quien el suyo ha buscado. / Con esto en paz viviremos, / Pues cayendo en su desgracia, / No me dirás tus extremos. – Tansilo. Si es cielo humano su gracia / Los dos ángeles seremos ; / Que también caerás conmigo ».

Il séjourne chez nous, et hier soir
Je lui ai fait une telle impression
Qu'il échange l'ange pour moi
Même avant de voir sa sphère²³.

Il y a bien là un amalgame entre les anges de la *Bible* et la cosmologie aristotélicienne, la représentation de la « machine » céleste. Et la femme est au centre de cette sensibilité lopesque et de cette vision du monde. Ailleurs, dans une pièce bien différente de celle de Shakespeare²⁴, *Castelvines y Monteses*, l'ange intervient également dans la théorie du mouvement des cieux :

Roselo. Qui aurait pensé
que dans cet ange, Marín,
il y aurait eu autant de changements ?
L'on dit que les cieux sont mus
Avec une si rare vélocité
Par un ange, qu'en un seul jour il les parcourt
D'un pôle à l'autre
Ou tu l'imites, ou tu l'es,
Puisqu'en une si brève distance,
Les sphères de l'âme tu franchis
Depuis les cieux jusqu'à l'enfer²⁵.

Ces propos s'adressent essentiellement, bien entendu, au public savant de Lope qui dispose de notions cosmologiques et théologiques aristotéliennes sur le mouvement des cieux. Ce qui est révélateur d'une mentalité individuelle et savante, c'est de constater chez Lope de Vega une fois de plus la permanence de cette analogie poétique et philosophique entre la femme et l'ange, que ce dernier soit de nature biblique ou aristotélicienne

Christian ANDRÈS
Université de Picardie Jules Verne (Amiens)

²³ Acte I, p. 328c (éd. cit.). En espagnol : «El novio que ha venido / Para tu hermana, Bernardo, / De mi buen padre Ricardo / El mayor amigo ha sido. / Posa en casa, y de manera / Anoche le parecí, / Que trueca el ángel por mí / Aun antes de ver su esfera».

²⁴ En effet, il s'agit bien avec cette *comedia* de l'histoire célèbre des amants de Vérone, de Roméo et Juliette appelés Roselo et Julia par Lope de Vega. Mais ici, Roselo sait que Julia est vivante, va la chercher dans son tombeau, l'en retire, et tous deux vont dans un village. Julia se présente en vie devant son père qui finit par pardonner à Roselo. Quant aux dates plausibles de composition, Morley a proposé pour la *comedia* de Lope 1606-1612.

²⁵ Acte II, p. 14c (édition déjà citée de D. Juan Eugenio de Hartzenbusch, Biblioteca de Autores Españoles, T. LII, IV). En espagnol : « Roselo. ¿ Quién pensara / Que en aquel ángel, Marín, / Hubiera tantas mudanzas ? / Los cielos dicen que mueve / Con velocidad tan rara / Un ángel, que en solo un día / De un polo al otro los pasa ; / O lo imitas, o lo eres, / Pues, en tan breve distancia, / Las esferas del alma / Desde los cielos al infierno pasas ».

MARIE STUART DANS LE THÉÂTRE ITALIEN DU XVII^e SIÈCLE : DU PERSONNAGE HISTORIQUE AU MYTHE POUR LA SCÈNE

La fin tragique de Marie Stuart d'Écosse, décapitée le 8 février 1587 par la volonté d'Élisabeth d'Angleterre, permet de poser la question du mythe au théâtre sous une optique particulière qui porte à réfléchir sur le concept du « mythe » dans son rapport à l'événement historique et à sa mise en scène. La transformation d'un personnage historique en un personnage « mythique » n'est pas une démarche inédite, bien au contraire. Il suffit d'évoquer le cas emblématique de Cléopâtre, souveraine historique immortalisée grâce à la littérature. Le succès de l'histoire de la reine égyptienne aux XVI^e et XVII^e siècles, particulièrement marqué dans le théâtre italien, acquiert d'autant plus de sens si nous pensons que le récit fournit aux auteurs modernes l'occasion de développer des thèmes de grand intérêt à l'époque, notamment autour de la bonne ou mauvaise gestion du pouvoir, du contraste entre le tyran et ses victimes et, aussi, de la fragilité d'un pouvoir, déjà menacé par les coups d'une fortune hostile.

La figure de Marie Stuart fait donc l'objet d'un processus similaire : son histoire devient un récit dramatique symbolique de l'existence humaine. Néanmoins, force est de constater que des circonstances particulières se font jour : d'une part, la reine catholique est élevée au rang du mythe d'une manière extrêmement rapide et, d'autre part, elle véhicule un message fortement idéologique au sein de la culture contre-réformiste.

La vie de Marie Stuart, riche de péripéties, devient sur-le-champ un sujet idéal pour le théâtre européen¹. Nous souhaitons ici nous concentrer sur la production tragique italienne de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle, intéressante sous plusieurs aspects. C'est en effet quelques décennies après la mort de Marie Stuart que deux pièces, les premières que nous conservons consacrées au sujet, voient le jour. Il s'agit de la *Reina di Scozia* (écrite dans une première version en 1591, imprimée en 1628) de Federico Della Valle, intellectuel et fonctionnaire à la cour des Savoie, et de la *Reina di Scozia* (1604) de Carlo Ruggeri, vraisemblablement un moine d'origine napolitaine.

Notre contribution s'attache donc à souligner de quelle manière de telles pièces participent à un phénomène ayant touché l'Europe catholique tout entière. Marie Stuart, personnage historiquement ambigu et non dépourvu d'aspects négatifs, fait l'objet d'une véritable démarche de mythification qui l'élève au rang de martyr pour la foi contre l'« hérésie » protestante. Le canevas historique est pourtant bien connu : les auteurs ne peuvent alors le modifier que par quelques détails ; d'autant plus que la fin dramatique de la reine se déroula sous les yeux d'une

¹ Cf. Duchein Michel, *Marie Stuart, la femme et le mythe*, Paris, Fayard, 1988 ; Frazer Antonia, *Maria Stuart*, Milan, Mondadori, 1996.

bonne part d'écrivains et de lecteurs de l'époque. Toutefois, le plus intéressant dans la transposition de l'histoire à la scène est de saisir les innovations ou les différences – souvent, anodines en apparence – introduites par rapport à la réalité historique. Dans le théâtre tragique italien, l'image de la souveraine écossaise est en effet modelée selon un processus de symbolisation qui lui confère des sens religieux et politiques prédéterminés, sous-tendant aussi des structures symboliques d'ordre mythique.

1. La naissance d'un mythe théâtral

Pendant longtemps, le terme de « mythe » n'a été, pour l'Occident, que l'en-semble de récits merveilleux gréco-latins. De cette utilisation très pointue, on est passé au fur et à mesure à des acceptions plus larges en sorte que le « mythe » est devenu, dans le sentiment commun, un concept flou, employé parfois de manière impropre, voire abusive².

Bien que certains spécialistes soulignent que, lorsque la personnalité singulière s'impose, le mythe proprement dit cesse d'exister³, il est un fait que des personnages littéraires (Judith, Don Juan ou Faust) ou historiques (Jules César, Thomas Becket ou Jeanne d'Arc) ont été transformés justement en « mythe » par une copieuse tradition littéraire et artistique. C'est donc dans cette optique que l'on peut analyser le cas de Marie Stuart.

Il s'agit là d'un récit historique qui devient « archétype » : les circonstances tragiques du conflit ont acquis aussitôt une valeur paradigmatique et ont été perçues comme fortement chargées de significations politiques, morales et religieuses. Au préalable, il faut néanmoins souligner que tout personnage littéraire ou historique ne se transforme pas bien sûr en mythe. Comme l'explique Marie-Catherine Huet-Brichard⁴, il est nécessaire qu'il soit emblématique et en même temps polysémique ; qu'il soit toujours lui-même mais aussi différent dans toute œuvre nouvelle où il apparaît ; finalement, qu'il manifeste le système de représentation de l'époque où il naît, mais aussi qu'il dépasse toute valeur contingente. C'est effectivement cela qui fait de l'histoire de Marie Stuart un véritable mythe, thèse démontrée par le succès que ce personnage trouve dans la littérature.

Par l'expression « mythe théâtral », nous faisons alors plus précisément référence à des récits paradigmatiques, issus de la littérature ou de l'histoire, qui sont intégrés profondément dans la dramaturgie d'une époque, notamment du fait des clés d'interprétation du réel qu'ils offrent. Concernant plus spécifiquement le

² Cf. Ferrucci Franco, « Il mito » in *Letteratura italiana*, sous la direction de Alberto Asor Rosa, vol. V : *Le questioni*, Turin, Einaudi, 1984, p. 513 – 549 ; Marret Sophie (sous la direction de), *Lectures et écritures du mythe*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

³ Cf. Vernant Jean-Pierre, Vidal-Naquet Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Maspéro, 1971.

⁴ Cf. Huet-Brichard Marie-Catherine, *Littérature et Mythe*, Paris, Hachette, 2001.

théâtre italien baroque, les perspectives d'analyse offertes sont généralement en accord avec la vision du monde orthodoxe promulguée par l'Église et par l'État.

Au sein du projet culturel de la Contre-Réforme, l'écriture tragique intègre alors la figure de Marie Stuart dans un patrimoine culturel religieusement orienté. Cette démarche relève de l'*inventio* de nouveaux mythes théâtraux, qui marque tantôt la production religieuse tantôt la laïque. Dès le Concile de Trente (1543 – 1565), une véritable fabrique de représentations théâtrales en faveur de la foi est en effet mise en place, surtout à la suite de l'intégration de la pratique dramaturgique dans l'œuvre pédagogique des Jésuites. C'est ainsi que le théâtre devient un nouvel outil du salut pour cette Église militante. L'emploi des récits religieux ne vise plus à animer la piété et la crainte chez le spectateur, en accord avec la dictée aristotélienne, mais à élaborer pour lui une véritable dramaturgie de la conversion⁵. La vie extra-ordinaire de Marie Stuart symbolise ainsi pour la collectivité des questions essentielles sur la condition humaine et sur la foi. À l'époque des schismes et des guerres de religion, ses vicissitudes perdent leurs traits humains et se transforment en épisodes symboliques, métaphore de la lutte féroce entre les Catholiques et les Protestants. C'est bien tout cela qui autorise alors l'emploi du mot « mythe » pour la figure de Marie.

Lors de l'emprisonnement de la reine d'Écosse, l'opinion collective européenne s'est divisée entre les partisans et les détracteurs de sa cause et une quantité très importante de textes, de pamphlets, de traités a rapidement envahi l'Europe. Au sein de cette production vaste et aux contenus enflammés, quelques ouvrages en particulier, souvent composés par des personnes faisant partie de l'entourage de Marie, ont divulgué des détails autrement inconnus, notamment sur la partie finale de sa vie. Cette littérature concourt à la mise en place de son mythe⁶ et constitue la « version catholique » de l'affaire, pour répondre aux comptes-rendus anglais qui

⁵ Cf. Fumaroli Marc, « Les Jésuites et le théâtre de la parole » in *I gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*, sous la direction de Maria Chiabò et Federico Doglio, Rome, Torre d'Orfeo Editrice, 1994, p. 39 – 56.

⁶ Entre autres, on pourrait alors évoquer le *De origine ad progressu schismatis anglicani* (Rome, 1586) du théologien Nicolas Sander ; le *A defence of the honour of the Princesse Marie Queen of Scotlande* (Reims, 1569) de John Leslie, évêque et conseiller de Marie ; la biographie composée par Adam Blackwood (en deux parties intitulées *Martyre de la Royne d'Escosse*, 1587 et *La Mort de la Royne d'Escosse*, 1588). À cela, on ajoute aussi la description des derniers moments avant l'exécution, écrite par Dominique Bourgoïn, le médecin de la reine, dans le *Journal de Dominique Bourgoïn Medecin de Marie Stuart*. Pour d'autres détails nous renvoyons à Duboit-Nayt Armel, « Les représentations de l'héroïsme chrétien de Marie Stuart aux XVI^e et XVII^e siècles » in *Saintes ou sorcières ? L'héroïsme chrétien au féminin*, sous la direction de Véronique Alemany et Monique et Bernard Cottret, Paris, Les Éditions de Paris, 2006, p. 27 – 48 et à Villari Stefano, « Maria Stuarda nella letteratura italiana del Seicento » in *Storie inglesi. L'Inghilterra vista dall'Italia tra storia e romanzo (XVII secolo)*. Sous la direction de Clizia Carminati et Stefano Villari, Pise, Edizioni della Normale, 2011, p. 15 – 24.

circulaient dans les diverses cours européennes⁷. Pour ce qui est de l'Italie, dès l'emprisonnement de Marie une production aussi riche voit le jour, ce qui témoigne du vif intérêt que suscitait l'histoire dans l'opinion publique⁸. Outre la démonstration juridique de la légitimité de l'aspiration de Marie au trône anglais, ces œuvres soulignent avec une extrême emphase les immoralités abjectes d'Élisabeth, descendante illégitime du débauché Henry VIII et de la vicieuse Anne Boleyn. En revanche, les vertus de Marie, souvent saisie lors de visions divines ou pendant la prière, deviennent la démonstration irréfutable de la bienveillance divine à ses regards. Cette structure binaire, presque manichéenne, demeure ainsi le pivot de la production littéraire catholique. Les pièces de théâtre que l'on présente ici exploitent également, bien que de manière différente, cette métaphore de la lutte entre le Bien et le Mal.

C'est ainsi que la reine d'Écosse fait l'objet d'une véritable sanctification. Son projet de rétablir la doctrine catholique en Angleterre, divisée à l'époque entre les Protestants et les Anglicans, justifie l'emploi même du mot « martyr » pour parler de sa mort. L'image, répandue par les biographies catholiques, de Marie acceptant calmement l'annonce de sa décapitation – véritable émancipation de la chair et assumption au royaume des Cieux – manifeste par exemple comment son histoire a été modelée sur une *imitatio Christi*. Les manigances, les intrigues, même les homicides et les amours illicites dont elle était néanmoins accusée et qui nourrissaient l'image protestante de meurtrière et de conspiratrice, sont passés sous silence. L'objet des attentions des écrivains n'est donc pas l'histoire en elle-même mais plutôt la perspective morale, éthique et religieuse qu'offre le récit.

L'emprisonnement et la mort de Marie Stuart fournissent alors rapidement un sujet nouveau aux scènes tragiques italiennes. Entre 1598 et 1599, Tommaso Campanella compose une tragédie sur le sujet, aujourd'hui perdue, et à Naples, en 1604, paraît *La reina di Scozia* de Carlo Ruggeri. Il y a aussi la *Reina di Scozia* de Federico Della Valle, rédigée et modifiée en plusieurs étapes. Le texte est composé dans une première version en 1591⁹ et remanié en 1595¹⁰. Il est réécrit une troisième fois, probablement en 1620¹¹, et cette variante posthume est publiée en 1628.

⁷ L'*Histoire de Marie Royne d'Escosse* (1572) de l'humaniste protestant George Buchanan est particulièrement célèbre. Son portrait de Marie est celui d'une femme tyrannique, sans aucun scrupule, qui a organisé de manière machiavélique l'homicide de lord Darnley, le père de Jacques I^{er} d'Angleterre, pour mieux assouvir ses passions impudiques. Cette œuvre témoigne alors de la véhémence des accusations adressées à la reine par ses ennemis.

⁸ Pour des détails sur la production italienne, cf. Villari Stefano, *op. cit.*

⁹ Le texte manuscrit, intitulé *Maria la reina*, est conservé aujourd'hui à la bibliothèque de Bergame. La dédicace s'adresse à la marquise Vittoria Solara, de la famille du comte Moretta, ambassadeur des Savoie en Écosse. C'est elle qui a commandé à Della Valle la composition de la pièce. Cf. Durante Matteo, « La prima redazione della *Reina di Scozia* di Federico Della Valle : Bergamo, Biblioteca civica, ms. MM 166 » in *Siculorum Gymnasium*, XXXIV, n° 2, 1981.

La tragédie de Della Valle a particulièrement connu les faveurs de la critique littéraire sous l'influence des études de Benedetto Croce¹² qui fait connaître en 1930 cet auteur méconnu du public. Par la suite, les spécialistes se sont attachés à éclaircir l'histoire tortueuse de son édition aussi bien que les modifications de ses contenus. On y retrouve en effet l'élimination progressive des éléments considérés comme superflus, la réduction du récit à un seul acte¹³ et le respect toujours plus rigoureux de l'unité de lieu et de temps¹⁴. Dans la version de 1628, l'histoire se déroule à la prison du château de Fotheringhay, pendant les dernières heures de vie de la reine.

Pour ce qui est de la production théâtrale restante, d'autres textes voient le jour, mais plus tard. C'est en particulier après la mort de Jacques I^{er} d'Angleterre (1566 – 1625), fils de Marie Stuart et premier souverain d'Écosse, Angleterre et Irlande unifiées, et à la suite aussi de la restauration de la monarchie Stuart en 1660 que l'on remarque un regain d'intérêt pour l'histoire de la reine catholique. Pendant la seconde moitié du XVII^e siècle, voient le jour *Il martirio de Maria Stuarda* (1642) de Bassiano Gatti, la *Regina Maria Stuarda* de Francesco Michelucci Del Nero¹⁵, *La Maria Stuarda* (1663) de Francesco Savaro, *Le barbarie del caso* (1664) de Domenico Gisberti, la *Maria Stuarda* (1665) d'Orazio Celli et la *Maria Stuarda* (1672) d'Anselmo Sansone¹⁶.

¹⁰ Della Valle dédie cette version à Ranuce Farnèse, duc de Parme, dans l'espoir d'améliorer sa position sociale. Le manuscrit est aujourd'hui conservé à Naples. Cf. Baldis Bruno, « Di una nuova redazione manoscritta della tragedia *La reina di Scozia* di Federico della Valle » in *Aevum*, n° 26, 1952, p. 349 – 364.

¹¹ Cette troisième variante est dédiée à la Vierge et au pape Urbain VIII. Les spécialistes ne s'accordent pas sur la chronologie de la troisième réécriture. Pour des détails sur la question, cf. Sanguinetti White Laura, *Dal detto alla figura. Le tragedie di Federico Della Valle*, Firenze, Leo S. Olschki, 1992.

¹² Cf. Croce Benedetto, « Federico Della Valle » in *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*. Bari, Laterza, 1931, p. 46 – 74 ; Croce Benedetto, « Ancora della *Reina di Scozia* di Federico Della Valle » in *Aneddoti di varia letteratura*, vol. 2, Bari, Laterza, 1953, p. 19 – 25 ; Croce Benedetto, « Il tema *Maria Stuarda* » in *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Bari, Laterza, 1954, p. 84 – 90.

¹³ Certaines éditions critiques, comme celle réalisée par Benedetto Croce en 1930 (éditée chez Zanichelli), imposent au récit la division en cinq actes, typique de la tragédie italienne de l'époque. Nous suivons ici le texte édité par Luigi Fassò qui ne touche pas au *continuum* de vers de la pièce ; cf. Della Valle Federico, « *La reina di Scozia* » in *Teatro del Seicento*, édition critique et introduction réalisées par Luigi Fassò, Milan, Riccardo Ricciardi, 1956, p. 472 – 553.

¹⁴ Pour une analyse des différences qui se font jour au fur et à mesure dans les trois versions, cf. l'édition critique des pièces de Della Valle réalisée par Pietro Cazzani en 1955 et par Matteo Durante en 2005. Cf. Della Valle Federico, *Opere*. Introduction et édition critique réalisées par Pietro Cazzani, Milan, Mondadori, 1955 ; Della Valle Federico, *Opere*. Introduction et édition critique réalisées par Matteo Durante, Messine, Sicania, 2004. Cf. aussi Croce Franco, *Federico Della Valle*, Florence, La Nuova Italia, 1965.

¹⁵ La pièce a été mise en scène en 1650, mais jamais imprimée.

¹⁶ Cette dernière pièce est le premier *dramma per musica* que le théâtre italien consacre à la reine catholique. Pour la présence de Marie Stuart sur les scènes italiennes des époques suivantes, nous

Ce qui caractérise particulièrement les pièces de Della Valle et de Ruggeri, c'est qu'elles sont conçues après l'émoi causé par la mort sacrilège de la reine catholique. Elles s'intègrent parfaitement dans le climat culturel de l'époque : Marie Stuart offre aux deux dramaturges l'occasion de participer aux inquiétudes de leur époque et d'adhérer aux instances idéologiques promulguées par la Contre-Réforme. La version de Ruggeri, d'où part notre analyse, exploite surtout la valeur christologique de l'histoire, alors que Della Valle en fait une enquête sur le pouvoir et sur son lien avec la religion.

2. La « Reina di Scozia » de Carlo Ruggeri : une martyre sur la scène

Les données biographiques de Carlo Ruggeri sont peu nombreuses et douteuses : d'origine napolitaine, il a semble avoir été frère capucin. Sa pièce, qui a probablement été mise en scène¹⁷, est imprimée à Naples en 1604 chez Costantino Vitale¹⁸, un éditeur qui privilégiait les textes religieux et édifiants. C'est justement ce dernier qui ajoute à l'édition de la pièce une préface où l'histoire de Marie Stuart est rappelée aux lecteurs. Les quelques variations qui y sont introduites, anodines seulement en apparence, manifestent déjà la démarche de sanctification de la protagoniste, qui marque la pièce¹⁹.

La tragédie, dédiée à Filippo Spinelli, évêque de Naples, est divisée en cinq actes, composés de plusieurs scènes et séparés par les interludes lyriques du chœur. Le récit se déroule dans la prison où se trouve Marie quelques heures avant son exécution²⁰.

renvoyons à Urbani Brigitte, « Les “Marie Stuart” italiennes : de la Contre-Réforme au féminisme » in *Théâtres du Monde*, n° 14 – 2004, p. 213 – 228.

¹⁷ Cf. Olivari Edy, *Maria Stuart nel teatro del Seicento*. Thèse de doctorat en études italiennes soutenue à l'Université de Savoie, sous la direction de Luca Badini Confalonieri, 2007.

¹⁸ Cf. Santoro Marco, *Storia del libro italiano. Libro e società in Italia dal Quattrocento al Novecento*, Milan, Bibliografica, 2008 [1994].

¹⁹ Par exemple, l'homicide de Lord Darnley, le deuxième époux de Marie – que les rumeurs de la cour attribuaient justement à la reine pour se venger du meurtre de son favori Davide Riccio – est ici imputé à la cruelle Élisabeth, désireuse d'éliminer un adjutant dévoué à la doctrine catholique

²⁰ Bien que le récit ne fausse pas le déroulement général historique des événements, le synopsis de la pièce peut aider à en saisir les caractéristiques principales. **Acte I.** La pièce commence par des réflexions de la part de l'entourage de la reine sur le triste sort de cette dernière. On en décrit la douleur, les longues prières et les cauchemars fréquents, tandis que le chœur invite à plusieurs reprises à croire en Dieu. Un messager arrive et annonce qu'Élisabeth a enfin décidé de délivrer la prisonnière. Les Catholiques sont déjà en fête, mais le conseiller de Marie préfère attendre les ambassadeurs anglais avant de faire confiance à cette nouvelle inattendue. **Acte II.** Après l'apparition du spectre de son deuxième époux Henry qui lui conseille de fuir à l'aide des Français, Marie hésite longtemps sur le choix à faire : rester en Angleterre et mourir ou partir et vivre ? Dans la suite, des visions angéliques la préviennent : l'image qu'elle a vue est d'origine diabolique. Elle doit donc persister dans sa foi et affronter le martyre. La reine ravie accepte son destin. **Acte III.** Les ambassadeurs anglais arrivent : un complot contre Élisabeth, sûrement organisé par Marie, a été découvert. Cette dernière est donc

Selon une tendance propre à la production tragique italienne, le caractère de la protagoniste est peu approfondi. Ce sont son conseiller et sa suivante qui l'introduisent pour la première fois au public, après avoir tristement réfléchi sur la précarité du pouvoir (I, 1). Dans une litanie de plaintes, les deux personnages décrivent ainsi le réveil de la souveraine ce matin-là, après une nuit tourmentée par les cauchemars. Cette scène n'est pas banale et présente des enjeux intéressants pour le récit même.

La présence de mauvais rêves et de spectres est en effet un élément issu de la dramaturgie antique, en particulier d'Euripide et de Sénèque, particulièrement exploité dans l'économie du récit tragique italien pour annoncer la catastrophe imminente et pour plonger les personnages, et le public aussi, dans le climat sombre de l'histoire. Ruggeri profite à plusieurs reprises de ce *topos*, relevant néanmoins du « merveilleux chrétien » typique de l'époque baroque. Les visions diaboliques offrent sûrement la vision d'un monde sépulcral, gouverné par des forces qui échappent à la compréhension humaine. Toutefois, c'est justement ce procédé narratif qui donne ainsi au lecteur moderne la clé d'interprétation du caractère de la protagoniste.

Il faut à ce propos souligner que la première vision est le spectre d'*Enrico*, c'est-à-dire Henry Stuart, aussi appelé lord Darnley, le second époux de Marie : un personnage que les sources historiques décrivent comme violent, ivrogne et peu aimé par sa femme. C'est justement Marie qui, apparue sur scène au début de l'acte II, explique à son entourage terrifié que le fantôme, après lui avoir révélé l'imminence de sa mort, l'a incitée à fuir. Des bateaux français l'attendent, non loin de la prison, pour la conduire à l'abri de la cour de France.

Cette référence historique n'est pas anodine. N'oublions pas que Marie Stuart, qui a grandi à la cour de Catherine de Médicis, était devenue première dame de France à seize ans à peine, du fait de son union avec le dauphin François II. C'est en effet peu après son mariage (en 1558) que Marie se confronte à sa cousine Élisabeth. Celle-ci est couronnée reine d'Angleterre la même année, bien que les évêques catholiques anglais n'en acceptent pas l'élection, au prétexte de sa nais-

condamnée à mort. La reine accueille avec joie la nouvelle et évoque son passé et ce qu'elle a fait pour apporter à nouveau la vraie religion en Grande-Bretagne. Elle est donc persuadée que sa rivale comprendra bientôt combien le politique des hommes est vaine et creuse. Le messenger et le chœur, restés seuls sur scène, racontent la vie de Marie : destinée à devenir la souveraine de France, elle a perdu deux fois ses époux. Maintenant, elle est seule, dans une prison, en attente de la mort. C'est donc là l'exemple de la précarité du pouvoir. Dans la scène finale, un ambassadeur anglais instruit le gardien de la prison de l'enterrement de Marie. **Acte IV.** Le serviteur cherche le courage pour annoncer au fils de la reine que sa mère mourra bientôt. Il souhaite ensuite que celui-ci venge un jour ce crime et délivre l'Angleterre des infidèles. Un ministre calviniste arrive et demande à voir Marie. Dans le dialogue suivant, il explique à la protagoniste le motif de sa venue : le spectre d'Henry est apparu devant ses yeux et lui a demandé de sauver la reine. Cette dernière accuse l'ombre mensongère d'être le Diable et décrit l'Ange qui lui a prédit le Salut. L'acte se termine par une prière qu'elle adresse à Dieu. **Acte V.** Lorsque le conseiller se prépare à implorer la grâce pour Marie, un serviteur et le chœur arrivent et en décrivent la décollation.

sance illégitime. L'année suivante, Marie aussi se proclame souveraine d'Angleterre, avec le soutien de la France qui vise à accroître de cette manière son influence et sa présence militaire en Écosse.

La mort précoce de François II (en 1560) change soudainement la situation. Au retour dans une Écosse devenue protestante pendant son absence, alors que la France est touchée par les guerres de Religion, Marie épouse son cousin lord Darnley (en 1565) et de cette union naît Jacques I^{er} d'Angleterre. Il s'agit d'un mariage malheureux et difficile, du point de vue politique et personnel, qui se termine en 1567 avec l'assassinat de Darnley. Dans la même année, Marie épouse le comte Bothwell, accusé d'ailleurs par l'opinion publique d'être le meurtrier de l'époux précédent de la reine. Cette union provoque une rébellion des Protestants qui emprisonnent Marie et la forcent à abdiquer en faveur de son fils. Marie s'échappe de la prison et cherche abri en Angleterre où elle est capturée et, sur ordre d'Élisabeth, conduite tout d'abord au palais de Shrewsbury.

Elle mène une existence somme toute assez libre. À ce moment, en particulier dès 1580, Marie est déjà devenue un symbole de la lutte des Catholiques contre les Protestants. Le pape envoie même des missionnaires jésuites en Angleterre pour faire de la propagande, ce qui provoque un durcissement de la politique anglaise contre les dissidents religieux et politiques. C'est pourquoi, après la découverte d'un complot²¹, Marie est enfermée dans la prison de Fotheringhay (en 1568). Elle en sortira seulement en 1587, pour aller à l'échafaud, accusée d'avoir participé à un attentat contre la vie de sa rivale.

Ces vicissitudes, où ambition et pouvoir sont étroitement mêlés, sont alors évoquées dans l'échappatoire que le spectre de lord Darnley offre à Marie. Prise par la doute, tentée par la possibilité de survivre, la reine hésite et son entourage avec elle. La question engendre d'ailleurs de véritables débats rhétoriques – influence manifeste de la tragédie jésuite²² – parmi les personnages, qui réfutent ou appuient les thèses pour ou contre la fuite. Quant à la reine, elle écoute les uns et les autres, à l'instar d'un public silencieux, sans prendre de décision. Ce sont en effet des apparitions angéliques et divines, au cours de diverses scènes, qui la confortent. Le Salut éternel lui est ainsi promis, si elle affronte les supplices. Marie est transfigurée à cette idée et ne songe désormais qu'au martyre.

²¹ Il s'agit du complot organisé par le noble catholique Anthony Bamington. Dans certaines lettres écrites de sa plume et adressées à Marie, l'homicide d'Élisabeth était explicitement évoqué. Cf. Guy J., *The queen of Scots : the true life of Mary Stuart*, New York, Houghton Mifflin, 2005.

²² Cf. Battistini Andrea, « La retorica agiografica nel teatro dei gesuiti » in *Santi a teatro*, sous la direction de Franco Carmelo Greco, Naples, Electa Mondadori, 2006, p. 41 – 49 ; Fois Mario, « La retorica nella pedagogia ignaziana. Prime attuazioni teatrali e possibili modelli » in *I gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*, sous la direction de Maria Chiabò, Federico Doglio, Rome, Torre d'Orfeo Editrice, 1994, p. 57 – 99 ; Fumaroli Marc, « Le *Crispus* et la *Flavia* du P. Bernardino Stefonio S. J. contribution à l'histoire du théâtre au Collegio Romano (1597 – 1628) » in *Les fêtes de la Renaissance*. Vol. III. Études réunies par Jean Jacquot et Elie Konigston, Paris, Éditions du centre National de la recherche scientifique, 1975, p. 504 – 524.

Lorsque les ambassadeurs anglais arrivent et annoncent la condamnation à mort pour avoir participé à un complot contre Élisabeth (III, 4), la protagoniste s'en réjouit et souhaite alors « que le trépas soit doux, que chaque peine soit opportune / Si je pouvais arriver à la mort par un tel chemin / Je me dirais heureuse trois, voire quatre fois »²³.

Les tentations diaboliques ne cessent pourtant pas de se manifester. L'apparition du Malin sous la forme de visions et d'animaux est une image très fréquente dans la poésie religieuse et c'est là une probable influence de la formation monastique de l'auteur. En outre, il est à ce propos utile de souligner que la liste des occasions où Marie Stuart a été tentée d'abjurer est un élément bien présent dans la littérature catholique en sa faveur et son refus de céder devient ainsi un passage obligé. Chez Ruggeri, cette dernière tentation est représentée par le personnage du ministre calviniste, dans l'acte IV, qui symbolise la fascination diabolique d'un *lieto fine* facile. Le ministre se dit inspiré par l'apparition en songe, encore une fois, de lord Darnley et se présente à Marie (IV, 3) pour lui offrir la liberté au prix de l'abjuration (IV, 4). La métamorphose de la protagoniste en symbole religieux est cependant achevée : il n'y a plus de place pour les doutes d'autrefois. La reine, inébranlable dans sa foi, démasque rapidement le Malin et le chasse, pour attendre dans la prière sa mort ou, plutôt, le début de la vraie vie.

Ces éléments permettent alors de soutenir que la pièce est modelée de très près sur la production copieuse de pièces à sujet hagiographique qui prêtent une attention particulière à la figure de la sainte martyre²⁴. Les spécialistes s'accordent en effet à souligner que la lutte que l'Église mène contre le théâtre est limitée surtout à la période strictement tridentine et au prosélytisme de personnages comme Charles Borromée²⁵. Une plus grande tolérance s'impose par la suite, aussi en raison d'un certain opportunisme politique. L'Église, bien consciente de la puissance communicative de chaque genre de représentation et, en particulier, du pouvoir persuasif du théâtre, se l'approprie pour l'orienter vers la propagande des valeurs qu'elle a débarrassées néanmoins d'aspects considérés comme licencieux²⁶. La vie religieuse de la Naples catholique où la politique des vice-rois espagnols et

²³ Cf. Ruggeri Carlo, *La reina di Scozia*, Naples, chez Constantino Vitale, 1604, p. 54 : « Mi sia dolce il patir, grata ogni pena/ E se a morte giungessi per tal via/ Me felice direi tre volte e quattro ». C'est nous qui traduisons.

²⁴ Cf. Sallmann J. M., « La littérature hagiographique en Italie méridionale de 1500 à 1750 » in *Raccolte di vite di santi dal XIII al XVIII secolo. Strutture, messaggi, fruizioni*, a cura di Boesch Gajano Sofia, Brindisi, Schena Editore, 1990, p. 169 – 180.

²⁵ Cf. p. ex. Bernardi Claudio, « Censura e promozione del teatro nella Controriforma » in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, sous la direction de Roberto Alonge, vol. I : *La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, Turin, Einaudi, 2000, p. 1023 – 1042.

²⁶ Cf. Battistini Andrea, *Il Barocco. Cultura, miti, immagini*, Rome, Salerno Editore, 2000 ; Ferrone Siro, « Il teatro » in *Storia della letteratura italiana*. Sous la direction de Enrico Malato, vol. V : *La fine del Cinquecento e il Seicento*, Rome, Salerno Editore, 1991, p. 1057 – 1110

l’Inquisition avaient instauré un climat de contrôle et répression²⁷, était donc animée aussi par les représentations fréquentes de pièces mettant en scène les récits bibliques ou les hagiographies²⁸.

Une telle production offre d’ailleurs l’occasion de définir de manière orthodoxe le *statut* de la sainteté féminine, à une époque où l’Église et l’État regardaient avec soupçon la femme et sa quête de mysticisme. Il est utile de souligner à ce propos que, entre les XII^e et XV^e siècles, la définition du martyr a longtemps été délicate. Les circonstances historiques avaient fortement changé depuis l’époque des persécutions des Chrétiens et des expériences ambiguës, comme celle de Jeanne d’Arc²⁹, appelaient une définition rigoureuse du rôle du beau sexe dans la conquête du salut. Au sein de la société post-tridentine si hiérarchisée et si autoritaire, le théâtre religieux s’attachait alors à promulguer l’image la plus lisse et la plus contrôlable possible de la sainte. D’où les nombreuses pièces sur des vierges saintes qui affrontent leurs bourreaux pour protéger leur chasteté et leur foi³⁰.

C’est ainsi que naît une sorte de convention entre le public et la scène : l’histoire du saint est conçue alors comme la suite de celle du Christ et on offre ainsi au public le contact avec une réalité plus haute et plus profonde. Dans une structure quasiment ritualisée par l’emploi d’un important appareil scénique – ce qui est typique de la religiosité baroque –, la transformation du personnage en mythe religieux devient un moment édifiant et rassembleur. La scène livre alors les histoires de saintes « guerrières », c’est-à-dire disposées à se battre pour défendre leur *credo*, une image qui s’affirme surtout dès la moitié du XVI^e siècle. Tout élément conventionnel est investi d’une forte charge symbolique et idéologique : par sa foi, la sainte dépasse les défauts propres à son sexe et cette démarche culmine clairement dans le martyre. On marquera aussi que la persécution est pour elle une source de joie et non un motif d’inquiétude. Dès lors, les tentations diaboliques et

²⁷ Cf. p. ex. Lopez P., *Inquisizione, stampa e censura nel regno di Napoli fra ‘500 e ‘600*, Naples, Edizioni del Delfino, 1974.

²⁸ Cf. Sallmann Jean-Michel, *Naples et ses saintes à l’âge baroque (1540 – 1750)*, Paris, Puf, 1994.

²⁹ Cf. Beaune Colette, « Jeanne entre modèle et exception » in *Saintes ou sorcières ? L’héroïsme chrétien au féminin*, sous la direction de Véronique Alemany, Monique et Bernard Cottret, Les Éditions de Paris, Paris, 2006, p. 15 – 23.

³⁰ De nombreuses études ont souligné que ce modèle hagiographique sous-entend la structure archétypale de l’héroïne pourchassée, qui eut un succès important dans la littérature dès l’Antiquité. Cf. à ce propos Albanese Gabriella, « Fra narrativa e rappresentazione teatrale : metamorfosi umanistiche della “fanciulla perseguitata” » in *Teatro, scena, rappresentazioni. Dal Quattrocento al Cinquecento*, a cura di P. Andrioli, A. G. Camerino, P. Rizzo Viti, Galatina, Congedo Editore, 2000, p. 85 – 108 ; Frare Pierantonio, « Le donne perseguitate nel teatro italiano » in *Romanzesche avventure di donne perseguitate nei drammi fra ‘400 e ‘500*, sous la direction de Maria Chiabò, Federico Doglio, Rome, Edizioni Torre d’Orfeo, 2005, p. 371 – 378 ; Fredouille Jean-Claude, « Le héros et le saint » in *Du héros païen au saint chrétien*, sous la direction de Gérard Freybourger, Laurent Pernot, Paris, Institut d’Études Augustiniennes, 1997, p. 11 – 25 ; Gouillet Monique, *Écriture et réécriture hagiographiques*, Turnhout, Brepols Publishers, 2005.

la possibilité de se sauver, quitte à abjurer, sont un *topos* de ces canevas, tel qu'on le trouve dans la pièce de Ruggeri.

Cette idée est le vrai pivot de la *Reina di Scozia*. Le combat entre Marie et le Diable, qui comporte l'intervention divine comme soutien de la protagoniste, transpose le récit en symbole de la lutte du Bien et du Mal. L'opposante « naturelle » de Marie, c'est-à-dire Élisabeth, *Isabella* dans la pièce, reste en retrait, sans jamais intervenir dans l'action, à l'instar d'une autre incarnation du Malin dans un monde infesté par les démons. Au fil des vers, la reine anglaise est en effet définie, entre autres, comme « l'hydre anglaise, l'impie Isabelle, / de ses venins parsema ton bon royaume »³¹, « la bête humaine »³², « le tyran cruel »³³, « le loup féroce »³⁴, « l'émulatrice inique de la juive Jézabel »³⁵, « du nom catholique l'âpre ennemie »³⁶, « l'impure rebelle et l'âpre ennemie de Dieu »³⁷. Toutefois, l'auteur ne pousse pas l'analyse de son caractère au-delà des stéréotypes propres à la propagande catholique.

Toute réflexion sur le pouvoir humain se développe ainsi de manière figée et le récit n'aborde la question politique que pour en montrer la vacuité. La description que développe le chœur final de l'acte III de la colère d'Élisabeth à l'idée de Marie se précipitant avec joie vers la mort, s'attache simplement à démontrer, de manière rhétorique, la vanité des désirs humains. Marie même ne s'attarde pas sur sa souveraineté et n'évoque que sa condition royale seulement face à la nouvelle de la décapitation, et de manière assez rapide : elle rappelle qu'en tant que telle, elle pouvait aspirer légitimement à la couronne d'Angleterre – « fille d'un roi, je naquis déjà reine pour le monde »³⁸. Ces revendications sont aussitôt mises de côté et l'attention se porte davantage sur l'image de Marie pardonnant ses erreurs à sa rivale, à l'instar du Christ.

Sur le plan historique en revanche, la question du pouvoir demeure cruciale. Tout au long de sa captivité, Marie Stuart s'est consacrée à l'activité politique pour préparer son retour sur le trône d'Écosse et obtenir celui d'Angleterre, comme sa correspondance le montre³⁹. En outre, le statut royal de Marie ne pouvait pas être oublié : la querelle autour de la légitimité de l'emprisonnement et de la condamnation à mort d'un roi a enflammé les juristes d'Europe et le gouvernement

³¹ C'est-à-dire le royaume d'Écosse. Cf. Ruggeri Carlo, *op. cit.*, p. 19 : « idra inglese, empia Isabella / dei suoi veneni il tuo bon regno sparse ».

³² Cf. *idem*, p. 25 : « umana fiera ».

³³ Cf. *idem*, p. 86 : « crudel tiranna ».

³⁴ Cf. *idem*, p. 26 : « fier lupo ».

³⁵ Cf. *idem*, p. 66 : « emule iniqua de l'ebrea Iezabel ».

³⁶ Cf. *idem*, p. 86 : « del catolico nome aspra nemica ».

³⁷ Cf. *idem*, p. 94 : « di Dio rubella e aspra nemica ».

³⁸ Cf. *idem*, p. 77 : « Di re figlia, reina io nacqui al mondo ».

³⁹ La certitude de Marie d'être condamnée à mort impliquera un changement d'attitude. Elle se consacrera dès lors à la foi. Cf. Duboit-Nayt Armel, *op. cit.*

anglais même doit recourir à un stratagème juridique pour justifier l'emprisonnement⁴⁰. Toutefois, selon une tendance typique du théâtre religieux, les formes humaines de la politique sont ici atténuées et tout se résout dans le refrain du *memento mori* et de la *vanitas vanitatum*, typique de la littérature édifiante⁴¹.

Le message final que la pièce véhicule, est toutefois optimiste. Il est à ce propos utile de souligner que Ruggeri composait probablement sa pièce lorsque la nouvelle de la mort d'Élisabeth se répandit dans toute l'Europe. C'était vers la fin de l'avril 1603 et l'espoir du retour de la Grande-Bretagne au catholicisme se faisait à nouveau jour. Chez Ruggeri, une telle attente se concrétise dans la figure de Jacques I^{er} d'Angleterre, *Giacomo* dans la pièce. C'est de lui que, malgré son éducation calviniste, l'Europe catholique espérait en effet un tel changement⁴². Dans le récit alors, l'un des derniers désirs de la reine est que son fils Jacques :

« reste loin du chemin perfide
suivi par l'ignare peuple de Calvin.
Qu'il sache que le seul culte divin est celui
que le Vicaire de Christ enseigne à Rome :
qu'il n'honore et qu'il n'apprécie
que la seule loi de l'Évangile ». ⁴³

C'est ainsi que, dans la *Reina di Scozia* de Carlo Ruggeri, une situation symbolique fondamentale (la mort pour la foi) acquiert une valeur socio-culturelle

⁴⁰ À l'époque, la loi anglaise prévoyait qu'un individu ne rende compte de ses actions qu'aux membres de sa catégorie sociale. Or, Marie, reine étrangère, n'avait pas de pairs, hormis Élisabeth même. C'est pourquoi on décrète qu'elle se défende seule, sans avocats, pendant les procès qui a lieu le 15 octobre 1587.

⁴¹ À propos des poèmes que Marie même compose pendant sa captivité et de la vision du pouvoir qu'ils véhiculent, cf. Nayt-Dubois Armel, « Les exercices spirituels stoïciens de Marie Stuart » in *Le mythe et la plume. L'écriture et les femmes en Grande-Bretagne (1540 – 1640)*. Dossier établi par Armel Nayt-Dubois, Pascal Caillet et Jean-Calude Mailhol, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2007, p. 97 – 113.

⁴² Cet espoir est effectivement explicité par le chœur de l'acte IV. Chez Ruggeri, Giacomo, tout en n'apparaissant jamais dans le récit, se montre bien soucieux de l'état de santé de sa mère. C'est bien pour cela qu'il envoie (au début de l'acte IV) un serviteur pour prendre des nouvelles de la reine. Il faut néanmoins savoir qu'historiquement les faits se sont déroulés différemment. Jacques I^{er} d'Angleterre, élevé par Georges Buchanan, avait appris à voir en sa mère une impie, responsable de l'homicide de son père. Lorsque Marie apprend la nouvelle de sa condamnation à mort, elle écrit au pape pour destiner le couronne d'Écosse au roi d'Espagne, tant que son fils n'est pas converti au catholicisme. Quant à Jacques, nullement inquiet pour le destin de sa mère, il propose même à Élisabeth de l'épouser, malgré la différence d'âge de trente ans. Cette dernière refuse, ravie qu'aucun appui ne soit donné à sa rivale par son fils. Après la mort de Marie, lorsque l'Espagne manifestera ouvertement son indignation, Jacques soutiendra toujours Élisabeth.

⁴³ Cf. Ruggeri Carlo, *op. cit.*, p. 144 : « fuga lontan dal perfido sentiero/ che segue ignaro il popolo di Calvino./ Creda egli sol che' l divin culto è quello/ Che' l vicario di Cristo insegna a Roma : / che l 'evangelica legge onori e prezzi ».

remarquable : le personnage ne naît pas mythe mais il le devient, au fil des interprétations.

Le caractère archétypal du récit préexistant ne véhicule pourtant pas qu'une unique interprétation. D'un texte à l'autre, la figure de Marie Stuart peut être réactualisée chaque fois par une narration nouvelle, par une forme et un point de vue différents. La perspective politique est alors prédominante dans la version théâtrale que compose Federico Della Valle.

Les conditions mêmes où opèrent les deux dramaturges, Della Valle et Ruggeri, sont fondamentalement différentes. La seule biographie de Della Valle est en effet emblématique de la condition de l'intellectuel italien dépendant directement du pouvoir, et empêché dans son ascension sociale, pour ses origines modestes et sa majeure fortune. La pièce étant bien connue par les spécialistes, nous nous attachons ici à souligner surtout les valeurs que le « mythe » de Marie Stuart peut véhiculer au sein d'un contexte, celui de la cour, lié de manière ambiguë au pouvoir.

3) La « Reina di Scozia » de Federico Della Valle : un questionnement sur le pouvoir

Originaire probablement d'une famille de la petite bourgeoisie de la ville piémontaise d'Asti, dès 1585 Federico Della Valle est à Turin comme « officier administrateur et maître-fourrier de la cavalerie », au service de l'infante Catherine, fille de Philippe II d'Espagne et épouse du duc Charles-Emmanuel I^{er} de Savoie. L'auteur, proche des jésuites, fréquente de très près cette cour à la politique pro-catholique, pour laquelle il compose ses tragédies : la *Reina di Scozia*, *Esther* et *Iudit* et la tragi-comédie *Adelonda di Frigia*, la seule à être représentée du vivant de son auteur.

L'admiration initiale que Della Valle nourrit pour l'action politique et militaire du duc laisse au fur et à mesure place à une vision plus désenchantée du pouvoir et plus critique envers l'action expansionniste menée par le duché. À cela, il faut ajouter aussi une sorte d'amertume pour sa situation personnelle, économiquement précaire et peu estimée. C'est ainsi que, à la suite du décès de la duchesse Catherine (1597) et du nouveau climat politique entre la France, le Piémont et l'Espagne, Della Valle cherche un emploi plus stable et plus rentable au service des Espagnols, probablement d'abord en Espagne et ensuite à Milan, où il meurt en 1628.

La cour des Savoie avait suivi de très près les vicissitudes de Marie Stuart car quelques représentants piémontais se trouvaient en Angleterre à l'époque, notamment le comte de Moretta qui avait amené avec lui Davide Riccio (ou Rizzio). Ce dernier, devenu secrétaire de Marie Stuart et aussi, selon les ragots de la cour, son amant, avait été égorgé sous les yeux de la reine par lord Darnley dont la mort

violente était attribuée à Marie justement pour se venger de l'assassinat de son favori italien.

Si la première version de la tragédie fait allusion à la liaison présumée avec le Piémontais, le détail est par la suite éliminé⁴⁴. Au cours de diverses versions, on remarque en effet une progressive idéalisation du personnage de la reine catholique. Della Valle suit la même démarche que celle de Ruggeri, mais ici repartie sur un travail de réécriture et de remaniement d'au moins vingt ans.

La réflexion de Della Valle se concentre surtout sur la question du pouvoir, développée sur deux plans différents, mais complémentaires. Premièrement, on aborde et on souligne les limites de l'autorité strictement humaine, lorsqu'elle est dépourvue de ses repères moraux élémentaires. Cela comporte l'introduction dans le récit des thèmes et des *topoi* de la polémique anti-courtisane typique de l'esthétique et de l'éthique baroques, qui s'attachent à manifester la bassesse de l'acharnement du personnage fort (Élisabeth) sur celui plus faible (Marie). De cette manière, Della Valle souligne les stratagèmes qu'utilise un pouvoir non éclairé par la vraie religion pour agir, pour se protéger et pour accroître son autorité⁴⁵. De tels éléments reflètent très probablement l'expérience difficile de Della Valle dans le milieu politique de la cour.

Qui plus est, l'auteur élabore une deuxième perspective sur le pouvoir en proposant un modèle idéal du souverain. Ce second point développe en consé-

⁴⁴ Cf. Della Valle Federico, *Opere*. Introduction et édition critique réalisées par Pietro Cazzani, Milan, Mondadori, 1955.

⁴⁵ Comme pour la pièce de Ruggeri, il nous semble utile de fournir au lecteur le synopsis de la *Reina di Scozia* de Della Valle (composée en un seul acte). Au début du récit, l'ombre de François II médite sur le pouvoir et sur sa précarité. Il avoue ensuite la peine qu'il éprouve pour son épouse bien-aimée. Pour elle, prisonnière depuis presque vingt ans, la mort est imminente. La reine parle ensuite avec sa suivante. Elle réfléchit tristement sur son destin, pendant que l'autre l'encourage à être forte. Son fils a en effet promis de déclarer la guerre à l'Angleterre avec l'appui des Espagnols. Toutefois, Marie n'y croit pas : elle ne sortira de la prison que pour aller mourir. Le chœur commence à prier avec elle. Un serviteur accablé cherche la reine, ce qui provoque la curiosité du chœur et de la suivante. On découvre ainsi que des ministres de la reine d'Angleterre sont venus pour discuter avec la reine d'Écosse : il y a peut-être l'espoir qu'elle soit libérée bientôt. Le serviteur raconte que la reine a appris avec soulagement, mais avec méfiance aussi, la nouvelle d'une possible liberté. Les conditions qu'Élisabeth impose sont rapidement annoncées : Marie doit abjurer, renoncer au trône d'Angleterre et déclarer son fils comme le seul roi d'Écosse. La reine refuse. Sa condamnation à mort est alors décrétée. Une fois le ministre anglais parti, la reine se souvient de son pouvoir perdu, tandis que le chœur décrit la beauté des paysages d'Écosse. Les comtes de Pembrocia et Comberlandia arrivent. Ils soulignent l'état de misère où vit Marie et en critiquent l'obstination. Suit une discussion sur le pouvoir et sur sa gestion. Ensuite, ils donnent une lettre à Marie où l'on annonce sa condamnation à la peine de mort. Vient alors le désespoir de l'entourage de la reine qu'elle ne peut pas apaiser. Le majordome décrit les derniers moments de vie de la reine, parmi les plaintes du chœur et des suivantes. On entend ainsi le bourreau qui annonce la victoire d'Élisabeth. Le majordome, qui porte en scène la tête de la reine, relate à la suivante de Marie le dernier discours de cette dernière avant d'être exécutée. Un messenger confie au chœur le cadavre à mettre en terre.

quence la thématique, propre à la réflexion jésuite, de la conjugaison entre pouvoir et religion.

On a donc souligné comment Ruggeri exploite le canevas de la pièce hagiographique pour mettre en valeur la *fortitudo* de la reine qui s'oppose directement au Diable et à ses tentations. Marie Stuart quitte de cette manière sa nature humaine et est élevée au rang de créature céleste. Della Valle, en revanche, se consacre à évoquer le pouvoir immanent, humain. Ce dernier s'articule donc autour du système dualiste prenant forme à l'intérieur de la prison de Fotheringhay, qui devient alors une métaphore des rapports de force s'instaurant à l'intérieur de la cour. On sait bien l'importance du concept de la métaphore dans la sensibilité baroque italienne, que des théoriciens comme Emanuele Tesauro ont codifiée. Dans un monde dominé par la sensation d'ambiguïté de la réalité, dans un temps de crise et de précarité où chaque sujet est conçu comme un « signe » à interpréter dans le grand « théâtre du monde »⁴⁶, le pouvoir scénique de la parole permet de sonder la réalité et ses représentations.

D'un côté, il y a donc Marie et son fidèle entourage et, de l'autre, Élisabeth qui manifeste sa présence *via* les allées retours de ses ministres, le courtisan Bell (forme italianisée pour lord Robert Beale) et les comtes de *Pembrocia* (lord Henry Pembroke) et de *Comberlandia* (lord George Cumberland). Ces figures, moralement blâmables, sont les métaphores de la Raison d'État qui se manifeste comme un art de la violence, de la simulation et du mensonge. C'est donc par les paroles de ses conseillers qu'*Isabella* (Élisabeth) offre à Marie, comme le fait le Malin chez Ruggeri, la possibilité de se sauver à condition qu'elle renonce au trône d'Angleterre ; qu'elle abdique en faveur de son fils et qu'elle proclame l'impiété de l'Église de Rome. Ces requêtes, formulées par les représentants de la tyrannique Élisabeth, ne donnent lieu qu'à l'exaltation de l'*humilitas* de Marie qui se manifeste d'ailleurs aussi par le calme et la simplicité de ses suivantes. Marie refuse fermement mais néanmoins sereinement les conditions imposées.

Si chez Ruggeri une telle situation provoque la colère presque puérile des personnages antagonistes, Della Valle oriente l'action d'Élisabeth et de ses conseillers de manière plus subtile. Ces figures s'appliquent ainsi à humilier Marie et à mettre en doute son état de victime innocente par la mystification du langage même. Dans un acte où ils usent de leur force et de leur avantage politique, les ministres anglais se moquent de la misère de la prison, de l'entêtement de Marie à se croire encore reine alors qu'elle n'est qu'« une femme de très basse condition »⁴⁷, une « prisonnière/ entre misère et mendicité »⁴⁸ face à, comme le dit le

⁴⁶ Cf. Battistini Andrea, Raimondi Ezio, *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1990.

⁴⁷ Cf. Della Valle, *op. cit.*, v. 1026 : « bassissima donna ».

⁴⁸ Cf. Della Valle, *op. cit.*, v. 1561 –1562 : « donna prigioniera/ e misera e mendica ».

conseiller Bell, « ma reine, inquiète/ de tes misères, où tu es tombée/ pour excès d'ambition et pour/ ton entêtement dans l'erreur »⁴⁹.

Sans un défenseur qui puisse défendre sa cause, la protagoniste exploite à son tour l'art de la parole pour célébrer l'idéal du bon gouvernement et sa fidélité à la doctrine catholique. Le modèle de souverain idéal qu'offre Marie Stuart est marqué par une solennité progressive, un *crescendo* dramatique. La reine catholique est ici un personnage âgé, fatigué, usé par vingt ans de prison. Dès le début de la pièce, l'attention se porte tout de suite sur l'humanité d'une telle figure. Elle-même se décrit comme une :

« reine prisonnière,
veuve inconsolable, abandonnée,
mère d'un fils inutile,
souveraine d'un peuple rebelle et infidèle,
une femme dépourvue de conseils,
pauvre, infirme, âgée »⁵⁰.

Le thème de la faiblesse de la chair et de la vanité de l'existence mondaine sert ici à souligner par contraste la noblesse intérieure de l'âme de la protagoniste, qui demeure intacte dans les difficultés, véritable conséquence d'une investiture divine. Comme Marie le dit dans la suite au perfide conseiller d'Élisabeth : « Je ne permettrai à personne de m'ôter / Ce que Dieu m'offrit. Lui, par sa grâce / Me fit naître reine ; qu'il me reçoive/ encore reine après ma mort »⁵¹.

Sa force intérieure émerge aussi par contraste avec le décor : dans une cellule sombre, la cour de Marie est formée par ses suivantes âgées, un conseiller et un majordome infirmes. Abandonnée aussi par son fils, qui fait miroiter une alliance avec les Espagnols pour la sauver⁵², son histoire devient l'emblème de la fragilité humaine. La perspective didascalique est suggérée tout au début du récit par l'ombre de François II qui guide le spectateur.

⁴⁹ Cf. Della Valle, *op. cit.*, v. 918 – 922 : « la mia reina, mossa da l'affanno/ de le miserie tue, dove t'addusse/ colpa di voler troppo ed ostinata/ e falsa opinion [...] ».

⁵⁰ Cf. Della Valle Federico, « La reina di Scozia » in *Teatro del Seicento*, édition critique et introduction réalisées par Luigi Fassò, Milan, Riccardo Ricciardi, 1956, v. 117 -121 : « Reina prigioniera,/ vedova sconsolata, abbandonata,/ madre d'inutil figlio,/ signora di rubella infida gente,/ donna senza consiglio,/ povera, inferma ed in età cadente ».

⁵¹ Cf. *idem*, v. 973 – 976 « tôrre a me stessa quel che Dio mi diede/ né il debbo né' l consento. Ei, sua mercede,/ nascer mi fe' reina ; anco reina mi riceva morendo ».

⁵² C'est là une référence à la mission armée organisée par Philippe II d'Espagne en 1587, prévue initialement pour établir Marie Stuart sur le trône d'Angleterre. L'invasion qui visait ensuite la conquête de la Grande-Bretagne se conclut par la défaite de l'*Invincible Armada*. L'attitude de Jacques I^{er} d'Angleterre aux regards de sa mère n'est pas vraiment abordée dans la pièce et elle est passée également sous silence par les auteurs suivants. Le premier à dénoncer ouvertement sa mauvaise conduite est Francesco Savaro. Cf. Olivari Edy, *op. cit.*

Perdue dans les souvenirs de sa gloire évanouie⁵³, la protagoniste vit alors le pouvoir comme une mission universelle. Elle ne cesse donc jamais de s'inquiéter pour ses sujets catholiques et jusqu'à la fin elle garde sur elle le sceau royal. La royauté marque son identité : elle reste une reine, même en prison. En même temps, l'accent porté sur la valeur christologique de ses actions⁵⁴ dépasse délibérément la dimension imminente du pouvoir pour en mettre en valeur une vision davantage spirituelle.

La reine, qui ne cesse jamais de souligner le lien étroit entre religion et autorité, véhicule une conception presque mystique du pouvoir monarchique. C'est là une idée que l'on fait ressortir dans son dernier discours avant la décapitation, rapporté au chœur par le majordome à la fin de la pièce. Ici, la reine, conduite à l'échafaud, s'adresse aux spectateurs (ceux qui assistent à son exécution ou à la pièce) et les invite à bien considérer « la tragédie cruelle de [sa] vie / et l'état terrible et indigne / où [elle est] suis conduite, / où est conduite/ une femme innocente, la reine/ d'Écosse et de France et la vraie héritière/ d'Angleterre [...] »⁵⁵. Après avoir nié sa participation au complot contre Élisabeth (« jamais je ne pensai à sa mort, / jamais je ne la voulus »⁵⁶), elle répète à plusieurs reprises que sa foi et son statut de reine sont, malgré tout, intacts : « Marie Stuart meurt reine, / obéissante à celui qui gouverne et glorifie / Rome sacrée et à son saint Seigneur »⁵⁷. C'est donc *via* l'affirmation de son identité que Marie Stuart quitte la vie et sa mort la glorifie dans l'instant. La description place son trépas dans un décor imprécis, flou, presque onirique. Elle omet pudiquement les détails macabres des supplices que pourtant la littérature catholique détaillait soigneusement et qui ont eu tant de succès dans le théâtre des cruautés de l'époque.

Force est donc de constater que, bien que de manière différente que chez Ruggeri, on trouve ici aussi une démarche d'abstraction de la figure de Marie. En effet, il est intéressant de préciser que les deux pièces ne soulignent pas que ce sont deux femmes qui détiennent le pouvoir. Pourtant, à l'époque où prolifèrent tant de discours sur les qualités ou les vices du beau sexe, cette question n'était pas vraiment anodine. On remarquera néanmoins que la littérature en faveur ou contre elles exploitait en abondance les *topoi* misogynes de l'incapacité des femmes à gérer le

⁵³ Le stratagème narratif du souvenir sert en effet à souligner davantage la dimension close, presque claustrophobique, de la prison. Cf. Sanguineti White Laura, *op. cit.*

⁵⁴ Les spécialistes soulignent que les gestes (décrits par le majordome à la fin de la pièce) de la reine sur le chemin vers l'échafaud sont les mêmes que ceux de Christ sur le mont Calvaire. Cf. Croce Franco *op. cit.*

⁵⁵ Cf. Della Valle Federico, *op. cit.*, v. 2293 – 2298 : « la tragedia crudel de la mia vita/ e lo stato terribile ed indegno/ ov'io son condotta, ov'è condotta/ una donna innocente, una reina/ e di Scozia e di Francia e giusta erede/ d'Inghilterra [...] ».

⁵⁶ Cf. *idem*, v. 2326 – 2327 : « io nulla mai pensai/ de la sua morte, né giammai la volsi ».

⁵⁷ Cf. *idem*, v. 2353 – 2355 : « Maria Stuarda muor reina/ ubidiente a quel che impera e insegna/ Roma sacrata ed il Signor suo santo ».

pouvoir, justement pour rendre compte des causes qui ont abouti à une telle situation.

Le théâtre tragique italien examine d'ailleurs avec attention la possibilité de l'exercice du pouvoir au féminin. Toutefois, parmi les pièces développant l'histoire de Marie, celles de Della Valle et de Ruggeri sont les seules qui ne mettent pas en scène l'affrontement entre les deux souveraines, qui reste absent de la scène.

Cet élément confirme alors la démarche d'interprétation symbolique de l'histoire que les deux auteurs italiens s'attachent à décrire. Plus tard, d'autres perspectives se font jour. Par exemple dans *La Maria Stuarda* (1642), Francesco Savaro ajoute au canevas le motif de l'amour et de la jalousie qui, dans la dramaturgie de l'époque, est presque automatiquement associé aux personnages féminins. Le récit s'attarde alors sur la passion réciproque de Marie et du duc de Norfolk et sur la jalousie d'Élisabeth. Ce ressentiment serait donc la cause de l'emprisonnement de Marie.

Pour conclure, on peut affirmer que le personnage de Marie Stuart est puisé à l'histoire pour être reconstruit et que son emploi sur les scènes théâtrales relève sûrement du programme idéologique propre à la Contre-Réforme.

Par rapport aux héros contradictoires de la tragédie antique, les protagonistes du théâtre religieux sont des figures entièrement positives, renouvelées religieusement, dont le caractère héroïque se nourrit du témoignage de leur foi et du modèle de vie exceptionnelle qu'ils offrent. C'est là une démarche qui est parfaitement appliquée aussi à la reine catholique par Della Valle et Ruggeri.

Pour ce qui est de l'image plus strictement théâtrale que les deux auteurs élaborent, on peut affirmer que la figure de Marie Stuart est polyvalente : à la fois reine, martyre et femme, elle permet ainsi la formulation de messages variés dans l'analyse des vertus et des vices dans le domaine de la politique comme dans celui de la religion.

On notera néanmoins que les deux pièces les plus proches de la trame historique chargent l'héroïne de significations paradigmatiques et symboliques, ce qui confirme bien son rattachement à la problématique du « mythe ».

À travers la légende hagiographique ou l'enquête sur le pouvoir, le mythe de Marie Stuart se transforme alors en une interrogation multiple sur la souveraineté et sur la sainteté.

Valeria CIMMIERI
Université de Toulouse-Le Mirail

Bibliographie :

- * Albanese Gabriella, « Fra narrativa e rappresentazione teatrale : metamorfosi umanistiche della “fanciulla perseguitata” » in *Teatro, scena, rappresentazioni. Dal Quattrocento al Cinquecento*, a cura di P. Andrioli, A. G. Camerino, P. Rizzo Viti, Galatina, Congedo Editore, 2000, p. 85 – 108.
- * Baldis Bruno, « Di una nuova redazione manoscritta della tragedia La reina di Scozia di Federico della Valle » in *Aevum*, n° 26, 1952, p. 349 – 364.
- * Battistini Andrea, « La retorica agiografica nel teatro dei gesuiti » in *Santi a teatro*, sous la direction de Franco Carmelo Greco, Naples, Electa Mondadori, 2006, p. 41 – 49.
- * Battistini Andrea, *Il Barocco. Cultura, miti, immagini*, Rome, Salerno Editore, 2000.
- * Battistini Andrea, Raimondi Ezio, *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1990.
- * Beaune Colette, « Jeanne entre modèle et exception » in *Saintes ou sorcières ? L'héroïsme chrétien au féminin*, sous la direction de Véronique Alemany, Monique et Bernard Cottret, Les Éditions de Paris, Paris, 2006, p. 15 – 23.
- * Bernardi Claudio, « Censura e promozione del teatro nella Controriforma » in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, sous la direction de Roberto Alonge, vol. I : *La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, Turin, Einaudi, 2000, p. 1023 – 1042.
- * Croce Benedetto, « Federico Della Valle » in *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*. Bari, Laterza, 1931, p. 46 – 74.
- * Croce Benedetto, « Ancora della *Reina di Scozia* di Federico Della Valle » in *Aneddoti di varia letteratura*, vol. 2, Bari, Laterza, 1953, p. 19 – 25.
- * Croce Benedetto, « Il tema *Maria Stuarda* » in *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Bari, Laterza, 1954, p. 84 – 90.
- * Croce Franco, *Federico Della Valle*, Florence, La Nuova Italia, 1965.
- * Della Valle Federico, *Opere*. Introduction et édition critique réalisées par Pietro Cazzani, Milan, Mondadori, 1955.
- * Della Valle Federico, « La reina di Scozia » in *Teatro del Seicento*, édition critique et introduction réalisées par Luigi Fassò, Milan, Riccardo Ricciardi, 1956, p. 472 – 553.
- * Della Valle Federico, *Opere*. Introduction et édition critique réalisées par Matteo Durante, Messine, Sicania, 2004.
- * Duboit-Nayt Armel, « Les représentations de l'héroïsme chrétien de Marie Stuart aux XVI^e et XVII^e siècles » in *Saintes ou sorcières ? L'héroïsme chrétien au fémi-*

nin, sous la direction de Véronique Alemany et Monique et Bernard Cottret, Paris, Les Éditions de Paris, 2006, p. 27 – 48.

* Duchein Michel, *Marie Stuart, la femme et le mythe*, Paris, Fayard, 1988.

* Durante Matteo, « La prima redazione della *Reina di Scozia* di Federico Della Valle : Bergamo, Biblioteca civica, ms. MM 166 » in *Siculorum Gymnasium*, XXXIV, n° 2, 1981.

* Ferrone Siro, « Il teatro » in *Storia della letteratura italiana*. Sous la direction de Enrico Malato, vol. V : *La fine del Cinquecento e il Seicento*, Rome, Salerno Editore, 1991, p. 1057 – 1110.

* Ferrucci Franco, « Il mito » in *Letteratura italiana*, sous la direction de Alberto Asor Rosa, vol. V : *Le questioni*, Turin, Einaudi, 1984, p. 513 – 549.

* Fois Mario, « La retorica nella pedagogia ignaziana. Prime attuazioni teatrali e possibili modelli » in *I gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*, sous la direction de Maria Chiabò, Federico Doglio, Rome, Torre d'Orfeo Editrice, 1994, p. 57 – 99.

* Frare Pierantonio, « Le donne perseguitate nel teatro italiano » in *Romanzesche avventure di donne perseguitate nei drammi fra '400 e '500*, sous la direction de Maria Chiabò, Federico Doglio, Rome, Edizioni Torre d'Orfeo, 2005, p. 371 – 378.

* Frazer Antonia, *Maria Stuart*, Milan, Mondadori, 1996.

* Fredouille Jean-Claude, « Le héros et le saint » in *Du héros païen au saint chrétien*, sous la direction de Gérard Freybourger, Laurent Pernot, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 1997, p. 11 – 25.

* Fumaroli Marc, « Le *Crispus* et la *Flavia* du P. Bernardino Stefonio S. J. contribution à l'histoire du théâtre au Collegio Romano (1597 – 1628) » in *Les fêtes de la Renaissance*. Vol. III. Études réunies par Jean Jacquot et Elie Konigston, Paris, Éditions du centre National de la recherche scientifique, 1975, p. 504 – 524.

* Fumaroli Marc, « Les Jésuites et le théâtre de la parole » in *I gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*, sous la direction de Maria Chiabò et Federico Doglio, Rome, Torre d'Orfeo Editrice, 1994, p. 39 – 56.

* Gouillet Monique, *Écriture et réécriture hagiographiques*, Turnhout, Brepols Publishers, 2005.

* Guy J., *The queen of Scots : the true life of Mary Stuart*, New York, Houghton Mifflin, 2005.

* Huet-Brichard Marie-Catherine, *Littérature et Mythe*, Paris, 2001, Hachette.

* Lopez P., *Inquisizione, stampa e censura nel regno di Napoli fra '500 e '600*, Naples, Edizioni del Delfino, 1974.

* Marret Sophie (sous la direction de), *Lectures et écritures du mythe*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

* Nayt-Dubois Armel, « Les exercices spirituels stoïciens de Marie Stuart » in *Le mythe et la plume. L'écriture et les femmes en Grande-Bretagne (1540 – 1640)*. Dossier établi par Armel Nayt-Dubois, Pascal Caillet et Jean-Calude Mailhol, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2007, p. 97 – 111.

- * Olivari Edy, *Maria Stuart nel teatro del Seicento*. Thèse de doctorat en études italiennes soutenue à l'Université de Savoie, sous la direction de Luca Badini Confalonieri, 2007.
- * Ruggeri Carlo, *La reina di Scozia*, Naples, chez Constantino Vitale, 1604.
- * Sallmann J. M., « La littérature hagiographique en Italie méridionale de 1500 à 1750 » in *Raccolte di vite di santi dal XIII al XVIII secolo. Strutture, messaggi, fruizioni*, a cura di Boesch Gajano Sofia, Brindisi, Schena Editore, 1990, p. 169 – 180.
- * Sallmann Jean-Michel, *Naples et ses saintes à l'âge baroque (1540 – 1750)*, Paris, Puf, 1994.
- * Sanguinetti White Laura, *Dal detto alla figura. Le tragedie di Federico Della Valle*, Firenze, Leo S. Olschki, 1992.
- * Santoro Marco, *Storia del libro italiano. Libro e società in Italiana dal Quattrocento al Novecento*, Milan, Bibliografica, 2008 [1994].
- * Urbani Brigitte, « Les “Marie Stuart” italiennes : de la Contre-Réforme au féminisme » in *Théâtres du Monde*, n° 14 – 2004, p. 213 – 228.
- * Vernant Jean-Pierre, Vidal-Naquet Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Maspéro, 1971.
- * Villari Stefano, « Maria Stuarda nella letteratura italiana del Seicento » in *Storie inglesi. L'Inghilterra vista dall'Italia tra storia e romanzo (XVII secolo)*. Sous la direction de Clizia Carminati et Stefano Villari, Pise, Edizioni della Normale, 2011, p. 15 – 24.

LE LOUP ET LE BERGER RENVERSEMENT DU DISCOURS CHRÉTIEN TRADITIONNEL DANS GÖTZ DE GOETHE (1771)

Lorsque Goethe conçoit son drame *Götz de Berlichingen*, en 1771, c'est un jeune homme de vingt-deux ans. En quoi consiste, à cette époque de sa vie, sa religion ? On peut penser qu'il est encore fortement influencé par l'éducation reçue dans son enfance, et donc par la religion protestante. Il a également été en contact avec le piétisme, grâce à mademoiselle de Klettenberg, qu'il avait connue lorsqu'il se trouvait en convalescence à Francfort, à la suite d'une grave maladie contractée durant sa période universitaire à Leipzig. Cependant, ces influences sont rapidement contrariées par d'autres, car, après ce séjour forcé à Leipzig, il part continuer ses études à Strasbourg, où il rencontre Herder et découvre le *Sturm und Drang*, mouvement de révolte contre les contraintes et les règles. *Götz de Berlichingen*, composé alors, marque donc une étape dans la vie de l'écrivain. La pièce est placée à la charnière entre la jeunesse et l'âge adulte. Certes, la religion ne constitue pas sa matière essentielle. Cependant, les réminiscences bibliques y abondent, et elle est jalonnée de figures d'ecclésiastiques. Comment s'expliquent de telles références ? Peut-on, à partir de là, essayer de cerner l'attitude religieuse de celui qui, ultérieurement, sera taxé de panthéisme ?

I. Le loup et le berger

Il existe, dans la pièce, un passage particulièrement déroutant, c'est celui où un cavalier de Götz décrit le coup de main qui doit aboutir à la capture de Weislingen, ancien ami de Götz, devenu le favori de son ennemi, l'évêque de Bamberg :

Et que c'était drôle, nous chevauchions dans la nuit, quand nous avons rencontré un berger avec ses moutons, et voilà que cinq loups se jettent sur le troupeau et y vont à pleines dents. Alors notre maître s'est mis à rire : bonne chance, chers compagnons, bonne chance toujours et à nous aussi ! Ce bon présage nous a tous réjouis¹.

Cette description réaliste et quelque peu féroce d'un drame de la nature n'est pas sans comporter une lointaine analogie, sinon par le ton général, du moins par les acteurs de la scène, avec un passage célèbre des Évangiles sur le bon pasteur et ses brebis (Jean 9, 10) :

Moi, je suis le bon berger ; le bon berger risque sa vie pour ses brebis ; mais l'homme qui reçoit des gages, et qui n'est pas le berger [...] voit

¹ Goethe, *Götz de Berlichingen*. Traduit et préfacé par Pierre Doll, Paris, Montaigne, acte I, p. 17.

venir le loup, laisse les brebis et s'enfuit; et le loup les ravit, et il disperse le troupeau.

Goethe procède à une inversion du message évangélique. Son berger ne risque pas sa vie pour ses brebis, mais assiste, passif et impuissant, à leur massacre. Et puis, s'ajoute à la scène un protagoniste : Götz, tout en armes, accompagné de sa troupe, qui aurait pu aider le berger.

Or, il n'intervient nullement, mais s'esclaffe, et même souhaite bonne chance aux loups, qu'il appelle « chers compagnons ». Il s'identifie aux prédateurs et voit dans leur réussite un bon présage. Certes, Goethe obéit à un souci de vraisemblance psychologique. Il campe un guerrier du XVI^e siècle, étranger à la sensiblerie des modernes, un homme rude et farouche, accoutumé à se battre, à tuer ses adversaires, endurci par la vie aventureuse, et qui ne va pas se mettre à pleurer sur la mort de quelques moutons. Cependant, par ailleurs, il le présente comme le recours des « opprimés »². Or, le berger, dont ce troupeau est le gagne-pain, ne fait-il pas partie des opprimés ?

On est étonné que Goethe ait introduit un tel épisode et qu'il ait prêté une telle réaction à son héros. C'est là que se manifestent le plus nettement l'influence du *Sturm und Drang* sur lui et les distances qu'il a prises par rapport à l'héritage religieux de sa jeunesse. Il s'oppose à un certain « angélisme » piétiste, il refuse une trop facile édification et manifeste son insoumission, en glorifiant non le berger, c'est-à-dire le guide, la personne de confiance, mais le loup, le ravisseur, l'incarnation de la cruauté et de l'injustice. On peut penser qu'il cherche à dénoncer la douceur chrétienne et à réhabiliter la « nature », dans sa force et son âpreté. C'est ce qui explique la rudesse de cette scène. À sa façon, le jeune Goethe se veut l'annonciateur d'un nouvel Évangile, celui de la nature, présentée non sous un aspect idyllique à la façon de Rousseau, mais comme synonyme de force et de beauté. Les considérations esthétiques³ remplacent les considérations éthiques.

Selon Roland Krebs, c'est « la notion d'énergie », qu'il faut mettre au centre du *Sturm und Drang*⁴. Une telle conception ne peut qu'éveiller des échos chez un jeune auteur, riche en potentialités, plein de fougue et d'impétuosité, qui, à Strasbourg, tente de fortifier une sensibilité trop développée, en l'éprouvant systématiquement, par exemple, par la participation à des séances d'anatomie⁵. Ce qui importe à Goethe, c'est donc de célébrer la vie dans son intensité et sa diversité. À ses

² *Ibid.*, p. 12.

³ "Volonté et intensité des passions apparaissent comme les vrais ressorts de la grandeur morale." - Roland Krebs, "Le *Sturm und Drang* comme avant-garde littéraire", in *Le Sturm und Drang: une rupture ?* - Textes réunis par Marita Gilli, Université de Besançon, 1996 (p. 11-23), p. 22.

⁴ *Ibid.*, p. 21 et suiv.

⁵ Richard Friedenthal, *Goethe. Sein Leben und seine Zeit*. Frankfurt/M, Berlin, Wien, Ullstein, 1978, p. 84.

yeux, est bien tout ce qui favorise son libre épanouissement, est mal tout ce qui l'entrave et l'étouffe⁶.

On est loin des catégories chrétiennes. Il semble voir dans le mouton un symbole non de pureté et d'innocence, mais de castration et d'asservissement. Pour lui, troupeau et berger représentent la société organisée, la logique matérialiste du profit et de l'exploitation, alors que le loup incarne l'individualisme, l'indépendance, le refus du servage. Ailleurs, Götz répond à son ami Sickingen qui le met en garde contre la force de ses adversaires :

Un seul loup suffit à mettre en fuite tout un troupeau de moutons.⁷

Götz trouve un *alter ego* dans le loup, en qui il voit la matérialisation de l'intrépidité, de la fougue, du courage, tandis que les moutons, c'est-à-dire les soldats des troupes impériales, vulgaires mercenaires, sont veules et lâches. Il oppose un état de nature originel à la civilisation, la vigueur à la faiblesse. Le mouton passe pour l'animal domestiqué, passif et soumis par excellence, celui qui se laisse tondre et exploiter, l'animal grégaire qui suit aveuglément ses congénères, même si c'est pour sa perte. Son comportement matérialise celui de l'homme de la masse, du petit-bourgeois timoré qui accepte sans murmurer le joug des lois et l'arbitraire des Princes, parce qu'il n'a pas le courage de résister. La symbolique chrétienne de la brebis se double donc d'une symbolique sociale, et c'est ce deuxième aspect qui a surtout retenu l'attention du jeune Goethe.

On assiste au même changement de signification concernant le loup. Dans les Évangiles, celui-ci représente indiscutablement le Malin qui emporte le pécheur en enfer. Goethe n'a pas voulu reprendre une telle imagerie. Selon lui, le loup n'incarne nullement le mauvais esprit, mais le rebelle par excellence au tempérament libre et fier, l'être d'exception qui ne s'adapte pas à la norme, mais dérange et sème une salutaire confusion dans le troupeau⁸. Le jeune Goethe s'oppose aux Évangiles, dans la mesure où il s'en joue et en inverse les signes. Ce qui était métaphore positive devient négatif et vice versa.

⁶ Selon Alain Faure, le *Sturm und Drang* est synonyme de rébellion radicale : « Ce qu'ils exaltaient ces 'Stürmer', c'est une vie tendue à se rompre, une soif d'absolu, un refus catégorique des compromis, des règles, des conventions, une exigence d'intensité, une aventure intellectuelle aux extrêmes frontières de l'humain qui renversait le système rationaliste et éthique de l'*Aufklärung* pour lui substituer un sentiment existentiel fondamentalement irrationaliste et esthétique. », (p. 49, « Le *Sturm und Drang* : une génération en révolte », in *Littérature & Civilisation au capes et à l'agrégation d'allemand*, session 1996, Bibliothèque des Nouveaux cahiers d'allemand, volume V/2, janvier 1996.)

⁷ Götz de Berlichingen, *op. cit.*, p. 68.

⁸ Les bohémiens sont également comparés dans la pièce aux loups. Cf. Wolfgang Wittkowski, « Homo homini lupus, Homo homini Deus. Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand als Tragödie und als Drama gesellschaftlicher Aufklärung und Emanzipation », in *Coloquia Germania* 20 (1987) (p. 299-324), p. 306 : « Les loups sont d'abord dans Götz les hommes nature, en marge de la société. L'un deux s'appelle même Wolf (loup). »

La figure du berger subit la même inversion et la même dévaluation. Goethe lui prête, par contamination, les traits de son opposé dans le texte biblique, du mauvais gardien, vénal et couard, qui ne risque pas sa vie pour son troupeau. Weislingen adresse à Götz le reproche suivant :

Tu regardes les princes comme le loup le berger.⁹

Le berger devient le représentant des lois et des règles. Il matérialise la coercition sociale sous toutes ses formes, celle d'une administration et d'une justice tatillonnes, ou celle de l'arbitraire princier. Goethe désacralise donc le message évangélique qu'il transpose dans le domaine de la réalité terrestre. Il le désarticule pour en fournir une relecture profane et politique.

Cependant, la question reste ouverte de savoir s'il est mû par des intentions délibérément critiques à l'égard du christianisme, car les moutons, le loup et le berger ne sont pas seulement utilisés à titre métaphorique dans la parabole du bon pasteur, mais aussi dans la vie courante, avec parfois de tout autres significations. Ne dit-on pas des imitateurs qu'ils sont « moutonniers » ? Il existe également un adage bien connu de Plaute, passé dans la vie courante : « *homo homini lupus* », et La Fontaine non plus n'a pas omis de faire figurer dans ses fables « Le loup et l'agneau ». Goethe peut très bien reprendre ces métaphores usuelles et populaires, sans faire référence aux Évangiles, d'autant plus que le blason du Götz de Berlichingen historique consistait en un loup tenant dans sa gueule un agneau. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce qu'il rapproche son héros de cet animal, ni à ce qu'il justifie sa rudesse au nom d'une certaine authenticité et de la force de caractère. Toutefois, on retrouve en d'autres endroits de la pièce et avec d'autres personnages cette technique de l'amalgame et de l'inversion.

II. Une inversion des vertus monacales : Frère Martin.

Le frère Martin, en qui la critique s'est plu à voir une incarnation de Martin Luther, fonctionne comme un contre-exemple dissuasif. C'est un moine frustré, mal à l'aise dans le clergé, et qui exhale sa plainte auprès de Götz :

Pour moi, rien ne me paraît plus pénible que de n'avoir pas le droit d'être homme. Pauvreté, chasteté et obéissance – trois vœux dont chacun, pris à part, semble à la nature la chose la plus insupportable tant ils sont tous intolérables. Et haleter toute sa vie, découragé, sous ce fardeau ou sous le faix bien plus accablant encore de la conscience ! Ah, Messire! que sont les rigueurs de votre vie comparées aux misères

⁹Götz de Berlichingen, *op. cit.*, p. 23.

d'un état qui croit se rapprocher de Dieu en condamnant nos meilleurs instincts, ceux par lesquels nous naissons, croissons et prospérons ?¹⁰

Goethe prête au moine un anti-sermon. Frère Martin tient un discours iconoclaste, aux antipodes du discours religieux convenu. Il adopte une approche purement matérialiste de la religion et en gomme le message spirituel, ce qui lui permet de se livrer à une démythification. Envisagés de ce point de vue, les commandements évangéliques apparaissent comme une hérésie. Ainsi, les vertus monacales, dépouillées de leur signification spirituelle, sont-elles présentées comme des instruments de torture, des contraintes arbitraires, pire, un péché contre la nature. Chez Goethe, la formation protestante vient renforcer l'influence du *Sturm und Drang*, pour motiver cette condamnation de l'idéal monastique. Il fait éclater le système de valeurs ascétiques. Au lieu de prôner le renoncement, le sacrifice et la mortification, il exalte la vie, préconise l'épanouissement de l'individu et de ses potentialités, la satisfaction des désirs. Il prêche un anti-évangile.

Dans sa perspective, c'est en bridant ses instincts, que l'homme commet un sacrilège et déplaît à Dieu, créateur de la vie. À ses yeux, le moine est loin du divin. Au lieu de donner l'image d'un élu, baignant dans la félicité, il prend les traits d'un réprouvé. Frère Martin dépeint son existence comme un enfer. Il utilise des termes très forts pour la qualifier (« intolérable », « insupportable »), il parle des « misères » (« *Jämmerlichkeiten* ») de sa condition. Goethe apparaît donc bien comme un auteur de la transgression. Il retourne le discours religieux traditionnel en le dépouillant de toute connotation valorisante. Son moine n'est aucunement visité par la grâce divine, mais connaît l'aridité intérieure, les tourments des âmes damnées. Il semble être puni d'avoir trahi la nature.

Il fait figure de sous-homme, mutilé par un mode de vie frustrant :

Plût à Dieu que mon épaule se sentît la force de porter la cuirasse, et mon bras assez de vigueur pour désarçonner un ennemi ! Pauvre main si faible, habituée de tout temps à porter des croix et de pacifiques bannières et à balancer des encensoirs, tu voudrais manier la lance et l'épée ! Ma voix, exercée seulement à l'Ave et à l'*alléluia*, clamerait à l'ennemi ma faiblesse, quand la vôtre le dompterait. Sinon, ce n'est pas un vœu qui m'empêcherait de rentrer dans l'ordre fondé par mon créateur en personne !¹¹

Goethe campe un portrait de moine renégat, sinon de fait, du moins de cœur. Frère Martin appelle son monastère une « cage »¹², et serait prêt à quitter les ordres s'il se sentait la force de devenir un chevalier. Encore une fois, son discours repose sur une antithèse et une permutation des valeurs. On oppose les croix, les

¹⁰ *Ibid.*, p. 10.

¹¹ *Ibid.*, p. 10.

¹² *Ibid.*

bannières et les encensoirs à la lance et à l'épée, l'ordre religieux à un ordre naturel, voulu par Dieu, celui des guerriers. Cette inversion reflète la volonté polémique et satirique du dramaturge qui tourne en ridicule et bat en brèche avec désinvolture les objets du culte, vénérés par les croyants. Et le fait de placer un tel discours dans la bouche d'un moine ajoute encore au sacrilège. Mais, une telle audace correspond bien à l'esprit du *Sturm und Drang*, mouvement contestataire, qui n'hésite pas à choquer, à s'opposer aux idées reçues.

Goethe, avec l'intrépidité de la jeunesse, discrédite le discours chrétien, présente les chants religieux comme autant d'aveux de faiblesse, et considère que seul le combattant obéit à la volonté divine. Il brouille donc les cartes et les enseignements. Comme tout bon *Stürmer*, il ne se réfère qu'à la nature, et condamne tout ce qui s'éloigne d'elle.

Avec le personnage de Frère Martin, il se livre avec bonheur à sa veine de pasticheur. Il crée une figure à la fois bouffonne et pitoyable de moine martyr et schizophrène, de religieux souffrant d'une dualité¹³, tourmenté par la soif du monde, chez qui la formation chrétienne n'a apparemment laissé aucune trace. Martin va même jusqu'à affirmer que le chevalier, rentrant chez lui après une expédition, connaît alors un « avant-goût du ciel »¹⁴. Cette affirmation non plus n'est pas loin du blasphème. Ce moine a pour fonction de démythifier les dogmes catholiques, de les ramener au niveau de la trivialité. Il est utilisé à contre-emploi, puisqu'il s'érige en chantre de la vie dangereuse et libre du chevalier. Inversement, celui qui aurait dû en faire l'éloge, Götz, reste en retrait et parle peu. Il se contente de s'apitoyer sur le Frère Martin :

Il me fait pitié, le sentiment de son état lui ronge le coeur.¹⁵

Frère Martin est aux antipodes de Götz et lui sert de « faire valoir ». Là encore, dans cette opposition de deux personnages, la logique du renversement est à l'œuvre, grâce à ce couple hautement pittoresque du moine et du guerrier, riche en potentialités grotesques et ironiques.

¹³ « La typologie dualiste des personnages a pour fonction d'exprimer l'existence de contraires déterminant l'ensemble de la réalité humaine comme de la réalité naturelle. Cette vision du réel est tributaire du savoir qu'avait Goethe de la tradition hermétique et alchimique, laquelle voyait dans l'interaction des opposés, et dans la tendance vers leur union, le principe même d'existence du monde créé. » - (Christine Maillard : « Le corps, figure du discours et symbole dans *Götz von Berlichingen* et dans l'*Urgötz*. Contribution à l'anthropologie du jeune Goethe », in *Le Sturm und Drang: une rupture ?*, textes réunis par Marita Gilli, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 597, Paris, 1996, (p. 35-49), p. 43).

¹⁴ *Götz de Berlichingen*, op. cit., p. 11.

¹⁵ *Ibid.*

III. Les faux ecclésiastiques

Si le frère Martin suscite une certaine sympathie, il n'en va pas de même des autres figures de prêtres qui apparaissent dans l'œuvre, et en particulier de l'évêque de Bamberg, grand ennemi de Götz. Dans cette silhouette d'ecclésiastique, le dramaturge dénonce la collusion du pouvoir et de l'Église, la dérive de l'idéal apostolique. Cet évêque n'est un religieux que de nom. Il est dépeint fourbe, hypocrite, menteur, entièrement tourné vers le temporel, absorbé en de basses intrigues destinées à lui assurer la domination sur toute la contrée. C'est un évêque mondain, tenant salon, entouré d'une cour. On le voit à Bamberg, jouant aux échecs avec une noble dame, Adelheid, et prêtant l'oreille aux propos badins et cyniques de son familier Liebetaut.

Là encore, Goethe emploie le procédé de l'inversion. Il prête à son évêque les traits d'un grand seigneur, oisif et légèrement débauché. Il en fait la négation même de l'idéal chrétien d'humilité et d'abnégation. Avec le moine Martin et cet évêque il évoque deux déviations antithétiques provoquées par l'état de religieux. Martin est miné par l'inhumanité des contraintes qui lui sont imposées, et qu'il s'efforce de respecter, l'évêque de Bamberg, quant à lui, s'épanouit dans le luxe, car il tient pour lettre morte les préceptes évangéliques. Il a entièrement laïcisé sa fonction épiscopale. L'un est honnête et s'étiole, l'autre trahit sa mission spirituelle, mais il prospère.

Dans l'univers de Goethe, l'ecclésiastique au sens plein du terme n'existe pas. Il ne portait que de mauvais prêtres. Son évêque se sert de ruses et de subterfuges pour mieux piéger Götz, qui le gêne, car il s'oppose à ses visées hégémoniques. Dès la première scène du drame, deux paysans rapportent qu'il a affecté de s'entendre avec Götz pour mieux le duper :

Va donc t'arranger avec cette prêtraille ! Quand l'évêque a vu qu'il n'arrivait à rien et qu'il avait toujours le dessous, il a fait son petit saint et a mis du sien pour arriver à un accord. Et ce brave Berlichingen a fait des concessions extraordinaires, comme toujours, quand il tient le bon bout.¹⁶

Ici encore, Goethe intervertit les rôles, échange les personnalités. C'est Götz le vrai saint, alors que l'évêque se comporte en hypocrite. Ce dernier se contente d'exploiter ses fonctions pour inspirer confiance à son adversaire et mieux le désarmer. Peu de temps après, il fait enlever l'un des écuyers de Götz. Dépouillé de tout scrupule moral, il n'hésite pas non plus à demander à Adelheid, une dame de sa cour, de se servir de ses charmes pour retenir à la cour Weislingen, son ex-favori, reconquis par Götz :

¹⁶ *Ibid.*, acte I, p. 4.

Une fois qu'il sera ici, je compte sur vous.¹⁷

Ainsi Goethe s'amuse à lui donner toutes sortes de visages, celui d'un entremetteur, d'un libertin, d'un intrigant, d'un politique, jamais celui qu'il devrait avoir.

Cette distorsion entre idéal et réalité apparaît encore plus nettement chez l'un des membres de la cour, l'abbé de Fulda. Avec ce personnage, Goethe exerce sa verve satirique et reprend le lieu commun du moine ventru et bon vivant. L'abbé est un sot et un ignorant, qui ne débite que des platitudes, mais aime à faire bombance, si bien que Liebetraut le surnomme « tonneau de vin »¹⁸. Lui aussi trahit les préceptes évangéliques de renoncement et d'abstinence. En sacrifiant à la gourmandise, il s'abandonne au matérialisme et incarne une figure caricaturale de moine jovial, rubicond et glouton, aux antipodes de l'ascétisme qui devrait être le sien.

Avec l'évêque de Bamberg et cet abbé, Goethe campe deux personnages négatifs, illustration de deux déviations chez les ecclésiastiques, l'ambition politique pour les plus intelligents, le goût des plaisirs de la table pour les plus prosaïques et les plus bornés.

IV. Götz, image inversée du Christ

Goethe n'en demeure pas moins très marqué par la Bible. Par endroits, il a tendance à rapprocher son héros du Christ. C'est ce qui ressort de l'épisode où Götz donne sa dernière bouteille de vin à boire à ses fidèles, alors qu'ils sont assiégés par l'ennemi dans son château-fort. L'instant est grave. Ils sont sur le point de se rendre et d'être faits prisonniers. Aussi ce vin bu en commun, dernier plaisir partagé, revêt-il une certaine solennité.

Et, dans un tel contexte, Goethe se livre à un démarquage de la Cène où le Christ, entouré de ses douze apôtres partage le pain et le vin. Les termes qu'il prête à Götz sont assez explicites :

Et quand notre sang commencera à tirer à sa fin, comme ce vin qui coule de la bouteille, d'abord faiblement, puis goutte à goutte [...] quelle sera notre dernière parole ?
GEORGES.- Vive la liberté !¹⁹

L'assimilation du vin au sang ne peut que rappeler le rituel chrétien de la communion. Götz, comme le Christ, pressent son arrestation, voire sa mort prochaine. Avant d'être séparé définitivement de ses partisans, il veut leur laisser un

¹⁷ *Ibid.*, acte II, p. 43

¹⁸ *Ibid.*, acte I, p. 30.

¹⁹ *Ibid.*, acte III, p. 89

dernier message, son testament spirituel. Aussi donne-t-il à cette boisson prise ensemble une valeur incantatoire, celle d'un pacte, d'un engagement qui scelle leur amitié et rappelle le sens de leur lutte. Il s'agit pour eux de mourir au nom de la liberté. La notion de sacrifice est au cœur de cette scène, ce qui rend l'analogie avec le Christ encore plus frappante. Götz, loin de faire figure de combattant agressif, de loup prédateur, s'offre ici, lui et les siens, en holocauste pour son idéal. Avec ce personnage, Goethe campe un soudard qui termine en saint. Habilement, il procède à un glissement, à une assimilation de son héros à une figure sacrée.

Mais, en même temps, il y a détournement du sacrifice de la Cène, qui subit une laïcisation et une politisation. C'est pour un bien temporel, la liberté, que Götz et ses guerriers sont prêts à mourir. Goethe annexe le rite biblique à ses propres préoccupations. Il s'en sert pour conférer de la majesté et même un certain pathétique à son héros. Il l'utilise pour éveiller un écho chez son public et frapper les esprits. Ainsi, il prête à Götz une stature de fondateur de religion, mais d'une religion païenne, axée sur l'ici-bas. Restant fidèle à la même approche, il récupère les Évangiles pour son propre combat de *Stürmer*.

C'est pourquoi il continue à exploiter le parallélisme entre le Christ et son héros, lorsqu'il évoque la mort de ce dernier à la fin du drame. On retrouve Götz en prison, humilié, réduit au complet dénuement :

Ils m'ont mutilé peu à peu, m'ont pris ma main, ma liberté, mes biens
et mon bon renom.²⁰

Cet acharnement contre lui, cette série d'épreuves infligées par des ennemis désignés sous forme d'un « ils » anonyme et menaçant, n'est pas sans rappeler les affronts, les tourments subis par le Christ, prisonnier des soldats romains : flagellation, couronne d'épines, moqueries, crachats... Götz, comme le Christ, a été meurtri dans son corps, déchu de sa dignité et ravalé au rang de malfaiteur. La perte de sa main peut être considérée comme un « stigmat sacré »²¹. Pour montrer qu'il est devenu bouc émissaire, Goethe reprend donc la situation biblique de base en la modernisant, celle du juste bafoué, pourchassé, parce qu'il est juste.

Et pour accentuer la similitude avec le Christ, il lui prête la même attitude de soumission devant l'ultime échéance et surtout les mêmes paroles tirées de l'Évangile selon Saint Marc :

Mon heure est venue. J'espérais qu'elle serait comme ma vie. Que Sa
volonté soit faite.²²

²⁰ *Ibid.*, acte V, p. 132.

²¹ Jean Mondot: « D'une révolution à l'autre, l'apport politique du *Sturm und Drang* » in *Le Sturm und Drang: une rupture ?* - Textes réunis par Marita Gilli, Univ. de Besançon, 1996, (p. 107-121), p. 115.

²² *Götz de Berlichingen*, op. cit., p. 132.

Götz s'assimile au Christ sur le Golgotha. Comme lui, il accepte, malgré sa tristesse, la volonté divine. Goethe sacralise de cette manière sa mort. Il prête à son rebelle la grandeur de la résignation et du renoncement. Pourtant, une fois de plus, on peut l'accuser d'usurper le langage biblique, de le détourner de sa vraie destination, car cette mort, à la différence de celle du Christ, n'a pas de fonction émancipatrice, elle n'est pas destinée à racheter une humanité déchue. En ce sens, elle est absurde.

Götz meurt pour une liberté qui n'existe plus sur terre, celle des seigneurs féodaux, comme le constate son épouse Elisabeth :

Là-haut seulement, là-haut chez toi. Le monde est une prison.²³

Élisabeth dresse un constat d'échec. Götz est « le dernier »²⁴ de sa race, non seulement parce que son fils, devenu moine, ne lui ressemble pas et mourra sans postérité, mais aussi parce qu'après lui il n'y aura plus de petits seigneurs hardis et décidés à défendre farouchement leur indépendance. Il est le dernier représentant d'une catégorie d'hommes surdimensionnels et intrépides que la fin de la féodalité et le début d'une société beaucoup plus organisée et rigide condamnent à disparaître. À l'inverse du Christ, il n'ouvre donc pas une ère nouvelle, il n'apporte pas l'espoir d'un avenir meilleur.

Goethe gauchit, une nouvelle fois, insidieusement le message évangélique sur lequel il projette son angoisse de moderne et son pessimisme de *Stürmer*, chez qui la rébellion contre le père, thématique essentielle du mouvement, débouche sur une rébellion larvée contre Dieu, le père céleste. Aussi, au lieu de mourir avec des mots de pardon comme le Christ et en annonçant son salut au bon larron, représentant de l'humanité, son chevalier meurt en lançant des imprécations :

Voici venir les temps de l'imposture et toute liberté lui est laissée. Les scélérats régneront par la ruse, et l'homme généreux tombera dans leurs filets.²⁵

Là encore, Goethe retrouve le ton prophétique de la Bible. Seulement, il ne retient qu'une moitié, la moitié la plus pessimiste, du discours biblique, celle qui dénonce un monde à l'envers, facteur de corruption et de perte des âmes. De même, il ne retient de la fin du Christ que ses tribulations, sa mise à l'index, sa condamnation, son exécution par les siens. Mais il escamote l'autre versant de cette mort, sa portée rédemptrice. Il ne décrit pas la réhabilitation de l'humanité, mais sa chute irrémédiable, son abandon aux sirènes du matérialisme et du mercantilisme. Il fait de son Götz un Christ désespéré, dont la disparition devient le signe et l'emblème de l'échec de l'humanité à organiser une société digne de ce nom.

²³ *Ibid.*, p. 135.

²⁴ *Ibid.*, p. 134.

²⁵ *Ibid.*, p. 135.

Goethe conserve l'accessoire dans le discours biblique, les formulations, les situations, mais il en gomme l'essentiel, c'est-à-dire l'échappée vers l'au-delà. Il le rationalise et le vide de son contenu merveilleux. Paradoxalement, même si le *Sturm und Drang* prétend remettre à l'honneur les vieilles légendes populaires, il a trop subi l'influence de l'*Aufklärung* pour ne pas appliquer aux croyances son esprit critique. En outre, Goethe n'adhère pas aux mêmes catégories morales que celles prônées par les Évangiles. À ses yeux, le maître mot n'est pas la charité, mais la liberté, autrement dit, un retour à la loi naturelle du plus fort²⁶ que le Christ s'est efforcé d'abolir.

Il n'évacue pas le religieux, mais il adhère à une religion du sentiment, teintée de panthéisme, qui se reflète dans ces propos de Götz :

Dieu tout puissant ! Comme on est bien sous ton ciel ! Comme on est libre ! Les arbres éclatent en bourgeons, et le monde entier espère. Adieu, mes bien-aimés, mes racines sont coupées, ma force s'incline vers la tombe.²⁷

Si Götz voue l'humanité aux gémonies, il se répand en louanges sur la création. Et à l'image du crucifié s'en superpose une autre, celle de l'arbre abattu. Goethe réalise donc un amalgame entre christianisme et paganisme. Il joue sur plusieurs tableaux, varie les angles, pour subvertir la pensée chrétienne. Ce qui lui importe, c'est de créer un climat apocalyptique de fin des temps. Il exploite donc la résonance biblique au maximum et frappe d'anathème les générations à venir :

Malheur à la postérité qui te méconnaît.²⁸

Il profite du sillage du christianisme pour donner un souffle mystique à son drame. Aussi place-t-il auprès de son héros deux femmes, son épouse et sa sœur, aux noms emblématiques, Élisabeth et Marie²⁹. Il renforce, de cette manière, le caractère sacré de ce décès et, par voie de conséquence, souligne la culpabilité de ceux qui ont fait mourir un tel homme, une culpabilité qu'il ne limite pas aux en-

²⁶ « Dans ce drame, le droit se confond avec le droit du plus fort, les trois personnages principaux [Götz, Weislingen, Adelheid] sont en dehors du champ de la morale, excluant de ce fait tout conflit moral ; ils définissent eux-mêmes leur droit, vidant ainsi de tout contenu les notions de droit et de justice. » - (Marita Gilli: « Le thème de la mort dans *Götz von Berlichingen* et dans l'oeuvre du jeune Goethe », in *Le Sturm und Drang : une rupture ?* - Textes réunis par Marita Gilli, Université de Besançon, 1996, (p. 51-64), p. 58.)

²⁷ *Götz de Berlichingen*, op. cit., p. 134.

²⁸ *Ibid.* p. 135.

²⁹ « Deux femmes aux noms de saintes (Marie et Élisabeth) recueillent le souvenir dont la transmission est présentée comme une condition du salut jusque dans les siècles des siècles : '*Wehe dem Jahrhundert...*' » - (Jean Mondot: « D'une révolution à l'autre, l'apport politique du *Sturm und Drang* », op. cit., p. 115).

nemis de Götz mais qu'il étend à l'humanité. Lui-même s'assimile par là implicitement aux Évangélistes, ce qui confère plus de poids à ses propos et jugements. Il pille donc les Saintes Écritures, il prête un habillage biblique à sa pièce, pour valoriser son propre message et se donner à lui-même un visage inspiré de prophète. Il reste sur ce point fidèle aux conceptions du *Sturm und Drang*, qui voit dans le poète un génie, un élu en possession de vérités inconnues du commun des mortels. La référence aux textes sacrés permet indirectement de sacraliser la fonction de l'écrivain, et sert à l'auto-glorification de Goethe.

On ne peut que souligner l'attitude ambivalente du jeune Goethe par rapport au discours chrétien. D'un côté, et malgré ses revendications de liberté, ses allusions à la bible prouvent qu'il ne s'est probablement pas affranchi autant qu'il le désirait, ou le prétendait, de son influence. Il lui emprunte sa vision du monde comparé à une prison, ses métaphores, certaines phrases ou expressions bien frappées. Cependant, il utilise bel et bien sa liberté de créateur pour faire bon marché du sens fondamental des Évangiles et réinterpréter à sa guise leur contenu. Il les prend à contre-pied, en inverse le message, et substitue au christianisme un vitalisme tout puissant, un culte de la nature et de l'individualité d'exception, qui refuse de se plier aux normes. Il fait de son héros l'égal du Christ, mais non sa réplique. Loin d'être un apôtre de la douceur, Götz est un guerrier farouche, qui se bat et emploie le plus souvent la force pour l'emporter. Dans cette mesure, il constitue non un Antéchrist mais un Christ à rebours. Ainsi, par une attitude à la limite du sacrilège et non dénuée d'orgueil, le jeune Goethe prouve son audace de *Stürmer*, il choque les braves bourgeois. Il va même plus loin. Il se veut annonciateur d'une nouvelle religion et il se sert du moule traditionnel pour donner à celle-ci davantage de réalité et de crédibilité.

Aline LE BERRE
Université de Limoges

MYTHES ET CROYANCES DANS *DER FREISCHÜTZ*¹ DE CARL MARIA VON WEBER ET LIVRET² DE FRIEDRICH KIND³ (1821)

Opéra de Weber en trois actes et quatre tableaux, *Der Freischütz*, tiré de l'ouvrage éponyme du légiste et littérateur Johann August Apel (Leipzig 1771-id. 1816), fut joué pour la première fois au Nouveau Théâtre royal de Berlin, le 18 juin 1821, et au théâtre de l'Odéon à Paris, le 7 décembre 1824, dans une adaptation du musicien et critique Castil-Blaze et de l'auteur dramatique Thomas Sauvage. Intitulée *Robin des bois ou les trois balles*, cette version avait peu à voir avec le livret original.

Véritable *Singspiel*⁴, *Der Freischütz* mêle parties chantées et parties parlées, comme, par exemple, les opéras comiques français⁵. Il fut repris, en France,

¹ *Le Franc-tireur* est la traduction française habituelle. Cependant, il ne faut pas entendre, par ce mot, « combattant qui n'appartient pas à une unité régulière » (*Dictionnaire du français*, Hachette, 1987), car le héros, Max, est un chasseur et non un soldat. En revanche, le sens figuré, à savoir « personne agissant de façon indépendante, sans observer les règles ou les lois d'un groupe » (*Ibid.*) s'applique bien au personnage, dès lors qu'il va user d'un subterfuge pour gagner, i.e. des balles enchantées (« *Freikugeln* ») qui ne manqueront pas la cible. Cf. la note 32.

² Passages traduits en français par Jean-Pierre Mouchon.

³ À notre connaissance, il existe une quinzaine d'enregistrements complets de cet opéra dont successivement ceux de : 1944 (direction : Karl Elmendorff), 1949 (direction : Rudolf Kempe), 1951 (direction : Otto Ackermann), 1954 (direction : Wilhelm Furtwängler, version concert), 1955 (direction : Erich Kleiber), 1959 (direction : Joseph Keilberth), encore 1959 (direction : Eugen Jochum), 1972 (direction : Karl Böhm), 1973 (direction : Carlos Kleiber), 1980 (direction : Rafael Kubelik), 1990 (direction : Sir Colin Davis), 1999 (direction : Nikolaus Harnoncourt), 2000 (direction : Jean-Paul Penin, d'après la version française de 1841).

⁴ Contrairement à ce que traduisent, dans leurs *Dictionnaires allemand-français* respectifs, Toussaint-Langenscheidt (Maison d'édition Langenscheidt, 1921), Félix Bertaux et Émile Lepointe (Hachette, 1941) et Jean Clédière et Daniel Rocher (Larousse, 1976), le *Singspiel* n'est pas simplement une « opérette ». Avant 1750, le terme est appliqué à n'importe quel opéra allemand, sérieux ou comique. Après cette date, il se confond avec l'opéra comique, comportant des parties dialoguées et des parties chantées, comme, par exemple, *Die Entführung aus dem Serail* (1782), *Der Schauspieldirektor* (1786) et *Die Zauberflöte* (1791) de Mozart. Il faudra attendre des ouvrages comme *Die Fledermaus* (1874) de Johann Strauß II pour parler vraiment d'« opérettes ».

⁵ Voir, par exemple, *Richard Cœur de Lion* (1784) d'André Grétry, *Carmen* (1875) de Georges Bizet, *La Périhole* (1868) et *Les Contes d'Hoffmann* (1881) de Jacques Offenbach.

au Théâtre de l'Opéra—Académie royale de musique, le 7 juin 1841, dans une version plus fidèle à l'original, due au compositeur Hector Berlioz, qui transforma nombre de dialogues en récitatifs, et au librettiste Émilien Pacini. Le 24 janvier 1855, une édition, toujours avec récitatifs et de rares interventions parlées, fut présentée au Nouveau Théâtre Lyrique à Paris. Depuis lors, l'ouvrage fait partie du répertoire des différents théâtres lyriques internationaux et, de loin en loin, continue à être joué. En France, ces toutes dernières années, il fut représenté au Théâtre du Châtelet en 1988, à l'Opéra de Montpellier en 2004, à l'Opéra de Toulon, à celui de Saint-Étienne et à l'Opéra-Comique (Paris) en 2011.

Weber et Kind respectent la règle des trois unités dans cet ouvrage relativement court où l'action, située dans une forêt de Bohême au XVII^e siècle, juste après la signature du Traité de Westphalie (1648), est resserrée en moins de 24 heures. En effet, la première scène de l'acte I se déroule en fin d'après-midi, tandis que la dernière scène de l'acte III se termine vers midi. Dans ce *Singspiel*, nous nous attacherons à montrer que mythes et croyances tiennent une place d'autant plus importante qu'il s'inspire des thèmes du romantisme allemand (nature sauvage, merveilleux, surnaturel, animaux symboliques, interventions divines et démoniaques, justice immanente, rédemption, amour sublimé).

Au premier acte, nous nous trouvons plongés dans le microcosme d'une forêt qui semble coupée du monde extérieur, comme pour constituer un asile tutélaire. Un jeune chasseur nommé Max est assis seul à une table d'un petit cabaret. Il a participé à la première épreuve d'un concours de tir à la carabine, mais il a manqué l'étoile de la cible. Il est donc morose et plutôt irrité par cet échec car, maintenant, son avenir semble compromis tout autant que son mariage avec Agathe, la fille du garde-forestier en chef Kouno. En revanche, un peu plus loin, une foule de chasseurs et de paysans fêtent le vainqueur, le riche fermier Kilian (« *Victoria, victoria! der Meister soll leben / Victoire, victoire ! le maître doit vivre* »). Le jeune homme s'interroge sur les raisons de son échec en frappant rageusement le sol avec la crosse de sa carabine (« *Immer frisch! schreit, schreit! War ich denn*



blind? / Alors ! crie ! crie, toujours ! Étais-je donc aveugle ? »). Pendant ce temps-là, un cortège formé de montagnards se met en ordre tandis que de jeunes paysans portent le dernier morceau de la cible sur une vieille épée. Kilian, nommé « Roi des tireurs », chante, pour narguer Max, un *allegretto* à 4/4, dans la tonalité de sol majeur (« *Schauder der Herr mich an als König/dünkt ihm meine Macht zu wenig?* »), pendant que les présents se moquent également du perdant en faisant semblant de râper des betteraves :

Kilian:

*Schau der Herr mich an als König!
Dünkt Ihm meine Macht zu wenig?
Gleich zieh er den Hut, Mosje!
Wird er, frag' ich, he, he, he? [bis]».*

Considère-moi, monsieur, comme le roi!
Mon adresse lui paraît-elle insignifiante?
Découvre-toi sur-le-champ, monsieur!
Le veut-il, je me le demande. ah! ah! ah!

Chœur:

(soprani)

He! he! he! he! he! he! he! he! [ter].

ha! ha! ha! ha! ha! ha! ha! ha!

(ténors)

Wird er? frag'ich wird er? [ter]

Le veut-il? je me demande s'il le veut.

(basses)

Gleich zieh' er den Hut, Mosje!

Découvre-toi devant lui, monsieur!

he! he! he! he! he! he! he! he!

ha! ha! ha! ha! ha! ha! ha! ha!

frag'ich, wird er? he, he, he!

je me le demande, le veut-il? ha! ha! ha!

Kilian:

*Stern und Strauß hab' ich vor in Leibe,
Kantors Sepperl trägt die Scheibe!
hat er Augen nun, Mosje?
was traf er denn? he, he, he! [bis]
(alti) he! he! he! he! he! he! he! he !*

Je suis paré d'étoiles et de fleurs,
Sepperl, le fils du chantre, porte la cible!
Ce monsieur a-t-il des yeux maintenant?
que toucha-t-il alors? ah! ha! ha!
ha! ha! ha! ha! ha! ha! ha! ha!

Devant toutes ces provocations, Max perd son sang-froid et se jette sur Kilian, un couteau à la main. Il faut le retenir. Kouno arrive sur ces entrefaites et demande des explications. Il s'ensuit une longue partie dialoguée entre Kouno, Kilian, Max, un autre membre du groupe appelé Gaspard, un chasseur et les chœurs qui, comme dans la tragédie antique, sont là pour commenter les événements. C'est à partir de ce dialogue que nous commençons à saisir le rôle des mythes et des croyances dans l'opéra de Weber. En effet, ce concours de tir à la carabine, que nous aurions pu croire banal, prend une importance capitale, en introduisant la notion du Bien et du Mal dans le déroulement de l'ouvrage. Max, le meilleur tireur de tous, considère que le Bien, pour lui, consiste dans la perfection avec laquelle il exerce ses fonctions⁶. Or, lui, le chasseur, a perdu sur Kilian, le paysan, en raison de forces maléfiques. Gaspard nous le fait comprendre, en se félicitant de cet échec et en dévoilant, en même temps, sa véritable nature de suppôt de Satan, dans un court aparté où il évoque l'archange des ténèbres Samiel (« *Dank, Samiel!* / Merci, Samiel »). De plus, il ajoute, à l'intention de Max et à la consternation de Kouno, qu'un sortilège a été jeté sur le jeune homme et que la seule façon de s'en débarrasser est de se rendre dans la Gorge-au-Loup, de tracer, au carrefour des chemins, un

⁶ Cf. Aristote, *L'Éthique de Nicomache*, I.

cercle sur le sol avec la baguette d'un fusil ou une épée ensanglantée, et d'appeler à trois reprises le Chasseur noir dont le mythe remonte à la mythologie grecque⁷. Kouno, qui a peu d'estime pour Gaspard, le fait taire et explique à Max qu'il ne peut l'avoir pour gendre s'il ne satisfait pas aux conditions de cette épreuve de tir à la carabine. Elles ont été fixées par le Prince de l'époque de son trisaïeul. Il explique l'origine de la tradition remontant à son ancêtre, qui sauva un criminel en tuant le cerf sur lequel il avait été attaché, et ajoute que les envieux d'un tir aussi précis parlèrent d'une balle enchantée (« *eine Freikugel* »). Kilian raconte à son tour la légende des balles enchantées, précisant que six sont destinées à frapper la cible, la septième appartenant au Diable, laissé libre de l'utiliser à sa guise. Après cela, Kouno renvoie tout le monde et demande à Max d'aller voir si les traqueurs sont rentrés. Il relativise l'échec du jeune homme en lui disant que le charme dont il a été victime est peut-être celui de l'amour. Il lui donne rendez-vous le lendemain matin, au lever du soleil.

Dans l'*allegro moderato* à 3/4 et en la mineur du *terzetto* avec chœur qui suit (n°2), Max et Kouno précisent certains thèmes évoqués précédemment. Il reste peu de temps avant le lever du soleil (« *O diese Sonne, furchtbar steigt sie mir empor!* ») pour renverser l'ordre des choses et faire, grâce à un tir réussi, toute la différence entre la peine et la joie (« *Leid oder Wonne, beides ruht in deinem Rohr* »). Cet optimisme est tempéré par Gaspard qui continue à semer le trouble en soulignant la relativité du bonheur (« *Nur ein keckes Wagen ist's, was Glück erringt... Mag Fortuna's Kugel rollen, wer sich höh'rer Kraft bewußt* »). Mais, cette fois, Kouno exprime sa foi en un Dieu immanent qui protège et engage Max à ne pas céder au désespoir (« *So's des Himmels Mächte wollen, dann trag' männlich Verlust* »).

Les deux récitatifs et l'air (n°3), qui succèdent à la valse des paysans et des chasseurs qui termine la scène, nous permettent de mieux comprendre l'état d'esprit de Max. Son échec a pris une dimension métaphysique. En effet, il évoque sa souffrance morale (« *Qualen* »), son angoisse (« *Angst* »), son espérance déçue (« *Hoffnung* »), son désespoir (« *Verzweiflung* »), son amour pour Agathe contrarié (« *Jetzt ist wohl ihr Fenster offen, und sie horcht auf meinen Tritt* »), sa vie heureuse dans la forêt où, jusqu'ici, il chassait les oiseaux et le cerf, et se croit abandonné du ciel (« *Hat denn der Himmel mich verlassen?* »). Le mythe de l'Esprit du Mal revient avec l'apparition de Samiel qui, discrètement, le suit dans sa marche à travers la forêt. Le jeune homme, dans l'*allegro con fuoco* de son air en ut mineur, sent la présence d'une force démoniaque dans les ténèbres effrayantes qui envelop-

⁷ Voir Pierre Vidal-Naquet, *Le Chasseur noir : Formes de pensées et formes de société dans le monde grec* (Éditions de la Découverte, 1981 et 2004, 485 pp.). *Le Chasseur noir* (1828), mélodrame en trois actes de Benjamin Antier-Chevrillon et Théodore Nezel, exploite cette veine et Victor Hugo mentionnera également le chasseur noir dans *Les Châtiments*, pp. 373-374 de l'édition Hetzel-Quantin, 1853 et 1880.

pent les arbres et ne laissent pas percer la lumière (« *O dringt kein Strahl durch diese Nächte?* »). Il a l'impression d'être enserré dans un cercle (« *Doch mich umgarnen finster Mächte?* »), comme la Marguerite de Gounod, plus tard, dans la scène de l'église⁸. Ce n'est que lorsque Max prononce le nom de Dieu que le Malin disparaît, non sans le laisser auparavant dans le plus complet désarroi. Notons que le jeune homme en arrive à se demander si Dieu existe (« *Lebt kein Gott?* »), tenant ainsi un propos blasphématoire comme le Faust de Charles Gounod⁹. Il répète inlassablement les mêmes paroles (« *Mich faßt Verzweiflung, foltert Spott / le désespoir s'empare de moi et la raillerie me torture* ») jusqu'à ce qu'arrive Gaspard, digne émule du Bertrand de Robert le Diable de Meyerbeer ou du Méphistophélès de Goethe repris plus tard par Gounod et Boito, bien décidé à le perdre. Dans une courte scène parlée, il invite Max à trinquer avec lui au petit cabaret qui tient lieu de rendez-vous pour les paysans du monde extérieur et les chasseurs du microcosme de la forêt. Il verse dans le verre du jeune homme le contenu d'une fiole et entonne une chanson à 2/4, en ré majeur (n°4), dans un *allegro feroce, ma non troppo* (« *Hier im ird'schen Jammertal / ici, dans la vallée de larmes de ce monde* »). Chacune des trois strophes (rimes couées : aabccb) qu'il interprète est coupée par une partie dialoguée, la plus longue suivant le dernier sizain (3x2). Gaspard sait se révéler persuasif dans sa profession de foi :

*Hier im ird'schen Jammerthal
war' doch nichts als Plack und Qual,
trüg' der Stock nicht Trauben:
darum bis zum letzten Hauch
setz'ich auf Gott Bacchus' Bauch
meinem festen Glauben! [bis]*

Ici, dans la vallée de larmes de ce monde
il n'y a rien d'autre que labeur et tourment,
si la vigne ne produit pas de grappes:
c'est pour cela que jusqu'à mon dernier
souffle, je place toute ma foi
sur le ventre du dieu Bacchus!

*Eins ist eins, und drei sind drei!
Drum addiert noch zweierlei
zu dem Saft der Reben;
Kartenspiel und Würfellust
und ein Kind mit runder Brust
hilft zum ew'gen Leben! [bis]*

Un est un, et trois est trois!
C'est pourquoi ajoute encore deux autres
choses au jus de la treille;
le jeu de cartes et le plaisir des dés,
et une jeunesse à la poitrine rebondie,
aident à atteindre la vie éternelle!

*Ohne dies Trifolium
gibt's kein wahres Gaudium
seit dem ersten Übel.
Fläschchen sei mein ABC,*

Tout jour sans cette triade
n'apporte aucune véritable joie
depuis le péché originel.
Qu'un flacon soit mon ABC,

⁸ Cf. *Faust*, acte I, n°2 : « Mais ce Dieu, que peut-il pour moi? »

⁹ Cf. *Faust*, acte IV, n°13 : « Je suis dans un cercle de fer ».

Würfel, Karte, Katherle,
meine Bilderfibel! [bis]

Que dés, cartes et Cathie
soient mon livre d'alphabet illustré.

Au couplet bachique de la première strophe qui nous ramène à la poésie grecque (Anacréon, Pindare), latine (Ovide) et arabe (Abū Nuwās)¹⁰, avant d'évoquer pour nous, par exemple, François Villon, les poètes de la Pléiade, Rabelais, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, en France, Shakespeare en Grande-Bretagne¹¹, Laurent de Médicis, Giovambattista Marino et Giovanni Prati en Italie¹², tous grands laudateurs du vin, succède une strophe qui résume les trois centres d'intérêt de Gaspard : le vin, l'amour et le jeu de cartes. Le texte allemand associe le jeu de dés au jeu de cartes, et parle d'« une jeunesse à la poitrine rebondie », ajoutant une touche de concupiscence à la chanson de Gaspard¹³. L'hédonisme du personnage nous est révélé dans cette triade qui nous apparaît, en l'occurrence, comme un véritable credo païen. La troisième strophe renforce cette idée tout en nous montrant cet infléchissement de la symbolique du chiffre trois. Chez Platon, ce nombre a des propriétés arithmétiques étonnantes qui conduisent à l'harmonie universelle. Chez Gaspard, il résume ses aspirations matérielles (cf. les paroles incantatoires de la sorcière du *Faust* de Goethe, I, « *Hexenkueche* », cuisine de sorcière).

Un long dialogue entre Gaspard et Max succède à cette chanson paillardes dans la version allemande. Il est très utile pour comprendre le déroulement des événements subséquents. En effet, Gaspard s'efforce de convaincre le jeune homme qu'il a besoin de forces supérieures pour remporter la victoire du lendemain. Il lui fait tirer au jugé, à la tombée de la nuit, sur un aigle qui plane dans le ciel. Le rapace s'abat à ses pieds. Devant ce prodige, Max reste interdit. Il apprend qu'une balle enchantée lui a permis de réaliser cet exploit. Gaspard, que Samiel observe de loin, le persuade que, pour le bonheur d'Agathe, il se doit d'utiliser d'autres balles enchantées pour le concours du lendemain. Il lui conseille vivement de le rejoindre

¹⁰ Voir *Bacchus à Sodome*. Calligraphies de Lassaâd Métoui (Eddif, 2004, 153 pp.) et la thèse de Mary Bonnaud, *La poésie bachique d'Abū Nuwās : Signification et symbolique initiatique* (PU de Bordeaux, 2008, 540 pp.).

¹¹ Voir Émile Legouis, « La veine bachique dans le théâtre shakespearien » (in *Dernière gerbe*, pp. 52-73, Didier, 1940).

¹² Nathalie Mahé a étudié le mythe de Bacchus dans son ouvrage intitulé précisément *Le Mythe de Bacchus* (Fayard, 1992, 372 pp.) auquel nous renvoyons.

¹³ La poitrine généreuse des femmes jeunes et belles déclenche généralement, chez les hommes occidentaux, une émotion, voire une véritable excitation sexuelle. Voir, par exemple, sur ce phénomène, Dr. Ch. Fouqué, *Vos seins, Madame...Source de volupté, source de vie*, n°2, chap. 3 (Lyon, Éditions du Docteur Charles Fouqué, 1957, 124 pp.). Le cinéma a beaucoup contribué à faire rêver les hommes à des oaristys merveilleuses, avec des artistes aux formes plantureuses comme Gina Lollobrigida, Silvana Mangano, Lucia Bosè, Anita Ekberg, Jayne Mansfield, Brigitte Bardot, Ursula Andress, Ornella Muti, Sophie Marceau, Jessica Simpson...

dans la Gorge-au-Loup, sur le coup de minuit, où il en préparera d'autres pour lui. Ainsi, tout se précise pour nous, la magie, la symbolique de l'aigle, le toponyme et l'exploitation du sème de la nuit avec tous ses sortilèges. Le fort difficile morceau, d'abord en ré mineur, puis en ré majeur sur une mesure à 4/4, que chante Gaspard après le départ de Max, à la fin de l'acte I, ne nous laisse aucun doute sur les intentions démoniaques du personnage déterminé à entraîner la perte du jeune homme pour une raison que nous apprendrons un peu plus tard (« *Schweig'! schweig'! damit dich Niemand warnt* / tais-toi ! tais-toi ! pour que personne ne te mette en garde »). Il appelle les esprits malins des ténèbres à son aide, évoque les chaînes de l'enfer et donne libre cours à sa vindicte. Les notes graves et aiguës impressionnantes, les épanalepses sur « *die Rache gelingt!* » (« la vengeance s'accomplit »), les assonances et allitérations, les gammes descendantes et ascendantes sur « *Rache* », le rythme rapide de l'air, nous emportent dans un tourbillon effrayant dont la traduction littérale fournie ici ou la métaphore de la version française de Cazaneuve, fort plate et obscure, ne nous fournit qu'une vague idée :

<i>Schweig'! schweig'!</i>	Tais-toi! tais-toi!
<i>damit dich Niemand warnt,</i>	pour que personne ne t'avertisse,
<i>Schweige! damit dich Niemand warnt.</i>	Tais-toi! pour que personne ne t'avertisse!
<i>Der Hölle Nets hat dich umgarnt! [bis]</i>	L'enfer t'a pris dans ses filets!
<i>Nichts kann vom tiefen Fall dich retten,</i>	Rien ne peut te sauver du profond abîme,
<i>nichts! [ter]</i>	rien!
<i>Umgebt ihn, ihr Geister mit Dunkel</i>	Entourez-le, esprits aux ailes de ténèbres.
<i>beschwingt.</i>	
<i>Schon trägt er knirschend eure Ketten,</i>	Il est lié par vos chaînes, claquant des dents,
<i>Umgebt ihn, ihr Geister mit Dunkel</i>	Entourez-le, esprits aux ailes de ténèbres.
<i>beschwingt.</i>	
<i>Schon trägt er knirschend eure Ketten,</i>	Il est lié par vos chaînes, claquant des dents,
<i>Triumph! [ter] die Rache gelingt!</i>	Triomphe! [ter] la vengeance s'accomplit!
<i>Triumph! die Rache gelingt,</i>	Triomphe! la vengeance s'accomplit,
<i>die Rache, die Rache gelingt!</i>	la vengeance, la vengeance s'accomplit!
<i>Triumph! die Rache gelingt, etc.</i>	Triomphe! la vengeance s'accomplit, etc.

L'acte II s'ouvre par l'*allegretto grazioso* à 6/8 et en la majeur d'un *duetto* entre Agathe et sa cousine Annette dans une chambre de la maison de Kouno la veille du mariage (« *Schelm, halt' fest!*/Coquin ! tiens bon ! »)¹⁴. Les propos échangés par les deux jeunes femmes sont anodins, dans un premier temps. En effet, Annette tente de raccrocher un portrait de l'aïeul de la famille sur un mur et s'en prend au clou

¹⁴ La photo de Frédéric Stéphan est tirée de la production de l'Opéra de Toulon (2011), sous la direction de Laurent Campellone et dans la mise en scène de Jean-Louis Benoît, avec Jacquelyn Wagner (Agathe) et Mélanie Boisvert (Annette) (Décors de Laurent Peduzzi, costumes de Marie Sartoux et lumières de Joël Hourbeight). Notons que, dans la partition allemande, la cousine d'Agathe porte le prénom d'Ännchen.



qui ne veut pas tenir. De son côté, Agathe, légèrement blessée par la chute du portrait sur sa tête, enlève un bandage qui entourait son front meurtri. La fiancée de Max est triste et remplie d'appréhension. Annette essaie de la dérider en plaisantant et en relativisant l'échec au tir à la carabine (« *Grillen sind mir böse Gäste, / les idées noires sont des convives indésirables pour moi* »). Mais Agathe reconnaît qu'il lui est difficile de résister aux battements de son cœur (« *Wer bezwingt des Busens Schlagen?* »), faisant ainsi écho au célèbre vers de Virgile¹⁵, et avouant que Max est constamment dans ses pensées. Ici, la voix de la sagesse et de la raison s'oppose à celle du désespoir en accents musicaux délicats. Dans le court dialogue parlé qui suit le *duetto*, Annette finit sur une boutade qui tourne en dérision les lieux clos peu rassurants, les vieux châteaux hantés, les fantômes, chers à la littérature romantique, et dit préférer tout ce qui vit et tout ce qui est jeune (« *da lob' ich mir die lebendigen und jungen* ») à ces vieilles croyances. La polonaise (n° 7) en do majeur, sur une mesure à 3/4, qu'Annette chante ensuite est un *allegretto* qui nous montre bien le réalisme de la jeune femme peu sensible aux illusions de l'amour dont elle se moque (« *Kommt ein schlanker Bursch gegangen / si un jeune homme élancé vient à passer* »). Agathe, pour sa part, s'inquiète de signes révélateurs d'un danger, surtout après la chute du tableau du trisaïeul sur sa tête, et la mise en garde d'un saint ermite qu'elle était allée consulter dans la matinée. Son long air, dont la tonalité (mi majeur, do majeur) et la mesure (4/4, 2/4) changent constamment, passe de la méditation du récitatif, d'abord *andante* puis *adagio*, à l'exaltation à partir de l'*andante* en do majeur (« *Alles pflegt schon längst der Ruh'!* »), en reprenant un leitmotiv de l'ouverture, et en employant largement tous les « *τοποι* » du lyrisme. Notons, dans la première partie, l'évocation du mythe de

¹⁵ *Les Bucoliques, Églogues*, X, 69 : « *Omnia vincit Amor ; et nos cedamus Amori* » (L'Amour triomphe de tout ; et nous (aussi), nous cédon à l'Amour.)

la nuit, belle, enchanteresse et protectrice, sur une gamme descendante finissant sur un si₂ suivi d'une demi-pause et d'une pause, comme pour isoler et bien mettre en valeur « *Nacht* » (« *Welch schöne Nacht!* »). La lune et les étoiles, ici symboles de permanence et de protection¹⁶, sont là pour veiller sur la jeune fille. Quant au paysage nocturne, il contribue à créer la distance qui permet à une âme innocente et pure, comme celle d'Agathe, de s'élever vers le sublime qui conduit au divin :

<i>Wie nahte mir der Schlummer, bevor ich ihn geseh'n? Ja, Liebe pflegt mit Kummer stets Hand in Hand zu geh'n. Oh Mond auf seinem Pfad wohl lacht? Welch schöne Nacht! Leise, leise, fromme Weise, schwing' dich auf zum Sternenkreise! Lied, erschalle, feiernd walle mein Gebet zur Himmelshalle!</i>	Comment pourrais-je céder au sommeil avant de l'avoir vu? Oui, l'amour a coutume d'aller main dans la main avec le souci. Oh!est-ce la lune qui sourit sur son sentier? Quelle belle nuit ! Doucement, doucement mes pieux accents élancez-vous vers le cercle d'étoiles ! Chanson, retentis, emporte, en la célébrant, ma prière vers les célestes pourpris !
--	---

Mais, dans cette nuit calme et sereine, à peine troublée par le chant du rossignol et le craquettement du grillon, animaux respectivement liés à l'amour et à la paix du foyer, des nuages sombres s'amoncellent au-dessus des montagnes. Agathe, voyant en eux, un signe inquiétant, en appelle à Dieu :

<i>wie hell die gold'nen Sterne, mit wie reinem Glanz sie glüh'n! Nur dort in der Berge Ferne scheint ein Wetter aufzuzieh'n, dort am Wald auch schwebt ein Heer dunkler Wolken dumpf und schwer. Zu dir wende ich die Hände,</i>	Oh, comme les étoiles d'or brillent d'un vif éclat ! Mais là-bas, dans les montagnes lointaines, un orage semble se préparer, sur la forêt plane une armée de noirs nuages, oppressants et lourds. Vers toi je tends les mains,
---	---

¹⁶ La lune peut être un symbole ambigu et représente parfois aussi « une image de l'instabilité et du changement. Elle semble, comme l'être humain, entraînée vers la mort » (Hélène Lemaître, *Shelley. Poète des éléments*, p. 175 (Paris, *Études anglaises*, 11, Didier, 1962). Voir plus loin, p. 9. Notons que, dans le *Guillaume Tell* de Rossini, Mathilde, dans son *andantino* de l'acte II (n°9), évoque une étoile particulière, l'étoile du berger, « astre doux et timide », à laquelle elle demande d'être son étoile et son guide. Plus tard, dans *Tannhäuser* de Wagner (acte III), Wolfram invoquera la même étoile du soir dans sa romance en sol majeur : « *O du mein holder Abendstern* ». Cf. également les *Nouvelles méditations*, VIII, de Lamartine, et *Le Saule* d'Alfred de Musset. Il n'est pas besoin de multiplier les exemples pour souligner ce caractère doux et tranquille des étoiles qui jouent souvent le rôle de confidentes et d'amies auprès des hommes.

*Herr ohn' Anfang und ohn' Ende.
Vor Gefahren uns zu wahren,
sende deine Engelscharen!*

Seigneur sans commencement et sans fin.
Pour nous protéger de tout danger,
Envoie-nous tes miices célestes !

Cette croyance en une immanence, chez Agathe, est déterminante dans la suite de l'opéra, car elle permet non seulement d'opposer les forces du Bien aux forces du Mal, mais aussi d'invoquer l'aide divine quand la nécessité se présente. Le Dieu protecteur dispose d'anges qui, tels des guerriers, peuvent voler au secours des âmes pures. L'existence de Dieu chez la jeune femme, comme chez son père Kouno d'ailleurs, est admise par libre décret, par adhésion sans réserve à un « credo » défini par avance¹⁷.

Le reste du morceau revient sur le thème de la nature, amie compatissante et douce, les arbres (sapins et bouleaux ici), dont la cime se balance sous l'effet de la légère brise nocturne, évoquant le mythe du refuge, tout en constituant un trait d'union entre la terre et le ciel¹⁸. Puis, Agathe donne libre cours à son angoisse, à ses attentes. Elle espère que Max viendra lui annoncer qu'il a atteint la cible et qu'il remportera sans problème la palme, le lendemain, lors du concours officiel de tir à la carabine. Avec elle, nous sommes bien loin de l'amour des héroïnes de Corneille qui, froides et lucides, placent l'estime au-dessus de tout, où des héroïnes de Racine, en proie à la passion (Hermione, Phèdre), et des compositeurs veristes (Mascagni avec Santuzza, Puccini, avec Floria Tosca) qui, incapables de raisonner, cèdent à la passion dévastatrice. Ici, même si la jeune femme ne peut contenir son émoi (« *All' meine Pulse schlagen, und das Herz wallt ungestüm* / mon poulx bat à tout rompre et mon cœur palpite violemment »), l'amour est d'essence divine (« *Agapê* »), contrairement à la passion (« *eros* »), même s'il englobe cette « *philia* » définie par Aristote¹⁹. Il fait partie du Bien et ne se réalise que si certaines conditions sont réalisées (pureté des sentiments, aspirations nobles, croyance en Dieu)²⁰.

¹⁷ Cf. l'Épître de Saint-Jacques : « Tu crois qu'il y a un seul Dieu. Tu fais bien. Les démons le croient aussi et ils tremblent. » (Traduction de Louis Segond, 1910).

¹⁸ Dans *La Source grecque*, p. 136 (Gallimard, 1953), Simone Weil écrit, à propos de Phèdre : « Platon pense que dans tout ce qui est purement, parfaitement et authentiquement beau ici-bas, il y a présence réelle de Dieu ».

¹⁹ Voir Platon, *Le Banquet*, 203-207, pp. 736-741 des *Œuvres complètes*, I, traduction nouvelle et notes établies par Léon Robin avec la collaboration de M.-J. Moreau (Paris, Gallimard, 1950).

²⁰ Voir *Éthique de Nicomache*, livres VIII et IX. « *φιλία* » rassemble une extrême diversité de manières d'être du caractère et de formes d'action. Il s'agit tout à la fois de la bienveillance et de la bienfaisance, de la philanthropie et de l'humanisme. C'est aussi bien un commerce duquel on espère un avantage ; c'est le plaisir que l'on cherche dans la compagnie de certaines personnes en raison de leur gaieté ou du charme de leur conversation ; c'est l'amour et c'est aussi le désir de rendre moralement meilleure une autre personne. Enfin, c'est l'amour et le lien social. Mais pour Aristote, ceux que nous aimons sont aimés parce qu'ils sont d'autres nous-mêmes séparés de nous.

Quand Max arrive tardivement dans la soirée, il informe Agathe après des effusions de tendresse, qu'il n'a pas réussi à atteindre la cible et que des plumes de l'aigle tué, mises à son chapeau, constituent le seul trophée qu'il rapporte de la journée. Il s'aperçoit également que sa fiancée a été blessée à la tête. En discutant, avec elle, il apprend que le tableau de l'arrière-arrière grand-père est tombé sur elle à dix-sept heures, au moment précis où lui-même abattait le rapace. La coïncidence est troublante, mais il n'en laisse rien paraître. Remarquons les trois réactions diverses en ce qui concerne l'aigle. Max, comme les chasseurs à l'acte I²¹, est heureux de chasser et de tuer des animaux par plaisir, cédant ainsi à cette *Schadenfreude* (joie sadique) qu'étudiera plus tard la psychanalyse. Agathe est effrayée instinctivement par les grands oiseaux de proie (« *große Raubvögel* »). Quant à Annette, présente à la conversation, et toujours la plus lucide du trio, elle leur trouve de la majesté. Avec le renversement de valeurs opéré par l'échec de Max, il y a incontestablement une rupture dans l'harmonie du microcosme de la forêt que le jeune homme et Agathe ne comprennent pas tout de suite et qu'Annette subodore dans sa remarque faussement banale. Loin d'être le symbole de la cruauté, ici, répétons-le, l'aigle, — peut-être allégorie de l'âme —, participe de l'élément aérien qui conduit jusqu'à l'empyrée, siège de l'Esprit universel situé en dehors de l'espace et du temps. Cet échec et le fait d'avoir abattu l'aigle desservent grandement Max qui, ayant mis en doute l'existence de Dieu à l'acte I (n°3), n'a plus rien à attendre du ciel. En outre, il ne se rend pas compte qu'il est bel et bien pris dans les rets de Gaspard, après avoir accepté de le rejoindre dans la Gorge-au-Loup pour obtenir les balles enchantées (I, 4). Sous le fallacieux prétexte d'aller récupérer un cerf de seize cors qu'il a récemment tué près de cet endroit fatidique, il s'apprête à laisser Agathe alors sous l'emprise de son désespoir²². Les sentiments contrastés des trois personnages sont à nouveau précisés dans le trio qui suit en mi bémol majeur, sur une mesure à quatre temps (n° 9). Dans cet ensemble, Agathe évoque la sinistre gorge de l'épouvante (« *Schreckensschlucht* ») déjà mentionnée, véritable porte de l'enfer, selon la croyance populaire, et, avec Annette, supplie Max de ne pas s'y rendre. La lune bienfaisante et protectrice²³, sur laquelle pourrait compter le jeune homme pour être conduit seul jusqu'au lieu maudit, n'est pas capable de lutter longtemps contre les ténèbres qui envahissent progressivement la forêt²⁴. Dans cette

²¹ *Das Wild in Fluren und Triften,
der Aar in Wolken und Lüften,
ist unser, und unser der Sieg!*

Le gibier dans les champs et dans les pâturages,
l'aigle dans les nuages et dans les airs,
est [=sont] à nous, et la victoire est à nous !

²² « *Ich liebe dich ja so innig! Solltest du morgen nicht glücklich sein, solltest du mir, ich dir entrissen werden...o gewiss, der Gram würde mich tödten* » / « Je t'aime d'une telle tendresse ! Si demain tu devais ne pas avoir de la chance, si tu devais être arraché à moi... oh, je mourrais certainement de chagrin »

²³ Cf. Virgile, *Énéide*, II, 255 : « *Tacitae per amica silentia lunae* », « dans le silence ami de la lune muette » ; et W. Shakespeare, *Le Marchand de Venise*, acte V, *passim*.

²⁴ *Noch trübt sich nicht die Mondenscheide,* Le disque de la lune n'est pas encore obscurci,

obscurité, propice aux sortilèges et aux forces du Mal, parfois même troublée par des orages qui secouent la cime des arbres et par l'activité des oiseaux nocturnes (geais et hiboux), Max, bien livré à lui-même, doit donc se hâter. Il y a tout lieu de croire que cette épreuve initiatique qu'il doit subir sera tout aussi éprouvante pour lui que celle de Tamino dans *Die Zauberflöte* (*La Flûte enchantée*) de Mozart. Malgré l'angoisse d'Agathe (« *So kann dich meine Angst nicht rühren? / Ainsi ma peur ne peut pas te remuer ?* »), et sans doute aussi au nom de cet amour qu'il faut préserver en remplissant les conditions requises pour le mariage du lendemain, Max ne peut que se sentir lié par la parole donnée à Gaspard et par son devoir de gagner à tout prix la compétition de tir à la carabine (« *Mich ruft von hinnen Wort und Pflicht* »). Dans un *andantino* en la bémol majeur, sur une mesure à 2/4, tandis qu'Annette constate ironiquement que la vie d'un chasseur ne comporte aucun moment de repos²⁵, et essaie elle aussi de dissuader Max de partir, les deux amoureux, pour leur part, expriment leurs sentiments, l'une témoignant de son amour et continuant à mettre en garde son bien-aimé²⁶, l'autre regrettant son attitude intransigeante²⁷, mais, dans l'*allegro vivace* à 4/4 qui suit en mi bémol majeur, avouant qu'il doit se laisser conduire par son destin²⁸.

L'acte II se termine par un tableau (n°10) qui nous fait voir la Gorge-au-Loup entourée de hautes montagnes. De l'une d'entre elles descend une cascade. D'un côté, un hibou est perché sur une branche d'un arbre foudroyé (deux symboles de magie noire et de mort prochaine). De l'autre, un sentier escarpé, par lequel Max arrivera bientôt, domine une grande caverne. La lune, dans son inconstance, a changé de couleur et jette une lumière blafarde sur la scène. Quelques pins dépouillés sont éparpillés ici et là. Gaspard, en manches de chemise, est occupé à former un cercle avec des pierres de couleur noire au milieu duquel se trouve une tête de mort. À quelques pas de là, on voit une aile d'aigle arrachée et des ustensiles de fonte de balles. Un chœur d'esprits invisibles chante des incantations sur une mesure à quatre temps, dans la tonalité de la majeur, les voix d'homme paraissant loin-

Doch strahlt ihr Schimmer klar und hell,

doch bald wird sie den Schein verlieren

²⁵ *So ist das Jägerleben,*

Nie Ruh' bei Tag und Nacht

²⁶ *Nichts fühlt mein Herz als Beben,*

Nimm meiner Warnung Acht

²⁷ *Doch hast du auch vergeben den Vorwurf,
den Verdacht?*

²⁸ *Bald wird der Mond erblassen,
mein Schicksal reißt mich fort*

il brille encore d'une lueur claire et vive,

mais bientôt il perdra son éclat.

Telle est la vie d'un chasseur,

Il ne prend de repos ni jour ni nuit.

Rien ne touche mon cœur hormis ce qui le fait vibrer,

tiens compte de mon avertissement

Mais as-tu aussi renoncé au [à ton]

reproche? ou [à ton] soupçon?

Bientôt la lune pâlera,

mon destin m'entraînera.

taines avec leur *piano*, les voix de femme tranchant en *forte* sur elles. Le « *Uhui!* » marque, à chaque incantation, le constat et la consécration d'une situation créée par le prince des ténèbres et qui tient du prodige :

<i>Milch des Mondes fiel aufs Kraut,</i>	Du lait de la lune tombe sur l'herbe!
<i>Uhui! Uhui!</i>	Uhui! Uhui!
<i>Spinnweb' ist mit Blut betaut.</i>	La toile d'araignée est couverte de sang!
<i>Uhui! Uhui!</i>	Uhui! Uhui!
<i>Eh' noch wieder Abend graut,</i>	Avant que le soir ne tombe à nouveau,
<i>Uhui! Uhui! [bis]</i>	Uhui! Uhui!
<i>Ist sie todt, die zarte Braut!</i>	La tendre fiancée sera morte!
<i>Uhui! Uhui!</i>	Uhui! Uhui!
<i>Eh' noch wieder sinkt die Nacht,</i>	Avant que la nuit ne tombe encore,
<i>Uhui! Uhui!</i>	Uhui! Uhui!
<i>ist das Opfer dargebracht!</i>	La victime sera immolée!
<i>Uhui! Uhui! Uhui!</i>	Uhui! Uhui! Uhui!

La scène fait penser à la scène v de l'acte V des *Joyeuses commères de Windsor*, et à la scène i de l'acte IV de la *Tragédie de Macbeth* (Shakespeare) sans oublier, évidemment, les opéras *Macbeth* (1847) et *Falstaff* (1893) du compositeur Giuseppe Verdi et de ses librettistes Francesco Piave, Andrea Maffei, pour l'un, Arrigo Boito, pour l'autre. En effet, le surnaturel intervient ici en force, d'abord avec l'évocation d'un paysage sinistre plongé dans une obscurité inquiétante, puis avec les esprits invisibles qui, telles les nonnes de *Robert le Diable* (Meyerbeer) ou les sorcières de *Macbeth*, se livrent à des incantations au milieu de perturbations atmosphériques (tonnerre, éclairs). Les montagnes, menaçantes dans la nuit, contribuent à appesantir l'atmosphère. Les pierres noires formant le cercle magique, les arbres rabougris, le crâne horrible à voir, les voix s'élevant de nulle part, plongent les spectateurs dans le *Schauerroman* (roman de l'effroi) d'un Joseph Alois Gleich et d'un Christian Heimich Spieß, et enflamment leur imagination qui se donne libre carrière. On a l'impression de se trouver dans un décor gothique nocturne où, selon la célèbre incantation des sorcières de *Macbeth*, s'opère la confusion des valeurs²⁹. L'insolite constitue le normal, les évocations sinistres, macabres et démoniaques apparaissent soudain comme la seule réalité. Enfin, notons que, par la disposition des lieux dans la Gorge-au-Loup, il n'y a aucune ouverture sur la nature, en dehors d'un sentier escarpé³⁰. C'est donc ici un microcosme situé en contrebas du micro-

²⁹ *Macbeth*, I, i, 12 : « *Fair is foul, and foul is fair* » (le laid est beau, le beau est laid).

³⁰ Cf. le roman gothique illustré notamment par des écrivains comme Horace Walpole (*The Castle of Otranto*, 1764), William Thomas Beckford (*Vathek*, 1786), Ann Radcliff (*The Mysteries of Udolpho*, 1794), Gregory Lewis (*The Monk*, 1796), John Palmer (*The Haunted Cavern*, 1796), L. R. Maturin (*Melmoth the Wanderer*, 1820). Voir, par exemple, Adriana Corrado, William Godwin. *Illuminista romantico* (Naples, Edizioni Scientifiche Italiane,

cosme de la forêt, un monde clos, le vestibule qui conduit à cette « cité dolente » à laquelle Dante fait allusion dans la première partie de son long poème³¹. Ce décor est absolument qui, comme le Marlowe, de nod, et comme L. R. Maturin, a diable. Hédo- pas pour autant peur de l'enfer, croit en Dieu. Il le Mal pour sonnelles.

tout en œuvre dans la damna- gner du temps. même offrir Malin si cela de retarder sa En attendant, son couteau sur le coup de fois le tour du en l'air (tou- trois), il la re- cerce. Il ap- qui apparaît de symbole de tous implore le

de lui accorder un nouveau sursis dans un dialogue au cours duquel il a beaucoup de difficultés à dominer son angoisse:



nécessaire à Gaspard Faust de Christopher Gœthe et de Gou- Melmoth l'Errant de vendu son âme au niste, Gaspard n'est un mécréant. S'il a c'est qu'au fond il a simplement choisi convenances per- Maintenant, il met pour entraîner Max tion de façon à ga- Il voudrait bien l'âme d'Agathe au devait lui permettre descente aux enfers. après avoir planté dans la tête de mort, minuit, et fait trois cercle en la tenant jours le chiffre pose au milieu du pelle alors Samiel derrière un rocher, les maléfices. Il prince des ténèbres

Kaspar:

*Du weißt, daß meine Frist
schier abgelaufen ist.*

Gaspard:

Tu sais que mon terme
touche presque à sa fin.

1984, 316 pp.) et Maurice Lévy, *Le roman gothique anglais 1764-1824* (Paris, Albin Michel, 1995).

³¹ Dante, *La Divine Comédie. L'Enfer*, III, 1-3 :

*Per me si va ne la città dolente,
per me si va ne l'eterno dolore,
per me si va tra la perduta gente.*

Par moi l'on va dans la cité dolente,
par moi l'on va dans la douleur éternelle,
par moi l'on va parmi les gens perdus.

(Traduction de Jean-Pierre Mouchon in *À travers la poésie italienne (XIII^e-XX^e siècle)* (choix de poèmes traduits) (Édition bilingue) (Marseille, Terra Beata, 2003).

Samiel: Morgen!	Samiel: Demain!
Kaspar: Verlängre sie noch einmal mir!	Gaspard: Allonge-le encore une fois pour moi!
Samiel: Nein!	Samiel: Non!
Kaspar: <i>Ich bringe neue Opfer dir.</i>	Gaspard: Je t'apporte une nouvelle victime.
Samiel: Welche?	Samiel: Qui?
Kaspar: <i>Mein Jagdgesell, er naht, er, der noch nie dein dunkles Reich betrat!</i>	Gaspard: mon compagnon de chasse, il approche, il n'a pas jusqu'ici pénétré dans ton empire des ténèbres
Samiel: <i>Was sein Begehr?</i>	Samiel: Que veut-il ?
Kaspar: <i>Freikugeln sind's, auf die er Hoffnung baut!</i>	Gaspard: Des balles magiques ³² en lesquelles il place tous ses espoirs !
Samiel: <i>Sechse treffen, sieben äffen.</i>	Samiel: Six touchent [la cible], la septième berne.
Kaspar: <i>Die siebente sein dein! Aus seinem Rohr lenk' sie nach seiner Braut ! Dies wird ihn der Verzweiflung weihn,</i>	Gaspard: Que la septième t'appartienne ! Du canon [de son fusil] dirige là vers sa fiancée ! Cela le plongera dans le plus grand déses- poir
<i>Ihn...und den Vater!</i>	et son père aussi !
Samiel: <i>Noch hab' ich keinen Teil an ihr.</i>	Samiel: Jusqu'ici je n'ai aucune emprise sur elle.
Kaspar: <i>Genügt er dir allein?</i>	Gaspard: Lui seul te suffit-il ?
Samiel: <i>Das findet sich!</i>	Samiel: Cela reste à voir !
Kaspar: <i>Doch schenkst du Frist, Und wieder auf drei Jahr',</i>	Gaspard: Mais accorde-moi un sursis, à nouveau de trois ans,

³² L'adjectif *frei* est polysémique. Le dictionnaire de Bertaux et Lepointe, déjà mentionné à la note 4, fournit une colonne et demie de sens multiples. Il faut entendre que ces balles sont libres, précises, au point de faire chaque fois mouche. La traduction littérale serait donc « balles franches ». Le franc-tireur est celui qui utilise ces balles magiques.

bring ich ihn dir zur Beute dar!

Samiel:

Es sei! bei den Pforten der Hölle!

Morgen er oder du!

et je te l'apporterai comme proie!

Samiel:

Qu'il en soit ainsi! Par les portes de l'Enfer!

Demain, lui ou toi!

Ainsi Gaspard, qui a peut-être déjà eu un avant-goût du Royaume des ombres, joue son va-tout et se montre encore plus démoniaque que Samiel. Quand ce dernier disparaît au milieu des lueurs de la foudre, après s'être révélé inflexible, le jeune paysan, dont la frayeur était à son comble, se relève lentement, complètement épuisé. Il essuie la sueur de son front. Tandis qu'il se ressaisit, le couteau et le crâne font place à une petite marmite avec des charbons ardents et quelques sarments pour allumer le feu. Gaspard va et vient dans le cercle, se demandant si Max viendra au rendez-vous fixé (« *Sollte er wortbrüchig werden?* / et s'il allait manquer à sa parole ? »). Il ajoute des sarments dans les charbons quand ils semblent s'éteindre. Des hiboux et autres oiseaux nocturnes secouent leurs ailes comme s'ils voulaient s'envoler. Cependant, dans ce vestibule des enfers, il n'y a aucune ascension possible. C'est sur ces entrefaites que Max paraît sur la pointe d'un rocher en face de la cascade. Il regarde dans le précipice, image de la chute et symbole de ses peurs. Le morceau qu'il interprète reste dans la tonalité de mi bémol majeur déjà adoptée pour le dialogue mi-chanté, mi-parlé, entre Samiel et Gaspard. Il se situe dans le médium, voire dans le bas médium, descendant jusqu'à de périlleux do_2 pour une voix de ténor, le seul aigu étant l'exclamation liminaire sur un sol_3 tenu (deux rondes). Il faut en effet que l'effroi de Max soit rendu non sur des notes claironnantes, mais sur des notes graves.

Ha! Furchtbar gähnt

der düstre Abgrund! welch ein Grauen!

Das Auge wähnt

in einen Höllenpfuhl zu schaun!

Wie dort sich Wetterwolken ballen,

Der Mond verliert von seinem Schein!

Gespent'ge Nebelbilder wallen,

Belebt ist das Gestein!

Und hier—husch, husch!

fliegt Nachtgevägel auf im Busch!

Rotgraue narb'ge Zweige strecken

sâtre étendent

nach mir die Riesenfaust!

Ha ! comme bâille effroyablement

l'abîme sombre ! quelle horreur !

Mes yeux semblent

regarder le gouffre de l'enfer !

Comme les nuées d'orage se rassemblent là-bas,

la lune perd de son éclat !

Des fantasmagories spectrales ondoient,

les pierres s'animent !

Et ici — vite ! vite !

l'oiseau de nuit s'envole du buisson !

Les branches couturées et d'un rouge gri-

vers moi leurs mains gigantesques!

Dans l'ombre épaisse de la nuit, Max se trouve en présence d'un paysage dantesque. Tout suggère l'hostilité autour de lui. D'abord l'abîme³³ qui, dans sa profondeur insondable, abrite la géhenne, tout à la fois royaume des morts et lieu de la réprobation éternelle. Le feu y consume les maudits, comme en fait l'expérience Dom Juan (Tirso de Molina, Molière, Mozart). Ensuite, des spectres se présentent sous des formes fantastiques. Des prodiges se produisent avec les pierres qui s'animent, prêtes à se précipiter sur Max pour l'assommer ou le pétrifier. Les oiseaux de nuit eux-mêmes ne réussissent pas à s'accommoder de cet endroit encaissé et maléfique et cherchent à s'enfuir. Les branches des arbres, couvertes de cicatrices dont on ne connaît pas l'origine, se transforment en bras et mains monstrueux pour le saisir. La descente finale de l'air sur le mot « *Riesenfaust* », dans un intervalle de septième (mi bémol₃ [blanche pointée] et fa₂ [noire+ronde]), ajoute à cette impression d'horreur.

À ce moment-là, Max fait quelques pas dans le sentier escarpé pour rejoindre Gaspard. Il hésite pourtant à descendre, ce gouffre béant frappant son imagination et le remplissant toujours d'épouvante, car il préfigure son anéantissement. Son compagnon, qui attise le feu d'une aile de l'aigle abattu, comme par dérision — (l'aile, symbolisant, par synecdoque, l'envol vers les cieux, est paradoxalement utilisée pour raviver les flammes du foyer, symbole de l'enfer) — se veut rassurant, mais le jeune homme, finalement conscient de son erreur d'avoir tué l'oiseau de proie (I, 4), lui répond :

<i>Ich schoß den Adler aus hoher Luft,</i>	J'ai frappé l'aigle dans les airs,
<i>Ich kann nicht rückwärts—mein Schicksal ruft!</i>	Je ne peux reculer—mon destin m'appelle !
<i>Weh mir!</i>	Pauvre de moi !

Il nous apparaît presque comme le héros de Victor Hugo qui avoue à Doña Sol qu'il est « une force qui va »³⁴. Il lui faut suivre son destin quelles qu'en soient les conséquences. Il a cependant la prémonition d'un danger. Aussi hésite-t-il beaucoup à descendre dans la gorge (« *Ich kann nicht hinab!* ») et veut-il en rester tant soit peu éloigné. Tandis que Gaspard fait appel à Samiel pour l'aider à perdre Max, deux éléments surnaturels vont alors intervenir et jouer en faveur du jeune chasseur. D'une part, une forme blanche enveloppée d'un long voile se dresse devant lui, main levée. Il s'agit du spectre de sa mère venu le mettre en garde³⁵. Ce mythe

³³ Gaston Bachelard a montré, dans *L'Air et les songes* (1943), chap. III, que la peur de l'abîme habite l'homme. Il a consacré, par ailleurs, des pages fort intéressantes au thème de l'abîme dans *Terre I : la Terre et les rêveries de la volonté* (1946), pp. 351-352, p. 399 sqq.

³⁴ Victor Hugo, *Hernani* (1830), III, scène iv, vers 992 : « Détrompe-toi. Je suis une force qui va ! »

³⁵ *Sieh dorthin, sieh!*

*Was dort sich weist,
ist meiner Mutter Geist!*

Regarde là-bas, regarde !
Ce qui apparaît là,
c'est le fantôme de ma mère!

des fantômes, utilisé ici, remonte à la plus haute antiquité³⁶, mais, pour nous en tenir au théâtre lyrique, il avait déjà été exploité par Boieldieu dans *La Dame blanche* (1825) dont Scribe avait tiré le livret de deux romans de Walter Scott, *Le Monastère* et *Guy Mannering*. Plus tard, il sera repris notamment par Verdi, dans *Macbeth*, par Ambroise Thomas, dans *Hamlet*, et par Jacques Offenbach dans *Les Contes d'Hoffmann*, sans oublier Mozart avec la statue du Commandeur dans *Don Juan*. D'autre part, l'apparition du fantôme se complète par la vision d'Agathe qui apparaît à son tour. La jeune femme semble avoir perdu la raison et être déterminée à se jeter dans la cascade. Max est fortement ébranlé et considère qu'il doit continuer à descendre pour sauver celle qu'il aime³⁷. Alors que la lune est obscurcie par un nuage, la nuit devient encore plus épaisse. Gaspard commence à préparer les balles enchantées dans la marmite, en invoquant toujours Samiel. À la troisième balle, il se prosterne trois fois tandis que les éléments se déchaînent, courbant et brisant la cime des arbres et chassant les étincelles du feu. À la quatrième balle, on entend des roues tourner, des coups de fouet et le galop de chevaux. Quatre roues lancent des étincelles au milieu de la scène. Au-dessus de la masse orchestrale, des aboiements de chiens et des hennissements se font entendre. En même temps, on voit passer dans les airs des ombres de chasseurs à pied et à cheval, des cerfs et des chiens. On a l'impression de se retrouver dans la chasse infernale décrite par Boccace dans le *Décameron*³⁸. Un chœur d'hommes (ténors et basses) s'élève dans la tonalité de do majeur, sur une mesure à 4/4, et semble faire étrangement écho à la chanson de fée de *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare dont les heptasyllabes et les octosyllabes rappellent les adieux du Satyre à la belle Corinne dans *Le Fidèle berger* de Fletcher³⁹. Mais ici, cette chasse infernale au milieu du déchaînement apocalyptique des éléments n'augure rien de bon.

*So lag sie im Sarg,
so ruht sie im Grab!*

*Sie fleht mit warnendem Blick!
Sie winkt mir zurück!*

³⁶ Cf. Homère, *L'Odyssée*, chant XI, et Pline le Jeune, *Lettres*, VII, 27.

³⁷ *Agathe! Sie springt in den Fluß!
Hinab! Hinab! Hinab ich muß! etc.*

³⁸ *Le Décaméron*, V, 8.

³⁹ *Le Songe d'une nuit d'été*, II, i:

*Over hill, over dale,
Thorough bush, thorough brier,
Over park, over pale,
Thorough flood, thorough fire,
I do wander everywhere,
Swifter than the moon's sphere;
And I serve the fairy queen,
To dew her orbs upon the green.
The cowslips tall her pensioners be;
In their gold coats spots you see;*

Ainsi elle était étendue dans son cercueil,
ainsi elle repose dans la tombe !
Elle m'implore d'un regard de mise en garde !
Elle me fait signe de reculer !
Agathe ! Elle saute dans la rivière !
Je dois descendre ! descendre ! descendre !

Par monts et par vaux,
À travers buissons et églatiers,
Au-dessus des parcs et des clôtures,
À travers ondes et feux,
Je vagabonde en tout lieu,
Plus rapide que la sphère de la lune;
Et je sers la reine des fées,
Pour humecter de rosée ses cercles sur la verdure.
Les hauts coucous sont ses favoris;
Vous voyez des taches sur leurs manteaux d'or;

<i>Durch Berg und Tal,</i>	Par monts et par vaux,
<i>durch Schlucht und Schacht,</i>	À travers clôtures et fossés,
<i>durch Tau und Wolken,</i>	À travers rosées et nuées,
<i>Sturm und Nacht,</i>	Tempêtes et nuits,
<i>durch Tau und Wolken,</i>	À travers rosées et nuées,
<i>Sturm und Nacht!</i>	Tempêtes et nuits !
<i>Durch Hölle, Sumpf und Eredenkluft,</i>	À travers enfer, marécages et gouffres,
<i>durch Feuer, Erde, See und Luft,</i>	À travers feu, terre, mers et airs,
<i>jo ho, wau wau! [bis]</i>	Yo ho! oua! oua!!
<i>ho, ho, ho, ho, ho, ho, ho, ho!</i>	Ho! ho! ho! ho! ho! ho! ho! ho!



Des arbres se heurtent violemment, le ciel se remplit d'ombres, des flammes sortent de terre et des feux follets apparaissent sur les montagnes. De plus en plus effrayé, Gaspard fond enfin la septième balle. Max, également épouvanté, appelle Samiel, tout en s'échappant du cercle magique où il avait rejoint Gaspard. Le chasseur noir surgit et agrippe la main de Max. Cependant, il est trop tard pour lui, car le jeune homme se signe et s'évanouit. Une heure sonne, mettant également un terme à l'heure fatidique (minuit). Tandis que Gaspard est allongé face contre terre, Max se relève convulsivement.

L'acte III commence par un entracte (n°11) *molto vivace* à 2/4 et en ré majeur. Puis, nous retrouvons Agathe dans sa chambre. Elle est revêtue de sa robe de mariée. D'un côté se trouve un petit prie-Dieu sur lequel est posé un pot de fleurs qui contient un bouquet de roses blanches, symbole de pureté. Les forces de l'enfer représentées par les perturbations atmosphériques et les phénomènes surnaturels de

*Those be rubies, fairy favours,
In those freckles live their savours.
I must go seek some dewdrops here,
And hang a pearl in every cowslip's ear*

Ces taches sont des rubis, présents des fées,
Dans ces taches vivent leurs odeurs.
Je dois aller quérir ici quelques gouttes de rosée,
Et suspendre une perle à l'oreille de chaque coucou.

la fin de l'acte précédent font place au calme. Agathe chante une cavatine en la majeur sur une mesure à 3/4 dans laquelle elle exprime une fois de plus sa croyance en Dieu, en rejetant le hasard. Si le père tout-puissant n'intervenait pas, Agathe ne se sentirait plus protégée par la Providence, par la sage action et le gouvernement de Dieu sur le monde et l'ensemble de la création. Elle considérerait qu'elle serait privée d'une puissance paternelle originelle et protectrice. Elle reconnaît que cette conviction qu'elle a acquise dénote une détresse infantile (« *kindlich* »)⁴⁰, mais au moins, elle se sent rassurée :

<i>Und ob die Wolke sieverhülle, die Sonne bleibt am Himmelszelt; es waltet dort ein heil'ger Wille, nicht blindem Zufall dient die Welt!</i>	Et si les nuées le cachent, le soleil reste dans la voûte céleste ; une sainte volonté y règne, le monde n'est pas soumis au hasard aveugle !
<i>Das Auge, ewig rein und klar, nimmt aller Wesen liebend wahr! Für mich wird auch der Vater sorgen, dem kindlich Herz und Sinn vertraut,</i>	Cet œil, éternellement pur et clair, protège avec amour toutes les êtres vivants Le Père céleste prendra aussi soin de moi, Lui auquel, avec candeur, je confie mon cœur et mon esprit.
<i>und wär' dies auch mein letzter Morgen, rief mich sein Vaterwort als Braut.</i>	même s'il s'agissait de mon dernier matin, Sa parole paternelle me considère comme fiancée.
<i>Sein Auge, ewig rein und klar, etc.</i>	Son œil, éternellement pur et clair, etc.

L'arrivée d'Annette interrompt le cours des pensées d'Agathe. Toujours enjouée, dans un dialogue parlé, la cousine exhorte la fiancée de Max à chasser tous les papillons noirs qui volettent autour d'elle et à se ressaisir (« *Brauttränen und Frühregen wahren nicht lange* » / « les larmes d'une fiancée et les pluies matinales ne durent pas longtemps »). Puis les deux jeunes femmes évoquent la nuit apocalyptique qui vient de se terminer et Max qui se trouvait au milieu de la forêt à ce moment-là. Agathe parle des rêves étranges qu'elle a faits. Elle s'est vue transformée en colombe blanche que Max abat. Ensuite, elle est redevenue elle-même,

⁴⁰ Ludwig Feuerbach (*L'Essence du christianisme*, 1841) et Sigmund Freud (*L'Avenir d'une illusion*, 1927), se réclamant de la philosophie des Lumières, ont vivement attaqué la religion révélée et la foi, en cherchant à les démystifier. S'ils avaient connu l'opéra de Weber, ils auraient mis en avant la *Kindlichkeit* (simplicité enfantine, infantilisme, naïveté, candeur) d'Agathe et conseillé à la jeune femme de devenir une véritable adulte en échappant à l'illusion religieuse. Mais récuser cette *Kindlichkeit* n'est pas chose aisée, même au nom d'une humanité lucide et désillusionnée, n'en déplaît aux rationalistes. Tous, plus ou moins, tels des enfants angoissés, et comme Agathe en particulier, nous sommes en quête d'illusions consolatrices. La rationalité ne fait pas le poids devant l'illusion religieuse.

tandis qu'un oiseau de proie noir se vautrait dans le sang. L'idée que les rêves se réalisent parfois l'effleure, mais Annette, pour montrer que les rêves ont un caractère affectif et, donc pour la reconforter, a tôt fait de trouver une explication rationnelle à ses visions nocturnes⁴¹. Dans l'*andante* de sa romance en si bémol majeur, sur une mesure à 2/4, elle se laisse aller à raconter à Agathe, d'une façon humoristique, le cauchemar d'une parente dans lequel l'imagination joue un grand rôle :

*Einst träumte meiner sel'gen Base,
die Kammertür eröffne sich,
und kreideweiß ward ihre Nase,
denn näher, furchtbar näher schlich
ein Ungeheuer, mit Augen wie Feuer,
mit klirrender Kette;
es nahte dem Bette,
in welchem sie schlief;
ich meine die Base
mit kreidiger Nase,
und stöhnte, ach! so hohl,
und ächzte, ach! so tief!
Sie kreuzte sich, rief,
nach manchem Angst und Stoßgebet:
Susanne! Margareth? [bis]
Und sie kamen mit Licht,
Und—denke nur, —und
(erschrick mir nur nicht!)
und—(graut mir doch!)—und—
der Geist war:
Nero, der Kettenhund!*

Un jour feu ma tante⁴² rêva
que la porte de sa chambre s'ouvrait,
et son nez devint blanc comme un linge,
puis plus près, épouvantablement plus près
rampa un monstre avec des yeux de braise,
des chaînes produisant un bruit métallique;
il s'approcha du lit
où elle dormait ;
je parle de ma tante
au nez blanc comme un linge⁴³,
et il gémit, ah! d'une voix si caverneuse,
et geignit, ah! d'une voix si profonde !
Elle se signa, cria,
après plus d'une peur et oraison jaculatoire:
Suzanne ! Marguerite !
Et elles accoururent avec de la lumière,
et—imagine-toi un peu — et
(ne t'effraie pas !
(j'en frémis d'horreur tout de même!) — et
le spectre était :
Néron, le chien de garde !

⁴¹ « Nun der schwarze Raubvogel—du hast du ja die ganze Bescherung: du arbeitetest noch spät an dem weißen Brautleide und dachtest gewiß vor dem Einschlafen an deinem heutigen Staat. Da hast du die weiße Taube! Du erschrockst vor dem Adlerfedern auf Maxens Hut, es schauert dir überhaupt vor Raubvögeln; da hast du den schwarzen Vogel! Bin ich nicht eine geschickte Traumdenterin? ». Maintenant l'oiseau de proie noir—nous y voilà : tu as travaillé encore tard sur ta robe de mariée blanche et tu as sûrement pensé avant de t'endormir à la situation d'aujourd'hui. Et voilà pour la colombe blanche ! Tu as été effrayée par les plumes d'aigle sur le chapeau de Max, et tu frissonnes donc en présence d'oiseaux de proie; et voilà pour l'oiseau noir ! Ne suis-je pas une oniromancienne habile ?

⁴² « Base » peut signifier « cousine » ; « tante » ; « parente » ; « commère » d'après le Bertaux et Lepointe. Faute de contexte précis, les trois premiers sens sont possibles. Dans sa transcription française de 1855, Édouard Cazaneuve écrit : « Un soir défunte ma cousine / Révant, vit sa porte s'ouvrir... ».

⁴³ *kreidiger*, comme plus haut *kreideweiß*, vient de *Kreide* (= craie). En français, il faut trouver une équivalence pour rendre la même idée.

La toute-puissance de l'imagination, celle folle du logis créatrice ici de fantasmagories, apparaît dans cette anecdote. Annette veut ainsi faire comprendre à Agathe que les rêves engagent la sensibilité du rêveur et que l'imagination, relevant du moi obscur dont elle est la traduction, révèle des croyances dans le langage des choses extérieures⁴⁴.

Agathe, partagée entre la crainte et l'espoir, ressentant de plus une certaine anxiété dans son attente, n'est nullement rassurée et encore moins déridée par l'anecdote pourtant amusante. Elle se retourne avec dépit. Annette doit donc trouver un autre moyen de persuasion. Cela donne lieu à un air sur une mesure à 6/8, en mi bémol majeur, précédé d'un récitatif en do majeur sur une mesure à 4/4. Le mouvement passe de l'*andante* du récitatif à l'*allegro* de l'air proprement dit.

<i>Du zürnest mir?</i>	Tu es fâchée contre moi ?
<i>Doch kannst du wähnen,</i>	Peux-tu croire
<i>ich fühle nicht mit dir?</i>	que je ne te comprenne pas ?
<i>Nur ziemen einer Braut nicht Tränen.</i>	Les larmes ne conviennent pas à une mariée.
<i>Trübe Augen,</i>	Des yeux tristes
<i>Liebchen, taugen,</i>	ma chère, ne siéent pas
<i>einem holden Bräutchen nicht.</i>	à une charmante petite mariée.
<i>Daß durch Blicke</i>	Qu'elle regarde
<i>sie erquicke</i>	qu'elle rafraîchisse
<i>und beglücke,</i>	et rende heureux,
<i>und bestricke,</i>	et charme,
<i>alles um sich her entzücke,</i>	enchante tout autour d'elle
<i>das ist ihre schönste Pflicht.</i>	c'est là son plus beau devoir.
<i>Lass in öden Mauern</i>	Laisse, entre de sinistres murailles,
<i>Büßerinnen trauern,</i>	les pénitentes pleurer,
<i>dir winkt ros'ger Hoffnung Licht!</i>	la lumière de l'espoir rosé te fait signe !
<i>Schon entzündet sind die Kerzen</i>	Déjà les cierges sont allumés
<i>zum Verein getreuer Herzen!</i>	pour l'union de cœurs fidèles !
<i>Holde Freundin zage nicht! etc.</i>	Douce amie, ne manque pas de courage! ⁴⁵

Comme toujours, les paroles d'Annette sont empreintes de sagesse. Elle est la parente et la confidente qui, chaque fois, derrière la contingence et le désordre, montre à Agathe qu'il y a une façon de réagir qui doit tenir compte tout à la fois du plan de l'apparence, de celui des événements chaotiques et de celui de l'essence. C'est inlassablement qu'elle répète les trois derniers vers (épanalepse), culminant

⁴⁴ Cf. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, p. 199.

⁴⁵ Le verbe *zagen* est polysémique et peut se rendre par « manquer de courage » ; « trembler » ; « hésiter » ; « être irrésolu » ; « tergiverser », d'après le Bertaux et Lepointe.

sur trois si bémols⁴⁶ périlleux, pour inviter sa parente à se montrer courageuse et résolue. De fait, l'évocation de la lumière de l'espoir et des cierges allumés se réclame d'une symbolique propre à la liturgie chrétienne. Agathe est protégée des ténèbres menaçantes et terrifiantes qui ont épouvanté Max grâce à Dieu⁴⁶ et peut compter sur la douce lumière des cierges, ici symbole de joie et de fête.

Le chœur des demoiselles d'honneur qui arrivent dans la chambre (n°14) succède à cet air. Annette en profite pour laisser seule un moment Agathe, avant de revenir avec une boîte et avant que le chœur reprenne deux fois le refrain :

Erste Brautjungfer :

*Wir winden dir den Jungfernkranz
mit veilchenblauer Seide;
wir führen dich zu Spiel und Tanz,
zu Glück und Liebesfreude!*

Alle:

*Schöner grüner, schöner grüner Jungfernkranz! Belle couronne virginale verte!
Velchenblaue Seide! [bis]*

Zweite Brautjungfer:

*Lavendel, Myrt' und Thymian,
das wächst in meinem Garten;
wie lang bleibt doch der Freiersmann?
Ich kann es kaum erwarten.*

Alle:

Schöner grüner, etc.

Dritte Brautjungfer:

*Sie hat gesponnen sieben Jahr
den goldnen Flachs am Rocken,
die Schleier sind wie Spinnweb klar,
und grün der Kranz der Locken.*

Alle:

Schöner grüner, etc.

Vierte Brautjungfer:

Und als der schmucke Freier kam,

Première demoiselle d'honneur :

Nous tissons pour toi la couronne virginale
avec de la soie violette⁴⁷ ;
nous te conduisons au jeu et à la danse,
au bonheur et à la joie d'aimer!

Toutes:

Soie violette!

Deuxième demoiselle d'honneur:

Lavande, myrte et thym,
tout cela pousse dans mon jardin ;
mais combien de temps restera le galant ?
J'ai peine à attendre⁴⁸.

Toutes:

Belle, belle couronne...

Troisième demoiselle d'honneur :

Pendant sept ans elle a filé
le lin doré sur sa quenouille, son
voile est aussi fin qu'une toile d'araignée,
et verte est la couronne sur sa tête⁴⁹.

Toutes:

Belle, belle couronne...

Quatrième demoiselle d'honneur :

Et quand le pimpant galant arriva,

⁴⁶ Dans la Bible, Dieu et le Christ sont lumière. Dans *La Divine Comédie*, « *Le Paradis* », Dante parle de Dieu comme « la très haute lumière » (XXXII, vers 71 : « *l'altissimo lume* »), « la haute lumière » (XXXIII, vers 54 : « *l'alta luce* »).

⁴⁷ L'adjectif et le nom *veilchenblau* signifie « violet » (mélange de bleu et de rouge). Cf. « *das Veilchen* », la violette.

⁴⁸ Cf. « *ich kann es kaum erwarten, daß* », il me tarde de...

⁴⁹ *Kranz*, c'est une « couronne » de fleurs, une « guirlande ». *Locken*, ce sont les « boucles » de cheveux. Ici, la partie est prise pour le tout (synecdoque).

war'n sieben Jahr verronnen;
und weil sie der Herzliebste nahm,
hat sie den Kranz gewonnen.

Alle:

Schöner grüner, etc.

sept ans s'étaient écoulés,
et parce qu'il prit sa bien-aimée,
elle a gagné la couronne.

Toutes :

Belle, belle couronne...

Tout dans ce chœur évoque en même temps l'attente fiévreuse qui précède généralement un mariage et un certain nombre de mythes et de croyances. Les fleurs et les plantes, qui poussent dans un jardin symbolique, sont toutes associées à l'amour fervent (lavande), partagé (myrte) et durable (thym). « *Liebesfreude* » ou « *Liebesglück* » est implicitement opposé à « *Liebeslust* » qui traduit un désir charnel. La couronne virginale verte souligne, dans l'optique chrétienne comme dans d'autres optiques religieuses d'ailleurs, que cette virginité doit être préservée jusqu'au moment de la consommation du mariage. De plus, le vert de cette couronne symbolise la jeunesse, l'inexpérience, la régénération spirituelle. Le lin ajoute l'idée de pureté et la quenouille celle de vertus domestiques et de la condition féminine⁵⁰. D'autre part, notons qu'Agathe nous apparaît comme une jeune femme douce, respectueuse des traditions, qui a préparé de longue date ses noces. Elle n'a pas la force de caractère de la Mireille de Mistral et de Gounod. Un peu comme la Marguerite de *Faust*, elle est innocente et se contente des humbles choses qu'offre la vie. Il n'aurait pas fallu beaucoup d'efforts de la part de Samiel pour la détourner du droit chemin, si elle n'avait pas pu compter sur son père, sur Max et surtout sur sa foi. Cette « *Gottergebenheit* » (soumission à la volonté de Dieu) qui la caractérise est une force chez elle que Gaspard et Samiel sont incapables de vaincre⁵¹.

Le court dialogue qui suit entre Annette et Agathe, entrecoupé par la dernière reprise du refrain par les demoiselles d'honneur, nous apprend que des phénomènes étranges viennent de se reproduire. Le portrait de l'aïeul de Kouno s'est à nouveau décroché du mur avec un gros morceau de plâtre et, cette fois, en se fracassant sur le sol, a failli faire trébucher Annette. Dans la boîte apportée par la jeune femme, Agathe découvre une couronne mortuaire à la place de la couronne virginale. L'héroïne romantique délicate et sensible qu'elle campe est profondément troublée par ces incidents. Même Annette, qui n'a attaché aucune importance à la seconde chute du portrait, est terrifiée par la regrettable méprise survenue lors de la remise de la boîte et s'empresse de cacher cette dernière. Il reste à la mariée les roses blanches qu'un ermite lui avait offertes, pour confectionner une couronne de remplacement. Cependant, ces fleurs qui symbolisent notamment la pureté et l'innocence, sont ambivalentes, car elles peuvent traduire l'amour courtois comme la pureté d'un

⁵⁰ Cf., par exemple, Plutarque (*Questions romaines*), Ronsard (*Amours de Marie*, 1555, « La quenouille » ; *Sonnets pour Hélène*, 1578, II, 42), Goethe (*Faust*, I, « *Gretchens Stube* », la chambre de Marguerite), George Sand (*Indiana*, 1832), Max Buchon (*Chansons populaires de la Franche-Comté*, 1878, « La chanson des quenouilles »).

⁵¹ Le Mal est relatif alors que le Bien est absolu. C'est une thèse que Victor Hugo soutiendra dans *La Légende des siècles*.

enfant ou d'une jeune vierge qu'on enterre⁵². L'incident clos, les deux parentes et les demoiselles d'honneur sortent de la maison en chantant à voix basse.

Tranchant sur le chœur des fiançailles dont l'*andante* quasi *allegretto* à 2/4 et en do majeur est d'un charme exquis, le chœur des chasseurs suit en ré majeur, sur une mesure également à 2/4 (n°15), mais dans un mouvement *molto vivace*. Au morceau d'ensemble intimiste s'oppose, dans le cadre forestier, au milieu des tentes du prince Otto-kar, ce chœur à l'effet saisissant, devenu célèbre par la suite, qui reprend avec complaisance le thème du plaisir de la chasse à courre ou non :



*Was gleicht wohl auf Erden dem Jägervergnügen,
terre le plaisir du chasseur
wem sprudelt der Becher des Lebens so reich?*

*Beim Klange der Hörner im Grünen zu liegen,
den Hirsch zu verfolgen durch Dickicht und Teich
ist fürsliche Freude, ist männlich Verlangen,
erstarkt die Glieder und würzet das Mahl.*

*Wenn Wälder und Felsen uns hallend umfamen,
tönt freier und freud'ger del volle Pokal!*

*Jo ho! tra la la, la la, la, etc.
Diana ist kundig, die Nacht zu erhellen,*

Qu'est-ce qui égale sur

pour lequel la coupe de la
vie pétille si vivement
Être étendu dans l'herbe au
son du cor,

poursuivre le cerf à travers
taillis et étangs, est
joie princière, désir viril,
cela⁵³ raffermi les
membres et épice les repas.

Quand forêts et rochers
retentissent autour de nous,
une pleine coupe résonn-

plus librement et plus joyeusement
Yo ho, tra la la la la la, etc.
Diane⁵⁴ s'y entend pour éclairer la
nuit.

⁵² Agathe remarque : «Vor dem Altar und im Sarge mag die Jungfrau weiße Rosen tragen», (« à l'autel comme dans le cercueil la jeune fille peut porter des roses blanches »).

⁵³ Comme signalé à la note 21 dans la traduction d'un autre air, il y a ici syllepse.

⁵⁴ Cf. le mythe de Diane in Augustin Renaudet, *Dante humaniste*, pp. 332-343 (Les Belles Lettres, 1952).

<i>wie labend am Tage ihr Dunkel uns kühlt.</i>	Son obscurité nous rafraîchit, tel
<i>un rafraîchissement de jour.</i>	
<i>Den blutigen Wolf und den Eber zu fällen,</i>	Abattre le loup sanguinaire
	et le sanglier qui saccage
<i>der gierig die grünenden Saaten durchwühlt,</i>	avec voracité les blés verts,
<i>ist fürstliche Freude, ist männlich Verlangen,</i>	est joie princière, est désir viril,
<i>erstarkt die Glieder und würzet das Mahl, etc.</i>	cela raffermis les membres et épice
	les repas, etc.

Une fois de plus, comme dans le n°14, des mythes et des croyances illustrent abondamment ce beau morceau d'ensemble. L'exaltation de la chasse peut émouvoir, sans doute à juste titre, les âmes sensibles. De tout temps, nombre de personnes se sont élevées contre cette tradition cruelle⁵⁵. D'autres, en revanche, comme le chœur qui chante cet air, voient dans la chasse, à courre, à l'affût, aux battues ou traques et aux pièges, l'expression de la virilité, un exercice sain, la joie partagée par un certain milieu social, généralement des nobles et des rois, de se réunir (convivialité)⁵⁶.

L'évocation de Diane, fille de Jupiter et de Latone, sœur d'Apollon, déesse de la chasse et de la lune, se rattache à un mythe gréco-latin très ancien qui revêt parfois un caractère redoutable et sombre. Protectrice des champs et des chastes vertus, elle sait, par ailleurs, se montrer mystérieuse et cruelle.

Il est fait à nouveau allusion au gros gibier, déjà mentionné dans le premier chœur des chasseurs (acte I). C'est tout d'abord le cerf dont la charge symbolique est très grande. Notamment consacré à Diane, ce mammifère altier est, dans l'optique chrétienne, l'image de l'homme saint et pur. Certaines peintures des catacombes et certaines sculptures d'époques postérieures le montrent en train de se désaltérer à une source d'eau vive, ce qui se traduit par l'âme chrétienne se régénérant dans le baptême⁵⁷. Ses bois sont le signe de la longévité et de la renaissance tout autant que de la puissance⁵⁸. Respecté, il n'en est pas moins sacrifié au terme d'un rituel précis à l'instar du Christ qui a été lui-même sacrifié sur la croix. Dans *Der Freischütz*, il est aussi victime des chasseurs qui cèdent à ce plaisir sadique

⁵⁵ Cf., par exemple, La Fontaine, « Le corbeau, la gazelle, la tortue et le rat » (*Fables*, XII, 15) et Andrew Marvell, «The nymph complaining for the death oh her faun» [sic] (in *The Poems and Letters of Andrew Marvell*, edited by H. M. Margoliouth, Oxford at the Clarendon Press, 1971, pp. 23-26) et, de nos jours, la Société protectrice des animaux et les nombreuses associations de défense des animaux.

⁵⁶ Cf., par exemple, Shakespeare, *Comme il vous plaira*, IV, ii (vers 1600), pour la chasse à courre, et Racan, *Stances sur la retraite* (1618), 37-42, pour la chasse en solitaire.

⁵⁷ Cf. les *Psaumes*, livre deuxième, XLII, 2 : « Comme le cerf aspire aux eaux vives, ainsi mon âme soupire après toi, ô Dieu ! ».

⁵⁸ Nous sommes loin de la conception de Shakespeare dans *Comme il vous plaira*, déjà cité à la note 56, et dans *Les Joyeuses commères de Windsor*, V, v (entre 1598 et 1602), où le cerf est associé au désir charnel («lust») et au cocuage («cuckoldry»).

déjà signalé, sans qu'on puisse ajouter qu'ils se réclament de l'ancienne tradition germano-scandinave portée à lui attribuer un caractère maléfique.

C'est ensuite le sanglier qui est nommé et dont le mythe est également très ancien. Un proverbe l'associe au cerf : «Au cerf la bière ; au sanglier le mière ». En effet, les bois du cerf peuvent être dangereux au point de tuer (d'où l'allusion à la « bière »). En revanche, les blessures du sanglier ne sont pas mortelles et un médecin peut y remédier (d'où l'allusion au « mière » ou « chirurgien »)⁵⁹. Cerf et sanglier suggèrent la force, l'abondance, la nourriture et la santé. Cependant, le sanglier se révèle destructeur des champs ensemencés et passe donc pour un animal nuisible, ce qui est une autre raison pour le chasser.

L'énumération des chasseurs se termine par l'évocation du loup tout de suite qualifié de « sanguinaire », car dans l'imaginaire collectif ce mammifère carnivore apparaît comme une créature démoniaque, mé-



chante et cruelle⁶⁰. Ce n'est donc pas sans raison que la Gorge-au-Loup abrite la porte des enfers et qu'elle a été choisie par Gaspard pour essayer de piéger Max.

Le chœur des chasseurs fait place à une conversation entre Ottokar, Kouno, Max et Agathe. L'action se situe en fin de matinée. Le prince est heureux de savoir que Kouno a choisi Max comme époux de sa fille. La cérémonie du mariage ne pourra évidemment avoir lieu que si le jeune homme remporte la victoire à l'issue du tir à la carabine. Perché dans un arbre, Gaspard jette un coup d'œil circulaire en se demandant où se trouve la « petite poupée » (« *Puppchen* »), à savoir Agathe, et en appelant à l'aide, une fois de plus, Samiel. Max, de son côté, après avoir atteint

⁵⁹ Ce n'est pas toujours vrai, car les défenses des vieux mâles sont très tranchantes et peuvent causer de gros dégâts. Dans un célèbre tableau du peintre flamand François Snyders (1579-1657), exposé au Louvre (Paris), on voit des chiens blessés ou tués par un sanglier qui vend chèrement sa vie.

⁶⁰ Dans certaines civilisations (Chine, Europe du Nord, Grèce), le loup présente des aspects positifs. Il est notamment l'incarnation de la lumière. N'oublions pas également la louve qui, d'après la légende romaine, allaita les jumeaux Rémus et Romulus, et la meute de loups qui adopta Mowgli dans *Le Livre de la jungle* (1894) de Rudyard Kipling.

trois fois la cible en début de matinée, et l'avoir manquée deux autres fois, peut-être intimidé par la présence du prince, s'apprête à tirer sur une colombe blanche à la demande de ce dernier. Agathe, arrivée sur ces entrefaites, le supplie de ne pas abattre l'oiseau car la colombe, symbole de pureté et de paix, c'est elle. L'oiseau s'envole au coup de feu, mais la jeune femme tombe à terre en même temps que Gaspard. À ce moment-là, l'ermite surgit, aide la jeune femme à se remettre debout et disparaît au milieu de la foule⁶¹.

Le finale du troisième acte commence par un nouveau chœur (soprani, alti, ténors, basses) en mi bémol majeur, sur une mesure à 4/4, dans un mouvement

allegro. Ce chœur évoque l'incident de la balle qui a atteint Agathe et, tel un chœur antique, déplore la mort de la mariée. Fort heureusement, cette dernière revient à la vie et le miracle est célébré par tous les présents dans un très bel ensemble qui



passse de mi bémol majeur avec le récitatif d'Agathe (« *Wo bin ich? war's Traum nur, daß ich sank?* » / « Où suis-je? était-ce donc un rêve dans lequel j'étais plongée ? ») à do majeur avec l'exclamation d'Annette (« *O fasse dich!* » / « O ressaisis-toi ! ») suivie de celle des chœurs (« *Sie lebt!* » / « Elle est vivante ! »). Une action de grâce est rendue aux saints tandis que Gaspard, toujours étendu par terre, reconnaît qu'il a été battu par les forces du Bien :

*Ich sah den Klausner bei ihr steh'n,
der Himmel siegt,
es ist um mich gescheh'n!*

J'ai vu l'ermite qui se tenait auprès d'elle,
le ciel triomphe,
c'en est fait de moi!

⁶¹ La photo ci-dessus est tirée de la première au Grand Théâtre Massenet de Saint-Étienne (15 avril 2011), avec, de gauche à droite, Mélanie Boisvert (Annette), Barbara Ducret (Agathe), Scott Wilde (l'Ermite) et Gilles Ragon (Max). La seconde photo, ci-dessous, montre, à l'Opéra de Toulon (première, le vendredi 28 janvier 2011, puis deux autres représentations, le dimanche 30 janvier et le mardi 1^{er} février 2011), sous la direction de Laurence Equilbey : Igor Gnidi (Kilian), Jacquelyn Wagner (Agathe), Mélanie Boisvert (Annette), Roman Ialcic (Gaspard), Jürgen Müller (Max), Bartolomiej Misiuda (Ottokar). Mise en scène : Jean-Louis Benoît. Chorégraphie : Erick Margouet. Décors : Laurent Peduzzi. Costumes : Marie Sartoux. Lumières : Joël Hourbeigt.

Se tordant convulsivement à terre, il restera pourtant arrogant jusqu'au bout. Il maudit tout autant le ciel que l'enfer, montrant, dans son nihilisme, une détermination ou plutôt un entêtement égal à celui de Don Juan. Conscient de l'inéluctable châtement qui l'attend dans le royaume des ténèbres, il blasphème comme par dépit⁶². Puis, la mort s'étant emparée de lui, son cadavre est emporté par quelques chasseurs pour être jeté dans la Gorge-au-Loup, sur ordre du prince Ottokar. Là, entraîné par Samiel qui attend depuis trop longtemps sa proie, il disparaîtra dans le gouffre infernal. Devant une assistance médusée, Kouno et les chœurs commentent l'incident extraordinaire. Il n'est pas bon de se placer du côté des forces du Mal et de blasphémer contre Dieu. Mais Gaspard est précisément un homme sans foi ni loi qui, cherchant des avantages matériels auprès de Samiel, est responsable de sa propre perte :

Kuno:

Er war von je ein Bösewicht!

Ihn traf des Himmels Strafgericht!

Kuno & Chor:

Er war von je ein Bösewicht!

Ihn traf des Himmels Strafgericht!

Er hat dem Himmel selbst geflucht!

Vernahmt ihr' nicht? Er riefden Bösen!

Malin!

Kouno:

Il a toujours été un vaurien!⁶³

Le châtement divin lui est infligé!

Kouno & les chœurs:

Il a toujours été un vaurien!

Le châtement divin lui est infligé!

Il a maudit le ciel lui-même!

N'avez-vous pas entendu? Il a invoqué le

Ottokar veut maintenant savoir de la part de Max ce qui s'est passé. Ce dernier confesse sa faute et le prince, furieux du subterfuge utilisé pour remporter la victoire, annule la cérémonie de mariage et somme le jeune homme indigne de quitter son domaine. Agathe et Kouno implorent vainement sa pitié. Sur ces entrefaites, l'ermite revient et, salué respectueusement par tous, intercède en faveur de Max dans un morceau en mi bémol majeur d'une grande noblesse dont le mouvement passe d'*adagio maestoso* à *adagio*, puis à un *andante con moto*, suivi par un nouvel *adagio*, pour finir sur un *andante* quasi *allegretto* à 6/8, dans la tonalité de ré majeur :

⁶² *Du, Samiel, schon hier?*

So hielst du dein Versprechen mir?

Nimm deinen Raub! Ich trotze dem Verderben!

Dem Himmel Fluch!—Fluch dir!»

⁶³ « *Bösewicht* » signifie « vaurien » ; « coquin » ; « méchant » ; « scélérat ». C'est celui que les Anglais appellent « *the villain* » (cf., par exemple, Shakespeare, *Othello*, I, i, 119).

Toi, Samiel, déjà ici ?

C'est de cette façon que tu tiens ta promesse envers moi ?

Prends ta proie ! Je défie la perdition !

Maudit soit le ciel !—Maudit sois-tu !

Der Eremit:

Wer legt auf ihn so strengen Bann!

Ein Fehltritt, ist er solcher Büßung wert?

Ottokar:

*Bist du es, heil'ger Mann,
den weit und breit die Gegend ehrt?*

Sei mir begrüßt, Gesegneter des Herrn!

*Dir bin auch ich gehorsam gern,
Sprich du sein Urteil; deinen Willen
will freudig ich erfüllen.*

Der Eremit:

Leicht kann des Frommen Herz auch wanken

*und überschreiten Recht und Pflicht,
wenn Lieb und Furcht der Tugend Schranken,
Verzweiflung alle Dämme bricht.
Ist's recht, auf einer Kugel Lauf*

zwei edler Herzen Glück zu setzen?

*Und unterliegen sie den Netzen,
womit sie Leidenschaft umflieht,
wer höb den ersten Stein wohl auf?
Wer griffen seinen Busen nicht?
Drum finde nie der Probeschuß mehr statt!*

*Ihm, Herr, der schwer gesündigt hat,
doch sonst stets rein und bieder war,*

vergönnt dafür ein Probejahr!

*Und bleibt er dann, wie ich ihn stets
erfand,*

L'Ermite:

Qui le condamne à un bannissement aussi sévère ?

Un seul faux pas lui impose-t-il une telle pénitence ?

Ottokar:

Es-tu, saint homme,
celui qu'on honore alentour dans le pays ?

Sois salué par moi, toi qui es béni entre les hommes !

je te rends volontiers obéissance,

Juge-le toi-même. Ta volonté
je l'accomplirai de bon cœur.

L'Ermite:

Même le cœur de l'homme pieux
peut facilement vaciller

et transgresser le droit et le devoir,
quand amour, crainte et désespoir
rompent les barrières de la vertu.

Est-il juste qu'à partir de la course
d'une balle

le bonheur de deux nobles cœurs
soit mis en péril ?

Et s'ils sont tombés dans les filets
que la passion a tressés pour eux,
qui leur jettera la première pierre ?

Qui ne fera pas un retour sur soi ?

C'est pourquoi il est bon que le
coup d'essai n'ait jamais plus lieu !

Altesse, à qui a péché gravement,
mais qui jusqu'ici a été toujours
pur et honnête,

accordez pour cela une année de
probation⁶⁴.

Et, s'il reste alors comme je l'ai
toujours connu, alors,

⁶⁴ « Probejahr » c'est, à proprement parler, selon le contexte, une « année de stage » (dans un établissement scolaire) ou un « noviciat » (dans un ordre religieux, d'où les noms « Probenmönch » et « Probenonne », « novice »). Ici, il s'agit d'une année de mise à l'épreuve de Max qui a enfreint les lois divines.

so werde sein Agathens Hand!

qu'il obtienne la main d'Agathe!

Max a eu plus de chance que Gaspard, malgré son propre blasphème à l'acte I. C'est que, parfois, sous le coup du désespoir ou de la colère, les mots vont plus loin que la pensée. Contrairement au suppôt de Satan, véritable monstre qui cherchait à détruire l'ordre divin dans le monde des hommes, il s'est momentanément fourvoyé au nom de l'amour qu'il porte à Agathe. L'Ermite, qui le sait honnête et pur, exhorte le prince à le recevoir à résipiscence après une épreuve d'un an dont il ne fait aucun doute qu'il ressortira vainqueur. Ottokar accède à la demande du saint homme et l'ouvrage se termine dans une véritable apothéose. Le sextuor (Agathe, Annette, Max, Ottokar, Kouno, l'Ermite) en do majeur sur un mouvement *allegro vivace* reprend l'un des thèmes de l'ouverture et de l'air d'Agathe au début de l'acte II, puis se joint aux chœurs pour célébrer Dieu :

<i>Wer rein ist von Herzen und</i>	Qui a le cœur pur et une vie irréprochable
<i>schuldlos im Leben,</i>	peut avoir confiance, comme un enfant, en
<i>darf kindlich der Milde des Vaters</i>	la clémence du Père Céleste
<i>vertrau'n</i>	

(Avec les chœurs : *soprani, ténors, basses*)

<i>Ja, laßt uns die Blicke erheben,</i>	Oui, levons les yeux et fermement ayons
<i>und fest auf die Lenkung des Ewigen baun,</i>	confiance en la conduite de l'Éternel,
<i>fest der Milde des Vaters vertrau'n!</i>	fermement ayons confiance en la clémence
	du Père Céleste!

<i>Wer rein ist von Herzen und schuldlos</i>	qui a le cœur pur et une vie irréprochable
<i>im Leben,</i>	
<i>darkindlich der Milde des Vaters vertrau'n!</i>	peut avoir confiance, etc.

Ainsi, alors que le héros tragique part toujours perdant, Max, mis à l'épreuve du surnaturel, est sauvé. Il a évité la descente aux enfers, dans la Gorge-au-Loup, porté par ses antécédents de pureté et d'honnêteté et par l'amour d'Agathe qui, loin d'être une tempête charnelle, est toute harmonie et recherche du Beau, symbole parfait et total de la moralité, figuration la plus noble du Bien, selon l'idéal platonicien (cf. *Le Banquet*, 210 d, 211 a et b). Sa réintégration dans la plénitude de cette kalokagathie, ou fusion du Beau et du Bien, se fera à moindre coût, sans douleur ou catharsis véritable, au prix d'un repentir sincère, de promesses solennelles et d'un exil d'un an.

À l'écoute, *Der Freischütz* peut apparaître comme un beau divertissement, avec une musique et une intrigue de facture romantique. Les spectateurs, dans leur grande majorité, recherchent l'évasion et ne veulent certainement pas gâter leur plaisir en raisonnant sur la nature ou sur les causes de leurs impressions. Ils peuvent en rester à ce niveau-là, trop heureux d'oublier la grisaille journalière en se laissant transporter dans un monde nouveau, souvent lointain, parfois étrange, où vivent et parlent en chantant des êtres d'un autre âge. Les personnages, qui appar-

tiennent soit aux ténèbres (Samiel encore appelé le chevalier noir, Gaspard, les esprits) soit à la lumière (Agathe, Annette, Kouno, l'Ermite, Ottokar et finalement Max) peuvent donner l'impression de manquer d'épaisseur. Cependant, ceux qui aspirent à la lumière, sont en quête d'une béatitude faite de discernement et de choix. Ils refusent toute satisfaction médiocre, relevant de la spontanéité ou du hasard. L'activité spirituelle dont ils font preuve est norme du Vrai ou du Bien. Dans leurs dialogues, leurs solos et morceaux d'ensemble, on se rend compte qu'ils se réclament de légendes, de traditions, de croyances et de mythes universels qui font tout le charme de l'ouvrage de Weber, véritable joyau de l'opéra allemand du début du XIX^e siècle. La forêt ambivalente dans laquelle ils évoluent constitue un microcosme qui unit l'air à la terre, donc le céleste à l'inférieur et offre ainsi une vision temporelle et une vision spirituelle du monde. La leçon à tirer de cette intrigue est que, dans la lutte du Bien contre le Mal, les méchants ne l'emportent jamais et sont punis tandis que les bons, malgré parfois leurs défaillances, sont récompensés si, soutenus par la pureté et la sincérité de leurs sentiments, ils observent les lois de Dieu.

Jean-Pierre MOUCHON
Aix-Marseille I

LE MYTHE DE JUDITH
REVISITÉ PAR FRIEDRICH HEBBEL (*JUDITH*, 1840)
ET JOHANN NESTROY (*JUDITH ET HOLOPHERNE*, 1849)
LA RENCONTRE ENTRE LA TRAGÉDIE HISTORIQUE ALLEMANDE
ET LE THÉÂTRE POPULAIRE VIENNOIS

Avant de nous lancer dans l'étude de deux réécritures, radicalement différentes, du mythe de Judith dans la première moitié du XIX^e siècle (par Friedrich Hebbel et Johann Nestroy), il n'est sans doute pas inutile de rappeler, même brièvement, les grandes lignes dudit mythe. Judith, veuve juive, pieuse et capable de sacrifier son honneur de femme pour sauver à la fois son peuple et sa religion, est l'héroïne du livre éponyme de l'Ancien Testament, texte apocryphe (« deutérocanonique ») en 16 chapitres, probablement écrit au milieu du deuxième siècle avant J.-C. et connu uniquement par la traduction grecque d'un original hébreu et la traduction latine (*Vulgate*) d'une version araméenne. Il y est question du sauvetage de la ville imaginaire de Béthulie et du peuple hébreu par Judith, qui séduit Holopherne – général de Nabuchodonosor et roi des Assyriens – et profite du sommeil de l'ennemi pour lui trancher la tête à l'aide de son cimeterre. Les soldats de l'armée babylonienne, épouvantés et démobilisés, se font alors massacrer par les Juifs¹.

Cette scène de Judith qui écarte la menace d'une invasion assyrienne en décapitant le général ennemi Holopherne a suscité de nombreuses interprétations et inspiré de multiples représentations, avant tout d'ordre pictural, où Judith est le plus souvent dépeinte tenant la tête d'Holopherne à la main. On citera ici, parmi bien d'autres exemples, les représentations de Botticelli (*Le Retour de Judith à Béthulie*, *La Découverte du cadavre d'Holopherne*, *Judith quittant la tente d'Holopherne*), de Lucas Cranach l'Ancien (*Judith avec la tête d'Holopherne*), du Tintoret (*Judith et Holopherne*), du Titien (*Judith*), de Rubens (*Judith avec la tête d'Holopherne*), du Caravage (*Judith décapitant Holopherne*) ou, plus près de nous, de Klimt (*Judith I* et *Judith II ou Salomé*). La littérature (notamment germanophone, mais aussi française²) n'a pas tardé non plus à s'emparer du mythe de la

¹ Cette présentation synthétique du mythe croise les informations que l'on peut trouver dans le texte biblique même, le *Larousse* en 6 volumes (tomes 3 et 4), *Le Robert des noms propres* et *L'Histoire du monde*, tome 2 : *Antiquité* (450 av. J.-C.-395 ap. J.-C.).

² Voir en particulier « *Ich bin Judith*. » *Texte und Bilder zur Rezeption eines mythischen Stoffes*, éd. par Marion Kobelt-Groch, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 2003; Marion Kobelt-Groch, *Judith macht Geschichte. Zur Rezeption einer mythischen Gestalt vom 16. bis 19. Jahrhundert*, Munich, Fink, 2005; Jacques Poirier, *Judith. Échos d'un mythe biblique dans la littérature française*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.

C'est la contemplation par Hebbel d'un tableau – attribué d'abord à Giulio Romano, puis à Domenichino – exposé à la Pinacothèque de Munich qui a fait naître chez le dramaturge allemand l'idée d'écrire *Judith*.

belle veuve juive : du dramaturge allemand Friedrich Hebbel qui a écrit une tragédie historique intitulée *Judith* (1840) avec le livre apocryphe à ses côtés³, pièce tournée en dérision quelques années plus tard par Johann Nestroy dans *Judith et Holopherne* (1849) ainsi que par Georg Kaiser dans *La Veuve juive* (*Die jüdische Witwe*, 1911), jusqu'à Bertolt Brecht⁴.

Après avoir présenté la conception du drame de Hebbel et sa réalisation dans *Judith*, j'aimerais montrer comment Johann Nestroy s'est, à son tour, emparé du personnage biblique pour faire glisser la tragédie sérieuse de Hebbel vers le registre comique de la farce. En guise d'ouverture, une dernière partie sera consacrée aux conséquences de cette réécriture sur les liens entre Hebbel et Nestroy, ainsi qu'à ses prolongements dans la littérature germanophone.

1. La conception du drame de Hebbel et son application à la tragédie historique *Judith*

Relativement mal connu en France, Friedrich Hebbel (1813-1863), pourtant l'un des principaux dramaturges de langue allemande entre Franz Grillparzer (1791-1872) et Gerhart Hauptmann (1862-1946), peut être considéré comme le dernier représentant de la grande tradition de la tragédie allemande commencée avec Lessing ; il est en même temps le seul grand auteur dramatique du réalisme allemand. La conception dominante dans les études germaniques autour de 1900 était même de considérer Grillparzer et Hebbel comme des équivalents (ou presque) de Goethe et Schiller.

Dans *Mon opinion sur le drame !* (*Mein Wort über das Drama !*, 1843) et dans sa préface à *Marie-Madeleine* (*Maria Magdalene*, 1844), Hebbel a énoncé sa théorie du drame inspirée à la fois du pessimisme de Schopenhauer (un pessimisme qu'il partage également avec Büchner et Grabbe) et de la dialectique de Hegel, faisant du drame une « forme d'art suprême⁵ » en ce sens qu'il doit représenter à ses yeux « le processus même de la vie⁶ ». Tension dialectique entre l'individu et l'Idée⁷, la liberté et la nécessité, la volonté individuelle et la loi générale⁸, le devoir

³ Voir Friedrich Hebbel, *Werke*, vol. 4 (*Tagebücher I*), éd. par Gerhard Fricke, Werner Keller et Karl Pörnbacher, Munich, Hanser, 1966, p. 342 (= n° 1843, 24 décembre 1839).

⁴ Voir Jürgen Hein, « Aktualisierungen des Judith-Stoffes von Hebbel bis Brecht », *Hebbel-Jahrbuch* 1971-1972, p. 63-92.

⁵ Cette expression figure au tout début de la préface de *Marie-Madeleine*, in : Friedrich Hebbel, *op. cit.*, vol. 1 (*Dramen I*), 1963, p. 307-328, ici : p. 307 : « Das Drama, als die Spitze aller Kunst, [...] » (notre traduction).

⁶ Friedrich Hebbel, *ibid.*, vol. 3 (*Gedichte, Erzählungen, theoretische Schriften*), 1965, p. 545 : « Das Drama stellt den Lebensprozeß an sich dar » (notre traduction). Le texte *Mein Wort über das Drama!* figure aux pages 545-576 du troisième volume de cette édition.

⁷ Voir là encore le début de la préface de *Marie-Madeleine*, in : Friedrich Hebbel, *ibid.*, vol. 1 (*Dramen I*), p. 307.

⁸ *Ibid.*, vol. 3 (*Gedichte, Erzählungen, theoretische Schriften*) : au début de *Mein Wort über das Drama!* (p. 546), Hebbel évoque ainsi « l'individu luttant entre sa volonté personnelle et la volonté uni-

et l'interdit, l'amour et la haine, tension illustrée par une lutte fondamentale entre les sexes ne pouvant déboucher que sur l'écrasement et l'anéantissement de l'individu, constituent les piliers de la vision tragique du drame et du monde de Hebbel. Dans ce théâtre d'idées (on a d'ailleurs souvent reproché à Hebbel un excès de réflexion), le tragique est inhérent à la nature humaine, sans qu'il y ait faute tragique à proprement parler. Influencé en profondeur par la philosophie de l'Histoire de Hegel, Hebbel tente ainsi de transcender le réel historique pour mieux dépeindre le tragique de l'individu condamné, après la rupture originelle avec le Tout, à la culpabilité et à sa perte.

Commencée en 1839, achevée en 1840 et publiée pour la première fois en 1841, la tragédie historique *Judith* est à la fois le premier drame de Hebbel et la pièce qui le fit accéder à la célébrité. Même s'il s'est référé sur de nombreux points au texte apocryphe, Hebbel l'a considérablement transformé, notamment en ce qui concerne les deux personnages principaux (Judith et Holopherne) et la « dialectique sentimentale⁹ » qui les unit, en réduisant sensiblement la dimension religieuse du récit biblique pour en faire un drame humain et psychologique reposant sur la dialectique de la haine et du désir, qui n'est pas sans rappeler *Penthésilée* de Kleist (dont Hebbel était un grand admirateur¹⁰) : chez Hebbel, la juive Judith cède dans un premier temps à l'ennemi Holopherne – qu'elle est pourtant venue combattre pour sauver la ville qu'il assiège –, avant, dans un second temps, de lui trancher la tête dans le lit même où il l'a possédée, geste que l'on peut interpréter, selon l'angle d'approche retenu, soit comme le fruit du sentiment patriotique, soit comme l'indignation de la femme Judith face à sa propre faiblesse, soit encore comme un acte de vengeance pour le viol qu'elle a subi de la part d'Holopherne. La juive Judith a certes tué le général païen Holopherne, mais, contrairement à la version biblique dans laquelle elle fête le meurtre du général assyrien comme un triomphe obtenu avec l'aide de Dieu, Judith apparaît, chez Hebbel, littéralement brisée par son acte, car elle porte en elle l'enfant d'Holopherne, et supplie par conséquent le peuple juif de lui donner la mort. Hebbel écrit lui-même dans son *Journal* le 3 janvier 1840, dans un geste de mise à distance délibérée de la version biblique :

A cause de ma Judith, je me retrouve à présent dans un embarras intérieur profond. La Judith de la Bible, je ne saurais en avoir besoin. Judith y est une veuve qui attire Holopherne dans ses filets par la ruse et la malice ; elle se réjouit lorsqu'elle tient sa tête dans son sac, chante

verselle générale » (*das Individuum im Kampf zwischen seinem persönlichen und dem allgemeinen Weltwillen*).

⁹ Le terme de « dialectique sentimentale » (*Gefühls-Dialektik*) est utilisé par Hebbel lui-même dans une lettre à Felix Bamberg datée du 6 mars 1849 (voir Friedrich Hebbel, *ibid.*, vol. 5 (*Tagebücher II, Briefe*), 1967, p. 679).

¹⁰ En guise d'éloge de Kleist, voir le texte de Hebbel : *Der Prinz von Homburg oder Die Schlacht bei Fehrbellin* in : Friedrich Hebbel, *ibid.*, vol. 3 (*Gedichte, Erzählungen, theoretische Schriften*), p. 623-633.

et jubile trois nuits durant devant et avec tout Israël. C'est vulgaire ; une telle nature n'est absolument pas digne de son succès, des actes de cette sorte peuvent être le fruit de l'enthousiasme qui se sent ensuite puni par lui-même, mais pas de la rouerie qui voit son mérite dans son bonheur. Ma Judith, elle, est paralysée par son acte ; elle reste figée devant la possibilité de donner naissance à un fils d'Holopherne ; elle s'aperçoit qu'elle a dépassé les bornes, qu'elle a, pour le moins, fait le bien pour de mauvaises raisons. [...] ¹¹

En d'autres termes, on assiste avec Hebbel à un déplacement du mythe religieux vers la tragédie humaine, en particulier vers la sphère psychologique, éthique et sexuelle : le triomphe de Judith exposé dans le texte apocryphe se meut, chez le personnage de Hebbel, en une souffrance et en un sentiment de culpabilité liés à l'accomplissement d'un acte – amoureux puis criminel – guidé par des motifs non plus d'abord religieux, mais personnels ou individuels. Après avoir tué Holopherne, Judith déclare ainsi : « Ha, Holopherne, est-ce que tu me respectes maintenant ? » ; « [...] rien d'autre ne m'a poussé que de penser à moi-même ¹². » Devant la prière formulée par Judith au tout début de l'acte II, Dieu reste d'ailleurs silencieux, et le ciel demeure fermé au personnage : « Chez Hebbel, on trouve à la fin une transcendance vide ; Dieu est ici déjà – avant Nietzsche – déclaré mort. Il n'est plus qu'une illusion et qu'une forme de désir émanant des besoins des hommes ¹³. » Comme la majeure partie des protagonistes de Hebbel, Judith est un personnage clivé, tiraillé entre des forces contraires qui la rongent et la consomment de l'intérieur : ce déchirement s'exprime chez elle sur le mode d'un conflit entre l'attirance (sexuelle pour Holopherne), le devoir (tuer Holopherne pour libérer son peuple) et l'interdit (tuer constitue un acte contre-nature qui la brisera). Accomplir l'un reviendra donc inévitablement pour Judith à transgresser l'autre, tiraillement

¹¹ Friedrich Hebbel, *ibid.*, vol. 4 (*Tagebücher I*), p. 354 (= n° 1872) : « Wegen meiner Judith befinde ich mich jetzt in einer inneren Verlegenheit. Die Judith der Bibel kann ich nicht brauchen. Dort ist Judith eine Witwe, die den Holofernes durch List und Schlaueheit ins Netz lockt; sie freut sich, als sie seinen Kopf im Sack hat und singt und jubelt vor und mit ganz Israel drei Monde lang. Das ist gemein; eine solche Natur ist ihres Erfolgs gar nicht würdig, Taten der Art dürfen der Begeisterung, die sich später durch sich selbst gestraft fühlt, gelingen, aber nicht der Verschlagenheit, die in ihrem Glück ihr Verdienst sieht. Meine Judith wird durch ihre Tat paralysiert; sie erstarrt vor der Möglichkeit, einen Sohn des Holofernes zu gebären; es wird ihr klar, daß sie über die Grenzen hinausgegangen ist, daß sie mindestens das Rechte aus unrecchten Gründen getan hat. [...] » (Notre traduction)

¹² Friedrich Hebbel, *Judith*, Stuttgart, Reclam, 1984, 2000, p. 70 sq. : « Ha, Holofernes, achtest du mich jetzt? » ; « [...] nichts trieb mich, als der Gedanke an mich selbst. » (Notre traduction). À ce sujet, voir également F. H., *Werke*, vol. 4 (*Tagebücher I*), p. 381 sq. (= n° 1989, 23 avril 1840).

On pourrait même aller jusqu'à voir dans la Judith de Hebbel une sorte de préfiguration de la femme fatale, mélange de séduction et de menace mettant en péril la suprématie du personnage masculin d'Holopherne.

¹³ Helmut Bachmaier, postface à Friedrich Hebbel, *Judith*, *op. cit.*, p. 86 : « Bei Hebbel steht am Ende die leere Transzendenz; Gott ist hier bereits – vor Nietzsche – für tot erklärt. Er ist nur noch Wahn und Wunschform der Bedürfnisse der Menschen [...] » (notre traduction).

fondamental d'où surgit la dimension tragique du personnage¹⁴. Pour Wolfgang Wittkowski, Judith est précisément « anéantie parce qu'elle a échoué devant l'ordre éternel de la nature, qui interdit à la femme de tuer, en particulier l'homme qu'elle aime – *même si* Dieu exige d'elle ce crime¹⁵. » Et, dans la perspective cette fois des rapports hommes-femmes, le combat des sexes opposant la femme Judith, désirée autant que redoutée, à Holopherne apparaît comme un autre ressort essentiel du tragique.

La réappropriation du mythe biblique par Hebbel conduit donc, sous sa plume, à une réflexion sur le tragique de la nature humaine et l'absurdité d'un monde sans Dieu – tragique qui ne surgit plus, comme dans le « drame du Destin » (*Schicksalsdrama*) par exemple, de puissances extérieures ou supérieures à l'homme, mais bien du tréfonds de l'homme même.

2. La réécriture de Hebbel par Nestroy (*Judith et Holopherne*)

La première de la pièce de Hebbel a lieu le 6 juillet 1840 au Königliches Hoftheater de Berlin, puis la pièce paraît en 1841 à Hambourg. La première représentation viennoise de *Judith* se produit, elle, le 1^{er} février 1849 au Burgtheater avec la propre femme de Hebbel, Christine Enghaus, dans le rôle de Judith et Ludwig Löwe dans celui d'Holopherne. Il ne faudra attendre qu'un mois pour assister à la première contrefaçon de *Judith*, la première de *Judith et Holopherne* (*Judith und Holofernes*) de Johann Nestroy ayant lieu le 13 mars 1849 au Carl-Theater de Vienne.

Parodie ou travestissement ?

Judith et Holopherne est généralement considérée comme un modèle de parodie littéraire : pour Gerald Stieg par exemple, la pièce de Nestroy « [...] restera à tout jamais l'exemple insurpassable de la parodie satirique¹⁶ ». Or Nestroy qualifie lui-même sa pièce de « travestissement » (*Travestie*), dénomination qu'il convient toutefois de relativiser dans la mesure où, dans les œuvres produites par le théâtre populaire viennois, parodie et travestissement se recoupent et se superposent souvent¹⁷.

¹⁴ Voir Wolfgang Wittkowski, « Hebbels "Judith" », in : *Hebbel in neuer Sicht*, éd. par Helmut Kreuzer, Stuttgart..., Kohlhammer, 1969, p. 164-184, ici : p. 180.

¹⁵ Wolfgang Wittkowski, *Der junge Hebbel. Zur Entstehung und zum Wesen der Tragödie Hebbels*, Berlin, de Gruyter, 1969, p. 223 : « Hebbels Judith wird vernichtet, weil sie vor der ewigen Ordnung der Natur versagte, die der Frau den Mord verbietet, besonders an dem Manne, den sie liebt – *auch wenn* Gott von ihr die Mordtat fordert. » (Notre traduction)

¹⁶ Gerald Stieg, « Johann Nestroy. Le philosophe sur le théâtre », *Documents* n° 46 (1991), p. 114-119, ici : p. 116 sq.

¹⁷ Voir à ce sujet W. Edgar Yates, *Nestroy. Satire and parody in Viennese popular comedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1972, p. 112.

Cette concurrence entre deux types de réécriture somme toute analogues invite à ne pas les penser nécessairement en termes de dichotomie, mais plutôt comme deux catégories susceptibles, conformément à la tradition viennoise, de se compléter dans la réalité textuelle, lecture pour laquelle opte précisément Jürgen Hein :

La réalité esthétique propre à la *parodie* de Nestroy (imitation comique et ludique d'une œuvre littéraire et dévoilement de ses faiblesses), [travaille] ici [...] avec les moyens du *travestissement* [...] (*déguisement* d'un canevas sérieux et important dans des formes inadaptées et transposition dans une sphère triviale)¹⁸.

On peut distinguer deux principaux procédés de transformation du texte de Hebbel par Nestroy, qui relèvent tous deux de la concentration ou réduction ironique.

Sur un plan macrostructurel d'abord, Nestroy fait de la tragédie de Hebbel, qui se compose de cinq actes, une pièce en un acte composée de 24 scènes, ce qui a pour effet de comprimer considérablement l'action. À titre d'exemple, alors que, chez Hebbel, Judith rend par deux fois visite à Holopherne (dans les actes IV et V), Nestroy fait se télescoper ces deux événements dans une seule visite (scène 14). Au niveau microstructurel ensuite, Nestroy concentre sa réécriture satirique et ironique de la *Judith* de Hebbel sur plusieurs aspects dont le plus marquant est la modification des deux personnages principaux d'Holopherne et de Judith. Dans sa pièce, Nestroy a recours aux techniques traditionnelles propres à la parodie : concentration du sujet, exagération, trivialisation irrévérencieuse, anachronismes, ainsi que tout l'éventail des possibilités du comique langagier (introduction de termes et de tournures familiers, utilisation du dialecte viennois)¹⁹.

En ce qui concerne le personnage d'Holopherne, Nestroy utilise, essentiellement dans les scènes 1 à 10, les procédés de l'amplification ironique et de la déformation comique et grotesque, remplissant ainsi deux conditions nécessaires de la parodie littéraire selon Hein : l'imitation comique et le dévoilement des faiblesses de l'original. En l'occurrence, Nestroy se contente le plus souvent de ne forcer qu'un peu le trait, de n'accentuer que légèrement les aspects outranciers déjà inscrits dans le personnage de Hebbel, phénomène dont l'auteur était d'ailleurs lui-même parfaitement conscient, comme il ressort de ce jugement rétrospectif de Hebbel sur son personnage dans une lettre à Georg von Cotta datée du 10 novembre 1857 : « [...] et je n'ai assurément guère besoin de préciser que, mainte-

¹⁸ Jürgen Hein, postface à *Judith und Holofernes* et *Häuptling Abendwind*, Stuttgart, Reclam, 1970, 2001, p. 77-84, ici : p. 77 : « Die eigene ästhetische Wirklichkeit der Nestroyschen *Parodie* (komisch-spielerische Nachahmung eines literarischen Werkes und Aufdeckung seiner Schwächen), [arbeitet] hier [...] mit den Mitteln der *Travestie* [...] (*Verkleidung* eines ernsten, bedeutenden Stoffes in unpassende Formen und Übertragung in eine triviale Sphäre) » (notre traduction).

¹⁹ Voir John R. P. McKenzie, « Das Musterbeispiel einer Parodie: Nestroy und Hebbel », in : Johann Nestroy, *Historisch-kritische Nestroy-Ausgabe*, Stücke 26/II (*Lady und Schneider* et *Judith und Holofernes*), Vienne, Deuticke, 1998, p. 306.

nant que je suis plus vieux de quinze ans, je ris de bon cœur de maintes hyperboles de mon Holopherne²⁰. »

La première scène de la pièce de Nestroy ne relève certes pas encore de la parodie à proprement parler, mais elle donne néanmoins déjà le ton dans la mesure où elle sert à la fois de première présentation et de définition, par le chœur, du personnage d'Holopherne :

LE CHŒUR. Holopherne s'appelle le héros
Devant lequel le monde entier
Et tout ce qui y vit
Se met à trembler et à frémir.
Il est la terreur, la terreur, la terreur de ses ennemis,
Il assomme, assomme, assomme tout ce qui bouge ;
Son courroux, courroux, courroux ressemble à la foudre
Et sa voix, voix, voix, au tonnerre.
Comme il nous liquiderait sinon,
Nous chantons ses louanges²¹ !

Ces traits caricaturaux sont ensuite confirmés par Holopherne lui-même dans la troisième scène de la pièce, où il révèle sa nature profonde : « Je suis le point culminant de la nature, je n'ai pas encore perdu de bataille, je suis la pucelle des généraux. J'aimerais en découdre un jour avec moi-même, juste pour voir qui est le plus fort, moi ou moi²². » Nestroy utilise ici une technique à laquelle il a fréquemment recours dans sa réécriture de Hebbel, la concentration parodique de l'original, en réécrivant sous une forme succincte les deux passages suivants du cinquième acte de la tragédie de Hebbel :

²⁰ Friedrich Hebbel, *Werke*, vol. 5 (*Tagebücher II*), p. 787-790, ici : p. 788 : « [...] und daß ich über manche Hyperbolien meines Holofernes von ganzem Herzen lache, nun ich fünfzehn Jahre älter geworden bin, brauche ich gewiß nicht erst zu versichern. » (Notre traduction)

²¹ Johann Nestroy, *Historisch-kritische Nestroy-Ausgabe*, Stücke 26/II, *op. cit.*, p. 87 :

CHOR. « Holofernes heißt der Held
Vor dem die ganze Welt
Und Alles, was drauf lebt
Erzittert und erbebt.
Er ist der Feinde Schrecken, Schrecken, Schrecken,
Thut Alles niederstrecken, strecken, strecken
Blitzstrahl ist sein Grimm, Grimm, Grimm,
Donner seine Stimm, Stimm, Stimm.
Weil er uns sonst niederhaut,
Preisen wir ihn Alle laut ! » (Notre traduction)

²² *Ibid.*, p. 88 : [HOLOFERNES.] « Ich bin der Glanzpunct der Natur, noch hab' ich keine Schlacht verloren, ich bin die Jungfrau unter Feldhern. Ich möcht' mich einmahl mit mir selbst zusammenhetzen nur um zu sehen, wer der stärkere is, ich oder ich. » (Notre traduction)

HOLOPHERNE. Tuer Holopherne [...] – Voilà qui peut être attirant !
C'est braver le destin ! Je pourrais m'y laisser tenter si je n'étais pas
celui que je suis !

Et :

[...] Me battre avec moi-même [...] ²³.

Par cette technique de concentration de l'original, Nestroy produit une typification du personnage d'Holopherne comme synthèse inquiétante de « bouffon » (*Hanswurst*) ridicule et de tyran égoïste et brutal. Le dramaturge n'a d'ailleurs souvent besoin que de quelques phrases, parfois même que de quelques mots, pour dévoiler, dans son discours même, la brutalité du personnage de Hebbel, trait de caractère qui trouve son expression la plus nette dans la scène où Holopherne élimine froidement trois de ses hommes (scène 22). Il suffit ainsi à Nestroy d'à peine grossir le trait pour (auto-)parodier de manière très efficace le personnage de Hebbel, faisant de lui un authentique personnage de comédie : le dramaturge viennois déplace et réaménage les éléments qui caractérisent le personnage d'Holopherne chez Hebbel pour concentrer sur le « bouffon théâtral » la majeure partie de sa parodie, transformant le tyran brutal, avide de destruction et masochiste de Hebbel en un personnage de comédie grotesque qui s'inscrit dans la tradition du *Soldat fanfaron* de Plaute. Adalbert Stifter écrira d'ailleurs dans une lettre datée du 21 août 1857 que le personnage de Hebbel était déjà, avant même la réécriture de Nestroy, « le plus grand bouffon théâtral » (*größten Theaterhanswurst*) qu'il eût jamais rencontré. En intégrant, par le biais de la référence au *Hanswurst*, le personnage d'Holopherne dans la tradition du théâtre populaire, Nestroy modifie complètement l'angle d'approche de Hebbel, de sorte que l'on peut se demander ici s'il s'agit encore d'une véritable parodie du personnage hebbelien ou bien déjà d'un phénomène d'autonomisation (relative) de la pièce de Nestroy vis-à-vis de la tragédie de Hebbel. Par sa satire d'Holopherne, Nestroy dépasse en effet déjà le cadre strict de la simple parodie d'un personnage littéraire pour proposer, à travers et par-delà Holopherne, une satire politique et militaire de la violence guerrière, mue par la mégalomanie, la brutalité et la soif de destruction.

Faut-il dès lors chercher trace d'une parodie complète dans le style de la réécriture de Hebbel par Nestroy, ce qui pose à nouveau la question du statut et de la délimitation terminologique de la réécriture nestroyenne ? Parodie littéraire essentiellement centrée sur le personnage hebbelien d'Holopherne, la pièce de Nestroy repose, de fait, également sur une indéniable « transformation stylistique à

²³ Friedrich Hebbel, *Judith*, op. cit., p. 62 et 64 : HOLOFERNES. « Den Holofernes töten [...] – oh, das mag verlockend sein ! Das heißt eingreifen in die Zügel des Geschicks ! Dazu könnt' ich mich selbst verführen lassen, wenn ich nicht wäre, der ich bin ! » ; *ibid.* : « [...] Kämpfen mit mir selbst [...] ». » (Notre traduction)

fonction dégradante²⁴ » de l'original et sur un déplacement du propos de Hebbel vers la sphère triviale, ou pour le moins comique. Sur un plan stylistique, il semble donc bien que nous ayons affaire à un phénomène non de parodie, mais de travestissement linguistique : Nestroy a recours, en particulier dans les neuf premières scènes de sa réécriture, à une technique de trivialisation de certains termes et tournures, moyen qui lui permet de faire glisser la langue classique de Hebbel vers le dialecte viennois. Les phénomènes de « viennisation » et d'« austriacisation » de l'original, procédé fréquent dans la tradition viennoise depuis Blumauer²⁵, notamment à l'œuvre dans l'emploi récurrent du dialecte, ont pour effet de ramener constamment le lecteur de l'univers biblique de Béthulie (la ville imaginaire présente dans la Bible comme chez Hebbel) à la Vienne de 1849 : citons ici l'emploi de termes dialectaux comme « *köbig* » (« insolent », « arrogant ») dans la scène 4, les femmes se plaignant notamment du prix des poulets (les fameux *Backhendl* chers aux Viennois) et du veau dans la scène 16, ou encore l'utilisation de formes dialectales déviant du haut allemand comme l'emploi de « *a* » à la place de la forme habituelle de l'article indéfini, « *ein* », dans la scène 15 de la pièce par exemple²⁶. De même, Joab compare dans son couplet (scène 14) les miracles bibliques à des événements de l'Autriche contemporaine et s'en prend pêle-mêle aux hommes politiques et à leurs discours ; dans la première strophe du couplet suivant (scène 15), il rapproche également la tour de Babel de la cathédrale Saint-Etienne de Vienne.

Par ce recours au dialecte viennois et à des formes d'oralité, par l'introduction d'éléments confrontant l'original de Hebbel au présent, c'est-à-dire à la réalité viennoise parfois la plus concrète (nourriture – comme ce « gratin de pommes de terre », *Kartoffel-Schmarre*, commandé par Holopherne dans la scène 21 ou le *Schnitzl* évoqué par Judith (Joab) dans la scène 24 – et lieux bien connus des Viennois comme la cathédrale Saint-Etienne ou le *Graben*), Nestroy oppose son propre *usus* linguistique à l'allemand écrit de Hebbel et n'a de cesse de rompre la fiction théâtrale. Par ce biais, Nestroy met en quelque sorte à nu le caractère apprêté de la langue de Hebbel ainsi que, plus généralement, du haut allemand littéraire, auquel il oppose la spontanéité du dialecte viennois, qui a ici pour fonction de désavouer l'idéal linguistique du classicisme et de l'idéalisme allemands. *Judith et Holopherne* constitue donc, symboliquement, une révolte de la langue du théâtre populaire viennois contre le modèle linguistique du haut allemand incarné par la tragédie historique de Hebbel.

²⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 40.

²⁵ Voir à ce sujet Roger Bauer, « La parodie dans les lettres autrichiennes : d'Aloys Blumauer à Johann Nepomuk Nestroy », in : *Johann Nepomuk Nestroy 1801-1862. Vision du monde et écriture dramatique*, éd. par Gerald Stieg et Jean-Marie Valentin, Asnières, PIA, 1991, p. 23-34.

²⁶ En guise de complément, voir la liste des « austriacismes » établie par Henri Plard dans son article « Du sublime au ridicule : Hebbel et Nestroy », *Etudes Germaniques* n° 18 (1963), p. 397-418, ici : p. 414, ainsi que John R. P. McKenzie, « The technique of "Verwienerung" in Nestroy's *Judith und Holopherne* », *New German Studies* n° 1 (1973), p. 110-132.

Le passage par Holopherne, tyran brutal chez Hebbel devenu bouffon grotesque chez Nestroy, ainsi que par la langue utilisée par ce dernier pour se moquer du pathos de Hebbel, nous ramène inévitablement à Judith. La trouvaille sans doute la plus ingénieuse de la pièce de Nestroy tient à la substitution – un ressort fréquent du grotesque en littérature, notamment dans la tradition comique – du personnage de la juive héroïque par un personnage masculin déguisé en femme, son frère cadet Joab (scène 23), incarnation du travestissement, qui parvient ainsi à duper puis à vaincre l’assiégeant : par ce tour de main, Nestroy travestit au sens propre le propos de Hebbel pour le faire basculer du sérieux vers le ridicule, de la « haute » tragédie vers la farce. Sur ce point, la différence est frappante tant avec la version biblique, dans laquelle Judith est une veuve pieuse fêtée comme une héroïne patriotique, qu’avec Hebbel, qui s’applique à conférer une motivation psychologique (et sexuelle) à l’action de son personnage tragique. Dans le cas de Judith (Joab), la « transposition dans la sphère triviale » (Hein) s’effectue par le biais du remplacement de la dimension sexuelle et de la réflexion morale – centrales chez Hebbel dans le personnage de Judith – par la scène à la fois grotesque et burlesque entre Joab déguisé en Judith et Holopherne qui lui réclame un « premier bécot » (scène 24 : « Judith, gib mir das erste Bussi ! »). Ce faisant, la réflexion de Hebbel sur le conflit entre les sexes comme moteur fondamental de la tragédie se voit tournée en dérision par Nestroy : Judith, femme incarnant chez Hebbel le danger pour l’hégémonie du héros masculin, se trouve ici remplacée par un homme déguisé en femme. En substituant au rôle principal féminin un personnage masculin qu’il interprétait lui-même sur scène (le corpulent Wenzel Scholz jouant pour sa part le rôle d’Holopherne), Nestroy se moque du motif de la guerre des sexes, essentiel chez Hebbel, en déplaçant – par le biais du travestissement et de la permutation des rôles – le tragique inscrit chez Hebbel dans la différence entre les sexes vers le registre du burlesque. En d’autres termes, l’opposition homme-femme n’apparaît plus chez Nestroy que comme une opposition de façade, puisque le combat entre Holopherne et Judith (Joab) n’est, en définitive, qu’un combat entre hommes²⁷. Enfin, chez Nestroy, Holopherne, contrairement aux versions biblique et hebbelienne, n’est pas véritablement décapité, mais assiste dans la dernière scène pour ainsi dire en spectateur à la chute d’une fausse tête – en l’occurrence d’une « tête en carton » (Pappkopf) –, accessoire récurrent dans la tradition du théâtre populaire viennois depuis Stranitzky (*Die Enthauptung des Weltberühmten Wohlredners Ciceronis*, 1724), Kurz-Bernardon (*Die getreue Prinzessin Pumphia*, 1756) et Philipp Hafner (*Evakathel und Schnudi*, 1764).

Pour conclure, la tragédie de Hebbel cède chez Nestroy la place à un travestissement utilisant abondamment les ressources de la farce : Nestroy déplace le propos « sérieux » de Hebbel vers le domaine comique, qui repose ici sur le travestissement (Joab), l’illusion, le ridicule et le grotesque. Ces éléments font de la pièce

²⁷ Voir Carola Hilmes, « “Herr Nestroy als Judith war eine pikante Erscheinung” », *Nestroyana* n° 26 (2006), Heft 3-4, p. 131-143, ici : p. 141 sq.

de Nestroy un modèle de travestissement comique, rétablissant le paradigme de la farce et du rire face au sérieux de la pièce de Hebbel et aux hautes exigences, aussi bien éthiques qu'esthétiques, que ce dernier plaçait dans le drame.

Autonomisation de la pièce de Nestroy ?

Les questions de la parodie et du travestissement, qui sont effectivement au cœur de la réécriture de Hebbel par Nestroy, n'excluent pas que le texte second puisse également être lu comme une œuvre – au moins partiellement – autonome. Ainsi, les scènes 10 à 12 et 16 à 20 de *Judith et Holopherne*, qui campent des scènes populaires à Béthulie (que Nestroy dote d'un contenu entièrement nouveau par rapport aux scènes populaires décrites dans l'acte III de la *Judith* de Hebbel), sont une invention du dramaturge viennois. L'espace de la création pure vouée à la satire dans la pièce de Nestroy est tout particulièrement occupé par les couplets et monologues de Joab (scènes 14 et 15), dans lesquels le dramaturge montre toute son originalité et quitte l'espace de la parodie et du travestissement. La première strophe de Joab (scène 14), qui dépeint le pacifisme des Hébreux, propose ainsi une mise en abyme de la situation de Vienne – voire de l'Autriche – dans le contexte de la Révolution de 1848, et son second couplet (scène 15) montre le contraste entre des situations et personnages bibliques d'un côté et des éléments modernes de l'autre. La strophe de Nestroy, entièrement autonome et indépendante de l'original de Hebbel, remplit par conséquent, comme souvent dans l'œuvre du dramaturge, une fonction de satire sociale, morale et politique.

Quant à la question de la problématique sexuelle, qui joue un rôle central chez Hebbel, notamment dans la caractérisation du personnage de Judith (surtout dans l'acte II), elle aurait pu se prêter à une parodie grivoise. S'il contrefait d'ailleurs cette problématique de manière diffuse dans une version originale de sa réécriture de Hebbel – les deux originaux de Nestroy comportent, après la scène 20, quatre scènes qui parodient la problématique sexuelle présente dans le deuxième acte de la *Judith* de Hebbel –, Nestroy a, dans la version définitive de sa pièce et peut-être par (auto)censure, évacué la thématique sexuelle, ainsi que la question de la « faute » de Judith, tout comme il ne soulève pas la question de l'existence de Dieu, privilégiant l'aspect ludique et comique inscrit dans le jeu sur le travestissement de Judith/Joab. Ainsi le thème traité par Hebbel passe-t-il avec Nestroy dans le domaine du comique et du grotesque.

La suppression de la thématique divine et de l'interrogation sur le divin est peut-être la marque la plus nette de l'autonomisation de la pièce de Nestroy, ce dernier utilisant ici une méthode de suppression radicale ou plutôt de déplacement du propos de Hebbel vers le registre comique, technique par laquelle il affirme la spécificité de son texte. L'œuvre recrée par Nestroy possède donc une dynamique intrinsèque, une puissance comique indépendante de la connaissance de l'original. En d'autres termes, avec *Judith et Holopherne*, Nestroy pousse la parodie viennoise à son apogée tout en la dépassant déjà.

3. Suites et épilogue

Les rapports entre Nestroy et Hebbel ont toujours été marqués par une certaine distance, les deux dramaturges ne s'étant par ailleurs rencontrés physiquement qu'une seule fois²⁸. Si le nom de Hebbel n'est pas mentionné dans les lettres conservées de Nestroy, les jugements de Hebbel sur Nestroy, frappés du sceau de l'ambivalence, oscillent, eux, constamment entre deux pôles antithétiques : l'estime, voire l'admiration (pour le talent et l'esprit – au sens de *Witz* – de Nestroy) d'un côté, la condamnation (morale et esthétique) de l'autre.

Ainsi, la première mention du nom de Nestroy sous la plume de Hebbel, en septembre 1839, atteste que le dramaturge allemand connaissait alors déjà, au moins en partie, l'œuvre de son contemporain autrichien, sur laquelle il porte un jugement sévère : « [...] si Schiller et Goethe se risquaient un jour à sortir de leur exil, ils croiseraient sur leur chemin le génie *plumpudding* de Nestroy, un chemin qu'alors, bien sûr, ils éviteraient soigneusement²⁹. » En l'occurrence, Hebbel fustige le théâtre de Nestroy – choisi comme exemple du déclin du drame et rendu par l'auteur de *Judith* coresponsable d'un « bas » comique qui empêche à ses yeux l'épanouissement tant de la tragédie que de la comédie – au nom du classicisme weimarien incarné par Goethe et Schiller, qui fait ici office de modèle et de norme absolue.

Avant 1849, Hebbel gratifiait néanmoins encore Nestroy de compliments, comme l'attestent ces remarques enthousiastes sur la pièce *Le Protégé* (*Der Schützling*, 1847) de Nestroy, à la suite d'une représentation à Graz en juin 1847 à laquelle Hebbel avait assisté :

[...] Le public était venu nombreux et n'était pas avare de ses applaudissements ; moi-même, je battais vigoureusement des mains [...]. Je ne saurais bien sûr pas, comme le fait Fritz Schwarzenberg le lansquenet, qualifier Nestroy de Shakespeare moderne³⁰, mais je suis loin de sous-estimer son naturel sain et la finesse de son talent, et je le place

²⁸ Voir John R. P. McKenzie, « Hebbel über Nestroy », in : Johann Nestroy, *Historisch-kritische Nestroy-Ausgabe*, Stücke 26/II, *op. cit.*, p. 405-410, ici : p. 405.

²⁹ Friedrich Hebbel, *Sämtliche Werke* (1903-1907), Berlin, Behr : 1^{ère} section, vol. 10 (= *Vermischte Schriften II*), p. 365-374, ici : p. 366 sq. : « [...] wollen sich Schiller und Göthe [sic!] einmal aus dem Exil herauswagen, so tritt ihnen Nestroys Plumpuddings-Genius in den Weg, dem sie dann freilich auch bescheiden weichen. » (Notre traduction)

³⁰ Friedrich Fürst von Schwarzenberg (1800-1870) avait écrit dans *Aus dem Wanderbuche eines verabschiedeten Lanzknechtes* (1^{ère} partie, Vienne, Eigenverlag, 1844, p. 121) : « [...] mais chez Nestroy vit un esprit véritablement *shakespearien*, – fait d'humour et de *Witz*. » : « [...] in Nestroy aber lebt ein wirklich *Shakespeare'scher* Geist, – Humor und *Witz*. » (Notre traduction)

plus haut que la plupart de ceux qui se meuvent autour de lui à Vienne sur des échasses iambiques³¹.

Ici, Hebbel fait preuve d'une réelle admiration, toutefois légèrement teintée de jalousie, à l'égard de Nestroy. Et, en 1849, au détour d'une critique d'une représentation manifestement insignifiante au Burgtheater, il vantait encore les qualités d'une « bonne farce » et affirmait qu'il serait prêt à « céder un million d'iambes ordinaires pour un seul bon mot *de première qualité* de Nestroy³² ». Cependant, un an avant le travestissement de *Judith* par Nestroy, Hebbel écrivait déjà, dans le contexte du siège de Vienne en 1848 :

Si l'on songe à ce qu'il est advenu depuis un demi-siècle par principe de l'abaissement de toute forme de culture au sein du peuple autrichien, et même positivement de sa dépravation, si l'on ne connaît que les théâtres des faubourgs viennois avec leur Nestroy, alors la peur [...] consistant à envisager l'intrusion de l'anarchie la plus débridée est véritablement justifiée [...]³³.

C'est toutefois avec la réécriture de sa *Judith* par Nestroy en 1849 que le jugement de l'auteur tragique allemand sur le dramaturge viennois acheva de basculer définitivement, Hebbel se ralliant désormais, dans plusieurs de ses *Lettres viennoises* (*Wiener Briefe*), au chœur des critiques de Nestroy : le 1^{er} mars 1861, il qualifie ainsi Nestroy de « génie de la vulgarité³⁴ » ; un an plus tard, il réduit les pièces du dramaturge viennois, mort au printemps 1862, au rang de « farces fielleuses et immorales³⁵ » et évoque les « écuries d'Augias laissées derrière lui par Johann Nestroy³⁶ » ; enfin, en déclarant à Richard Wagner que si Nestroy « avait mis son nez dans une rose [c'est-à-dire dans le théâtre de Hebbel, M. L.], celle-ci aurait pué » (*Der verstorbene Hebbel bezeichnete mir einmal im Gespräch, die*

³¹ Friedrich Hebbel, *Werke*, vol. 4 (*Tagebücher I*), p. 888 sq. : « [...] Das Publikum war zahlreich versammelt und geizte nicht mit seinem Beifall, ich selbst klatschte wacker mit [...]. Ich kann Nestroy freilich nicht mit Fritz Schwarzenberg, dem Landsknecht, einen modernen Shakespeare nennen, aber ich erkenne durchaus nicht sein gesundes Naturell, sein tüchtiges Talent und schätze ihn höher, wie das Meiste, was sich in Wien auf Jamben-Stelzen um ihn herumbewegt. » (Notre traduction)

³² Friedrich Hebbel, *Sämtliche Werke*, op. cit., 1^{ère} section, vol. 11 (= *Vermischte Schriften III*), p. 261 : « [...] und so sicher wird ein Kunstverständiger für einen einzigen Nestroy'schen Witz *de première qualité* eine Million gewöhnlicher Jamben hingeben [...] » (notre traduction).

³³ Friedrich Hebbel, *ibid.*, vol. 10 (*Vermischte Schriften II*), p. 133 : « Wenn man erwägt, was seit einem halben Jahrhundert principiell für die Darniederhaltung aller Bildung im österreichischen Volk, ja positiv für seine Entsittlichung geschehen ist, wenn man nur die Wiener Vorstadttheater mit ihrem Nestroy kennt, so ist eine Furcht, die [...] das Hereinbrechen der ungezügeltsten Anarchie für möglich hielt, allerdings gerechtfertigt [...] » (notre traduction).

³⁴ *Ibid.*, p. 224 [« Wiener Briefe 1 »] : « Genius der Gemeinheit » (notre traduction).

³⁵ *Ibid.*, p. 299 [« Wiener Briefe 13 »] : « seine giftig-sittenlosen Possen » (notre traduction).

³⁶ *Ibid.*, p. 304 : « Augiasställen, die Johann Nestroy hinterließ » (notre traduction).

eigentümliche Gemeinheit des Wiener Komikers Nestroy damit, daß eine Rose, wenn dieser daran gerochen haben würde, jedenfalls stinken müßte), Hebbel s'est emparé en parfaite connaissance de cause d'un discours, et en particulier de métaphores, visant à discréditer et à délégitimer en profondeur la satire de Nestroy. Wendelin Schmidt-Dengler constate à juste titre que le terme de « vulgarité » (*Gemeinheit*), appliqué par Hebbel en 1861 à son contemporain viennois, « est le terme qui semble constituer le point de fuite de tous les jugements critiques sur troy³⁷ ». Il apparaît en effet notamment, outre Hebbel, sous la plume de Heinrich Laube (1806-1884), futur directeur du Burgtheater, pour épingler l'immoralité des pièces de Nestroy :

Nestroy [...] n'apparaissait alors qu'à moitié à l'horizon du ciel théâtral des faubourgs. Même là-bas, il n'était plus innocent, mais le poison qui le rendit plus tard corrosif et important pour Vienne était encore faible. La force spirituelle de la vulgarité nous donnera toujours beaucoup de fil à retordre³⁸.

Un autre acteur très influent de l'époque sur la scène littéraire, l'écrivain et philosophe allemand Friedrich Theodor Vischer (1807-1887), insiste lui aussi sur cet aspect, en soulignant en particulier la dimension sexuelle du jeu de Nestroy :

[...] Mais alors ce Nestroy ! Il disposait d'une gamme de tons et de mouvements où, pour un juste sentiment, le dégoût 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 plus profond sanctuaire de l'humanité cache un phallus³⁹.

³⁷ Wendelin Schmidt-Dengler, *Nestroy. Die Launen des Glückes*, Vienne, Zsolnay, 2001, p. 139 : « „Gemeinheit“ ist das Wort, das den Fluchtpunkt aller kritischen Äußerungen über Nestroy zu bilden scheint [...] » (notre traduction).

³⁸ Heinrich Laube, *Erinnerungen 1810-1840*, in : H. L., *Ausgewählte Werke in 10 Bänden*, vol. 8, Leipzig, Druck von Hesse und Becker, 1909, p. 203 : « Nestroy [...] erschien damals erst halb am Horizont des Theaterhimmels in der Vorstadt. Unschuldig war er auch da nicht mehr, aber das Gift, welches ihn später ätzend und für Wien bedeutend machte, war noch dünn. Die geistige Kraft der Gemeinheit wird uns immer viel zu schaffen machen. » (Notre traduction)

³⁹ Friedrich Theodor Vischer, *Kritische Gänge*, Stuttgart, Cotta, 1860, p. 62 sq. : « [...] 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. » (Notre traduction)

Le jugement sur Nestroy formulé dès 1837 dans *La poésie en Autriche* (*Die Poesie in Österreich*) par le poète et journaliste hessois Franz Dingelstedt (1814-1881), à la suite de son passage à Vienne, préfigurait déjà cette mise au ban littéraire du dramaturge pour des raisons essentiellement morales : l'acteur Nestroy est là encore rendu responsable de la « dépravation du goût » (*Verwilderung des Geschmacks*) et d'une « démoralisation profonde et venimeuse » (*tiefe und giftige Demoralisierung*) de la société. Par ses propos, Hebbel a donc sans doute contribué, au même titre que ses puissants homologues allemands Gutzkow, Laube ou Vischer, à ternir durablement l'image du dramaturge autrichien Nestroy dans l'histoire de la littérature allemande, et même à faire de lui l'exemple type du « destructeur » de l'idéalisme moral et esthétique allemand et de ses variantes au XIX^e siècle. Quoi qu'il en soit, l'application du terme de « vulgarité » au théâtre « indécent » de Nestroy correspondait la plupart du temps à la réaction de ceux qui, à l'instar de Hebbel, s'estimaient de près ou de loin touchés par la satire nestroyenne. Le rejet de l'acteur Nestroy (plus que de l'auteur Nestroy dans le cas de Hebbel) semble donc motivé avant tout par un mécanisme d'autodéfense reposant sur la peur : peur du rire, peur du comique, peur du corps⁴⁰. Par ailleurs, Nestroy demeure pour Hebbel comme pour ses contemporains allemands le représentant d'un théâtre au « style bas », de la farce et du divertissement, qui n'a pas sa place à leurs yeux sur les planches « sérieuses » du Burgtheater, l'équivalent en Autriche de la Comédie-Française.

Si les auteurs contemporains de Nestroy ont, pour la plupart, réagi par la condamnation ou par l'indignation au spectacle qu'il leur proposait, la postérité a, elle, en revanche pris nettement position pour l'auteur dramatique viennois contre Hebbel. C'est d'abord le cas du dramaturge expressionniste Georg Kaiser qui, dans sa farce satirique *La Veuve juive* (*Die jüdische Witwe*, 1911), a, comme Nestroy, largement recours au travestissement et au grotesque. Dans la pièce de Kaiser, Judith se déguise en jeune garçon pour s'introduire dans le campement ennemi. Ici, le changement de rôle (et de sexe) montre la ruse de la jeune héroïne, que les tromperies finissent par mener à la victoire. Kaiser fait en outre du personnage de Manassé un vieillard impuissant qui tente de se rajeunir en épousant une toute jeune fille, mais se révèle incapable d'assouvir ses désirs.

Par ailleurs, le satiriste viennois Karl Kraus, qui a lu à sept reprises *Judith et Holopherne* de Nestroy en public dans le cadre de son « théâtre de la poésie » (*Theater der Dichtung*) de 1917 à 1928⁴¹, a déclaré dans un renversement assassin

⁴⁰ Voir à ce sujet Martin Stern, « Die Nestroy-Polemik des deutschen Vormärz – Vorspiel des "Poetischen Realismus" », in : *Johann Nepomuk Nestroy. Tradizione e trasgressione*, éd. par Gabriella Rovagnati, Milan, CUEM, 2002, p. 43-60, ici : p. 57.

⁴¹ Voir sur ce point Marc Lacheny, *Pour une autre vision de l'histoire littéraire et théâtrale : Karl Kraus lecteur de Johann Nestroy*, Paris, PSN, 2008, p. 317 sqq. (« Annexe : Les lectures publiques de Nestroy par Kraus »).

de l'ordre chronologique des pièces « que la parodie [était] de Hebbel et non de Nestroy⁴². »

Friedrich Dürrenmatt, qui s'est plusieurs fois réclamé de Nestroy – demandant même en 1957 dans ses notes sur *La visite de la vieille dame* qu'un metteur en scène « le traite comme une sorte de Nestroy conscient » (*man behandle mich als eine Art bewußten Nestroy*) –, a également pris clairement position en faveur de Nestroy et contre Hebbel :

Tout aussi étonnante est la manière dont les études littéraires traitent le drame, [...] ce qui permet qu'un dramaturge écrivant aussi mal que Hebbel par exemple soit pris davantage au sérieux que Nestroy, infiniment plus important à tous égards, et en particulier sur un plan littéraire⁴³.

Avec Hebbel, le personnage biblique et mythique de Judith fait l'objet d'un premier déplacement vers la sphère de la tragédie humaine, dont l'un des principaux vecteurs est la guerre des sexes. Nestroy, lui, fait glisser le mythe, déjà revisité par Hebbel, vers le registre comique en recourant abondamment au grotesque et au burlesque, tant dans la peinture d'Holopherne que dans celle de Judith (Joab). Il oppose ainsi à la tragédie sérieuse de Hebbel les vertus du rire et de la désacralisation carnavalesque⁴⁴ héritées d'Aristophane et du théâtre comique occidental. C'est par ce détronement que Nestroy fait descendre le théâtre « noble » de Hebbel de son piédestal.

Dans *Le 18 Brumaire de Louis-Napoléon Bonaparte* (*Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*), Karl Marx écrit, citant Hegel, « que tous les grands événements et personnages de l'histoire universelle se produisent pour ainsi dire deux fois : la première fois comme une tragédie, la seconde fois comme une farce⁴⁵. » On ne saurait mieux décrire les deux relectures du mythe de Judith par Hebbel et par Nestroy.

Marc LACHENY

Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis

⁴² Karl Kraus, « Die Literaturlüge auf dem Theater », *Die Fackel* n° 457-461 (1917), p. 53-57, ici : p. 53 : « [...] daß die Parodie von Hebbel ist und nicht von Nestroy. » (Notre traduction)

⁴³ Friedrich Dürrenmatt, *Theater-Schriften und Reden* (« Etwas über die Kunst, Theaterstücke zu schreiben » [1951]), Zürich, Verlag Die Arche, 1966, p. 128 : « Ebenso erstaunlich ist die Art, wie die Literaturwissenschaft das Drama behandelt, [...] was nun möglich macht, daß ein so schlecht schreibender Dramatiker wie etwa Hebbel ernster genommen wird als der in jeder Hinsicht und besonders auch im Dichterischen unendlich wichtigere Nestroy » (notre traduction).

⁴⁴ Voir à ce sujet les célèbres analyses de Mikhaïl Bakhtine dans *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, ainsi que, déjà, dans *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1970.

⁴⁵ Karl Marx et Friedrich Engels, *Ausgewählte Schriften in zwei Bänden*, vol. 1, Berlin, Dietz, 1979, p. 226 : « dass alle großen weltgeschichtlichen Tatsachen und Personen sich sozusagen zweimal ereignen : das eine Mal als Tragödie, das andere Mal als Farce. » (Notre traduction)

**THÉÂTRE DE LA CONSCIENCE
ET SCÈNE MYTHOLOGIQUE
DANS *HAMLET*, *FAUST* ET *PARSIFAL*
LES BLESSURES DE L'ESPRIT**

Un mythe est une histoire qu'on raconte et dont le statut épistémique est ambigu. Pour l'homme occidental éclairé, le mythe est une histoire à quoi il ne croit pas, mais à quoi il accorde que d'autres ont pu ou peuvent croire. Le mythe est une croyance en puissance. Et là où la pensée mythique est encore vivace, le mythe est une histoire à laquelle on ne croit pas *autant qu'on y croit*, car la question de la croyance subjective, de l'assentiment individuel ne se pose tout simplement pas. Le fait mythique est toujours déjà un fait rapporté, une vérité commune – ce qui est un critère de véracité plus que suffisant. Dès lors, l'énoncé mythique ne dépend pas du discours de celui qui le tient, il est toujours le discours qui passe par ma bouche, mais ne s'y arrête pas pour y être goûté, soupesé, pensé. On le pressent, mythologie et religion ne se séparent qu'au moment et à l'endroit où intervient le critère subjectif: la croyance fondée par le jugement individuel. L'opposition se joue donc, à plus d'un titre, entre le pluriel des mythes et le singulier de la croyance – aussi me permettrai-je d'infléchir la question du recueil pour traiter des mythes et de la croyance au théâtre, en me demandant quelle scène convient aux uns et à l'autre.

Idéalement, un drame de la croyance aura pour nœud la « résolution » d'un héros, qui devra croire à ce qui a été pour qu'un dénouement (un salut ?) puisse advenir. *Hamlet* est la pièce par excellence où se joue la reconnaissance d'une vérité révélée – qui est par définition une vérité douteuse. Au début survient le fantôme du père qui enjoint à son fils de se souvenir de lui et de son assassinat. Toute la pièce repose sur l'incapacité où est Hamlet non d'agir, mais de se souvenir et de croire en cette apparition : de croire en la parole fantomatique. Il y croit la nuit, mais la lumière du jour fait renaître le doute et sa culpabilité de désirer plus profondément l'oubli que la responsabilité. L'étudiant de Wittenberg est une figure de la foi en la pure parole, qui fait dépendre le choix existentiel par excellence de l'inconstant esprit humain. De Hegel à Mallarmé, *Hamlet* est la pièce emblématique de ce théâtre de l'intériorité ; la scène est l'espace d'une parole de plus en plus détachée du monde sensible, creusant le doute jusqu'à risquer que soit impossible le second moment, celui de la certitude et de la foi qui succèdent à la nuit du doute.

À l'opposé de la figure *réformée* par la parole, le Faust de Goethe est le héros qui cherche à concilier le monde moderne et le monde antique des mythes – dans la pure apparence de la religion mythifiée, le catholicisme. La culpabilité du crime touche le personnage épigonal qu'est Marguerite, alors que Faust poursuit une carrière sans cesse renaissante. Il incarne l'acteur, lui qui ne vit que dans le

moment de la représentation. Paradoxalement, cette immense pièce injouable est un éloge du pur théâtre spectaculaire, qui magnifie en une pièce différents mondes possibles, dans le chatoiement des imaginaires culturels et dans la « rumeur du monde ». Ce théâtre recherche l'innocence du mythe, de la fiction qui suspend l'alternative de la croyance.

Wagner accomplit, en une œuvre cohérente, le projet d'inventer une nouvelle mythologie pour le monde moderne. Pour l'histoire du théâtre franco-belge en particulier, l'impact est décisif. Nietzsche lui reproche cependant d'avoir abdiqué, dans son opus ultime, *Parsifal*, l'innocence grecque au profit de la croix, donc d'avoir abjuré la modernité révolutionnaire du retour à la mythologie. Or, dans *Parsifal* Wagner invente techniquement une nouvelle scène qui entend concilier l'intériorité musicale et l'effet spectaculaire. Rien n'est moins sûr, à lire le contenu politique de l'opéra, qu'il s'agisse alors d'une œuvre esthétiquement réactionnaire.

Hamlet et Bach

C'est dans le primat luthérien de la foi et de la puissance du Verbe que naît le sujet romantique et idéaliste, non seulement comme liberté d'assentir ou de nier, mais surtout de se poser comme parole *in actu*. À l'homme, Luther « découvre que le Ceci que la chrétienté jadis avait recherché sur terre, dans un tombeau de pierre, c'est plutôt dans la tombe la plus profonde de l'idéalité absolue de tout sensible et de tout extérieur, dans l'Esprit, qu'il se rencontre »¹. Même si, pour Hegel, le protestantisme échoue à abolir radicalement la séparation entre l'esprit de l'homme et le Saint Esprit, il est l'amorce de la déconstruction du régime esthétique de la visibilité. L'art romantique est pour Hegel celui de la musique et de la parole car c'est à l'intérieur de *la tombe de l'esprit* que résonnent les purs signes. Il n'y a de vérité (in)esthétique que dans l'obscurité où disparaissent les représentations. La vérité luthérienne du christianisme a permis de rompre avec ce qui subsistait de paganisme dans le catholicisme (la superstition étant cet affleurement du monde mythique à la surface du monde chrétien). La foi luthérienne est une première manifestation de l'idéalisme allemand en ce qu'elle s'en *tient* au seul pouvoir du Verbe – et qu'elle y croit. Le mot est d'autant plus idéal qu'il est sans preuve matérielle, et le concept tire sa nouvelle légitimité d'être sans intuition – *sola fide*. Luther s'insurge contre les exercices spirituels et autres stratégies imaginatives destinées à mettre le croyant en paix avec Dieu. Il lui faut brûler davantage pour recevoir la parole divine. La mauvaise conscience du péché (*schlechtes Gewissen*) est le lieu de la (conversion de la) conscience. La forme cérémonielle sera alors celle de la parole intériorisée par la musique et dépersonnalisée par la communauté : le choral et la Passion. En 1524 paraît le premier *Geistliches Gesangbüchlein* (« Petit Livre

¹ Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, in *Sämtliche Werke. Jubiläumsgabe*, H. Glockner (éd.), XI, Frommanns Verlag, Stuttgart, [1928] 1959, p. 522, trad. in G. Lebrun, *La patience du concept. Essai sur le discours hégélien*, Gallimard, Paris, 1972, p. 42.

de chant spirituel »), contenant une préface, des poèmes et des chorals de Luther lui-même et d'autres auteurs et compositeurs. Elle touche alors à cet état désincarné de la parole rédemptrice :

Car à aucun croyant n'est donné ici-bas ce qu'il croit ; ce qui nous est donné c'est le Verbe, garantie des choses futures. Suspendus à celui-ci et captifs en lui, nous sommes entièrement le Verbe. Alors ce sera le Verbe indivisible, tandis que maintenant c'est le Verbe incarné. Alors ce sera le Verbe sans voix, sans son, sans lettres.²

Luther entend défaire ainsi la contradiction chrétienne d'un Dieu infini mais incarné. La forme luthérienne de la Passion sous la plume de Schütz puis de Bach tentera de réaliser ce théâtre de la conversion fidéiste : en faisant du drame un texte moins vu que lu par un narrateur épique, le récitant, et moins joué par des acteurs que chanté par des solistes se fondant dans un ou deux chœurs. Le chœur représente à la fois le peuple au temps du Christ et la communauté actuelle, participant à une action intemporelle (*actus*). Dans la cantate funèbre dite *Actus tragicus* (BWV 106, sans datation), la voix de basse vient rappeler des profondeurs à l'homme qu'il lui faut se préparer à mourir (*Bestelle dein Haus/ Denn du wirst sterben/ Und nicht lebendig bleiben* : « Mets de l'ordre dans ta maison, Car tu mourras, Et vivant ne demeureras »). Le fantôme paternel revient de la mort qu'il est pour se rappeler à l'esprit. Mais ici, celui-ci ne doute pas un instant : rien de moins tragique que la réponse supprimant l'énigme. La conversion est l'acte unique d'une pièce sans dramaturgie, purement rhétorique et musicale. Telle est la force du Verbe johannique.

Pour figurer par l'exemple le théâtre de la conscience, Hegel choisit *Hamlet*, la pièce qui est bâtie sur le retardement de l'action à venir et sur l'enfouissement des actes passés : ses analyses dans l'*Esthétique* se concentrent sur l'incapacité d'agir, dans le fil des lectures de Schlegel et de Goethe³, qui font du jeune homme un héros de la pensée. Or, l'atermoiement d'Hamlet n'est pas seulement une faiblesse psychologique, mais révèle une incertitude objective de l'histoire. Tout repose sur l'assassinat supposé du père d'Hamlet par son oncle (et sa mère ?) mais ce crime n'est jamais confessé : au mieux, il sera représenté, joué sur une scène de théâtre, qui n'est dans le monde shakespearien qu'un artifice dans une illusion, une pièce dans une autre, des mots de mots. L'acte jamais dit est seu-

² M. Luther, *Sermo in Natali Christi*, A. 1515, à Wittenberg le 25 déc. 1514, in M. Luther, *Werke, Kritische Ausgabe*, D. Martin (éd.), Weimar, 1883- I, 28, 25-29 ; trad. fr. in T. Süß, *Luther*, P.U.F., Paris, 1969, p. 88.

³ Jacques D'Hondt montre comment Hamlet demeure associé à l'esprit scientifique allemand, quiétiste et attentiste, par opposition au volontarisme politique français ; relevons qu'Engels lui oppose un contre-mythe : Siegfried (dans un article de 1840 que Wagner, alors entièrement gagné à l'idéal révolutionnaire, a peut-être lu...), in J. D'Hondt, « Hegel-Hamlet. Le problème du passage à l'acte politique », *Philosophie et Histoire*, Annales de l'Université libre de Bruxelles, 1980-1981, p. 23-43, mis en ligne en 2007 <http://www.philosophie-chauvigny.org/>

lement mimé (« *the dumb show enters* » dit l'indication scénique⁴) au son du hautbois. S'invente dans ce mime précédent *La souris* (*The Mousetrap* est le nom donné par Hamlet à la pièce qui suit et rejoue, sur le mode fictionnel d'une tragédie politique, la même action) la formulation ironique d'un secret honteux qui ne peut être formulé. L'action est non seulement confiée au pur mime dégagé de tout événement⁵, mais aussi à sa musicalisation par l'accompagnement de hautbois. Hegel choisit donc, pour figurer la conscience, une scène paradoxale qui se dégage du sensible, désamorce le mot de l'action – mais jusqu'à faire s'éteindre le mot même. Il élit en Hamlet le héros de l'intériorité qui ne cesse de dire la tromperie des apparences et du langage. La scène est le « globe » d'une tête pensante, mais aussi le lieu d'un secret jamais proféré durant les cinq actes, sinon par un « esprit » (*spirit* ou *ghost*). Tout l'enjeu pour Hamlet est de croire en la parole évanescence de l'esprit de son père – c'est-à-dire de se souvenir. Ce à quoi l'on croit n'est jamais au présent, et contrairement à l'idée reçue qui fonde la foi sur la consolation de mourir, est moins à venir, que passé. La Foi est une autre vertu théologique que l'Espérance. Moins un espoir qu'un souvenir (au sens actif de vouloir se souvenir, d'y acquiescer) : pour croire entièrement à Jésus-Christ, il faut qu'à chaque instant je me le rappelle, car aussitôt que je l'oublie, je cesse d'être croyant, sinon par provision. Pour concentrer l'action, Shakespeare a resserré le temps de la chronique danoise du douzième siècle, où le meurtre du père avait lieu pendant l'enfance du héros Amleth qui attendait d'être adulte pour se venger ; ici, la pièce débute avec les noces de la mère qui suivent de près la mort du père, et non des années plus tard. Et pourtant le meurtre semble immémorial, car le fantôme apparaît sur les remparts pour dire à son fils : « *Remember me* » ! Hamlet entend parfaitement cette injonction : « *Now to my word : It is "Adieu, adieu, remember me"* ». *I have sworn it* » (I, 5). Il doit alors, pour s'en souvenir, l'écrire dans un carnet et, métaphoriquement, dans le livre de sa mémoire (« *within the book and volume of my brain* »). Contre la débauche des mots de la tribu courtesane qui envahissent les livres et souillent la mémoire (« *words, words, words* »), il note ce qui doit maintenant être sa « parole » (*Word*). La parole crue est parole tenue pour qui renoue religieusement l'alliance biblique entre un dieu invisible et le peuple du livre :

Me souvenir de toi ?
 Oui, pauvre spectre, aussi longtemps que la mémoire siégera
 Dans ce globe détraqué. Me souvenir de toi,
 Oui, des tables de ma mémoire,
 J'effacerai toute réminiscence futile et triviale,
 Tous les dictons des livres, toutes les formes, toutes les impressions
 passées
 Que la jeunesse et l'observation y avaient copiés,

⁴ Shakespeare, *Hamlet*, III, 2, G.R. Hibbard (ed.), Oxford University Press, 1994, p. 255.

⁵ Toute l'analyse du mime mallarméen faite par Derrida pourrait être ici réinvestie, in Derrida, « La double séance », *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 215-346.

Et ton commandement seul vivra,
Dans le livre et le volume de mon cerveau
Pur de tout sujet plus frivole. Oui, par le Ciel!⁶

Alors que les *Leçons d'Esthétique* condamnent en Hamlet la belle âme, les *Leçons sur la philosophie de l'Histoire* donnent au dialogue – et à la dialectique – du père et du fils tout le sens dynamique de cette conquête d'Hamlet sur l'oubli. La vieille taupe (« *the old mole* », c'est ainsi que Hamlet désigne l'esprit de son père⁷) est, dit Hegel, le travail intérieur à l'esprit, la dialectique historique qui doit produire au jour son œuvre :

Souvent il [l'esprit] paraît s'être oublié, s'être perdu ; mais intérieurement opposé à lui-même, il est travail intérieur qui se poursuit – comme le dit Hamlet de l'esprit de son père : « Bien travaillé, vieille taupe ! » – jusqu'à ce que, intérieurement fortifié, il soulève aujourd'hui la croûte terrestre qui le séparait de son soleil, de son concept, la faisant s'écouler. En un pareil temps, où, édifice sans âme et vermoulu, elle s'écroule, l'esprit a chaussé des bottes de sept lieues, et il se montre paré d'une nouvelle jeunesse. Ce travail de l'esprit, se connaître, se trouver, cette activité est l'esprit, la vie de l'esprit lui-même.⁸

C'est à un esprit qui aurait entièrement renoncé aux apparences pour devenir pur Esprit verbal que Hegel veut croire. Le Concept est l'émergence à la lumière de ce qui demeurerait enfoui, il est « *Offenbarung der Tiefe* » (révélation de la profondeur). Mais il faut pour cela un esprit véritablement protestant, un esprit de fils qui se sacrifie pour que le Père puisse enfin parfaitement mourir en lui, que le nouvel Hamlet naisse de l'ancien comme pur esprit, érudit habitant finalement le Savoir grâce au souvenir (*Er-innerung*): « Le royaume des esprits qui s'est formé de la sorte dans l'existence constitue une succession dans laquelle un esprit a pris le relais de l'autre et où chacun a pris en charge du précédent le royaume du monde.

⁶ *Ibid.*, p. 190-191 : « *Remember thee ? / Ay, thou poor ghost, whiles memory holds a seat / In this distracted globe. Remember thee, / Yea, from the table of my memory / I'll wipe away all trivial fond records, / All saws of books, all forms, all pressures past, / That youth and observation copied there, / And thy commandment all alone shall live, / Within the book and volume of my brain, / Unmixed with baser matter. Yes, yes, by heaven !* » ; trad J.-M. Déprats, Folio Gallimard, Paris, 2002, p. 97.

⁷ *Ibid.*, I, 5, 170, p. 194 : « L'esprit que j'ai vu / Est peut-être un diable, et le diable a le pouvoir / De revêtir une forme séduisante », trad., *op.cit.*, p. 163.

⁸ Hegel, *Leçons sur la philosophie de l'Histoire*, tome 7, la Philosophie moderne, trad. P. Garniron, Vrin, Paris, 1991, p. 2112 ; Marx en fera, pour s'opposer à Hegel, la figure du travail révolutionnaire d'abolition des pouvoirs dans *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, *Œuvres complètes*, Pléiade IV, Paris, Gallimard 1994, p. 530.

Son but est la révélation de la profondeur, et celle-ci est le concept absolu. »⁹ Le cas Hamlet semble à cet égard idéal puisque le fils, au théâtre¹⁰, porte à l'identique le nom du père. La fonction assignée au théâtre d'« attraper la conscience » (« *The play's the thing / Wherein I'll catch the conscience of the King* »), est de rappeler, de commémorer l'événement fondateur de la conscience coupable pour qu'une fois souvenu, le négatif accède à la clarté de la conscience et lui permette d'agir librement. Il ne s'agit pas tant d'affirmer ici une culpabilité morale, que d'intérioriser entièrement ce qui assure la pérennité de l'Esprit : l'impératif de se souvenir, le « *Remember me* »¹¹ par lequel le père se survit éternellement dans ses fils (sous la forme de la loi paulinienne, du concept, de la croyance). La résolution du drame serait donc une libération du prisonnier hors du caveau de la culpabilité.

Or, la référence à *Hamlet* est étrange, car l'advenue à la lumière n'a jamais lieu pour Hamlet, qui tue l'innocent Laërte, touche presque accidentellement du bout d'un fleuret empoisonné son ennemi Claudius avant de mourir à son tour victime d'un empoisonnement, comme s'il était lui aussi coupable. Contrairement au modèle légendaire des chroniques qui devient ensuite un roi héroïque et fécond, le personnage de théâtre ne goûte pas les fruits de la vengeance et demeure éternellement enfermé dans le tombeau du doute. Il ne s'est agi pour Hamlet que de croire, c'est-à-dire de se souvenir d'un fait sans preuve, mais la transfiguration verbale n'a jamais lieu, car tout tient autant à une parole fantomatique qu'à une illusion visuelle. Comme apparence, le fantôme peut aussi bien être le diable – telle est la version protestante des apparitions pour qui ne croit pas au purgatoire : « *The spirit that I have seen / May be a devil, and the devil has power / T'assume a pleasing shape* » (à la fin du monologue, fin de II, 2)¹² : la machinerie de théâtre peut permettre toutes les tromperies, et il faut donc s'en défier. Mais l'on ne peut substituer à la scène spectaculaire le dialogue ou le monologue, car ils sont tout autant percés de chausse-trapes. Le verbe est un jeu sensible où règne, comme dans *Macbeth*, le démon de l'équivoque (*equivocation*). L'équivocation casuistique autorise à dire autre chose que ce que l'on pense, autre chose que ce l'on croit (elle permet d'abjurer sans se parjurer). On imaginera une version freudienne de *Hamlet*, aussi proche de *Totem et tabou* que de l'histoire œdipienne de *L'interprétation du rêve* : l'amnésie de Hamlet est le symptôme d'un traumatisme refoulé... si et seulement si c'est lui qui a tué son père. Tous le taisent d'un silence embarrassé et miséricordieux (Gertrude). Hamlet déplace sa haine de soi vers son double œdipien : Claudius occupe réellement la place que lui ouvrait le meurtre du père. La haine de soi, d'une image idéale perdue du moi, est bien le fond de la mélancolie non feinte du

⁹ Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, VIII, 765, trad. J.-P. Lefebvre, Paris, Aubier, 1991, p. 524 (dans les dernières lignes de la *Phénoménologie*).

¹⁰ Il s'agit d'une invention, puisque le père d'Amleth s'appelle Horwendil dans la légende danoise consignée au douzième siècle.

¹¹ De même, en chantant « *Remember me* », Didon, dans l'opéra de Purcell, lie à tout jamais Enée par une forme perverse de l'amour : la culpabilité.

¹² *Ibid.*, p. 236.

personnage. Hamlet est bien la figure du philosophe, ou de l'écrivain (Mallarmé), mais recueillant, à la fin des âges héroïques, la tâche de l'érudit qui doit hériter les lettres mortes du savoir livresque confié à sa mémoire. Avec lui, le théâtre s'infléchit vers le soliloque intérieur¹³, faisant s'évanouir tout derrière les mots, et refoulant l'action dans une ultime scène peut-être parodique des tragédies de vengeance. La pièce est un artifice fantomatique entre être et non être (« *the thing* » est le nom donné au fantôme dès les premiers mots que Shakespeare ne manque pas de le faire rimer avec *nothing*), présence douteuse qu'il faut sans cesse réactualiser par une cérémonie évocatoire : une représentation. Comme un autre étudiant de Wittenberg¹⁴, Luther, Hamlet referme la scène sur le débat intérieur. Dans son article sur une représentation de la pièce, Mallarmé fera de tous les personnages autant de projections fantasmatiques du sujet en gestation éternelle : « Hamlet, l'adolescent évanoui de nous au commencement de la vie et qui hantera les esprits hauts et pensifs par le deuil qu'il se plaît à porter. »¹⁵ Nulle progression en effet depuis la scène initiale où surgissent dans la nuit les images spectrales jusqu'à la mise en forme ultérieure du théâtre de la conscience réfléchie, dont on attend commémoration et expiation.

Si l'on fait l'hypothèse que la nuit d'Elseneur inspire à Hegel la figuration du Moi préconscient, l'on ne peut lire dans la suite de la pièce l'accession à l'image souvenue (*Erinnerung*) et à la constitution d'une véritable mémoire commémorative (*Gedächtnis*). Hamlet tâche de se souvenir en écrivant le commandement de son père, mais la suite de la pièce dément cette capacité à faire sien le nom du père, et plus encore à exprimer par les mots son secret, à faire passer le fantasme privé sur la scène publique du théâtre. La pièce, à plusieurs reprises sollicitée par la lecture allégorique de Hegel, dit donc une autre vérité que l'accession à la lumière de la conscience. La scène est le point aveugle non seulement de la certitude sensible, mais de la saisie conceptuelle : de Lear à Hamlet, les personnages sont aveuglés par les mots autant que par les images et l'histoire pour Shakespeare répète les désastres plutôt qu'elle n'absout les crimes. Telle sera effectivement la vérité postérieure du théâtre (vérité certes prévue par Hegel, pour qui l'art moderne creuse justement la différence entre la forme sensible et le concept) : sur la scène de Wagner, d'Ibsen, ou de Maeterlinck les pères souffrants et coupables infestent le monde des fils et bloquent toute rédemption.

L'homme est cette nuit, ce néant vide, qui contient tout dans sa simplicité – une richesse de représentations infiniment multiples, d'images, dont aucune ne lui échoit en ce moment –, ou qui ne sont

¹³ Un contemporain de Hegel et précurseur de Mallarmé, Charles Lamb établit que Shakespeare est fait pour être lu davantage que joué (*On the Tragedies of Shakespeare*, 1811).

¹⁴ L'allusion est voulue et l'anachronisme patent car l'université de Wittenberg n'existait pas au douzième siècle où est censée se dérouler l'action.

¹⁵ Mallarmé, « Hamlet » [1886], *Crayonné au théâtre, Divagations* [1897], in *Œuvres complètes*, B. Marchal (éd.), t. II, Pléiade Gallimard, Paris, 2003, p. 166-167.

pas en tant que présentes. Ceci est la nuit, l'intérieur de la nature, qui existe ici – Soit pur, – dans des représentations fantasmagoriques il fait nuit tout autour, surgissent alors tout à coup et disparaissent de même ici une tête sanglante, là une figure blanche – Cette nuit on l'aperçoit lorsqu'on regarde l'homme dans les yeux – alors on regarde une nuit, qui devient effroyable, – ici vous tombe dessus la nuit du monde.¹⁶

La scène est noire comme l'oubli sur lequel doit venir fulgurer une vision, le souvenir éclairant qui mettra fin à l'angoisse. Il faudrait pour que cela s'accomplisse que Hamlet se souvînt que le père avait été assassiné et était ainsi demeuré la figure idéale. Alors il lui serait possible de vivre dans l'évidence lumineuse de la vérité (c'est-à-dire de croire qu'il y a une vérité) et de connaître en commémorant. Or, la scène de *Hamlet* est directement l'inconscient, un trou noir, où le fils brûle du péché du père.¹⁷

Faust et Telemann

Dès que le doute prend le pas sur la certitude, la Passion devient oratorio et se rapproche de la dramatisation excessive de l'opéra : au début du XVIII^e siècle le livret de la Passion écrit par Barthold Heinrich Brockes est mis en musique par de nombreux compositeurs, dont Händel et Telemann. Le personnage au centre de l'expression dramatique n'est plus le Christ, mais celui qui le trahit, Pierre. Brockes développe l'épisode du reniement, moment des larmes, de l'expressivité (déjà notable dans le texte de *Matthieu*). Le point de vue musicalement intéressant est celui de l'oublieux, qui n'entend plus la voix du père et se détache de la communauté : la musique (de Telemann du moins) et le texte tombent dans le maniérisme du détail, dans d'heureux excursions qui dérogent au « patron » du genre (le patron, comme le *pattern* renvoyant commodément au paternel).

Faust (et son *daïmon* Méphistophélès) est au théâtre non chanté la figure héroïque du reniement, de la dénégation. Reniant le royaume des esprits du passé

¹⁶ « *Der Mensch ist diese Nacht, dies leere Nichts, das alles in ihrer Einfachheit enthält – ein Reich-tum unendlich vieler Vorstellungen, Bilder, deren keines ihm gerade einfällt –, oder die nicht[s] als gegenwärtige sind. Dies die Nacht, das Innere der Natur, das hier existiert – reines Selbst, – in phan-tasmagorischen Vorstellungen ist es rings um Nacht, hier schießt dann ein blutig Kopf, – dort eine andere weiße Gestalt plötzlich hervor, und verschwindet ebenso. – Diese Nacht erblickt man, wenn man dem Menschen ins Auge blickt – in eine Nacht hinein, die furchtbar wird, – es hängt die Nacht der Welt hier einem entgegen* », G. W. F. Hegel, *Jenaer Systementwürfe III*, Felix Meiner Verlag, 1987, p. 172 ; traduction française in : J. Taminiaux, *Naissance de la philosophie hégélienne de l'État*, Paris, Payot, 1984, p. 194-195.

¹⁷ Lacan relie Hamlet à la scène de rêve du dernier chapitre de *La science des rêves* (sic) : un incendie se déclare dans la chambre du fils. En rêve, son père voit son fantôme qui lui déclare : « Ne vois-tu pas, père, que je brûle ? ». Il brûle dit Lacan, des péchés du père, in : J. Lacan, *Le séminaire*, livre XI, Seuil, Paris, 1973, p. 42-43.

au profit de la découverte alchimique (et de l'Esprit de la Terre qu'il invoque), le docteur renonce à la tradition. Dès l'origine, il est construit, par la légende orale, les versions romanesques puis scéniques de l'histoire, comme l'anti-Luther. Il est son semblable par sa biographie, le reniement du passé où il rejette l'orthodoxie catholique. Mais il est surtout son antithèse, car si Luther a su se défendre des séductions du sensible dans sa mémorable entrevue avec le diable, Faust se détourne de la vaine philosophie pour céder aux tentations et embrasser le non-être, le péché... le théâtre. Il pactise avec le diable, et finit, selon la légende, écrasé par lui contre les murs d'une chambre d'auberge. Faust ne se reprend jamais en soi-même, il ignore le recueillement de la pensée et demeure un personnage parfaitement extérieur, scénique. La répartition des genres est clairement posée dans la marge du livre : le poème dédicatoire de l'auteur qui revient sur son existence passée est le seul moment, préliminaire, du recueillement. Au poème élégiaque s'oppose le détachement du jeu théâtral, mis doublement à distance : par le Prélude (*Vorspiel*) sur le théâtre où déblatèrent le directeur de théâtre, le bouffon et le poète, puis par le Prologue au ciel (*Prolog im Himmel*) qui verse l'action dans le mythe chrétien de carton-pâte. Les deux préambules eussent dû prémunir la postérité contre les lectures larmoyantes du roman de Marguerite, qui n'est que l'exutoire de l'extrême légèreté histrionique de Faust. Ce héros n'a aucune unité, et n'est que le nom, commun, d'existences successives : Faust, *pugnus*, le désigne comme un combattant qui entend affirmer son existence, à l'opposé de l'érudit contemplatif qu'il fut ; le sens est marqué en allemand, *faustig* traduit pugnace, *Faustkampf*, pugilat, etc. C'est bien ce nom allemand, et nom la latinisation en Faustus que choisit Goethe. L'acteur est aussi une succession de gestes allégoriques : poing levé contre le ciel, poing fermé du colérique, main qui cherche à retenir ce qui s'écoule : la jeunesse, la beauté, le temps arrêté (en un souvenir d'Isaïe : « *Wer misset die Wasser mit der Faust und fasset den Himmel mit der Spannen?* »¹⁸). Faust est, à tous les titres, celui qui s'oppose à l'ordre immuable du ciel pour conquérir le monde des surfaces, des apparences fugaces. Pour décrire mille vies, des scènes épiques ou réalistes, des forêts, des auberges, des monstres marins... Goethe préfère les rimes du théâtre à la prose romanesque, parce que la scène est le lieu de la visibilité, de l'expressivité des surfaces. Il veut y bâtir un vaste opéra magique qui ressuscite le théâtre de marionnettes de son enfance et l'opéra maçonnique *Die Zauberflöte*.

Le choix du théâtre s'explique aussi par la nature paradoxale de la quête de Faust : arrêter l'instant. Tel est la nature du pacte fait dans la première partie – et ce sera l'unique lien entre la première et la deuxième partie, l'arche conduisant du pacte conclu dans le cabinet d'étude à la mort de Faust :

Et sans retour,
Si je dis à l'instant qui passe :

¹⁸ Isaïe XL, 12. *Die Faust* y traduit *pugilo* dans la Vulgate ; « Qui a mesuré dans le creux de la main l'eau de la mer, pris la dimension du ciel à l'empan [...] ? » et au verset 13 « Qui a pris la dimension de l'esprit de Jahvé ? », trad. Pléiade, E. Dhorme (éd.), vol. II, Paris, 1959, p. 135.

Arrête-toi, tu es si beau,
Alors que ta chaîne m'enlace,
Alors que s'ouvre mon tombeau,
Que le glas des morts retentisse,
Que s'achève aussi ton service,
Que l'aiguille retombe à l'heure du trépas
Et que le temps pour moi s'anéantisse.¹⁹

J'aimerais contempler ce peuple qui se presse,
Libre sur un sol libre, en son sein me plonger !
Alors je pourrais dire à cet instant qui passe :
Arrête-toi, tu es si beau !
Car de mes jours mortels au grand jamais la trace
Ne pourra sombrer au tombeau.
Dans le pressentiment de mon bonheur extrême,
Je jouis maintenant de cet instant suprême.
(Faust tombe en arrière, les lémures le saisissent et l'étendent sur le sol.)²⁰

Faust meurt donc sans que le pacte soit respecté, puisqu'il ne s'exprime qu'au conditionnel, non au présent ; il ne fait que goûter par anticipation la postérité de son œuvre politique (d'avoir asséché les marais pour que le peuple y édifiait une ville). Méphistophélès le prend au mot pour mettre fin à cette interminable carrière et apporter une conclusion à la pièce. Il commente ainsi les derniers mots du docteur :

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.
Lui qui si fort me résistait,
Le temps l'emporte enfin, le vieillard gît à terre.
L'heure s'arrête...²¹

¹⁹ Goethe, *Faust I et II*, trad. B. Lortholary, G.F., Paris, 1984, p.79 : « *Und Schlag auf Schlag ! Werd ich zum Augenblick sagen : Verweile noch ! du bist so schön ! Dann magst du mich in Fesseln schlagen, Dann will ich gern zugrunde gehn ! Dann mag die Totenglocke schallen, Dann bist du deines Dienstes frei, Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen, Es sei die Zeit für mich vorbei* », dtv, Munich, 1997, p. 52

²⁰ *Ibid.*, p. 479 ; « *Solch ein Gewimmel möcht ich sehn, Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn ! Zum Augenblick dürft ich sagen : « Verweile doch, du bist so schön ! Es kann die Spur von meinen Erdetagen Nicht in Äonen untergehn. » - Im Vorgefühl von solchem hohen Glück Geniess ich jetzt den höchsten Augenblick (Faust sinkt zurück, die Lemuren fassen ihn auf und legen ihn auf den Boden)* », p. 335.

Faust est donc une histoire sans fin, une pièce de théâtre, où les mots se font écho sans que le personnage n'apprenne rien ni ne soit formé par une expérience. *Keine Bildung*. « Finis ? Mot vraiment bête » conclut Méphistophélès avant la scène finale qui est la mise au tombeau de Faust (conduite par les lémures). Le tout se finit dans un fatras mystique chanté notamment par des pères : *pater seraphicus*, *pater extaticus*, et *pater profundus*. Pour faire diptyque avec la fin de la première partie (le salut de la pécheresse), Marguerite réapparaît comme pénitente avec la *Mater gloriosa* avant que le *chorus mysticus* chante pour conclure l'éternel féminin. Les trois pères eux-mêmes ne chantent pas autre chose que la maternité productrice de la Nature éternellement renouvelée et abondante. Le *pater profundus* n'a rien de mortifère ni de culpabilisant, il exalte au contraire le torrent érotique dont la raison doit sublimer l'énergie, la canaliser. Le père de la profondeur n'est pas celui de l'intériorité ni du souvenir ; la profondeur s'y « retourne » en pur effet scénique de final d'opéra. La conciliation de l'antique païen et du romantique chrétien se fait donc dans l'appareil spectaculaire, mythologique du catholicisme le plus kitsch.

Faust se déroule dans le temps mythique des renaissances perpétuelles, qui ne réussit jamais à se saisir comme un point final du passé. Il est innocent car il n'est jamais sous le regard de l'autre, et le personnage n'est pas scindé entre son être sensible et la personne morale. Il est lié au contraire à Méphistophélès, qui transforme l'érudit en acteur (à la fois homme d'action et histrion). Ils ressuscitent de conserve les mythologies grecques, médiévales, catholiques dans un opéra fabuleux du monde moderne éclairé par la raison progressiste ; cela fait le programme politique de la seconde partie, où Faust devient conseiller des princes. Si la pièce s'achève par l'assèchement des marais, c'est pour dire que le principe neptunien veut être soumis par la raison humaine, capable de seconder la Nature (ou Dieu) et de faire sans cesse recommencer le monde grâce à la machine mécanique du théâtre (du monde). Malebranche faisait déjà du détournement du cours des rivières le paradigme de la raison industrielle :

Si Dieu remuait les corps par des volontés particulières [...] ce serait insulter la sagesse de Dieu que de corriger le cours des rivières et de les conduire dans des lieux qui manquent d'eaux : il faudrait en suivre la nature et demeurer en repos. Mais Dieu agissant en conséquence des lois générales qu'il a établies, on corrige son ouvrage sans blesser sa sagesse.²²

²¹ Ibid. ; « *Ihn sättigt keine Lust, ihm gnügt kein Glück, So buhlt er fort nach wechselnden Gestalten ; Den letzten, schlechten, leeren Augenblick Der Arme wünscht ihn festzuhalten Der mir so kräftig widerstand, Die Zeit wird Herr : der Greis hier liegt im Sand ! Die Uhr steht still* – », p. 336.

²² Malebranche, *Traité de morale I*, chap. I, § 21, cit. in Gusdorf, *Révolution galiléenne*, I, Payot, Paris, 1969, p. 263.

Le détournement du cours naturel des eaux symbolise pour Goethe l'activité humaine domestiquant les forces mythiques de la nature (*a contrario*, dans *Les affinités électives*, le lac détourné par l'ingénieur deviendra le tombeau de l'enfant de Charlotte). La mythologie moderne (celle de Faust à l'écoute de « la rumeur du monde ») prolonge les mythes anciens et incarne ici l'idéal d'une praxis poétique/ d'un *poiein* politique. Faust réécrit donc la traduction proposée par Luther des premiers mots de l'évangile johannique qui deviennent : « *Am Anfang war die Tat* » (Au commencement était l'action)²³. Sa scène n'est plus la scène inactuelle du drame intime de la décision de croire, appelée à se résorber dans le fin mot, à la fois souvenir et révélation, mais le décor changeant d'un sujet qui n'est jamais tout à fait soi-même, ni tout à fait un autre – qui est donc un acteur embarqué dans une histoire où il n'advient pas, mais ne fait que devenir.

Faust propose un autre avenir pour le genre théâtral que celui qui conduit de *Hamlet* à l'idéal symboliste ou beckettien du monologue philosophique. Il s'agit de la fantasmagorie visuelle et sonore : l'opéra pour Goethe, le cinéma pour des siècles à venir – ce qu'a très bien saisi Murnau qui use des effets spéciaux propres au cinéma pour recréer les mondes promis par Méphistophélès. Il rend parfaitement visible ainsi ce que le texte laisse entendre : Méphistophélès est le décorateur et metteur en scène des illusions sans fond de l'existence artificieuse. La vie de Faust, malgré la durée surnaturellement longue de son existence, n'est jamais qu'un instant. Dans *Faust II*, il s'éprend d'une pure apparition spectrale mise en scène par Méphistophélès : l'inconsistante Hélène de Troie, rêve et souvenir antique. La pureté de Marguerite l'avait attiré, mais elle ne pouvait être goûtée que dans l'instant insaisissable du déchirement de l'hymen. La pureté jamais atteinte, sinon dans sa défloration, est l'image même de la fragilité de la recherche de Faust. Il préfère en rester, dans la chambrette de Marguerite, à un fantasme onaniste devant le rideau du lit, dont le simple spectacle lui procure l'extatique « frisson de volupté »²⁴. De Goethe à Thomas Mann, il est un personnage sans consistance car sans unité, en un mot : sans profondeur à révéler. Dans le second *Faust* plus encore que dans le « roman de Marguerite » du premier, le personnage connaît plusieurs existences juxtaposées, sur diverses scènes temporelles, spatiales, avec solution de continuité. La plus marquante est celle qui le fait renaître sur une prairie au début du second livre, naïvement oublieux de Marguerite et de ses crimes passés. L'amoralité de Faust tient à ce qu'il n'est pas une personne, mais déjà toujours un être de papier, colporté par les livres populaires, les romans et le théâtre de marionnettes. Il est le mythe au temps de l'imprimerie, il est pure littérature à la surface de la page. Le Faust historique et légendaire devient un personnage mythique précisément en ce qu'il incarne la pérennité de l'élément mythique dans le monde nouveau : la possibilité de se réécrire sans cesse. Il est donc innocent et ne peut être rappelé *de pro-*

²³ Cette retraduction a une histoire complexe qui passe par Fichte – voir E. Lecler, « Le rire de Méphistophélès (Goethe, Stendhal, Valéry) », *Théâtre en fête. Rire et sourire au théâtre, Théâtres du Monde* n° 20, Avignon, 2010, p. 238.

²⁴ « (Il lève le rideau du lit) – Là quel frisson de volupté m'enlève ! », Goethe, *op. cit.*, p. 124.

fundis par nul fantôme qui demanderait à la conscience de faire le lien entre trois messages : tu es mortel, tu es coupable, et tu es oublieux. Ni l'amoureuse ni le père ne viennent chanter « *Remember me* », car l'histriion est sans mémoire et ne vit que dans l'égalité instantanée de la culture, où Hélène prend aussi facilement vie que la sainte débauchée Marguerite la perd.

Parsifal et Wagner

La scène est le lieu de la croyance suspendue par l'illusion comique, de la répétition sans acte originaire, de la confusion des rôles du père et du fils. Ce qui affole l'esprit, rarement sain. Dans *Hamlet*, l'incapacité à croire repose sur une indécision quant à la foi. Selon qu'il choisirait son camp, Hamlet saurait à quoi s'en tenir sur le fantôme : revenu des limbes s'il était catholique, sorcellerie diabolique s'il suivait le protestantisme de Jacques Premier, pur artifice humain et superstition s'il osait l'humanisme athée de Reginald Scot²⁵. Et cependant, il entend la voix du père dont la seule injonction suffit à le rendre coupable : souviens-toi de ce que tu oublies / crois en ce que tu ignores. Dans *Faust*, la théâtralité libère d'emblée le personnage fictif de tout passé, et de toute filiation en particulier. Sans âge, Faust est lui-même incapable d'être père à son tour, et il produit simplement avec le spectre d'Hélène un être idéal vite disparu de ce monde, Euphorion. Il est (con)damné à l'éternel recommencement du temps mythique des belles apparences.

Le projet théâtral wagnérien vise à concilier ces deux voies théâtrales, en opérant la fusion dans « l'œuvre d'art totale » de la pure intériorité du verbe musical et de l'action scénique. D'*Opéra et drame* en 1850 au *Beethoven Festschrift* vingt ans plus tard, il ne cesse de reformuler le programme idéaliste d'une religion de l'art : l'Idée, y compris la plus absolue, l'Idée de Dieu, n'y serait plus séparée du monde des hommes, mais ferait un – et du coup, les réunirait en une communauté effective. Comme dans *Fidelio*, il s'agit de faire sortir l'homme du caveau de l'oppression ; alors l'homme entier, selon le programme de Feuerbach, ne serait plus un être mutilé, tantôt érudit, tantôt jouisseur, mais vivrait ses idées, croirait en la pensée. C'est dans son œuvre ultime, *Parsifal* (1883) qu'il formule le plus clairement ce qui, depuis *Lohengrin* plus de trente ans auparavant, n'a cessé d'être son objet : la représentation spéculaire d'une humanité apaisée par la représentation elle-même – si le Graal est un plateau et non une coupe, il n'est qu'un miroir sacralisant²⁶. Grand admirateur de Shakespeare depuis l'enfance, Wagner scinde l'espace scénique en deux : en surface le plateau, en dessous une fosse invisible pour

²⁵ Avant de devenir roi en 1603, Jacques Ier écrit un traité théologique pour combattre la sorcellerie : *Daemonologie* ; Reginald Scot voit au contraire dans les apparitions des hallucinations de mélancoliques, *The Discoverie of Witchcraft*, 1584. Le premier fit brûler l'ouvrage de Scot dès son accession au trône.

²⁶ Sur cet objet tantôt celtique tantôt d'origine gnostique, voir E. Lecler, « Objets », *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, T. Picard (éd.), Actes Sud, Arles, 2010, p. 1444-1448.

l'orchestre. Du bas provient aussi la voix du père (Titurel) qui enjoint son fils (Amfortas) d'accomplir son devoir, qui consiste à le représenter (comme Hamlet le fait à la lettre en faisant jouer le mime du meurtre). Symboliquement, il s'agit bien ici du fantôme du père : non seulement parce qu'il gémit comme « depuis une tombe » (didascalie de la scène deux de l'acte premier : « ... *aus der Tiefe einer gewölbten Nische hinter Amfortas Lager lässt sich die Stimme des alten Titurel vernehmen, als ob sie aus einem Grab käme* »²⁷), mais aussi parce qu'il n'est plus un corps, mais seulement une voix, un chant musical avalé à l'intérieur du corps scénique – de la scène comme immense corps hanté par un esprit. Syberberg, dans son film sorti en 1982, redouble le procédé en faisant du plateau un immense masque mortuaire... de Richard Wagner. Titurel demande à Amfortas de découvrir le Graal, d'accomplir l'acte par excellence de la représentation, puisque, comme en une Messe, il s'agit de répéter réellement ce qui s'est passé, la Passion, et de la souffrir à nouveau dans son corps. Chaque fois qu'il découvre le Graal, la plaie d'Amfortas saigne à nouveau, et il vit dans sa chair ce qu'il voit avoir été accompli. À ce moment-là seulement, Amfortas croira, mais dans la souffrance du déchirement, dans la castration réitérée de ceux qui ne sont que les fils de leur père. Il croit, passionnément, tant qu'il éprouve qu'il n'est pas Dieu. Titurel est un dieu totémique qui, pour se survivre, exige que son fils se sacrifie, ne soit que le medium de la vérité dans l'effort perpétuel du souvenir. Le pathos de la musique de *Parsifal* tient, comme Adorno l'écrivit à propos de la composition wagnérienne en général, à son caractère involutif (« réactionnaire » écrit Adorno dans son *Essai sur Wagner (Versuch über Wagner)*): elle ne se déploie pas, comme une variation, à partir d'un motif en un mouvement progressif, mais ne fait que désigner le noyau originaire de la mélodie en un mouvement involutif. De fait, la surface sonore revient sans cesse à son noyau en un constant mouvement de diastole et de systole. Quoiqu'on le sache lecteur de la *Phénoménologie*, c'est à la philosophie de Schelling qu'il faut donc rattacher la conception wagnérienne de la musique et de l'art²⁸. Au cœur du mystère musical, il y a un fond obscur, un mouvement incessant de dilatation-rétraction qui est le devenir même, en tant qu'il laisse voir son origine. Ce *Grund* schellingien cesse d'être une simple matrice pour engendrer l'histoire (pour devenir lui-même le procès historique), car il n'est pas identité à soi, mais devenir autre, conflit dramatique se produisant, se figurant dans la mythologie (qui pour Wagner commence avec le chant arpégé, ancestral de la parole, au début de *L'or du Rhin* par exemple). Dès lors, la mythologie sera l'éternelle répétition de ce mouvement de tension, de sortie de soi douloureuse, d'émergence, et la voix des pères rappelle aux fils ce fond violent dont ils proviennent (Wotan dans la *Tétralogie*, Titurel dans *Parsifal*). En un renversement du christianisme luthérien, ce n'est pas l'homme qui

²⁷ « [...] des profondeurs d'une niche voûtée derrière la couche d'Amfortas se fait entendre la voix du vieux Titurel, qui semble provenir d'un tombeau ». Le texte allemand est important car il cite au début la traduction allemande du *de profundis*, qui donne son nom à une cantate de Bach sur laquelle nous reviendrons.

²⁸ E. Lecler, « Schelling », *op.cit.*, p. 1890-1894.

appelle « *Aus der Tiefen* » (des profondeurs/*de profundis*)²⁹, mais le principe premier qui, dans un monde sans foi, demande à sortir du tombeau de l'idéalité, *ex profundis*, pour être manifesté dans le monde. Dans le théâtre hégélien, cette figure du père existe aussi : c'est la logique purement spéculative, pour soi, subjective, « enveloppée dans la Pensée, l'Absolu encore enveloppé dans son éternité », qui veut devenir objective, concept vivant³⁰. Mais une fois advenu, le concept refoule ce père primitif puisqu'une fois su, le secret faussement profond se dissipe : « ... le révélé émergeant à la surface est justement le plus profond ». Révéler la profondeur (*die Offenbarung der Tiefe*), c'est, dans le théâtre de la conscience, supprimer l'illusion de la profondeur (la profondeur comme illusion), dissiper à la lumière le fantôme du père pour que l'érudit adviene enfin au savoir qui est savoir de soi *hic et nunc*. Dans le théâtre schellingien de Wagner, l'histoire n'est pas celle d'une conscience, ni de la pensée, mais un devenir collectif fait du conscient avec l'inconscient : c'est une histoire mythologique, celle des dieux et des croyances. Le théâtre est un procédé optique pour regarder depuis ici là-bas, au fond de ce que l'on oublie le jour. L'artifice comique est celui du magicien Klingsor, par lequel Wagner se désigne bien avant que Nietzsche ne le fasse : l'acte deux inverse la direction de l'acte I, où Titurel appelait depuis sa fosse, quand, depuis les hauteurs de son château magique, Klingsor « crie vers l'abîme » (*ruft in die Tiefe unten*) pour faire servir à son art tout l'inconscient passé du monde ; il invoque alors Kundry. À un premier acte hamletien succède le moment faustien de l'œuvre.

Wagner ne réintroduit donc pas du mythologique dans un drame chrétien de la foi, du péché et de la rédemption, ou inversement comme l'a cru Nietzsche. Il invente au contraire avec le personnage de Kundry la médiation féminine qui fait incessamment le chemin entre les profondeurs de la terre, du sommeil, de la mort et du passé, et la surface du monde, de la veille, de la vie et du présent. Par une analogie simple, qui fait que la basse profonde est la voix de Titurel, que son fils médiateur est baryton et Parsifal ténor, Kundry est la médiatrice puisqu'elle couvre à la fois le registre grave d'une mezzo et le très aigu d'une soprano. Elle est Perséphone, « la clef de la mythologie », la guérisseuse qui doit permettre de réintroduire un *continuum* vital, une fluidité au sein de l'ordre symbolique des hommes et des pères. Le flux des menstrues contre les saignements des plaies christiques, le cri ou la *coloratura* entre la musique d'outre-tombe des basses et la parole peu lyrique du ténor. En Kundry Wagner figure pleinement le principe musical de conciliation de l'inconscient et du conscient, et ne se soucie pas plus qu'auparavant de la foi : ses deux obsessions demeurent la politique et la philosophie de l'art. Dans cette œuvre ultime, il porte aussi à son aboutissement un schéma dramatique récurrent qui fait du héros un fils sans père, sans mémoire (et pas simplement, dans *Parsifal*, par l'artifice du philtre d'oubli comme dans *Tristan* et *Siegfried*). C'est en

²⁹ Titre retenu de la cantate de Bach BWV 131, composé sur le Psaume 130 et sur le texte du théologien luthérien Bartholomeus Ringwaldt.

³⁰ Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, §17, in *Sämtliche Werke*, op. cit., VI, p. 37-38 ; trad. et commenté par G. Lebrun, op. cit., p. 164.

raison même de sa simplicité d'esprit que Parsifal est pressenti par Gurnemanz comme le sauveur possible (*der Erlöser*). Le « chaste fol » (*der reine Tor*) est donc celui qui ne sait pas lire, qui ne connaît pas son nom et ne vit que dans le présent. Le ténor par sa tessiture même est donc affranchi du lien avec l'origine, et se place, comme Faust, mais avant tout pacte, par-delà le bien et le mal. S'il repousse les filles-fleurs à l'acte II, ce n'est pas par pudibonderie, mais parce qu'elles le retiennent et ne sont que séduction éphémère issue d'un ballet d'opéra français, y compris mélodiquement. Fleurs vite goûtées, aussitôt fanées, car offrant leur intérieur à la vue. Parsifal s'effraie des gouffres et n'accepte même qu'avec peine le baiser de Kundry. Il est l'être glissant sur les surfaces, ignorant des abîmes. Tel est le plateau (de pure immanence) de la scène de l'avenir, pour quoi Wagner invente le changement de décors à vue : à la fin de la première scène (I, 1) Gurnemanz conduit Parsifal dans le royaume du Graal : « Gurnemanz pose doucement le bras de Parsifal autour de son cou et place son propre bras autour de la taille du jeune homme, il le conduit : ici la scène commence à se transformer de manière imperceptible » (*Gurnemanz hat sanft Parsifals Arm sic um den Hals gelegt und seinen eigenen Arm um die Gestalt des Jünglings geschlungen, er führt ihn : hier beginnt die Bühne sich kaum vernehmbar zu verschieben*). Tel est le premier sens du fameux mot de Gurnemanz prononcé au moment où le décor change à vue : « *Zum Raum wird hier die Zeit* » (Ici le temps devient espace) – contre l'inéluctable de ce qui fut ou de ce qui doit advenir, le saut artistique dans le virtuel et le fantasme. Le doux enlacement des chevaliers est préféré à la pénétration, l'art mobile des surfaces aux profondeurs du désir coupable.

Et pourtant, une lecture chrétienne semble pouvoir s'appuyer sur la culpabilité de Parsifal : à l'acte II, Kundry est pour lui la voix du souvenir quand elle lui raconte que sa mère mourut de chagrin après son départ. Parsifal entonne à son tour le chant de la douleur qui reprend en partie les paroles et motifs musicaux de la plainte d'Amfortas au premier acte... Mais l'analogie n'est que partielle et trompeuse, car le récit ne réveille pas en Parsifal la culpabilité mais lui fait découvrir la compassion (*Mitleid*). Il n'est pas coupable de la mort du père qui l'enferme dans l'ordre symbolique à la hauteur de quoi il ne sera jamais (il faudrait dire plutôt « à la profondeur qu'il n'atteindra jamais »), mais il prend la place de la mère mourante, la place de la douleur même (sa mère se nomme avantageusement *Herzeleide*, souffrance du cœur). La musique lui fait prendre la place de la mère, qui vivait de son amour pour lui ; en un incessant déplacement de l'objet et du sujet, la musique emplit de l'autre. Elle est déplacement à vue / à ouïe exemptant du désir d'incorporation. Le rédempteur Parsifal est comme Tamino, le musicien orphique attendu par la communauté pour mettre fin à la tyrannie du désir. L'idée verbale, elle, n'appartient pas au passé personnel, mais à celui des pères, au royaume des esprits fait de mots... Kundry fait à Parsifal le récit d'un passé enfoui comme un rêve, non pour qu'il fasse sien le passé de l'autre (*remember me*), mais pour qu'il fasse siens des sentiments enfouis dans l'inconscient. La musique recrée de l'inconscient. L'on préférera parler ici de sentiments (*Stimmung*) plutôt que

d'affect dans la mesure où la musique romantique de Wagner ne fixe pas une nomenclature des affects, comme elle pouvait exister dans le *dramma in musica* mais un infini des sentiments dans ce qu'il nomme le *Musikdrama*, théâtre musical au sens plein de théâtre de la musique. L'on comprend que Nietzsche ait vu dans l'art efféminé de Wagner le danger morbide d'épuiser le système nerveux. La musique égalise les profondeurs harmoniques (inégalées en *Tristan*) et les surfaces d'un contrepoint lumineux (se souvenant de Palestrina). Telle est le second sens de la formule de Gurnemanz : « Tu vois, mon fils, ici le temps devient espace ». À l'inverse de l'intériorisation décrite dans l'*Esthétique* de Hegel, cette musique si peu romantique, c'est-à-dire si peu chrétienne, est extériorisation.

Parsifal sait alors échapper au piège œdipien explicite :

L'amour qui t'a jadis donné corps et vie et qui fait fuir folie et mort t'apporte ici la bénédiction ultime d'un cœur de mère, d'amour le premier baiser. (*Elle presse à ce moment ses lèvres sur sa bouche en un long baiser. À cet instant Parsifal se raidit soudain dans un mouvement témoignant du plus grand effroi ; il porte ses mains à son cœur comme s'il était déchiré par la douleur*)³¹.

Il ne rentre pas dans le schéma castrateur dont sont prisonniers Amfortas et Klingsor car, à ce moment, il devient femme par le contact mimétique avec la mère, avec Kundry qui permet ainsi sa rédemption. Parsifal est le musicien en étant pur mime capable de glisser d'une surface à l'autre par le contact de la peau – telle est la contagion de la pitié. Le pur mimétisme du sentiment fait de lui l'homme-femme. La femme en lui désigne, comme le verra Nietzsche, l'artiste et plus précisément l'acteur qui se met dans la peau de l'autre ; Nietzsche fait donc, à la suite de Baudelaire, de la prostituée l'artiste suprême. Ainsi Parsifal¹ x Kundry = Parsifal². Parsifal est un nouveau dieu mythologique, Dionysos toujours au-delà de soi dans les leçons de Schelling. Kundry est aussi cette puissance, car elle n'est jamais elle-même, tantôt la mère maquerele des filles fleurs, Hérodiade au début de l'acte II, tantôt la sainte, Marie-Madeleine à l'acte III. L'éternel féminin³² n'est pas autre chose en Marguerite ou Hélène que le pouvoir diabolique de pécher et de s'absoudre, de renaître sans cesse comme développement à la puissance de soi-même. La pitié n'est pas un sentiment profond, c'est un sentiment qui emporte hors de soi à la place de l'autre. Au modèle de « foi et savoir », Wagner oppose le savoir par la compassion (*durch Mitleid wissend*, tel est le propre du rédempteur, qui, en passant, se rédime soi-même). Il y a certes une verticalité de la scène wagnérienne,

³¹ (*Die Leib und Leben einst dir gegeben, Der Tod und die Torheit weichen muß, Sie beut dir heut' als Muttersegen letzten Gruß Der Liebe ersten Kuß !* (Sie drückt jetzt ihre Lippen in einem langen Kuß auf seinen Mund. In diesem Augenblick schreckt Parsifal plötzlich mit einer Gebärde äußerster Furcht ; er greift nach dem Herz wie von Schmerz zerrissen).

³² Pour une lecture schellingienne des femmes wagnériennes, voir E. Lecler, « Femmes (représentation) », *op. cit.*, p. 684-689.

mais ce qui sourd de la fosse et du noir est le pur spectacle horizontal de la scène contemplative. Ce qui est consacré dans le festival d'art sacré wagnérien, c'est l'espace scénique du mime ; comme il invente le terme *Musikdrama*, Wagner invente à Bayreuth le *Bühnenweihfestspiel* qui, mal traduit par « festival d'art sacré », dit toutes les dimensions de l'opéra : le jeu (*Spiel*), la fête sacrée (*Weihfest*), le jeu fêtant et consacrant la scène (*Bühne*).

Conclusion

En partant de Wagner, l'on peut retrouver dans *Hamlet* et dans *Faust* deux paradigmes de l'histoire du théâtre. D'un côté, l'approfondissement du monologue, du théâtre de la conscience où il s'agit soit de croire, soit de s'engager, ce qui formellement revient au même. Ce théâtre doit faire résonner le mot, rendre vie au savoir mort dans l'instant d'une prise de conscience. C'est dans ce théâtre tendant au monologue de la pensée que semble se jouer l'avenir du genre : dans ses variations kierkegaardiennes sur le péché chez Ibsen et Strindberg, puis dans une longue carrière politique au vingtième siècle (l'engagement étant d'ailleurs un avatar du protestantisme (grand-)paternel chez Sartre !). Car il s'est longtemps agi pour les fils de savoir se sacrifier à la pensée de l'Autre – et le clou du discours demeure alors le moment de la Passion, le Vendredi Saint spéculatif où le moi sensible se détruit au profit du Savoir.

L'autre histoire du théâtre aboutit à la version wagnérienne du Vendredi Saint, moins spéculatif que spectaculaire, à la fin de *Parsifal*. Malgré les apparences mystiques – malgré la mystification manifeste et avouée –, Wagner demeure fidèle à son premier programme politique (et à Feuerbach) car il veut recréer l'homme entier du monde païen dans une nouvelle mythologie. Il réintroduit pour cela le chœur, la contamination collective du sentiment dans le *Mitleid*, et raconte l'histoire des héros qui ne cessent de devenir autres et pluriels, inventant un « sur-homme » féminin qui a relégué aux oubliettes la double injonction de la foi morte : la filiation par les pères et la différence des sexes.

Éric LECLER,
Université de Provence

ÉCRITS SUR LA DANSE DE THÉOPHILE GAUTIER : *LA FILLEULE DES FÉES*

Pour Songül de Constantinople et pour Véronique Gély

Le 15 octobre 1849, Théophile Gautier publie dans *La Presse* une chronique consacrée à la représentation de *La Filleule des Fées*, ballet-pantomime en trois actes et sept tableaux, dont la première a eu lieu le 8 octobre 1849, sur un livret de Saint-Georges, une chorégraphie de Jules Perrot, une musique d'Antoine Adam et d'Antoine de Saint-Julien.

Gautier insiste d'abord sur le sujet du ballet, d'obédience mythologique:

« *La Filleule des Fées* appartient, par son sujet, à ces grandes traditions, aussi vieilles que le monde, pleines de sens mystérieux et profonds, et reléguées dans des contes de nourrice par les savants à courte vue. Il s'agit de ces luttes manichéennes entre le bon et le mauvais principe qui, depuis six mille ans, constituent la dualité de tous les drames, de ces combats gigantesques entre Ohrmazd et Ahriman, dont parle le *Zend-Avesta*. Sous leurs formes modernisées, on y voit les Amsehapands et les Derwonds poser nettement leur antagonisme. »¹

Gautier fait référence au *Zend-Avesta*, le livre sacré des cultes et mythes iraniens (datant du VII^e siècle av. J.C), dont le motif prédominant est la lutte entre le bien et le mal, les deux pôles de l'existence, personnifiés par Ohrmazd et Ahriman.

Insistant ici sur l'actualisation d'un mythe, sur l'adaptation d'anciennes croyances, il fait œuvre de sociologue, de mythologue. Dans le Temps, le mythe repris se métamorphose à peine, s'exprime à nouveau, se dilate. Dans l'Espace, il fait dialoguer les civilisations, met en valeur leurs points communs, les rapproche. Sous des apparences exotiques, le livret du ballet examiné atteint selon Gautier à une dimension paradigmatique :

« Un sens moral se joint aux significations cosmogoniques de la fable : tous les malheurs de l'héroïne proviennent de ce que son père a méconnu les droits de l'hospitalité envers une fée déguisée en vieille ; profonde leçon qui a le mérite d'enseigner et de démontrer le dogme de la réversibilité, car ce n'est pas le père qui est puni, mais bien la

¹ Théophile Gautier, *Écrits sur la Danse*, Librairie de la Danse, Actes Sud, 1995, p.237.

fille, d'après la théorie du rayonnement des fautes, mythe profond qui rend les générations solidaires. L'affabulation employée par M. de Saint-Georges pour démontrer ces vérités éternelles est très simple. »²

Gautier résume l'argument du ballet, obéissant à une visée pédagogique, didactique. Deux vieilles s'invitent au baptême d'une fille de fermier. Une troisième arrive, plus laide que les autres, qui de surcroît porterait le nombre des convives à treize. On la chasse. Les deux premières femmes promettent des dons à l'enfant. La dernière, baptisée fée Sinistre, la maudit. Évidemment rappelé au souvenir de *La Belle au Bois Dormant*, Gautier en une phrase conjoint alors les Iraniens, les Grecs et la fée Carabosse :

« La fée Sinistre se réserve de faire à la petite, quand elle aura quinze ans, des présents pires que ceux portés par les Grecs à leurs ennemis, des présents de fée Carabosse expulsée. »³

Grâce à divers enchantements, qui jouent comme autant de contre-pouvoirs ou de talismans, la jeune protagoniste, Isaure, échappera aux maléfices de la fée Sinistre, trouvera et retrouvera son prince.

Des scénarii similaires s'établissent, des vérités universelles se dégagent, tels des archétypes, par l'établissement d'une sorte de fratrie des contes, qui sont *cosa mentale* et chose écrite. La récurrence est notée du chiffre treize, l'intrigue mimée est communiquée, comme en rappel de celle, par exemple, de *La Belle au bois dormant*. Les personnages imaginaires, nommés en l'occurrence « fée Sinistre », « fée Rose » et « fée Blanche », – onomastique d'une simplicité très symbolique (contexte susceptible de rappeler aussi Madame Leprince de Beaumont) –, sont présentés comme les avatars d'une imagination sans frontières, survolant les espaces, défiant le temps. Le titre même du ballet : *La Filleule des Fées*, suggère une alliance entre paganisme et christianisme.

Gautier goûte ces convergences, manifeste ces alliances. Le choix du sujet, dans le ballet dont il fait la chronique, se présente d'après lui comme une idéale forme-sens, adaptée, adaptable, qui délivre une métaphore valide pour tous les parcours d'éducation, pour toutes les histoires d'amour. Mieux, qui s'impose comme le microcosme de toute manœuvre chorégraphique digne de ce nom. Le livret, ainsi entendu et traduit, en effet réaliserait une sorte de mise en abyme de l'acte de la danse lui-même, qui suppose la manipulation d'un langage universel : accessible en tous temps et lieux, véhicule de sentiments, de réflexions, de conceptions du monde étroitement similaires, et pouvant s'échanger.

La danse est bien l'art par excellence selon Gautier : art de la communication définitive, absolue, fatale... Il a sa préférence : la parole n'est là que pour

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

l'exprimer. Le mot écrit est placé au service de l'indicible (son unique et paradoxale justification) : il veut donner la primauté éthique et esthétique à une pratique muette, qui est celle de la « pantomime », censément supérieure dans ses vertus à toute autre forme de création offerte à l'humanité.

Si le ballet contient en lui, utilise divers langages, le sien propre (celui du mouvement) est placé par le chroniqueur – nouveau Schopenhauer – tout en haut de la hiérarchie des arts. Le ballet donc intègre la musique, les arts plastiques (costumes, décors) ; de la parole cependant il se passe : mimant généralement un scénario à lui préalable, il le convertit en gestes jugés plus éloquents que le support initial, qu'il s'agirait même d'oublier.

Or s'il fait ici le procès des mots, inutiles, Gautier le fait d'évidence par les mots. En se livrant à un éloge absolu de la danse, il utilise sa prose poétique personnelle, pour en réfuter la portée. Manœuvre inévitable ou adroite : coquetterie d'écrivain, mais également confidence qui n'est pas sans rejoindre maintes préoccupations comparatistes de lui contemporaines, ni sans rappeler, bien sûr et d'abord, Charles Baudelaire, fameux disciple qui lui dédicça ses *Fleurs du Mal*, qui pensera conjointement, lui, les pouvoirs scripturaux et musicaux, pour en déduire, dans son célèbre essai *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, et déclarer dans sa *Lettre à Wagner* que la musique commence là où la parole finit : relais significatif, indicateur d'une prévalence de l'art des sons sur celui des mots prisonniers d'une sémantique trop définie, pas assez suggestive, « limitative ».

Le message musical est plus riche, libère la poésie vers une idée d'elle-même, qui la transcende, peut la faire vivre sur un mode plus général, plus diffus, plus à même de la diffuser, de la transmettre. Il inspirera Baudelaire pour ses rédactions en prose, celles qu'il tente au moment où il compose ses vers : un au-delà de la communication jusqu'alors pratiquée par lui est envisagé, via le modèle musical⁴.

Quant à Gautier, avant Baudelaire, il propose de relativiser la valeur du mot, en regard des potentialités chorégraphiques. Le ballet offre la médiation d'une langue universellement comprise : en cela, il surpasse les autres formes dramatiques, de la comédie à la tragédie, au drame proprement dit. Il touche et captive, sans articulation intelligible des sons, par la musique qui – éventuellement seulement – accompagne le geste, détenteur du privilège de tout dire à tous, à lui seul.

« C'est une chose grave qu'un ballet, écrit Théophile, et qui ne doit pas être traitée à la légère. Une tragédie, un drame, une comédie n'ont ordinairement pour juges qu'une seule nation : pour comprendre toutes les beautés d'une oeuvre de ce genre, il faut savoir à fond la langue dans laquelle elle est écrite. Cela n'est pas nécessaire pour le ballet, qui parle une langue muette, intelligible à tous : le lendemain

⁴ Voir Charles Baudelaire *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, in *Critique d'art suivi de Critique musicale*, Folio, Essais, 1992, p.439-475.

de la confusion des idiomes, à la tour de Babel, l'on a dû jouer une pantomime »⁵.

Le ton de Gautier certes manipule un humour délibéré : art supplémentaire de persuader, dans un contexte où le critique a bien conscience du caractère provocant – sinon dérisoire – de ses propos, face à un public pour qui généralement le ballet représente un art mineur. Il le compare à d'autres « genres », réputés sérieux : ceux de la tragédie, de la comédie, du drame, qui incluent la parole, et donc supposent, pour être universellement communiqués, des traductions. La primauté réservée au ballet à cet égard devient incontestable : tous les gestes, sans mots, peuvent indiquer des sens semblables aux spectateurs de toutes nations.

Un phénomène jumeau donc de celui qu'évoquera Baudelaire lorsqu'il prétendra que la réception de l'opéra wagnérien saurait produire « des idées analogues dans des cerveaux différents. »⁶

C'est ainsi que le vaste monde de l'art chorégraphique accède au statut d'une nouvelle et juste Babel : il fait pièce au mythe, répare le malheur des dialectes imposés, propose un consensus, une manière d'unir des populations maudites parce que perçues entre elles comme différentes. Toutes peuvent, « grâce à » la perception d'un ballet, comprendre et se comprendre. Gautier poursuit ainsi :

« Les peuples qui s'entendaient la veille et ne se comprenaient plus ont sans doute trouvé ce moyen de passer agréablement leurs soirées, avant d'avoir des littérateurs dans leurs dialectes nouveaux. La langue universelle rêvée par les utopistes, le ballet l'a réalisée ». ⁷

Avec un humour grandissant, le critique offre des preuves de la théorie qu'il avance, ce qui lui permet de fustiger, avec un sourire et une exagération à peine coupables, les prétentions cornéliennes et raciniennes, de s'en prendre à l'esprit de sérieux, et de défendre une cause qui, en dépit des invraisemblances de ses références juxtaposées, lui tient vraiment à cœur, tout en égratignant gentiment les institutions.

Gautier adopte une tournure orale susceptible de lui rallier des partisans, lorsqu'il engage avec bonne humeur une polémique qui se veut de bon augure (elle rallierait comme le ballet rallie : le ton de Gautier aurait une coloration humaniste..).

« La Sylphide a été jouée dans les cinq parties du monde avec un égal succès. Les Esquimaux en ont été satisfaits, les Patagons l'ont goûtée, les Papous n'y ont fait qu'une observation, c'est que la Sylphide aurait dû être noire. À cela près, aucune des finesses de l'ouvrage ne leur a

⁵ Théophile Gautier, *op.cit.*, p.237.

⁶ Charles Baudelaire, *op.cit.*, p.444.

⁷ Théophile Gautier, *op.cit.*, *loc.cit.*

échappé. Allez représenter Cinna ou Mithridate à des Hottentots, et vous verrez le plaisir qu'ils y prendront. »⁸

Sur un mode oral plaisant, s'adressant au lecteur et imitant par sa fantaisie, son imagination vagabonde, les proses du dix-huitième siècle, des lettres de Montesquieu aux contes de Voltaire (dont il dénonce pourtant au cours de sa chronique le parti-pris parfois rationaliste : lorsqu'il défend les paroles à l'opéra, au détriment des notes seules), Gautier s'amuse, ou délire gentiment, pour divertir sans peser, le tout aux fins de convaincre, sans sérieux excessif... ni illusions peut-être.

Comme Voltaire avait inventé un Zadig, ou Montesquieu des Persans, il met en scène – dans la salle imaginaire supposée refléter le lieu de la représentation à laquelle il assista – un Chinois. Figure élue pour sa charge d'exotisme, le Chinois est celui dont l'idiome symboliquement demeure le plus généralement abscons (parler chinois, selon l'expression populaire, est ne pas savoir se faire entendre; symétriquement : qui à Paris comprendrait un Chinois ?). L'emblème de sa nationalité : sa coiffure, une natte, est mentionné comme une preuve supplémentaire du choix judicieux du support de la démonstration. Le Chinois est l'étrange personne, l'étranger par excellence, celui avec qui l'on ne communique verbalement pas, celui qui signifie par son allure l'altérité: qui fait signe vers d'autres lieux, d'autres mœurs.

Or le « Chinois » de Gautier, assis au milieu des spectateurs captivés par *La Filleule des Fées*, « capte » tout, comme les autres. Il jouit du ballet, de son entendement, jusqu'au moment où... Saint-Georges, le librettiste, brandit une légende, suite de mots en français, carton fixé sur le décor, et censé expliquer plus clairement l'intrigue. Le Chinois non francophile cesse alors brutalement de suivre le spectacle: il est exclu – abasourdi, déconcerté jusqu'au désespoir !

Fidèle à la tonalité humoristique qu'il a choisi d'utiliser pour mieux séduire, Gautier décrit un personnage floué, débouté, mis au rang des bannis. L'utilisation du « mot » s'est révélée ravageuse. Elle a détruit l'illusion nécessaire à la fusion (un parti-pris nettement « anti-brehtien », pourrait-on dire – de façon scandaleusement anachronique certes : en souriant, plutôt, à la mode de Gautier) entre l'homme de la salle et les créatures de la scène. Le recours à la langue nationale a fait réaliser subitement au Chinois à quel point son plaisir, son intelligence du Tout était précaire : dépendant de l'accès, pour lui interdit, à la pratique du français. Le Chinois, heureusement immergé dans une foule bigarrée, cosmopolite, redevient soudain l'étranger qu'il était, avant de goûter aux magies généreuses de la danse, qui l'invitaient, ailleurs comme chez lui. Son désarroi si visible est comique – mais tragique au fond. Saint-Georges a commis un sacrilège : cet encart linguistique est un détail, mais il est le détail qui tue, qui abolit la communion, rend les voyageurs, exilés devenus magiquement patriotes, à leurs terres, réinstaure la malédiction de Babel.

⁸ *Ibid.*

Gautier fait alterner la narration quasi romanesque, la récitation d'une fable didactique, avec le genre de l'essai, la manipulation de la théorie.

Le Chinois, perdu au centre des autres amateurs de ballet, cible de sa démonstration, focalise l'imagination de ses lecteurs. Il est « pré-texte », autrement, au déploiement de réflexions, qui forment un plaidoyer autant qu'un manifeste, et déroulent même une sorte d'*ars poetica*, mise en abyme de la critique. Gautier conteur léger, amuseur public, assume son devoir de chroniqueur ; il reconstitue, « de chic », une représentation, mais s'il reprend des référents, il en invente, et en profite pour proposer un conte en miniature, une petite fable assortie, comme le veut la tradition, d'une morale : il s'agit d'unir les solitudes, de souder les peuples. L'art du ballet seul le peut. Ses axiomes établissent l'éloge définitif, de la danse, art supérieur, éthique esthétique.

Gautier livre ainsi ses convictions et, comme les fées citées, offre des talismans, dépose des contre-pouvoirs : il éloigne la malédiction de Babel, remplace un mythe par un autre mythe : le mythe chorégraphique de la communication universelle répond au malheur énoncé par le mythe babélien.

On aurait affaire, avec le ballet, à l'art « total » : qui détrône même la musique, que le philosophe si lu en son temps, Arthur Schopenhauer, avait placé au sommet de la hiérarchie des arts. Il est plus absolument communicatif, plus complet, plus définitivement admirable, indispensable, au fond incomparable : il se substitue, par ses qualités singulières, uniques, aux pouvoirs traditionnellement réservés à la musique même inaudible, celle des sphères, dont proviendrait, suivant Pythagore et les néoplatoniciens (Gautier cite Platon) le rythme de l'univers. Le ballet est une grâce cosmique; il mime le temps et le non-temps. Il règne. Gautier en fait un mythe :

« Le ballet est donc l'œuvre la plus synthétique, la plus générale, la plus humainement compréhensible qu'on puisse entreprendre ; c'est la poésie mimée, le rêve visible, l'idéal rendu palpable, l'amour traduit en tableaux, la grâce rythmée, l'harmonie condensée en figures, la musique transportée du son à la vue »⁹

Audacieuse, malicieuse et intéressante proposition. Qui va à l'encontre des discours alors ambiants. Qui annonce le vingtième siècle, et l'éloge de la danse par Malraux...

Gautier, prédécesseur et prophète, se réclame également d'un réflexe archaïque. C'est la décadence de la civilisation qui a entaché la faculté d'apprécier la danse comme un art premier : elle n'est plus qu'un refuge d'initiés. Or, selon lui, elle ramène le multiple à l'un, elle incarne, par le corps des danseurs, l'évolution

⁹ *Ibid.*

harmonieuse qui permet la communication sans faille ; elle supprime en quelque sorte le péché originel : non seulement le châtement infligé aux pécheurs des langues nombreuses (mythe de Babel toujours), mais aussi le péché de la parole qui forcément divise. Gautier semble instaurer, en regard de la référence babélique et contre elle, un mythe de la communication non-verbale qui n'est pas sans rappeler Rousseau, et sa nostalgie de la transparence des cœurs, des échanges silencieux.

Si la musique peut accompagner la danse, ce n'est qu'à titre de faire-valoir du geste, et du silence qu'en fait elle promet : le seul message est celui des corps se mouvant dans un espace paradigmatique du cosmos – celui de la scène. La danse livre ainsi la représentation d'un Tout oublié ou perdu : elle indique le rythme du cosmos, elle fait entendre, en quelque sorte et sans rien dire, l'inaudible, la « mythique » musique des sphères.

La danse enfin, art dont l'emblème mythologique est la muse Terpsichore, que Gautier nomme dans sa chronique, non seulement s'égale à la musique, mais elle la surpasse dans ses pouvoirs de *mimesis* ; elle sait mimer toute manœuvre génétique – au sens de civilisatrice (elle assure la signification du passage : du chaos au cosmos) –, comme en une Thélème idéale, un retour à des sources bénies, au lieu où tous comprenaient l'univers, où les microcosmes humains se comprenaient entre eux. On reviendrait à un Âge d'or de la communication : ce retour est bien fabuleux. Théophile définit en ces termes le charme (*carmen*), le privilège de l'art de Terpsichore :

« C'est un hymne sans parole à la rotation des sphères et au mouvement des mondes que Platon entendait gronder dans l'espace ; une procession sacrée et rappelant les évolutions stellaires, dont l'abrutissement de la civilisation nous a fait perdre le sens conservé par les mystagogues. On ne saurait donc apporter trop de soin et de réserve dans l'accomplissement d'une tâche si difficile et d'une si grande responsabilité. »¹⁰

Le « soin » et la « réserve » supposent une abstinence : celle de toute mention verbale, orale ou scripturale, qui viendrait gâter les effets du ballet, compromettre ses vertus – soit l'offrande d'un partage sans dommage. Toute parole susceptible de s'introduire en cet art du ballet apparaît comme une scorie indubitable, une faute de goût, un manque de courtoisie, une trahison impardonnables.

Pour fonder ces allégations, Gautier évoque alors – c'est-à-dire sans doute plutôt imagine – un public conquis par le mouvement sans parole, que l'adjonction incongrue, l'irruption sauvage d'un mot dérange, déconcerte, perturbe jusqu'au « désespoir ».

Le Chinois que nous avons mentionné plus haut – référence exacte d'un souvenir, ou fantaisie vraisemblablement improvisée pour les besoins de la cause –

¹⁰ *Ibid.*

est la figure centrale, le personnage-pivot de la démonstration. Monsieur de Saint-Georges a cru bon d'accompagner l'expression livrée par le ballet pur d'une formule lancée par la fée Sinistre à l'encontre de la jeune Isaure, malédiction qui soudain, en lettres rouges sur le fond d'un nuage noir, s'inscrit :

« Tremblez pour elle, je lui garde tous mes dons quand elle aura quinze ans ! ». ¹¹

Parmi les spectateurs, de toutes nationalités, précise Gautier, un Chinois, élu donc pour sa qualité symbolique particulièrement exotique s'étonne de voir brisée l'unité de la transmission gestuelle, plastique et musicale; la parole importune provoque une mise à distance, voire une mise au ban du public non francophone, qui réalise qu'il ne pourra donc recevoir la totalité de ce qu'il est venu pour recueillir :

« Un jeune Chinois, qui se trouvait au balcon, vêtu à l'européenne et sa natte de cheveux noirs rentrée dans sa cravate, et paraissait saisir toutes les beautés de l'œuvre, prit, à dater de là, un air rêveur et désappointé ; cette malheureuse légende rouge lui rendait toute la *Filleule des Fées* inintelligible, malgré la précaution que M. de Saint-Georges avait prise de l'écrire en français un peu baroque pour la facilité de ceux qui n'entendent pas cette belle langue. » ¹²

En effet : « ces deux lignes ôtent à *La Filleule des Fées* son caractère d'universalité et la font tomber au rang de tragédie. Il faut être français pour la comprendre » ¹³.

La déconvenue du Chinois s'accroît lorsque Saint-Georges réitère une manœuvre que Gautier désigne comme une « faute » :

« Cette faute se répète à un autre endroit : la fée Sinistre, s'adressant à la fée Rose et à la fée Blanche, fait apparaître une autre légende comminatoire : ''Vous l'avez faite si belle que nul homme en pourra désormais la voir sans perdre la raison.'' » ¹⁴

Et Gautier de décrire la moue de son Chinois, suivant un *crescendo* humoristique : la désignation des univers d'origine des spectateurs s'opère suivant une gradation : ils sont de plus en plus « exotiques » ; il cède pour nous à un tropisme hyperbolique, de vocation jubilatoire :

¹¹ Théophile Gautier, *op.cit.*, p.238.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

« Cette phrase, qui a beaucoup intrigué les Anglais, les Espagnols, les Italiens, les Russes, les Turcs, les Persans, a semblé mettre le Chinois au désespoir. »¹⁵

Théophile s'adresse alors au coupable : Saint-Georges, qu'il convoque malicieusement en ces termes :

« O Saint-Georges, vous n'avez pas réfléchi, en vous laissant aller à ces inscriptions, que vous rendiez votre ballet injouable à Pékin, à Tombouctou, à Lahore, à Stamboul et dans mille autres lieux [...] ! »¹⁶

Une querelle entre la parole et le geste est engagée, conduite comme un combat par Gautier, qui n'est pas sans rappeler, avec un humour tout relatif (Gautier défend son propos avec cœur) celle des partisans de l'opéra avec ceux du théâtre non musicalisé, non chanté, bref celle qui oppose plus fréquemment dans la critique le mot et la note. Voltaire (qui fut, « bémolisons », compositeur (mais défenseur des mots) est d'ailleurs cité.

La composante mystique de la faculté chorégraphique, capable de se charger sans mots d'un message total, est valorisée, en un hommage à Saint-Georges, qui sait (le plus souvent !) utiliser les phrases comme un simple canevas préalable à la mise en place d'un scénario muet, seul efficace. Saint-Georges est « un homme que l'étude de la chorégraphie a rendu très fort sur la cabale et bien supérieur aux petites incrédulités voltairiennes » ; c'est ainsi qu'il admet, poursuit Gautier, toujours mi-sérieux, mi-souriant « la fatalité du nombre treize ».¹⁷ Il inclut, dans son rapport au mythe originel, ou amont du livret, une part de ce que les esprits forts nommeraient aisément superstition.

Virtuose dans l'art de persuader, Théophile, dogmatique aussi bien que mystique, assène des vérités qu'il faut faire passer pour indubitables :

« Le langage admis dans le ballet est celui des signes : une parole ou une inscription qui la remplace détruisent toute l'harmonie de la convention ; c'est comme si, dans un portrait peint, on mettait un nez sculpté. C'est revenir à ces images gothiques, où le peintre, impuissant à donner de l'expression à ses figures, écrit sur un rouleau partant de leur bouche ce qu'il voudrait leur faire dire. »¹⁸

L'art spécifique du ballet repose sur une gestuelle, un mouvement éloquent, que le mot concurrence inutilement, abîme : déflore, détruit.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Théophile Gautier, *op.cit.*, p.238-9.

¹⁷ *Ibid.*, p.237.

¹⁸ *Ibid.*, p. 238.

Il s'agit de rester dans la beauté complète, dans l'unité sensible et intelligible pour ne pas briser le rêve, ne pas toucher à l'illusion mise en place, ou magie placée au service de la réalité artistique totale. Prophétiquement « antibrechtien » donc, Théophile maudit tout ce qui peut faire obstacle entre le rêve du spectateur, né du spectacle, et la poursuite ininterrompue de ce rêve, la plongée dans un lyrisme indémne, l'obtention d'une jouissance sans défaut...

Ceci quant à la forme. Et quant au fond : l'esprit critique, l'esprit voltairien, sont réfutés. Comme Nietzsche reprochera à Euripide d'avoir pris une distance avec toute foi en ses mythes, Gautier loue Saint-Georges d'avoir repris, intact, l'héritage iranien, sans mettre en doute sa valeur de transmission, selon une naïveté somme toute salutaire¹⁹.

Ne nous y trompons pas: ce pseudo-retour en arrière est une progression. Il naît d'une volonté de préserver le passé, de protéger ses croyances, qui confirme l'attention portée à un patrimoine qui se partage au-delà des frontières, et fait sortir le siècle de son obscurantisme quasi moyenâgeux : c'est ce que suggère Théophile lorsqu'il fait allusion à la peinture sans perspective qui utilise les guirlandes de mots, les phylactères, pour masquer les failles dans l'expression, pour maquiller le manque, pallier en apparence l'insuffisance de l'image seule, la pauvreté, la limite et la réduction de l'icône à deux dimensions.

La pensée mythologique de Gautier est celle d'une réactualisation, dans le souci du sacré. La dimension folklorique des références est transcendée, soit : restaurée dans sa dimension mythique – donc possiblement moderne.

Comme Baudelaire, dont il était, le « Maître » (l'indique la dédicace des *Fleurs du Mal*), valorisera la toute-puissance, via Wagner, de la seule partition, Gautier valorise la toute-puissance de la danse. Des légendes populaires, des croyances folkloriques aux mythes et à leurs figures (d'Elsa de Brabant à Psyché, à Vénus) : Baudelaire navigue, dans son hommage au compositeur germanique, pour conclure que si « tout est dit, exprimé, traduit par la parole et par la musique », il tient « seulement à faire observer, à la grande louange de Wagner, que, malgré l'importance qu'il donne au poème dramatique, l'ouverture de *Tannhäuser*, comme celle de *Lohengrin*, est parfaitement intelligible, même à celui qui ne connaîtrait pas le livret. »²⁰

Nouveau Bayreuth dans ses pouvoirs (Théophile est wagnérophile, et Judith, sa fille sera comme un apôtre au féminin de Wagner : Baudelaire intervient dans cette « filiation »), cette fois décloisonné, l'espace consacré à la réception du ballet (quel qu'il soit : Gautier ne s'attache pas aux lieux précis des représentations, seules les modalités, telles qu'il les choie, importent (privilège exclusif du geste, caractère absolument illusoire du décor, comme une seconde nature, imperceptiblement factice) est l'endroit où se rejoignent les sens – espace sensible et sémantique. On s'y passe de mots.

¹⁹ Voir Frédéric Nietzsche *La naissance de la tragédie* (*Die Geburt der Tragödie*).

²⁰ Charles Baudelaire, *op.cit.*, p. 457.

En l'occurrence, Monsieur Desplechin, « paysagiste de la décoration », a réussi à imposer une nature au carré, qui confond les réminiscences de la mythologie, les supports de légende et les effets de réel : on se trouve comme en « un parc, ou plutôt une espèce de jardin d'Armide d'un aspect vraiment magique » ; on y voit « la nuit », les « grands arbres », « la lune » ; « des vapeurs courent sur le lac » ; tout s'agite comme dans un monde vivant ; quant aux statues, elles rappellent l'Antiquité, ses croyances : « des nymphes sculptées semblent s'animer sous le jet qui les touche, comme autant de Galathées heureuses de tromper leur Pygmalion ». ²¹ Le miracle de ce trompe-l'œil réside en l'effet de réel produit :

« La lumière électrique donne à ce décor une puissance d'effet incroyable : l'illusion est complète : c'est un vrai parc, une vraie lune ; on dirait que les combles du théâtre effondrés laissent passer les rayons nocturnes. » ²²

Les frontières entre le monde du théâtre et le monde de la réalité sont poreuses. Elles se transvasent les unes dans les autres. De même, le mythe s'introduit dans les strates de la création contemporaine.

Éléments du décor et personnes animées : tout converge, vers une transmission unique, poétique sans mots. Le joyau de ce dispositif : la danseuse chargée du rôle-titre, Carlotta Grisi. Ballerine italienne renommée, elle vit et travaille avec le chorégraphe Perrot, qui se trouve ici sur la scène, avec elle et le fameux Marius Petipa, pour jouer *La Filleule des Fées*.

Or dans la vie, Carlotta est la femme aimée de Gautier. Amour relativement malheureux : Théophile épousera la sœur de Carlotta, la cantatrice Ernesta Grisi, dont il aura deux filles, dont la fameuse Judith sus-mentionnée. Toujours lointaine pour lui, quasi inaccessible, Carlotta, lorsqu'elle danse, est la proie du regard de Gautier ; son corps en mouvement lui appartient, dans son fantasme, tout entier. Il peut même la séparer de Perrot, réduire cet homme gêneur à une quantité négligeable, selon sa volonté. Gautier rejoint, grâce à la représentation donnée, sa muse, sa fantasmagorique maîtresse, celle qu'il ne peut tenir dans ses bras pour la vie, celle qui est à un autre.

Ici, elle n'est plus seulement réelle, elle est aussi celle qui égale et surpasse une autre muse, mythologique cette fois : Terpsichore.

« *La Filleule des Fées* est dansée par Carlotta Grisi et chorégraphiée par Perrot, c'est tout dire : une double perfection qui se complète, l'exécution égale à l'idée, l'idée ne trompant jamais l'exécution, l'harmonie et la grâce se donnant la main, l'idéal du ballet réalisé ! Jamais peut-être la charmante danseuse n'a été plus correcte, plus gra-

²¹ Théophile Gautier, *op.cit.*, p.241.

²² *Ibid.*

cieuse, plus forte et plus légère que dans *La Filleule des Fées* ; on aurait dit qu'elle volait et qu'une main invisible la soutenait en l'air ; le bout de son soulier de satin blanc descendait sur la terre sans faire plus de bruit qu'un flocon de neige [...] que de choses impossibles aisément faites ! Un pas de Perrot dansé par Carlotta ! On ne saurait rien imaginer au-delà. Terpsichore elle-même, s'il est encore permis d'employer ce nom mythologique, y perdrait son grec, et, toute muse qu'elle est, n'en ferait pas autant avec son brodequin antique que notre jeune italienne avec son chausson de satin. »²³

Carlotta tient de la femme et de l'elfe, elle est « oxymorique » : « forte » et « légère », sujet du désir humain, mais ailée comme un oiseau, élémentaire comme la neige qui tombe, autre amante, nouvelle muse. Le ballet la métamorphose, ou la change, telle qu'en elle-même enfin elle se révèle, fragile et terrestre, divine et cosmique. La danse lui confère toutes les dimensions.

Quant à Perrot, s'il est l'auteur loué de la chorégraphie, on peut dire qu'il ne danse guère « avec » Carlotta. Il détient un rôle mineur, il est vrai : celui de l'amant découragé. Gautier, lorsqu'il l'envisage, implicitement jaloux, le diminue encore, puis l'élimine, de façon enjouée mais impérieuse, moqueuse, pour former, lui, un couple idéal avec son amante, sans rival. Le cénacle du ballet lui permet d'échanger les rôles, de devenir participant d'une œuvre somme toute ouverte, qu'il recompose, dont il redistribue les cartes suivant ses choix. Il sépare donc Carlotta de Perrot, humilie davantage le tiers exclu, pour s'identifier, lui, à Petipa, le prince. À cette occasion, il se venge et se comble.

« Perrot, chargé du rôle d'Alain, l'a rendu avec cet esprit charmant qui n'appartient qu'à lui ; on n'est pas plus comédien et plus danseur tout en ne dansant point, car les pas, dans le ballet, appartiennent à l'amant aimé, et dans *La Filleule des Fées*, Perrot n'épousant pas, à la fin, se trouve réduit à l'état d'une basse d'opéra-comique. À peine quelques petits bouts de peu de caractère, valse, mazurka, lui sont-ils permis ! Le bonheur d'enlever l'héroïne et de la faire nager un moment dans une bruine de gaz à quatre pieds du sol est réservé à ce qu'on pourrait appeler le ténor de la danse, à Petipa, qui s'en acquitte fort bien et avec une grâce cavalière et passionnée explicative de son succès constant. »²⁴

Une *catharsis* s'opère ; une compensation sentimentale, intime, des déboires infligés par la vie, est permise, grâce à la vision du ballet ; elle s'inscrit dans

²³ *Ibid.*, p.240.

²⁴ *Ibid.*

la temps grâce à sa captation écrite, n'en déplaie à Théophile, usager et contemp-
teur des mots : l'épiphanie connue par le spectateur se renouvelle dans l'écriture,
dans la lecture qui concerne la relation de la représentation. Elle se communique à
nous, au-delà des temps révolus. Le « temps zéro » du mythe revient, comme une
chance offerte, de participation à l'âge d'or.

Un couple idéal se forme, entre le spectateur d'hier – actuel chroniqueur –,
et la danseuse, protagoniste du ballet étudié. Une idylle, entre Théo et Carlotta, se
trame, de la salle à la scène, puis s'inscrit dans l'espace de la page, qui garde la
mémoire de l'union fantasmée, avec celle de la représentation performée.
Une atmosphère onirique est reconstituée, dans un contexte de contamination mys-
tique, d'analogies d'obédience mythologique.

Gautier rejoint ici son grand ami et frère de plume, Gérard de Nerval, dont
on se rappelle notamment la Sylvie. Apparaissant tous les soirs dans la salle de
spectacle où se produit son « amoureuse », avatar romanesque de la fameuse ac-
trice Jenny Colon, le narrateur de la nouvelle *Sylvie*, projection abyssale de Gérard,
s'y tient, comme un acteur prêt à agir (tel Théophile qui vole Carlotta à Perrot) « en
grande tenue de soupirant ». On se souvient de ces lignes, qui disent la sublima-
tion atteinte, par la répétition provoquée des visions de la femme aimée sur la scène
(de celle-là même qui vous échappe dans la vie), d'après les possibles d'une nature
revisitée, et la convocation d'une culture de l'Antiquité :

« Je sortais d'un théâtre où tous les soirs je paraissais aux avant-scènes
en grande tenue de soupirant [...]. Indifférent au spectacle de la salle,
celui du théâtre ne m'arrêtait guère, excepté lorsqu' [...] une appari-
tion bien connue illuminait l'espace vide [...]. Je me sentais vivre en
elle et elle vivait pour moi seul [...]. Elle avait pour moi toutes les
perfections et répondait à tous mes caprices – belle comme le jour aux
feux de la rampe qui l'éclairait d'en bas, pâle comme la nuit, quand la
rampe baissée la laissait éclairée d'en haut sous les rayons du lustre et
la montrait plus naturelle, brillant dans l'ombre de sa seule beauté,
comme les Heures divines qui se découpent avec une étoile au front,
sur les fonds bruns des fresques d'Herculanum ! »²⁵

Pareillement, Gautier, par un imaginaire chorégraphique entretenu, con-
serve pour lui sur la scène la ballerine Carlotta, femme qu'il perd au quotidien ; il
établit, entre elle et lui, un dialogue renouvelable à volonté, d'autant plus ancré –
« encré », ô paradoxe – qu'il touche aux prétentions mystiques et mythologiques.

Dans son rêve de la communication absolue, les humaines créatures, lors-
qu'elle dansent, accèdent au rang de divinités. Le décor, ses lumières électriques
sont propices à l'illusion, aux mises en scène du fantasme, dans un contexte qui est

²⁵ Gérard de Nerval, *Les filles du feu, Sylvie*, éd. Garnier Flammarion, 1965, p.109.

bien semblable à celui de l'onirisme nervalien. Ce n'est seulement pas la « voix » cette fois, mais la posture mouvante de la femme aimée qui attire l'amant, malin et malheureux.

Une mythographie personnelle sous-tend le discours que nous avons examiné, adressé au spectateur commun. Notre chroniqueur, animé d'un mobile masqué, nous partage sa ferveur attisée, fait vibrer, résonner sa démonstration, d'autant plus convaincante que le lyrisme y double donc l'humour – le tout au nom de l'amour : amour de l'humanité, amour humain. Tout ce qui est manqué, ou éconduit, est repensé, puis revécu, autrement.

Par la « grâce » du ballet donc, Théophile Gautier propose d'oublier la douleur liée au châtement babélien, à la détresse née des communications devenues impossibles. Cette proposition s'accompagne d'un manifeste en faveur de la danse, qui conduit à l'établissement d'une sorte de nouveau mythe: celui de la transparence des messages chorégraphiques, qui relient les êtres, absolument et infiniment.

Ce plaidoyer esthétique est doublé d'un réquisitoire, contre le monopole usurpé du langage, que Théophile manie pourtant comme personne (même si sa vocation première fut, rappelons-le, la peinture : d'où l'importance peut-être qu'il accorde aux décors de théâtre, aux toiles peintes, aux contours des statues...). L'écrivain relativise le privilège de la plume, qui ne doit s'imposer au détriment des corps. Fasciné par le mouvement, par la « sorcellerie évocatoire » de ses comparaisons et métaphores, il le recommande à ses lecteurs, anciens ou futurs spectateurs assis. Une prose ductile, cinétique, voudrait épouser la gestuelle animée des danseurs qu'il eut sous les yeux. Absorbé, pressé aussi par sa tâche de chroniqueur, il s'en acquitte avec une désinvolture relative, liée à son élan, au rythme rapide de sa rédaction ; cette désinvolture se marque dans certaines approximations ou assimilations hâtives, qui mélangent les temps, les espaces, laissent les références imprécises parfois ; un humour délibéré la légitime aussi, qui est l'expression d'un auteur aussi didacticien que pédagogue, romancier sans doute avant tout, « peintre scriptural », par ses descriptions, et chorégraphe de seconde main, par ses chroniques, en quelque sorte. Le désir de se placer dans des sphères d'allégeance mythologique justifie aussi bien la « manière » adoptée.

La chronique sur la danse de Théophile Gautier est donc performance, restitution « de chic ». Elle est aussi manifeste poétique, faire-valoir, d'un art élu entre tous, élevé au rang de mythe susceptible de faire tomber celui de Babel. Elle constitue également, nous l'avons signalé, une personnelle *catharsis* : la compensation d'une ingrate existence terrestre, où « croire en » ce qu'on aime, jusqu'à le « mythifier », n'est point communément de mise, de même que le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable. À nous d'évaluer la portée – le porté, dirait-on en dansant – d'une pareille sublimation.

Marie-Françoise HAMARD
Université de Paris III-Sorbonne nouvelle

**LA FIN DU MYTHE DU PROGRÈS
ET LA FAILLITE DES CROYANCES HUMANISTES
DANS *L'EMPEREUR JONES* D'EUGENE O'NEILL (1920)
ET *VACANCES D'ÉTÉ* DE FRANCIS EBEJER (1961) :
CIVILISATION ET RÉGRESSION**

À quarante années d'intervalle, deux pièces présentent un éclairage analogue sur un thème que le vingtième siècle a rendu d'une brûlante actualité : la fragilité de toute prétention à la civilisation – et sur son corollaire : le retour fulgurant à la barbarie¹. Sans doute la date de l'une, 1920 pour *L'Empereur Jones*,² du grand dramaturge américain Eugene O'Neill, et celle de l'autre, 1961 pour *Vacances d'été*,³ du dramaturge maltais de langue anglaise Francis Ebejer – c'est-à-dire deux dates qui s'inscrivent, pour l'une, peu de temps après la première guerre mondiale, et pour l'autre, au moment des bouleversantes remises en cause éthiques qui ont suivi la seconde guerre mondiale et en pleine guerre froide – donnent-elles à penser que n'étaient pas encore étouffées les déceptions et les appréhensions d'un monde cruellement éprouvé et frappé dans ce dont il était le plus fier : sa souveraine raison et sa croyance humaniste au progrès, tant matériel que spirituel, désormais brutalement battues en brèche.

Certes *L'Empereur Jones* apparaissait comme une pièce expérimentale dont la dramaturgie expressionniste constituait une petite révolution technique, alors que *Vacances d'été*, pièce beaucoup plus ambitieuse à certains égards, comme le souligne Georges Barthouil dans son excellente présentation, n'apporte guère, semble-t-il, d'éléments novateurs sur le plan scénographique. Ce que l'une et l'autre, cependant, ont en commun, c'est leur portée symbolique : elles fonctionnent en effet comme les paraboles de la grande illusion de l'humanité, toutes deux mettant en scène un personnage que – pour des raisons de commodité technique plus qu'idéologique assurément – O'Neill et Ebejer ont choisi d'origine africaine : Brutus Jones⁴ chez l'un et Mango chez l'autre.

Une différence notable aurait pu, d'emblée, nous dissuader d'établir un rapprochement entre ces deux personnages : en effet, alors que l'empereur Jones est le protagoniste de la pièce éponyme, Mango n'est qu'un personnage, attachant

1 Rien, en ce début de vingt-et-unième siècle, ne semble malheureusement indiquer que ce constat ait des chances d'être démenti.

2 Édition utilisée : Eugene O'Neill, *Three Plays : The Emperor Jones, Anna Christie, The Hairy Ape*, New York, The Modern Library, 1949. Notre traduction pour tous les extraits cités dans cet article.

³ Édition utilisée : Francis Ebejer, *Vacances d'été (Summer Holidays)*, Avignon, *Annales Universitaires*, 1985. Texte français et présentation de Georges Barthouil.

⁴ Le choix par le dramaturge de ce prénom, Brutus, avec son évocation implicite d'une certaine forme d'animalité, n'est sans doute pas anodin.

certes, mais qui n'occupe le devant de la scène que de manière épisodique – même si son rôle à la fin devient, un moment, prééminent. Il nous a paru cependant intéressant d'examiner à travers eux le thème éthique (déjà évoqué) de la faillite de l'espoir et de la raison et la traduction esthétique de ce thème en termes purement dramatiques, autrement dit de reconsidérer le traitement et d'apprécier la réécriture d'un mythe vieux comme le monde.

Il ne fait guère de doute que Jones, empereur d'une petite île des Indes Occidentales, représente l'orgueilleuse réussite de l'homme parvenu au faîte de sa gloire. Il règne sur une bande de paresseux, incultes et superstitieux, qu'il exploite consciencieusement, ayant maîtrisé une technique apprise au contact des Blancs. Il joue donc de leur naïveté et de leur crédulité et exerce son pouvoir avec autorité et cynisme. Mais là n'est pas son mérite le plus éclatant. C'est, en fait, de son ingéniosité et de sa supériorité intellectuelle qu'il se glorifie le plus volontiers. O'Neill le décrit comme ayant « *une force de caractère, une audacieuse et optimiste confiance en soi qui inspire le respect* » (p. 9). Jones, d'ailleurs, s'enorgueillit de son pouvoir de réflexion « *[fièrement] J'ai de la cervelle et je sais m'en servir* » (p. 14). Il possède la vertu de prudence :

JONES (*Judicieusement*). Il y en a encore pour six mois avant qu'ils en aient marre de mon jeu. Alors, quand je verrai que ça se gâte, j'ai ma porte de sortie.

SMITHERS. Alors, comme ça, tu as pensé à tout ?

JONES. Eh, j'suis pas un imbécile. (p. 16)

Jones sait qu'il maîtrise la situation, qu'il n'agit pas à la légère, et surtout il a conscience de jouer habilement un jeu pour lequel il pense posséder sinon tous les atouts, du moins des aptitudes particulières :

JONES (*Avec un mépris mêlé d'indignation*). Écoute un peu, homme blanc : tu crois que je suis idiot de naissance ? Compte sur moi, va, pour avoir un minimum de bon sens, bon Dieu ! Tu arrives pas à t'imaginer que j'ai pris mes précautions et que j'ai mis toutes les chances de mon côté ? (p. 21)

Pour lui, la civilisation se résume, de manière assez sommaire, au pouvoir de dominer, d'exercer son intelligence pour mieux être en capacité d'imposer sa force : peu importe si cette supériorité intellectuelle correspond davantage à de la ruse ou même à de la tromperie car l'essentiel est de ne pas être crédule, et donc de ne pas être en position d'infériorité. Être civilisé, c'est faire allégeance à la Raison et à l'Intellect, c'est chasser les fantômes de l'irrationnel et les peurs ancestrales. À partir du moment où Jones croit posséder les signes distinctifs – ou supposés tels –

de la civilisation (le grand chapeau Panama, le bel uniforme bleu clair à boutons de cuivre, un revolver à la ceinture, etc.), il lui paraît normal de s'enorgueillir de sa supériorité – forme moderne de l'*hybris* :

JONES. Ce que j'étais alors, c'est une chose. Ce que je suis maintenant, c'en est une autre (p. 11)

Tel nous apparaît Jones, au début de la pièce, sûr de lui et parfois même méprisant et condescendant (p. 11).

Dans *Vacances d'été*, Mango, l'étudiant noir, est, lui aussi, à sa manière, et dans un tout autre registre, un être plein d'assurance et de confiance en soi – du moins au début de la pièce. Ses mots d'ordre sont : « On peut toujours essayer ! » (p. 38) et « Tout va s'arranger » (p. 39). Optimisme et confiance sont à l'ordre du jour. C'est ainsi qu'il déclare à Hakob ne pas aimer ses livres parce que « ce sont des livres fatigués, fatigués à mourir. Pas une lueur d'espoir dedans. Alors que tout vient à peine de commencer. » (p. 38). Ses certitudes l'autorisent à se faire donneur de leçons, bien qu'il s'en défende : « Je n'essaie pas de vous sermonner » (p. 38). Bardé d'espérance, il affirme croire en l'homme « chaque jour de plus en plus » (p. 39) et n'hésite pas à se livrer à des professions de foi du genre de celle-ci : « Nous apprendrons à faire ce que vous auriez dû faire et à éviter ce que vous avez fait » (p. 39).

Comme Jones, fier de son intelligence, Mango est fier de sa jeune force et de ses certitudes. L'un et l'autre, bien qu'appartenant à des mondes et à des milieux différents, ont la même foi en l'avenir (alors même que c'est le passé ancestral qui s'apprête à resurgir), la même ardeur de vivre, la même *libido dominandi* : plus fruste que Jones, aventurier confiant en ses pouvoirs de meneur d'hommes, cette *libido* prend chez Mango des allures plus sophistiquées ; il s'agit chez lui, en effet, d'une aspiration (plus noble, certes,) à maîtriser le destin, ou du moins à contribuer à l'émergence d'une nouvelle civilisation, plus juste, plus humaine. Matérialisme chez Jones, idéalisme chez Mango ne sont que les deux faces de la même médaille : l'un comme l'autre « exhalent la sale odeur de l'orgueil », pour reprendre les termes de Hakob.

C'est en effet du même sentiment que procèdent la conduite de Mango aussi bien que celle de Jones : l'orgueil. Qu'on l'appelle trop grande confiance en soi chez l'un ou assurance mêlée de suffisance chez l'autre, qu'il s'agisse d'une forme de l'*hybris* qui va devoir affronter l'impitoyable *ananké* ou d'une forme de péché originel assorti du refus de toute sollicitude (notons l'attitude ferme de Mango, refusant de manière persistante l'offre conviviale de Hakob : il consent à servir à boire à Léna [p. 39] mais refuse obstinément de se joindre à eux [pp. 39, 40 et 49], dédaignant le secours de l'alcool et ne comptant que sur ses propres ressources), chez Jones comme chez Mango, il y a, au départ, la fière certitude de pouvoir « tenir le coup » (p. 25 : « Va dire après ça que je ne vois pas loin et que j'utilise pas

ma cervelle, hein ? ») ou d'aller de l'avant (p. 38 : « Nous essaierons de faire mieux »).

À mesure que le drame prend de l'ampleur, à mesure que l'intrigue se développe, les comportements se modifient. Jones, peu à peu, va douter, et redouter. Mango, quant à lui, se laisse progressivement envahir par l'inquiétude et l'appréhension.

En quelques scènes très courtes (du tableau 2 au tableau 7), O'Neill réussit ce tour de force de précipiter son protagoniste de l'orgueilleuse affirmation de soi à l'accablement et au désespoir. Jones tente d'abord de se reconforter : « Courage, négro, tu as pas encore rencontré le pire » (p. 28), mais le cœur n'y est pas vraiment, le ton est quelque peu désabusé. Il s'adresse à lui-même quelques remontrances : « Du calme ! » (p. 28), « Pourquoi tu t'énerves ? » (p. 29). Quand de petites formes étranges surgissent soudain de la forêt, il tente, une fois de plus, de « raison garder » : « Pour l'amour de Dieu, sers-toi de ta tête ! » (p. 30). Mais, peu à peu, il s'affole et tire son premier coup de revolver sur les formes imprécises qui l'entourent, premier aveu d'impuissance : malgré sa superbe, sa belle assurance fond peu à peu, au fil des scènes suivantes, alors qu'une angoisse irraisonnée s'empare de lui et que sa personnalité se délite et s'effrite. Son vernis de civilisation saute par plaques successives, laissant apparaître, à chaque scène nouvelle, une couche plus profonde de sa nature instinctive. Il tente encore de reprendre le dessus : comme l'enfant qui chante ou siffle dans le noir pour se donner du courage, il essaie de se raisonner dans l'obscurité de la forêt, *au cœur des ténèbres* :

JONES (*Avec une gaieté feinte*). Ça fait rien, ça fait partie du jeu. Cette nuit finira bien par s'achever, comme tout le reste... Pourquoi tu siffles, pauvre abruti ? Tu veux que tout le monde t'entende ? (p. 34)

Mais voici que surgit le spectre de Jeff qu'il a tué jadis d'un coup de rasoir. Il tire sur l'apparition un deuxième coup de revolver. La scène 4 le retrouve enfoncé plus loin encore dans la forêt, pris de terreur :

JONES (*Secouant la tête avec appréhension*). Ces bois sont pleins des choses les plus étranges la nuit. (*Avec une soudaine terreur*). Mon Dieu, fais que je ne revoie plus de fantômes ! (p. 38)

Il tire cette fois sur le gardien de prison qui apparaît à son esprit tourmenté. Dans la scène 5, nous le retrouvons en plein désarroi, suppliant et priant : « Seigneur Jésus, écoute ma prière ! Je suis qu'un pauvre pécheur, rien qu'un pauvre pécheur ! » (p. 42). Plus loin, « *il reste assis prostré, les épaules affaissées* » (p. 43). Il a une vision, celle d'une vente d'esclaves aux enchères qui le plonge dans un passé lointain, au cœur d'une *scène primitive* (au sens psychanalytique). Il ne par-

vient à la dissiper qu'en tirant deux autres coups de feu sur le marchand d'esclaves et sur le planteur surgis de son imagination enfiévrée. La scène 6 le révèle désormais désemparé : « Mon Dieu, qu'est-ce que je vais faire, maintenant ? » (p. 47). Comme l'illustre clairement la scène 7, il est pris « *de sanglots et d'une peur hystérique* » en voyant apparaître l'image du Grand Sorcier congolais, surgi des profondeurs de sa mémoire ancestrale. Poussé au désespoir, il tire sa dernière cartouche sur le Dieu-crocodile, « symbole du mal qu'il a adoré, et qui réclame son dû, image déformée de son moi⁵ ». Mais surtout, quand s'achève le voyage sans retour de Jones, il ne reste plus rien de ce vernis de civilisation dont il était si fier (cf. p. 38 : « Tu es civilisé ou tu es comme ces négros ignorants, hein ? »).

Dans *Vacances d'été*, on assiste à une pareille dégradation mentale et spirituelle chez Mango. D'abord simplement désabusé, il marque un certain scepticisme philosophique : « Dans tout cela, je n'ai vu que le dos et les épaules de Dieu, et non sa face » (p. 61). Et puis naissent ses premières craintes et appréhensions :

MANGO (*Reniflant l'air, un peu agité pour la première fois*). Je vous dis que ça sent le brûlé (p. 63)

Il devient de plus en plus nerveux et inquiet :

Il y a une odeur de brûlé. Il se passe quelque chose. Il faut que vous voyiez de quoi il s'agit (p. 63)

Avec la montée des périls, il perd peu à peu son sang-froid mais conserve encore sa lucidité : « Il est toujours bon de savoir ce que c'est... il faut s'en assurer » (p. 64). Mais déjà, les premiers signes de la métamorphose se manifestent. Lui qui, à l'acte I, était si serviable et si maître de lui, proposant à boire aux uns et aux autres, apportant la valise de Médina, s'offrant d'aller chercher Pierre, etc., cette fois-ci « *ne bouge pas* » (p. 64) quand il est question de monter à la fenêtre pour voir d'où vient le danger ; et puis on le retrouve « *qui se tient dans son coin, les bras croisés, frissonnant* » (p. 65). L'homme du refus a laissé la place à l'homme conciliant : il accepte à présent le secours de la boisson ; l'homme fort et plein d'assurance de l'acte I se recroqueville maintenant sur lui-même : « Ce froid, il fait si froid ! » (p. 67). « *Il s'assied sur son lit... il s'allonge* » (p. 67). À ses beaux discours ont succédé de brèves reparties distraites ou embarrassées. Lui, si prolixe à l'acte I, répond à Médina « *distratement* » [et de manière laconique] : Je vous le promets » (p. 70).

Comme chez Jones, en fait, on assiste à un effondrement progressif de sa personnalité, à un retour graduel à un comportement instinctif et primaire, celui de l'homme qui, dans les moments de crise, oublie les raffinements de civilisé et voit resurgir en lui les angoisses ancestrales.

⁵Françoise de Chaxel, *O'Neill*, Paris, Seghers, 1971, p.52.

Le processus de détérioration et de régression entrepris, dès le début, dans chacune des deux pièces examinées ici, se poursuit, nous venons de le voir, de manière inexorable pour s'accomplir inéluctablement au cours des dernières scènes.

Lorsque Jones, réduit aux abois et ramené à son humanité primitive (ou première), rend les armes, ayant épuisé ses dernières cartouches, il est ainsi décrit par O'Neill dans une didascalie ; « *Étendu face contre terre, les bras en croix, gémissant de peur* » (p. 54). La métamorphose est à présent achevée, définitivement accomplie : avec le triomphe de l'irrationnel, on assiste à une forme de *nemesis* qui voit le protagoniste, naguère encore si fier de ses propres astuces et habiletés, et si maître de lui, retomber dans les croyances naïves et les superstitions et, à présent vaincu par les forces obscures de l'inconscient, si profondément refoulées. O'Neill le décrit ainsi, à la fin de sa fuite sans issue dans la forêt :

Jones est à présent complètement hypnotisé. Sa voix se joint aux incantations, aux cris ; il marque le rythme avec ses mains et balance son corps de droite à gauche dans un mouvement qui part de la taille (p. 52).

Il a désormais abdiqué toute prétention à la « civilisation » : l'homme, sûr de lui jusqu'à l'orgueil et l'outrecuidance, sombre dans l'impuissance et le désespoir. La *nemesis* arrive à point nommé pour infliger à Jones la punition qu'avait méritée son *hybris* : c'est le sorcier qui annihile chez Jones ses facultés mentales épuisées, dans un grand bruit de tam-tam « *qui remplit le silence environnant d'une pulsation menaçante, avec une puissance vengeresse* » (p. 54). Le mot est prononcé : la nature et l'instinct ont repris leurs droits et se vengent de l'esprit et de la civilisation qui avaient, un moment, usurpé leurs pouvoirs.

Le même processus de dégradation et de régression opère dans *Vacances d'été*, où Mango, à l'acte I, ayant perdu toute sa superbe, ne parvient même plus à se maîtriser : « Pour l'amour de Dieu, finissons-en avec ces insanités ! » (p. 77). Il est même brusquement pris de panique, s'écriant, dans un moment de désespoir : « La mort est en nous tous. Alors pourquoi tous ces discours ? » (p. 77). Il est fini, en effet, le temps des affirmations et des jugements péremptaires sur l'homme et sur le monde. En fait, comme pour Jones, la métamorphose s'est totalement accomplie et Mango ne cherche même pas à le nier :

Entre ce que j'étais quand vous me connaissiez et ce que je suis maintenant, se sont passées de longues et irrécupérables minutes (p. 79).

Il est décrit désormais par Ebejer comme « *agité* » (p. 80), « *haletant* » (p. 81). Il finit par perdre complètement la raison, et tout son comportement évoque

l'animal épouvanté. Ses dernières paroles avant de commettre l'irréversible sont : « Faites-le taire ! » (p. 82), « Qu'il se taise ! » (p. 83), comme si désormais tout était dit. À partir de ce moment-là, en effet, la métamorphose étant irréversible, il ne prononcera plus un seul mot, mais émettra des cris « *presque inhumains* » (p. 84) ; il est « *tendu, prêt à affronter le danger d'où qu'il puisse venir* », telle une bête fauve à l'affût ; il « *halète pesamment* » (p. 84). Et puis, revenu à l'état de nature, où le seul instinct qui subsiste est l'instinct de conservation, Mango, qui a désormais perdu toute apparence humaine, donne libre cours à ses craintes primitives : il ne lui reste plus que le meurtre, rituel peut-être, pour se sentir une dernière fois en possession d'un ultime pouvoir vital. C'est en effet en tuant Léna qu'il se donne à lui-même, dans une tentative désespérée, la preuve – ou l'illusion – qu'il existe encore, qu'il reste en lui quelques vestiges de sa force vitale, de son moi. Il est ironique, bien sûr, que Mango soit amené, pour affirmer son existence, à nier celle d'autrui. Il est ironique surtout que son *hybris* initiale, sa confiance absolue – et peut-être trop orgueilleuse – en un humanisme vaguement optimiste soit ainsi punie par une *nemesis* qui précisément le conduit à commettre un acte démentant tous ses présupposés philosophiques.

Comme Jones, Mango subit la loi de l'irrationnel et cède à l'angoisse et à la panique. Comme Jones, il finit broyé par les forces obscures longtemps contenues derrière les remparts élevés par la civilisation. Comme Jones, il retourne, dans un mouvement qui est proprement un mouvement de régression, dans l'univers maudit de l'instinct et des pulsions animales.

Cet itinéraire qu'empruntent à la fois Jones et Mango, et qui les conduit de l'orgueil au désespoir, ce chemin, pris à rebours, qui les ramène de la civilisation à un stade primitif de la *psyche*, est jalonné de signes ou d'indices scénographiques qui ne trompent pas.

Le Jones de la première scène s'enorgueillit de son bel uniforme à boutons dorés, de son chapeau Panama, de ses bottes de cuir et de son revolver qui le désignent comme chef. O'Neill précise : « *Il a une manière à lui d'en imposer* » (p. 9). Toute sa dégradation psychique et mentale à venir va se traduire, à partir de là, par une détérioration progressive de son apparence physique et vestimentaire : à la deuxième scène déjà, il ôte momentanément ses chaussures pour se reposer mais, dès la troisième scène, sa tenue commence à apparaître négligée. O'Neill précise : « *Il a perdu son Panama. Son visage est égratigné, son brillant uniforme révèle plusieurs déchirures importantes* » (p. 34). À la quatrième scène, les choses ont encore empiré : « *Son uniforme est en lambeaux, tout déchiré* » (p. 37) ; un peu plus loin, une indication scénique souligne : « *Il arrache sa veste et la lance brutalement loin de lui, apparaissant torse nu* » (p. 37). Dans un même mouvement de violente fureur, il se débarrasse de ses éperons : « *Il défait les courroies et les jette violemment, l'air écœuré* » (p. 38). L'étape suivante, à la scène cinq, consiste à se délester de ses bottes : « Oh, mes pauvres pieds. Ces bottes servent plus à rien.

Elles servent qu'à faire mal. Je ferais aussi bien de les balancer » (p. 43). À la scène suivante, il est clair que les derniers vestiges de son état civilisé vont disparaître : « *Son pantalon est si déchiré que ce qu'il lui reste ne vaut guère mieux qu'un fond de culotte* » (p. 48).

Ses gestes, son attitude, tout au long de la pièce, traduisent également cette métamorphose : toutes les notations utilisées au premier tableau pour le caractériser marquaient son assurance et sa confiance en soi : « *froidement* », « *imperturbablement* », « *avec indifférence* », « *avec mépris* », « *d'un air menaçant* », « *avec condescendance* », « *avec fierté* », « *avec satisfaction* », « *l'air moqueur* » (pp. 10-18). Progressivement, pourtant, l'attitude change : « *d'un air soupçonneux* », « *avec appréhension* », « *pris d'une soudaine terreur* », « *avec précaution* » (pp. 38-39) ; « *il frissonne* » (p. 43) ; « *pris d'une rage convulsive, plein de haine et saisi de terreur* » (p. 45) ; « *un frisson de terreur saisit tout son corps* » (p. 48) ; « *sa voix atteint un paroxysme de chagrin, de désolation* » (p. 49). Au dernier tableau où il apparaît, on dirait « *un somnambule* », « *il fait un geste vague exprimant la perplexité et la stupeur* » (p. 50), « *il est secoué de sanglots hystériques* » (p. 51), « *à moitié agenouillé, à moitié accroupi, il demeure rigide, paralysé par un sentiment de terreur, comme fasciné* » (p. 52), « *il est complètement hypnotisé* ». il finit, « *épuisé, dans un spasme de supplication angoissée* » (p. 53).

Parallèlement, et bien que les indications scéniques soient moins abondantes dans *Vacances d'été*, on voit que Mango subit une dégradation psychique à peu près comparable et qu'il est facile d'imaginer tout aussi douloureuse. Si son comportement à l'acte I est celui de l'étudiant cultivé et courtois, très maître de lui et quelque peu sermonneur malgré qu'il en ait, il apparaît, dès l'acte II, inquiet et nerveux. Peu à peu, la peur l'envahit, le doute s'empare de lui : sa fébrilité est clairement suggérée par quelques indications scéniques : « *reniflant l'air* » (p. 63), « *s'échauffant un peu* », « *il se tient dans son coin, les bras croisés, frissonnant* » (p. 65) ; pour la première fois, cet homme, toujours actif et prêt à rendre service, au premier acte, montre des signes de lassitude : « *il s'assied sur le lit [...] et puis s'allonge* » (p. 67). Mais c'est véritablement à l'acte III que se précipite la dégradation amorcée seulement au cours de l'acte II. Sa nervosité devient extrême : « *Il s'est mis à faire les cent pas* » (p. 81). Il perd son sang-froid, « *se jette sur Pierre, mais est retenu par Hakob* » (p. 81). Comme chez Jones, sa régression se traduit par un jeu de scène où il est décrit ainsi : « *il laisse échapper un cri, presque inhumain, se met à tirer sur sa chemise, roulant la tête comme s'il éprouvait une insupportable souffrance* » (p. 84), et encore : « *il se réfugie dans un coin, il arrache sa chemise et se retrouve torse nu* » (p. 84). Il va bientôt commettre l'acte irréparable qui désigne le resurgissement de l'animalité : le meurtre de Léna. Mais les dernières indications scéniques le concernant montrent qu'il est désormais définitivement submergé par la peur panique : « *il arrache du mur un couteau de pêcheur, se penche en avant, tendu, prêt à affronter le danger ; il halète pesamment* » (p. 84) ; « *à demi accroupi, regardant de côté et d'autre* » (p. 84) et enfin, le meurtre une fois accompli, « *il apparaît à nouveau droit, les yeux écarquillés ;*

lentement, il porte les mains à son visage et sanglote convulsivement » (p. 85) : c'est évidemment la stupeur et le désespoir devant l'irréparable commis.

Comme Jones, Mango finit, accablé de douleur, écrasé par un coup du destin qui, une fois de plus, s'est vengé ironiquement d'un orgueilleux optimisme.

Dans les deux pièces, le processus de régression est typique : il traduit assurément une vision du monde, chez O'Neill comme chez Ebejer, à la fois lucide et amère : l'homme peut beaucoup mais ne peut pas tout. Des forces obscures, tapies, comme à l'affût, sont toujours prêtes à fondre inopinément sur une humanité impuissante à juguler l'irrationnel, alors même qu'elles s'enorgueillissent d'avoir atteint les degrés supérieurs de la civilisation. Que d'efforts ne faut-il pas fournir pour aller dans le sens du progrès ! Et avec quelle rapidité fulgurante, en revanche, la régression ne s'installe-t-elle pas ! Il faut beaucoup de patience, on le sait, pour cultiver son jardin, mais un jour arrivent les envahisseurs et, comme le rappelle Max dans *Vacances d'été*, il faut tout craindre : « Et puis les arbres ont commencé à brûler, et puis les buissons, et puis les fleurs » (p. 69).

Au-delà de l'histoire tragique de deux destinées contrariées puis brisées, au-delà même de l'histoire mythique de l'*hybris* punie par la *nemesis*, Eugene O'Neill et Francis Ebejer nous racontent l'Histoire, celle de l'humanité qui risque à chaque instant, fragile et menacée, de retourner à la barbarie et de basculer dans l'innommable, de régresser brutalement vers ses instincts primitifs, de renoncer aux vertus salutaires de la Raison – et, pour finir, d'oublier jusqu'à l'odeur des roses et des jardins parfumés, et de se retrouver, hébétée comme aux jours de son passé ancestral, plongée en pleine forêt vierge.⁶

Maurice ABITEBOUL

Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

⁶ La présente étude, est une reprise, légèrement remaniée, d'un article publié précédemment dans *Commonwealth* (Université de Dijon, Vol. 10, n°1, automne 1987) sous le titre : « Civilisation et régression dans *L'Empereur Jones* d'Eugene O'Neill et *Vacances d'été* de Francis Ebejer : le progrès est-il un mythe ? ».

PEUT-ON PARLER DE MYTHE SOCIAL CHEZ PIRANDELLO (*La Nouvelle Colonie*, 1928) ?

On a coutume d'associer le nom de Pirandello à une production de textes narratifs et théâtraux où le mal de vivre est décrit jusqu'au paroxysme dans les contradictions et les impasses qui caractérisent la façon d'agir de personnages constamment surpris en état de souffrance¹. Si une telle souffrance est l'occasion de la représentation de conflits au sein du couple et de la famille, suivant majoritairement la tradition du drame bourgeois, un changement de cadre majeur est constitué par la pièce *La Nouvelle Colonie*², publiée et montée en 1928³.

La *fabula* se déroule dans une ville maritime du sud l'Italie. C'est dans le cabaret situé sur le quai du port que des matelots contrebandiers se retrouvent régulièrement pour boire quelques verres de mauvais vin et avaler de la soupe indigeste. Coutumiers des geôles de par leur mode de vie, ils mènent une existence précaire, à l'affût du moindre moyen pour améliorer leur quotidien. Ce sont des hommes capables, à tout moment, de se bagarrer pour un bout de pain ou un propos méprisant et enclins à traiter de la façon la plus avilissante la prostituée du coin, la *Spera*, qui a eu un enfant de l'un d'entre eux, Currao.

Réfléchissant à haute voix sur l'impossibilité que ces marginaux dont elle fait partie puissent sortir un jour d'un rythme de vie marqué par l'échec et par des compromissions de tous genres, la femme perdue qu'est la *Spera* a un sursaut de courage et propose à ces hommes, qui la méprisent et qui ont été tous ses clients, de rompre définitivement avec leur passé et d'entamer un nouveau parcours dans l'existence en allant s'installer dans une île inhabitée, dont elle a vaguement entendu parler.

C'est dans ce lieu qui a abrité autrefois un pénitencier qu'ils décident finalement de se rendre, en créant une communauté fondée sur l'aide mutuelle et des valeurs morales auxquelles ils n'étaient plus familiers depuis longtemps. La *Spera*,

¹ Pour d'éclairantes études critiques sur l'ensemble de ses textes voir Arcangelo Leone de Castris, *Storia di Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1975 ; Giovanni Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981 ; Georges Piroué, *Luigi Pirandello. Sicilien planétaire*, Paris, Denoël, 1988 ; Laura Melosi e Diego Poli (a cura di), *La lingua del teatro fra d'Annunzio e Pirandello*, Macerata, EUM, 2007 ; Roberto Alonge, *Pirandello : tra realismo e mistificazione*, Acireale – Roma, Bonanno, 2009.

² Cf. Luigi Pirandello, *La Nouvelle Colonie (La nuova colonia). Mythe*, in *Théâtre complet*, tome 2, édition publiée sous la direction d'André Bouissy et Paul Renucci, traduction française de Robert Perroud, Paris, Gallimard, 1985, pp. 385-471. Ce texte sera indiqué par l'abréviation *Thc2*.

³ Comme c'est souvent le cas pour les pièces de théâtre de Pirandello, une première mouture du sujet de *La Nouvelle Colonie* existe dans un texte narratif du même auteur, en l'occurrence dans un passage relativement court du roman *Suo marito* (Milano, Editoriale Opportunity Book, 1995, pp. 75-77), paru en 1911.

devenue désormais une femme soucieuse uniquement de faire le bien autour d'elle et d'élever son enfant aux côtés de Currao, son homme, apparaît comme le symbole lumineux d'une métamorphose radicale de leurs coutumes de vie.

Cependant, ce nouveau bonheur n'est que très fragile et les esprits des repris de justice qui forment cette communauté demeurent très vulnérables aux sollicitations pernicieuses du confort matériel et des jeux de pouvoir.

Le déclencheur de la crise puis de la tragédie finale est représenté par les agissements de Crocco, un amoureux repoussé de cette femme. Après s'être enfui de l'île, il y retourne, quelque temps après, guidant des embarcations qui transportent des hommes, de jeunes femmes et toutes sortes de victuailles. Il a laissé croire à l'existence de richesses naturelles qu'on pourrait exploiter dans ce lieu et, dès le débarquement, des changements brutaux apparaissent.

Ceux qui désiraient secrètement et admiraient la *Spera* renouent avec les propos méprisants et les insultes d'avant car la vue d'autres femmes désirables, à leur portée les ramène aux réflexes de comportement du passé. De plus, une véritable lutte pour la conquête du pouvoir commence, avec une conspiration menée par Crocco et une partie des nouveaux venus, d'un côté, et certains des anciens colons regroupés autour de Currao, de l'autre.

Repoussée et insultée par tous, délaissée par son compagnon pour une autre femme, la *Spera* revendique le droit de garder son petit, qui est sa seule raison de vivre, et va jusqu'à dénoncer publiquement, dans la scène finale, un complot visant à s'emparer du pouvoir dans le seul but d'empêcher Currao de lui enlever son enfant. Elle affirme solennellement que, si l'on essaie de le lui arracher, la terre va trembler. Dès que l'homme amorce ce geste, la terre se met effectivement à trembler et l'île s'enfonce dans la mer, laissant comme seuls survivants, sur une éminence rocheuse, la mère et sa créature.

Il faut souligner d'emblée que le terme « mythe », mentionné explicitement comme sous-titre de la version imprimée de ce texte, a été mis en relation avec la thématique de deux autres de ses pièces par Pirandello lui-même⁴ et que les études critiques semblent unanimes dans l'interprétation de *La Nouvelle Colonie* comme représentation dramaturgique d'un mythe social.

Si la connotation sociale de la *fabula* apparaît indiscutable, d'autres aspects méritent d'être pris en compte afin de nuancer, voire de modifier les termes d'une telle interprétation. D'où la nécessité, me semble-t-il, d'examiner de très près le rôle de certains personnages et le sens de leurs propos à des stades bien précis de la diégèse.

⁴ Les deux autres pièces « mythiques » de l'auteur sicilien sont *Lazare* (1929) et *Les Géants de la montagne* (dernier texte théâtral, inachevé), censées véhiculer respectivement les mythes religieux et de l'art. C'est lors de la publication du premier acte des *Géants de la montagne*, avec le titre provisoire *Les Fantômes* (« Nuova Antologia », 16/12/1931), que Pirandello indique, dans une note, que *La Nouvelle Colonie* renvoie au mythe social, à côté des deux autres mythes modernes abordés.

Mon analyse portera donc sur des tournants particuliers de cette pièce afin d'en motiver, à l'appui des citations textuelles, une nouvelle lecture critique.

* C'est dans le prologue, au cours d'une scène où la *Spera* est entourée d'un groupe de matelots ne connaissant que le vol et la contrebande comme moyen de subsistance que l'idée de partir ailleurs, afin de conjurer la fatalité d'un avenir misérable, surgit soudainement. Cependant, le lieu évoqué a réputation d'être dangereux car il y a le risque d'un tremblement de terre dévastateur. Ce qui pourrait amener les autorités à interdire toute nouvelle installation :

« LA SPERA : Pourriture ! Oui, la pourriture ! Le dégoût, vous de votre vie, moi de la mienne ! J'en tremble toute, bon Dieu ! Vous ne sentez pas vos tripes se tordre en vous comme cordes ? Qu'est-ce que vous attendez encore ? Partons d'ici, partons loin ! TRENTUNO : Loin ? Où est-ce que tu voudrais aller ? LA SPERA : Je n'en sais rien ! Cette île, est-ce qu'elle existe ? TRENTUNO : L'île ? Quelle île ? LA SPERA : Celle dont Tobba parle comme du paradis. [...] Ah ! bon Dieu, elle m'a prise là, cette envie folle (*elle appuie des deux mains sur son estomac*) de respirer une fois à pleins poumons ! [...] FILLICÒ : Et puis, en admettant qu'on y arrive, tu crois qu'ils nous y laisseront ? Ils arriveront avec l'ordre d'évacuer, et ils nous ramèneront ! [...] LA SPERA : Nous leur crierons qu'ils nous y laissent à nos risques et périls ! Est-ce qu'ils ne vous avaient pas condamnés à y rester ? Ils vous ont ramenés, parce que vous risquiez d'y mourir. Mais si maintenant vous acceptez ce risque, parce que vous le préférez à la vie à laquelle ils vous condamnent ici ? Si vous leur criez à la figure que, pour vous, cette mort vaut mieux que la vie d'ici ? [...] Puisque personne ne veut plus nous aider, nous donner le moyen d'en mener une meilleure ? Le moyen, nous irons le chercher là-bas, même si nous risquons d'en mourir. Pourquoi est-ce qu'on devrait nous refuser ça ? Il y a de la terre à travailler ; et la mer. Tobba a des filets. Et moi, je vous servirai tous »⁵.

La *Spera* s'empresse de préciser que ce départ vers l'île représente, pour elle aussi, la quête d'une nouvelle vie, où il ne sera plus question de vendre son corps mais de s'occuper des autres et de veiller sur son enfant :

« LA SPERA : [...] Suffit avec mon métier ! C'est pour ça que je pars ! Vous servir, vous faire à manger, m'occuper de vos affaires, vous soigner si vous êtes malades, et travailler, oui, travailler moi aus-

⁵ *Thc2*, pp. 405-407.

si, avec vous : une vie nouvelle, nouvelle, qui soit à nous, faite pour nous ! »⁶.

* a) Le séjour dans l'île apparaît, dès le début de l'acte I, comme un exercice de cohabitation auquel une partie des colons s'adaptent mal. En fait, le changement de comportement de ces marginaux n'est que superficiel et leurs sentiments de respect et d'admiration pour la dignité nouvellement acquise par cette femme ne sont pas disjoints pour autant de l'envie de son corps, car les regards d'hommes sans femmes ne cessent de se fixer sur elle, en souvenir également du passé. Quant à l'organisation matérielle de la vie au quotidien, les tensions sont très fortes, comme lors de la querelle qui oppose Crocco à Papia à cause de l'occupation d'une maison en ruine élue en domicile. Ce sera au tribunal des colons de trancher :

« CROCCO : [...] Tu n'as jamais eu l'idée de la prendre de force, en cachette ? PAPIÀ : Toi, non, hein ? CROCCO : Et alors, vas-y : elle est là ! Prends-la, si tu en as le courage ! [...] QUANTERRA : Après tout, elle était à tous ! CROCCO : Pour quatre sous ; et à ce moment-là, personne n'en voulait ; maintenant... QUANTERRA : Elle est devenue la reine, pour tous ! TRENTUNO : La reine et la sainte ! PAPIÀ : Avec son enfant ! CROCCO : Et son roi ! [...] CROCCO : Il est le roi parce qu'il l'a ; et parce que nous tous, pauvres types que nous sommes, on est là sous sa dépendance comme des chiens qui tirent la langue, à attendre qu'elle nous fasse la grâce rien que de se faire voir... QUANTERRA : Belle comme elle est devenue, comme ça, toute naturelle... CROCCO : Et avec cet air de n'être rien et de nous servir tous. Ah ! Il va falloir que cette histoire finisse ! Que ça finisse ! PAPIÀ, *rageusement* : Ou elle pour tous, ou que chacun, ici, ait sa chacune. [...] PAPIÀ : Nous n'avions rien pour nous abriter, ni même pour nous coucher : nous nous sommes mis à chercher. DORÒ : Chacun avec en tête le coin qu'il voulait occuper... PAPIÀ : Justement ! Moi, c'est celui-ci. Et j'ai couru tout de suite pour l'occuper le premier. CROCCO : Moi, j'y avais pensé avant ! PAPIÀ : Prouve-le ! CROCCO : C'est si vrai qu'aussitôt que je t'ai vu, je t'ai tiré dehors en te criant : « Va-t'en, ici, c'est à moi ! » TRENTUNO : Ah ! ça, pour arriver à prouver qui est-ce qui y avait pensé d'abord... LA SPERA : D'accord. Mais si tu ne veux pas admettre son droit, comme lui n'admet pas le tien ? Il faut bien s'en remettre aux autres pour qu'ils voient et décident qui de vous deux a raison. [...] CROCCO : Et qui le leur donne, aux autres, ce droit de décider ? LA SPERA : Ta propre raison, si elle est juste. CROCCO : Merci. Je le sais par moi-même qu'elle est juste. Je n'ai pas besoin

⁶ *Thc2*, p. 407.

que les autres me le disent. LA SPERA : Non. Tu peux savoir que c'est ta raison, et rien d'autre. QUANTERRA : Si elle est juste, c'est seulement les autres qui pourront le voir. TRENTUNO : Voilà, oui : après l'avoir mise en balance avec la sienne. PAPIÀ : Tu es en cause comme moi : tu ne peux pas être juge. CROCCO : Et les autres le peuvent, hein ? Avec leur balance ? Et comment ça ? Le poids de ma raison est celui que, moi, je lui donne ; et pour moi, c'est tout. LA SPERA : Bien sûr ; mais pour lui aussi, le poids de la sienne est tout. Et alors ? CROCCO : Alors ? Les autres, ou bien ils enlèveront du poids à ma raison pour en donner à la sienne, ou ils en enlèveront à la sienne pour en donner à la mienne. Voilà la justice qu'ils feront ! »⁷.

L'intervention de la *Spera*, s'adressant à Crocco à propos de la querelle qui l'oppose à Papià, montre clairement que sa perception de la vie en communauté se situe à un niveau de respect de l'autre qu'elle est bien seule à revendiquer :

« LA SPERA : Parce que tu dis que ta raison est tout. Ce n'est pas possible. Si tu étais seul, bien sûr ! Toi, tout, et lui, tout : tu crois que ça peut aller ensemble ? Personne de nous ne peut être tout, puisqu'il y a aussi les autres. Tu vois ? J'ai compris ça, moi. Et j'ai compris aussi, alors, qu'il y a un moyen, mais oui, d'être tout pour tous ; tu sais lequel ? De ne plus être rien pour soi-même. Voilà pourquoi je te disais : mets-lui une main sur la poitrine et dis-lui : " Tu veux rester ici ? Eh bien, restes-y " – Si tu serres la main pour prendre, tu prends toujours peu de chose ; si tu l'ouvres pour donner et si tu accueilles tous les autres en toi, tu prends tout, la vie de tous devient ta vie »⁸.

Les discussions occasionnées par cette querelle devant le tribunal improvisé par les colons révèlent, entre autres, un véritable élan d'esprit communautaire de la part de Currao, qui s'exprime en chef. Son statut de compagnon de la *Spera* et de meneur d'hommes lui confère désormais une autorité nouvelle. Ses propos sur la nécessité de respecter une loi juste, parce qu'elle a été établie par la communauté pour défendre sa raison d'être et la faire durer dans le temps, ont un ton lyrique. Les arguments avancés par Crocco, qui se déclare prêt à tout céder à son rival Papià, créent la surprise, mais la vraie raison de son comportement asocial finit par apparaître. Il ne supporte pas, en effet, que cette femme, devenue belle et lumineuse, appartienne à Currao et qu'elle lui résiste :

« PAPIÀ, hésitant, s'approchant de lui : Qu'est-ce que tu veux ?
CROCCO : Viens ici ! (*Lui posant les mains sur la poitrine* :) Tu veux

⁷ *Thc2*, p. 412-418.

⁸ *Thc2*, p. 418-419.

rester ici ? Restes-y. Je te laisse tout, et je m'en vais. CURRAO : Où est-ce que tu t'en vas ? CROCCO : Où vous voulez. PAPIA : Tu me laisses le terrain et la maison ? CROCCO : Et aussi les affaires, là. Tout. FILLICÒ : Tu ne veux plus rien ? CROCCO : Rien. [...] Je suis à qui veut de moi. (*Devant une attitude conciliante si inopinée, ils restent tous hésitants et en suspens, à le regarder et à se regarder entre eux. Crocco a un léger, amer sourire de dérision, et s'adresse à la Spera :*) Tu vois ? Personne ne veut de moi. TOBBA : Parce que personne ne croit que tu donnes vraiment pour ne rien avoir. CROCCO : Rien ! Comment faut-il vous le dire ? Décidez où vous voulez que j'aille, et j'irai ; ce que vous voulez que je fasse, et je le ferai. Je serai prêt à tout, comme je pourrai, le mieux possible. Ceux qui voudront une aide, je la leur donnerai. Pour réparer, arranger. (*À Papià :*) Tiens : remonter ce mur, pour toi. Ou bien, si vous voulez me mettre à la terre, à piocher ; ou si vous voulez me mettre à la pêche. N'importe où. CURRAO, *s'avançant et le regardant fixement* : Pour arriver à quoi ? CROCCO, *soutenant son regard d'un air ferme* : Si tu me le demandes, ça veut dire que tu le sais. CURRAO, *vivement* : Je le sais. [...] Nous sommes ici pour nous faire une vie qui soit à nous. CROCCO : Oui : chacun la sienne, sans être soumis à personne. [...] Est-ce que vous ne vouliez pas établir ici, à l'instant, un tribunal ? Moi, j'étais venu pour ne plus être soumis à la loi... CURRAO, *aus-sitôt, vivement* : La loi des autres, oui ! Parce que toi et nous tous, ici, nous nous étions placés en dehors de cette loi, et nous sentions que ses commandements nous arrivaient du dehors, comme autant d'abus de pouvoir. Mais ici, à présent, il n'y a plus de loi des autres. Il y a la tienne. CROCCO : La mienne ?... CURRAO : Celle que tu dois te faire toi-même. [...] Une loi qui soit valable pour toi et pour tous de la même façon ; qui soit à toi et à nous, que nous établissions nous-mêmes parce que nous l'avons reconnue juste ; telle que la nécessité nous l'a enseignée : la loi du travail que nous devons faire, tous, chacun le sien, pour nous aider les uns les autres ; toi celui-ci, moi celui-là, selon nos forces et nos capacités. Personne ne te l'impose. Toi seul. Pour pouvoir recevoir, en échange de ce que tu donnes. CROCCO : Je ne veux plus rien, moi : je vous l'ai dit. [...] CURRAO, *à la Spera* : Laisse-moi parler. Je sais bien ce qu'il y a. Il y a que moi je t'ai, toi. Tout est là. (*À Crocco :*) Tu la voudrais, toi, pas vrai ? Et comment ? Par la force ? CROCCO : Je n'ai pas dit ça. CURRAO : Et alors, qu'est-ce que tu as dit ? Tu ne donnes qu'une raison, que tu es le plus fort »⁹.

⁹ *Thc2*, p. 420-422.

L'intervention de la *Spera* dans le dialogue très tendu entre Crocco et Currao montre sa volonté d'être reconnue non pas comme enjeu d'une rivalité sentimentale, mais comme personne ayant fait un choix de vie ne relevant que de sa sensibilité et de sa dignité. Désavoué par tout le monde et repoussé à nouveau par cette femme, Crocco s'enfuit, avec la ferme intention de prendre sa revanche :

« CURRAO : [...] Seulement, moi qui l'ai, regarde ce que je fais, et dis-moi si c'est facile. Je la laisse s'occuper de tous, de toi comme des autres ; garder le feu allumé, pour toi comme pour les autres ; et soigner ce malade ; je sais qu'elle n'y arrive pas, la pauvre, à servir tout le monde ; je l'aime ; je pourrais vouloir qu'elle ne s'occupe que de moi. CROCCO : Et qu'est-ce que tu en sais, toi, si je ne ferais pas la même chose, moi aussi, si elle m'appartenait ? CURRAO : Toi ? Tu la donnerais ? Toi qui veux me la prendre, à présent ? Tu veux donner pour avoir. Tu veux la récompense : elle. – Et il dit qu'il ne veut rien ! [...] LA SPERA, *fière et indignée* : Finissez ! Je ne peux pas supporter que vous le traitiez avec mépris ! CURRAO : Tu le défends ? LA SPERA : Je me défends, moi, parce que je suis traitée, moi aussi, avec mépris, quand tu veux le convaincre de cette façon : comme si, moi, j'étais une récompense à donner au plus fort, ou à celui qui donne pour m'avoir. Comme si, moi, en ce qui me concerne, je ne pouvais pas prendre plaisir à être ici pour tous, comme je le suis ! [...] à Currao : Il faut que tu dises autre chose pour le persuader : que moi, je ne peux être à tous qu'en étant comme je suis maintenant, en t'appartenant : à un seul, à celui que je veux. Tandis que, comme j'étais avant, à tous, je n'étais à personne, pas même à moi ! »¹⁰.

* b) L'acte II s'ouvre sur la scène du débarquement fort agité de quatre pinasses appartenant à maître Nocio, un propriétaire de bateaux de pêche, alléché par la perspective de tirer profit des richesses naturelles de l'île, que Crocco lui a fait miroiter. Ce dernier a guidé l'expédition, qui comprend la présence de nombreuses femmes à bord. À leur vue, la réaction hostile des colons se mue en liesse, car les plaisirs de la chair semblent de nouveau à portée. Certains d'entre eux changent aussitôt d'attitude à l'égard de la *Spera*, l'insultant et lui crachant à la figure comme autrefois :

« VOIX DES COLONS, *d'en bas, cessant de s'opposer à l'accostage* : Oh ! là ! là ! Des femmes ! Des femmes ! [...] En triomphe ! Les femmes en triomphe ! [...] CROCCO, *montrant en contrebas, devant la maison, la Spera, humiliée avec son enfant sous son châle, entre Tobba et Fillicò* : Regardez, là-bas, là-bas ! Il est resté

¹⁰ Thc2, p. 422-423.

toujours fourré dans les jupes de cette salope ! (*Avec un ricanement obscène* :) Ah ! la sainte ! Regardez-la, la sainte ! [...] OSSO-DI-SEPPIA : Nous en avons tant, de femmes, maintenant ! PAPIÀ : Et toi, tu redeviens celle d'avant ! CROCCO : Traînée ! Saloperie ! OSSO-DI-SEPPIA, *crachant* : Pouah ! Va te laver la figure ! [...] FILLICÒ : Plus ils l'ont désirée, et plus, maintenant, ils la couvrent de mépris. TOBBA : Dieu vous punira ! LA SPERA : Laissez-les dire ! Ils m'offensaient davantage quand ils me désiraient ; maintenant qu'ils me méprisent, ils ne m'offensent plus. (*À ceux qui la bafouent* :) Je ne vous le dis pas par orgueil ; au contraire, parce que je me sens punie, et que c'est Dieu qui me punit par votre entremise ! Pour moi, c'est mieux comme ça ; mais oui : c'est mieux qu'on me crache dessus, qu'on me méprise, qu'on m'humilie »¹¹.

La femme fière et digne qu'est devenue la *Spera* réagit avec une retenue pleine de courage à ces humiliations, s'accrochant à l'amour pour son enfant. Elle cherche alors à obtenir un vrai soutien moral auprès de Currao, son compagnon, qui semble pourtant davantage blessé par l'atteinte indirecte faite à son honneur de chef lorsqu'il apprend ce que sa femme et surtout son fils ont enduré.

« LA SPERA : [...] Moi, désormais, je sais comment m'occuper de moi. CURRAO : Qu'est-ce que tu veux dire ? LA SPERA : J'ai mon enfant : il me suffit. CURRAO : Tu l'avais déjà avant, ton enfant : il ne te suffisait pas ? LA SPERA : Si, mais, avant, j'avais aussi à m'occuper des autres. Maintenant que les autres ne savent plus que faire de moi et me méprisent... CURRAO : Tu regrettes ? LA SPERA : Pas du tout, qu'est-ce que tu veux que je regrette ? Je voudrais que toi... *Elle hésite à parler*. CURRAO : Que moi ? LA SPERA : Que tu ne ressenties pas ce mépris comme une humiliation pour toi. CURRAO : Tu dis ça parce que tu me vois dans l'état où je suis ? Comment voudrais-tu que je sois après ce qui s'est passé ? [...] LA SPERA : À cause de ce qu'on m'a fait... Mais ça n'a pas d'importance ! CURRAO : Qu'est-ce qu'on t'a fait ? LA SPERA : Rien, si ce n'est pas ça qui te met dans l'état où je te vois... À moi, pour me consoler de tout, il me suffit de regarder les yeux de mon enfant, quand il les ouvre pour regarder sans rien savoir ! Je les regarde, et devant leur innocence j'oublie tout. Et tout ce que je sais de la vie, moi, me semble alors tellement loin : un mauvais rêve que la lumière de ces yeux fait aussitôt disparaître. [...] CURRAO : Non ! Comment est-ce que tu veux que je te le laisse encore, maintenant ? LA SPERA : Tu as peur que je ne sache pas le défendre ? CURRAO : Mais il

¹¹ *Thc2*, p. 433-436.

ne s'agit pas de défense ! LA SPERA : C'est à cause de leur mépris ? CURRAO : Comment as-tu fait pour le supporter ? Je parle pour lui ! Pour lui ! Bon Dieu, comment ont-ils pu ne pas penser qu'il n'est pas seulement ton fils ? Mais aussi que c'est le mien, mon fils, et qu'à cause de cela il faut, bon Dieu oui, il faut qu'ils le respectent ! LA SPERA : Tu parles comme si, pour toi comme pour eux... CURRAO : Tu dis que pour toi ça n'a pas d'importance. Mais comment ? Ça n'a pas d'importance pour toi que dans tes bras on ait craché sur mon fils ? Ils me croyaient mort ? – Ah ! mais on va voir ça ! On va voir ! [...] ... Ils croyaient que je commandais seulement parce que je t'avais, toi, qui étais la seule, alors ! Les autres une fois arrivées, il n'y avait plus qu'à me jeter par terre, moi aussi ? Me jeter dans un coin et me cracher dessus en même temps que sur toi ? Sur moi et sur mon fils ? – Ah ! non ! bon Dieu, ça non ! Eh bien, ils vont voir ! [...] Je vais m'offrir une de ces vengeances ! »¹².

Currao ne comprend pas que le repli de la *Spera* sur l'amour pour son enfant ne relève pas d'une réaction de faiblesse et semble demeurer sourd à ses conseils de prudence et de temporisation dans la conduite à suivre face à l'hostilité des colons. Ce qu'il retient en premier lieu de la nouvelle situation, c'est sa perte d'autorité à travers les offenses subies par sa femme. Elle a beau affirmer que la seule façon de rétablir son ascendant sur les autres passe par le rappel des valeurs morales ayant guidé leur installation sur l'île, l'enjeu de la reconquête du pouvoir perdu se dessine en filigrane dans tous les propos de Currao. C'est d'ailleurs ce même enjeu qui régit, au fond, sa relation avec son enfant, avec des implications d'honneur bafoué qui entraîneront la tragédie finale :

« LA SPERA : Ils se sont tout de suite tournés vers cette manne qui arrivait, et dont ils avaient une telle envie ! CURRAO : En me jetant par terre, et mon enfant aussi, avec toi ? LA SPERA : Parce qu'ils ont cru que cette manne, toi, tu l'avais, en moi : toi seul. CURRAO : Pour un torchon de femelle, les dégoûtants ! Pour quatre morveuses qu'ils ne pourront jamais avoir, même si, au premier abord, elles se sont laissé embrasser ! Ils ont tout oublié, ils n'ont plus rien vu d'autre ! Quel fumier ! Mais quel fumier ! Et parce qu'ils sont comme ça, eux, ils ont pu croire que moi, ici, je commandais seulement parce que je t'avais, toi ! LA SPERA : Tu vas pouvoir leur montrer maintenant que ce n'était pas vrai. [...] Il ne faut pas que tu continues à subir le mépris avec lequel, c'est naturel, ils veulent maintenant me piétiner. CURRAO : Ah ! ça te paraît naturel ? Tu ne veux donc vraiment pas que mon fils reste avec toi ? LA SPERA : Mais non, com-

¹² *Thc2*, p. 442-444.

ment ? Qu'est-ce que tu dis ? CURRAO : Si tu veux faire la sainte, c'est ton affaire ! Mais pas mon fils, bon Dieu ! Pour mon fils, je ne peux pas tolérer ça ! LA SPERA : Je ne te dis pas de le tolérer. Fais savoir à tous, de nouveau, ce que tu avais dans le cœur en venant ici. Tu les ramèneras tous à toi, crois-moi ! Et ne t'occupe plus de moi, ne t'en occupe plus... »¹³.

Les hommes et les femmes qui viennent de débarquer bouleversent, de par leur présence, l'équilibre précaire qui régnait dans l'île. Mais le trouble qui s'instaure n'est que l'amorce de crises plus graves, car les conflits qui commencent à se dessiner ne font qu'anticiper sur l'hostilité pure et simple qui régit le moindre acte de Crocco et de ses alliés, dont le seul but réside dans le renversement des rapports de force en place. Cela se produit au moyen, notamment, d'un complot aussi perfide qu'imprévisible, visant à supprimer d'abord Dorò, le jeune fils de maître Nocio, puis Currao, représentant les craintes légitimes des colons, soucieux de se voir dépouiller de ce qu'ils ont conquis avec des efforts extraordinaires :

« CROCCO : Ne plaisantez pas ! Ne plaisantez pas, parce que bientôt, il va falloir monter un complot pour de bon... FILACCIONE : Un complot ? OSSO-DI-SEPPIA : Pourquoi ? FILACCIONE : Pour le roi dépossédé ? CROCCO : Non non, pour nous : un complot à nous, un vrai, mais en faisant en sorte qu'il paraisse monté par eux... PAPIÀ : Eh ! oui, bien sûr ! Pour donner à maître Nocio une preuve que notre surveillance est nécessaire... CROCCO : Non, pas pour ça. Je ne parle pas d'une feinte, moi ! PAPIÀ : Et alors, qu'est-ce que tu veux dire ? CROCCO : En venir à un fait positif – et grave – qui rende impossible toute entente avec les autres. FILACCIONE : Un fait ? Quel fait ? CROCCO : Quelque chose – je vais vous dire – à quoi il faudra donner l'allure d'une vengeance des autres, des déposés, contre l'usurpateur : vous comprenez ? Mais nous le ferons, nous, pour notre avantage : pour nous débarrasser tout de suite de celui qui représente pour nous en ce moment le danger le plus grave, je veux dire que les deux chefs se mettent d'accord sur notre dos. Maître Nocio et Currao. Vous ne comprenez pas de qui je parle ? Mais bon Dieu, de Dorò ! BURRANIA : Ah ! mais oui, Dorò ! CROCCO : Dorò est du côté de Currao et de la Spera, contre nous. Il va essayer par tous les moyens de les faire entrer dans les bonnes grâces de son père : et alors, pour nous, ce serait fini. PAPIÀ : Mais pour se débarrasser de lui, comment faire ? CROCCO : Comment ? Il faudra nous

¹³ *Thc2*, p. 444-445.

concerter sur la façon : et ça, tout de suite, ce soir même ! Laissez-moi faire »¹⁴.

* c) Tout l'acte III est bâti autour de la préparation et du dénouement de ce complot, dans un climat dramatique de plus en plus tendu. Crocco, qui en est l'instigateur, parvient à faire croire à la *Spera* que Currao veut supprimer Dorò et lui enlever son fils tout en épousant une autre femme. L'ancienne prostituée, tombant dans le piège et voulant protéger son enfant, dénonce publiquement Currao, qui parvient néanmoins à prouver son innocence et à montrer l'identité des vrais coupables. Ayant délaissé la *Spera*, cet homme, désireux surtout de rétablir son pouvoir sur l'île, s'apprête à reprendre par la force son enfant quand la terre, comme si elle voulait empêcher une telle violence en étant à l'unisson avec les sentiments de la mère, est secouée par un tremblement dévastateur qui aboutit à la disparition de l'île sous les flots :

« CROCCO : [...] Dis donc : tu ne pourrais pas t'en charger toi, de la dénonciation ? LA SPERA : Moi ? Une dénonciation ? À qui ? CROCCO : À maître Nocio. LA SPERA : Quelle dénonciation ? CROCCO : De ce complot. C'est sûr, tu sais ! Je t'ai dit le contraire d'abord, parce que pendant un moment je me suis méfié de toi. Il veut Mita, c'est vrai, mais pour arriver à se rendre maître de tout, tu comprends ? Seulement, il sait qu'il y a un obstacle. Un gros obstacle : d'abord pour avoir Mita, et puis pour devenir, lui, seul maître de tout : et c'est Dorò. LA SPERA : Dorò ? PAPIÀ : Oui, Dorò qui t'est attaché et qui s'opposera sûrement, à cause de toi, à son mariage avec sa sœur. Tu comprends ? BURRANIA : Ils veulent le faire disparaître ! [...] LA SPERA : Non ! Qu'est-ce que tu dis ? Faire disparaître Dorò ? Jamais, ça jamais ! Il faut absolument le sauver ! À tout prix ! CROCCO : Eh ! oui, justement : par ta dénonciation ! [...] De toute façon tu auras essayé de le sauver, si tu fais la dénonciation. Et tu le sauveras ; tu le sauveras si on te croit ! Et du même coup tu te sauveras, et aussi ton fils, idiot, en empêchant que l'autre prenne Mita et t'abandonne. Il sera chassé de l'île, et tu pourras le suivre. [...] CROCCO à la *Spera* : Alors, on est d'accord ? *La Spera, absorbée et angoissée, ne répond pas.* Réponds ! LA SPERA : Oui, oui, il faut sauver... il faut sauver Dorò. Et aussi mon enfant... mon enfant... [...] VOIX DE LA FOULE : [...] C'est la Spera ! C'est la Spera ! – Allez, écoutez ! LA SPERA à Dorò : Reste ici avec moi, Dorò. *Puis, se tournant vers tous les autres* : Je vous dis qu'on a comploté pour tuer ce garçon ! VOIX DE LA FOULE : Le tuer ? Qui veut le tuer ? MAÎTRE NOCIO : Mon fils ? Qui veut tuer mon fils ? TOB-

¹⁴ *Thc2*, pp. 439-440.

BA : Mais non ! Ce n'est pas vrai ! Pas vrai ! CROCCO, PAPIÀ, BURRANIA : C'est vrai ! C'est vrai ! C'est vrai ! CURRAO, *sautant sur Crocco et le traînant vers le bas* : C'est toi qui le dis, que c'est vrai ? LA SPERA, *allant à leur rencontre, et arrachant Crocco des mains de Currao* : Non, c'est moi qui le dis : que c'est vrai ! C'est moi qui le dis ! (À Dorò :) Ils veulent te tuer, Dorò ! (À maître Nocio et à tous :) Ils veulent le tuer, parce qu'ils savent qu'il n'acceptera jamais... (À Dorò :) Tu n'accepteras jamais : n'est-ce pas Dorò ? Jamais que ta sœur l'épouse, lui (*elle montre Currao qui est en face d'elle*), lui qui, pour la prendre, veut m'enlever mon fils ! À moi, m'enlever mon fils ! CURRAO : Ah ! Ainsi, c'est à moi que tu parles ? Que je veux tuer Dorò, moi ? TOBBA : Ce n'est pas vrai ! Ce n'est pas vrai ! CROCCO ET SES AMIS : Si, c'est vrai ! C'est vrai ! – Lui, lui, oui ! Pour se débarrasser de lui ! – Et s'emparer de tout ! – Et rester le seul maître ! Croyez-y ! Croyez-y ! CURRAO : Personne ne peut y croire ! TOBBA : Et elle-même, elle n'y croit pas ! CURRAO, à maître Nocio : Vous ne pouvez pas y croire, vous, qui êtes témoin... MAÎTRE NOCIO : Non non, je ne le crois pas, moi ! Je ne le crois pas ! [...] CURRAO, à Crocco et à ses amis : Et alors c'est vous autres ! CROCCO : Nous ? CURRAO : Oui, vous ! vous ! C'est vous qui lui avez mis cette infamie dans la tête, lâches ! [...] CROCCO ET SES AMIS, *un peu à la Spera et un peu aux autres* : Nous ? C'est nous qui te l'avons dit ? – Allez, parle ! – Ce n'est pas toi qui nous l'as dit ? – Oui, que tu voulais faire la dénonciation ? – Et même, que tu voulais reprendre ton métier ! – Mais bien sûr ! Oui, oui ! Elle nous a tous invités à aller chez elle ! LA SPERA : Ah ! lâches ! lâches ! lâches, tous ! – Oui, c'est vrai, c'est eux qui me l'ont dit, pour me pousser à te dénoncer ! [...] CURRAO, *la protégeant* : Que personne ne la touche ! LA SPERA : Ce qu'ils voulaient faire, eux, devait apparaître comme pensé et fait par toi ! MAÎTRE NOCIO, *aux matelots* : Empoignez-moi cet assassin, et ces cinq autres-là ! [...] CURRAO : [...] (À la Spera :) Et alors, toi, pourquoi est-ce que tu m'as dénoncé ? LA SPERA : Pour sauver Dorò ! (À maître Nocio :) Pour sauver votre fils ! Maintenant, vous ne permettrez plus que mon fils me soit enlevé, à moi ! CURRAO : Ah ! non ! mon fils, tu vas me le donner ! *Et il fait le geste de le lui arracher des bras*. LA SPERA, *se débattant* : Non, non ! [...] VOIX DE LA FOULE : Elle est indigne de le garder ! – Si elle veut se remettre à faire la putain ! – À son père ! À son père ! CURRAO : Donne-le-moi ! Donne-le-moi ! LA SPERA : Non non ! Si tu me l'enlèves, la terre va trembler ! la terre va trembler ! »¹⁵.

¹⁵ Thc2, pp. 462-471

Seul le couple mère-enfant survit à l'aventure de cette colonie fondée sur un projet fou, autant épris de liberté, de par la volonté d'un petit nombre guidé par la *Spera*, que voué à l'échec, de par une motivation chancelante d'hommes qui n'ont pas complètement coupé les ponts avec leur passé de repris de justice. La *fabula* pourrait être résumée comme la chronique d'un lent cheminement vers une issue fatale, tant l'impuissance des uns et des autres à surmonter leur condition misérable s'affiche dans toute sa gravité.

Il est, certes, question d'une ébauche de système social, avec un minimum de contraintes et de normes à l'appui, et on retrouve, par moments, un élan choral des colons pour bâtir de nouvelles formes de vie en commun, à première vue distinctes de celles de la société qu'ils ont fuie. Cependant, cette nouvelle colonie est moins l'aboutissement de la volonté d'un groupe d'individus que le résultat d'un véritable cri de détresse d'une prostituée mère, éprouvant un dégoût total pour ce qu'elle est devenue et choisissant le risque du départ vers l'inconnu afin de ne pas succomber à la fatalité de son destin.

Il importe moins, me semble-t-il, d'insister sur cette notion de parcours tragique, comprenant les étapes de la fondation puis de la dissolution progressive de cette communauté jusqu'au tremblement de terre qui fait tout disparaître, que de suivre de près les éléments clés de la diégèse, le plus marquant d'entre eux étant le rôle joué par le personnage féminin.

C'est la *Spera* qui conçoit l'idée du départ vers l'île comme un moyen pour retrouver le goût de vivre, même si ce lieu est dangereux et qu'il risque de sombrer sous les flots. En se comportant ensuite en femme honnête et attentionnée, soucieuse de rendre service à tout le monde, elle éveille des sentiments de respect pour sa personne mais n'en demeure pas moins la seule créature féminine au milieu de beaucoup d'hommes qui la désirent. C'est également à elle que Currao, son compagnon et père de son enfant, doit l'ascendant qu'il peut exercer sur les autres car il a l'opportunité de partager ses jours avec la femme tant désirée et admirée de tous. C'est enfin elle qui déclenche involontairement la disparition de l'île lorsqu'elle obtient le soutien des forces de la nature pour s'opposer à la violence de Currao cherchant à lui arracher son enfant.

Or, chacun des tournants de la pièce concernant ce personnage est étroitement lié à sa condition de mère, bien décidée à défendre son petit contre toute forme de violence et soucieuse de lui inculquer de vraies valeurs morales. La nécessité de le protéger lui fait endurer avec résignation les pires humiliations après le débarquement de maître Nocio et va jusqu'à lui faire accepter d'être délaissée dans sa relation de couple. Mais le seuil de tolérance se situe au niveau de ses pré-

rogatives de femme ayant enfanté et refusant tout compromis susceptible de la priver de sa créature¹⁶.

Confrontée à un monde où les relations sociales sont dominées par les hommes, qui finissent toujours par se battre pour le pouvoir, comme dans le cas du conflit qui oppose Crocco à Currao, la *Spera* ne peut que se réfugier dans l'exclusion volontaire ou risquer sa vie pour échapper à une telle situation.

Mais quel est, au fond, le sens de ce refus ? Et même s'il se situe dans le contexte de conflits ayant une connotation sociale, quel est le lien éventuel avec la notion de mythe, invoquée par Pirandello lui-même ? Comme le critique Marziano Guglielminetti l'a rappelé de façon fort appropriée, le terme « mythe » renvoie ici à la nature sacrale du thème abordé et à l'engagement de l'auteur à représenter une problématique positive, favorisant une catharsis¹⁷.

La dimension mythique est à rechercher, dans *La Nouvelle Colonie*, dans l'aspiration à une régénérescence des esprits à travers un déracinement volontaire et la création de structures de vie en commun qui ont vocation à se substituer aux structures existantes, synonymes de défaite et d'oppression. Dans la mesure où ces nouvelles structures s'avèrent défailtantes, comme dans le cas de la mise en place d'un tribunal pour résoudre la question de la propriété controversée d'un logement, et que l'instauration d'une nouvelle loi est loin d'être perçue comme une véritable source de libération¹⁸, cette aspiration se heurte à de multiples obstacles, dont la fascination du pouvoir chez des personnages tels que Currao et Crocco. Ces obstacles ne cessent d'atténuer les élans du début de cette expédition et portent préjudice à l'aura de quête de terre promise qu'on peut y relever.

Une telle dimension, dont la tension morale ne peut que contribuer à consolider l'aspect sacré de la *fabula*, connaît le point de crise majeur dans les réactions des colons au débarquement qui a lieu au début de l'acte 2. Le rythme des événements s'accélère et toutes les contradictions et les ambiguïtés de comporte-

¹⁶ Sur la représentation de la femme dans l'œuvre de Pirandello cf. Roberto Alonge, *Madri, baldracche, amanti. La figura femminile nel teatro di Pirandello*, Milano, Costa & Nolan, 1997.

¹⁷ Pour ce passage cf. Marziano Guglielminetti, *Il teatro mitico di Pirandello*, in *Teatro di Pirandello, Convegno di Studi*, Asti, Centro Nazionale di Studi Alfieriani, 1967, cité partiellement en traduction française in Gérard Genot, *Pirandello, un théâtre combinatoire*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1993, p. 75, où la notion de modernité est également abordée : « La modernité ne doit pas être entendue comme une qualification désacralisante, qui corroderait et entacherait la nature sacrale du mythe ; elle souligne bien plutôt l'actualité du mythe lui-même, sa capacité de mettre au jour et éventuellement de résoudre quelques-uns des problèmes les plus inextricables de la vie contemporaine. [...] Cette création de « mythes modernes » témoigne de l'abandon définitif de la part de Pirandello de toute forme théâtrale conçue et réalisée comme *mimesis* ou déformation de la réalité quotidienne ; elle marque en particulier un détachement par rapport à cette partie de sa production qui est liée polémiquement aux conventions du drame bourgeois ». Voir également Marziano Guglielminetti, *Pirandello*, Roma, Salerno Editrice, 2006, pp. 306-314.

¹⁸ Voir note n° 9, lignes 16-25.

ment ressortent au grand jour, cédant la place au déroulement d'un double conflit : Crocco contre Currao et la *Spera* contre tous.

Si les deux personnages masculins se défient respectivement pour la conquête et pour le maintien du pouvoir, leur rivalité à cause d'une femme n'étant finalement qu'accessoire, le parcours de la *Spera* est celui d'un personnage féminin ayant toujours un rôle moteur de l'action, se projetant vers le pari de faire le bien pour le bien et d'envisager le bonheur au sein d'une cellule familiale bâtie au prix d'immenses efforts. Un parcours qui finit inévitablement par être ressenti comme gênant par ceux qui l'entourent de près ou de loin, à savoir tout le monde, et qui entraîne des réactions hostiles allant des insultes répétées jusqu'à sa mise à l'écart et à la tentative délibérée de la priver de son enfant.

La disparition de cette nouvelle colonie sous les flots marque alors, de façon tragique, l'échec du projet de liberté précédemment évoqué, mais ce même échec ne signifie pas pour autant la fin de tout, car il y a deux survivants de taille : la mère et son enfant, en d'autres termes la preuve de la pérennité du lien privilégié qui est le propre de la maternité. Leur survie est, en quelque sorte, un gage d'espérance car elle symbolise que la force morale ayant inspiré l'implantation de la nouvelle colonie a réussi à triompher de la mort.

L'issue de cette pièce ne signifie-t-elle pas que le lien mère/enfant est plus fort que tout rêve de refondation sociale, d'autant plus que cette refondation sociale connaît assez rapidement des dérives proches du système institutionnel auquel les colons avaient voulu échapper ?

Quand bien même il s'agirait d'un mythe, compte tenu de la connotation sacrée de plusieurs aspects de la *fabula*, est-on sûr de ne pas se tromper de cible en faisant référence au domaine social ?

Car il est question, depuis la fin du prologue, non seulement du rayonnement d'une grande force morale émanant de la *Spera*, mais également d'un événement pourvu d'une charge symbolique majeure, qui souligne justement la signification toute spirituelle de la nouvelle aventure commune : le lait qui sort de nouveau de la poitrine de cette femme, lui permettant donc de nourrir son enfant et de l'emporter avec elle, ce qui fait crier au miracle¹⁹.

¹⁹ *Thc2*, pp. 409-410 : « LA SPERA : Un miracle ! Un miracle, je te dis ! Je peux allaiter mon enfant, moi ! Moi ! *Et elle le serre plus fort sur son sein, comme pour le protéger.* CURRAO : Toi, toute seule ? Mais comment ? Au bout de cinq mois ? LA SPERA : Je n'en sais rien ! Je lui ai dit (*elle montre Tobba*) que j'allais le chercher chez sa nourrice ; je l'ai dit comme ça, comme si j'étais poussée, en moi, par je ne sais quoi... une chaleur... une ardeur qui me montait à la tête et me descendait dans la poitrine... J'ai couru comme une folle... un feu... une flamme... et en courant, là, dans la petite rue d'à côté, à la première porte, en montant l'escalier, je suis tombée, j'ai roulé, je n'ai senti aucune douleur ; en me touchant, j'avais la poitrine toute mouillée ; mon lait est venu tout seul, tout seul, subitement, pour mon enfant ! Pour mon petit ! *Elle fait de nouveau le geste de le protéger, et de se protéger en même temps que lui.* CIMINUDÙ, *comme médusé* : Ça, c'est vraiment un miracle ! TOUS, *d'abord doucement, puis de plus en plus fort* : Miracle !

L'ensemble de la diégèse de *La Nouvelle Colonie* résulte des élans et des propos de la *Spera*, qui prend radicalement en main son destin et qui fait tout ce qui est en son pouvoir pour que d'autres partagent ses résolutions de régénérescence morale et d'action bienfaisante.

Or, c'est tout le temps en tant que femme, consciente de la spécificité de sa condition, qu'elle s'affiche dans la pièce et c'est bien en tant que femme ayant beaucoup réfléchi, après avoir connu la maternité, à ce qui compte réellement dans la vie qu'elle se dresse à la fois contre Crocco et Currao, à des moments différents, lorsqu'ils se déchirent et qu'ils finissent par exercer des formes de violence sur sa personne.

D'où la question qu'il me semble légitime de poser : peut-on véritablement parler de mythe social ? Il est plus plausible, me semble-t-il, de parler de mythe de la maternité, susceptible de surmonter toutes les impasses découlant des conventions sociales et des exclusions que la société a coutume de dicter, au nom de règles de vie et de traditions parfois terriblement injustes, comme c'est le cas pour le traitement réservé à une ancienne prostituée, cantonnée à jamais dans sa condition de paria dangereux, à exclure par tous les moyens.

L'importance ponctuelle du mythe de la maternité, en l'occurrence, ne devrait-elle pas amener à analyser autrement le sens de cette pièce, qui a été d'ailleurs mal accueillie par la critique jusqu'ici ?²⁰ Comme j'ai eu l'occasion de le montrer, en effet, le prétendu mythe social ne dépasse pas le stade d'ébauche de vie communautaire, cette ébauche ne relevant que d'un élan individuel et n'étant pas motivée par un véritable esprit communautaire.

Qu'elle soit méprisée ou respectée, la *Spera* demeure le repère du moindre tournant de l'action et des dialogues et c'est la relation avec son enfant qui compte par-dessus tout. Cette relation est finalement l'occasion permanente d'une véritable transfiguration morale de la femme mère qui s'inspire clairement des préceptes

Miracle ! Miracle ! TOBBA, *se découvrant, et sur un ton d'avertissement solennel* : C'est le signe de Dieu, pour nous tous : qu'il va nous guider Lui-même ! – À présent, oui, il faut partir. Cette nuit-même. – À genoux ! *Tous se découvrent et s'agenouillent* ».

²⁰ Cf. Lucio Lugnani, *Pirandello. Letteratura e teatro*, Firenze, La Nuova Italia, 1970, p. 169 : « La *Spera*, en particulier, est un personnage qui, symptomatiquement, est à plusieurs reprises sur le point de devenir une figure inoubliable [...], n'y parvenant cependant qu'à moitié et finissant paradoxalement par demeurer un grand personnage non abouti ». Robert Perroud (*Thc2, Notice*, pp. 1429-1430) rappelle, entre autres, a) le jugement négatif de Roberto De Monticelli, rendant compte de l'interprétation de la pièce dans la mise en scène italienne de Virginio Puecher, en 1975 (« ce mythe, à la lecture, donne l'impression d'un effort généreux, mais trop volontariste ») et b) l'unanimité de l'accueil très défavorable réservé par la presse à la mise en scène parisienne d'Anne Delbée, en 1978 (Colette Godard, *Le Monde* : « On ne comprend rien à l'histoire, on ne comprend pas pourquoi Anne Delbée a mis en scène cette pièce oubliée de Pirandello, ni pourquoi les acteurs jouent dans un style claironnant, comme une caricature du théâtre d'époque »).

chrétiens du don de soi et du pardon²¹. Il est évident qu'on est en présence d'une approche thématique plutôt atypique chez Pirandello et que le partage entre le bien et le mal ainsi qu'entre les valeurs morales porteuses de sens et les apparences trompeuses de tous genres apparaît comme étonnamment tranché, écartant le moindre doute du côté du spectateur/lecteur.

Cette approche nous amène néanmoins à réfléchir autour du sens de cette pièce : élan de refondation d'une communauté sociale ou envie de rebâtir le propre de la condition humaine de tout un chacun à partir d'un effort collectif ou encore projection de l'apport individuel au sein d'une communauté donnée ?

La Nouvelle Colonie est un peu tout cela à la fois, avec la conséquence fort gênante, pour le travail critique, de dérouter à cause des multiples options d'interprétation possibles. Il n'est néanmoins pas inconcevable de tirer quelques conclusions des données dont on dispose, en ce qui concerne, notamment, le sens du mythe par rapport à la *fabula*.

La migration de ces parias de la société et les modalités de leur implantation dans une île déserte ont une caractérisation solennelle voire initiatique, ce qui peut justifier le recours à l'évocation du mythe. Quant à la définition de la nature de ce mythe, il paraît indispensable de ne pas se laisser détourner par les apparences²².

²¹ *Thc2*, p. 443 : « LA SPERA : [...] J'aurai le temps et les moyens de faire passer en lui tant de bonté, tant de jugement, que même si tous me couvrent de mépris et d'outrages, me crachent à la figure et ricanent, il ne les entendra pas : il ne les entendra pas, pas plus qu'il ne les a entendus tout à l'heure, en étant là, dans mes bras, sous mon châle ».

²² Roberto Alonge (*Pirandello cit.*, pp. 261-267) propose une interprétation de cette pièce qui s'inspire des théories freudiennes sur la sexualité. Je vais résumer de suite les étapes essentielles de son argumentation critique, certes originale, qui n'emporte pourtant mon adhésion qu'à propos du contraste homme/femme. Il rappelle qu'il faut lire, dans ce prétendu « mythe social », non pas un voyage vers l'avenir mais un voyage vers le passé, l'île représentant le lieu primordial de l'humanité. La tentative de transformation de cette société de type primitif serait fondée sur une situation de déséquilibre : dans une communauté exclusivement masculine, la *Spera* est la « reine » et Currao, son compagnon, est le « roi », dont l'autorité découle de la condition d'époux déniée aux autres. Le conflit qui oppose Crocco à Currao traduit alors une situation de tension sexuelle partagée par tous les autres hommes (Currao en tant que *père* freudien, qui protège ses *enfants* mais qui leur interdit d'avoir des relations sexuelles avec leur *mère*). L'élimination même symbolique du *père* signifierait le chaos, c'est pourquoi le mariage envisagé de Currao avec la fille de maître Nocio rétablirait l'autorité du *père*, la possession de la femme étant le fondement de l'autorité. Le vrai conflit de la pièce se situerait dans le contraste homme/femme, entre patriarcat et matriarcat. La *Spera*, en tant que reprise et variation du mythe de Médée, tue, avec le tremblement de terre, sa rivale, son compagnon infidèle et tous les autres. La scène finale de la pièce montrerait la transfiguration de la *mère* en *Mère*, la mère terre, puissance bisexuelle et androgyne, dont la fécondité n'est pas conditionnée par l'intervention masculine. Contrairement à Médée, qui tue mais ne crée rien, la *Spera* crée alors une nouvelle forme de civilisation, une nouvelle échelle de valeurs.

Il y a, certes, une connotation de refondation sociale dans l'aventure de ces colons, mais cette aventure n'est que le fruit de la volonté ou plutôt de l'illumination messianique du personnage féminin, autour duquel la diégèse s'organise dans son ensemble. Bien qu'une véritable partie à trois se joue entre la *Spera*, Crocco et Currao, c'est toujours au personnage féminin que revient la fonction de déclencheur du moindre tournant de la pièce, avec la représentation d'un portrait de femme qui retrouve sa dignité d'être humain à travers une relation mère/enfant pleinement assumée, qui devient progressivement une force morale presque surhumaine. Il y a de la sacralité dans la relation entre la *Spera* et son enfant et cette sacralité résume tout son parcours en tant que femme, rachetant son passé de prostituée et effaçant presque son état de compagne d'un homme.

Si les luttes pour le pouvoir entre les hommes mènent à la destruction et à la mort, l'amour de la femme pour sa créature est source de vie et d'espérance. Une maternité, donc, assumée de telle manière qu'elle s'avère plus forte qu'une tentative balbutiante de refondation sociale. L'identification du mythe qu'il faut repérer dans *La Nouvelle Colonie* résulte probablement de l'interprétation à donner de cette issue, avec une hiérarchisation de sens qui place la maternité, avec ses implications relationnelles, devant la société.

Edoardo ESPOSITO
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

L'ERRANCE DANS LE THÉÂTRE DE SAM SHEPARD OU LE MYTHE D'UNE AMÉRICANITÉ TOUJOURS MOUVANTE

« *The West. That's where we are, isn't it? The West? This is the West? We can't get any further West than this* »¹ (Wheeler, dans *Angel City*)

Un inlassable besoin d'aller toujours plus à l'Ouest et l'incroyable mais satisfaisante sensation d'avoir atteint cet Ouest, c'est ce que semble sous-entendre Wheeler, le producteur hollywoodien, dans son propos : inutile d'aller plus loin, c'est ici l'Ouest, le lieu vénéré des pionniers mais aussi le lieu de l'empire du cinéma qui se charge de pérenniser l'Histoire par l'emprise de la fiction. La reprise par les studios hollywoodiens de l'histoire de la conquête de l'Ouest a créé l'image du pionnier-héros solitaire qui ne se satisfait jamais de la sédentarité, qui veut toujours s'approcher de l'horizon de cette terre américaine qui se mesure en étendues à découvrir toujours plus à l'Ouest, qu'elles soient rocheuses ou de vastes prairies et pleine d'embuches et ce depuis le Commencement. Sam Shepard, qui a grandi dans la culture littéraire de la Conquête mais a aussi absorbé le cinéma hollywoodien, a repris à son compte et dans son théâtre cette histoire de la conquête, cette histoire humaine, cependant dans une toute autre version, dans ses potentiels d'instabilité, de cassure, de déception mais aussi de recommencement pour ses personnages. Il va faire du mouvement, de l'errance, une caractéristique de son monde théâtral, le mythe d'une américanité toujours mouvante, accrochée à son passé pour envisager un avenir, car le présent se dérobe toujours au mythe, il est toujours pressenti, ailleurs. Cette errance, qui ramène toujours à autrefois, va constituer le mythe construit sur une histoire de l'Histoire et la façon dont ses personnages la vivent sempiternellement. Une mise en évidence de quelques situations dans ses pièces découvrira des errances autres qui vont élargir le sens jusqu'à intégrer une notion de profondeur, une sorte de dimension complémentaire à l'horizon unique, lorsque le mythe se dérobe à son sens premier de rêve de l'Ailleurs/Avant pour toucher, affecter le personnage/individu et que celui-ci se questionne soudainement sur son sens, son appartenance, sa solitude, qu'il hurle ou simplement murmure l'injustice de sa condition pour évacuer sa mélancolie et tenter de retrouver paix et intégrité. Le héros se retire alors dans les grands espaces de la cons-

¹ Sam Shepard, *Angel City*, 1976, Sam Shepard, *Fool For Love and Other Plays*, Bantam Book 1984 ; p.101 : « L'ouest. C'est là qu'on est, hein? L'Ouest? C'est ici l'Ouest ? On ne peut pas aller plus à l'Ouest que ça. »

science et de l'imagination, expression métaphorique de l'errance intérieure comme l'exprime Michael Earley dans un article consacré à Sam Shepard et à la tradition littéraire américaine².

Américanité et errance

Au XVII^e siècle, lorsque les migrants de la Réforme, forcés de s'exiler du Vieux Monde, s'installent en Nouvelle Angleterre pour recréer un bastion religieux, c'est véritablement un « enclos », protégé par la grille symbolique héritée des Écritures, qu'ils construisent. Dans un article consacré à ce qu'il a nommé le fantôme de l'errance en Amérique, Pierre-Yves Pétillon³ souligne cette importance de la délimitation d'un territoire pour mieux mettre en évidence la terreur, religieusement réglée, que pouvait/devait inspirer l'autre côté de cette palissade, que l'auteur, dans ce même article, décrit comme un désert, voire même un chaos comme d'avant la genèse... Sortir de cet enclos pour l'itinérance et la chasse c'était s'ensauvager. C'était ainsi imaginer l'immensité de ce nouveau territoire et l'envie d'exploration mais aussi les craintes qu'il pouvait susciter : de l'autre côté de la palissade se vivait une forme de liberté avant même de pressentir peut-être le potentiel d'une nouvelle vie, d'une société naissante qui elle-même, un jour, convoierait son passé.

La mémoire de cette itinérance américaine serait presque un archaïsme au sens psychanalytique du terme dans la structuration de ce peuple et de sa culture, elle est objet de désir perpétuellement entretenu par les écrivains jusqu'à aujourd'hui, qui témoignent mais aussi « inventent », par le biais de leurs fictions, l'« autrefois » basé sur le besoin d'explorer les terres non encore régies par la loi, quitter le civilisé pour vivre autrement, mais aussi finalement conquérir jusqu'au point de construire une identité/américanité dont le fondement serait l'errance. La réalité historique reprise par l'imaginaire des écrivains, qu'ils soient Hawthorne, Melville, Poe, mais aussi James et Whitman dont Shepard s'inspire et qui est cité

² Michael Earley, *Of Life Immense in Passion, Pulse, and Power – Sam Shepard and the American Literary Tradition*, in *American Dreams, the Imagination of Sam Shepard*, ed. Bonnie Marranca PAJ Publications, 198, p.127: « ...they retreat into the vast open spaces of consciousness and imagination. (...) »

³ Pierre-Yves Pétillon : « Amérique : le fantôme de l'errance », paru dans *Le Magazine Littéraire*, avril 1997, p.44-47. Dans cet article, P.-Y. Pétillon analyse l'histoire américaine en s'appuyant sur la littérature et les moments-charnières de l'Histoire qu'elle utilise pour retrouver l'ancrage de ce qu'il nomme l'errance qui se manifeste autant dans les mouvements de populations, motivés par le besoin de terres autant que par le besoin de rompre avec le bastion religieux et vivre l'« aventure » assimilée à la vie sauvage. Errance et américanité sont liées, qui forment l'« autrefois » vénéré par les écrivains de la *Beat Generation* qui prennent le relais des écrivains de leur siècle mais aussi des siècles précédents. Cet « autrefois » de l'Histoire est pour P.-Y. Pétillon le mythe fondateur de l'Amérique.

par Jeep dans *Action*⁴, en a fait un mythe qui a fait la richesse de la littérature américaine et, plus tard, celle plus matérielle du cinéma hollywoodien par sa reprise dans les films d'aventures célébrant la Conquête ainsi que dans les « westerns ». Ce mythe a intégré l'histoire de la création d'une société qui s'est détachée du Vieux Monde pour aller vivre dans celui qui allait être le Nouveau Monde. Son dynamisme, sa volonté de réussite par la conquête, son émancipation ou réappropriation du religieux, des règles sociales a créé une opportunité, d'une part, et, d'autre part, pérennisé le rêve d'un Ailleurs séduisant sous-jacent, référence toujours motivante de cet Avant précédant la conquête ainsi que l'émergence d'une identité américaine.

Cette mémoire-identité-mythe nourrit le théâtre de Shepard, c'est cette combinaison qui fait la chair de ses personnages et leur donne une consistance humaine souvent insolite mais si touchante et impressionnante. Pour autant, cette instillation du passé et de son rêve s'avère démesurée, insupportable, elle perturbe des êtres qui sont à saturation de cette mémoire-objet de désir et de sa frustration qui provoque nostalgie et révolte. C'est dans ce sens que l'on doit entendre le propos de Shepard lorsqu'il dit vouloir se démarquer des dramaturges d'« idées » qui ne s'adressent qu'à l'intelligence en évacuant ce qui, pour lui, est essentiel, les sens, les émotions :

*(...) Myth speaks to everything at once, especially the emotions. By myths I mean a sense of mystery and not necessarily a traditional formula. A character for me is a composite of different mysteries. He's an unknown quantity. (...)*⁵.

Le théâtre de Shepard est essentiellement expressions d'états émotionnels de personnages affrontant un quotidien social obligé, incontournable, qui entraîne confrontation et violence et, pour finir, les isole dans un sentiment soudain de perte, d'aliénation insupportable. Cette perte de soi, étrangeté à soi-même ou paradoxalement hyper-lucidité, qu'il dépeint comme un échec à entrer dans le paradis des origines où son « mythe », fatalité génétique comme parfois ses personnages féminins l'expriment, est un des fils conducteurs majeurs de son œuvre. Elle est cette « part d'inconnu » qui compose ses personnages, regroupe les « mystères »

⁴ Sam Shepard, *Action*, in *Fool for Love and Other Plays*, Bantam Book 1984, p.179 :

« Jeep : Walt Whitman was a great man... He expected something from America...He was like Tolstoi was to Russia... » (« Walt Whitman était un grand homme... il attendait quelque chose de l'Amérique... Il était ce que Tolstoï était à la Russie... »).

⁵ *Language, Visualisation and the Inner Library*, in *Shepard on Shepard. American Dreams. The Imagination of Sam Shepard*, edited by Bonnie Marranca, PAJ Publications New York, 1981, p.217 : « (...) Les mythes s'adressent à tout en même temps et surtout aux émotions. Par mythe, j'entends un sens du mystère pas nécessairement une formule classique. Pour moi un personnage est un ensemble de mystères. C'est un tout insondable ».

qui soudainement vont s'exprimer dans la violence ou la soumission qui feront du conflit la constante de ses personnages.

La mémoire et le mythe

L'article de Pierre-Yves Pétillon cité en référence pour définir l'américanité par l'errance fournit les ingrédients premiers du mythe en devenir de cet ailleurs sauvage/libre en décalage avec ce bastion palissé qui perdurera jusqu'à ce que le besoin de terre oblige à élargir le territoire, à poursuivre la conquête, à aller vers l'Ouest. Cette nécessité vitale va occasionner la rencontre du « civilisé » avec le « sauvage », l'Indien mais aussi l'aventurier, ouvrant en grand les portes de l'Ouest et entérinant ainsi l'errance. Référence est faite dans cet article à l'œuvre de James Fenimore Cooper qui laisse entrevoir ce phénomène de la création de l'Amérique dans tous ses sens d'intégration et de perte : mise en place d'une « civilisation » d'un côté, issue entre autres du bastion initial, d'un autre, érosion/perte de la notion de « frontière », de terre et des grands espaces non enclos, et symbolique de la liberté attachée à ces espaces infinis. Au XX^e siècle, l'« américanité » se construit toujours, son passé continue à la déterminer sous la plume d'écrivains et poètes, sous la tutelle de Jack Kerouac, la *Beat Generation* « prend la route » pour revivre de façon symbolique et poétique cette errance qui rappelle et maintient vivace la mémoire qui a fait éclore et fait perdurer le mythe fondateur de l'Amérique : l'errance à rebours, l'autrefois.

Admirateur de Jack Kerouac et de son écriture, Shepard va continuer l'œuvre de ses prédécesseurs dans son traitement de l'histoire, y mettre sa veine, son style, sa passion pour son américanité, pour exprimer l'effet de ce passé sur ses personnages par l'intemporalité du mythe qu'il va utiliser à des fins poétiques et de créations d'images mais aussi à des fins métaphoriques et existentielles pour provoquer le questionnement, faisant voyager dans sa vision le Mythe aux côtés de l'Histoire. Ainsi Hobart, dans *Kicking a Dead Horse*, découvre une nouvelle dimension de cette histoire humaine alors qu'il creuse le trou où il veut enterrer son cheval. L'excavation prend un tour métaphorique suscitant ses divagations sur le sous-sol préhistorique qui dépasse toute Histoire pour privilégier le lyrisme et conclure sur une vérité pas moins que philosophique sur l'impossibilité de s'arrêter de penser :

(...) *I'm not climbing back down in there with the shovel, that's for sure. (...) The smell too – the deeper you go. The history of it. The dinosaur. Bones. Ancient aching bones. The fossil fuels. All the shit*

*that rolls through your numb skull as you shovel, one scoop at a time. You'd be surprised the way the mind can't sit still. (...).*⁶

Voilà son « crâne » habité d'un « esprit » confronté à une autre dimension de l'Histoire, sa Profondeur, alors qu'il n'en était encore qu'à errer sur la partie plane, la surface de l'immense étendue, sur laquelle, sans son cheval, il est perdu. Hobart veut revivre ce qu'ont vécu les pionniers, il vient rechercher son identité perdue, son authenticité galvaudée et entame son pèlerinage dans *The Great Beyond*, ce Grand Au-delà comme il nomme cet Ouest. Cependant, alors qu'il revoit son passé, son « esprit » se questionne soudainement sur l'histoire de cet autrefois :

*When was that ? This « used to » ? When was that ?*⁷

L'errance, vagabondage, déplacement mais aussi aventure, fugue, rêverie encore, en tout cas un mouvement et si ce terme revêt un sens particulier lorsqu'il vient s'opposer à la sédentarité qui implique ici l'installation sur une terre conquise : à sa délimitation géographique s'accroche une dimension mentale et symbolique. Dans cette Amérique toujours en train de se faire, le territoire est le périmètre en-deçà duquel, comme chez les premiers colons, règnent la loi et la sécurité et au-delà duquel l'incertitude avec l'attraction de la liberté permettent la défamiliarisation et le rêve. Sortir du familier, permettre le rêve sont les « traitres-mots », la tentation et le piège, de l'œuvre de Sam Shepard. Le mythe de la famille, et plus largement de la socialisation, conjoint au rêve d'une mythique Amérique – celle d'un indescriptible avant/autrefois où la liberté/aventure n'a souvent pour unique connotation que l'absence de contraintes – est représenté dans le théâtre de Shepard par cet espace refuge, défait de sa qualité de paradis, dans lequel se fondent ses personnages lorsqu'ils sortent de l'espace enclos/civilisé insupportable pour aller « errer » dans leur désert. Ils y viennent par instinct, à la recherche du passé perdu des pionniers. Ces espaces physiques, deviennent des lieux mentaux, qui tracent la carte de la mystification qui se dessine dans la déception, puis dans la fuite pour finir dans le hors du temps et l'inexistence, la non-vie. Dans le théâtre de Shepard, cette vision métaphysique de la géographie illustre cette ambulation mentale souvent accompagnée de sa réalité qui met en symbiose idéal et déception, laissant transparaître l'altérabilité de ses personnages dénués d'emprise sur leur sort et invariablement leurrés. Hobart toujours, en train de revivre ce mythe de la conquête et sous le Souffle de l'authenticité des pionniers en fait le constat :

⁶ Sam Shepard, *Kicking a Dead Horse*, Faber and Faber, 2007, p.20 : « J'vais pas y r'descendre avec la pelle, sûrement pas. (...). L'odeur aussi – plus tu t'enfonces. L'histoire. Les dinosaures. Les os. Des vieux os plein de douleur. Les énergies fossiles. Toutes ces conneries qui traversent ton crétin d'crâne pendant qu' tu creuses, une pelle à la fois. C'est surprenant comme la tête peut pas rester tranquille. (...). ».

⁷ *Idem.*, p.16 : « Quand c'était ça ? Cet « autrefois » ? C'**était** quand ? ».

*They must have been a desperate bunch, the pioneers. (...) All this – space. What were they thinking? Just movement. Migration. But me – what about me ? I'd get out here, on my own, miles from nowhere, and somehow feel miraculously at peace ? One with wilderness? Suddenly, just from being here, I'd become what? What ? Whole ? After a life of being fractured, busted up, I'd suddenly become whole ? The imagination's a terrible thing.*⁸

Qui est-il, lui, Hobart, au milieu de ce passé ? Précédemment il était confronté au phénomène de la pensée, à présent c'est d'imaginer qui l'effraie, il est en train de prendre conscience de son (in)existence, que son dialogue avec lui-même va continuer. Lorsque le personnage prend conscience de l'illusion de ce temps mythique, fantasmé, c'est le « Je » qui se substitue aux « Ils, Eux », la conscience de l'exclusion, de l'illusion, entraîne le recentrement, l'apitoiement, dépressif si ce n'est romantique, sur soi, il pénètre dans la liberté qu'offre le monologue, grand espace de l'expression du « Je ».

La Scène Première ou le Poème Fondateur dans la mythologie shepardienne

L'adaptation littéraire n'est qu'une autre façon de dire un passé et, recréer la faute originelle en terre américaine dans les grands espaces verts, une façon poétique et explicite de dénoncer l'erreur du départ afin d'y adjoindre la nature assimilée au religieux. Le Nouveau Monde est lui aussi concerné par ses Écritures : même si elles n'ont que deux ou trois cents ans, ces quelques siècles prennent l'allure de l'éternité nécessaire à la maturation des mythes. Ceux-ci, cette part mystérieuse à laquelle fait allusion Shepard, s'associent très naturellement avec les croyances, les peurs et superstitions qu'elles transmettent, grands espaces ouverts à l'imaginaire et au mystérieux, au lointain et à l'indicible : ils sont les détenteurs du drame initial dans sa représentation poétique et épurée de La Première Scène de l'arrivée de l'homme sur terre (américaine) et du commencement de sa tragédie, comme le montrent les premiers échanges de *When The World Was Green* :

INTERVIEWER : How did this all begin ?

OLD MAN: There was an insult.

INT. : When ?

⁸ *Idem*, p.21-22 : « (...) ça devait être une bande de désespérés ces pionniers. (...) Tout cet – espace. À quoi pensaient-ils? Que déplacement. Migration. Mais moi – et moi alors ? J'arrive ici, tout seul, à des lieues de nulle part, et je devrais me sentir tout d'un coup miraculeusement en paix ? Un avec le désert ? Comme ça, par le simple fait d'être là, je deviens quoi ? Quoi ? Un tout ? Après avoir passé une vie à être fracturé, cassé, je deviendrais comme ça un tout ? C'est terrible, l'imagination. »

O.M. : *Many years ago. Two hundred years ago, I think.*
 (...)

 INT.: *Where did this insult take place?*
 O.M.: *In an open field. So they told me.*
 INT.: *And it was your great-great-great-grandfather? Is that right?*
 O.M.: *Maybe. Nobody's sure now.*
 (...)

 O.M. : *I wasn't there. I wasn't born.* ⁹

Aux « comment », « quoi », « quand », « où », qui appellent la précision, c'est le flou, le lacunaire qui déboute l'interrogation, le peut-être, on ne sait plus bien, le mystère du commencement du temps qui transforme les histoires en mythes pesants de mémoire meurtrière et qui fait de ses dépositaires des « gi-sants ». Dans *When The World Was Green*, Shepard met en scène un mythe fondateur dont le rapporteur vit et subit une culpabilité admise et transmise de génération en génération et qui devra sa rédemption à la femme. Le Vieil Homme explique plus tard qu'il faut sept générations pour mettre un terme à une insulte (entre hommes, cela va de soi !) et que seule la femme peut y mettre fin : celle qui a le pouvoir de donner la vie, peut aussi empêcher la mort. S'ajoute à cette légende le lieu, la grande plaine (*open field*) sans la palissade des origines, Éden métaphorique, infini dans sa connotation de grandeur et de liberté perdue. La femme, figure messianique, est attendue, sa nature divine implicite la rend inaccessible, improbable ? Transposition de la Genèse en terre américaine dans une lecture non exempte de la sensibilité et de la vision shepardienne ?

Cette pièce, écrite en collaboration avec Joseph Chaikin et produite pour la première fois en 1996, n'est pas sans rappeler son lien étroit avec une précédente collaboration des deux auteurs en 1984 dans une œuvre intitulée *The War in Heaven* (*Angel's Monologue*)¹⁰ :

I died/the day I was born/and became an Angel/on that day//since then/there are no days/there is no time/I am here/by mistake (...)

⁹ Sam Shepard, *When the World Was Green*, in Sam Shepard – *The Late Henry Moss, Eyes for Consuela, When the World was green, THREE PLAYS*, Vintage Books, New York, 2002, p.189 : « Interviewer : Comment tout a commence ? *Old Man* : Par une insulte. *Int.* : Quand ? *O.M.* : Il y a des années. Il y a deux cents ans je crois. (...) *Int.* : Où a eu lieu cette insulte ? *O.M.* : Dans une vaste plaine. À ce qu'on m'a dit. *Int.* : Et c'était votre arrière-arrière-arrière-grand-père ? C'est ça ? *O.M.* : Peut-être. Maintenant on sait plus. (...) ».

¹⁰ Sam Shepard en collaboration avec Joseph Chaikin, « *The War in Heaven* » (*Angel's Monologue*), 1984, in *Joseph Chaikin & Sam SHepard: Letters and Texts, 1972-1984*, edited by Barry Daniels, Theatre Communications Group, 1994, p.158 : « Je suis mort/le jour où je suis né/et devins un ange/dès ce jour // depuis lors/il n'y a pas de jours/il n'y a pas de temps/je suis ici/par erreur. »

Écrite dix ans plus tôt (dans un moment grave de la vie de Chaikin), non sans rappeler *Paradise Lost* de Milton, elle se réfère aussi au moment initial : la faute et l'innocence, l'erreur d'être-là, piégé, de la même façon que le vieil homme dans l'extrait cité précédemment subissait comme une fatalité sa culpabilité (identifiée) dans l'attente de la délivrance. La puissance poétique de ces deux pièces semble à elle seule capable de restituer un sentiment, fortement ressenti par ces deux écrivains par personnages interposés, de cette identité perdue que décrit Shepard à Chaikin lors de leurs échanges épistolaires alors qu'il cherchait la direction de leur travail en commun :

*Something's been coming to me lately about this whole question of being lost. It only makes sense to me in relation to an idea of one's identity being shattered...(.) A shock state...(.)...the resulting emptiness or aloneness is what interests me. (...)».*¹¹

Le Début, c'est donc toujours l'Écriture de l'erreur commise qui va entraver la réalisation du mythe, l'énonciation/évocation de la nostalgie implacable de cette humanité (ses personnages) qui va errer à la recherche de l'état antérieur. Shepard va y joindre sa touche, son Américanité étroitement liée à son Ouest, dans une grande partie de son œuvre. Il va continuer le travail de mémoire de ses prédécesseurs mais exprimer d'autres sentiments. Ses personnages contiennent tous ce Vieil Homme et cet Ange et le propos ici est de montrer l'inscription indélébile de ce mythe de l'origine dans les gènes des personnages comme le clameront certains d'entre eux dans des moments d'émotions/révolte où ils seront sous l'emprise d'une soudaine lucidité verbale libératrice, provoquant une explosion contre la fatalité, le mensonge, l'abandon à un sort. L'autre inscription sera le contexte contemporain américain, qui va doubler la puissance du mythe initial d'un autre mythe entretenu, celui de la Terre Promise et du Rêve Américain et qui motive peut-être cette autre perception du mythe par Shepard :

*Some myths are poisonous to believe in, but others have the capacity for changing things inside us even if it's only for a minute or two*¹².

Shepard réitère, précise son intérêt pour l'impact des mythes sur le comportement émotionnel des individus. Dans quelle mesure les mythes sont-ils toxiques, vénéneux, quelle révélation, même éphémère, peuvent-ils nous laisser entrevoir? Ils sont toxiques dans leur usage mensonger, qui leur enlève

¹¹ *Idem.*, p.128 : « Ce sentiment d'être **perdu** s'est imposé à moi dernièrement comme une véritable question. Il n'a pour moi de sens qu'en relation avec une identité ébranlée...(.) Un état de choc (...) j'y trouve un intérêt dans le vide et la solitude qui en résultent (...) ».

¹² Sam Shepard, *Rolling Thunder Logbook in New York* : Limelight Editions, 1987, p.62 : « Certains mythes sont toxiques, d'autres ont la possibilité de changer quelque chose en nous, même si c'est seulement pour un bref instant (...) ».

l'authenticité et découvre cette part d'inconnu qui les habite. Ces propos, qui décrivent le chaos du monde matériel, se retrouvent dans les traits de Rabbit, dans *Angel City*, personnage opportuniste qui s'affirme à la fois magicien, artiste, et porteur du Passé, débarquant dans les studios avec sa « trousse de guérisseur », volée dans une Mission sur son trajet, pour sortir le Cinéma Hollywoodien de son impasse :

RABBIT : In the West is the sign of the bear. The West is the "Looks-Within" place, (...)

WHEELER: Hold it! What's that mean? "Looks-Within" place? What does that mean?

*RABBIT: Uh-I guess it means the place for looking inside yourself?*¹³

Confronté aux producteurs qui veulent savoir « comment ça marche », Rabbit avoue qu'il ne sait pas :

It's an ancient design. (...) It took thousands years to cook this up. I'm just explaining the structure.

Rabbit est supposé représenter le passé, donc l'innocence, il est le dépositaire naturel, inconscient d'un savoir et d'une opportunité qui tire Wheeler de sa peur et de sa stérilité, lui ouvre les portes de l'imaginaire, même et surtout s'il est monnayable. Il semble retrouver le sens et la puissance du cinéma : « *Anything is possible here! (...) We can tear you to shreds and make you like it*¹⁴

Le cinéma permet l'envoutement, le rêve, l'oubli, c'est le domaine de l'exploitation de la crédulité et c'est cette déviance que Shepard veut dénoncer dans cette mise en scène en permettant à Wheeler de s'approprier un passé, qu'il ne peut ouvrir, pour en faire une romance édulcorée. Pour autant, offrir le rêve c'est offrir une mise entre parenthèses du quotidien, même si les rêves qui sortent des studios hollywoodiens ont une part de toxicité. Austin, l'écrivain intellectuel, dans *True West*¹⁵, comprend soudainement sa méprise lorsqu'il parodie la version idyllique de l'Ouest de son frère :

¹³ Sam Shepard, *Angel City*, 1976, in Sam Shepard, *Fool for Love and Other Plays*, a Bantan Book, 1984, p.97 : « RABBIT : À l'Ouest on trouve le signe de l'ours. L'Ouest est le lieu des "Regard Intérieurs" (...) WHEELER : Une minute ! Qu'est-ce que ça veut dire ? Le lieu des « Regards Intérieurs » ? Qu'est-ce que ça veut dire ? RABBIT : Euh ! J'imagine que c'est l'endroit pour regarder à l'intérieur de soi ? (...). P.98 : « C'est un modèle antique/ Ca a pris des milliers d'années pour le mettre au point ».

¹⁴ *Idem*, p.103 : « WHEELER : (...) On peut tout faire ici ! Tout est possible ici ! (...) On peut te découper en mille morceaux et te faire aimer ça. »

¹⁵ Sam Shepard, *True West*, 1980, *Sam Shepard: Seven Plays*, Bantan Books Inc. NY, 1981, p.39 : « Vivement la nuit et son odeur. Les buissons. Les fleurs d'orangers. La rosée perlante des arrosages. Les lumières dans les maisons. (...) Chez soi. La sécurité. C'est le Paradis ici. Tu sais ça ? On vit dans un Paradis. On avait oublié. »

I'm lookin' forward to the smell of the night. The bushes. Orange blossoms. Rain bird sprinklers. Lights in people's houses. (...) Indoors. Safe. This is a Paradise down here. You know that? We're livin' in a Paradise. We've forgotten about that.

Cette version est autrement plus convaincante littérairement et cinématographiquement que celle plus intellectuelle qu'il se proposait de faire. Elle est authentiquement hollywoodienne et contient le poison propre à faire rêver une Amérique en quête de réussite, de richesse, d'oubli, ce qu'a compris Henry dans *Seduced* qui ne veut plus voir la réalité et s'en protège comme d'une maladie :

I prefer seeing things to having them crash through my window in the light of day¹⁶.

Il incarne l'empire cinématographique qui maintient sous son charme et son contrôle ses spectateurs et renforce cette préférence pour l'illusion que vient offrir Rabbit au producteur et que découvre Austin dans sa parodie d'une Amérique paradisiaque. La famille de *Curse Of The Starving Class*, elle, en éprouve dans la réalité les effets de son poison.

Myth is a powerful medium because it talks to the emotions and not the head¹⁷

En opposant les « émotions » à la « tête », Shepard livre son intérêt pour l'impact subjectif que jouent les mythes sur le mental ; il cerne en même temps leur impénétrabilité, parce que le subjectif ne s'explique pas, ne se raisonne pas. Lorsque, dans *Curse of the Starving Class*, Shepard installe ses personnages sur une terre censée les faire vivre, ce couple et leurs deux enfants n'ont aucun doute sur la qualité mythique de ce sol, le leur, lié aussi à l'immense terre américaine, celle-là même qui contient le rêve de la réussite, de la vie possible, du bonheur. Ces personnages travaillent pour rendre cette terre prospère : ils sont dans le mythe premier de la possession de la terre et de l'installation en accord avec le Passé, l'Histoire et la confiance dans la fructification et l'abondance promise et attendue. Il n'y aurait pas de suite à cette mise en scène si l'autre aventure ne prenait place, celle de la déception et de l'incompréhension qui perturbe leur Rêve Américain. L'investissement et l'acharnement dans le travail qui doivent se traduire en réussite échouent : cette famille est un exemple de l'échec qui n'existe pas dans leur ver-

¹⁶ Sam Shepard, *Seduced*, 1979, Sam Shepard, *Fool For Love and Other Plays*, Bantan Books Inc. NY, 1984, p.238 : « Je préfère voir des choses plutôt que de les laisser s'engouffrer par ma fenêtre, en plein jour. »

¹⁷ *Idem.*, p.62 : « Le mythe est un moyen de communication puissant parce qu'il s'adresse aux émotions pas à la raison. »

sion du mythe, doublée de ce qu'on leur a fait croire en leur vantant et vendant une terre sans valeur. Cette confrontation avec le mythe, c'est l'envers du décor que Shepard décrit pour dénoncer un mensonge, certes, mais surtout pour mieux se concentrer sur les états émotionnels que cet échec entraîne : l'éclatement familial et le repli sur soi, la rage, la révolte avec ce sentiment de fatalité partagés par les quatre personnages laissant place à l'expression de la déception et bientôt à la fuite, autant imaginaire que réelle, des personnages qui, pourtant, veulent « croire » encore et à nouveau comme l'exprime Wesley à sa sœur, Emma :

(...) WESLEY : *I'm not staying here forever.*
 EMMA : *Where are you going?*
 W : *I don't know. Alaska, maybe.*
 E : *Alaska ?*
 W : *Sure. Why not ?*
 E : *What's in Alaska ?*
 W : *The frontier.*
 E : *Are you crazy ? It's all frozen and full of rapers.*
 W : *It's full of possibilities. It's undiscovered. (...)*¹⁸

Wesley exprime sa possibilité de nouvelle vie par la fuite, l'exploration d'autres terres. L'Alaska contient tout l'attrait de l'Ouest resté intact dans son imaginaire. C'est pour lui une immensité vierge, un espace plein de possibilités, un retour à la nature, le retour à un état similaire à celui d'avant le commencement, l'innocence d'avant la faute formulée par Angel, le lieu fantasmé des origines. Il ne peut échapper à cette américanité construite sur l'errance ! Wesley vit l'Ouest dans sa version maudite tout en conservant la foi dans une recreation *ailleurs*, tandis que Wheeler se réjouit de pouvoir tirer profit de sa version passéiste, maintenir vivante la promesse, perdue ou dénaturée, par le cinéma, la machine à rêver ; après tout, il le dit lui-même, l'Ouest, c'est ici, le lieu du rêve. Quelques tirades plus loin, c'est Weston qui se livre, sur un tout autre ton, reliant sa situation présente d'échec à son passé, marqué par la déchéance de son père :

WESTON : (...) *You know I watched my old man move around. I watched him move through rooms. (...). I watched him keeping out of the way of things. Out of the way of my mother. Away from my brothers. Watched him on the sidelines. Nobody saw him but me. (...). He*

¹⁸ Sam Shepard, *Curse Of The Starving Class*, in *Sam Shepard: Seven Plays*, Bantan Books Inc., New York, 1981, p. 163 : « WESLEY : J'veais pas m'éterniser ici. EMMA : Où tu veux aller ? W : J'sais pas. En Alaska, peut-être. E : En Alaska ? W : Ouais. Pourquoi pas ? E : Qu'est qu'y a en Alaska ? W : La liberté. E : T'es fou ! C'est tout gelé et plein de violeurs. W : C'est plein d'opportunités. C'est une terre inconnue. (...) ».

*lived apart. Right in the midst of things and he lived apart. Nobody saw that. (...)*¹⁹

Autre réaction à la déception pour ce père et réveil de la nostalgie qui s'exprime dans l'état des lieux mental de Weston. Il est clair que, d'« ailleurs », comme d'« Alaska », il n'y en a pas : l'errance est toute intérieure : « Il vivait ailleurs, dit-il en parlant de son père, tout en étant au milieu de nous ». C'est cette errance-là qui intéresse tout aussi fortement Sam Shepard, cette dissociation de l'individu de son univers social, familial, cette *défamiliarisation* qui est le revers du mythe et de la croyance dans le Rêve Américain. L'Ange et le Vieil Homme précédemment cités habitent ces deux personnages, répliques à leur insu de l'erreur, de la faute qui les prive non seulement de leur identité mais de leur sens. Dans *Curse* comme dans *Angel City*, Shepard théâtralise et dépasse ce qu'il nomme la toxicité des mythes dès que ses personnages éprouvent leur effet mortifère au point de se laisser envahir et de se confondre dans un lyrisme poétique, un cri poétisé, qui permet la sublimation de leur état l'espace de quelques instants. Ses êtres à vif font de leur douleur un moment de transcendance. Cette réalité infernale et son apothéose esthétique sont la composante singulière du sens que Shepard veut donner au mythe qui doit demeurer rêve et ne jamais vouloir prendre la place de la réalité : il mettrait fin à la nostalgie, fin au sentiment de solitude, fin à la vie et à la mémoire comme se lamente Pecos Bill : « *My legend and time and my myth is forgot//...But from death you can't escape/From death you can't never escape*²⁰. »

Pecos Bill incarne l'épopée, raconte la grandeur des hommes qui ont fait l'Ouest par leurs grandes œuvres, creusé le Rio Grande, jugulé les tornades, appris au cheval sauvage à désarçonner... Celle qui évoque avec lui sa vie héroïque, celle qui reflétait ses grands exploits disparaît sous ses balles : disparaît, avec elle, celui qui est né en héros et meurt en homme, laissant au rêve la continuité de la légende et sa part d'enfance : « *a giant is only a kid... (...) You can build your own mountains and tear/Them all down...*²¹ »

Ces plongées à l'intérieur du drame personnel découvrent les autres grands espaces que sont la conscience et l'imagination.

¹⁹ *Idem*, p.168 : « WESTON : (...). J'ai vu mon père tourner en rond, tu sais. Je l'ai regardé errer dans la maison. Je l'ai regardé se mettre en retrait des choses. Loin de mes frères. Sur la touche. Personne ne l'a vu sauf moi. (...). Il vivait ailleurs. Au milieu de tout le monde mais ailleurs. Personne n'a vu ça. (...) »

²⁰ Sam Shepard, *The Sad Lament Of Pecos Bill On The Eve Of Killing His Wife*, (first performed at the first Bay Area Playwrights' Festival in San Francisco), 1976, p.112 : « Ma légende, mon époque, mon mythe, tombés dans l'oubli (...) Mais de la mort tu ne peux échapper/de la mort tu ne peux jamais échapper. »

²¹ *Ibid.* : « Un géant n'est qu'un enfant (...). Tu peux construire tes châteaux et les faire s'écrouler... »

Le lieu fantasmé du masculin et de sa compagne, la solitude

Lors d'une interview de Sam Shepard par Ellen Oumano²² au cours de laquelle elle fait mention de l'absence de personnages féminins, il lui a répondu qu'il pensait que les hommes étaient plus intéressants. Le vrai mystère de la vie américaine est entre les hommes, pas entre les hommes et les femmes. C'est ce à quoi il s'applique dans *True West* (*L'Ouest, le vrai*, traduction française du titre) lorsqu'il fait s'affronter deux frères dans une longue querelle qui a pour enjeu une réappropriation littéraire/cinématographique de l'Ouest. Les répliques seront autant de coups de feu qui détermineront la suprématie de l'un ou de l'autre, l'unique femme sera Mom de retour d'Alaska, décidément un lieu d'évasion, qui, par sa présence et le temps de quelques répliques, ramènera les deux frères dans le « bastion » civilisé, duquel ils s'évaderont pour rejoindre chacun « leur » désert, leur « mystère ». Mom, rompue à ce monde d'hommes qu'elle assimile à celui de l'enfance (elle veut que ses fils aillent se bagarrer dehors), très pragmatique, leur prédit un avenir similaire, dans le même désert qu'elle rappelle être aussi celui de leur père : « *Well, you'll probably wind up on the same desert sooner or later...* »²³. Une affaire d'hommes, incompréhensible par la femme, qui va se continuer dans le désert et obliger les deux frères à défendre pour l'éternité leur propriété/vision de l'Ouest, « *Two lamebrains chasin' each other across Texas.* »²⁴ L'errance, à coup sûr, mais sous un nouvel angle, celui de l'autodérision, de l'humour déboutant le cinéma, qui résume en une phrase la quête de l'Ouest dans ce qu'elle sous-entend d'éternellement répétitif. Le stéréotype hollywoodien, devenu celui de la bande dessinée, du traditionnel coucher de soleil sur lequel se détache la silhouette des frères (qui) apparaît sur fond d'immense paysage désertique...²⁵ fournit à Shepard clin d'œil et points de suspensions à une situation irrémédiable, un mythe de la quête solitaire, loin de la civilisation. Les deux frères s'enfoncent dans leur paradis/enfer pour continuer de vivre ce que Shepard appelle le « vrai » mystère de la vie américaine que tentent en vain de faire perdurer les femmes dans *Far North*²⁶. Ici, les femmes sont en surnombre, quatre générations sont représentées, véritable force, bastion dressé pour résister à la civilisation ou bien seulement pallier le

²² Ellen Oumano, *Sam Shepard, the life and work of an American dreamer*, St Martin's Press, NY, 1987, p. 137 : « *He said he thinks that men are more interesting. The real mystery in American life lies between men, not between men and women.* »

²³ Sam Shepard, *True West*, 1980, in *Sam Shepard: Seven Plays, opus cit.*, p.53 : « Enfin, vous finirez par vous retrouver dans le même désert tôt ou tard ».

²⁴ *Idem.*, p.56 : « Deux abrutis qui se courent après au Texas ».

²⁵ *Idem.*, p.59 : « *The figures of the brothers now appear to be caught in a vast desert-like landscape* » ...

²⁶ Sam Shepard, *Far North*, 1988 in *Sam Shepard, States of Shock, Far North, and Silent Tongue*, Methuen Modern Plays, GB, 1993.

manque d'homme, au nombre de deux. Le ranch qu'habite cette famille semble être le dernier du genre, en bordure des Grands Lacs, le dernier d'un passé au milieu d'une « civilisation » que concrétise ici l'hôpital où sont « soignés » les deux hommes, les deux frères. *Far North* contient déjà dans son titre la nouvelle orientation que peut prendre l'errance, non plus l'Ouest mais le Nord, laissant sous-entendre que l'Ouest n'a plus de potentiel pour l'expression de l'Autrefois, qu'il faut donc reconsidérer la frontière, preuve encore que l'Amérique s'étend à l'infini. Le ranch inverse ici les rôles, il devient le bastion protecteur des rites des premiers aventuriers, lieu sédentarisé, négation pourtant du civilisé/modernisme dans lequel on ne peut plus qu'« avoir vue » sur l'espace, comme Bertrum depuis sa chambre d'hôpital : « *BERTRUM's POINT OF VIEW of Lake Superior out the window*²⁷. » Les femmes tentent à peine de pérenniser les traditions, c'est un lieu de survie totalement défail de sa saveur. Ce scénario apparaît comme une ultime tragédie autour du mythe de la conquête. Les hommes sont vieux, alcooliques, blessés, l'unique cheval n'est plus fiable, les femmes donnent naissance à des filles... mais ne supportent plus les hommes. Gramma, l'aïeule, réclame ses filles et se demande où sont les hommes, Jilly, l'arrière-petite-fille, rêve de la ville. Aller plus loin au Nord, *Far North*, est la seule solution pour Bertrum, l'un des deux hommes survivants, qui veut faire subsister le rêve de la conquête et de la liberté, mythe qui ne semble tenir qu'à son obsession de tuer son cheval (Mel) qui l'a trahi.

A LARGE OPEN FIELD WITH A HILL IN THE DISTANCE- AFTERNOON

*We see BERTRUM slowly leading MEL toward the hill. He carries the deer rifle in one hand. BERTRUM just keeps walking steadily with MEL behind him, straight toward the distant hill. Finally, BERTRUM and MEL reach the hill. They climb it and, slowly, they both disappear over the rise.*²⁸

Recours au cliché à nouveau pour montrer le cauchemar de la sédentarité opposé au fantôme tenace de l'errance. Dans cette pièce, comme dans *True West*, les longs monologues sont absents. L'inspiration mélancolique et l'élan poétique ont cédé la place à l'économie verbale : l'image hollywoodienne de l'évasion, de la dissolution dans le paysage, les a supplantés. Sans homme, plus d'aventure ni de poésie, l'Ouest et sa conquête, rêve d'enfant, s'écroulent comme château de sable.

²⁷ *Idem.* p. 56 : « POINT DE VUE DE BERTRUM depuis la fenêtre, sur le Lac Supérieur »

²⁸ *Idem.* p. 120 : « UNE ÉTENDUE INFINIE AVEC UNE COLLINE À L'HORIZON- APRÈS MIDI / On voit Bertrum conduire son cheval vers la colline. Il porte son fusil de chasse d'une main. BERTRUM marche avec MEL derrière lui en direction de la colline dans le lointain. BERTRUM et MEL atteignent la colline. Ils la grimpent et lentement disparaissent sur l'autre versant. »

Conclusion

Le mythe se construit sur l'Histoire, les hommes le transmettent pour le maintenir vivant car il représente encore une possibilité : « il est une sollicitation incessante, dit Barthes (...) qui veut que tous les hommes se reconnaissent dans cette image éternelle (...) qu'on a construite d'eux un jour, comme si ce dût être pour tous les temps. (...) »²⁹. Plus encore, il tient à la confiance dans une croyance, comme les personnages de *Curse* qui interprètent leur échec comme un sort (*curse*), comme les frères de *True West*, qui vont continuer leur querelle dans l'authentique Ouest, leur désert, ou comme Hobarth, qui tente un voyage dans le Grand Au-delà, l'Ouest des pionniers. En cela il devient expression de l'errance dans le théâtre de Sam Shepard car il impose le mouvement vers l'Ailleurs où se trouve le Paradis promis. Histoire d'hommes aussi, comme le dit Shepard, puisque cette reconnaissance du mythe demande l'« ensauvagement », sous-entendant, outre la virilité, de quitter le civilisé, la femme, dans son théâtre. Mythe exclusif donc que cette histoire d'hommes qui, inéluctablement, les conduit dans le territoire de l'exploration de leur moi fracturé par leur échec à faire vivre ce passé et à l'investir comme image éternelle et qui invariablement les fait basculer dans l'enfer. *True West* et *Far North* viennent confirmer la lucidité de Pecos Bill sur la mort des héros, figés dans les livres d'histoires. Vérité du personnage encore qui sait qu'en tuant sa femme il tue le héros et le mythe qu'il est car, pour être éternels, les mythes ont besoin de la chaîne humaine, ici la femme. Comment comprendre la silhouette des deux frères et celle de Bertrum et de son cheval se profilant dans le lointain ? Est-ce un renoncement au mythe qui se voit détrôner par un autre, celui de l'urbanisation régie par le féminin, fortement présent dans les femmes de *Far North* tout autant que par Mom dans *True West* ?

En mettant un terme aux longs monologues avec *True West* en 1980, Shepard revoyait sa façon d'écrire, il était prêt aussi à inclure la femme dans son théâtre, à en faire un personnage, un interlocuteur pour ses personnages masculins comme nous le voyons dans *A Lie of the Mind* (1985), ou encore dans *Fool For Love* (1983). Pourtant en dotant définitivement ses personnages féminins d'une présence qui n'est plus uniquement « pratique », en en faisant des personnages acteurs de leur vie, c'est une autre frontière qu'il dresse à nouveau car la femme continue à exacerber leur différence, elle altère encore et toujours leur image éternelle d'eux-mêmes conservant à l'errance toute sa pertinence et au lieu des origines son potentiel de rêve.

Claude VILARS
Docteur en Études anglo-américaines

²⁹ Roland Barthes, *Mythologies*, Éditions du Seuil, 1957, p.244.

QUATRE FIGURES MYTHIQUES INTERPRÉTÉES PAR FRANCA RAME : ÈVE, MARIE, MÉDÉE, LYSISTRATA

Interprété au sens très large du terme, le mot « mythe » peut trouver un vaste champ d'application dans le théâtre du couple Dario Fo - Franca Rame, qui a plusieurs fois mis en scène des personnages ou des épisodes si profondément ancrés dans la mémoire et l'imaginaire collectifs qu'ils en sont devenus mythiques : Christophe Colomb et la découverte de l'Amérique (*Isabelle, trois caravelles et un charlatan, Johan Padan à la découverte des Amériques*), François d'Assise (*Lu Santo Jullàre Francesco*), le Caravage (*Le Caravage au temps du Caravage*), épisodes de la vie du Christ filtrés par l'expédient des mystères médiévaux (*Mystère bouffe*), ou encore le massacre de Piazza Fontana (*Mort accidentelle d'un anarchiste*). Comme le risque est grand de se perdre dans un océan de thématiques aussi larges que variées, modestement, nous centrerons notre attention sur un corpus limité qui présente l'intérêt d'offrir quasiment côte à côte quatre célèbres figures féminines appartenant aux mythologies judéo-chrétienne et gréco-romaine de notre culture occidentale : deux d'entre elles sont les premières femmes de la Bible – Ève pour l'Ancien Testament, Marie pour le Nouveau Testament –, les deux autres renvoient à la Grèce antique et à ses mythes – Médée – ou à sa culture théâtrale – Lysistrata. Le fil conducteur qui les relie est multiple : quatre femmes, interprétées lors de leur création par Franca Rame selon le principe, cher au couple, du monologue épique, quatre femmes dont est proposée une interprétation différente de celle transmise par la tradition, à rapprocher des mouvements féministes des années 70 et des lectures socio-politiques qui ont toujours gouverné le théâtre des deux auteurs-acteurs.

Questions de corpus et de méthode

Les quatre monologues qui nous intéressent figurent dans le volume VIII de la série « Le commedie di Dario Fo », intitulé *Venticinque monologhi per una donna di Dario Fo e Franca Rame* (*Vingt-cinq monologues pour une femme de Dario Fo et Franca Rame...*)¹ : un titre précisant clairement que les textes ont été écrits à quatre mains et qu'ils sont destinés à être prononcés par une seule actrice. Ce volume contient notamment les monologues de *Tutta casa, letto e chiesa* (un titre que Valeria Tasca a traduit par *Orgasme adulte échappé du zoo*)², monté en

¹ Torino, Einaudi, 1989, 272 p. Ce sont, dans l'ordre où nous les examinerons : *Diario di Eva*, pp. 125-143 ; *Passione arcaica dei Lombardi : Maria alla croce*, pp. 159-169 ; *La Medea*, pp. 67-75 ; *Lisistrata romana*, pp. 145-155.

² Dario Fo, Franca Rame, *Récits de femmes et autres histoires*, L'Arche, Dramaturgie, 1986, 231 p.

1977, premier spectacle entièrement joué par l'épouse de Fo et destiné à avoir un succès international ininterrompu, puisque non seulement Franca Rame fut amenée à le réciter elle-même des milliers de fois, mais encore, traduit dans toutes les langues, il demeure aujourd'hui le plus fréquemment joué de tous les spectacles du couple, comme le prouve par exemple le festival d'Avignon où immanquablement, dans le cadre du *Off*, deux compagnies au moins le proposent chaque année. Un seul de nos quatre textes, *Médée*, appartient à ce spectacle, les autres ont été élaborés dans le cadre d'autres manifestations, à des périodes légèrement différentes : le plus ancien, *Maria alla croce* (*Marie au pied de la croix*) faisait partie de *Mystère bouffe* et a été récité pour la première fois en 1970 ; le *Diario di Eva* (*Journal intime d'Ève*) est daté de 1984 ; quant à *Lisistrata romana* (*Lysistrata romaine*), elle appartient aux années 80, comme l'attestent plusieurs documents du précieux et très riche « Archivio » mis en ligne par Franca Rame³. Mais le fait qu'ils soient réunis dans un seul volume de monologues au féminin (comportant aussi des textes relatifs à la Résistance ou liés à la répression du terrorisme en Europe) souligne l'unité thématique et idéologique qui les rassemble, au-delà de la variété des personnalités et des époques⁴. Enfin, il faut garder présent à l'esprit que les textes de Dario Fo et Franca Rame sont par essence « mobiles », le couple les adaptant systématiquement à l'actualité et au public : ceux sur lesquels nous nous appuyons sont forcément les textes publiés mais, avant comme après leur édition, ils ont pu connaître nombre de variantes et de réécritures. À notre connaissance, seuls *Médée* et *Marie au pied de la croix* ont connu une publication française, qui plus est dans deux recueils différents⁵ ; c'est pourquoi – et pour simplifier les références – nous avons choisi de traduire nous-même les passages que nous citerons et d'indiquer entre parenthèses les pages correspondantes du texte italien.

Traiter des mythes au théâtre, c'est traiter de réécritures. Gérard Genette a publié sur ce sujet le célèbre ouvrage intitulé *Palimpsestes*⁶, une étude passionnante sur l'intertextualité où il expose, entre autres, que la pratique la plus courante (et intéressante) dans ce domaine est la transposition, c'est-à-dire la réécriture de l'intrigue avec adaptation à une autre époque ou un autre lieu et réductions ou amplifications de l'hypotexte (ou texte de départ) ; une transposition qui n'est jamais

³ www.archiviofrancarame.it Il s'agit des archives du théâtre du couple. Y sont répertoriés les spectacles (en Italie et à l'étranger), les affiches, les coupures de journaux, des manuscrits, des articles, des croquis, etc. Une mine de renseignements !

⁴ Pour un panorama plus large de ces figures de femmes, nous nous permettons de renvoyer à notre étude, parue en 2001 dans le n°11 de *Théâtres du monde* (dont le thème était *La parole, le silence et le cri au théâtre*) : *Paroles de femmes. Monologues et dialogues de Franca Rame et Dario Fo (1970-91)*, pp. 233-254.

⁵ La traductrice de *Médée* est Valeria Tasca (in *Récits de femmes et autres histoires*, cit.) ; les traductrices de *Marie au pied de la croix* sont Agnès Gauthier, Ginette Herry, Claude Perrus (in Dario Fo, *Mystère bouffe*, Dramaturgie, 1984).

⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, 1982, 576 p.

innocente car l'hypertexte (ou texte d'arrivée) modifie toujours plus ou moins le sens de l'hypotexte. Quand il s'agit d'hypotextes connus, l'auteur compte forcément sur la participation du lecteur qui devra effectuer une lecture à double niveau : celle du texte d'arrivée, qui a son autonomie propre, mais également une lecture en relation avec le texte de départ auquel le lecteur est implicitement invité à se référer pour apprécier le remodelage opéré. Les quatre mythes ou intrigues réécrits par Fo et Rame ont tous fait l'objet de réductions, dictées par le nouveau genre choisi (le monologue) et le message à délivrer.

Signalons enfin que – et c'est là une caractéristique du théâtre de Dario Fo et Franca Rame – chacun de nos quatre monologues est précédé d'un prologue destiné à être prononcé qui expose les circonstances de composition du texte et fournit des indications exégétiques⁷, un prologue très utile, de longueur variable (mais qui, malheureusement, la plupart du temps, est éliminé quand se produisent sur scène d'autres acteurs que les auteurs).

L'ordre d'examen que nous avons choisi nous fera aller, en chiasme, du comique (Ève) au tragique (Marie), puis du tragique (Médée) au comique (Lysistrata), illustrant ainsi d'une part le caractère toujours plus sérieux voire tragique du théâtre de Franca Rame par rapport à celui attribué à son époux, mais aussi la foi fondamentale du couple dans le pouvoir de la satire grotesque, bien plus efficace que le tragique larmoyant dont l'effet cathartique est considéré comme contreproductif. Toutefois le tragique peut ne pas être cathartique quand il débouche, comme on le verra ici, sur un cri de révolte.

Ève et Marie : deux figures d'une même histoire

C'est avec Adam et Ève que commence le grand mythe fondateur de l'humanité judéo-chrétienne. Marie, première femme du Nouveau Testament, est la nouvelle Ève qui, donnant naissance au Christ, permettra à l'homme de retrouver le jardin d'Éden, perdu par la faute de nos premiers parents. Or, si Marie est l'Immaculée parfaite que l'on ne saurait que plaindre et vénérer, Ève est souvent associée dans l'imaginaire commun à la tentation, à la trahison : en bref, elle est coupable d'avoir jeté sur la gent féminine le discrédit d'une faute à expier.

Le texte de la *Genèse*, si bref soit-il, sur ce point est tout à fait clair... de même qu'il est on ne peut plus clair qu'il a été écrit par des hommes ! Relisons-le : Adam est seul dans le jardin d'Éden dont il cultive le sol et peut manger de tout sauf du fruit de l'arbre de la connaissance du bonheur et du malheur. Comprenant qu'il n'est pas bon que l'homme soit seul, Dieu veut lui accorder une aide et modèle différents animaux qu'Adam désigne par leur nom, mais sans trouver parmi eux l'aide désirée. C'est pourquoi Dieu l'endort et modèle une femme avec l'une de ses côtes. Adam et Ève vivent nus et sans honte jusqu'au jour où le serpent, « la

⁷ Sur les préfaces, cf. encore Gérard Genette, *Seuils*, Éditions du Seuil, 1987, pp. 199-296.

plus astucieuse des bêtes », trompe Ève qui mange du fruit et en donne à Adam : découvrant alors qu'ils sont nus, ils se fabriquent des pagnes avec des feuilles. Interrogé par Dieu, Adam renvoie la faute sur Ève, laquelle dit avoir été trompée par le serpent : Dieu maudit le serpent, inflige à Ève de souffrir en accouchant et ajoute : « Tu seras avide de ton homme et lui te dominera » (*Genèse*, 3,7)⁸.

Que faut-il retenir de la manière dont est narrée cette histoire ? Que devant Dieu l'homme a d'emblée accusé la femme ; que la femme est lubrique par nature ; que par la volonté de Dieu elle est soumise à l'homme.

Le prologue du *Journal d'Ève* de Franca Rame nous apprend que l'idée d'écrire ce texte lui est venue en relisant le *Journal d'Adam et Ève* de Mark Twain. Elle imagine qu'Ève vient de retrouver son journal qu'elle croyait perdu et relit les textes relatifs aux premiers jours de sa vie et à sa rencontre avec Adam. Ainsi reprend-elle, en les abrégant et en les revêtant d'une forme poétique, les épisodes racontés par l'Ève de l'écrivain américain, et campe une protagoniste curieuse, vive, pétillante, attirée par un Adam peureux et maladroit. Comme chez Twain, elle est habile en paroles et douée d'intelligence intuitive : c'est elle qui nomme les choses et les animaux, alors qu'Adam ou ne trouve rien ou invente des mots stupides. Mais alors que Mark Twain donne la parole aux deux membres du couple, ici nous n'avons que le point de vue d'Ève⁹, qui se comporte envers Adam en mère soucieuse de ne pas mortifier un faible d'esprit : « Il est naturel que je fasse tout mon possible pour ne pas lui faire peser ses carences. [...] Je ne peux pas faire naître en lui le soupçon que je suis un être supérieur » (p. 135). Et c'est bien là ce dont Franca Rame a averti le public dès le prologue :

Adam transformera son savoir féminin en pouvoir masculin, avec les conséquences que nous connaissons tous. [...] De concession en concession, Ève accorde à Adam des privilèges et du pouvoir : par le biais de ce jeu apparemment dépourvu de conséquences, l'homme bâtit son univers et invente sa propre force. (pp. 125-126)

Car cette réécriture laisse aussi clairement entendre que la chute (l'expulsion de l'Éden) est due à une lâcheté d'Adam qui, amateur de pommes, envoie Ève cueillir les fruits, puis l'accusera de ce méfait auprès du juge divin :

Je n'arrive pas à comprendre pourquoi il aime tant ces pommes... et surtout je ne comprends pas pourquoi c'est toujours moi qu'il envoie les cueillir. Cette nuit, j'ai rêvé qu'il me trahissait : il me dénonçait à un juge éternel. Il lui racontait que c'était moi qui l'avais convaincu

⁸ Édition utilisée : *La Bible. Ancien Testament*, Le Livre de Poche (traduction : Société Biblique Française et Éditions du Cerf).

⁹ Mark Twain fait aussi parler Adam, qui reconnaît et vante les bienfaits que lui apporte la compagnie d'Ève.

de faire cette grande bouffe de pommes... et même que je lui avais caché que c'était défendu. Les rêves sont vraiment fous ! (pp. 137-138)

D'autre part – et c'est là un autre charmant ajout à l'hypotexte – elle présente l'amour charnel comme une incitation de l'ange divin lui-même, lequel les a enjoint de « mettre le diable en enfer ». Ce texte tout à fait délicieux, qui s'achève sur les mugissements de plaisir des deux partenaires, a pour but de malicieusement montrer que tout ce qui est sensé, intelligent et agréable dans la vie provient de la femme, qui a fait profiter l'homme de son savoir.

Indépendamment de la source annoncée – Mark Twain, dont assez peu de lecteurs connaissent le *Journal d'Adam et Ève* –, c'est en fait au texte biblique que Franca Rame invite à se référer : l'Ancien Testament qui, dès les premières pages, fait de la femme un être coupable inférieur à l'homme. Néanmoins il ne faut pas voir dans cette « contre-légende » une prétention féministe extrémiste, mais simplement un divertissement. Franca Rame soutient le combat des féministes, mais, convaincue de l'égalité des sexes, elle ne prétend nullement renverser la soi-disant supériorité de l'homme sur la femme par une supériorité de la femme sur l'homme. Elle effectue, par cette amusante réécriture, une manière de sympathique revanche, et surtout elle invite l'auditoire à une réflexion critique vis-à-vis des sources « officielles » de la culture et de la pensée.

En termes de clarté, si le texte de la *Genèse* pêche par excès, faisant explicitement dire à Dieu que l'homme dominera la femme, les Évangiles canoniques pèchent par défaut car trop de non-dits entourent les célèbres scènes de l'Annonciation et de la Crucifixion. En effet, l'ange Gabriel annonce à Marie la future naissance du Sauveur, mais le texte ne précise pas si la jeune fille a été avertie de la mort prématurée et tragique de ce Sauveur : on y lit seulement qu'elle accepte le plan divin. Quant au moment de la Crucifixion, seul Jean mentionne la Vierge, se limitant à écrire que « au pied de la croix de Jésus se tenaient debout sa mère, la sœur de sa mère, Marie, femme de Clopas et Marie de Magdala » (*Jean*, 19, 25) ; Jésus confie sa mère à Jean, qui la prend chez lui¹⁰.

Nous avons signalé qu'avant d'être inséré dans les « Vingt-cinq monologues pour une femme », et donc d'être récité à l'occasion de spectacles féminins, le texte *Marie au pied de la croix* faisait partie de *Mistero buffo*. Rappelons brièvement que *Mystère bouffe* est un ensemble de monologues fondé sur des textes de mystères (représentations sacrées) du Moyen Âge européen, adaptés par Fo. L'adjectif « bouffe » implique le comique – effectivement nombre de scènes le sont –, un comique satirique qui vise à frapper les classes élevées et cultivées qui ont détourné la religion de son message originel et en ont fait un instrument de domination et d'exploitation des plus pauvres au profit de la classe dirigeante. Réé-

¹⁰ Édition utilisée, *La Bible. Nouveau testament*, Traduction œcuménique, Le Livre de Poche.

crivant ou adaptant ces saynètes qui étaient jouées sur les places publiques lors des fêtes religieuses et des foires, Dario Fo entend aussi souligner que la culture n'appartient pas à la seule classe aisée : témoin les mystères et fabliaux du Moyen Âge, dont la valeur poétique est indéniable, et surtout dont la dimension satirique ou polémique est d'une force étonnante.

Dans *Mystère bouffe* comme dans notre livre, le monologue est précédé d'un prologue où est donnée la source : un texte moyenâgeux de la Passion, d'origine lombarde. Franca Rame le définit d'entrée comme « l'anti-Passion, le drame de la non acceptation du sacrifice » : un texte d'une extrême violence, précise-t-elle, un genre qui n'est pas rare dans les mystères de l'Europe du Nord¹¹.

Le texte récité par Franca Rame – qui, rappelons-le, joue seule les différents rôles – commence au moment où Marie arrive, effarée, au pied de la croix, tandis que quelques personnes essaient d'entraver sa marche. Suit un dialogue entre la mère et le fils, Marie voulant décrocher Jésus et se heurtant au soldat chargé de garder les lieux, dialogue qui s'achève sur un long cri de colère de la Vierge, deux fois lancé – d'abord lucidement, puis sous l'emprise d'un rêve car elle a perdu connaissance – contre Dieu et l'ange qui l'ont honteusement trompée.

En effet, dans les monologues de *Mistero buffo* est établie une dichotomie selon laquelle Dieu est du côté des puissants alors que le Christ est proche des malheureux¹². Le monologue *Marie au pied de la croix* se place du seul côté humain. Le rapport entre les deux personnages est celui d'une mère et de son fils, sans aucune allusion à la divinité de ce dernier, et s'effectue dans un langage on ne peut plus familier, tout au long ponctué par l'appellatif de « maman » pour désigner la Vierge :

MARIE : [...] tranquillise-toi, mon chéri, ta maman arrive ! Comme ils me l'ont abîmé, ces assassins, ces bouchers ! [...] Qu'est-ce qu'il vous avait fait, mon gros balourd, pour que vous le détestiez à ce point ? [...] Oh !, mais vous me le paierez [...].

JÉSUS : Maman, ne crie pas, maman.

MARIE : Oui, oui, tu as raison... pardonne-moi, mon petit, d'avoir fait tout ce bordel et d'avoir parlé comme une enragée [...]

JÉSUS : Non, maman, ne t'inquiète pas... maintenant, je te le jure, je n'ai plus mal... ça m'a passé... je ne sens plus rien... Rentre à la maison, maman, je t'en prie... rentre à la maison... (p. 163)

¹¹ Dans le prologue du texte figurant dans *Mistero buffo*, Dario Fo dit en avoir parlé avec un prêtre intéressé par le théâtre religieux populaire : non seulement ce prêtre lui a confirmé que ce genre de texte n'était pas rare, mais il l'a informé d'un fait historique : la tenue, alors, de discussions entre doctes sur le sujet suivant : la Vierge Marie savait-elle ou non que Jésus était condamné à finir tragiquement ?

¹² Voir par exemple, dans *Mystère bouffe*, *La naissance du jongleur*, où le Christ accorde au paysan bafoué le don de la parole satirique qui lui permettra de se venger des riches et du clergé.

Si le Christ est présenté comme un simple mortel qui souffre (il finit par la presser de partir afin de pouvoir « se laisser aller » et enfin mourir), l'accent le plus fort est mis sur la douleur de la mère, d'abord décrite par ceux qui l'assistent, puis exprimée dans le dialogue. Mais c'est une Vierge Marie tout autre que résignée et en pleurs au pied de la croix – comme tant de peintres l'ont figurée – qui est mise en scène ici : une mère désespérée voulant ramener son fils à la maison pour le soigner (elle grimpe à l'échelle). Mais surtout – et là est l'aspect le plus nouveau –, elle lance de violentes invectives contre l'ange Gabriel qui l'a trompée, et ce à deux reprises. Elle le fait d'abord en toute conscience :

Oh Gabriel, Gabriel, Gabriel... jeune homme au doux visage, avec ta voix chantante, c'est toi qui m'as trahie le premier comme un escroc : tu es venu me dire que je deviendrais Reine... et bienheureuse entre toutes les femmes ! Regarde-moi, regarde-moi... je suis brisée et rail-lée, je m'aperçois que je suis la dernière femme au monde ! Et toi... tu le savais [...]. Pourquoi ne me l'as-tu pas dit avant de m'envoyer ce rêve ? Oh ! tu peux être sûr que jamais je n'aurais accepté être en-cainte à cette condition, jamais, même si c'était Dieu le père en per-sonne qui était venu m'épouser, et non le pigeon tourtereau, son bien-heureux esprit... (p. 167)¹³

puis, tout à la fin du monologue, autorisée par l'expédient du rêve par lequel, éva-nouie, elle revit la scène de l'Annonciation. Or ce finale, terrible car terriblement blasphématoire, est en contradiction absolue avec l'enseignement chrétien tradi-tionnel :

Ouvre à nouveau tes ailes, Gabriel, retourne dans ton beau ciel joyeux, tu n'as rien à faire ici, sur cette terre infâme, dans ce monde de tour-ments.

Va-t-en, ne salis pas les belles plumes colorées de tes ailes... ne vois-tu pas, partout, de la boue, du sang et du fumier mêlé à de la merde ?... Va-t-en, pour que tes oreilles si délicates ne soient pas déchirées par les cris désespérés et les pleurs et les supplications qui montent de toutes parts.

Va-t-en, pour ne pas abîmer tes yeux lumineux en regardant des plaies, des croûtes et des bubons, des mouches et des vers sortant des morts déchiquetés.

¹³ On remarquera combien la scène de l'Annonciation, qui a donné lieu à tant de splendides peintures (et on pense en priorité aux magnifiques fresques et retables de Fra Angelico) est évoquée ici de manière triviale, selon le critère de l'abaissement (l'Esprit Saint devenu pigeon).

Tu n'y es pas habitué, car au paradis il n'y a pas de bruits, ni de pleurs, ni de guerres, ni de prisons, ni d'hommes pendus, ni de femmes violées ! Il n'y a pas de faim ni de famine, ni d'hommes se tuant au travail, ni d'enfants sans sourire, ni de mères perdues et brisées de douleur, il n'y a personne qui souffre pour payer le péché originel. Va-t-en, Gabriel, va-t-en, Gabriel... (*Terrible*) Va-t-en, Gabriel ! (p. 169)

Si, malgré le pathétisme de la situation, le dialogue de la Vierge avec son fils et le soldat, par sa franche quotidienneté, paradoxalement pouvait aussi prêter à sourire en raison de son décalage avec la tradition, qui place les faits sur un plan plus "élevé" (d'autant plus que le texte original n'est pas en italien mais résulte d'un mélange de dialectes), ce finale blasphématoire est hautement tragique. Marie y est à la fois martyre et rebelle au martyre. Car, au-delà du personnage biblique que le monologue théâtral entend représenter, Marie est, par métonymie, métaphore de tous ceux qui souffrent, comme le précise l'allusion aux guerres, aux prisons, à l'esclavage, allusion qui justifie le hurlement final : une révolte contre la pseudo-divinité qui prétend justifier que les petites gens soient éternellement trompés au bénéfice d'une aristocratie ici figurée par un paradis situé aux antipodes de notre terre¹⁴.

Ève déclarée injustement traîtresse par la gent masculine protégée de Dieu, Marie trompée par une divinité traîtresse... Les invectives de Marie sont un plaidoyer féroce pour la cause des femmes, éternelles soumises et éternelles trompées. C'est encore la cause de toutes les femmes que plaide, dans son parler populaire dialectal ombrien, la Médée incarnée par Franca Rame à la fin du spectacle *Tutta casa, letto e chiesa*.

Médée : un plaidoyer « pour que naisse une femme nouvelle »

Le mythe de Médée, complexe dès ses origines, a donné lieu à quantité de réécritures qui se sont d'abord cristallisées à l'intérieur de la pièce d'Euripide, premier texte complet et autonome qui nous soit parvenu, où est fixé et mis en scène le dernier segment de la longue épopée de la magicienne, celui où, condamnée à l'exil le jour des noces de Jason avec la fille du roi de Corinthe, Médée tue de ses poisons sa rivale et le père de celle-ci, puis assassine ses propres fils avant de s'enfuir sur le char de son aïeul, le Soleil. Il semble en effet que la légende confuse

¹⁴ Dans les premières éditions de *Mistero buffo* (et dans la traduction proposée aux éditions Dramaturgie), l'ange répond avec douceur et justifie le sacrifice. Dans les dernières éditions (et dans notre texte), cette réponse a disparu, rendant l'injustice et la révolte encore plus absolues.

flottant autour de la mort des enfants ait été résolue par le tragique grec de manière radicale – la mère les tuant elle-même –, portant à ses limites extrêmes le drame de la femme trompée, répudiée et bannie. Cinq siècles plus tard, Sénèque écrit à son tour une *Médée* reprenant le schéma de la pièce grecque, y intégrant donc l'élément du double infanticide introduit par Euripide.

Les pièces d'Euripide et de Sénèque sont à leur tour les points de départ de nombre de réécritures : au moins trois cents à partir du XIII^e siècle dont plus de cent quatre-vingt au XX^e siècle ; environ quatre-vingt jusqu'aux années 70, plus de cent au cours des trois dernières décennies ! Au XX^e siècle, tous genres confondus, la seule Italie en propose au moins quatorze : un opéra, sept pièces de théâtre, trois films, un téléfilm, deux oeuvres narratives¹⁵.

Mais si le XX^e siècle a abondamment réutilisé la légende de Médée, il l'a aussi largement réinventée, pratiquant coupes et variations par rapport au schéma de base fixé par les deux auteurs antiques. Par exemple sont éliminés les dons de magicienne de Médée (on se rappelle, pour ne citer que les faits les plus notables, que Médée avait su rajeunir le père de Jason et Jason lui-même, que la mort de la rivale et de son père est un acte de sorcellerie qu'Euripide décrit de façon horrible) et sa fuite finale dans les airs sur le char du Soleil. Le XX^e siècle colonisateur-décolonisateur fait le plus souvent de Médée la métonymie de l'étrangère, de la barbare dont on se méfie et dont on a même peur, de la femme immigrée exploitée, amputée de son identité, puis abandonnée. D'où la révolte de celle qui refuse la civilisation des villes et l'ordre incarné par la cité, celle qui est victime des persécutions raciales¹⁶.

C'est une lecture de type féministe que propose de ce mythe Franca Rame, comme le déclare explicitement le prologue : un texte hautement tragique, celui de tout le spectacle auquel il appartenait (*Tutta casa, letto e chiesa*) « dont le contenu féministe est le plus marqué », il en était même l'aboutissement avant d'être remplacé par un monologue encore plus terrifiant, *Lo stupro* (*Le viol*). Après avoir évoqué un Euripide « progressiste » (« Déjà, à l'époque, il avait tout compris de la femme, de sa condition ») et avoir résumé l'intrigue de *Médée* à sa manière, Franca Rame affirme avoir découvert ce monologue parmi des textes de spectacles populaires toscans et ombriens et n'y avoir rien ajouté. Il n'y a pas à se demander si elle dit ou non la vérité : déclarer que l'on récite « tel quel » ne signifie pas que l'on respecte la moindre virgule mais bien que l'on reproduit l'idée, les personnages, la progression, le ton. Les fêtes, spectacles et chansons populaires médiévaux s'adressaient à un public appelé à se reconnaître dans les faits et dans les personnages mis en scène, et, à l'occasion, à prendre conscience des injustices subies,

¹⁵ Margherita Rubino, Chiara Degregori, *Medea contemporanea* (Lars von Trier, Christa Wolf, scrittori balcanici), Genova, D.AR.FI.CL.ET « F. Della Corte », 2000, 232 p.

¹⁶ Cf. Pierre Brunel (éd.), *Médée*, in *Dictionnaire des mythes littéraires*, Éd. du Rocher, 1988, pp. 1008-1017 ; *Id.*, in *Dictionnaire des mythes féminins*, Éd. du Rocher, 2002, pp. 1280-1295. Cf. également Florence Fix, *Médée, l'altérité consentie*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010, 180 p.

c'est du moins ce qu'ont démontré les jongleries de *Mystère bouffe*. Le texte italien de cette *Médée* est en dialecte : d'où une histoire ancrée dans le quotidien, bien loin de la culture mythologique gréco-romaine.

Franca Rame raconte l'antefact de façon humoristique, soulignant ce qui est pour elle le fil conducteur de toute la légende : l'amour pour Jason, un amour si grand que Médée n'a pas hésité à tromper son père, puis à tuer son frère, et même – nouveauté par rapport à la tradition, mais élément en accord avec la réécriture – à renoncer à une part de sa propre jeunesse pour l'accorder à son futur époux. À partir de là, Franca Rame trace le schéma qui gouverne le monologue : celui de la femme qui vieillit et ne plaît plus à son mari, lequel l'abandonne pour une fille plus jeune. Et l'actrice de commenter cette réalité, devenue courante de nos jours. D'ailleurs, les pièces qu'elle va peu après co-écrire avec Dario Fo ont toutes pour protagonistes des femmes mûres abandonnées par des époux qui refusent de vieillir et qui, il est vrai, n'ont pas de mal à trouver des compagnes bien plus jeunes, avec lesquelles ils entament une seconde vie. Citons *Claxon trombette e pernacchi* (*Klaxons, trompettes et pétarades*) en 1981, *Coppia aperta quasi spalancata* (*Couple ouvert à deux battants*) en 1983, *Una giornata qualunque* en 1986 (*Une journée comme les autres*), *Grasso è bello* (*C'est bien d'être grosse*) en 1991. Un thème pleinement au cœur de l'engagement de Franca Rame pour la cause des femmes, car, ajoute-t-elle, chacun sait que l'âge lié au sexe est un motif supplémentaire de scandaleuse inégalité : l'homme bien mûr qui séduit une jeune fille suscite admiration et envie ; mais la femme mûre qui s'affiche avec un jeune homme est considérée comme « une pute ».

La *Medée* de Franca Rame s'ouvre sur les cris des femmes qui, chez Euripide, formaient le chœur : des femmes à la fois solidaires de la protagoniste et en désaccord avec elle. Médée s'est enfermée : il faut la faire sortir et la raisonner. Médée, effectivement, sort, et explique sa position, puis sa décision de tuer ses fils. Arrive Jason, à qui elle commence par dire que tout n'était qu'un jeu pour faire enrager ses amies. Mais soudain se produit le revirement de situation : non, ce n'était pas une plaisanterie, elle va vraiment les tuer, « afin que naisse une femme nouvelle » : c'est là le message de l'ensemble du monologue, et donc de cette réécriture originale.

Les arguments des femmes expriment l'opinion de la communauté humaine depuis toujours, c'est pourquoi ils sont présentés comme voix de la « raison », un mot plusieurs fois réitéré ; mais comme Médée ne veut pas « entendre raison », c'est la plus âgée du groupe, voix de la tradition, qui va tenter de la « raisonner ». Les trois principaux arguments qu'elle met en avant sont – inévitablement – les banalités de toujours : la nécessité de penser non à elle, en mère orgueilleuse, mais à ses enfants qui auront meilleure vie et meilleur avenir ; personne ne se moque d'elle, pas même son mari qui conserve pour elle la plus grande es-

time¹⁷ ; c'est le lot de toutes les femmes, elles aussi ont connu ces chagrins et les ont assumés.

La sortie de Médée de la maison où elle s'était cloîtrée va donner lieu à un premier renversement. En effet, de manière tout à fait dialectique, elle commence par « raisonner » sur les arguments « raisonnables » qu'on lui a présentés comme étant « lois de ce monde », jouant la comédie de la femme qui a enfin entendu « raison ». Toutefois les termes qu'elle emploie, empruntés au champ lexical de la boucherie, laissent deviner une pensée latente : loi de ce monde est que la beauté féminine se fâne et que l'homme aille chercher « de la chair jeune et fraîche » ailleurs ; loi de nature est que la femme enlaidisse avec l'âge alors que l'homme devient meilleur¹⁸. Mais... – et là advient le premier renversement – cette loi a été fabriquée par les hommes ; sa pseudo-sacralité résulte d'une distorsion de la Nature par la divinité/l'Église ; les femmes sont passives car « élevées » (encore un terme emprunté à l'animalité) à la « doctrine » (le terme « *dottrina* » en italien signifie aussi « catéchisme ») des hommes. D'où la nécessité de se rebeller. Accepter la loi de l'homme et du roi, c'est accepter d'être comme morte.

La décision, radicale, de tuer ses enfants est un acte de révolte contre le chantage dont toutes les femmes sont l'objet. Se suicider ne servirait à rien, pas plus que vivre seule (une femme trahie et pleurnicharde demeure sans amies), car le résultat sera un oubli immédiat (la nouvelle famille s'emploiera à l'effacer de la mémoire de ses enfants). Au contraire, un double meurtre sera le moyen de mettre en exergue le chantage dont sont victimes les mères. Une décision qu'elle a prise dans la souffrance mais qui est irrévocable car – et à nouveau elle a recours au vocabulaire animal – mieux vaut rester dans le souvenir comme une « bête féroce » qu'oubliée comme une « chèvre docile » que l'on peut tondre, traire, mépriser, puis vendre au marché sans même qu'elle ose bêler.

Le moment avec Jason ne permet pas d'entendre la parole masculine. Médée y joue une seconde comédie, celle de l'épouse résignée qui n'a voulu que plaiser pour émouvoir ses amies. Reprenant des phrases qu'Euripide faisait prononcer à Jason, elle feint de reconnaître l'éternelle jalousie des femmes qui prétendent garder jusqu'au bout leurs époux, poussant la comédie jusqu'au grotesque, au point de proposer à Jason de servir de matrone à la jeune épousée. Un jeu de théâtre dans le théâtre, dont l'effet est de mieux accuser l'homme et de faire son procès, de mieux mettre en relief l'ignominie de cette « loi du monde ». La tension du jeu métathéâtral culmine dans l'opposition, en lettres capitales dans le texte écrit – indications pour le jeu de l'actrice – des mots « traître » et « mère » (Jason et elle-

¹⁷ L'estime que le mari infidèle conserve pour l'épouse légitime ! Un leit-motiv bien connu, que Franca Rame tourne en dérision, entre autres, dans *Couple ouvert à deux battants* : le mari n'a plus de relations sexuelles avec sa femme, mais il continue, assure-t-il, à éprouver pour elle une « estime » qu'il ne ressent pas pour ses jeunes conquêtes. Il « estime » son épouse autant que... sa mère !

¹⁸ Franca Rame emploie le verbe « *stagionare* », que l'on utilise, par exemple, pour le vin ou le jambon de Parme, bien meilleurs quand ils ont « vieilli ».

même), opposition qui annonce un renversement. Car un raisonnement logique poussé jusqu'à l'absurde ne peut que déboucher sur un coup de théâtre qui délivrera le message de la scène :

Et dire que je t'avais appelé TRAÎTRE...
Mais l'homme n'est jamais traître s'il change de femme !
Et la femme, elle, doit se satisfaire d'être MÈRE, car c'est déjà une grande récompense !
Et je pensais que cette cage dans laquelle vous nous avez emprisonnées, nos enfants ligotés, enchaînés à notre cou, comme le bât de bois dur au cou de la vache, pour mieux nous soumettre, nous les femmes, nous tenir dociles, pour mieux pouvoir nous traire, pour mieux pouvoir nous monter... je pensais que c'était là le pire chantage de votre infâme société d'hommes...
Ce sont ces folies que je pensais, Jason... je pensais ces folies...
Et je les pense encore !
C'est cette cage que je veux briser... c'est ce joug infâme que je veux casser ! (p. 74)

Dans ce passage clef du monologue, les femmes sont encore animalisées (maison/cage, enfants/joug de bois au cou de la vache que l'on trait et monte), images d'un système bâti par « l'infâme société » des hommes, qui tient les femmes en esclavage. Une révolte qui éclate à la face de Jason, représentant de cette société d'hommes, et symbolise la révolte de toutes les femmes contre le joug de la maternité qui leur a été imposé.

Le monologue finit en scène de révolution, toute révolution impliquant des cris, du sang, le sacrifice d'innocents, les imprécations de la partie adverse. Son issue – la mort des deux enfants – sera la mort pour Médée aussi, mais cette triple mort sera sacrificielle, car de ce sacrifice naîtra « une femme nouvelle ». Personne n'oubliera l'histoire de Médée : après des siècles de femmes-mères bafouées, oubliées au nom des lois du monde et de la nature, son exemple sera le symbole de la révolte des femmes contre l'esclavage et le chantage qu'elles subissent depuis la nuit des temps. C'est la raison pour laquelle Franca Rame en a fait l'aboutissement et la conclusion du spectacle *Tutta casa, letto e chiesa*, et déclare toujours le réciter avec une forte émotion¹⁹.

¹⁹ L'arc temporel d'environ 1500 ans décrit dans le prologue est d'ailleurs éloquent, si l'on accepte l'information selon laquelle il s'agit d'un spectacle populaire médiéval italien : la *Médée* d'Euripide (V^e siècle avant J-C), reprise par la Toscane-Ombrie moyenâgeuse, puis par Franca Rame, mais, dans ces deux dernières réécritures, dépourvue de l'attirail merveilleux traditionnel, et sans profession de haine envers la rivale, cette Médée n'envisageant pas de tuer la jeune épouse. Quelques années plus tard, dans *Grasso è bello*, Franca Rame fera dire à sa protagoniste obèse que les femmes entre elles sont des hyènes, et qu'elle a bien compris désormais que la pire ennemie de la femme était... la femme.

Cette conception originale de la Médée antique au XX^e siècle, d'où est écartée toute idée de peur de l'étranger, toute revendication anticolonialiste (deux éléments d'importance en Europe mais qui ne se justifient pas encore, dans l'Italie des années 70-80), est inséparable en revanche du contexte social italien des années 70, marquées par les revendications féministes ou tout simplement féminines en matière de divorce, d'avortement, de viol : la loi sur le divorce est votée en 1970 (mais une proposition d'abrogation sera soumise à un référendum en 1974 !), celle sur l'avortement en 1978 (même référendum en 1981 !) ; en 1977 est votée une loi établissant la parité de traitement professionnel des hommes et des femmes, et, en 1996, enfin ! une loi condamnant le viol, jusque là considéré comme délit contre la morale, non point comme crime contre la personne²⁰. Autant d'éléments qui permettent de mieux comprendre à quel point ce texte de Franca Rame s'insère au cœur de vifs débats sociaux, à quel point le réciter avec émotion était lié à un engagement très fort pour une cause sociale qui était aussi une cause politique.

Le rôle des femmes et leur intervention énergique dans la politique d'un État : voilà un autre sujet dont le premier traitement remonte encore à l'Antiquité grecque, œuvre de l'un des maîtres les plus admirés de Fo avec Ruzzante, Shakespeare et Molière : Aristophane, grand auteur comique satirique, auteur, entre autres chefs-d'œuvre, de *Lysistrata* et de *L'assemblée des femmes*.

Lysistrata : faire l'amour, pas la guerre

La fable développée dans *Lysistrata* est à la fois bien et mal connue. Bien connue car la trame est célèbre : lasses des guerres qui les privent de leurs maris et de leurs fils, les femmes grecques décident de faire la grève du sexe. Mal connue parce que, à moins d'être entièrement réécrite, cette comédie peut difficilement être représentée telle quelle aujourd'hui, en raison de son vocabulaire cru, de l'extrême liberté de langage accordée aux femmes. Vingt-trois siècles nous séparent d'Aristophane : il faut tenir compte du fait que cette comédie fut jouée dans le cadre des Dionysies (fêtes en l'honneur de Dionysos) où l'élément phallique avait une place d'importance, et que les règles de la bienséance ont introduit dans notre langue une pudeur qui n'existait pas²¹. Les femmes d'Athènes appellent les choses par leur nom.

²⁰ Emilia Sarogni, *La donna italiana. 1861-2000. Il lungo cammino verso i diritti*, Milano, Il Saggiatore, 2004, pp. 149-214. Cf. également Marie-Hélène Caspar, Mariella Colin, Jeannine Menet-Genty, Daniela Rechenmann, *L'Italie. Échecs et réussites d'une République*, Montrouge, éd. Minerve, coll. « Voies de l'Histoire », 1994, pp. 250-256.

²¹ Bakhtine ne dit pas autre chose quand il analyse le langage comique de Rabelais, qu'il relie à la fête populaire du Moyen Âge et du début de la Renaissance : cf. Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (Gallimard).

Qu'Aristophane soit une référence pour Dario Fo et Franca Rame, on ne s'en étonnera pas, si grande est la communauté de leurs points de vue quant à la fonction du théâtre et de l'auteur de théâtre. Les comédies d'Aristophane sont profondément ancrées dans l'actualité politique et sociale de l'époque et discutent les problèmes de la cité. Dans *Les grenouilles*, l'auteur fait d'ailleurs dire à Euripide, Eschyle et Dionysos que le poète qui n'éduque pas les citoyens mérite la mort. Il n'a de cesse de montrer que les Athéniens sont stupides en matière de politique et utilise pour cela tout l'arsenal du rire dont il cherche sans cesse à renouveler les sources : jeux de mots, quiproquos, parodies, retournements de situation, monde à l'envers... bref tout l'arsenal que Dario Fo lui-même emploie dans la satire grotesque de l'actualité qui parcourt l'ensemble de sa carrière. *Lysistrata* s'inscrit dans le cadre de la guerre du Péloponnèse, ce long conflit qui opposa Sparte à Athènes pendant plus de soixante-dix ans (431-404 avant J-C), et donc dans une époque de grave crise sociale, économique et morale. Tout en faisant rire, la pièce questionne : sous son aspect licencieux et grotesque, c'est un véritable réquisitoire contre la guerre et ses ravages²².

Résumons brièvement la trame de la comédie d'origine. Lasse des guerres et de leurs cortèges de morts, Lysistrata a convoqué à Athènes toutes les femmes de la Grèce : elle leur propose de se refuser à leurs maris afin d'obliger les hommes à faire la paix. Pendant ce temps, les plus âgées ont occupé l'Acropole. Les vieillards d'Athènes (les jeunes sont à la guerre) assiègent l'Acropole pour les déloger, mais Lysistrata et ses compagnes viennent à la rescousse. Au final, les hommes se rendent car ils ne peuvent vivre sans amour, Sparte est même la première à demander la paix !

La *Lysistrata romaine* de Franca Rame se limite à une réécriture de la première partie de la comédie grecque : celle où la protagoniste expose son plan aux femmes qu'elle a convoquées. Le court prologue qui l'introduit précise la transposition de lieu et d'époque effectuée par notre couple d'auteurs et mentionne une seconde source, Ruzzante, auteur comique padouan du XVI^e siècle, qui, comme nous l'avons signalé, est une des références de Fo en matière de théâtre. D'ailleurs, en 1993-95, Dario Fo créera un spectacle entier dédié à Ruzzante où il choisira de mettre en scène, sous forme de monologue, la comédie *Ruzzante revient de la guerre*, une féroce et très amère tragicomédie dénonçant les guerres qui alors ravageaient l'Italie : nous sommes à l'époque que l'Histoire a appelée les « guerres d'Italie » (et les autochtones contemporains les « catastrophes d'Italie »), époque où la Péninsule était devenue le champ de bataille des armées de l'Europe entière, époque sanglante qui, pour l'Italie, s'acheva avec le traité de Câteau-Cambrésis (1559), qui fit passer une grande partie du pays sous une domination espagnole destinée durer un siècle et demi.

²² Cf. l'introduction de Silvia Milanezi à l'édition de *Lysistrata* proposée par Les Belles Lettres (2000, pp. VII-XXIX). Cf. également l'introduction de Jean-Marc Alfonsi au *Théâtre complet* d'Aristophane (GF Flammarion, 1966, vol. 2, pp. 7-14).

La courte pièce de Franca Rame situe son action en Italie, à Rome, au temps des guerres d'Italie. Le début est quasiment identique : de même que l'héroïne d'Aristophane pestait contre les femmes de Grèce, car elle n'en voyait arriver aucune, de même la Lysistrata romaine peste, car elle a convoqué les femmes de l'Italie centrale (villes et régions sont énumérées : Spolète, Cortone, Bénévent, Trani, Todi, Viterbe, Anzio, la Ciociaria, le Norcino...) et aucune encore n'est arrivée. La Lysistrata grecque les traitait de frivoles écervelées ; la Romaine en fait des bêtes de sexe, traçant d'elles des portraits tout en fesses, seins et bouches. Mais dans l'un et l'autre cas, ce portrait réductif est en lien avec la stratégie de combat qui va être proposée.

Le discours effectué devant les femmes (qui finalement sont arrivées), censé correspondre à l'Italie du XVI^e siècle, en réalité – selon l'usage de Dario Fo qui situe ses comédies dans le passé pour mieux parler du présent – s'adresse au monde d'aujourd'hui. Lysistrata leur annonce ce qu'en fait elles savent déjà : qu'une nouvelle guerre se prépare, les Français contre les Espagnols, guerre à laquelle interviendront aussi Flamands et Anglais, guerre qui aura lieu, comme d'ordinaire, sur le territoire italien, et qui aura pour conséquences, comme toujours, que les terres seront ravagées, les hommes enrôlés de force et les femmes violées. Elle a entendu parler de nouvelles armes, terribles : des canons et des bombardes crachant du feu et de la poix, des gaz toxiques qui empoisonneront l'air et la mer... Elle évoque la misère qui ravage le monde, les énormes décalages entre pays riches et pays pauvres, où les enfants ont le ventre gonflé, où le chômage conduit à la délinquance, alors que tant d'argent est gaspillé en achats et trafics d'armes. Elle dénonce les gouvernements qui se réunissent « en parlements » et décident des guerres, organisant ces manifestations de carnaval que sont les défilés militaires. Bref, c'est une diatribe contre les conflits qui aujourd'hui ravagent le monde que la Lysistrata de Franca Rame effectue devant le public – double public : celui des femmes qu'elle a convoquées et celui de la salle, qui assiste au spectacle²³.

La réaction des femmes n'a rien d'étonnant : que peuvent-elles y faire ? La guerre est affaire d'hommes, elles ne doivent que se résigner et « rester tranquilles ». C'est pourquoi Lysistrata, à l'instar de la Médée revue par Franca Rame, entame un raisonnement par l'absurde en trois étapes, d'une implacable logique, raisonnement qui ne figure point chez Aristophane, et qui relève donc de la réécriture. Puisque, de toute évidence, la guerre, dans l'esprit des hommes qui gouvernent, permet de diminuer le nombre de bouches à nourrir, et donc de régler en partie le problème de la faim dans le monde, le plus simple et avisé serait de ne pas gaspiller la chair fraîche gisant sur les champs de bataille mais de la vendre comme

²³ Ce monologue a été prononcé, entre autres, lors de colloques pour la paix, comme en attestent quelques documents de l'Archivio. Mais n'oublions pas que les textes de Dario Fo et Franca Rame sont mobiles par excellence. Dans le contexte d'un colloque pour la paix ou d'une assemblée œcuménique contre la guerre, il est fort probable que Franca Rame n'a pas prononcé exactement le même texte, et donc que la critique délurée du phallus et de la phallocratie qui en occupe la dernière partie n'y figurait pas, ou du moins pas à ce point.

viande de boucherie. Ne dit-on pas souvent que les batailles sont des « boucheries » ?²⁴ En outre, les enfants des paysans pourraient être mis au sel ou à la graisse d'oie ; ils seraient assurément meilleurs au goût que les enfants des riches, car ils ne sont nourris que de végétaux. Et les femmes y trouveront leur avantage : elles seront mieux traitées par leurs maris qui ne les battront plus quand elles seront enceintes, de crainte de tuer l'enfant à naître.

Ce raisonnement imparable (mêlé d'autres arguments corollaires qu'il serait trop long d'exposer), poussé à l'extrême, a pour effet de révolter l'auditoire fictionnel et pour but de dénoncer devant l'auditoire réel (le public) les horreurs et la bestialité de toute guerre. Mais sa réussite est due aussi au grotesque, conformément à l'habitude du couple Fo-Rame de présenter la réalité dans un miroir déformant.

D'où la proposition de Lysistrata de faire la grève du sexe. Et à partir de là, même si la trame de la comédie grecque demeure, à savoir que non seulement elles devront se refuser à leurs hommes, mais, pour accroître leur supplice, il faudra qu'elles se montrent encore plus séduisantes (la protagoniste grecque suggère se vêtir de chemisettes transparentes et de tuniques safranées), le texte de Franca Rame plonge délibérément dans la thématique féministe, qui apparaît comme l'aboutissement de cette réécriture, puisque le monologue va s'achever sur une carnavalesque dérision du sexe masculin. Néanmoins le point de jonction entre l'hypotexte et le texte d'arrivée tourne autour de la soumission sexuelle féminine. La proposition de Lysistrata, en effet, tant chez Aristophane que chez Franca Rame, suscite des protestations : les femmes grecques disent préférer supporter la guerre que de se priver des plaisirs de l'amour. Les femmes italiennes ne vont pas jusque là, mais elles réagissent vivement : pourquoi cette punition pour elles ? Avec la guerre imminente leurs maris vont partir pour une durée indéterminée : pendant le peu de temps qu'il leur reste, elles devraient se passer de cet unique divertissement ?!! D'où, de la part de Lysistrata, un discours polémique coloré sur l'importance démesurée accordée au sexe masculin, tant par les hommes que par les femmes. La phallocratie est ici hautement raillée, comme l'exprime la redondance de termes désignant les attributs mâles, déclinés sous les multiples appellatifs qui leur sont d'ordinaire décernés (épi de maïs, ornements, gousse de fève, piquet de plaisir, engin, etc.), le terme italien vulgaire et familier de « *cazzo* » revenant avec insistance. Aujourd'hui la pièce d'Aristophane choque la bienséance par sa verdeur verbale ; le monologue de Franca Rame n'y va pas de main morte non plus, néanmoins il se cantonne à un registre familier qui suscite le rire plus qu'il ne heurte la pudeur²⁵. La Lysistrata romaine, jouant sur le double sens, en italien, du

²⁴ Le texte italien joue sur l'expression « *carne da macello* » (chair à boucherie) appliquée aux soldats, alors que le français emploie l'expression « chair à canon ».

²⁵ Il rappelle d'ailleurs le long et savoureux prologue de *Tutta casa, letto e chiesa*, où Franca Rame s'amuse à expliquer que le vrai protagoniste de tout le spectacle est l'homme, plus précisément son sexe, lequel a envahi notre vie à tel point que, croyant nous libérer en osant

mot « fallo » – « phallus » et « faute, erreur » – conclut : « *Il fallo loro ci diventa il fallo nostro, il nostro eterno errore !* » (« Leur fallo/phallus devient notre fallo/erreur, notre éternelle erreur ! »).

Comment émoustiller les mâles ? La Lysistrata grecque invitait à porter des tenues excitantes ; notre Lysistrata romaine mise sur l'allure et donne à ses ouailles des cours de maintien : comment se mettre en valeur, comment marcher sans avoir l'air ni de sacs de patates ni de gourmandines. Mais à travers le discours que tient la protagoniste, c'est évidemment Franca Rame qui parle, pour qui – elle l'a souvent souligné lors d'interviews – la dignité de la femme est de la plus haute importance²⁶. C'est pourquoi, si une allure relâchée et un vocabulaire vulgaire sont à proscrire chez une femme, il est tout aussi condamnable de minauder et d'exhiber des tenues provocantes, à l'image des soubrettes de la télévision. Être femmes ne veut pas dire multiplier « les petites manières, les bouches en cœur, les battements de paupières et les mouvements de hanches à enfoncer des portes ». En bref, deux excès sont à bannir : d'un côté, « les mégères vulgaires », de l'autre, « les mijaurées à la petite voix miaulante de chattes en chaleur » (p. 154).

Comment séduire les hommes ? Certainement pas en s'inondant de parfums, mais en leur jouant une comédie dont ils seront les protagonistes : en leur faisant croire qu'ils sont les plus beaux, les plus forts, en persuadant son homme « qu'il est le seul et unique en ce monde à avoir un phallus, tandis que les autres ne sont nés qu'avec un petit zizi ». Le monologue finit sur une parodie qui singe les cérémonies antiques en l'honneur de Dionysos où des phallus géants étaient promenés et honorés par la foule en liesse, une foule, cela va de soi pour notre Lysistrata, largement composée de femmes béates agitant leurs voiles. En somme, il finit en apothéose sur une divinisation burlesque de l'organe viril. La cause de la paix a cédé la place à la dérision de la phallocratie, mais dans une assimilation guerremachisme²⁷.

En somme, alors que la pièce d'Aristophane est tout entière un plaidoyer pour la paix et critique l'incapacité des hommes à gouverner la cité, la *Lisistrata romaine* de Franca Rame, qui certes part de la même intention (dénoncer et arrêter les guerres), opère un virage dans une autre direction : profitant du point commun entre les deux pièces qu'est la soumission au phallus, elle effectue à la fois une critique contre les odalisques coquettes et ridicules que sont trop de femmes et une grotesque satire de la phallocratie. Il faut dire pour justifier cet écart que, même si

un langage plus leste que celui de nos mères, nous l'avons divinisé : la preuve, aujourd'hui, au lieu de s'exclamer « Mon Dieu ! » on dira plutôt « Cazzo ! ».

²⁶ Par exemple, évoquant les actrices qui ont joué ses monologues pour femmes, elle dit combien il lui a déplu d'en voir certaines multiplier les manières ridicules, exagérer leur jeu au point de fausser le message du texte.

²⁷ C'est là un sujet que Dario Fo a traité au masculin dans deux monologues du spectacle *Fabulazzo osceno* (*Fabulages obscènes*) : *Lucius e l'asino* (*Lucius et l'âne*), réécriture du *Lucius* ou *L'Âne* de Lucien de Samosate et de *L'Âne d'or* d'Apulée, et *Arlecchino fallotrope* (*Arlequin phallotrope*).

les guerres ont déchiré tous les siècles, les contextes immédiats des deux spectacles sont fort différents : la guerre du Péloponnèse pour Aristophane, la bataille des femmes pour faire reconnaître leurs droits chez Franca Rame²⁸.

(pas)Folles à lier ? Renverser pour que triomphe la raison

Même si au départ ils n'ont pas été conçus pour un même spectacle, les quatre monologues que nous venons d'examiner présentent un ensemble de points communs. Le premier est bien évidemment la spécificité de l'écart par rapport à la fable d'origine. Si l'intérêt d'une réécriture réside dans la distance qui sépare l'hypertexte de l'hypotexte, avec Franca Rame nous avons quasiment un renversement des fables d'origine, souligné par la réduction de la longueur du texte qui cible le récit sur cette différence. Le *Journal d'Ève* présente une femme supérieure par nature à l'homme mais sur le point d'être trahie par lui (les rêves annoncent l'avenir) ; *Marie au pied de la croix* met en scène une Vierge violemment révoltée contre le messager de Dieu qui l'a trompée ; Médée ne tue plus par dépit et vengeance avant de s'enfuir, mais effectue un sacrifice des siens et de soi pour que la femme ne soit plus une chevrette soumise à l'homme ; Lysistrata articule le combat pour la paix au combat contre la phallocratie. Ce renversement est dans la ligne de toute la production du couple Dario Fo - Franca Rame. Le premier véritable spectacle de la carrière de Fo s'intitulait *Il dito nell'occhio* (*Le doigt dans l'œil*) et, racontant en une série d'épisodes comiques l'histoire de l'humanité, mettait « le doigt dans l'œil » à l'histoire et à la culture officielles, proposant, sous forme humoristique, une histoire présentée d'un point de vue différent. Puis toute la carrière de l'auteur consistera à offrir des formes de contre-histoire, à faire de la contre-information, dans la ligne de son engagement civique²⁹. Franca Rame, dans ses récits pour femmes, propose elle aussi des contre-histoires, à rebours d'une hiérarchie homme-femme arbitrairement établie par les mythes antiques – mythes élaborés pour encadrer et justifier les religions et l'organisation des cités.

Opérant un renversement de l'expression « fous à lier », le deuxième spectacle de Dario Fo s'intitulait *Sani da legare* (*Sains d'esprit à lier*), introduisant

²⁸ Nous voulons mentionner une étude fort intéressante menée par Nicole Loraux dans *Les enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Maspero, coll. "Points", 1990 [1981], 305 p. Il s'agit du chapitre *L'Acropole comique*, pp. 157-196. L'auteur y explique que les Athéniens interprètent la situation dans laquelle les plongent les femmes comme celle d'une guerre du sexe féminin contre le sexe masculin, alors que les femmes veulent au contraire rétablir la conjonction des sexes, en d'autres termes le fonctionnement de cette institution civique menacée qu'est le mariage (pp. 166-169).

²⁹ Cf. à ce sujet nos articles : *Réécritures humoristiques du Risorgimento : Dario Fo (années 50)*, in *Italies*, Aix-en-Provence, revue aixoise d'études italiennes, n°15, *L'envers du Risorgimento*, 2011, pp. 173-201 ; et *Information et contre-information dans le théâtre de Dario Fo*, in *Théâtres du Monde*, n°21, *Le vrai / le faux au théâtre*, 2011, pp. 195-212.

d'entrée l'idée que le monde dans lequel nous vivons est fou et que ceux qui le contestent, considérés comme fous, sont en réalité les plus lucides. Les quatre figures féminines de Franca Rame en attestent. La première, Ève, a fait un rêve qu'elle croit « fou » mais qui hélas annonce la triste réalité future de la condition féminine. Marie révoltée qui blasphème est traitée de folle par Jésus (« Maman, est-ce que la douleur t'a rendue folle pour que tu blasphèmes ainsi... pour que tu dises des choses insensées ? »). Le monologue consacré à Médée débute et se poursuit sur la confrontation entre la « raison » incarnée par la plus âgée des femmes et la « folie » de Médée qu'elles veulent ramener au « bon sens » ; et c'est en prenant appui sur l'idée de folie que Médée fait sa fausse confession à Jason, puis la renverse (« Je pensais ces folies, Jason... Je pensais ces folies... Et je les pense encore ! »). Enfin, Lysistrata est traitée de folle par les femmes devant qui elle développe son raisonnement monstrueux mais cohérent sur la guerre.

Dans les quatre monologues Franca Rame, fidèle à la tradition scénique du couple, introduit ce que Fo appelle le « *ribaltone* », le renversement de situation, le coup de théâtre brutal qui relance l'intérêt du spectateur et le questionne tout en délivrant le message – ou une partie du message. Le *Journal d'Ève* finit sur une joyeuse célébration de l'amour au nez et à la barbe de l'ange du Seigneur ; la révolte de Marie est si soudaine et violente que même le Christ ne peut l'entendre ; c'est sur le mot « folies » que Médée renverse brutalement le discours faussement contrit qu'elle a tenu à Jason ; le raisonnement extrême sur la guerre que Lysistrata a développé s'arrête au point critique où les femmes ne veulent plus l'écouter et s'en vont, si bien qu'elle lance le sujet contraire dont elle les entretiendra, l'amour, sujet qui, à son tour, s'articulera sur une série de « *ribaltoni* » qui aboutiront à la dérision finale.

Le dernier point commun dont nous devons parler est la distanciation opérée soit par le comique, soit par l'abaissement du niveau de langage quand le sujet est particulièrement tragique. Le *Journal d'Ève*, de par son thème et la façon dont il est traité, est un divertissement aux dépens des messieurs et de la morale cléricale et n'implique pas d'émotion particulière. L'humour noir fait de *Lysistrata* un texte franchement comique, de même que, comme dans l'hypotexte grec, le langage familier plus que débridé³⁰. Qu'en est-il des deux autres monologues qui, eux, ne sont en rien comiques ? En dépit de ce qu'affirme Franca Rame dans le prologue de *Médée* – que, malgré les centaines de fois où elle l'a récité, ce texte toujours la « prend aux tripes » – ces textes ne font pas « larmoyer » le spectateur. Il s'agit dans les deux cas d'une double réécriture, puisque les deux monologues sont au

³⁰ Signalons néanmoins que le thème de Lysistrata fait apparition sur le mode sérieux dans une comédie récente du couple, mettant en scène Silvio Berlusconi, *L'anomalo bicefalo* (2004). Au début de la pièce, le personnage féminin, une actrice, lit à titre d'essai devant un metteur en scène un extrait de *Lysistrata*. En fait, il s'agit d'un passage entièrement écrit de la main de Fo, un plaidoyer contre la guerre à laquelle sont envoyés les jeunes gens : non plus la guerre du Péloponnèse mais les interventions européennes (italiennes) en Afghanistan.

départ des textes médiévaux populaires de la Passion et de l'histoire de Médée, reproduits dans une langue idiolectale (un mélange de dialectes anciens) que la traduction française ne peut rendre. S'agissant de Marie, aujourd'hui, non seulement le décalage à un niveau de langage familier (sans doute pathétique pour un spectateur médiéval) entame quelque peu le tragique de la situation, mais encore, en langue originale, l'usage du dialecte ajoute une touche supplémentaire (forte) de distanciation. Il en est de même pour la figure de Médée. Le résultat est que, même si l'on est touché par ces deux monologues, le décalage linguistique gêne l'identification du spectateur au personnage et entrave l'effet de catharsis. Or c'est précisément ce que souhaite le couple, car la catharsis, apaisant le spectateur, annule l'effet réactif et réflexif que veut au contraire susciter leur théâtre³¹.

Contre-histoire ou histoire détournée, renversement des concepts de folie et de raison, coups de théâtre et distanciation par le comique ou par l'abaissement des niveaux de langue, tels sont les procédés par lesquels le couple d'auteurs-acteurs a toujours suivi pas à pas l'actualité politique et sociale et l'a reproduite sur scène. Les monologues de Franca Rame qui dénoncent et plaident la cause des femmes vont dans le sens du mouvement féministe mais sans tomber dans les dérives que les féministes n'ont pas toujours su éviter. Il convient donc de ne pas se méprendre sur la portée des textes en opérant une trop rapide assimilation : Franca Rame milite pour l'égalité entre l'homme et la femme dans l'optique d'un combat commun pour une société meilleure, non pas pour une guerre des sexes et un renversement des hiérarchies. Le *Journal d'Ève* est un joyeux divertissement, ce n'est en aucun cas un pamphlet féministe.

Brigitte URBANI
Université d'Aix-Marseille

³¹ Rappelons la formule très souvent citée, et réitérée à la fin du prologue de la dernière comédie publiée, *L'anomalo bicefalo*, avec cette fois une attribution à Molière : « Molière disait : "Je n'aime pas la tragédie parce qu'avec le drame, le désespoir, l'angoisse, on obtient à la fin un effet libérateur de catharsis : les larmes coulent et, roulant sur le visage, elles effacent tous les ferments de la raison, alors qu'avec la satire, par le rire, on ouvre grand la bouche, mais en même temps le cerveau aussi s'ouvre tout grand et les clous de la raison s'enfoncent au fond du crâne et n'en sortent plus". » (Milano, Fabbri, 2006, p. 10).

PETER BROOK, JULIAN BECK, CHOULAMITE BAT- DORI : ÉTUDE COMPARATIVE DE TROIS RÉALISATEURS

A – Peter BROOK - L'homme de la recherche et de la synthèse.

Peter BROOK n'est pas seulement un metteur en scène de théâtre et de cinéma, ou un théoricien, il est, aussi l'homme des ambitions. Pour lui, le théâtre est un but en soi, mais également le moyen de créer une société, une communauté humaine. Ce sont des hommes et des femmes capables d'entreprendre une recherche approfondie sur eux-mêmes, sur leur communauté, sur la grande valeur que le théâtre peut apporter dans leurs vies. Le théâtre peut contenir la joie de vivre, le bonheur de l'individu, de l'artiste qui réussit à réaliser son art, à l'emporter sur tous les autres problèmes : politiques, économiques, sociologiques, religieux... et, peut-être, à trouver, dans la réalisation même de son art, les solutions tant à ces problèmes qu'à d'autres...

BROOK ne propose pas de solutions parfaites, voire même de réponses, il a beaucoup de questions. Cependant, on est en droit d'affirmer qu'il est « l'homme de recherches et de synthèse¹ ».

BROOK est célèbre comme metteur en scène de pièces de théâtre et de films shakespeariens, mais il est moins connu en tant qu'homme de recherche d'un système de travail collectif au théâtre et au cinéma. C'est pourquoi nous aimerions faire mention de quelques unes de ses idées en l'occurrence, tout d'abord en ce qui concerne le fameux *Living Theater* de Julian BECK et de Judith MALINA. Théâtre qui rappelle, de près, celui conçu par Augusto BOAL à PARIS². Quels étaient donc les traits caractéristiques du *Living Theater* ?

B – Une communauté collective dont les fonctions et la vie étaient le jeu.

Il s'agissait d'un groupe nomade, d'un théâtre qui errait dans le monde entier, sans changer d'un iota ses lois, ou son mode de vie, même si ces derniers s'opposaient aux règlements du pays hôte. Ce cadre présentait une conception, une philosophie de vie, propres à chacun de ses membres, de ses acteurs. Trente hommes et femmes travaillaient et vivaient ensemble, s'aimaient et élevaient leurs enfants, créaient des pièces et les jouaient, pratiquaient des exercices physiques et spirituels et, surtout, participaient à tout et parlaient de tout³.

¹ Guy DUMUR, p.21, dans la préface du livre de Peter BROOK : *L'Espace vide*. Éditions du Seuil, Paris (1977).

² Ouriel ZOHAR, « Stop, c'est magique », dans le journal *AL-HaMISHMAR*, Hotam, Tel-Aviv, (6.3.1981). Sur la révolution d'Augusto BOAL dans le théâtre parisien.

³ Julian BECK, "How to close a theatre", in *T.D.R.*, vol. 18, n°3, (1964). Ceci nous rappelle la société dans le kibboutz et même le théâtre qu'elle contient.

Il s'agissait donc d'une société qui vivait une vie commune complète. Néanmoins, cette société collectiviste n'aurait aucune signification sans la seule fonction, au demeurant bien définie, qui confère une valeur particulière à la vie en commun : le JEU. Car, au moment où le jeu cesserait, le groupe entier s'effondrerait. C'est donc l'élément qui cimentait le groupe sans lequel sa substance serait dévalorisée. Les hommes et femmes jouaient parce que l'action du jeu convient à leur besoin commun. D'abord parce qu'ils étaient en quête d'une véritable signification à leur vie. Ensuite parce qu'on pourrait dire que, même si le public n'accourait pas à leurs pièces, ils devaient continuer à les jouer, car l'événement théâtral constituait le sommet et le centre de leur recherche. Certes, sans public, leurs pièces risquaient de perdre de leur valeur puisqu'il s'agissait de spectacles qui conviaient le public à une active participation. Aussi le public constituait-il un élément de provocation, de tentation et d'éveil, surtout lorsque les acteurs aboutissaient à une rencontre directe avec lui.

Un des aspects concrets du *Living Theater* est que les acteurs, pour vivre, vendent leur spectacle. De la sorte, ce théâtre répond à trois règles fondamentales: cette société existait à cause du théâtre ou grâce à lui ; elle vivait et se nourrissait du théâtre et, finalement, ses représentations constituaient les moments les plus intenses et les plus intimes de sa vie en commun.

C – La vérité des acteurs. La vérité du public et leur synthèse.

Dans un de ses livres⁴, BROOK évoque le problème fondamental de ce théâtre. Un tel problème verrait le jour au moment où le public susciterait une discussion autour du véritable rôle des acteurs. Ceux-ci se verraient alors obligés de définir, avec beaucoup de précision, le contraste profond qui existe entre la philosophie de la vie sur scène et hors de celle-ci. Dans une telle situation, il serait difficile, surtout pour les acteurs, de trouver leur propre identité et le groupe s'effondrerait à cause de la tension naturelle qui s'insérerait entre le groupe et l'environnement hostile. Par contre, un processus inverse et positif pourrait en résulter : le groupe réussirait à définir son véritable rôle ; non seulement il ne s'effondrerait pas mais il s'élargirait et offrirait ses valeurs à quiconque désirerait les recueillir. Cette situation serait à même de concrétiser les nouvelles relations d'unité et divers rapports de tension.

À cette tension participeraient, en même temps, ceux qui se trouvent sur scène et ceux qui sont en dehors d'elle (dans la salle, par exemple, quoique les spectacles puissent avoir lieu dehors, dans les champs ou dans la rue...). BROOK soutient que c'est une situation qui pourrait exprimer la recherche du sacré dans le théâtre, recherche incomplète et impossible à définir.

⁴ *Op. cit. L'espace vide*. Voir James ROOSE-EVANS : "Experimental Theatre" (*From Stanislavsky to Peter Brook*), Routledge, London (1989). (J. Beck pp.104-106).

D – Julian BECK. Un metteur en scène politique.

Il ne nous reste plus qu'à analyser les propos de BROOK ci-dessus mentionnés. Il soutient que le *Living Theater* n'est sacré que dans la mesure où le public et les acteurs s'uniraient dans une sorte de combat collectif, une forme de JEU infini. BROOK s'occupe trop tôt de la notion de *sacré*, là où ce dernier n'existe pas encore. S'il veut dire que le sacré est rattaché à la question du rapport entre le jeu sur scène et le jeu dans la vie, il est clair que le sacré n'existe pas dans ce théâtre – simplement parce que la question du sacré le préoccupe autrement⁵.

Si par le mot *sacré*, BROOK se réfère au processus de la créativité collective entre les acteurs et le public, aux rapports de tension et d'unification auxquels prennent part tous les participants, on peut dire qu'une telle situation se cristallise en effet – et elle se cristallise même souvent. La question se pose alors de savoir pourquoi BROOK soutient que cette situation exprime une recherche possible du théâtre sacré ? Pourquoi affirme-t-il que c'est un état indéfinissable ou une quête continue et infinie ?

Il faut préciser que ces propos ont été tenus en 1966 et, depuis, son groupe a changé. En 1980, le groupe ne comprenait plus que trois acteurs. En 1985, le groupe s'est dissous avec la mort de BECK ; néanmoins les acteurs de BECK sont toujours là... BROOK s'est référé à deux possibilités de développement du groupe : son anéantissement ou son élargissement. Mais la réalité qui s'est formée (et qui serait la troisième possibilité) contient les deux possibilités que BROOK a mentionnées : le groupe se défait partiellement et s'élargit à nouveau à chaque rencontre avec le public.

Quoique la compagnie présente toutes les conditions nécessaires à la recherche du théâtre sacré, selon la définition de BROOK⁶, nous n'avons guère trouvé, dans l'œuvre de Julian BECK en 1979-80, une recherche consciente et précise concernant le sacré ou des rapports humains sanctifiés. Bien que nous ne soyons pas, dans ce domaine, spécialiste comme l'est BROOK, nous citerons l'exemple des kibboutzim (dont les fêtes sont toujours présentes à notre mémoire) ; malgré toute la critique qu'on leur a infligée ces dernières années – nous n'avons d'ailleurs pas l'intention d'entériner une critique sur la critique – nous aimerions rappeler le théâtre des fêtes dans le kibboutz.

Nulle part ailleurs, dans le monde, il n'y a un lien si étroit entre la scène et la salle, entre la philosophie de la vie des acteurs sur scène et celle de leurs camarades dans la salle. Dirions-nous donc que le sacré règne partout ? Surtout

⁵ Cours intensif du *Living Theater* auquel nous avons participé, donné par Julian BECK & J. MELINA et leur groupe, dans le cadre du Département du Théâtre de l'Université de Paris VIII (1979-80).

⁶ La rencontre avec le public (des étudiants dans le meilleur des cas) produit de nouveaux rapports dans l'unité des contradictions – selon la définition de Lajos EGRI, *The art of dramatic writing*, Simon & Chester, N.Y. (1960).

qu'il n'y a pas de souvenirs plus agréables, plus fraternels que ceux qui se rattachent à la fête des récoltes (la Pentecôte) par exemple. Il faut toujours mettre l'accent sur les fêtes de la nature, sur le lien étroit avec le fruit, la verdure, le travail manuel, bref l'agriculture. Ainsi la fête d'OMER (la fête des gerbes⁷, les parfums, l'atmosphère, le paysage admirable, l'expérience inoubliable...). Tout ceci nous semble très beau mais est si éloigné de la conception du monde de BECK qui est, avant tout, un metteur en scène politique⁸ !

BROOK suppose que le *Living Theater* ne se déroule pas, comme il eût fallu qu'il s'épiloie, à cause de son problème fondamental : son jeu. Si BECK le résolvait, un autre se poserait. BROOK a des difficultés à définir la recherche de BECK sur le théâtre sacré, parce que, à son avis, on ne peut créer le sacré sans tradition, sans origines. On ne peut, non plus, mélanger les traditions et les origines diverses : le yoga, le zen, la psychanalyse, l'inspiration, la recherche scientifique. La démarche lui paraît donc dangereuse. Peut-être partagerions-nous cet avis à propos de la vie quotidienne en général, mais nous pensons qu'il faut, néanmoins, la nuancer eu égard au théâtre et à la communauté qui y vit. Si nous examinions BROOK de très près, ne découvririons-nous pas, ici et là, un mélange de traditions différentes qu'il applique à la vie quotidienne et à celle du jeu au théâtre ? De toute façon, la question du *Living Theater* n'est pas de savoir s'il y a un sacré ou non, s'il s'agit d'un mélange de traditions ou non. Selon nous, BECK et son théâtre ont presque réussi à appliquer pleinement la philosophie de la vie quotidienne sur scène. C'est-à-dire que BECK était sur le point de réaliser la vie collective, fraternelle – celle de l'amitié dans la rue, dans les champs – aussi bien dans la salle que sur scène. Il était proche de la réalisation de la spécificité collective au sein de sa communauté, dans la vie quotidienne, et de son théâtre, dans sa rencontre avec le public.

Mais si ses méthodes de travail et ses exercices sont, en général, collectifs, ses thèmes et ses pièces s'opposent, par contre, à cette idée. Alors qu'elle était, justement, la vocation du *Living Theater*, BECK n'a pas réussi à traiter le sujet comme ce dernier eût mérité qu'on le traitât. Ce théâtre a réussi à surmonter les problèmes socio-économiques au sein de sa communauté et a apporté, ainsi, un renouveau extraordinaire, mais nous pensons qu'il n'a pas entièrement réussi en ce qui concerne le jeu, le collectivisme et le sacré au théâtre en comparaison avec les réalisations de BROOK.

BECK a réussi à susciter, au sein de l'institution américaine, des révoltes politiques qui ont abouti, maintes fois, à son arrestation et à celle de ses acteurs. Ainsi, le film qu'il a produit sur le thème de « la prison » – intitulé : *The Brig* (aux Etats-Unis)⁹, et qu'il a monté hors des frontières américaines, par crainte des autorités, a choqué l'opinion publique mondiale, à cause des relations horribles

⁷ Voir notre étude, précisément, sur cette fête.

⁸ Efrat MILLER, *Un théâtre de la rue : un art de renouvellement, un moyen d'expression politique*, Jérusalem (1986). (hébreu).

⁹ Présenté au Département de Théâtre à l'Université de Paris VIII (1979) réalisé en 1963 par BECK.

entre les geôliers et leurs prisonniers – film qui n'a pas rencontré beaucoup de succès, sans doute à cause de sa charge. Aussi, lors de sa projection à Paris, nous avons constaté le désintérêt du public qui sortait avant la fin du film.

Nous ne savons pas si BECK générerait un mouvement de libération de la société occidentale, même s'il saisisait son véritable rôle. Nous ne doutons point que ses acteurs aient ressenti et ressentent ce désir de libération et qu'ils soient physiquement capables d'accomplir plus d'actions. Mais que leur est-il arrivé, en fait, après le traitement de BECK ? Ils ont commencé à se contrôler davantage, à dominer leur corps et leurs pulsions... BECK n'assigne une puissance potentielle qu'à celui qui est apte à vivre dans une communauté collective. Quiconque en est incapable pourrait se laisser entraîner à des actions qui conduiraient à des suites pénibles. Or, il n'y a dans tout cela aucun rapport avec l'amalgame des traditions ou avec la conception du sacré de BROOK. Il s'agit simplement d'un processus qui a lieu parmi tous ceux qui participent à l'expérience théâtrale de BECK. Il nous semble que cela nous arrive à tous, et non pas seulement au *Living Theater* : nous ne nous comportons pas toujours en société, comme nous nous comportons en notre intimité. Des forces diverses agissent sur nous, dans le contexte d'une rencontre sociale et elles pourraient arracher à nos visages de nombreux masques, pour le meilleur ou pour le pire. Cependant, le contraire pourrait s'avérer fondé : ces forces pourraient accroître le nombre de masques.

Si BECK choisissait, par exemple, d'arracher les masques du public et des acteurs, il découvrirait constamment d'autres masques cachés sous les premiers. Cette approche ressortirait plutôt à la psychanalyse, mais, à ce niveau, il ne s'agirait plus de théâtre. Méfions-nous des psychiatres qui s'occupent d'une profession qui n'est pas la leur. Nous ne nous contredisons point, puisque nous pensons qu'on peut rallier la psychanalyse au théâtre, à condition que le but apparaisse clairement, aux acteurs, aux metteurs en scène et au public. Autrement, nous craignons que cela n'aboutisse à un mélange confus sinon chaotique de méthodes et de traditions sans, à l'horizon, la moindre issue.

À partir de là, on pourrait supposer que nous soyons d'accord avec la mise en garde exprimée par BROOK¹⁰ à propos du danger attaché au mélange de traditions et de sources. N'a-t-il pas soutenu qu'il était impossible de fédérer les traditions et les différentes sources et méthodes de travail au théâtre ? Nous pensons, par contre, qu'il serait désirable de le faire, mais sous trois conditions : 1) que le but soit connu de tous (acteurs et public) ; 2) que le but soit accepté de tous ; 3) que tous soient capables de créer une véritable synthèse, d'abord dans le domaine des idées, puis dans celui des sensations et, par conséquent, dans celui de la réalisation.

¹⁰ *L'Espace vide*, p. 90, *op. cit.*

Tout autre chemin ne nous conviendrait pas, présentement en tous cas, mais il se peut que nous ayons tort. Il nous semble, en effet, qu'il serait difficile de ne point trouver un acteur qui ne sache travailler au moins selon une synthèse des trois méthodes différentes, de jeu ou de mise en scène. Que voyons-nous en sciences ? La chimie ne nous dévoile-t-elle pas que l'eau est une composition ou une synthèse d'oxygène et d'hydrogène ? Qui soutiendrait que ces deux composantes jouent selon une méthode de jeu qui dériverait d'une seule et unique... tradition ? De même en est-il pour les aliments que nous consommons.

BECK n'a pas la capacité de synthèse de BROOK, et ne possède pas le même désir passionné de questionner les choses jusqu'en leur tréfonds. Il lui manque, peut-être, le but clair qui existe apparemment chez BROOK. Il n'a pas réussi à comprendre, à fond, ses fonctions. Certes, nous ne voulons pas affirmer que nous les connaissons ; il ne s'agit que d'une supposition. BECK a fondé une communauté – il a créé un système de valeurs qui lui est propre. Malgré ses désirs, il nous semble que BECK a à peine amorcé la réalisation de cette philosophie de la vie – dans la vie et sur scène. BROOK, qui n'a jamais fondé de communauté collective, a l'avantage de savoir qu'il peut essayer de la créer dans son théâtre.

E – La recherche de la passion dans la qualité de l'art.

Le danger qui existe dans la rencontre entre les acteurs de BROOK et ses buts peut intéresser les lecteurs. C'est pour cette raison que nous nous proposons de révéler quelques unes des opinions tirées de l'interview qu'il a pu accorder à la Radio française, à la fin de 1979, à l'occasion de la sortie de son film : *Rencontre avec des hommes remarquables*.

Le thème du film, dit BROOK, est des plus sérieux, et donc très proche de nous. Il s'inspire de l'autobiographie de GURDJIEFF. Le livre est l'histoire d'un enfant qui éprouve des sensations profondes à propos de la vie et de la mort. Cet enfant – plus que d'autres – a commencé à investiguer ce sujet car il était incapable (ou n'était pas en mesure) d'éluder les vérités qui le troublaient. Il s'agit de problèmes existentiels tels que : « Quelle est la signification de ma vie ? Pourquoi suis-je ici ? ». Il s'adresse à tous ceux qui vivent dans son entourage, et il reçoit, effectivement, des réponses ; celles qui le satisfont le plus ont été dites par son père. Celui-ci l'a aidé à trouver son chemin, tandis que les autres ont éveillé en lui de nombreux doutes. Au gré des vacillations, il se transforme en véritable chercheur, c'est-à-dire quelqu'un qui, au long de ses recherches, ne perd jamais le fil conducteur. Oui, la chose la plus importante, pour lui, est encore sa quête. Quelle est-elle ? Pour répondre à cette question, posée par Jacques CHANCEL¹¹, BROOK a raconté qu'à son arrivée, à la Maison de la Radio, il a aperçu une Volvo, sur laquelle étaient inscrits ces mots : « La passion de la qualité ». À son avis,

¹¹Affirmation de Michèle KOSOVSKI, Département de Théâtre de l'Université de Paris VIII (1981).

c'était cela la véritable recherche. Certes, n'y voyons pas, en l'occurrence, une réponse intellectuelle, car la notion de passion n'a ni sens, ni explication. Les producteurs de la voiture ne peuvent se rapporter au sens abstrait de valeur, mais à l'œuvre même, en un mot: la construction d'une nouvelle voiture – d'une valeur différente. La notion de qualité ne peut être claire que s'il s'agit d'une voiture qui roule, qui circule, qui est acceptée par le public (les gens) qui reçoit une valeur et une sensibilité très spécifique. De même en est-il pour celui qui s'intéresse à l'homme – c'est la passion de comprendre le développement de cet individu : comment cette voiture (la Volvo en l'espèce) qui est l'homme pourrait fonctionner et comment fonctionne-t-elle ? Il ne s'agit pas seulement du fonctionnement régulier de toutes les voitures ordinaires, mais d'un essai de concrétiser toutes les possibilités potentielles et les valeurs les plus nobles que cette voiture possède.

Comment BROOK est-il arrivé à se poser ces questions ? C'est l'idée même du film : la rencontre avec ceux qui sortent de l'ordinaire est importante et utile seulement lorsque les questions ont déjà été débroussaillées. BROOK a commencé à se les poser dès l'âge de 14 ans. Plus tard, entre 19 et 20 ans, lorsqu'il a commencé à travailler au théâtre et au cinéma, il s'en est posé d'autres. Par exemple : « Comment est-il possible qu'un acteur joue très mal à la première représentation alors que quelques semaines plus tard un nouveau corps, autre que le sien, se forme autour de lui ? Qu'est-ce donc que cette chose qu'on appelle personnage ? Comment se fait-il que l'acteur rentre dans la peau de tel ou tel personnage sur scène et qu'à la fin de la représentation il semble en sortir et le ranger dans l'armoire ? Et le lendemain, il le ressort de l'armoire, le met non pas comme un costume mais comme une vérité » ? Mais BROOK ne répond pas à ses questions, ni au cours du film ni durant l'interview.

Quelle est, par conséquent, la valeur spéciale des gens remarquables ? Elle réside « en ce qu'ils ne vous imposent rien du tout ». Cependant, BROOK se contredit en affirmant : « Ils vous obligent à entreprendre vous-même votre propre recherche ». Car, dans le film, ces gens remarquables sont précisément ceux qui ne vous obligent à rien ; de là l'importance d'une rencontre avec eux. Dans le film, il y a des personnages qui ne s'empêchent pas de vouloir imposer au personnage principal leur volonté – ce sont, en général, des notables, tels le professeur à l'école ou le militaire; mais, en définitive, ils échouent.

F – BROOK. L'investigateur équilibré et remarquable.

Ce qui est intéressant dans cette interview, ce sont les propos si équilibrés et si mesurés de BROOK. Il s'abstient, remarquablement au demeurant, d'imposer ses idées à ses auditeurs. Il fait tout pour équilibrer son discours. On a l'impression d'être conduit par lui à goûter à la pomme, là où il n'y a ni utilité ni dégât. Et c'est en cela que réside le danger de la rencontre entre ses buts et ses acteurs. Vous ne savez ni vers quelle direction, ni dans quel but, vous vous acheminez (en sa compagnie), au-delà de la formation de la communauté pour une période limitée de répétitions et de représentations. BROOK dit qu'il ne veut être ni gourou, ni

prophète, et qu'il n'a pas l'intention d'écrire une philosophie de la vie. Il ne dira pas, non plus, qu'il s'est interdit d'imposer ses opinions comme le font les hommes politiques, les philosophes, les enseignants et les autres. Selon lui, dire qu'il est interdit d'imposer est une autre manière de s'imposer. Il vous dira qu'il ne s'intéresse pas aux élèves, ni à l'école dans laquelle on enseignerait ses méthodes (comme on le fait avec le metteur en scène polonais Jerzy GROTOWSKY. Ce dernier étudiant, depuis six ans, la philosophie de BUBER). BROOK mettra toujours l'accent sur le fait qu'il n'a pas encore trouvé sa voie. Il continue à chercher : chaque instant est un instant de recherche où tout est possible...

En entendant ses paroles, nous nous demandions s'il ne cachait pas plus qu'il ne dévoilait, car il nous a surpris (réponse indirecte) en éclairant : « L'homme remarquable n'est ni connu ni fameux auprès du public ». Nous découvrons, ici, le côté inconnu de BROOK, le metteur en scène sachant rester modeste aux yeux du public... Mais nous ne savons pas s'il a réussi à vous gêner depuis que vous avez commencé à lire ce passage, d'autant plus qu'il a dit qu'on peut répondre par oui ou par non à n'importe quelle question ...

BROOK est remarquable par son effort pour essayer d'être un tout, à former un tout avec lui-même, ses idées, ses spectacles et ses films. Il s'évertue à unifier ses contradictions avec lui-même, et, dans une seconde étape, à exprimer, ou à réaliser cette chose spéciale qui s'est formée en lui et qui n'existe pas chez d'autres créateurs (BECK par exemple). Pourtant, il étonne lorsqu'on lui demande : « Êtes-vous de ceux qui pensent que l'on puisse renaître après la mort ? » – en effet, il s'esquive en répliquant : « Je crois qu'il faut poser des questions uniquement à ceux qui sont vraiment qualifiés et comment voulez-vous que j'y réponde ? » Mais comme on le presse, il ajoute : « Ce n'est pas, franchement, une question qui m'intéresse beaucoup. » De sorte que nous sommes tentés de lui rappeler que le personnage principal de son film est un enfant, préoccupé, longtemps, par la question de la mort.

Le point culminant de l'interview est l'histoire concernant le travail et les efforts investis dans le film, par les participants, comme le thème l'exigeait. Nous avons tendance à croire BROOK quand il soutient que le travail l'a transformé et a transformé les acteurs. Mais il élude d'autres développements : expliquer dans quel sens lui et ces derniers ont changé ...

Le travail de BROOK sur l'autobiographie de GURDJIEFF est intéressant, non pas dans le sens d'un travail didactique mais dans l'essai d'en tirer le drame qu'il contient d'une manière pure, directe et très simple. Le livre a constitué, pour tous les participants, un schéma d'idées et tous ont pris part à l'œuvre : le travail avec le livre, les matières, dans la nature, malgré tous les obstacles dus au désert afghan. Les idées du livre et du film sont devenues, peu à peu, au cours du travail, une réalité concrète. Elles se sont arrachées à leur abstraction première pour toucher les participants qui finiront par en être influencés au cours de la période de travail. BROOK suggère donc la source du changement : chaque participant et, surtout, le personnage principal, devaient reconnaître le fait que la vraie

compréhension des choses ne peut se trouver dans les livres. Au contraire, la véritable perception du public et des acteurs, dans la salle, s'effectue directement, grâce à l'expérience personnelle.

L'histoire du travail sur le film nous ramène à Julian BECK, dans son *Living Theater*. Nous avons vu qu'il essayait d'appliquer une certaine philosophie de la vie à la vie quotidienne, comme au théâtre, mais qu'il avait mieux réussi dans la vie communautaire que dans la vie du théâtre. Chez BROOK, nous avons trouvé qu'il évite clairement de formuler des lois qui régiraient la vie quotidienne de l'artiste. Il essaie surtout de se concentrer dans la réalisation de ses idées, dans le cadre d'un seul travail, autour d'un seul sujet et avec un seul groupe. Chaque fois qu'il commence un nouveau projet (en 1985-89, un groupe d'acteurs jouait *Le Mahâbhârata* avec une adaptation de Jean-Claude CARRIERE et de BROOK, dans son théâtre à Paris¹²), un groupe d'acteurs forme autour de lui tout d'abord une communauté d'individus qui vivent ensemble dans l'harmonie et la fraternité. D'autre part, ils évoluent dans un cadre donné qui leur permet de réaliser, ensemble, leurs désirs divers. Ce qui caractérise ces groupes (tant au théâtre qu'au cinéma), c'est leur travail en commun, d'où leur effort au sein de la collectivité. Les membres partagent tout et participent à la recherche artistique de la forme. Une forme qui conviendrait exactement à l'idée et au sujet auxquels ils croient. Cela fait penser au fruit qu'un individu cueille de l'arbre qu'il préfère et qu'il partage avec les autres. Dans sa fonction, le metteur en scène doit se mesurer à la force du pouvoir qu'il détient. Il doit se méfier des habitudes et être capable d'être un pion sur l'échiquier de l'œuvre, placé dans les mains de l'art. C'est d'ailleurs pourquoi BROOK préfère ne pas diriger le travail dans son théâtre ; il laisse prévaloir un niveau élevé de compréhension avec ses acteurs, de sorte que le contrôle, inhérent à la fonction de directeur, devient superflu. On pourrait donc décrire la double fonction de BROOK comme celle de metteur en scène traditionnel, d'une part, et, d'autre part, comme celle d'un membre de la compagnie, jouissant de droits égaux, bien qu'il ne soit ni acteur, ni habilleur, ni maquilleur, etc.

G – L'art de la vie, au kibboutz. a des chances d'exister et de se développer.

Une question se pose : quelle est la valeur de la communauté même, puisque, à la fin du film ou de la pièce, elle disparaît, meurt ? Cette question nous ramène à la difficulté que nous avons déjà évoquée. L'acteur se donne entièrement ; il se place comme un objet entre les mains du metteur en scène, celles des autres acteurs et du public. Il le fait non seulement pour le bien de l'œuvre artistique, mais aussi pour former une communauté (un des buts de BROOK) – une communauté dont le niveau artistique est élevé et où les rapports humains sont beaux. Or, soudain, le rideau tombe, tout semble finir et l'acteur ne sait où aller. Ainsi, la compagnie internationale de BROOK, avec laquelle ce dernier a travaillé pendant

¹² « Théâtre des Bouffes du Nord », Paris.

plus de sept ans, à Paris, a-t-elle, durant un an et demi, rompu ses relations avec lui – sans parler de la distance qui sépare les acteurs, forcément, en dehors des heures de travail et du spectacle, domaine auquel BROOK ne touche pas. Or, au kibboutz, ceci ne peut arriver parce que, au lendemain de la représentation, la compagnie continue de suivre son cours quotidien, vie qui est une synthèse entre l'idéal et la réalité.

Prenons, à présent, un exemple parmi tant d'autres¹³ pour conclure le sujet: Choulamite BAT DORI. Membre du Kibboutz Mishmar-Haemek jusqu'en 1986, date de son décès, elle fut metteur en scène, auteur dramatique, chorégraphe, actrice, danseuse ; elle a fondé la « Compagnie théâtrale du Kibboutz ARTSI » (tendance Hashomer Hatzair – de gauche) ; elle a créé des spectacles avec la participation des foules et compte parmi les fondateurs de « BIMATE HA-KIBBOUTZ » et parmi les organisateurs du festival DALIA. De plus, elle entreprit des recherches sur le folklore juif et les fêtes au Kibboutz.

Les festivités qui ont présidé à la commémoration des fondations de divers kibboutzim lui ont fourni une occasion extraordinaire pour donner aux membres des kibboutzim la possibilité de s'exprimer par le moyen de leurs facultés physiques et spirituelles. En 1951, elle a mis en scène la pièce *My Glorious Brothers* (*Mes frères très glorieux*), de Howard FAST, dans les champs du Kibboutz SARID¹⁴. Deux ans plus tard, la pièce sera à nouveau représentée par les membres du Kibboutz Guivat-Brenner. Le contact entre les acteurs et le public a été accompli sans intermédiaire. Le public avait pris place dans le village où se passe l'action, et tout alentour, sur les collines. Ainsi n'y avait-il aucune barrière entre le public et les acteurs. Le but était, comme toujours dans la structure kibboutzique, de faire participer le plus de camarades possibles, et c'est la raison pour laquelle le sujet a été choisi, afin de toucher tout le monde. Le kibboutz, dans son ensemble, s'est mêlé activement à tous les préparatifs (répétitions techniques,

¹³ A.D. GORDON a su réaliser la synthèse entre son travail dans la nature et ses danses avec les camarades du kibboutz Dégaina. On devrait entreprendre une recherche sur le chant de GORDON, sur ses poèmes dédiés à la poétesse RACHEL, sur la parodie qu'il a dictée à sa fille Yaël GORDON, sur sa traduction du livre de TOLSTOI: *Qu'est-ce que l'art?* (traduction qui n'a pas encore été éditée !) sur d'autres traductions. Et surtout: comment a-t-il exercé, lui-même, dans le quotidien, ses idées sur l'art de la vie ?

* Le film *Samar-la première fois*, un court métrage, 25 min (16mm), réalisé par Ygal PEERI, Kibboutz GAN-CHMOUEL (1977), traite de la vie artistique des jeunes fondateurs du kibboutz : essai de réalisation de l'idée gordonienne sur la vie en tant qu'art ou sur l'art de la vie.

* La fondation du « Théâtre POURIM » (1978), avec la participation de 120 artistes de tous les mouvements des kibboutzim (y compris religieux), réalisée par le Comité des Fêtes Inter-kibboutzim, avec la collaboration de CHDEMOTTE, d'ORANIM, de conférenciers de trois universités et des spécialistes en scène, en art et en religion.

¹⁴ Pour BAT DORI, cette représentation avait valeur d'exemple sur la manière de réaliser des fêtes dans son kibboutz. Elle et SHELEM (voir notre étude sur la renaissance des fêtes) ne sont pas profondément analysés par G. OFRAT, dans son livre : *Terre, homme, sang*. Voir aussi Gideon OFRAT: *Le théâtre radical – le nouveau théâtre des années 60*, Université Hébraïque de Jérusalem, (1976), (hébreu).

décor, éclairage, représentations) – expérience inoubliable qui ne peut se comparer aux cadres de Habima, de la Comédie Française, de BROOK ou de BECK, cadres plus restreints et temporaires.

Plus de cent camarades, hommes et femmes, qui ont joué dans tous les lieux de la région, qui ont porté, partout, l'action dramatique, ont créé un contact direct avec le public (40 000 spectateurs urbains et ruraux). De sorte que le public a joué son rôle de public durant le déroulement de la pièce. Sans doute un tel spectacle auquel participe toute la collectivité est-il capable d'engendrer une nouvelle vie, même si le public n'a pas tout à fait conscience de ses fonctions. C'est un peu grâce au caractère spécial du théâtre et à la valeur spéciale de l'expérience théâtrale que le kibboutz Guivat-Brenner a réussi à former, puis à renforcer, l'esprit de groupe. La preuve de la valeur (consciente) qui réside dans le jeu se trouve dans l'encouragement formulé par TABENKIN¹⁵. Après la séparation, issue des divergences idéologiques, pendant les années 50, TABENKIN affirma que c'est la valeur spéciale, présente dans le jeu conscient de la pièce en question, jouée à Guivat-Brenner, qui sauva le kibboutz et le dota, peut-être, d'un nouvel esprit. Malheureusement, il est impossible de confirmer cette assertion sur le papier : il faut le faire, à nouveau, sur la scène, au Kibboutz.

Nous aimerions mentionner un autre exemple du chemin original qu'empruntait BAT DORI et qui est illustré par sa pièce, intitulée *De tels puits*. Cette pièce a été écrite collectivement avec les membres du Kibboutz REVADIM. L'action se passe aussi dans les années 50, lorsque le kibboutz a perdu ses fils pendant les combats de la Guerre d'Indépendance, et qui, nonobstant ce deuil douloureux, devait se reconstruire, se refaire. La période de reconstruction, en 1949, près des frontières, est suivie d'une période difficile qui a pour corollaire l'abandon du kibboutz. C'est le thème de la pièce. BAT DORI a créé une pièce collective qui s'attaquait à un des problèmes les plus sensibles, sinon les plus sanglants, auquel personne n'avait encore osé toucher. L'événement, à la fois de portée intime et intensément partagé, s'est produit, non seulement dans le cadre des nombreuses répétitions avec les artistes, mais aussi par le contact créé avec de nombreux membres du kibboutz qui venaient assister aux répétitions et qui, peu à peu, se sont intégrés à l'expérience artistique, laquelle devenait, lentement, un processus de guérison du kibboutz et de ses membres¹⁶.

La véritable expérience eut lieu lors de l'écriture de la pièce et au cours des répétitions, cependant que la représentation elle-même devenait une catharsis pour les membres du kibboutz et ceux qui l'avaient quitté et qu'on avait spécialement invités à cette soirée. Il serait difficile de trouver une expérience analogue au

¹⁵ Idéologue, philosophe du mouvement MEOUHAD et auteur de pièces de théâtre.

¹⁶ Cela dépend de la façon dont on travaille, de ce qu'on accepte, sur quoi on tombe d'accord, des buts communs des participants. Il faudrait entreprendre une recherche pour approfondir la connaissance que l'on peut avoir sur la structure du lien entre le metteur en scène et les acteurs. Giyora MANOR, « La Mort du *Living Theatre* », dans *AL-HAMISHMAR* (29.9.1985), (hébreu). Et aussi Israël GOUR : « La mort du théâtre ? », dans "*BAMA*", *Revue du Théâtre* (1968), (hébreu).

théâtre Habima, à la Comédie Française, dans le théâtre de BROOK ou dans celui de BECK – expérience aux vertus thérapeutiques, car les théâtres précités ne s'occupent pas des problèmes individuels des acteurs. Nous n'avons pas rencontré, jusqu'ici, de théâtre qui, à l'instar de celui que nous évoquons, ait essayé d'apporter des solutions aux problèmes de la communauté. La pièce de BAT DORI a jailli d'une certaine situation dans le kibboutz, du cœur de ses membres qui manquaient d'expérience dramatique. Elle a donc été écrite directement, sans souci de gloire ou de publicité. Il nous semble qu'il serait difficile de créer de telles conditions dans un théâtre qui ne serait pas fondé sur des bases collectives et qui n'aurait pas de continuité, en somme une influence sur la vie quotidienne. Chez BROOK, même si la période de travail reste mémorable, même s'il a formé un nouveau groupe qui partage bien des choses en commun, l'inconnue demeure après le succès et la publicité¹⁷...

Au Kibboutz, un processus de guérison peut durer longtemps et apporter, à la fin, une guérison totale. Certes, d'excellents moyens lui viennent en aide, tel que le Comité de la société inter-kibboutzique, ou telles la psychologie, la dynamique de groupe... Mais pourquoi ne pas mettre l'accent sur la vie collective, lui donner sa force originelle, telle que les premiers kibboutzim l'ont connue et éprouvée ?

Ainsi l'expérience est-elle capable de conférer au système des rapports humains une nouvelle donnée. (Chacun sait que l'univers est une scène et que nous sommes, tous, des acteurs. Mais sait-on que l'individu a besoin du jeu autant qu'il a besoin de nourriture ?¹⁸). Nous voyons qu'il s'agit d'un véritable défoulement communautaire, la communauté discute d'un sujet qui libère et améliore les rapports de ceux qui la composent (par exemple : pardon, correction, purification). L'espoir s'éveille et permet de croire à un meilleur avenir. Voilà donc un élément qui rend au kibboutz sa confiance et qui renforce ses racines.

Nous nous sommes attelé au domaine de l'art du théâtre, car c'est en lui que nous nous spécialisons, mais nous avons évité de comparer la qualité et le niveau artistique. Pour la bonne raison que nous n'avons pas assisté à la représentation des pièces de BAT DORI, d'autant plus que, pendant des années, nous avons éprouvé, par l'intermédiaire de l'enseignement reçu, une admiration sans borne pour les pièces et les films de BROOK. De plus, nous avons été habitué à nous critiquer sévèrement et à critiquer, sévèrement, l'œuvre originale des kibboutzim. Enfin parce qu'il est difficile de situer le niveau de jeu dans les kibboutzim, quoiqu'il soit certain qu'il n'est pas inférieur à celui des théâtres amateurs parisiens. Malgré cela,

¹⁷ BROOK : « C'est un amour réel, non seulement pour leur travail, mais pour que le travail puisse servir à l'apparition de quelque chose d'humain et de vrai. Chacun voulait venir ici pour entrer en collaboration avec les autres, pour qu'une vérité humaine apparaisse, pas pour se mettre en valeur pas pour chercher sa propre gloire, c'est aussi simple que cela ». L'émission « *Pleins feux* », TF 1, à l'occasion de la représentation de *La Cerisaie*, d'Anton TCHEKHOV, par BROOK, (3.4.1981).

¹⁸ Nicolas EVREINOF, *Le théâtre est la vie*. Éditions Stock, Paris (1930).

on ne peut soutenir que le niveau de jeu dans les kibboutzim d'aujourd'hui et celui de « Bimate ha kibboutz » soit capable de refléter le niveau des spectacles dans le passé, ou celui des anciennes fêtes de la tradition du kibboutz.

Finalement nous aimerions inférer de ce que nous venons d'écrire une réflexion. Serait-il possible de créer, dans chaque kibboutz, un groupe de travail selon le modèle du Kibboutz REVADIM, ou même selon le modèle qu'a emprunté le spectacle intitulé « L'Improvisation » et que l'on jouait en 1981, à l'Atelier du NEGUEV ? On pourrait l'appeler « Comité de l'Improvisation » – un comité ouvert à toutes sortes d'improvisations qui parachèverait la discussion des camarades, entreprise lors de l'Assemblée Générale, puisqu'au cours de ce dialogue on ne joue pas, alors que dans l'improvisation, le jeu demeure un fil conducteur.

Ainsi, de même que le niveau artistique s'améliore graduellement – comme l'a prouvé BAT DORI avec ceux qui manquaient d'expérience théâtrale – de même ne peut-on penser qu'une amélioration se produirait, simultanément, dans les divers domaines afférents à la vie intérieure du Kibboutz ?

Ouriel ZOHAR,
Université de Technion, Haïfa (Israël)

BIBLIOGRAPHIE

- 1) * Guy DUMUR, préface de *L'Espace vide*, de Peter BROOK. Éd. du Seuil, Paris (1977).
- * Ouriel ZOHAR, « Rencontres avec Peter BROOK » (en hébreu), Tel-Aviv, (1990).
- * Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, Éd. « Le temps du théâtre », Actes Sud (1992).
- 2) * Ouriel ZOHAR, « Stop, c'est magique », AL-HaMISHMAR, Hotam, Tel-Aviv (6.3.1981), (hébreu) .
- * Ouriel Zohar, « A.D. Gordon creates a New Theatre », in *Zehut*, pp. 51-60, Bar-Il University (1987).
- * Urijel Zohar, « SVETOST REZIJE » dans le livre de Radoslav Lazic : *Svet Rezijske*, pp. 222-230. Éd. PROMETEJ NOVI SAD (1992).
- * Ouriel Zohar, « La fête dans la société du kibboutz », *Revue de la Société d'Histoire du Théâtre*, 11, n° 174, pp. 162-179, Paris (1992).
- * Ouriel Zohar, "The influence of A.D. Gordon on The Collective Theatre", in *Ito77*, n° 171, pp.18-22, Tel-Aviv (1994).
- * OXAP, Ypbek., "bMPPOBb3aubja KOl PbTepa spyKa", SCENA-CUEHA, n°3-4, pp .69-7 ·NOVI SAD ED. Prof. Lazic Radoslav (MAJ-ABrYCT 1994). (L'improvisation chez Brook).
- * Ouriel Zohar, « Le théâtre comme homme international », in "TSAFON" n° 19-20, pp.131-139. Éd. Prof. J .M. Delmaire, Université de Lille III, Lille, (1995).
- * Ouriel Zohar, « La veille du 20, pièce collective et intime, à la lumière de la doctrine d'Aharon David Gordon », in "TSAFON" n° 19-20, pp.141-164. Éd. Prof. J.M. Delmaire, Université de Lille III, Lille, (1995).
- * Ouriel Zohar, « Comparaison du Théâtre "Bimate Ha'Kibbutz" et du Théâtre National Israélien "Habima" avec la Comédie Française », in *Théâtres du Monde*, Revue interdisciplinaire de l'Université d'Avignon, Institut de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle, Faculté des lettres et des Sciences Humaines, n° 6, pp . 203-210 (1996).
- * Ouriel Zohar, « Un 'Living Theatre'. Collectif, inspiré par l'idéologie du Kibboutz », in *Théâtres du Monde*, Revue interdisciplinaire de l'Université d'Avignon, Institut de Recherches internationales sur les Arts du Spectacle, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, n°7, pp. 201-209 (1997).
- 3) * Julian BECK, "How to close a theatre", in *T.D.R.* Vol.18, n° 3 (1964). Le "Living Theatre", par J.BECK & J. MELINA, dans le Dép. du Théâtre à l'Université de Paris VIII (1979-80). Le film *The Brig* réalisé par J.BECK, USA , (1963).
- 4) * James ROOSE-EVANS, "Experimental Theatre" (From Stanislavsky to Brook), Routledge, London (1989). (Sur J. Beck, pp. 104-106).
- 5) * Lajos EGRI, "The art of dramatic writing", Simon & Chester, N. Y. (1960).
- 6) * Efrat MILLER, « Un théâtre de la rue: un art de renouvellement, un moyen d'expression politique », Jérusalem, (1986). (hébreu).

- 7) * Interview de Jacques Chancel avec BROOK à la Radio France-Culture, Paris (1979).
- 8) * A. D. GORDON, ses poèmes dédiés à la poétesse RACHEL, la parodie qu'il a dictée à sa fille Yael GORDON, sa traduction du livre de TOLSTOI : *Qu'est-ce que l'art* (traduction qui n'a pas encore été éditée!), ses autres traductions.
* Le film *Samar-la première fois*, un court métrage (25 min.) (16mm.) ; réalisé par Ygal PEERI, du Kibboutz GAN-CHMOUEL (1977), réalisation de l'idée gordonienne sur la vie en tant qu'art.
* Théâtre POURIM (1978), participation de 120 artistes, réalisée par le Comité des fête inter-kibboutzim, avec la collaboration de CHDEMOTTE, d'ORANIM et de conférenciers de trois universités, spécialistes en scènes, en art et en religion
- 9) * Choulamite BAT DORI et Matityahou SHELEM, voir notre étude sur la renaissance des fêtes.
- 10) * Gideon OFRAT, *Terre, homme, sang*, le mythe des pionniers et le rituel de la terre en Israël. Éd. Goma, Tel-Aviv (1980), (hébreu) et Gideon OFRAT, *Le théâtre radical – le nouveau théâtre des années 60*, à l'Université Hébraïque de Jérusalem, (1976), (hébreu).
- 11) * Giyora MANOR, « La Mort du 'Living Theatre' », in AL-HAMISHMAR (29.9.1985) (hébreu).
- 12) * Israel GOUR, « La mort du théâtre ? », in "BAMA", revue du théâtre, Jérusalem (1968), (hébreu).
- 13) * Peter BROOK, in « Pleins feux », TF 1, à l'occasion de la représentation de *La Cerisaie*, d'Anton TCHEKHOV (3.4.1981).
- 14) * Nicolas EVREINOF, *Le théâtre est la vie*. Éditions Stock, Paris (1930).

LE THÉÂTRE DE JEAN-CLAUDE GRUMBERG

« UNE INIQUITÉ QUI SÉPARE À JAMAIS »

Consignés dans des procès en justice, répertoriés et expertisés par des historiens du monde entier, étudiés et discutés dans des colloques, les événements tragiques de la shoah marquent aussi tous les domaines de l'art depuis la deuxième guerre mondiale. Quoi qu'en dise Adorno et même s'il pense qu'« après Auschwitz aucune poésie n'est possible », les autobiographies réelles ou fictives, romans, poésie, films, pièces de théâtre abondent. Qui ignore Elie Wiesel, Primo Levi, Aharon Appelfeld, Paul Celan, *Shoah* de Claude Lanzmann et les expositions du peintre Boltanski, pour ne parler que des plus renommés ? Tant et si bien que certains penseurs – que le rappel constant de la shoah gêne aux entournures, à l'exemple de Tzvetan Todorov, repris par Paul Ricœur –, mettent en garde « contre la propension à se proclamer victimes et réclamer réparation¹ ». Ces intellectuels confondent, me semble-t-il, mémoire et abus, quoi qu'il faille reconnaître, avec Henri Raczymow, que l'histoire de la shoah « est devenu[e] un thème littéraire² ». Est-ce parce que le monde occidental, qui longtemps avait cru au progrès de la civilisation, a dû faire face à la réalité du massacre industriel de millions d'êtres humains, et en a ressenti un choc durable ?

À première vue, le théâtre de Jean-Claude Grumberg s'apparente à une des œuvres de mémoire de la shoah. Le matériau narratif de ses pièces s'inspire, de son propre aveu, d'éléments autobiographiques. Mais comment le dramaturge va-t-il raconter sa shoah ? La seule autobiographie qu'il a publiée se résume à quelques données brèves dans *Mon père Inventaire*³. Né en 1939, l'auteur était trop jeune pour avoir des souvenirs complets, mais l'arrestation et la déportation de son père, les difficultés endurées après l'Occupation par sa famille, privée du père, l'auront traumatisé à jamais. Jean-Claude Grumberg est habité par la shoah.

Pour Claude Roy, préfacier des *Courtes*⁴, « Jean-Claude Grumberg est l'auteur tragique le plus drôle de sa génération ». Il faudrait ajouter : un des plus sensibles, car il effleure, sans le transgresser, le cercle infernal de la shoah. Il suggère, aborde l'indicible avec précaution, à distance, avec une puissance d'évocation remarquable. Dans *Zone libre*, par exemple, un adolescent juif caché dans le midi

¹ Paul Ricœur, *La Mémoire. L'Histoire. L'Oubli* (éd. du Seuil, 2000), p. 108.

² Henri Raczymow, « Mémoire, oubli, littérature. L'effacement et sa représentation » (in *Vivre et écrire la mémoire de la shoah. Littérature et Psychanalyse*. Actes du colloque de Cerisy sous la direction de Charlotte Wardi et Pérel Wilgowicz. (Collection Voix, Alliance Israélite Universelle. NADIR Fondation du judaïsme français 2002), p. 47.

³ Jean-Claude Grumberg, *Mon père. Inventaire* (éd. du Seuil, 2003).

⁴ Jean-Claude Grumberg, *Les Courtes*, (éd. Actes Sud, 2001).

de la France, et dont les parents ont de toute évidence été déportés, s'enfuit pour aller les retrouver. Son oncle le cherche en vain. Rien d'autre n'est dit, mais on se doute que le jeune Henri a subi le sort de ses parents.

En réalité, le théâtre de Grumberg se garde de reprendre une fois de plus le récit de la shoah. En revanche, le dramaturge prononce un réquisitoire passionné contre le pays qu'il aime, la France, qui le lui rend bien, mais auquel il ne pardonne pas d'avoir trahi sa confiance. On pardonne mal la trahison de ceux qu'on a aimés. Jean-Claude Grumberg est né en France. Sa mère, juive d'origine polonaise, est, elle aussi, française. Son père a eu le malheur d'être né juif roumain. Or, pour les immigrants venus de l'Est de l'Europe, la France a toujours incarné les vertus républicaines de liberté, d'égalité et de fraternité. Le théâtre de Grumberg martèle la rancune. L'auteur se souvient-il de la porte de leur appartement défoncée à coups de pied par des policiers français qui ont emmené son père ou a-t-il fait sien le récit de sa mère et de son frère aîné ? « Ne faites pas d'efforts pour moi, rage-t-il, messieurs-dames, cinquante ans après. Vous me dites : nous allons réparer, punir, légiférer, nous repentir. Non ! Moi ce que j'aime, si vous voulez tout savoir, c'est justement cette iniquité qui m'a saisi au berceau et qui m'a fabriqué tout tordu, moche, bigleux, coléreux, jamais content⁵ ». Un désenchantement douloureux nourrit pièce après pièce le théâtre de Grumberg. En témoigne déjà sa première œuvre dramatique :

*Dreyfus*⁶

Sur le devant de la scène, une salle de réunion, dans une petite ville de Pologne, vers 1930. Un groupe de jeunes ouvriers juifs sont en train de monter *L'Affaire*, écrite par l'un d'eux. Les répétitions sont périodiquement interrompues par les vicissitudes de la vie quotidienne, marquée, entre autres, par une tentative de pogrom, des échanges amoureux, des discussions sur le sionisme et le communisme... Une intervention naïvement anachronique d'un des personnages déclenche le mécanisme de l'ironie de Grumberg :

ZINA : Pourquoi on ne verrait pas la mère de Dreyfus ? [...] soldat ; soldat, mon fils veut devenir soldat ! [...] Mais ils te battront .Tu es juif, juif tu comprends ? (p. 20).

Maurice, le metteur en scène lui répond :

[...] Les Dreyfus de France, en 1895, n'étaient pas des juifs comme nous ici. [...] Eux se sentaient français comme les autres Français.(p.22) [...] Je veux montrer comment, dans un pays hautement ci-

⁵ *Paperasserie* (in *Mon père Inventaire, op. cit.*), p. 30.

⁶ *Dreyfus*, pièce créée le 3.1.1974 au Théâtre de l'Odéon. Mise en scène : Jacques Rosner (paru dans J.-Cl. Grumberg, *Théâtre*, éd. Actes Sud 1990).

vilisé, où les juifs se sentaient en sécurité, comment du jour au lendemain [...] une campagne antisémite a pu s'étendre [...] (p.2).

Un autre d'ajouter, plus littéralement :

Maurice veut montrer que, même Capitaine, un juif n'est pas à l'abri des emmerdements (p.25).

Le pire qui peut arriver à un juif, c'est de se sentir chez lui quelque part, même en France (p.23).

Ces jeunes juifs polonais savent de quoi ils parlent, mais ils continueront à se bercer d'illusions. Michel et Myriam iront à Berlin :

Les Allemands sont très polis, très corrects avec les juifs [...] là-bas [...] c'est un pays civilisé (p.121).

Les deux pièces suivantes de Grumberg, les plus acclamées aussi, *L'Atelier* et *Zone Libre*, se réfèrent directement à la shoah.

L'Atelier⁷

Dans une note qui précède le texte de la pièce, l'auteur nous confie : « Le premier atelier de ma vie fut ce lieu inutile dans les trois pièces de mon enfance où mon père travaillait avant guerre [...]. [Ma mère], en attendant le retour de mon père, travaillait comme finisseuse dans un atelier de confection pour hommes [...]. Devenu moi-même apprenti-tailleur, j'ai bien connu d'autres ateliers... » (1990).

Le lieu unique de la pièce est une chambre dans l'appartement des patrons, Léon et Hélène, convertie en atelier. Un an d'intervalle sépare chaque scène. Toute l'action, qui s'étend de 1945 à 1952, se résume à des conversations à bâtons rompus entre les personnages sur les difficultés de la vie quotidienne, avec la présence persistante du spectre de la shoah. Les patrons sont juifs. Parmi les ouvrières, seule Simone l'est. Son mari a été déporté. À les entendre, dans cet immédiat après-guerre à Paris, on a l'impression que les employées regrettent un peu la période de l'Occupation. Il n'y a pas de pain et, apprend-on, « les Allemands étaient polis, pas comme les Américains ! » (p. 140).

De son côté, Simone croit encore naïvement au retour de son mari. Ses compagnes sont très amicales, il n'y a rien de malveillant dans leurs propos, mais les préjugés ont la vie dure :

⁷ *L'Atelier*, pièce créée le 18.4.1979 à L'Odéon, mise en scène : Maurice Bénichou, Jean-Claude Grumberg, Jacques Rosner (parue in J.-Cl. Grumberg, *Théâtre op. cit.*).

MIMI : Je les reconnais, les juifs, c'est bien simple, je les reconnais. [*Elle reconnaît Simone*] à leur nez (p. 140).

En 1947, Simone commence à se confier. Elle raconte l'arrestation de son mari. Une première fois, il n'était pas là et les gendarmes étaient « serviables ». La deuxième fois,

Ils ont défoncé la porte à coups de pied. (p. 159) [Et] le gérant dit que c'est à moi de refaire la porte. Forcément, on voit encore la trace. Il paraît que ça choque dans l'escalier.

dit-elle sans ironie aucune... Tandis que ces dames deviennent plus intimes, Gisèle demande à Simone qui

(*reste sans voix*) Au fait tu pourrais peut-être me dire ce qu'il ya réellement eu entre vous et les Allemands pendant la guerre ? Je veux dire... comment t'expliques que vous, les juifs, et eux, les Allemands... pourtant c'est... y a beaucoup de points communs, non ? (p.172-173).

Cela ne les empêche pas d'éprouver de la compassion pour Simone, à qui les Autorités refusent l'acte de décès pour son mari. On lui a bien délivré l'acte de disparition, mais cela ne suffit pas pour toucher une pension. On la fait courir d'un bureau à l'autre tant qu'on ignore ce qui est arrivé à son mari depuis Drancy... Ceux qui n'étaient pas juifs, pris par erreur, devaient prouver qu'ils étaient « innocents », explique-t-elle encore (p.177). Le presseur, seul employé masculin, qui vient de « là-bas », se tait la plus grande partie du temps, jusqu'à ce qu'il explose et quitte l'atelier. Les patrons, Léon et Hélène, ont des insomnies continues et voient dans leur marchandise « cendres et cheveux » (p. 237). Simone ne veut pas se remarier, dit-elle, parce que « ça donne des vies mal recousues » (p.225). À la fin de la pièce, Simone est hospitalisée. Qu'est-ce qui la mine ? Est-elle seulement épuisée ? Un de ses fils vient l'annoncer. Dans *L'Atelier*, pratiquement autobiographique, ce n'est pas de shoah qu'il s'agit, mais de survivants. Ceux-ci sont pour le moins mal partis. Peut-on vraiment survivre après ce qui s'est passé ? Le ton faussement badin de la pièce ne fait que suffoquer le spectateur davantage.

Zone libre⁸ est, elle aussi, émaillée d'éléments autobiographiques, mais c'est une pièce de fiction :

⁸ *Zone libre*, pièce créée en 1990 au Théâtre d'Orléans, mise en scène : Maurice Bénichou (parue in *Théâtre*, op. cit.).

Je me suis mis en aveugle à écrire *Zone libre* juste après les représentations de *L'Atelier* [...] – nous dit l'auteur dans la préface. Bientôt je dus reconnaître que je n'y arrivais pas. J'avais les personnages, l'époque, je connaissais la législation antijuive sur le bout des doigts [...], mais je n'y arrivais pas [...]. Ce temps à demi vécu par moi m'échappait. Né en 1939, je fus caché en zone libre, cramponné à la main de mon frère aîné pendant toute la guerre [...], il m'a fallu dix ans pour me faire à l'idée que cette pièce ne sera que ce qu'elle est, qu'elle ne dira pas tout du crime, du chaos, du malheur et de la désolation. Qu'elle restera cet objet hybride, coincé entre les rires et les larmes, la dérision et les souvenirs vécus, chuchotés, confiés [...] à l'enfant que je fus (17 mai 1989).

Parmi les personnages de la pièce, un couple, Simon et Léa, la mère de la jeune femme ne parlant que yiddish, une sœur enceinte et Riri, leur neveu, dont les parents ont été déportés. Tout ce petit monde s'est réfugié en Corrèze, avec de faux papiers d'Alsaciens de pacotille, chez le père Maury qui n'est pas dupe, et protège ses juifs avec un dévouement qui n'est pas sans danger pour lui et les siens. Simon trompe son angoisse et sa peur de chef de famille à coups d'humour noir. À une réflexion de sa femme sur la beauté du paysage, il ricane : « On en reparlera à Drancy, s'ils nous laissent ensemble » (p.265). Et un peu plus loin, lorsque Léa, lasse de son cynisme, lui jette : « Je préfère finir la nuit dans une porcherie » (p.267), il réplique : « À condition que les truies et les porcs d'ici acceptent les juifs » (p. 272).

Pendant ce temps, Riri récite sa leçon d'histoire de la France héroïque. Il finira par s'enfuir pour rejoindre Paris, à la recherche de ses parents. Simon essaiera vainement de retrouver sa trace. Mauricette, la sœur de Léa, est sur le point d'accoucher. Si c'est un garçon, que faire ? Les femmes tiennent à la circoncision face à Simon qui réagit à sa façon :

Laissez-lui au moins une chance de se fondre dans la masse des innocents, qu'on puisse l'abandonner sans souci sur les marches d'une église (p 299).

Dans sa préface, Jean-Claude Grumberg soutient qu'il a placé l'action loin de l'actualité de l'époque :

[...] loin des drames [...], loin de Drancy et du Vel'd'hiv, de l'autre côté, du bon côté de la ligne de démarcation [...]. Dans cet endroit où plus rien ne se passe. Il m'a fallu dix ans pour accepter qu'elle parle si mal de vengeance, vengeance inassouvie parce que inassouissable.

Il n'en est rien. L'auteur a traduit, sinon la vengeance, du moins son amertume et le refus de pardonner. Loin des événements, sans effleurer l'espace du crime, Grumberg réussit à créer l'atmosphère de l'indicible, de la tragédie, du désespoir et de la peur. Traduite et mise en scène au Théâtre du Khan à Jérusalem, la pièce le montre clairement. Derrière la situation relativement tolérable des réfugiés en Corrèze, Eyran Baniel, le metteur en scène, a projeté sur un écran des scènes de Paris occupé par la gestapo. La précarité de la situation à laquelle les personnages semblent définitivement réduits n'échappe pas davantage au lecteur. On sent bien qu'ils risquent à tout instant un destin semblable à celui que d'autres ont déjà subi. À un moment, les gendarmes, prévenus par un voisin zélé, font irruption dans l'abri. Le courage et la présence d'esprit du père Maury et de sa famille sauvent les locataires clandestins de justesse. La situation impossible des juifs est tempérée par l'humour de Grumberg qui émaille la pièce de scènes comiques, avec une sorte de pudeur autrement efficace que ne le serait le drame mis à nu. La réalité se trouve dans le non-dit, derrière une autodérision permanente. Ainsi l'auteur crée la distanciation susceptible de modérer l'impact sur les spectateurs des réactions de Simon qui sursaute à chaque bruit, terrorisé – bien mieux que ne le feraient les images de la situation en direct.

Ce qui ne laisse pas d'étonner, en revanche, c'est la manière dont l'auteur termine *Zone libre*. La pièce s'achève à la Libération. Les gendarmes, qui étaient venus faire la perquisition chez Maury pour y découvrir des juifs, parce qu'« il faut respecter la loi » (p. 333), font fièrement le bilan de leurs captures passées. Ces mêmes gendarmes, à la Libération, « émus », après avoir embrassé tout le monde, clament avec autant d'enthousiasme : « Mesdames, ça y est, on est libres ! » (p. 349). Ils n'y étaient évidemment pour rien... Ici, l'ironie de l'auteur s'explique, sinon s'impose. Mais quel sort réserve-t-il au père Maury ? Lorsque Simon, qui avait rejoint le maquis, revient chercher ses femmes en Corrèze, Maury l'informe qu'elles sont parties et que sa femme l'attend à Limoges. À leur place, Maury cache un Allemand. Quel sens Grumberg veut-il donner à ce dénouement pour le moins insolite ? Désire-t-il diminuer la part d'héroïsme de son bienfaiteur qui a sauvé une famille juive à ses risques et périls ? Serait-ce une manie chez Maury d'héberger des personnes traquées ? Ou, au contraire, l'auteur veut-il rendre sa générosité universelle ?

Dans un récit plus ou moins autobiographique, *Noue, été 47*⁹, un petit garçon, que le narrateur nomme Pleurnichard parce que le « je » le gêne (p. 9), est envoyé se refaire une santé à la campagne, avec d'autres enfants de déportés. Il s'appelle Pleurnichard car il pleurniche tout le temps. Sa seule planche de secours est son frère aîné, dont il ne veut pas lâcher la main. Mais on les sépare. Au bout d'un certain temps, grâce à l'affection et à la bonté du père Maury, fermier à Noue

⁹ Jean-Claude Grumberg, *Noue* (in *Mon père. Inventaire*, op. cit., pp. 93 à 108).

en Corrèze, Pleurnichard sèche ses larmes et prend goût à la vie. Après avoir retrouvé son frère et sa mère,

Pleurnichard et son frère taillèrent des têtes dans les châtaignes. Aucune ne put exprimer la grâce et la droiture du visage du père Maury.

Pour qui n'aura pas pris connaissance du récit avant d'avoir lu /vu *Zone libre*, la figure du père Maury risque d'être involontairement ternie. Pourquoi cette ambiguïté ? Le ressentiment de Jean-Claude Grumberg est-il si fort qu'il n'épargne aucun Français, fût-il un Juste ?

Attablée un jour face à l'auteur dans un bistrot parisien, je lui ai seulement demandé pourquoi il n'émigrerait pas en Israël. Il m'a répondu, apparemment offusqué par la question, que la France était son pays et pas Israël. Il y a expédié, par contre, les protagonistes de *Vers toi Terre promise. Une tragédie dentaire*¹⁰, représentée à Tel-Aviv simultanément en français et en version hébraïque. Il s'agit, cette fois encore, du thème de la souffrance qui colle à la peau des survivants de la shoah. Un dentiste bien français et sa femme, si peu juifs, avant qu'on ne les contraigne, sans doute, à en prendre conscience pendant la guerre, ont perdu leurs deux filles. L'une d'elles a été déportée. L'autre, miraculeusement sauvée dans un couvent, devient religieuse, et refuse de revoir ses parents. Que leur reste-t-il à faire ? Les juifs de cet âge ne se suicident pas facilement. Ils embarquent donc pour la Terre Promise. Y trouveront-ils un havre ? La pièce s'achève à leur arrivée au port de Haïfa, accompagnés des bons vœux de l'auteur qui laisse chacun de nous se faire une idée de leur avenir...

Thérèse MALACHY
Université Hébraïque de Jérusalem

¹⁰ Jean-Claude Grumberg, *Vers toi, Terre promise – Une tragédie dentaire* (Actes Sud, 2006).

**COMMENTAIRES ET RÉFLEXIONS
SUR LES MYTHES ET CROYANCES**

CEUX QUI CROIENT ET CEUX QUI NE CROIENT PAS

LA PASSION DU PARADOXE CHEZ PASCAL : FOI OU RAISON ?

Il est un paradoxe dans la théorie pascalienne de la foi, qui existait à Port-Royal et, plus généralement, dans l'Église : il consiste en ceci que deux assertions semblent se contredire. D'un côté celle selon laquelle l'objet de la foi est l'objet d'une connaissance certaine. La religion, en effet, a la prétention de connaître avec évidence le fait de la révélation. De l'autre, celle selon laquelle la foi est libre, et s'obtient par le mérite. Il y en a en effet qui croient, d'autres qui ne croient pas. C'est ce qu'exprime Jeanne Russier dans son livre sur *La foi selon Pascal*¹ en faisant référence à l'abbé Aubert² qui voit dans ce paradoxe de la doctrine chrétienne le problème de faire la part du divin et de l'humain, la querelle de la grâce et de la liberté. On peut noter, d'ailleurs, qu'il existe une correspondance entre le contenu de la doctrine chrétienne et la nature de l'homme : l'homme aussi est un paradoxe, car il est l'union des contraires, et ce caractère paradoxal de l'homme est tellement insupportable que seul le divertissement permet de l'éviter. Tout le paradoxe de la doctrine tient en l'incompatibilité de trois données rapprochées : l'acte de foi fait intervenir le surnaturel à travers la grâce ; la liberté à travers la volonté et le raisonnable, la raison à travers l'intelligence. Mais si la raison démontre la révélation de Dieu et donc l'impossibilité de ne pas croire, comment alors faire entrer en ligne de compte la liberté ? Et inversement si la grâce est nécessaire et l'acte de foi l'effet de la volonté libre, comment parler d'un aspect raisonnable ? Le paradoxe est cet écartèlement entre le pélagianisme qui nie la nécessité de la grâce et le caractère surnaturel de la foi, et une sorte de surnaturalisme qui nie la raison. Chez Pascal, il y a unité de la gratuité et de la liberté si bien que le problème est de savoir comment persiste une liberté mue par la grâce si c'est la raison qui détermine la religion dans ses preuves. Cette opposition liberté et grâce / raison provient d'abord d'une différence des courants au sein du christianisme : croyants méprisant toute sagesse humaine (comme Saint Pierre Damien), et partisans d'une philosophie. Ensuite, d'un changement d'époque : au XIII^e siècle, la découverte de l'aristotélisme poussa Thomas d'Aquin à retrouver la doctrine des Pères dans leur tentative de justification rationnelle de la foi. De plus, les théologiens ont tendance soit à amoindrir l'aspect raisonnable de la foi, soit à rendre l'acte de foi tributaire d'un syllogisme (comme chez Raymond Martin, par opposition à un Guillaume d'Auvergne par exemple³). Vouloir résoudre le paradoxe, c'est donc comprendre que la foi est gratuite ou ne l'est pas, raisonnable ou pas raisonnable. En fait, le paradoxe ne se « résout » pas, il se « comprend » tout au plus, grâce à un savant

¹ Paris, PUF, 1949 : « Les données contradictoires du problème de la foi ».

² *Le problème de l'acte de foi* : Avant-Propos, p. V et VI.

³ Cf. l'opposition Justin / Tatien.

dosage du raisonnable et du gratuit, de la gratuité de la foi et de la certitude des preuves. Cette doctrine de la gratuité de la foi, que Pascal tient de Barcos, neveu de Saint-Cyran, et du second Concile d'Orange (5^e canon), l'amène tout de même dans un premier temps – face à l'impossible choix entre les deux directions opposées du paradoxe que sont la foi et la raison – à s'engager dans la première. Il semble dire que la coprésence de la foi et de la raison dans le paradoxe ne ferait que dessiner une tendance naturelle du paradoxe à critiquer la raison. D'où peut venir cette primauté de la foi ?

La religion plutôt que la philosophie

Comme l'explique Pascal, il y a une vanité de la croix si la foi peut être obtenue sans la grâce, par la raison. C'est qu'il n'est point besoin d'intelligence pour parvenir à la foi (f. 287). La foi est un don de Dieu. C'est la charité qui compte, non la raison, pour « convertir » (f. 588) et non convaincre, « échauffer » (f. 283) et non instruire. L'intelligence humaine est sans importance : tel est l'enseignement du paradoxe. Pourtant la religion a besoin de la raison. Elle tient à ce que la révélation s'impose à la raison par l'évidence des preuves. Mais c'est d'une raison au service de la foi qu'il s'agit ici. D'accord avec Descartes pour bien conduire sa raison, Pascal n'entend pas pour autant par là la même chose. Pour lui, savoir si l'âme est immortelle est plus urgent que l'opinion de Copernic (f. 218) : le but de la raison doit être le salut de l'homme et non la maîtrise et la possession de la nature. De même que, pour Jansénius, la science prend l'aspect d'un divertissement satisfaisant la curiosité, Pascal préfère la « science du salut » dont parle Nicole à la géométrie. Tête bien faite vaut mieux que tête bien pleine. La religion aime le paradoxe parce qu'elle n'aime pas trop la philosophie. Alors que Descartes voit dans le « bon sens » « la chose du monde la mieux partagée »⁴, Pascal voit la raison dans ses égarements dus à l'imagination, l'amour-propre, la coutume. Il reste que même dans l'exercice de la foi, « vous ne devez rien croire sans vous mettre en l'état, comme si jamais vous ne l'aviez ouï. C'est le consentement de vous à vous-même, et la voix constante de votre raison, et non des autres qui vous doit faire croire » (f. 260). Et si Pascal est adepte du paradoxe, c'est qu'il veut le vrai sans pour autant vouloir la raison soumise au principe de non-contradiction : « Contradiction est une mauvaise marque de vérité : plusieurs choses certaines sont contredites ; plusieurs fausses passent sans contradiction. Ni la contradiction n'est marque de fausseté, ni l'incontradiction n'est marque de vérité » (f. 384). D'ailleurs Pascal et Port-Royal, tout comme Descartes, n'hésitent pas à affirmer la présence du mystère, et même son existence, démontrant qu'une raison limitée doit s'arrêter à ses bornes. Mais si le critère de la vérité est l'évidence, comment Pascal le concilie-t-il avec le mys-

⁴ *Discours de la Méthode*, 1^{ère} part. (AT. t. VI, p. 11).

tère ? Cette question de la possibilité du mystère⁵ dans une philosophie de l'évidence se résout chez Descartes par le fait qu'il y a non-évidence intrinsèque des dogmes et évidence extrinsèque des raisons pour lesquelles nous les croyons. Ainsi se réconcilient foi et intelligence, autorité et raison. Nous avons raison de croire certaines choses que nous ne comprenons pas. Pascal rejoint ici l'enseignement traditionnel de Port-Royal et *l'Art de penser* d'Arnauld : la foi est au fondement du paradoxe car elle est à la fois le contraire d'une connaissance par évidence, et l'effet d'une évidence. La foi s'oppose à la philosophie⁶ comme le paradoxe à la raison.

Du mystère aux preuves

Cependant, avouant l'obscurité intrinsèque des objets de la foi, définissant donc les limites des réalités accessibles à l'évidence intrinsèque, à la connaissance claire, nous avons déjà en même temps commencé à satisfaire aux volontés de la raison. Car que des vérités soient obscures n'empêche nullement que l'on doive les prouver solidement si l'on veut croire en elles. D'où les constantes références de la tradition religieuse aux preuves de l'Écriture que sont la réalisation des prophéties et miracles (matériels comme spirituels). Elles ne sont pas des vérités probables, mais évidentes et rendues probables par l'aveuglement humain. Port-Royal revendiquait le miracle de la Sainte Épine. Dans *De l'autorité des miracles*⁷, il est affirmé que « les vrais miracles sont une preuve très puissante et même invincible de la vérité ». Mais ce qui est déterminant dans l'assurance de la valeur apologétique du miracle, c'est le combat contre l'hérésie. Lui seul rend nécessaires les preuves extérieures de la religion. Nicole rappelle ainsi dans ses *Réflexions sur les Épîtres et les Évangiles*⁸, l'illusion des hérétiques qui consiste à croire « que la grâce suffit pour attacher les cœurs à la vérité (...) et qu'il n'est pas nécessaire ni d'une autorité visible et extérieure, ni des preuves claires et certaines ». Non, la foi est soumission de la raison à une autorité extérieure et les preuves de la religion doivent convenir à la raison. Et ces preuves, comme le dit Pascal, l'homme les trouve dans les signes de Dieu. Devant une philosophie qui prétend en même temps ne pas se satisfaire des seules certitudes fondamentales et se passer des apports de la révélation, il faut préférer une religion qui confirme les évidences premières comme la connaissance du monde sensible par des signes de la révélation qui les rendent convaincantes. Alors que Descartes ne jure que par la déduction, connaissance mathématique,

⁵ Le mystère est incompréhensible, comme l'union de l'âme et du corps.

⁶ Cf. Saint-Cyran, *Considérations sur les dimanches et les fêtes*, t. II, 2^e partie, p. 199-200 : « Rien de si contraire à la foi que le grand raisonnement de la philosophie qui tâche de satisfaire l'esprit par la démonstration de la vérité ».

⁷ T. XXIII, p. 35.

⁸ Sur l'Évangile du mardi de la quatrième semaine de Carême, § 6 in *Essais de morale*, t. XI, p. 56-58.

Pascal, à la suite de *L'Art de penser*⁹, nous enseigne l'utilité des preuves par témoignage qui permettent une justification rationnelle de la religion sans faire pour autant de celle-ci une science. À la philosophie fondée par les mathématiques, il faut substituer la religion convaincue de la convergence de ses témoignages. La révélation est basée sur le témoignage. La foi s'appuie sur la grande preuve du christianisme : la manifestation du miracle spirituel annoncé par les miracles matériels. Il semble donc bien que Pascal approuve l'affirmation selon laquelle il existe d'autres démonstrations que celles, mathématiques, qui seules conviennent à Descartes : les démonstrations issues de la certitude de l'expérience. On voit que l'affirmation de la foi, comme passion du paradoxe (d'une certitude non rationnelle), ne conduit pas Pascal à rejeter en bloc la raison et ses preuves : dans quel sens cette passion est-elle alors critique de la philosophie ?

Foi et raison

En fait, ce que critique Pascal, ce n'est pas la philosophie, ce n'est pas la raison, c'est la philosophie sans la religion, la raison sans la foi. La gratuité de la foi peut s'accommoder des preuves extérieures de l'autorité visible de l'Église et, comme dit Nicole¹⁰ : « Tous ceux qui ont voulu séparer (les deux moyens) que (Jésus-Christ) a choisis pour fonder son Église comme les Pélagiens qui ont nié la grâce, et les nouveaux hérétiques, qui nient la nécessité de l'autorité extérieure de l'Église, sont également coupables. » Ce que critique Pascal, c'est l'hérésie. Car l'hérésie est intolérance, exclusion, elle adopte une vérité, mais nie celle qui paraît lui être contradictoire. Il faut les adopter toutes les deux. Comme dit Pascal, la faute « n'est pas de suivre une fausseté, mais de ne pas suivre une autre vérité » (f. 863) ; « Ne pouvant concevoir le rapport de deux vérités opposées, et croyant que l'aveu de l'une enferme l'exclusion de l'autre, ils s'attachent à l'une, ils excluent l'autre, et pensent que nous au contraire » (f. 862). L'idéal c'est que les oppositions se réconcilient : les protestants partisans de la gratuité de la foi refusent les preuves extrinsèques du miracle, l'autorité extérieure fondée sur la raison qui reconnaît les faits, mais ils contestent le mystère de l'Eucharistie, réhabilitant par là la raison. Au contraire, la scolastique moliniste, qui atténue l'importance de la grâce dans la foi, permet à la raison de s'opposer aux dogmes qu'elle ne comprend pas (péché originel) et de reconnaître une foi païenne, mais ne confère aux preuves de la religion qu'une valeur de probabilité et se refuse à s'incliner devant les signes évidents des miracles. Aussi est-ce le catholicisme, selon Port-Royal, qui seul peut suivre un juste milieu entre les deux directions opposées : car il affirme en même temps les deux positions contraires.

⁹ Cf. aussi Saint Augustin.

¹⁰ *Essais de morale*, t. XI, p. 62 : *Réflexions morales sur les Épîtres et les Évangiles*, t. XI, p. 62. Sur l'Évangile du mardi de la quatrième semaine du Carême, § 8.

Passion du paradoxe

Finalement, Pascal ne critique la philosophie qu'en tant qu'on s'y investit exclusivement. Il faut la critiquer pour la rétablir dans ses droits, lui attribuer sa juste valeur. D'où le fameux paradoxe : « Mépriser la philosophie, c'est vraiment philosopher. » Car aussi bien, Pascal critique la religion, dès lors qu'elle devient intolérante, partisane. Le paradoxe, lui, est fondamentalement tolérant, ouvert à la contradiction. La philosophie, comme la religion, peuvent devenir des hérésies. La passion pascalienne du paradoxe, c'est au fond la volonté de maintenir la foi comme la raison dans leur relation avec leur autre. C'est ainsi que prend sens la question du pari : le propre de la raison, c'est de nous pousser à parier pour la foi. Le paradoxe ne se situe donc pas plus du côté de la religion que de la philosophie. Le paradoxe, c'est donc ainsi la relation de la philosophie à la non-philosophie. Le paradoxe, c'est alors qu'il n'y ait pas autre chose que le paradoxe. Le paradoxe n'a pas son autre, il a deux autres en soi. À l'opposition d'une vérité à une autre, le paradoxe pascalien substitue le devenir d'une vérité transcendant la contradiction des vérités. Ce devenir est un advenir. Le paradoxe fait venir la vérité à l'être.

Olivier ABITEBOUL, Nice
Université Paris-Ouest-Nanterre-La Défense
Centre de Recherches « Littérature et poétique comparées »
(EA 3931)

Quelques repères bibliographiques

A. Édition de référence

* Pascal, *Œuvres complètes*, Lafuma L. (Paris : Le Seuil, 1963).

B. Œuvres

* Arnauld et Nicole, *La Logique ou l'Art de penser* (Paris : Flammarion, 1970).

* Aubert, abbé, *Le problème de l'acte de foi*.

* Descartes, *Discours de la Méthode* (Paris : A. T. Cerf, 11 vol., 1897-1909 ; rééd. complétée, Paris : Vrin, 1964-1974, t. I-XI (intégrant le t. XIII dans les Nouvelles Additions finales).

* Nicole, *Essais de morale contenus en divers traités sur plusieurs devoirs importants. Volume premier* (Paris : 1671), t. XI.

* Saint-Cyran, *Considérations sur les dimanches et les fêtes, sur les fêtes de la Vierge et des saints*, t. II (1670).

C. Études critiques

* Laporte J., *Le cœur et la raison selon Pascal* (Paris : Elzévir, 1950).

* Russier J., *La foi selon Pascal* (Paris : PUF, 1949).

* *Pascal et Port-Royal*, tricentenaire de la mort de Pascal (Paris : Fayard, 1962).

LA CERTITUDE À PROPOS DU DOUTE CHEZ DESCARTES

La certitude semble poser à la fois le fait d'être certain et la question de savoir si c'est un fait. La difficulté de cerner ce fait est corrélative du droit d'établir la certitude comme un fait. C'est que la certitude évoque l'idée d'un état, mais d'un état recherché. Elle s'institue dans un rapport à la croyance, la conviction, la persuasion, mais aussi à l'évidence, l'assurance, la vérité. Le problème que pose la certitude est celui d'une interdépendance du psychologique et de l'ontologique. La certitude semble être en effet à la fois l'idée d'être certain et la possibilité d'être certain tout en se trompant. La certitude est la possibilité d'avoir raison à tort. Elle pose le problème du double rapport de la vérité à la subjectivité et à l'objectivité. Elle ne porte ni seulement sur l'être, ni simplement sur la connaissance, mais sur le rapport gnoséologique de l'un à l'autre. La certitude est le paradoxe d'une valeur de la vérité, d'une valeur objective, d'une vérité subjectivement objective.

Qu'est-ce qui donc, tout d'abord, peut être objet de certitude ? Tel est « sans aucun doute » le problème cartésien par excellence. Toute la démarche des première et seconde *Méditations métaphysiques* a pour but l'élucidation de cette question. Descartes, on le sait, part du problème du doute. Mais ce qu'il est fondamental de remarquer, c'est que dès le début il y a une intention de certitude, un but, le projet de « révoquer toutes choses en doute » n'étant que l'apparence d'un projet plus essentiel, celui de parvenir à quelque chose de certain. C'est parce que la certitude est présupposée comme possible, parce que l'état encore inexistant mais recherché de certitude n'est pas en butte à l'impossibilité radicale d'un doute ontologique, métaphysique, que le doute cartésien a été décrit sous la figure d'un doute méthodologique. Le doute n'est que l'immédiateté d'une intuition : celle de la possibilité d'une méthode pour parvenir à la certitude. On ne peut envisager de certitude qu'en surmontant l'épreuve du doute.

Pourtant, n'est-ce pas faire à Descartes un procès d'intention que de lui refuser toute authenticité du doute ? Ce qui fait problème, on le voit, c'est que le doute n'est, semble-t-il, radical, sans apparence de détours méthodologique, que sous son aspect psychologique. Le doute pose le problème de savoir si l'on peut parler de vérité psychologique, subjective, dont le fondement est une subjectivité. Pourtant, éviter la dimension psychologique du doute, c'est faire l'oubli d'un paradoxe inhérent au doute : le doute est, à la lettre, la question de la certitude. Douter, c'est se demander de quoi l'on est certain. C'est pourquoi la présence de la possibilité de la certitude dès que le problème du doute est posé par Descartes ne relève pas d'une supercherie, mais d'une nécessité, la nécessité d'une subjectivité.

Aussi faut-il voir dans la découverte du *cogito* comme première certitude l'inévitable attachement de la vérité à la subjectivité. Le doute cartésien est bien radical puisque c'est la seule chose dont Descartes puisse être certain, avant toute

chose. Ce qu'Alain a appelé l'« indubitable doute » est la révélation d'une certitude : il faut bien que la subjectivité existe antérieurement au doute pour que « je sois certain que je doute ». Mais du même coup cette certitude est subjective et paraît dès lors dénuée de toute valeur objective de vérité. La certitude mène à ce paradoxe que ce qui est objet de certitude, c'est un sujet.

Et en effet, on ne peut pas dire que c'est une chose qui est certaine : lorsque l'on dit « s'il y a quelque chose dont je suis certain », on ajoute tout de suite après « c'est *que* ... ». On n'est certain d'une chose qu'à condition que cette chose ne soit pas une chose, mais une assertion, une déclaration, une proposition. On n'est pas certain dans l'absolu. Et quand Descartes dit qu'il est parvenu à la certitude du *cogito*, cela ne signifie pas « je suis certain », mais bien plutôt « « je » est certain », c'est-à-dire, si l'on préfère, que la certitude ne porte pas sur le sujet mais sur l'existence du sujet. La certitude n'est subjective que parce qu'elle est impersonnelle. Ce qui fait la certitude, ce n'est pas l'*ego*, c'est le *cogito*. La certitude est l'effet d'un acte. Elle est l'événement du jugement. Si donc il n'y a pas véritablement d'objet de certitude, c'est que la certitude est celle du sujet. La certitude ne porte pas sur l'idée d'une connaissance de l'être, mais ce qui importe, pour la certitude, c'est l'être de la connaissance. La question de la certitude n'est pas celle de la vérité de l'être mais celle du rapport de la connaissance à l'être, c'est-à-dire que la subjectivité de la certitude pose le problème de savoir s'il y a différentes manières de connaître.

C'est bien parce qu'il n'y a pas d'objet de certitude absolue qu'il y a des modalités de la certitude, non pas que l'on puisse être plus ou moins certain d'une chose, mais il y a des choses plus certaines que d'autres. Il n'y a pas de certitude absolue parce qu'il n'y a pas un unique objet de certitude. Au-delà de cette dialectique de l'objectivité et de la modalité, il y a celle de la vérité. Qu'est-ce que connaître ? Savoir et certitude s'opposent-ils à la vérité ? Le platonisme s'est attaché à la question des types de connaissance de même que le spinozisme distinguera plus tard trois genres de connaissance. Être certain, chez Platon, et notamment dans le fameux livre VII de la *République*, c'est ne pas être dupe d'illusions. Plus encore que le rapport de la connaissance à l'être, c'est donc le rapport du sujet connaissant au savoir connu qui est impliqué dans la question de la certitude.

Olivier ABITEBOUL, Nice
Université Paris-Ouest-Nanterre-La Défense
Centre de Recherches « Littérature et poétique comparées »
(EA 3931)

ATELIER D'ÉCRITURE

MÉMOIRE DE LA TORA CHEZ LES MORALISTES

Souvent l'ouvrage pour lequel un auteur ressent la plus grande tendresse paternelle, du moins jusqu'aux premiers pas du nouveau venu sur le grand théâtre de la vanité plumassière, c'est le tout dernier. Il se trouve que je suis sur le point de publier un petit livre, *Discours de la folie pour bien conduire sa déraison et chercher la vérité dans la folisophie*. Il ne porte pas sur le théâtre à proprement parler, c'est donc un passager clandestin que la tendresse paternelle me pousse à embarquer sur le n° 22 de *TdM* prêt à appareiller. Toutefois, ceux qui me font l'amitié de me lire ont pu constater à quel point tout, dans l'écriture, passe chez moi, spontanément, par la théâtralité : images, visualisation, dialogues. C'est notamment le cas dans les diverses chroniques mettant en scène le jeune Perplexe, dit Plus-que-perplexe, à qui *TdM* a souvent et très généreusement permis de faire l'essai du monde qu'on dit plus réel que celui de la littérature. Or, c'est justement Perplexe qui est le héros du volume, mi-essai, mi-récit d'apprentissage (c'est *essai d'apprentissage* qui conviendrait le mieux !) à paraître prochainement. J'ai gravité autour de ce petit ouvrage, accrochez-vous bien, quelque... cinquante ans ! Les choses en sont au point que j'ai l'impression que tout ce que j'ai publié pendant tant d'années, qui paraît si savant et qui l'est si peu, n'est rien qu'« essais » et crayons de celui-là. Et maintenant, estimable lecteur, je vais à coup sûr mettre le comble à ton étonnement en t'apprenant qu'avec tout cela, mon dernier-né, dont j'ai si longtemps été gros, compte moins... d'une centaine de pages. Faut-il vraiment, dis-moi, que je me prosterne et me roule aux pieds du public ? Quelle que soit ta réponse, je crois bien que je n'en ferai rien ! Mais je conviens sans difficulté que le manque de corpulence et de poids de mon très chétif et malingre « petit dernier » signe ma réaction contre la puérile fébrilité à publier de tant d'auteurs contemporains. (Du reste, tu as dû noter comme moi qu'il ne faut plus dire *publier*, mais *sortir* : « sortir » un roman, essai, disque, album, film, article... innovation qui fait aussitôt se lever dans mon esprit très mal tourné mais opérant encore, et toujours sur le mode « théâtre », l'image et les triomphaux caquets d'une poule qui vient de pondre et, pour tout t'avouer, du petit orifice extérieur du rectum, chez l'homme et la plupart des animaux, à l'extrémité du tube digestif, *vulgo* anus). Maudite frénésie ! Pathétique ambition de pondre, au moins une fois l'an, de quoi remonter sur le *theatrum* des plus douées pondeuses ! Qu'on est loin de ce que nous ont enseigné nos maîtres véritables, les artistes artisans du XVII^e siècle, qui tous auraient pu dire comme Poussin : « Je n'ai rien négligé » ! Combien affirment avoir tout appris de la culture classique, qui n'en pondent que la caricature ! Que pour commencer, ils méditent donc La Fontaine : « La pire espèce, c'est l'auteur ».

Mais trêve de ces « préparatoires et avant-jeux » que fustige Montaigne ! Pour vous fixer sur la ligne directrice de mon benjamin : j'y conjoins mes mésaventures d'enfant caché pendant la deuxième guerre mondiale, à qui ont été épargnées les horreurs de la déportation, avec le champ que j'ai labouré toute ma vie, celui des

philosophes moraux. De ce champ, je me suis aperçu sur le tard qu'il m'a tenu lieu et de Tora et de Talmud. Aussi bien je l'ai retourné et labouré d'un soc diurne et nocturne¹, me conformant en cela encore, sans davantage m'en rendre bien compte, à l'une des principales injonctions de cette religion même, celle d'étudier et de méditer toujours ce qu'elle enseigne.

Si l'envie te prend, estimable et bienveillant lecteur, de « goûter » quelques pages de mon « essai d'apprentissage » – « *Some books, dit Bacon, are to be tasted, others to be swallowed, and some few to be chewed and digested* » –, tu trouveras, dans le volume d'Actes du colloque « Figures du monde renversé, XVI^e-XVIII^e siècle », à paraître prochainement aux Presses de l'Université Laval, un chapitre intitulé, en manière de réplique à l'immense Calderon, « Le grand théâtre du monde à l'envers »².

Permets-moi aussi, pour finir de fixer les idées, de te donner, comme en avance d'hoirie, l'Avant-propos du cher enfant :

AVANT-PROPOS

Estimable lecteur, mon semblable, mon frère, pour traiter mon beau sujet et te présenter le jeune Perplexe, *dit* Plus-que-perplexe, je pourrais emprunter la voie de l'érudition. Je ne manquerais pas de te le signaler : historiquement, avant de prendre en considération des problèmes moraux, la perplexité a partie liée avec la théologie et le droit³. Mais après avoir consacré nombre d'années à la recherche dite savante, j'en suis arrivé à penser qu'un récit de vie, pour autant qu'il s'efforce d'être sincère et sobre, possède d'autres vertus et d'autres pouvoirs, d'aventure plus grands. À propos de la notion même de *perplexité*, si étonnamment peu étudiée, je me contenterai donc de te signaler qu'en la creusant longuement, on découvre qu'elle est, tout compte fait, au principe de toute réflexion ou recherche, dans les arts et les sciences, comme sans doute dans l'ordre de la création artistique.

Au principe du présent récit, en son cœur, se trouve ma judéité. L'heure a sonné, voici déjà des années, de la troisième génération après la Shoah. Je fais partie de la deuxième. La quatrième ne se contente déjà plus du tout de pointer son nez, aussi bien la cinquième s'apprête à la pousser. Concrètement : mon père, s'il avait survécu et s'il vivait encore en 2012, connaîtrait la joie de serrer dans ses bras « la bande des quatre » (j'appelle ainsi, révérence gardée, la brigade de mes quatre

¹ J'en ai procuré une sorte de somme dans *Les moralistes, une apologie*, Paris, Gallimard, coll. folio, 2008.

² Version remaniée de « Le songe de Perplexe », à paraître dans le *Liber amicorum* pour Paulette Choné, Turnhout, Brepols, 2012.

³ Voir Stéphan Geonget, *La Notion de perplexité à la Renaissance*, Genève, Droz, 2006.

petits-fils, dont l'aîné a dix-huit ans). De ces quatre loustics, dont le dernier arrivé n'est déjà plus du tout un bambin, l'existence serait enrichie d'une transmission arrière-grand-paternelle à laquelle ils ne prêteraient sans doute guère d'attention pour l'heure (« chaque âge a ses plaisirs »), mais qui, tôt ou tard, germerait dans leur mémoire et produirait des fruits nourriciers.

L'étude des moralistes français et européens, c'est-à-dire des « spectateurs de la vie » (Montaigne), à laquelle le plus clair de mon passage sur Terre a été voué – je m'aperçois bien tard qu'elle m'a tenu lieu de la « maison d'étude » ou *Schule* dans la tradition juive – m'a conduit à m'intéresser à l'« art de l'oubli », complémentaire, mais moins connu que l'« art de mémoire »⁴.

Au rebours de ce que l'on pourrait penser tout d'abord, l'art de l'oubli ne conduit aucunement à « effacer » la Shoah de la mémoire, un peu au sens où la religion elle-même évoque les noms à « effacer » du livre de la vie. Mais il peut justifier, à seule fin de rendre la mémoire elle-même plus prégnante et agissante, le recours à un traitement par certaine légèreté, voire certaine « badinerie » (profonde sagesse, disent La Fontaine et plus d'un autre orfèvre) qui rende la transmission et l'évocation plus accessibles et parlantes. C'est là aussi le sens ultime de ce *spoudogeloion*, de cette morosophie ou folisophie⁵, mélanges de sérieux et de comique très prisés à la Renaissance, de cette sagesse à base de folie des Anciens, sur lesquels je me suis gardé de proposer ici des développements se voulant érudits.

Du reste, sur ce rapport organique entre sagesse et folie, « le plus beau et meilleur » est « enlevé » (dirait La Bruyère). Dès les *Proverbes* de Salomon et *L'Ecclésiaste*, « tout est dit » sur cette salutaire concorde discordante. Je crois plus urgent d'attirer l'attention sur la saisissante actualité de *l'Éloge de la Folie*, et mieux militer pour la mémoire en œuvrant pour l'indispensable présence d'Érasme parmi nous. À son instar, en donnant parfois dans certaine « futilité », je fais confiance au lecteur pour ne pas se méprendre : moi aussi, j'ai voulu « être utile, et non blesser ».

Je ne saurais assez remercier cet insigne moraliste et philosophe de son précieux concours tout au long de la gestation de ce petit ouvrage. C'est m'acquitter bien faiblement de ma dette de signaler que le titre même du chapitre dans lequel je mets en scène sa pimpante maîtresse Stultitia est traduit de sa lettre à Martin Dorp (*sub Moriae persona* : « sous le masque de la Folie »).

* * *

⁴ Voir Harald Weinrich, *Léthé. Art et critique de l'oubli*. Traduit de l'allemand, Paris, Fayard, 1999.

⁵ J'emprunte ici à Jacques Chomarat, qui traduit par le joli néologisme folisophes (= fols-sages) *morosophoi* (<grec *Moria*, folie) attesté chez Lucien et Érasme.

Voici quelques autres notions touchées dans *Discours de la folie pour bien conduire sa déraison* (...) qui se rattachent au thème de la présente livraison de notre revue, « Mythes et croyances au théâtre ».

1. Socrate et Moïse - Très généralement, on considère que la figure paradigmatique et emblématique du moraliste, c'est Socrate. Mais on pourrait – on devrait – tout aussi bien considérer que c'est Moïse, conducteur de son peuple tant au sens figuré, spirituel et moral qu'au sens littéral.

2. Moraliste et guide - Notons, à ce point, la fonction, le statut et le terme (explicite ou implicite) de *guide*. À cet égard, ce n'est pas Moïse seulement qu'il convient de considérer. Rappelons que l'œuvre maîtresse de Maïmonide est intitulée *Le Guide des égarés*. Mieux traduit, ce titre serait : *Le Guide des perplexes*. C'est l'occasion de nous rappeler l'importance de la notion d'*égarement*, non seulement chez un moraliste apologiste de la religion chrétienne comme Pascal, mais aussi chez tant de « spectateurs de la vie » (au regard moins théocentrique, qui considèrent, de leur côté, que le lecteur se fourvoie et s'égare, qu'il s'est « diverti » des vraies valeurs, s'est égaré de la vraie voie, de la droite direction, et qui se proposent de l'y reconduire. On voit par là combien le terme d'*égaré*, pris substantivement, est polysémique et traverse les cultures, les croyances et les âges. C'est un creuset spirituel et culturel d'abord façonné par la Tora, dans lequel les traditions chrétienne et « moraliste » ont largement puisé.

Depuis les temps bibliques, c'est la même fonction, chez le prêtre, chez le moraliste, dans le *Pirkei Avot* (*Traité des principes*, voir plus bas), dans les recueils de moralistes : celle de répondre, de conduire (on note aisément la fortune, sous la plume des moralistes, de la tournure « conduite de la vie »), d'incarner celui qui sait, qui interprète les textes sacrés, la Loi, celui qui sait moduler les réponses suivant les cas de figure, les situations et les variantes existentielles (on songe ici, naturellement à une sorte d'équivalent dans le christianisme: la casuistique des Jésuites).

3. La figure du Père, la Loi, la relation « expert des choses de la vie » / « nouveau venu dans le monde » - Un écrit essentiel dans la religion juive est le *Pirkei Avot*, c'est-à-dire le *Livre* (ou *Chapitre*) *des pères* ou encore *Éthique des pères*, *Livre des principes*. Le lien est organique avec le concept et la figure de *guide*. Le père est celui qui connaît, qui dit, qui fait respecter la règle, la *Loi*. Il les incarne. *Loi*, comme on sait, c'est précisément le sens de *Tora*. Observons encore que Maïmonide, auteur du *Guide des égarés* (*des perplexes*), a également procuré un commentaire élaboré et qui fait autorité du *Pirkei Avot*.

Dans la tradition chrétienne, quand Joseph Hall parle, dans ses *Characters of Virtues and Vices* (1608) de *director of lives*, il s'exprime assurément en « caractérologue » et en moraliste. Mais il ne s'exprimera pas autrement, plus tard, dans ses sermons d'évêque.

4. La notion de *Responsa* - Au cours de la rédaction de *Discours de la folie (...)*, j'ai été très frappé par la lecture d'un ouvrage du rabbin Ephraïm Oshry. Je l'ai lu dans la traduction française, dont le seul titre, déjà, « arrête » le lecteur : *La Tora au cœur des ténèbres*⁶.

Ce qui arrête n'est pas seulement l'entrée en résonance avec le titre de Joseph Conrad, *In the Heart of Darkness*. Non moins percutante est l'association avec la Tora, dont on ne sait pas, à première lecture, si elle a pour fonction d'induire l'idée de la présence consolatrice, au cœur des ténèbres, du texte sacré; ou bien si elle veut faire naître l'image mentale du texte sacré exposé à toutes les ténèbres, persécutions et angoisses engendrées par l'Histoire. La traduction française a été procurée d'après la traduction anglaise, titrée, elle: *Responsa from the Shoah*. Comme on voit, la discrédance n'est pas mineure entre les titres anglais et français. Si l'on se reporte au titre originel du texte en hébreu – *Chéélot ou Tchouvot-Mi-Ma'makim* –, cela donnerait, à peu près, en français : *Réponses des ténèbres*. Mais ne nous perdons pas, ici, dans ce que La Fontaine appelle « un détail immense », si intéressant qu'il soit. Plus importants pour notre propos sont bien entendu la matière et la signification de l'ouvrage. Ephraïm Oshry était, pendant la seconde guerre mondiale, l'un des rabbins du ghetto de Kovno (Lituanie). Il a tenu le registre de tous les cas de conscience à l'occasion desquels les Juifs de sa communauté sont venus le consulter, afin d'apprendre de lui quelle était la conduite à tenir, conformément à la Tora. Par exemple : est-il permis, sur ordre des nazis et sous menace d'être exécuté séance tenante en cas de refus, d'enfouir les rouleaux sacrés dans un cadavre de chien ? Est-il permis de marcher sur un pavé constitué de pierres tombales provenant du cimetière juif ?

N'allons surtout pas soutenir que la propension si marquée des moralistes classiques à donner dans la prescription, à édicter des normes, à demeurer de simples moralisateurs, constitue l'héritage maladroitement géré de plus d'un texte mosaïque (dits de « codificateurs, tels que les *Richonim*, les *Aharonim*) dans lesquels la notion de *Responsa* est sémiinale⁷.

Mais gardons-nous aussi de méconnaître, ici encore, le soubassement si continûment spirituel, si constamment prégnant de tradition judaïque, qui constitue le terreau sur lequel a proliféré la production, dans tout l'Occident, de traités et de recueils qui ont pour ambition de révéler, d'éduquer et, dans le même esprit, de résoudre équations et dilemmes existentiels, de faire office de guides spirituels.

5. Conclusion d'étape - À l'évidence, cette toute première exploration appelle plus d'une enquête complémentaire et plus approfondie. Mais, d'ores et déjà, ne man-

⁶ Ephraïm Oshry, *La Torah au cœur des ténèbres*, traduit de l'anglais, Paris, Albin Michel, 2011.

⁷ Marc-Alain Ouaknin, *Invitation au Talmud*, Paris, Flammarion (coll. Champs essais), 2011, p. 86, p. 89.

quons pas de relever, en guise de pierre et de conclusion d'attente, ce constat qui se dégage du faisceau des diverses notions et représentations ici trop rapidement passées en revue : elles sont très étroitement imbriquées et corrélées. Une « archéologie » ou une « généalogie » plus poussées du sujet confirmeraient assurément que toutes ces notions entrecroisées sont passées dans la tradition et le fonds chrétiens. Tantôt elles perdurent à l'état latent. Cependant, François-Xavier Cuche a signalé au colloque de l'Université Laval mentionné plus haut que l'évêque Huet étudiait chaque jour le Talmud. En savant, sans doute, mais aussi tel un pieux Juif se conformant à la prescription de toujours étudier et méditer la Loi et les textes sacrés. Gageons que, dans un cas comme celui-là, il y a claire conscience d'un *continuum*.

En très bref, et c'est certainement naturel, compte tenu de l'environnement historique et socio-culturel : le plus souvent, dans l'Occident, lorsqu'il est fait référence à « la tradition judéo-chrétienne », l'on a tendance à s'intéresser de bien plus près à la composante chrétienne. Il paraît souhaitable de réévaluer cette habitude pour procéder, au besoin, à un rééquilibrage.

Louis VAN DELFT
Université de Paris X-Nanterre

© de « Avant-Propos » by Louis Van Delft, 2011 ; texte protégé par l'INPI.

HAMLET N'EST PAS MORT **OU** **À CHACUN SON NOMBRIL**

Tragédie bouffe en 24 tableaux
(conte de Noël pour le XXI^e siècle)

*Pauvres bouffons, nous oublions que nous vivons des
drames pour divertir un spectateur dont personne sur
terre n'a jamais entendu les applaudissements.*
(Emil Cioran)

DISTRIBUTION

(par ordre d'entrée en scène)

LES PERSONNAGES

YORICK (LE PROLOGUE), sans âge mais plutôt jeune
HAMLET, la soixantaine passée
OPHÉLIE, la cinquantaine élégante et jeune
GERTRUDE, ancienne collègue d'Hamlet
CLAUDIUS, ancien collègue d'Hamlet
ROZENNE KRANTZ, ancienne collègue d'Hamlet
GUILAINE STERN, ancienne collègue d'Hamlet
HORATIO, ami d'Hamlet de longue date
SHAKESPEARE âge indéterminé
LUIGI RANDELLO, âge indéterminé
PASCAL, âge indéterminé
DESCARTES, âge indéterminé
WOODY ALLEN, âge indéterminé
PAUL HONIUS, la soixantaine passée

LES VOIX

PREMIÈRE VOIX
DEUXIÈME VOIX
TROISIÈME VOIX
VOIX D'EINSTEIN
VOIX DE DANTE
VOIX DE MONTAIGNE
VOIX DE CERVANTÈS
VOIX DE SHAKESPEARE
VOIX DE PROUST

LIEU ET TEMPS : ici et maintenant

© **Maurice Abiteboul et Théâtres du Monde, 2012.** Texte protégé par le SNAC

PROLOGUE

Entre sur scène un personnage habillé en bouffon du roi.

Il esquisse quelques pas de danse ou entrechats grotesques.

Il s'incline cérémonieusement, salue largement le public, s'éclaircit la voix.

YORICK

On m'appelle Yorick mais, pour le spectacle qui va vous être présenté, cela n'a aucune importance. Du matin au soir, on m'appelle : Yorick par ci, Yorick par là ! [*L'air important*]. Je suis quelqu'un d'indispensable. Mais, ce que je tiens à vous dire à présent – et c'est la raison de ma présence devant vous ce soir –, c'est qu'il ne faudra pas vous en faire si, au cours de la représentation, vous avez l'impression de déjà vu. C'est peut-être normal, après tout, puisque nous, les gens de scène, nous formons une grande famille. Alors, les airs de famille, les problèmes de consanguinité et autres fadaïses, nous connaissons... Surtout, j'ai un avertissement à vous adresser : soyez *cool* pendant le spectacle car tout ce à quoi vous allez assister appartient au domaine du virtuel. J'insiste là-dessus. Le **virtuel**. Cela paraît évident mais j'en connais plus d'un qui se sont laissés prendre au jeu. Pas bon pour la santé ! Donc soyez *cool*... si vous le pouvez, et ne vous laissez pas entraîner dans les élucubrations et autres fantasmes de l'auteur. Conseil d'ami !

Il fait quelques pas, côté cour, puis côté jardin.

Il revient, fait face au public.

Donc, puisque vous voilà réunis en ce lieu, autant passer une bonne soirée... si possible... Voilà... Bonne soirée !

Il s'incline une fois de plus et disparaît sur la pointe des pieds.

[Tout ce prologue peut être aisément omis si on le souhaite. Disparaîtra aussi alors le retour du Prologue à la fin de la pièce].

I

Noir.

La scène s'éclaire progressivement, laissant apparaître, côté jardin, un bureau de taille modeste recouvert de journaux, de revues et de quelques livres, avec une lampe qui sera tantôt éteinte et tantôt allumée.

Un fauteuil de bureau pivotant.

Côté cour, sur une petite table basse, près de la porte-fenêtre, un vase vide pour des fleurs. Et aussi une bouteille de whisky et un seul verre.

Tout près, deux fauteuils bon marché.

Côté cour, on aperçoit une porte-fenêtre, fermée pour le moment, qui donne sur un jardin.

Tout près de la porte-fenêtre, accroché contre le mur, un tableau représentant une loge de théâtre occupée par deux jeunes femmes, peut-être deux sœurs, vêtues de

rouge, un rouge très vif, qui semblent assister à un spectacle, peut-être le spectacle qui se déroule en ce moment sur la scène.

Sur les murs, côté cour comme côté jardin, ainsi que sur le mur du fond, des rayonnages remplis de livres, jusqu'au plafond.

Quelques piles de livres également un peu partout par terre.

*Un grand calendrier où l'on peut voir avec netteté la date : **22 septembre.***

HAMLET, entrant lentement sur scène, par une porte capitonnée, côté jardin.

Il entre à reculons, comme à contrecœur, en grommelant avec colère des paroles parfaitement incompréhensibles adressées peut-être à quelqu'un resté dans l'autre pièce.

Il est vêtu d'un blouson de cuir de couleur sombre, un peu trop grand pour lui, et d'un jean délavé ; il est chaussé de vieilles baskets.

Il se retourne très lentement, faisant peu à peu face au public.

Il doit avoir une soixantaine d'années et est légèrement voûté.

Il porte des lunettes demi-lune à monture d'écaille.

Il a à la bouche une pipe en écume de mer, qu'il mâchonne mais ne fume pas pour le moment.

Il feuillette un gros cahier, l'air assez las, presque épuisé, tout en marmonnant.

Des mots, des mots, des mots...

Il semble perplexe, un peu perdu.

Ça, c'est mon « Journal »... et elle peut bien dire ce qu'elle voudra... [D'un geste, il semble écarter toute objection ou remarque] J'ai commencé à le rédiger il y a fort longtemps. Je crois que c'était quand Ophélie était à deux doigts d'entrer au couvent. Il faudrait sans doute que je m'y remette... si seulement j'en ai le courage.

Un temps.

L'air égaré.

Je l'ai découvert il y a peu, dans mon placard, entre deux piles de linge. C'est étrange comme il a jauni ! Il date de l'époque où je me cherchais. En ce temps-là, je m'en voulais terriblement : je ne savais jamais sur quel pied danser. Tout le monde me disait, à propos de tout et de rien : « Alors, tu attends quoi pour te décider ». Je ne savais pas si je voulais vivre à Cannes ou à Paris. Je ne savais pas si je voulais faire Sciences Po ou préparer Normale Sup. Je ne savais pas si je voulais épouser Ophélie ou partir faire le tour du monde. J'étais comme l'oiseau sur la branche, prêt à m'envoler mais sans jamais savoir dans quelle direction...

Un temps.

Je ne sais pas pourquoi je l'ai conservé, ce Journal. D'ordinaire, à part mes livres, je ne conserve rien du passé... En principe.

S'adressant au public, l'air mi-goguenard, mi-menaçant. Il veut paraître finaud.

Un bon conseil : ne le lisez pas !

Entre Ophélie, sa femme, un peu plus jeune que lui, très alerte pour son âge – ce qui contraste plutôt avec l'allure d'Hamlet, que caractérise une certaine lourdeur.

Elle porte une veste sport en daim verte, une jupe plissée marron, des bottines de cuir à talons qui lui donnent une allure élégante : il émane d'elle, en fait, une certaine distinction.

OPHÉLIE, *qui vient d'entendre les dernières paroles prononcées par Hamlet. D'une voix claire, avec même une certaine vivacité dans le ton.*

On croirait entendre ma grand-mère quand elle annonçait, d'un ton solennel, à tout son entourage : « Méfiez-vous, il va pleuvoir ! Un bon conseil : ne sortez pas ! »... et tout le monde se disait qu'elle commençait vraiment à radoter.

Elle s'esclaffe.

HAMLET, *soudain l'air inspiré.*

Dans la nuit – ah, oui [il sourit avec tendresse], « dans la nuit éternelle emportés sans retour... » –, oui, dans la nuit, il m'est venu une idée. [D'un air étonné, presque enfantin] Et au matin, ô miracle !, je ne l'avais pas oubliée.

Tout ce qui suit est comme un monologue : il parle comme si Ophélie avait quitté la scène mais elle est bien présente pendant tout ce temps, rangeant ici quelques revues qui traînent, posées sur le second fauteuil, redressant là une pile de livres en équilibre instable.

Je me rends bien compte que je commence – non, disons plutôt : j'ai **parfois** [il insiste sur ce mot] tendance – à oublier des choses qui pourtant me tiennent à cœur. [Avec dégoût] Ah ! Oubli bestial ! Alors, j'ai décidé de tenir à nouveau mon « Journal » – [d'un ton rageur] et je **tiens** à la majuscule ! – à partir de maintenant. Juste pour ne pas oublier ce qui traverse ma vie.

Avec soudain une sorte d'enthousiasme dans la voix.

Peu importe ce que j'aurai à y consigner, peu importe comment les choses se passent, ce que je veux, c'est me rappeler, en me relisant, oui, me rappeler QUI je suis vraiment. Et même, je saurai peut-être comme ça si seulement j'existe... Ah ! Ne pas être ! Ne plus être... et avoir été ! Et surtout : être ou ne pas être. Cela dépend sans doute de la façon de poser la question. Ou encore de la manière dont on imagine les choses car, finalement, [l'idée semble faire son chemin] ce qui compte, ce ne sont pas les choses elles-mêmes mais **comment** on voit les choses... [Songeur.] Et la vie elle-même est-elle autre chose qu'un rêve ? J'ai beau parfois lancer fièrement, comme pour me rassurer : « Je suis Hamlet le Cannois ! », au fond, je n'en mène pas large car je me demande toujours, en vérité, qui je suis, etc., etc...

OPHÉLIE, *l'air enjoué.*

Elle intervient à la grande surprise d'Hamlet qui sort de son rêve éveillé.

À ce compte-là, ça peut se résumer en peu de mots : tu es toi, tu n'es que TOI... et ce n'est déjà pas si mal, il faut bien dire, quand on te connaît...

Elle hausse les épaules.

Encore en quête d'identité ! À ton âge !

Elle se dirige côté cour, ouvre la porte-fenêtre et sort, le laissant seul.

La lumière faiblit et le noir s'installe.

II

On lit nettement sur le calendrier affiché contre le mur la date du 23 septembre.

Hamlet, installé dans l'un des deux fauteuils, repose son « Journal » sur le bureau puis, l'air méditatif,

HAMLET, *comme s'adressant à un public imaginaire – qui serait situé peut-être, dans son esprit, dans le tableau accroché sur le mur côté cour, au-delà des deux sœurs qui sont accoudées au bord de leur loge.*

Hier, j'étais un peu morose, c'est vrai. Un peu de déprime, quoi. Quand j'étais jeune, je passais déjà pour un garçon plutôt mélancolique. Pourtant j'aimais bien rire, faire des blagues. Et Yorick, qu'est-ce qu'il a pu me faire rire, ce bouffon ! C'était un garçon d'un humour gigantesque. [*Un instant, il a la gorge nouée*] Il n'a pas fait de vieux os, le pauvre diable ! [*Se reprenant*] Mais ce que j'aimais par-dessus tout, c'était mystifier ceux qui essayaient de me tendre des pièges et de me mener par le bout du nez. J'aimais bien monter des canulars – surtout à ces idiots, comme ce crétin de Paul Honius, ce m'as-tu-vu grotesque et roublard, qui se croyait très malin... mais qui n'aurait pas cassé trois pattes à un canard ! Il travaillait dans la maison d'édition de mon père depuis des lustres et il était encore là quand mon oncle a repris l'affaire. Mais, de tous les collaborateurs, c'était bien le plus servile et le plus sournois.

OPHÉLIE, *revenant du jardin où elle a cueilli quelques fleurs qu'elle arrange à présent en bouquet et qu'elle dispose dans un vase vide posé sur la table basse.*

Alors, pourquoi ce coup de blues hier ? Pourquoi cette manie de remplir ta bibliothèque de livres que tu n'as même pas le temps de lire ?

HAMLET, *revenant de sa rêverie, d'un ton doctoral.*

J'explique. Tout ça, c'est normal. J'ai beau avoir, **en apparence**, un comportement parfois bizarre, je ne suis pas fou pour autant. Je ne suis fou que si le temps le permet et si le vent souffle en venant du nord. Tu sais bien que le mistral rend fou ! Autant en emporte le vent donc ! [*Il fait l'important*] Ça se passe comme ça, en fait : une fois que je me suis débarrassé de mes corvées quotidiennes, tu sais bien, [*un brin pontifiant*] arrive enfin le moment béni où je me plais à me réfugier dans ma bibliothèque. Je m'installe confortablement devant la fenêtre, j'allume ma pipe et je commence, pendant une petite demi-heure, à parcourir *Le Monde* ou une des nombreuses revues littéraires auxquelles je suis abonné – tu m'en fais assez le reproche. Et puis je me dis qu'il serait temps d'essayer de classer, de ranger, de combler un peu le retard que j'ai pris dans ce domaine. Toujours cette fâcheuse habitude de remettre au lendemain, c'est bien connu...

Il se lève de son fauteuil et se dirige vers l'un des rayonnages.

Un rien contemplatif.

OPHÉLIE, *d'un ton agacé.*

Quand même, comme tu es devenu ! Toi qui autrefois étais la coqueluche de toutes les filles, toi qui étais toujours du dernier chic, qui aimais sortir, aller dans les cock-tails et les boîtes de nuit et qui connaissais tout le gratin, tu ne mets plus le nez

dehors, tu restes dans ton coin... tu es devenu un vrai sauvage et [*elle a une bouffée d'indignation*] TU TE NÉGLIGES !

HAMLET, *sans s'énerver*.

Non, ce n'est pas cela. La vérité, c'est que j'essaie depuis pas mal de temps de mettre de l'ordre dans ma bibliothèque... et dans ma tête ! Peine perdue. J'ai beau faire, je n'y arrive plus. Les livres s'amoncellent partout, tu vois bien. Et les idées se mélangent... Il y a belle lurette que les étagères débordent, même en plaçant mes livres en doubles rangées. Il y en a des piles par terre, ils ont envahi les moindres recoins de la maison – tu me le rappelles en permanence – et il m'arrive même maintenant de ne plus m'y retrouver, moi qui me piquais de dénicher à tout moment dans mon fatras n'importe quel ouvrage. Il me semble aussi que je déraisonne, je crois...

Il se dirige vers un autre rayonnage, un peu plus loin.

Il a un geste d'impuissance.

Il y en a trop, je sais bien. Trop de livres... trop d'idées... Quelle confusion !

Il prend sa pipe, la bourre, la porte à la bouche mais ne l'allume pas ; il la retire.

Il écarte les bras dans un geste qui semble vouloir traduire une sorte de fatalité.

Voilà pourquoi je suis découragé. J'en suis réduit à les entasser, en équilibre instable, comme tu vois, sur une pile un peu moins haute que les autres... en attendant des jours meilleurs... Et, d'un autre côté, je n'y vois pas plus clair en moi !

Il parcourt sa bibliothèque du regard.

Il hoche la tête, se mordant la lèvre supérieure.

C'est vrai que, des livres, il y en a partout.

OPHÉLIE, *qui s'est un peu reprise*.

À quoi ça te sert, franchement, d'en avoir autant puisque tu ne les reliras probablement jamais ?

HAMLET, *conciliant*.

Tu n'as pas tort au fond.

D'un ton soudain irrité qui marque une exaspération certaine.

Mais j'entends parfois des remarques – qui se veulent caustiques ! – du genre : « Et vous les avez tous lus ? ». Ça, ça a le don de me foutre les boules !

OPHÉLIE, *avec douceur, comme pour l'apaiser*.

Tu devrais leur répondre ce qu'un écrivain, je ne sais plus lequel, à qui on posait la même question, toujours sur le mode narquois, avait répondu : « Non, il y en a aussi que j'ai écrits ! ».

HAMLET, *humble et fataliste*.

Si peu, en vérité ! Mais il y a également une réponse que j'aimerais bien leur faire, celle qu'a donnée un jour je ne sais plus qui non plus : « Non, je ne les ai pas tous lus, je les lis ! Je continue de les lire chaque jour que Dieu fait ! ».

Soulagé d'avoir lâché sa bile.

Nom de Dieu !

Un temps.

Il faudra que j'inscrive tout cela dans mon Journal... Il faut ce qu'il faut !

Un temps.

Et on peut bien me prendre pour un fou, on verra bien si on m'aura à l'usure !

III

Le calendrier mural indique que l'on est le 24 septembre.

Ophélie entre, en robe de chambre, plutôt en forme.

Elle s'étire paresseusement, avec une satisfaction affichée.

La scène est plongée dans la pénombre et sera éclairée violemment dès qu'elle ouvrira la porte-fenêtre donnant sur le jardin.

OPHÉLIE, toute guillerette. Elle ouvre la porte-fenêtre.

Une belle journée qui s'annonce ! Regarde-moi ce soleil !

Elle ouvre la radio qui diffuse une musique d'ambiance assez sonore et qui faiblira peu à peu vers la fin de la scène.

Hamlet, en pyjama, fait alors à son tour son apparition, traînant les pieds comme épuisé.

OPHÉLIE

Mais dis donc, toi, tu m'as l'air fatigué ce matin, non ? Tu as mal dormi ?

HAMLET, *un peu irrité par cette question.*

Figure-toi que je fais de mauvais rêves depuis un certain temps. Et après ça, je ne peux plus dormir... ou je dors mal. Tiens, quand je me suis réveillé ce matin, [*lyrique*] j'ai pu voir l'aube en vêtements de bure qui foulait à l'orient, là-bas, la rosée des hautes collines... Mais je sortais d'un terrible cauchemar... Ça m'arrive même en plein jour maintenant. [*L'air soucieux*] Tu vois, l'autre jour, j'ai eu comme un rêve éveillé, un vrai cauchemar, en fait. J'ai imaginé que, peu à peu, l'encre de mes livres pâlisait, que les lignes devenaient de plus en plus illisibles, brouillées, que certains mots disparaissaient du texte. [*Progressivement, le débit de ses paroles s'accélère, son discours se fait plus haché, plus angoissé aussi.*]. C'était quelquefois seulement des lettres... parfois des paragraphes entiers qui ainsi s'effaçaient. Parfois, c'était encore pire. C'étaient des demi-pages, des pages, dont le texte, troué ici ou là, ne laissait plus apparaître que des bribes. Des textes dénaturés, des textes devenus partiellement ou totalement incompréhensibles.

OPHÉLIE, *un peu surprise mais d'un ton qui se veut apaisant.*

Eh bien ! On peut dire que la culture, toi, ça ne te réussit pas vraiment !

HAMLET

Bien sûr, je suis vite revenu de cette vision... chimiquement prémonitoire.

OPHÉLIE, *essayant de fournir des explications rationnelles.*

Eh bien, tu sais, j'ai lu quelque part que l'acidité de l'encre utilisée ou je ne sais quelle (mauvaise) qualité du papier bon marché de certains livres entraînerait à plus ou moins long terme la destruction de milliers d'ouvrages, dans un premier temps, et, plus tard, la disparition peut-être de la chose écrite et imprimée.

HAMLET, *triomphant.*

Mon âme était prophète ! [*D'un ton ironique*] Je suis au courant, va ! La réalité qui rattrape la fiction, quoi ! [*À nouveau d'un ton inquiet.*] En attendant, j'ai pensé à ma bibliothèque et à tous ces livres dont les couvertures ne protégeraient plus que des pages blanches...

OPHÉLIE, *voulant calmer le jeu.*

Mais tu en as fini avec tes scénarios de film d'horreur ?

HAMLET, *absorbé dans ses propres pensées, revient à son propos initial.*

Au bout d'un moment, la vision d'apocalypse a fait place à la réalité de mes livres tout autour de moi, les livres bien sagement rangés et les livres rebelles reposant sur le plancher comme des SDF déconsidérés. Ils étaient bien là, avec un texte bien lisible, prêts à l'usage. [*Soudain plus détendu.*] J'ai souri à la pensée de l'avenir que leur promettait la prospective scientifique et au souvenir de ma rêverie récente. J'ai même soudain été pris de fou rire. [*Comme voulant se rassurer lui-même.*] Comment, en effet, peut-on se livrer à de telles élucubrations ? Tout cela n'est pas sérieux, n'est-ce-pas ?

OPHÉLIE, *comme on essaie de calmer les angoisses d'un petit enfant.*

Elle s'approche de lui, l'étreint tendrement, le console.

Mais non, mais non. Ne t'en fais pas. Là, calme-toi. C'est fini. C'est tout. Là...

La lumière faiblit peu à peu, cependant que la musique diffusée par la radio faiblit également au fur et à mesure jusqu'à finalement devenir totalement inaudible. La scène est plongée progressivement dans la pénombre puis dans le noir.

On entend des chants d'oiseaux parvenant depuis le jardin, la porte-fenêtre ayant été laissée ouverte.

IV

Même lieu, le soir.

Seuls les murs, remplis de rayonnages pleins de livres, sont éclairés. Le reste de la bibliothèque demeure dans l'ombre.

On entend nettement un solo de piano de Thelonious Monk, peut-être « Epistrophy » ou « Round about midnight ».

Assis dans un fauteuil, Hamlet, rumine.

Je me sens comme dans une prison. Mon corps est une prison. Ma chambre est une prison. Le monde entier est une prison !

OPHÉLIE, *fait son entrée, se dirige vers le bureau et allume la lampe.*

Autrefois, tu disais que le monde est un théâtre.

HAMLET

Oui... [*Comme récitant un texte*] « ...et les hommes et les femmes n'en sont que les acteurs... ». Je m'en souviens. J'étais jeune alors...

OPHÉLIE, *s'asseyant sur l'autre fauteuil.*

Malgré tout, j'aimais mieux ce genre de métaphore, tu sais ! C'était pas terrible pour remonter le moral mais quand même, c'était un rien plus optimiste, je crois.

HAMLET, *regardant ostensiblement vers le tableau accroché au fond.*

C'était autrefois... C'était quand je t'aimais...

L'air de musique interprété par Monk s'arrête brutalement.

OPHÉLIE

Tu me le disais plus souvent qu'à présent, en tout cas, que tu m'aimais.

HAMLET

À l'époque, tu voulais entrer au couvent... C'est du moins ce que tu prétendais. Mais la gent féminine est bien faible, au fond : finalement, tu n'as pas prononcé tes vœux. Tu as fait comme elles font toutes [*On entend, en musique de fond, quelques mesures de « Così fan tutte »*] : tu t'es mise à te maquiller, à te pomponner, à faire ta coquette... à essayer de me draguer, quoi !

OPHÉLIE, *attendrie et comme se justifiant.*

L'éclairage des murs remplis de livres s'estompe peu à peu, remplacé à présent par un grand halo de lumière créé autour d'Ophélie et de Hamlet.

Tu disais que tu m'aimais.

Un temps.

La musique de Mozart a cessé.

HAMLET, *soudain impitoyable.*

Je ne t'aimais pas.

OPHÉLIE, *piquée au vif.*

Elle se lève, marche de long en large, s'arrête brusquement derrière Hamlet.

Je sais bien que tu dis toujours tout et son contraire, mais il y a des signes qui ne trompent pas : je le sais bien, moi, que tu m'aimais. Sinon pourquoi aurais-tu traité Paul Honius avec tant de cynisme et de mépris ? Tu étais jaloux et tu ne pouvais pas supporter qu'il se montre agréable avec moi. Là voilà, la vérité.

HAMLET, *excédé.*

Ophélie, tu te tais !

Puis, d'un ton péremptoire, portant un jugement définitif.

C'était un con. Et de la pire espèce, si je me souviens bien. Con et prétentieux. D'ailleurs, ça va souvent ensemble. Il n'a eu que ce qu'il méritait quand il s'est fait virer pour corruption, magouille et compagnie...

OPHÉLIE, *sur un ton de reproche.*

Tu as fait ce qu'il fallait pour ça, il me semble.

HAMLET, *toujours d'un ton sec.*

Et je ne le regrette pas !

OPHÉLIE

Ose dire que tu n'étais pas jaloux après cela !

HAMLET, *un peu radouci.*

Il se lève, lui fait face.

Eh bien, oui. Je t'aimais. Et je t'aime encore. Mais c'est différent. Avant, de t'aimer ça chassait mes angoisses et mes peurs. Aujourd'hui, je n'arrive plus à sortir de moi-même, de ma prison intérieure. J'étouffe. J'aurais besoin d'air, tu comprends ? Besoin de n'être plus moi-même. Besoin de me sentir un autre. Toujours la même question : comment être et ne pas être en même temps ? Tout

m'écœure dans ce monde pourri : où est le bien ? où est le mal ? Tout se mélange... tout se mélange...

OPHÉLIE, *émue*.

C'est bien toi qui disais qu'il n'y a rien de bien ni de mal en soi, mais que c'est seulement d'y penser qui fait que les choses semblent bonnes ou mauvaises.

HAMLET, *plutôt amer*.

Alors le monde ne serait pas une prison, les hommes et les femmes seraient tous des anges, et c'est moi qui verrais les choses sous un jour sombre, c'est ça ?

OPHÉLIE, *se reprenant*.

Oui, je crois bien, mon ami. Tu devrais essayer d'être un peu plus *cool*, va ! Ouvre-toi, sors un peu, sors de ton trou, vois du monde ! Tu ne t'échapperas pas de toi-même en te renfermant comme tu le fais. Nous devrions aller plus souvent au théâtre, par exemple. Ta prison, c'est toi qui l'as construite. Peu à peu. Au fil des années. On ne s'en rend pas compte et un beau jour, on se retrouve emmuré. La voilà, ta prison !

À nouveau se fait entendre l'air de Thelonious Monk.

Elle éteint la lampe de bureau et sort, laissant Hamlet tout seul, comme au début de la scène.

V

Le calendrier mural indique la date du 1er octobre.

Seul le tableau est éclairé violemment.

La scène donnera l'impression d'une fantasmagorie ou d'un rêve éveillé.

HAMLET, *marchant de long en large, parcourant son « Journal ».*

Il s'arrête de marcher, fixe longuement le tableau accroché au mur, puis, semblant s'adresser aux deux sœurs du tableau.

Je viens de relire ce que j'écrivais la semaine dernière. Ce que je constate, c'est que, finalement, je n'ai pas trouvé de solution à mon problème. À aucun de mes problèmes, d'ailleurs. Alors j'ai réfléchi. Je me suis dit que je pourrais me débarrasser de certains de mes livres – il y en a tellement, à présent, dont je ne me sers plus...

Un temps.

On entend grincements et sons discordants – une sorte de protestation véhémence (par exemple, des extraits de l'un des « six moments musicaux » pour quatuor à cordes op.44 de György Kurtág).

Oui, je pourrais bien me débarrasser de tous ces livres. Pour commencer. Mais j'ai horreur de ce verbe « se débarrasser » quand il s'agit de livres. Se débarrasse-t-on de ses amis quand ils ne sont plus aussi chers à votre cœur que dans le temps ?

Le tableau n'est plus éclairé – il le sera toutefois encore de temps en temps – mais les rayonnages, tantôt ceux de droite, tantôt ceux de gauche, et pendant tout son monologue, seront alternativement éclairés puis plongés dans le noir.

Ils sont toujours là. Ils vous rappellent qui vous avez été et qui vous êtes. [*Sons discordants*]. Ils sont devenus silencieux mais ils ont assisté à vos émois, ils ont été témoins de votre vie. [*Sons discordants*]. Vous les avez aimés. Et à présent qu'ils ont vieilli, vous les renieriez ? Impensable. [*Sons de plus en plus discordants et grincements prolongés*]. À mon avis, il ne faut jamais abandonner ses livres et, pour garder sa sérénité [*on entend un air de Bach, par exemple « Jésus, que ma joie demeure »*], il convient de remplacer ceux qui ne reviennent pas. – car il arrive parfois que certains disparaissent, c'est un fait. [*Il se tourne légèrement vers le public*]. Quand l'emplacement d'un livre absent sur un rayonnage laisse apparaître une béance, c'est comme la chaise vide d'un ami cher ou d'un parent qui vous a quitté. Cela donne une sensation de manque. [*Stridence à nouveau*]. On a besoin de le revoir. On attend son retour. . [*Stridence à nouveau*]. *Un temps*.

Faisant à nouveau les cent pas.

Oui, c'est vrai... J'ai l'impression que, la nuit, certains de mes livres disparaissent. Je ne les retrouve parfois que quelques jours plus tard. Et ils ne sont même plus à la même place. [*Le tableau est à nouveau violemment éclairé et Hamlet lui fait face et s'immobilise*]. J'ai cru d'abord que je me faisais des idées mais, il y a huit jours, j'ai constaté l'absence de quatre ou cinq livres qui me sont chers depuis toujours. J'en suis encore à me demander ce que ces livres ont pu devenir. À l'heure actuelle, ils n'ont pas reparu à la place qui est la leur. Je ne sais trop quoi en penser. *Apparaissent successivement, et chaque fois violemment éclairées par un projecteur de couleur différente, cinq ombres qui, **chacune peut-être avec un accent différent**, prononcent une phrase, ponctuée par des grincements ou des gémissements sonores.*

[*On pourra peut-être présenter en même temps un tableau portant le nom correspondant à la voix et ce tableau sera éclairé lui aussi d'une lumière vive.*]

PREMIÈRE VOIX, *celle de Dante.*

« Au milieu du chemin de notre vie, / Je me trouvai dans une sylve obscure / Où n'était la droite voie ensuivie... »

DEUXIÈME VOIX, *celle de Montaigne.*

« C'est ici un livre de bonne foi, lecteur. Il t'avertit dès l'entrée que je ne m'y suis proposé aucune fin, que domestique et privée ; je n'y ai nulle considération de ton service ni de ma gloire... »

TROISIÈME VOIX, *celle de Cervantès.*

« Dans une bourgade de la Manche, dont je ne veux pas me rappeler le nom, vivait, il n'y a pas longtemps, un hidalgo... »

QUATRIÈME VOIX, *celle de Shakespeare.*

« La vie n'est qu'un conte, narré par un idiot, plein de bruit et de fureur et qui ne signifie rien... »

CINQUIÈME VOIX, *celle de Proust.*

« Longtemps je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire : “Je m'endors”... »

*Les projecteurs ne les éclairent plus.
Alternance de lumière violente et de noir sur le tableau.
Les sons discordants et les grincements ont repris de plus belle.
Puis ils s'atténuent progressivement.
Peu à peu tout semble rentrer dans l'ordre.*

VI

Entre Ophélie.

OPHÉLIE, *entrant d'un pas assuré, suivie de près par Gertrude et Claudius.*

Chéri, nous avons de la visite.

GERTRUDE et CLAUDIUS, *avec empressement.*

Il ne faut pas le déranger...

OPHÉLIE

Mais non, voyons, cela va lui faire plaisir, c'est sûr. Il adore les visites impromptues. [S'adressant à Hamlet] N'est-ce pas, chéri ? C'est Gertrude et Claudius.

HAMLET, *un peu comme s'il sortait d'un rêve éveillé.*

Une visite ?

S'adressant à Ophélie, à mi-voix.

Ah, oui ! C'est quoi, une visite impromptue, hein ?

Il s'adresse à Gertrude et Claudius.

Vous étiez de passage dans le coin ?

GERTRUDE

Hamlet, mon cher Hamlet ! Cela fait si longtemps ! Mais tu m'as l'air en forme !

HAMLET, *imperturbable.*

En forme de quoi ?

GERTRUDE, *faisant mine de n'avoir pas entendu.*

Elle jette un regard circulaire.

L'air ébahi, elle s'exclame, comme devant un spectacle inédit :

Mon Dieu ! Et tu les as tous lus ?

HAMLET, *cherchant à garder son calme, un sourire forcé aux lèvres.*

Mais non, bien sûr ! C'est simplement pour épater la galerie, pour en foutre plein la vue aux visiteurs !

Puis, dominant sa fureur tant bien que mal et s'étranglant à moitié.

Je vois que tu as toujours le mot pour rire ! Ah, connerie ! Ton nom est Femme...

CLAUDIUS, *essayant de venir à la rescousse de Gertrude.*

Ne le prends pas mal, mon cher Hamlet. Gertrude est un peu taquine, tu la connais.

[*Insistant assez lourdement*]. Elle sait bien que tu en as aussi écrit quelques uns...

Plusieurs... Un grand nombre...

Il comprend, à la mine que fait Hamlet, qu'il gaffe de plus en plus.

GERTRUDE

Tu vois bien, Claudius, que tu as mis notre ami Hamlet mal à l'aise.

CLAUDIUS

Tu vois bien que c'est toi, Gertrude, qui as mis notre ami Hamlet mal à l'aise.

GERTRUDE

Allons, allons, tu as une drôle de manière de présenter les choses.

CLAUDIUS

Allez, allez, tu as une drôle de façon de poser des questions.

OPHÉLIE

Cessez de vous quereller, allez, cela n'en vaut vraiment pas la peine. Hamlet venait justement de finir de travailler. Cela va lui faire du bien de revoir nos chers et vieux amis et de converser avec eux.

HAMLET, *entre ses dents*.

Un peu plus que vieux et moins que chers...

CLAUDIUS

En tout cas, tous ces livres ! Moi non plus je n'en reviens pas.

HAMLET, *pince-sans-rire*.

Alors tu es resté ?

CLAUDIUS, *qui, visiblement, ne comprend pas*.

Resté où ? resté quoi ?

HAMLET, *poussant son avantage*.

Resté planté... resté coi... resté muet... resté interdit comme c'est pas permis, hein ?.

CLAUDIUS, *de plus en plus perdu*.

Pourquoi « comme c'est pas permis » ?

HAMLET, *catégorique*.

Parce que ce qui est interdit n'est pas permis.

CLAUDIUS, *qui croit y voir plus clair dans les paroles d'Hamlet. À mi-voix*.

On croirait qu'il est dingue... et pourtant il y a une certaine logique dans tout son délire...

OPHÉLIE

Elle intervient pour mettre fin à cette conversation stérile.

Allons, si on passait au salon fêter nos retrouvailles ? Hamlet, chéri, veux-tu nous ouvrir une bouteille de champagne ?

Ils sortent tous par la porte côté jardin.

Brouhaha.

Musique d'ambiance ou peut-être du Vivaldi, les sempiternelles « Quatre Saisons » (mouvement andante).

On entend un bouchon de champagne sauter.

La scène passe lentement au noir.

VII

La scène, grâce à un plateau pivotant, se passe dans le hall d'entrée qui conduit directement dans le bureau d'Hamlet.

Claudius et Gertrude, sur le départ, et raccompagnés par Ophélie, croisent Horatio qui arrive en visiteur à son tour.

CLAUDIUS

Nous venons de rendre visite à Hamlet. Cela faisait un bail... Et toi, mon vieil Horatio, que deviens-tu ? Comment va le monde ?

HORATIO

Cher Claudius, chère Gertrude... *[Ils s'embrassent et se donnent l'accolade]*. Heureux de vous voir, même entre deux portes... Comment va le monde ? Il va bon train, on dirait. Et par les temps qui courent...

GERTRUDE, *qui prend le train en marche*.

... il faut courir au moins aussi vite qu'eux.

HORATIO, *qui acquiesce*.

Naturellement. En tout cas, pour ma part, je vis de l'air du temps...

Il embrasse Ophélie.

Comment va mon vieux pote ?

OPHÉLIE

Tu verras... Tu te feras ton idée toi-même.

CLAUDIUS

Moi, je trouve qu'il prend trop les choses à cœur.

HORATIO

Il a toujours été comme cela. Sur le qui-vive. Prêt à s'emballer sur n'importe quel sujet. Il a toujours trop attendu des hommes et du monde. Alors, forcément, il ne peut qu'être déçu de ce qui l'entoure... Je le connais bien, je crois.

GERTRUDE, *dans un haussement d'épaules*.

Des réactions de gamin...

OPHÉLIE, *résignée*.

De vieux gamin !

HORATIO, *avec nuances*.

Ne soyons pas si sévères. Hamlet a toujours eu dix rêves d'avance sur la réalité.

Nous le connaissons bien, nous qui le pratiquons depuis des décennies, non ?

CLAUDIUS

Il avait des rêves, des aspirations, des ambitions...

HORATIO

Comme nous tous...

GERTRUDE

Un idéaliste ! C'est dangereux les idéalistes... L'Histoire est pleine de cadavres amoncelés par des idéalistes déçus. Les idéalistes aiment trop l'Humanité et ils lui en veulent de n'être jamais... *[d'un ton ironique]* à la hauteur de leur amour infini !

CLAUDIUS

Il n'y a pas que ça. Hamlet a toujours eu des rêves de grandeur... et il a eu une très belle carrière. Il n'avait pas de quoi se plaindre, à vrai dire... Mais, encore une fois, il arrivait toujours trop tard derrière ses rêves. Ça l'a agri.

GERTRUDE

Il disait volontiers lui-même ce que tu viens de dire, Horatio : « Je vis de l'air du temps... », et il ajoutait : « ...comme le caméléon, je me gave d'espérances ».

HORATIO

Oh, vous savez, il ne faut pas prendre tout ça trop au pied de la lettre. Il a toujours aimé se foutre un peu de la gueule des gens. Alors, il était toujours trop heureux de donner du son aux ânes qui savaient braire ! Tu vois ce que je veux dire ?

OPHÉLIE

Non, c'est vrai, il n'a jamais tellement eu dans la vie d'autre passion que ses livres. Et son respect et son goût pour la chose littéraire ne l'ont jamais quitté depuis ses années de jeunesse, je peux en témoigner.

GERTRUDE

Qu'est-ce que je disais ? Un idéaliste ! Voilà le fin mot de l'histoire.

HORATIO

Si l'on veut, si l'on veut... Mais ce n'est pas si simple à mon avis.

Un temps.

Bon, je vous salue bien, mes amis. Je vais à présent voir de plus près ce que devient Hamlet. Ça fait une paie que je ne l'ai pas revu, moi non plus. [*S'adressant à Ophélie*]. Tu as rudement bien fait de me faire signe.

OPHÉLIE

Merci, Horatio, d'être venu. Il a bien besoin de la présence d'un ami en ce moment. Il a d'ailleurs souvent évoqué nos années de jeunesse, tous ces temps-ci. Et tu étais au centre de nos souvenirs.

HORATIO

Allons, du nerf !... [*Un temps*]. Annonce-moi, ma chère Ophélie.

Claudius et Gertrude prennent congé.

Ophélie et Horatio se dirigent vers la porte du bureau d'Hamlet.

Noir.

VIII

La scène s'éclaire peu à peu.

*Le calendrier mural affiche la date du **10 octobre**.*

Hamlet est dans sa bibliothèque.

Il s'adresse aux deux sœurs dans le tableau.

HAMLET

Je voudrais aujourd'hui ajouter quelques réflexions que je n'ai pas encore consignées dans mon « Journal ». Voilà. Je viens d'acheter *Une Brève histoire de la philosophie à travers les textes*. Je connais l'auteur de nom. Je crois l'avoir vu faire sa promo il n'y a pas longtemps à la télévision. Un type sympa pour un philosophe... Je me demande quand j'aurai le temps de lire cet ouvrage, qui me paraît une bonne introduction pour un type comme moi.

L'air découragé.

Mais quand je vois le nombre de livres en attente un peu partout, là, autour de moi, je me dis que je risque de ne pas le lire avant des mois, peut-être même des années. J'ai pris beaucoup de retard dans mes lectures... [*Songeur*] Peut-être parce que j'écris aussi un peu. Mais comment faire ? Privilégier ce que les autres ressentent, pensent, écrivent – et leur accorder tout mon temps – quand moi-même je ne sais pas ce que je ressens, ce que je pense, ce que je veux écrire ? Les autres, bien sûr, c'est les « grands » [*sarcastique*] et ils méritent qu'on leur voue de l'admiration, une admiration sans borne même... [*nuançant quelque peu son propos*] ou du moins qu'on les traite avec considération. [*Indigné*] Enfin, pas tous quand même.

Un temps.

Mais moi ? J'ai beau m'interroger, je ne trouve pas de solution satisfaisante. Alors j'atermoie, je remets à plus tard des lectures dans lesquelles, pourtant, je me réjouissais à l'avance de me plonger. [*Désabusé*] Mais je n'écris pas tellement pour autant. Ou du moins, si j'écris, c'est à ma manière.

OPHÉLIE

Hamlet, chéri, devine qui vient d'arriver ?

HORATIO, *faisant son entrée sur ses talons, assuré d'être le bienvenu.*

Hello, Hamlet, toujours plongé dans tes chères études ? Je passe en coup de vent, juste pour te laisser le bouquin que je t'avais promis... l'année dernière...

Un temps. Il jette un regard circulaire sur les rayonnages, pendant qu'Ophélie se retire discrètement.

HAMLET, *chaleureux.*

Salut, Horatio, heureux de te voir, heureux, heureux vraiment ! [*Un temps*]. Alors comme ça, tu passes en coup de vent ? Dis-moi plutôt : quel bon vent (*un peu sournement*) ou peut-être quel mauvais vent ?) t'amène ?

HORATIO, *légèrement surpris.*

On dirait que te voilà de fort bonne humeur, ma foi... Tu sais bien que j'ai toujours navigué au vent de l'Histoire...

Il jette à nouveau un regard circulaire sur les rayonnages.

Ah, tous ces livres ! Tes vieux compagnons de toujours, hein ?

HAMLET, *pensif.*

Oui. Avec un livre, on n'est jamais seul. Le meilleur moyen pour tuer la solitude.

HORATIO, *abrupt.*

Du nouveau dans ta recherche ?

HAMLET, *trionphant et réjou.*

En effet. Je viens de faire une découverte ! Voilà. J'écris des textes éphémères. Je tape des pages entières sur mon traitement de texte. Et puis, d'une seule manipulation, j'efface tout. Ça me fait rire. Ma « prose » effacée avant même d'avoir été imprimée ! Je joins ainsi le geste au fantasme.

Soudain d'humeur plus sombre.

Il s'assoit sur le bord de son bureau, face au public.

J'avais imaginé des livres qui perdraient soudain leur substantifique moelle du seul fait que les signes, les lettres, les mots, deviendraient peu à peu illisibles. J'ai dé-

couvert le moyen efficace et rapide de supprimer le texte avant terme : l'effacer en un instant en appuyant sur une seule touche de mon clavier ! Surtout ne pas enregistrer ! Ne pas sauvegarder ! Laisser retomber dans l'oubli les traces mêmes d'une réflexion, d'un souvenir, d'une émotion...

Il se remet debout d'un coup de rein, toujours s'adressant au public.

Sortir de soi. De l'air ! De l'air ! Repartir quelque part, n'importe où, sans laisser d'adresse. Pas de testament. Pas de codicille... Avoir été et disparaître, comme si de rien n'avait été ! C'est bien cela que nous faisons tous, n'est-ce pas ?

Puis s'adressant à Horatio, sur le ton de la confidence.

Sais-tu qu'il court en ce moment des bruits selon lesquels tout ne va pas bien sur terre ? Réchauffement de la planète, catastrophe écologique, épuisement des ressources naturelles, baisse des défenses immunitaires, augmentation du prix du tabac, etc. etc.

HORATIO

Ce sont là de bien étranges prodiges, en vérité !

HAMLET, *qui semble alors en savoir davantage.*

Mais, tu sais, il y a plus de choses au ciel et sur la terre que ne pourront jamais l'imaginer tous les systèmes philosophiques du monde !

Il baisse la voix, comme pour confier un secret.

On dit même que les revenants sont de retour... qu'ils reviennent de loin... [*il se veut facétieux*] et les gens n'en reviennent pas ! Ah ! Ah ! Ah !

Soudain furieux.

Et puis quoi encore ? Cela demande vérification. Il faudra que je m'informe de plus près. Il doit bien y avoir un moyen d'en savoir davantage. Je me méfie de tous ces racontars, de ces rumeurs qui vous assourdissent l'âme. Pas étonnant que j'entende assez souvent maintenant, la nuit, ces appels au secours qui proviennent de ma bibliothèque.

HORATIO, *un peu inquiet.*

Des appels au secours ?

HAMLET, *plus précis.*

Non. Pas vraiment des appels au secours. Plutôt des plaintes, des sortes de gémissements. J'ai cru tout d'abord que c'étaient les meubles qui craquaient. Mais c'est impossible, soyons logique, ils ne gémissent jamais pendant la journée, pourquoi attendraient-ils la nuit pour gémir ? Il est vrai que quand j'y suis allé voir, tout semblait normal. Mais cela ne m'a pas convaincu. Je suis sûr qu'il y a quelque chose là-dessous. Il faudra que je surveille ça de plus près. [*Pris soudain d'un accès de fureur*] Il n'y a aucune raison de se laisser emmerder, bordel !

Il semble se calmer un peu.

HORATIO, *se voulant rassurant.*

Allons, encore un de tes mauvais rêves, sans doute.

À mi-voix.

Hamlet se met à dérailler, on dirait. Vraiment, quel malheur d'être encore obligé de le remettre sur ses rails ! Je ne peux pas le laisser s'enfoncer. Il faut que je voie comment lui remonter le moral.

S'adressant à Hamlet.

Ne t'en fais pas ! Tu as raison. Tout ça va se tasser, va. Bon, je dois y aller à présent. Tu m'excuseras, hein... On se retrouve demain pour une bonne partie de golf, OK ? Allez à plus...

Il sort.

HAMLET, *cynique.*

Une bonne partie de golf !... Docteur Miracle ! Fumiste !

IX

Hamlet se tourne alors à nouveau vers les deux sœurs du tableau.

Légers grincements.

HAMLET

Je commence à croire que ces bruits insolites, la nuit, dans la bibliothèque, proviennent des auteurs eux-mêmes qui, entre les pages de leurs livres, murmurent des insultes, des insanités, des obscénités parfois, parce qu'ils sont à l'étroit là-dedans et qu'ils en ont marre de gueuler sans que personne ne les écoute jamais.

Un temps.

Réfléchissons un instant. [*Les grincements cessent*]. Et soyons logique. Si les lecteurs écoutaient vraiment ce qu'on leur dit dans les livres, est-ce que le monde ne serait pas meilleur ? [*Brefs grincements à nouveau, pendant un court instant*]. Est-ce que, depuis le temps – depuis Homère, Eschyle, Épicure et Sénèque, depuis Dante, Montaigne, Shakespeare et Cervantès, et encore depuis Goethe, Tolstoï, Kafka et Proust... et tous les autres..., est-ce que ça ne devrait pas aller mieux ? [*Brefs grincements à nouveau, pendant un court instant*]. Est-ce qu'on ne devrait pas en savoir un peu plus ? [*Brefs grincements à nouveau, pendant un court instant*]. Et bien non, on n'a rien appris. On n'écoute rien, on ne veut rien entendre, on est sourd, sourd ! [*Compréhensif et se voulant persuasif*]. Alors, il faut bien que, de temps en temps, il y ait de la révolte dans l'air. Il est normal que les auteurs, ceux que l'on respecte et que l'on admire sans même vouloir comprendre ce qu'ils ont à nous dire, il est normal, oui, il est normal qu'ils se foutent en boule et qu'ils le fassent savoir

On entend, comme précédemment, des voix qui protestent (grincements du quatuor de Kurtàg).

À chacune de ces interventions, la lumière faiblit, toujours un peu plus.

PREMIÈRE VOIX, *celle de Dante.*

« Au milieu du chemin de notre vie... »

DEUXIÈME VOIX, *celle de Montaigne.*

« C'est ici un livre de bonne foi, lecteur... »

TROISIÈME VOIX, *celle de Cervantès.*

« Dans une bourgade de la Manche... »

QUATRIÈME VOIX, *celle de Shakespeare.*

« La vie n'est qu'un conte, narré par un idiot... »

CINQUIÈME VOIX, *celle de Proust.*

« Longtemps je me suis couché de bonne heure... »

Les voix se sont tues.

La lumière s'est totalement éteinte, laissant finalement la scène dans une obscurité totale.

HAMLET, *hurlant.*

Lumières ! Lumières ! Lumières !

La scène est à nouveau éclairée.

Un temps.

HAMLET, *déterminé.*

Je reviendrai, cette nuit, dans la bibliothèque, sur la pointe des pieds, sans me faire remarquer, et j'observerai attentivement ce qui s'y passe. On verra bien ! Et rira bien qui rira le dernier !

Musique de Bach, sereine, pendant que la scène passe au noir.

X

Le calendrier mural affiche la date du 18 octobre.

Hamlet et Horatio sont assis devant la petite table basse.

Hamlet fume la pipe et Horatio, un verre de whisky à la main, contemple le tableau d'où les deux sœurs semblent observer la scène attentivement, l'air sévère.

HORATIO, *jetant un coup d'œil vers les rayonnages puis se tournant vers Hamlet.*

Alors, rien de neuf depuis la dernière fois ?

HAMLET, *semblant réfléchir puis avec une certaine hésitation.*

Non... depuis l'autre fois, rien de vraiment nouveau, la nuit, dans la bibliothèque.

D'un ton plus résolu.

Mais cela ne veut rien dire. Je continuerai de rester vigilant. Vigilance. C'est le mot d'ordre désormais. D'ailleurs, même si ce n'étaient pas des gémissements... encore que..., ni des plaintes, ni des lamentations... quoi que..., ce que j'ai entendu, toutes ces nuits, c'était quand même un petit quelque chose qui m'intrigue et qui mérite qu'on y prête attention. Affaire à suivre...

HORATIO, *quêtant une réponse.*

En tout cas, tu n'as pas l'air tout à fait dans ton assiette ce matin, on dirait, non ?

HAMLET

C'est vrai. Ce matin, en me levant, j'avais vraiment mal à la tête mais, au bout d'un long moment, c'est quand même passé. Et puis j'ai repensé à mon problème : comment ranger mes livres ?

HORATIO, *à mi-voix*

Nous y revoilà !

HAMLET, *avec persistance.*

À force, j'ai conclu... provisoirement... que la meilleure des choses à faire serait peut-être de garder le *statu quo*. Laisser les choses en l'état. Faire l'autruche, quoi... À un moment donné, quand même, j'ai été pris de panique. Vraiment. Une idée atroce m'a traversé l'esprit : et après moi, que deviendraient-ils, tous ces livres que j'avais amassés depuis un demi-siècle ?

HORATIO, *chantonnant*

« Tout va très bien, madame la Marquise... »

HAMLET, *sans s'énervier mais avec un brin de lassitude*.

Tu peux bien rire et te moquer, va. Mais je sais que, hormis quelques ouvrages (à reliure de luxe évidemment), la majorité d'entre eux n'intéresseraient pas tellement mes... [ironique] « héritiers ». [Soudain furieux] **Alors, ce sera la dispersion !** Je peux imaginer mes ouvrages critiques entre les mains d'un étudiant bûcheur, mes polars qui feront le régal d'une bonne femme hystérique en mal de mystère et de suspense, mes romans répartis dans toutes les couches de la population... Des lecteurs anonymes, certes, mais je les vois d'ici, penchés sur mes livres, intéressés, absorbés, passionnés, qui sait ?

HORATIO, *continuant de chanter, comme si de rien n'était*.

« Tout va très bien, tout va très bien ! »

HAMLET, *poursuivant son idée*.

Et puis c'est peut-être mieux, après tout, que cette idée abstraite de leur disparition pure et simple. Mais quand même... D'un autre côté, je me suis dit que, de toute façon, le moment venu, cela me ferait sûrement une belle jambe ! Je me suis mis à rire à la pensée de l'état de mes jambes à ce moment-là ! [Il s'esclaffe]. J'en ris encore ! Ha ! Ha ! Et de mon cerveau. Ha ! Ha ! Et tout simplement de celui que j'ai toujours eu tendance à appeler MOI... C'est la meilleure !

Il est pris d'un fou rire qui s'achève en quinte de toux.

Il se lève de son siège et commence à faire les cents pas.

Il est soudain morose à nouveau, puis au comble de l'irritation.

Penser à tout cela est devenu pour moi une vraie torture. Aujourd'hui, c'est la merde ! Et demain, ce sera quoi ?

HORATIO, *essayant de le calmer, chante à nouveau*.

« Toutes ces p'tites misères

N'sont que passagères

Tout ça s'arrangera... »

HAMLET, *qui décidément suit son idée fixe*.

Ma bibliothèque est pleine de livres. L'océan est plein d'eau. On dirait un haïku, non ? Façon de parler... « Que d'eau ! Que d'eau ! ». C'est Mac Mahon, je crois, qui disait cela. Dans quelles circonstances ? À vérifier. Je le vois d'ici, le général, devant le spectacle grandiose de l'océan et tout ce qu'il trouve à dire, c'est : « Que d'eau ! Que d'eau ! ». Quel con ! C'est vrai que c'est dur d'être à la fois général et poète ! Alors là, s'il n'y a pas de quoi rire...

Il se dirige côté cour et sort par la porte-fenêtre.

Horatio se lève à son tour de son siège, fait quelques pas dans la même direction, toujours son verre à la main.
Il le porte à ses lèvres, boit d'un trait le fond du verre et le dépose sur la table basse avant de sortir rejoindre Hamlet probablement.
Noir.

XI

OPHÉLIE, parle à voix basse à deux visiteuses en pénétrant dans la bibliothèque.
Je vais vous annoncer. Il adore les visites imprévues. Mais je crains que vous ne le trouviez pas au mieux de sa forme. Il est un peu souffrant ces temps-ci, vous savez. Essayez quand même, l'une ou l'autre, de savoir ce qui ne va pas, ça nous permettrait peut-être d'avancer...
Rozenne Krantz et Guilaine Stern sont d'anciennes collègues d'Hamlet.
ROZENNE KRANTZ, à mi-voix.
Nous ne resterons pas longtemps.
GUILAINE STERN, chuchotant.
Non, nous repartirons vite.
OPHÉLIE
Hamlet, chéri, Rozenne et Guilaine ... qui viennent te faire une petite visite.
HAMLET, qui fait mine de ne pas comprendre à qui il a affaire.
Qui ça ?
OPHÉLIE, visiblement exaspérée, mais qui garde tout son calme.
Rozenne Krantz et Guilaine Stern... tes collègues, tu sais bien...
Un temps. Tu es visible ?
HAMLET, sortant de sa chambre, de mauvais poil.
Pourquoi ? J'ai l'air d'un spectre ?
OPHÉLIE, faussement enjouée.
Ha ! Ha ! Toujours le mot pour rire !
ROZENNE KRANTZ
Ha ! Ha ! Il n'a pas changé !
GUILAINE STERN
Ha ! Ha ! C'est bien toujours le même !
HAMLET, l'air bourru, simulant la surprise.
Tiens ! Qui va là ? Tweedledum et Tweedledee ! Comme au bon vieux temps, je vois ! Alors, toujours gouines ?
ROZENNE KRANTZ
Dis donc ! Quel accueil ! On vient seulement prendre des nouvelles !
HAMLET, narquois.
Pourquoi ? Les anciennes ne vous suffisent plus ?
GUILAINE STERN, un peu perdue.
Les anciennes quoi ?
HAMLET, sur le qui-vive.

Quoi... coââ... coââ... De vraies grenouilles... de bénitier ! Ha ! Ha !

ROZENNE KRANTZ

Sois donc un peu sérieux, Hamlet. Alors comment vas-tu ? Tu as des problèmes ?

On peut faire quelque chose pour toi ?

GUILAINE STERN

Oui, comment te portes-tu ? Quelque chose ne va pas ? Est-ce qu'on peut t'aider ?

HAMLET, *dans un crescendo d'irritation envers elles.*

Ma parole, vous aurez bientôt fini ? Et vous, est-ce que je vous demande comment vous allez, Starsky et Hutch ? Je sais que vous y allez, de toute façon, vous comme tout le monde ! Mais je ne vous demande pas, moi, COMMENT vous y allez ! Et qu'est-ce que ça peut bien vous foutre, nom de D... ? Vous pouvez bien y aller solo, ou en couple, qu'est-ce que ça peut bien me faire ? Allez-y ; allez-y ! Au couvent ! Allez donc au couvent, bordel ! Et vous me direz si j'y suis !

ROZENNE KRANTZ, *outrée.*

Quel mauvais coucheur !

HAMLET, *hilare.*

Pas avec elle, pitié, pas avec elle !

Malicieux. Point ne coucherai avec vous, d'ailleurs (*il insiste sur ce mot*), que vous ne m'ayez couché, d'abord (*il insiste sur ce mot*), sur votre testament

GUILAINE STERN, *déconcentrée, un peu naïvement.*

Qui voudrait coucher avec lui ? Dans l'état où il est !

HAMLET, *goguenard.*

Regarde un peu dans quel état j'erre.

ROZENNE KRANTZ, *en manière de réprobation.*

C'est lourd... c'est lourd...

GUILAINE STERN, *toujours aussi perplexe, se tournant vers les rayonnages.*

Dans quelle étagère ?

HAMLET, *désireux de se débarrasser de leur présence.*

Au secours, Ophélie ! Le temps se couvre ! Le vent se lève, il faut tenter de vivre !

Il s'adresse à ses deux anciennes collègues.

N'oubliez pas ! Sortez couvertes ! C'est le mot d'ordre désormais ! Allez, ouste !

Sortez couvertes !

Rozenne Krantz et Guilaïne Stern, décontenancées, reculent.

Elles sortent en reculant.

HAMLET, *soulagé.*

Ah, une accalmie !

GUILAINE STERN, *très impressionnée.*

Il est vraiment à cran, non ?

ROZENNE KRANTZ, *d'un ton méprisant.*

Je dirais plutôt qu'il est atteint !

Elles sortent en pouffant de rire.

Noir.

XII

Hamlet, encore sous le coup de l'émotion, fait les cent pas, laissant tomber, comme des oracles, des paroles qui ne semblent pas comporter de lien évident entre elles.

HAMLET

O souillures, souillures de la chair !... Si elle pouvait fondre et se dissoudre !... Le temps est hors des gonds !... O sort maudit que ce soit moi qui aie à le rétablir !... La pièce est le piège où je prendrai la conscience du roi !... Que l'on puisse sourire, et encore sourire, et être un scélérat !... Le Danemark est une prison !... Mais brise-toi, mon cœur, car je dois me taire !... Oh, des tables de ma mémoire, je chasserai tous les futiles souvenirs !... Il y a une providence spéciale dans la chute d'un moineau !... Le tout, c'est d'être prêt !... Et que vaut, à mes yeux, cette quintessence de poussière qu'est l'homme ?... Et le reste est silence !...

Un léger tumulte parcourt les premiers rangs des spectateurs.

Une voix s'élève, indignée, celle de Shakespeare.

SHAKESPEARE, *en complet-veston.*

En voilà assez ! C'est insupportable à la fin !

Il quitte son siège et s'avance vers la scène.

C'est une ignominie, c'est une infamie ! *[Il fait de grands gestes en direction d'Hamlet]*. Je proteste ! C'est une honte ! L'auteur ! Où est l'auteur ? Inutile de vous cacher, je sais que vous êtes là.

HAMLET, *sur scène.*

[Avec une certaine importance]. Je suis l'auteur et le personnage principal de cette pièce. Mais vous, vous êtes qui, au fait, pour oser interrompre le spectacle ?

SHAKESPEARE

Je suis moi-même l'auteur de l'illustre pièce que vous avez l'audace de travestir et de plagier ici. Dire que je suis William Shakespeare vous replace, vous, à votre place de parasite pernicieux et néfaste.

HAMLET, *à la fois flatté et pincé.*

Quelle surprise ! Je dois dire que je ne m'attendais pas à vous rencontrer ici. J'ai toujours eu une admiration infinie à votre endroit. Mais serait-ce trop vous demander, à votre tour, que de me respecter ? Prenez donc ma pièce comme un hommage fervent et non comme une atteinte à l'intégrité de votre génie !

SHAKESPEARE, *toujours indigné au plus haut point.*

Alors là, c'est un comble ! Non seulement vous détournez les répliques les plus célèbres de ma pièce, mais vous avez l'audace de faire qu'elles soient adressées, le plus souvent, à d'autres personnages que ceux à qui elles étaient initialement destinées. Ou alors vous les faites dire par d'autres personnages que ceux qui étaient censés les prononcer. C'est inadmissible. Je proteste solennellement.

HAMLET

[À mi-voix]. L'homme proteste trop pour être franchement honnête...

SHAKESPEARE, *qui a parfaitement entendu.*

Et voilà ! Qu'est-ce que je disais ? Pris sur le fait !

HAMLET, *amusé*.

On ne peut pas dire que ce soit vraiment probant.

SHAKESPEARE, *plutôt irrité*.

Et qu'est-ce qu'il vous faut ? Dans ma pièce, c'était la reine Gertrude qui était visée : « La dame proteste bien trop ! ». Et moi, je ne suis pas la reine Gertrude, vous m'entendez ? C'est une honte !

HAMLET, *qui tente de se rebiffer*.

Je ne vous croyais pas susceptible à ce point !

Avec un mélange de dépit et de déception.

Au fond, ce que vous n'acceptez pas, c'est que vos personnages s'échappent de vos pièces, qu'ils sortent de la prison que vous leur avez construite et qu'ils respirent un air nouveau, qu'ils vivent, quoi...

SHAKESPEARE, *indigné*.

Mais pas du tout ! Je consens tout à fait à ce qu'ils vivent leur vie ! Je ne demande pas mieux, moi ! Mais ce que je n'admets pas, c'est que, comme vous le faites, ils deviennent des caricatures d'eux-mêmes, voilà ce qui est proprement intolérable !

Un temps. Presque plaintif.

Vous n'avez pas le droit de me piller comme cela ! C'est indigne !

HAMLET, *sur la défensive*.

Et qu'est-ce que vous faites de la liberté d'expression ? Et de la liberté en art ?

Intervient alors un autre spectateur qui n'avait pas pris la parole jusqu'ici mais qui bouillait d'impatience de pouvoir s'exprimer.

LUIGI RANDELLO, *également en complet-veston, se levant de son siège*.

Alors là, je vais apporter de l'eau à votre moulin. Je suis critique dramatique dans une revue réputée dont je n'ai pas besoin de mentionner le nom. J'en ai vu des pièces, de tous les acabits, de tous les genres, de tous les styles...

HAMLET

Très honoré, croyez-moi, Monsieur Randello, de vous compter parmi nos spectateurs d'aujourd'hui... Qui n'a souhaité qu'assiste à son spectacle le très célèbre Luigi Randello ?

LUIGI RANDELLO

Ce que je veux dire, c'est qu'en matière d'art, il ne faut compter que sur soi-même. Ça ne sert à rien de vouloir faire le malin, de vouloir être original à tout prix. Bien sûr, la subversion, ça peut faire bien dans le tableau. Mais ça ne va jamais très loin. Alors, vous aurez beau dresser le drapeau de la liberté et balayer les conventions et les traditions, votre pièce ne restera que si elle s'appuie sur autre chose que du vent ! Croyez-en ma grande expérience : votre pièce n'aura sa chance que si vous avez vraiment quelque chose dans le ventre. Et Monsieur Shakespeare, on peut le dire, lui, a vraiment quelque chose dans le ventre. Une seule question : Est-ce aussi votre cas ?

Pendant toute cette intervention, les comédiens se sont rassemblés, par groupes de deux ou trois, autour d'Hamlet et le soutiennent avec ferveur.

LES COMÉDIENNES GERTRUDE ET OPHÉLIE

C'est incroyable, non ? Ces gens-là, on croirait qu'ils ont la science infuse.
LES COMÉDIENS CLAUDIUS ET HORATIO
C'est facile de donner des leçons. Je voudrais les y voir, ces critiques dramatiques, une fois mis au pied du mur.
LES COMÉDIENNES ROZENNE KRANTZ ET GUILAINE STERN
Ne te laisse pas te démonter. Tu es l'auteur et tu as tous les droits.
LE COMÉDIEN HAMLET, *qui ne peut s'empêcher de faire le malin.*
Les droits d'auteur surtout...
LES COMÉDIENS YORICK ET PAUL HONIUS, *admiratifs.*
On dira ce qu'on voudra, mais ce Shakespeare, quand même, quelle classe ! Absolument !
HAMLET
Bien. Merci à tous pour cet admirable esprit de corps.
S'adressant au public.
Ah, les braves comédiens ! Ce sont les meilleurs acteurs qui soient au monde ! Ionesco ne saurait être trop grave pour eux ni Feydeau trop léger ! Pour la rigueur de l'un et la liberté de l'autre, ils sont les seuls !
Les comédiens et comédiennes s'éloignent aux quatre coins de la scène, en s'inclinant bien bas en signe de gratitude pour ces bonnes paroles et en levant le poing en signe de solidarité et de victoire.
Permettez à présent que je revienne à mon personnage. L'intermède n'a que trop duré, ce me semble.
Shakespeare et Luigi Randello rejoignent leur siège en maugréant.
SHAKESPEARE
Voyons ce que nous réserve la suite...
LUIGI RANDELLO
J'ai mes doutes...
Les projecteurs qui les ont éclairés un moment les quittent et éclairent à présent le point central de la scène où se trouve Hamlet.

XIII

Le calendrier mural affiche la date du 29 octobre.
On entend la pluie tomber, de légères gouttes tout d'abord, puis des trombes d'eau.
HAMLET, *seul, un livre en mains... qu'il ne lit pas, l'air songeur.*
« Que d'eau ! Que d'eau ! ». Le général avait raison... Mais il faut bien en convenir : c'est de plus en plus dur d'être à la fois général et poète, là, je m'en rends compte. Toujours la même question : est-ce qu'on peut **à la fois ÊTRE ET NE PAS ÊTRE** ?
Un temps.
Moi, par exemple, je trouve que c'est de plus en plus dur d'être à la fois écrivain et lecteur... de trouver à la fois le temps d'écrire et celui de lire...

Flashs de lumière alternativement sur les rayonnages et sur le bureau couvert de feuilles de papier près de l'ordinateur.

Oui, je sais, je dis deux fois la même chose. O.K. J'ai l'habitude. C'est pour être sûr que je dis bien ce que je veux dire. Humpty Dumpty avait de la chance, lui : « Quand j'emploie un mot, disait-il, il veut dire exactement ce que je veux qu'il dise, ni plus ni moins ». Moi, je ne suis pas sûr. Alors je répète jusqu'à ce que ça veuille dire ce que je veux que ça dise. C'est pas si commode que ça...

S'énervant de plus en plus à mesure qu'il parle et faisant les cent pas.

D'ailleurs je n'arrive plus à me concentrer sur ce que je lis. Au bout de quelques mots, je découvre une phrase qui a un sens mais au bout de quelques phrases, c'est à peine si le texte tient debout. Les mots ne veulent plus rien dire. On s'y perd...

Comme écœuré, il jette le livre par terre.

On dirait que les auteurs n'ont plus la patience d'être clairs, de répéter ce qu'ils viennent de dire... Ils écrivent peut-être pour ne rien dire, après tout...

Légers grincements.

Il faudrait quand même bien qu'ils se mettent un peu parfois à la place de leurs lecteurs, non ? Ils nous prennent pour des billes, ma parole !

Les grincements s'accroissent un peu et sont de plus en plus sonores.

Hamlet est maintenant au comble de l'irritation.

Grincements de plus en plus rapprochés et de plus en plus sonores pendant ce qui suit.

C'est le monde à l'envers ou quoi ? Ils s'attendent peut-être à ce qu'on devine ce qu'ils ont derrière leur putain de tête ? Aux chiottes les auteurs modernes ! Et les anciens aussi, nom d'un chien ! Des écrivains, ça ? Et puis quoi encore ?

Il se calme à force de volonté. Il s'appuie contre son bureau.

Les grincements diminuent en intensité et en fréquence.

Je crois que je viens de m'énervé. J'ai tort. Calmons-nous. Cela n'en vaut vraiment pas la peine. Se mettre dans des états pareils pour des auteurs de merde ? Pardon. Je veux dire : s'emporter, perdre son sang-froid à cause d'« écrivains » de second ordre ? ou même pour des auteurs dits de premier plan ? Inutile, vraiment. I-NU-TILE. Calmons-nous, calmons-nous.

Les grincements ont totalement cessé.

Il se dirige vers l'un des fauteuils et s'assoit.

Rien de tel pour cela que d'allumer une bonne pipe. Je m'étais promis d'arrêter de fumer, ce sera pour une prochaine fois. On a beau dire, ça fait un bien énorme. [*Il devient presque lyrique*]. Rien que de craquer l'allumette [*il allume sa pipe*], de tirer quelques bouffées, de suivre distraitemment le léger nuage de fumée qui s'échappe du fourneau, de sentir cette odeur sucrée... je ne sais pas pourquoi ça me fait penser à du miel... rien que cela, ça fait un bien énorme. Je l'ai déjà dit ? Je le répète : ça fait un bien énorme. [*Avec un léger sourire de satisfaction*]. Et puis, l'allumette qui craque, rien que ce petit bruit, c'est réconfortant à entendre. La petite flamme aussi, elle est belle, elle éclaire tout autour d'elle, elle illumine la pensée. Et l'âme. Oui, l'âme...

*La scène passe progressivement au noir à l'exception de la place qu'occupe Hamlet, qui fume avec volupté, violemment éclairé.
On entend quelques mesures, par exemple, de la Chaconne de Pachelbel.*

XIV

Quelques instants plus tard.

Hamlet et Ophélie sont en pleine discussion.

HAMLET

Longtemps, j'ai attendu que les choses s'arrangent. Trop longtemps... La vie a fini par se venger. Tu ne m'aimais pas vraiment. Tu aimais que je t'aime. Ça te suffisait. Tu y trouvais ton compte. Ah ! Tu n'étais pas exigeante, je le reconnais volontiers.

OPHÉLIE

Cesse de te faire du mal. C'était il y a longtemps, tu l'as dit toi-même !

HAMLET

Oh, j'ai fini par en prendre mon parti. Je sais, ce n'était pas très glorieux. Mais j'étais lâche ! Je m'en suis assez vite accommodé. Au fond, c'était mieux que de te voir entrer au couvent !

OPHÉLIE

Rien de tout cela n'était très sérieux, tu le sais bien. Des velléités. Pas davantage.

HAMLET

Je me demande d'ailleurs comment ça aurait tourné, question sexe. [*Soudain hiler*]. Tu aurais fini comme Rozenne Krantz ou Guilaine Stern. [*Il ne peut s'empêcher d'éclater de rire*].

OPHÉLIE

Colossale finesse !

HAMLET

Je t'imagine entre les cuisses d'une nonne !

OPHÉLIE

Fantasme de macho... Comment vivre une sexualité de voyeur par procuration...

HAMLET

Non. Simplement un acte pur de démocratisation : d'un sexe l'autre ou la sexualité pour toutes les bourses !... [*Il s'esclaffe*]. Il faut bien rire de temps en temps, non ?

OPHÉLIE

Surtout quand c'est aux dépens des autres... Pour ça, tu t'y connais !

HAMLET

J'ai toujours pensé que les femmes étaient allergiques à l'humour.

OPHÉLIE

Tu es vraiment rempli d'idées toutes faites. Tu m'avais habituée à moins de paresse d'esprit quand tu fourmillais d'idées brillantes et originales, autrefois. Tu avais alors l'âme noble, les manières d'un prince, la parole d'un savant... oh, avoir vu ce que j'ai vu et voir ce que je vois ! Quelle misère !

L'éternité dans un seul instant de joie... Saisir à bras-le-corps notre unique matinée de printemps ! Même au cœur de l'hiver... En tout cas, j'essaie... J'essaie fort.

OPHÉLIE

Essayer, c'est déjà réussir !

HAMLET

Peut-être... Comme j'aimerais que tu aies raison ! J'ai beau dire, tu sais, je fais le fier, mais je ne suis sûr d'aucune certitude. Le doute est mon royaume. Je suis en plein brouillard, en réalité. Je suis presque aveugle...

OPHÉLIE

N'est-ce pas le cas pour beaucoup d'entre nous ?

La scène passe lentement au noir.

XV

Le calendrier indique la date du 15 novembre.

Toute la bibliothèque est plongée dans la pénombre.

Seuls le tableau où trônent les deux sœurs et le siège d'Hamlet sont éclairés, assez violemment d'ailleurs.

HAMLET, regardant fixement le tableau.

Alors comme ça, vous êtes toujours là, vous deux ? [Un temps]. Naturellement, pas de réponse... C'est le contraire qui m'aurait étonné ! Et pourquoi me regardez-vous fixement ? Avec votre air de vaches qui regardent passer les trains ? Vous essayez de me déstabiliser ou quoi ? J'aime autant vous prévenir charitablement : vous n'y parviendrez pas, je contrôle parfaitement la situation ! [Un temps]. Bien sûr, vous pouvez rester muettes et essayer de m'impressionner tant que vous voudrez, inutile, je suis blindé ! Vous ressemblez en fait à deux grosses connasses sans personnalité... Voilà, c'est ça, deux grosses connasses [Il semble se gargariser avec ces mots, en goûter l'épaisseur]. Je me demande parfois à quoi vous pouvez bien penser... et si seulement vous pensez à quoi que ce soit... Vous prenez des grands airs, vous faites les fières mais c'est pas par votre silence que vous réussirez à m'en imposer, moi, je vous le dis... [Un temps].

Il se lève, leur tourne le dos, puis se dirige vers l'un des rayonnages.

Il fait mine de prendre un livre et de l'ouvrir.

Bon, ça va. Je sais bien que vous me fixez toujours, même si je ne vous vois pas. Je sais que vous continuez à me juger en silence... et ça m'emmerde. Considérablement, je vous le dis. Donc : Y EN A MARRE ! Stop ! Foutez-moi la paix !

Il prend sur lui pour calmer son impatience.

Bon, j'ai peut-être quelque chose à me reprocher, mais comme je sais pas quoi, ça sert à rien de me harceler... même en silence. [Un temps]. Surtout en silence. Je ferai mon examen de conscience une autre fois... Promis... Vous voyez que je suis plein de bonne volonté, alors, basta, OK ?

Il se retourne vers le tableau.

Il fait un geste d'applaudissement silencieux.

Bravo ! Chapeau ! Quel sang-froid ! Félicitations !

L'éclairage qui illumine le tableau se met à vaciller, à clignoter ; le tableau est, alternativement, un coup éclairé, un coup pas éclairé, plusieurs fois.

Bien sûr, c'est facile d'accuser les gens. On ne leur dit rien, on les laisse fouiller eux-mêmes dans leur merde ! À eux de trouver... Et s'ils ne trouvent pas, c'est qu'ils sont deux fois coupables ! C'est un monde, quoi !

Le tableau est à présent définitivement dans l'obscurité.

Alors je fais quoi, moi, maintenant ? Je sais, je dois me démerder, ça va, j'ai compris... On ne peut pas être plus clair [*Il s'esclaffe*]... Si on peut dire !

Il va se rasseoir.

Il y a du vrai, quand même, dans ce qu'elles disent... ou plutôt dans ce qu'elles ne disent pas. D'abord, tout m'écœure et je ne sais pas pourquoi. Ensuite, j'en veux à tout le monde... et tout le monde m'en veut... et je ne sais toujours pas pourquoi. D'ailleurs, si je le savais, ça m'avancerait à quoi ? Mais surtout, je me complais dans cette fange, je crois que j'ai mérité d'être rejeté du monde des justes... et je ne serais pas loin de penser que ce n'est pas pour rien qu'on me méprise, qu'on me met plus bas que terre. Il faut bien qu'il y ait une raison, non ? [*Un temps*]. Ou alors, c'est sans raison, c'est pure calomnie, jalousie et autres saloperies...

On entend l'air de la calomnie du « Barbier de Séville ».

Oui, c'est ça, de la pure calomnie. Malveillance et médisance. Jalousie. Calomnie !

Le tableau est à nouveau éclairé.

Hamlet se lève et se dirige vers le tableau.

Vous voyez, j'ai compris votre jeu. Vous aurez beau faire, vous n'êtes que de sales calomniatrices. Des Érinyes. Finalement, j'y vois clair. Vous voulez vous venger de moi et vous ne savez même pas pourquoi. Ce n'est pas parce que vous affichez une orgueilleuse assurance que vous avez pour autant raison. Vous pouvez continuer de frimer tant que vous voudrez, vous n'êtes pas de taille avec moi. Je vous ai démasquées. Je vous ai percées à jour. Vous ne m'aurez pas. Vous êtes grillées. Vous êtes cuites.

Il leur tourne définitivement le dos.

Le noir s'installe progressivement.

XVI

Les murs de la bibliothèque laissent apparaître des zones éclairées, ici et là, avec quelques livres qui semblent frémir d'une lumière tremblotante.

PREMIÈRE VOIX, *provenant d'un rayonnage.*

O, Hamlet, comment ne sens-tu pas que tu n'es décidément pas à la hauteur ?

HAMLET

À la hauteur de quoi ? J'ai beau faire, je ne vois pas d'issue.

PREMIÈRE VOIX

Cherche bien, Hamlet, cherche bien !

HAMLET

Je suis dans le noir absolu !

On entend, à nouveau, en musique de fond, un couplet de « Noir, c'est noir, il n'y a plus d'espoir ! », chanté par Johnny Halliday.

PREMIÈRE VOIX

Est-ce une raison pour renoncer ?

HAMLET

Je ne sais par où commencer !

PREMIÈRE VOIX

Sauras-tu seulement par où finir ?

DEUXIÈME VOIX, *provenant d'un autre rayonnement.*

Oui, sauras-tu seulement par où finir ?

HAMLET

Est-il nécessaire de le savoir déjà ?

DEUXIÈME VOIX

Comment savoir que c'est « déjà » ?

TROISIÈME VOIX, *provenant d'un troisième rayonnement.*

C'est toujours déjà...

LES TROIS VOIX ENSEMBLE

C'est toujours déjà...

HAMLET

Dans tous les cas, alors, on est piégé...

LES TROIS VOIX ENSEMBLE

Piégé...

HAMLET

Aucun moyen de s'en sortir...

LES TROIS VOIX ENSEMBLE

Aucun moyen...

HAMLET

Pas d'issue possible...

LES TROIS VOIX ENSEMBLE

Pas d'issue possible...

HAMLET

On voudrait sortir du cauchemar. On voudrait se réveiller... Dormir, rêver peut-être, c'est bien... Se réveiller, c'est mieux ! Comment faire ?

LES VOIX

Commence par reconnaître tes torts, tu feras bien !

HAMLET

Quels torts ? Comment savoir ?

LES VOIX

On est toujours déjà en torts. Comment, à ton âge, avec toute ton expérience... ah !

ah ! ah !... pourrais-tu encore l'ignorer ?

HAMLET

Oui, peut-être... J'ai dû me mettre en tort à un moment ou à un autre... Pardon pour mes offenses... Je suis désolé... Je suis tout contrit... Je m'en veux... C'est ma faute, c'est ma très grande faute...

LES VOIX

Ça va, n'en rajoute pas ! Inutile de chercher à faire le malin !

HAMLET

Je m'en voudrais... Déjà que je m'en veux ! Quel rustre, quel esclave je fais ! Et comme tous les hasards m'accusent ! Je voudrais bien qu'on m'exonère !

LES VOIX

C'est le vœu de tous les contribuables, figure-toi !

HAMLET

Et c'est moi qu'on accuse de vouloir faire le malin !

PREMIÈRE VOIX

À malin, malin et demi...

DEUXIÈME VOIX

Malin deux tiers...

TROISIÈME VOIX

Malin trois quarts...

HAMLET

Bon, ça va, je suis coupable, c'est d'accord ! Mais de quoi ? Dieu le sait-il seulement ? Et ça lui ferait une belle jambe de le savoir, de toute façon...

PREMIÈRE VOIX

Dieu est omniscient...

DEUXIÈME VOIX

... et omnipotent.

TROISIÈME VOIX

... et a le don d'ubiquité.

HAMLET

Nous voilà bien avancés avec ça !

PREMIÈRE VOIX

De toute façon, ce n'est pas à Lui de se justifier !

DEUXIÈME VOIX

Non, ce n'est pas à Dieu de justifier ses desseins envers l'homme...

TROISIÈME VOIX

... mais plutôt à l'homme de fournir toutes les explications, à se justifier.

PREMIÈRE VOIX

... à produire des justificatifs...

DEUXIÈME VOIX

... comme lorsqu'on s'adresse au Service des Impôts.

TROISIÈME VOIX

Parfaitement. Un point, c'est tout !

HAMLET

Je savais bien que les dés étaient pipés.

VOIX D'EINSTEIN, *parvenant d'une zone différente des rayonnages où l'on voit le célèbre portrait d'Einstein tirant la langue.*

Dieu ne joue pas aux dés, Hamlet, tout le monde sait cela !

PREMIÈRE VOIX

Et donc le verdict...

DEUXIÈME VOIX

... est que tu es...

TROISIÈME VOIX

...coupable...

VOIX D'EINSTEIN

...Hamlet !...

HAMLET

Je savais bien qu'on me ferait jouer ce rôle ! Ça n'est pas *fair-play* !

VOIX D'EINSTEIN

Quel rôle, mon cher Hamlet ?

HAMLET, *résigné.*

Le rôle de bouc émissaire, naturellement !

VOIX D'EINSTEIN

Désolé, il en faut toujours un, c'est comme ça !

Les zones jusqu'ici éclairées s'éteignent successivement, laissant finalement la scène dans le NOIR.

XVII

Le calendrier indique la date du 27 novembre.

C'est le seul élément qui peut rappeler le précédent décor.

Le décor en effet a changé : une chambre aux murs nus peints en blanc, sans décoration.

Mobilier sobre, réduit au minimum : un lit avec barreaux de métal, un placard dans un coin de la chambre, un fauteuil près de la fenêtre, munie de barreaux épais, et une chaise.

Et aussi un guéridon, sorte de table de nuit avec un verre et une bouteille d'eau, et ce qui semble être le « Journal » d'Hamlet.

Une table minuscule, genre plateau pour servir au lit, avec quelques revues et une ou deux boîtes de médicaments qui traînent.

Luminosité discrète.

Silence complet pendant au moins une ou deux minutes.

HAMLET, *qui baille et s'étire avec une très grande lenteur.*

J'ai du mal à me réveiller ce matin... Je ne me souviens même plus de ce que j'ai fait hier...

Il jette un regard circulaire, deux ou trois fois, l'air étonné.

Il découvre son « Journal » posé sur la table de nuit, fait mine de le prendre mais renonce bientôt.

Il faudra que j'y inscrive un jour que la terre, depuis un certain temps, me paraît un promontoire stérile. Oui, c'est bien cela, ça résume tout. Et j'ajouterai que l'homme n'a pas de charme pour moi, non, et la femme non plus, merde !

Il se lève très lentement, se dirige vers un renforcement qui doit être un petit cabinet de toilette car on entend bientôt de l'eau couler. Il en ressort un moment après, en robe de chambre

Mais il ne faut pas, quand même, que ça nous coupe l'appétit ! Allez, à table !

Il s'attable devant le plateau du petit déjeuner déjà servi depuis un moment, goûte frugalement puis se lève et va s'installer devant la petite table, plus loin.

Un temps.

Il sort de quoi écrire d'un tiroir de la table. Il écrit laborieusement.

La scène s'éclaire de plus en plus. Lumière violente.

À ce moment, entre Ophélie, sur la pointe des pieds.

OPHÉLIE, *à peine audible, craignant de le déranger.*

Je ne te dérange pas ? Comment vas-tu ce matin ? As-tu bien dormi ?

HAMLET, *d'une voix neutre.*

Oui. Ça va, ça va... Ça a l'air d'aller... [*Il se lève péniblement et lui fait face*].

Mais ce qui m'a le plus étonné en me réveillant, c'est de voir les quatre murs nus, tout blancs. Je n'ai pas reconnu ma chambre. Quel changement ! J'ai été un peu inquiet sur le moment, mais pas trop, et je me sentais dans un état d'apaisement surprenant qui m'ôtait tout sentiment de peur ou de nervosité. Surtout j'ai tout de suite remarqué mon « Journal » sur la table de nuit, bien en évidence, et ça m'a rassuré complètement (un peu jauni quand même et une curieuse odeur de brûlé, m'a-t-il semblé).

Il s'assoit sur le bord du lit.

Je me sentais trop fatigué pour seulement essayer de le prendre et de l'ouvrir mais il était là, tout près de moi, et cela suffisait pour me rendre heureux. Après ma toilette et le petit-déjeuner, je me sentais déjà beaucoup mieux. Alors j'ai voulu me remettre à écrire.

L'air résigné. M'y voici donc.

Il s'allonge.

Mais je sens que pour aujourd'hui, ça va suffire. Ce qu'il me faut maintenant, c'est dormir... dormir... rêver peut-être.

OPHÉLIE, *avec douceur.*

Oui. Du calme, du repos. Beaucoup de repos. Surtout après tous ces moments de fièvre et de tumulte... c'est tout ce qu'il reste à faire.

HAMLET, *concentré.*

Oui. Le reste n'est plus que silence désormais...

Solennel et sentencieux.

Le reste est silence...

Noir. Fondu-enchaîné.

XVIII

Même lieu. Même décor. C'est peut-être la nuit.

Un long moment silencieux.

Un personnage en habit du XVII^e siècle est assis sur la chaise proche du lit où s'est allongé Hamlet. Il s'agit de Pascal.

Un autre personnage, également en habit du XVII^e siècle, est resté plus loin, debout, dans l'ombre. Il s'agit de Descartes.

HAMLET

« Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie ! »

PASCAL

Cela me rappelle quelque chose... Il me semble bien que j'ai déjà dit ça un jour, non ? C'est fou comme les gens ont tendance à oublier la propriété littéraire !

Hamlet s'assoit au bord de son lit.

HAMLET

Je ne m'attendais pas à te voir ici, mon cher Pascal. En tout cas pas en pleine nuit !

Un temps.

PASCAL

Oui, c'est cela... En tout cas, si tu veux tenter d'être heureux, le silence et toutes ces choses-là, n'y pense plus !

HAMLET

Il est évident que « les hommes n'ayant pu guérir la mort, la misère, l'ignorance, ils se sont avisés, pour se rendre heureux, de n'y point penser ». Qu'est-ce que tu crois ? J'ai des lettres, tu sais ?

PASCAL

Oui, je sais... Des mots, des mots, des mots... Pour en faire quoi, en définitive ?

HAMLET

Pour se divertir tout simplement... Je blague... Non. Plus sérieusement, pour préciser les sensations imprécises, pour donner un sens à ce qui n'en a point. Pour sortir du noir qui obscurcit nos âmes...

PASCAL

Ne te berce pas trop d'illusions !

On entend, en musique de fond, un couplet de « Noir, c'est noir, il n'y a plus d'espoir ! », chanté par Johnny Halliday.

Il y a un monde entre ce que l'on dit et ce que l'on pense, parfois.

HAMLET

À ce compte-là, à quoi bon parler ? À quoi bon penser ? Tu as sûrement ton avis sur la question, Descartes, non ?

DESCARTES, *qui était resté jusque là dans l'ombre au fond de la pièce, avance.*

Tu devrais le savoir à quoi sert de penser, voyons, toi qui te demandes sans cesse s'il faut être ou ne pas être. Ma réponse est simple : « Je pense, donc je suis. » Un point, c'est tout ! Pourquoi chercher plus loin et se torturer ? La vie est assez compliquée comme ça, va !

HAMLET

Si ça pouvait suffire pour me consoler !

PASCAL

Il y a partout dans le monde de la misère et de la désolation, de la pauvreté et du chômage, des tremblements de terre et des tsunamis, des guerres et des massacres, des famines et des épidémies, des dictatures et des totalitarismes, la crise financière et le réchauffement de la planète, le cancer, le sida et la menace nucléaire... et toi tu nous parles de ton nombril ! Mais tu sais que tu es incroyable, mon pauvre Hamlet ?

WOODY ALLEN, *qui surgit comme un beau diable, essoufflé, de derrière le placard.*

Et encore nous ne parlons pas du plombier... qui ne vient jamais quand on l'appelle... parce que la baignoire fuit à grandes eaux... ou quand on se rend compte... que l'argent a une certaine importance... ne serait-ce que pour des raisons financières... Le monde est mal fait !

HAMLET

Tu as peut-être raison, mon vieux Woody Allen. Mais j'ai mes doutes... Je dirais plutôt qu'il n'est ni fait ni à faire, voilà tout !

PASCAL

Ça, c'est une autre histoire.

DESCARTES

Oui, une histoire très différente.

HAMLET

J'aurais cru que toutes nos histoires, en définitive, se ressemblaient... qu'elles étaient toutes la MÊME histoire, l'histoire de l'humanité en quelque sorte. Mais j'ai beau faire, je vois bien que tout le monde se la joue perso, tout le monde veut sauver sa peau et à chacun son nombril ! [*Un temps*]. Total, un jour ou l'autre, on y va... on y va tous...

WOODY ALLEN, *d'un air entendu.*

Et donc, ne me demande pas pour qui sonne le glas !

HAMLET

Je ne demande rien à personne, moi ! J'étais tranquille dans cette chambre. Qu'est-ce que vous êtes venus y faire ? Vous ne voyez pas que vous me dérangez ? Vous m'importunez ! [*Presque hystérique*]. Vous m'importunez vraiment !

Pascal se lève et rejoint Descartes.

Il hausse les épaules.

Incorrigible !

DESCARTES

Inamendable !

WOODY ALLEN

Indécrottable !

HAMLET

Je ne demande rien à personne, moi ! Qu'on me foute la paix ! Je veux me reposer ! Je veux du silence, c'est tout ! Je veux faire le VIDE ! Et puis tirer l'échelle !

PASCAL

Bon, en ce qui nous concerne, nous allons vider les lieux, je crois.

DESCARTES

Oui, vu les circonstances, c'est sûrement ce qu'il y a de mieux à faire !

PASCAL

Cet Hamlet, décidément, pense trop !

HAMLET, *révolté*.

Voilà, on me méprise... Et c'est toujours comme ça !

WOODY ALLEN

En fait, il pense surtout à sauver sa mise ! [*Malicieusement*]. C'est un pari comme un autre, après tout, n'est-ce pas ?

PASCAL

Ah, c'est malin, ces allusions ringardes ! [*Comme résigné*]. Enfin, comprenne qui pourra ! [*Un temps. D'un ton solennel.*]. L'homme est fragile comme un roseau. Alors qui penserait à lui s'il n'y pensait pas lui-même ?

WOODY ALLEN, *faussement naïf*.

Je n'aurais jamais cru que l'homme était un roseau pensant !

PASCAL, *exaspéré*

Voilà que ça recommence ! Incroyable, ma parole ! C'est une manie ou quoi ?

DESCARTES

Allez, il est temps de le laisser...

WOODY ALLEN

...à son triste sort.

PASCAL

Si l'on peut dire...

Ils sortent sur la pointe des pieds, laissant Hamlet qui s'est rallongé sur son lit en silence.

Le noir s'installe progressivement.

XIX

Le noir se dissipe peu à peu.

Même lieu. Même décor. Le matin.

Le calendrier indique la date du 30 novembre.

HAMLET, dans la même position, avec la même attitude.

Plus j'y pense et plus je trouve que c'est une bonne idée que de m'avoir mis dans une chambre complètement dépouillée. J'aurais eu horreur de la voir meublée et surtout qu'elle soit encombrée d'étagères. Et de livres... Pouah !

Un temps.

Entre Horatio, un journal sous le bras.

HORATIO, l'air faussement enjoué.

Je te croyais parti en vacances.

HAMLET

Il s'assoit sur le rebord de son lit.

Non, j'étais parti souper.

HORATIO, *surpris*.

Parti souper ?

HAMLET, *catégorique*.

Non pas là où l'on mange mais là où l'on est mangé. Un certain congrès de vers politiques m'avait pris en charge. Pour les plaisirs de la table, le seul souverain, c'est le ver !

HORATIO, *affectant de goûter à la plaisanterie*.

Je dois dire que tu me mets en appétit, ma foi !

Un temps.

Puis, changeant de sujet.

Ça a l'air pas mal ici. [*Tournant la tête vers la droite puis vers la gauche*]. Propre. Clair. Dépouillé. [*Un temps*]. Calme. [*Un temps*]. Tu dois t'y sentir bien, non ?

HAMLET

Ce que j'apprécie le plus dans cette nouvelle chambre, c'est le silence. [*Il se lève*]. Le silence des mots. Le silence des livres. Je ne sais pas pourquoi mais le calme qui règne ici me paraît une bénédiction des dieux.

HORATIO, *timidement*.

Et les voix que tu entendais la nuit, tes... cauchemars ?

HAMLET

Non. Je n'entends plus, la nuit, ces voix qui murmuraient et gémissaient dans ma bibliothèque, qui me poursuivaient de leurs propos obscènes et d'insultes incensantes... dont je savais, pourtant, décrypter les discrètes menaces.

Il fait quelques pas mais ne peut que revenir sur place vu l'espace limité de la chambre.

Et je ne risque pas non plus d'être perturbé par ces livres qui changeaient sans arrêt de place, qu'on ne retrouvait plus, le jour venu, qui disparaissaient sans crier gare pendant la nuit... J'arrive même, je crois, à remettre mes idées en place et à commencer la reconstruction de mon intellect. J'aime ce mot. Oui. Je le préfère à « cerveau ». « Cerveau », c'est trop médical...

HORATIO, *tâchant d'en savoir davantage*.

Et tu ne t'ennuies pas ? Tu t'occupes comment ?

HAMLET

Eh bien je recommence à lire un peu. Oh pas grand-chose encore. Juste parcourir quelques journaux et magazines. Ici on ne peut pas lire *Le Monde* mais seulement la feuille de chou locale. [*Attentif, il aperçoit le journal plié qu'Horatio a avec lui. Presque méfiant*]. Tiens, je vois que tu lis ça toi aussi ? [*Un temps*]. Pour ce que j'ai à en faire, c'est bien suffisant, remarque. Je laisse de côté les pages politiques et les pages économiques et sociales. Je passe aussi les pages sportives et la page des spectacles (le spectacle est assez croquignolesque ici !). Il ne reste que peu de choses à lire. Ah oui, précisément, les faits divers. Ce n'est pas cela qui va m'encombrer l'esprit. [*L'air quelque peu surnois, il regarde Horatio, guettant sa*

réaction]. Justement, en bas de la page, j'ai remarqué un article qui a retenu mon attention. En titre, ça disait : **La bibliothèque est en feu**. Tiens, je vais te le lire. Le résumé de l'article annonce en quelques lignes : « *Un universitaire manque de périr brûlé vif dans l'incendie de sa bibliothèque. Il semblerait que le sinistre, rapidement maîtrisé par les pompiers, ait été provoqué par une allumette mal éteinte alors que Monsieur H. fumait sa pipe et que le feu ait pris sans qu'il y prenne garde, trop absorbé sans doute dans sa lecture.* »

HORATIO, *pris de court*.

Bah ! Des mots, des mots, des mots !

HAMLET, *qui ne l'écoute plus*.

Tu te rends compte ? Il fumait la pipe... Comme moi... Cela me fait penser que je fumerais bien une pipe en ce moment. Mais le règlement de cette... « résidence », comme ils disent..., l'interdit. Tant pis. J'attendrai. Je ne suis pas pressé. [*Un temps*]. De toute façon, je n'aime fumer la pipe que quand je lis et, en ce moment, je n'ai plus tellement envie de lire. Ni d'écrire non plus. D'ailleurs, je n'ai plus rien à dire. Je crois que je vais même arrêter mon « Journal » à l'avenir. Finalement, c'est quoi un « Journal » ? C'est quoi un livre ? Des mots, des mots, des mots !

HORATIO, *approuvant, à mi-voix*.

Oui, en effet. Des mots, des mots, des mots !

Il se dirige lentement vers la porte.

Je te laisse, mon cher Hamlet. Je reviens bientôt.

Il sort.

Noir. Fondu-enchaîné.

XX

Le noir se dissipe progressivement.

Même lieu. Même décor.

Sans doute l'après-midi.

Gertrude, Rozenne Krantz et Guilaïne Stern sont là, en visite, assises auprès du lit.

Hamlet est étendu sur son lit, l'air apparemment indifférent peut-être somnolant.

Les trois femmes bavardent entre elles, comme si Hamlet était absent. Elles pouffent de rire de temps en temps.

ROZENNE KRANTZ

Remarque, Gertrude, on s'en doutait bien un peu que toi et Hamlet... [*Elle rit de bon cœur*]. Enfin, c'était une affaire qui marche, comme on dit...

GUILAÏNE STERN

...et tout le monde était au courant, malgré vos airs de conspirateurs.

ROSEN KRANTZ

Surtout à cause de vos airs de conspirateurs, je dirais...

GERTRUDE, *semblant en tirer fierté*.

Il faut dire qu'Hamlet était un sacré beau gars ! Plein d'humour. Et brillant avec ça ! Il faisait tourner la tête à toutes les copines.

ROZENNE KRANTZ, *riant sous cape*.

Pas à nous, je peux te l'assurer.

GUILAINE STERN, *dans un gloussement*.

Ah, ça non, alors !

GERTRUDE, *à peine vexée*.

Pardi, tu m'étonnes !

ROZENNE KRANTZ, *faisant sa curieuse*.

Mais c'était seulement une affaire de sexe, non ?

GERTRUDE

Non. On a même failli partir ensemble à un moment.. [Un temps]. On était jeunes... On était vraiment amoureux... Et puis Ophélie est arrivée et ça a changé la donne... Presque du jour au lendemain...

GUILAINE STERN, *presque avec délectation*.

D'accord. On connaît la suite. Ils se sont mariés et tu es restée en rade...

GERTRUDE, *triomphante*.

Pas longtemps. On a repris notre relation presque aussitôt après... Dans le mois qui a suivi, je crois bien. Hamlet était partagé. Il ne pouvait se passer de moi et il tenait à Ophélie éperdument. La quadrature du cercle...

ROZENNE KRANTZ, *pragmatique*.

Si j'ai bien compris, vous avez réussi à arrondir les angles, non ?

GUILAINE STERN, *comme soudain éclairée par une illumination*.

... à arrondir les angles ! Ah, oui ! [Elle s'esclaffe]. Et ton gosse est né dans la foulée, je me souviens...

ROZENNE KRANTZ, *un brin cynique*.

Et Claudius dans tout ça ? Heureux papa !

GERTRUDE, *ne semblant pas accorder d'intérêt à cette question*.

Le malheur avec Hamlet, c'est que c'est un type qui n'a jamais été simple.

Elle semble, un instant, plutôt songeuse.

Non, il n'a jamais été simple. Il fallait toujours qu'il aille chercher midi à quatorze heures. Il n'arrêtait pas de se compliquer la vie et il s'en sortait plutôt mal quand il s'agissait des choses du sexe... J'allais dire : « des choses du cœur ». Il avait besoin qu'on l'aime mais il avait peur d'aimer. En fait, il ne savait pas aimer à la hauteur de son amour.

GUILAINE STERN

C'est bien compliqué tout ça, en effet.

GERTRUDE

Il a passé sa vie à douter. À douter de lui-même, à douter des autres, à douter de la vie... À douter de son amour... Il a toujours pris le bonheur au tragique... Comme si le bonheur lui faisait peur... Comme si la vie lui faisait peur !

ROZENNE KRANTZ, *tenace*.

Et Claudius dans tout ça ?

GERTRUDE

Oh, lui... Il n'a jamais eu beaucoup d'états d'âme. Le fait accompli a toujours été pour lui la meilleure des solutions. En fait, il n'a jamais eu besoin de trouver des solutions : il ne s'est jamais posé de questions sur rien. La vie, ça a toujours été son seul et unique problème. Ou plutôt, vivre sans problèmes... son seul et unique but. Voilà. C'est là tout Claudius.

GUILAINE STERN, *soudain consciente de la présence d'Hamlet à côté.*

Vous croyez qu'il nous écoute ? Vous croyez qu'il entend ?

ROZENNE KRANTZ, *tout à fait indifférente.*

Bof ! Quelle importance ?

GERTRUDE, *jetant un regard presque attendri en direction d'Hamlet.*

Le pauvre vieux... Dans l'état où il est...

ROZENNE KRANTZ

Justement. On ne m'enlèvera pas de l'idée que, s'il est dans cet état, c'est précisément parce qu'il n'est pas en accord avec lui-même.

GERTRUDE, *avec un léger mépris.*

Quelle perspicacité !

ROZENNE KRANTZ, *assez fière d'elle-même.*

Non, ce serait plutôt de l'intuition.

HAMLET, *émergeant d'une profonde léthargie (il a peut-être tout entendu).*

Comme précédemment, il laisse tomber, comme des oracles, des paroles qui ne semblent pas comporter de lien évident entre elles.

O souillures, souillures de la chair !... Si elle pouvait fondre et se dissoudre !... Le temps est hors des gonds !... O sort maudit que ce soit moi qui aie à le rétablir !... La pièce est le piège où je prendrai la conscience du roi !... Que l'on puisse sourire, et encore sourire, et être un scélérat !... Le Danemark est une prison !... Mais brise-toi, mon cœur, car je dois me taire !... Oh, des tables de ma mémoire, je chasserai tous les futiles souvenirs !... Il y a une providence spéciale dans la chute d'un moi-neau !... Le tout, c'est d'être prêt !... Et que vaut, à mes yeux, cette quintessence de poussière qu'est l'homme ?... Et le reste est silence !...

Gertrude, Rozenne Krantz et Guilaïne Stern le regardent, l'air effaré.

Elles se lèvent de leurs sièges, se dirigent vers la porte et sortent sans un mot, l'une derrière l'autre.

Silence absolu.

Noir progressif.

XXI

Le noir se dissipe lentement.

Même lieu, même décor.

Dans la chambre, toutefois, un arbre de Noël décoré.

*Le calendrier, toujours là, indique la date du **24 décembre**.*

HAMLET, *assis sur son lit, presque prostré.*

Je suis fatigué, Horatio, terriblement fatigué... Je veux dormir... J'en ai marre... Je veux partir d'ici. Foutre le camp de cette prison. Aller ailleurs... Fuir, là-bas fuir !
À ce moment, entre Ophélie, accompagnée de Paul Honius, qui semble hésiter à avancer et marche sur la pointe des pieds.

OPHÉLIE, *s'adressant à Paul Honius à voix basse.*

Mais non, ne t'en fais pas. Tu sais, il a toujours apprécié les visites imprévisibles.

S'adressant à Hamlet.

Une vieille connaissance qui vient prendre de tes nouvelles. C'est Paul, tu sais bien, Paul Honius.

HAMLET, *qui le reconnaît tout de suite, toujours assis sur son lit.*

Ah ! Ce vieux Paul ! Après tout ce temps ! Si les caméléons pouvaient parler !...

HORATIO, *poli mais sans trop.*

Salut, Paul !

PAUL HONIUS, *s'adressant à Horatio.*

Salut, Horatio !

Puis s'adressant à Hamlet, d'un ton faussement enjoué.

Alors, est-ce que ça va, mon cher Hamlet ?

HAMLET, *laconique et d'une voix monocorde.*

À peu près... à peu près... à peu près...

PAUL HONIUS, *revenant à la charge.*

Bon, comment te sens-tu ?

HAMLET, *sarcastique.*

Je me sens beaucoup moins bien depuis ton arrivée.

OPHÉLIE, *tâchant, maladroitement, d'effacer la grossièreté d'Hamlet.*

Il plaisante, bien sûr... Ce qu'il veut dire, en fait, c'est qu'il se sentait beaucoup moins bien AVANT ton arrivée.

HAMLET, *têtu, s'enfonçant davantage.*

Non. Ce que je veux dire, c'est que, depuis ton arrivée, l'air est devenu irrespirable. C'est bien simple, jusqu'ici je ne me sentais pas bien. Depuis que tu es là, je ne me sens plus du tout. Tu inspires mon oxygène. Tu me pompes l'air, voilà !

PAUL HONIUS, *affectant de n'avoir pas compris, puis, soudain, plein d'ardeur.*

Toujours ton sens particulier de l'humour, je vois. Mais c'est vrai que tu as l'air bien ! On peut dire que tu n'as pas changé depuis le bon vieux temps !...

[Après un temps bref de réflexion]. En tout cas pas depuis la dernière fois...

HAMLET, *malicieusement.*

Toi non plus, mon vieux, toi non plus.

PAUL HONIUS, *qui lance une de ses platitudes habituelles.*

Quand même, ça fait un an de plus chaque année !

HAMLET, *abrupt et direct.*

Tu crois aux fantômes ?

PAUL HONIUS, *à voix basse.*

Encore ses vieux délires, on dirait...

Plus fort.

Ma foi, c'est selon...

HAMLET, *avec insistance*.
Toujours expert en noyades ?

PAUL HONIUS, *perplexe*.
Ça ne s'arrange pas, on dirait...

HAMLET, *poussant son avantage*.
Toujours amateur de poissons ?

PAUL HONIUS, *de plus en plus perplexe*.
Qu'est-ce que le poisson a à avoir là-dedans ? Oui, ma foi, j'aime bien le poisson...

HAMLET, *impitoyable*.
Alors pourquoi faut-il que tu sois toujours en train de le noyer, le poisson ?

PAUL HONIUS
Touché ! [À voix basse] Je l'ai toujours dit, il a l'air de divaguer mais il semble aussi savoir où il va... Il est lucidement confus !... Ou plutôt, confusément lucide...
L'air sournois, comme dans le temps.
En tout cas, tu as l'air en pleine forme, non ?

HAMLET, *méprisant, devant une telle mauvaise foi*.
Toi aussi, mon vieux, toi aussi.

PAUL HONIUS, *un peu gêné devant une situation qui devient manifestement embarrassante*.
Euh ! Tu as quand même encore besoin de repos, m'a-t-on dit... On m'a recommandé de ne pas m'attarder... Je ne vais pas rester trop longtemps.

HAMLET, *agacé*.
Moi non plus, mon vieux, moi non plus... [Un temps. Puis d'un ton de plus en plus navré]. Oui, il est bien tard. Il n'a jamais été aussi tard. Il est toujours trop tard...

PAUL HONIUS, *partant à reculons*.
Bon, je crois que je vais me retirer maintenant.

HAMLET, *sarcastique, dans un murmure*.
C'est ton père qui aurait dû se retirer...

OPHÉLIE, *polie*.
Comment ? Déjà ?

HAMLET, *à mi-voix et l'imitant*.
« Comment ? Déjà ? ». C'est Ophélie tout craché, ça ! Elle a toujours fait semblant !... « Comment ? Déjà ? ». Alors que moi, je ne connais pas le semblant, je ne connais que CE QUI EST... C'est mon malheur...

PAUL HONIUS
Non, vraiment, Ophélie. Je crois que c'est mieux comme ça.
[Un temps]. Eh bien, ravi de t'avoir revu, mon cher Hamlet.

HAMLET, *presque soulagé, peut-être même épuisé*.
Pas autant que moi, mon vieux, pas autant que moi...
Paul Honius sort de la chambre, à reculons.
Il est raccompagné par Ophélie, qui a assisté, navrée, à toute la scène sans trop oser intervenir.

XXII

Hamlet est marqué par cette visite qui s'est avérée très pénible pour lui.

HAMLET

Ouf ! Il a enfin foutu le camp ! Ça fait du bien !... N'empêche... Ça m'a tué.

Il se rallonge sur le lit.

Tout un passé a resurgi, tu sais. J'ai revu en un instant la vieille face de cet imposteur qui m'avait pourri la vie à une époque. J'ai revécu en un instant l'écœurement de jours que je croyais à jamais disparus, enfuis dans le néant... Pourtant, rien ne disparaît jamais totalement, je le vois bien... Je ne croyais pas que ce salaud aurait l'aplomb de revenir, de se présenter devant moi comme si de rien n'était... comme s'il n'avait jamais essayé de me torpiller... de me détruire... comme s'il n'avait rien à se reprocher. Après tout ce temps ! Après toute cette infamie !

HORATIO

Laisse tomber. Le passé, c'est le passé... Tu ne pourras rien y changer.

HAMLET

J'ai trop longtemps voulu oublier. Je crois même que j'y étais parvenu. En tout cas, on aurait dit... Mais on n'efface jamais vraiment le passé, c'est sûr.

HORATIO

Quel besoin as-tu de te torturer ? Pourquoi remuer tout ça encore une fois ?

HAMLET

Trop de souvenirs. Trop de douleurs étouffées. Mais les vieux cadavres finissent toujours par sortir de leurs placards.

HORATIO

Oui. Et ça ne sent jamais bien bon. À éviter, crois-moi !

HAMLET

J'aurais voulu ne jamais être né. J'aurais voulu ne jamais respirer cet air fétide. Je suis à bout. J'étouffe. J'ai besoin d'air pur.

HORATIO

Allons, tu as surtout besoin de calme. Je vais te laisser à présent, mon cher Hamlet. Tu vas te reposer. Une bonne nuit de sommeil et demain, il n'y paraîtra plus rien.

HAMLET

Tu vois bien que je suis mort.

HORATIO, *d'un ton ferme.*

Mais arrête avec tes conneries ! Demain est un autre jour !

HAMLET, *pris de lassitude.*

Demain, et demain, et encore demain... [*Catégorique*]. La vie est un songe, pas davantage... La vie n'est qu'une brève chandelle, tu sais ? [*Il s'exalte*]. La vie n'est qu'une ombre qui déambule un moment et les hommes et les femmes ne sont que des acteurs. [*Un temps*]. Et donc, je suis mort et bien mort ! Exit Hamlet... qui s'enfonce dans la nuit des temps. [*Sarcastique*]. Exit Hamlet et son nombril !

HORATIO, *attendri.*

Mais non, mon vieux pote de toujours, mais non, Hamlet n'est pas mort !
Il agite les deux poings en manière d'encouragement.
D'ailleurs, tu le sais, la nuit sera brève.
Sur un ton déclamatoire.
Et tout s'évanouira au chant du coq.
D'aucuns disent que toujours, aux approches de la saison
Où l'on célèbre la naissance du Sauveur,
L'oiseau de l'aube chante toute la nuit.
Alors, dit-on, aucun esprit n'ose sortir,
Les nuits sont purifiées, les planètes ne foudroient plus,
Les fées ne jettent plus leurs maléfices, les sorcières sont sans pouvoir
Tant cette époque est sainte et chargée de grâce...
Tous tes mauvais rêves, tu verras, vont disparaître comme par enchantement. Le
temps finit par effacer toutes les douleurs, toutes les blessures...
Il réitère son geste d'encouragement.
Il sort en lui faisant un signe amical.
HAMLET, *qui passe ses mains derrière la nuque.*
Quoi ? Une note d'espoir malgré tout pour finir ? [*Songeur*]. Pourquoi pas ? Si ce
doit être pour maintenant, ce ne sera plus à venir. Si ce n'est plus à venir, c'est pour
maintenant. Et si ce n'est pas pour maintenant, pourtant mon heure viendra... En
attendant... nous attendrons... La vie est pleine de surprises, après tout...
Toujours allongé, il se retourne vers le mur, le dos au public. Noir.

XXIII

Le calendrier mural indique la date du 25 décembre.
Un petit sapin de Noël dans un coin de la chambre.
Hamlet est debout, bien droit, vêtu d'un complet-veston clair. Chaussures de cuir
beiges bien cirées. Allure impeccable.
HAMLET
C'est Noël. C'est mon jour de sortie. Il paraît que j'y ai droit... Je vais bien... En-
fin, disons que je vais mieux. C'est le psy lui-même qui me l'a dit... J'aurais ten-
dance à le croire, finalement. Sans doute parce que ça m'arrange...
Il fait quelques pas en direction de la porte, met la main sur la poignée mais se
ravise et reprend la position initiale.
Encore que... [*Un temps*]. Si on ne peut plus croire son psy, alors, à qui faire con-
fiance ? Je sais bien qu'il fait en sorte de me rassurer mais il doit bien y avoir une
part de vérité dans toute sa logorrhée... Ah, la vérité ! Qu'est-ce que la Vérité ?
Vaste question... en vérité !
Hamlet s'assoit sur la chaise qui est près du lit.
J'ai toujours rêvé d'un monde sans mensonge, sans hypocrisie, sans duplicité. Eh
bien je dois dire que j'ai été servi... En fait, qu'on se tourne à droite ou à gauche,
on est en plein dedans ! Les gens vous sourient, et vous sourient encore mais ce

sont des traîtres et des salauds ! Ils disent qu'ils vous aiment mais ce n'est que fausseté et écœurante flagornerie de toutes parts. Derrière leurs sourires mielleux et leurs propos douxceux, il n'y a que lâcheté et mépris ! Souillures, corruption et parjures !

On entend quelques ricanements dans les coulisses.

Un temps.

Hamlet se lève, soudain fébrile, et fait les cent pas.

Et la Justice ! J'ai toujours rêvé de Justice... [*Un temps*]. Elle a bon dos la Justice ! Et d'abord, quelle Justice ? Quand a-t-on vu un juste récompensé ? Il faut en convenir, la chose est devenue si rare que l'on pourrait crier au miracle si l'on voyait un tel événement se produire ! La Justice est une denrée de première nécessité... mais où peut-on trouver pareille rareté ? Même en plein midi, on aurait du mal seulement à en distinguer l'ombre. La Justice n'est même plus l'ombre d'elle-même. C'est un souvenir des temps anciens, quand les bonnes fées bravaient les sorcières. C'est devenu, dans les annales, un conte de bonne femme. Pas davantage.

Il cesse de faire les cent pas.

Il ôte sa veste et la pose sur le dossier de la chaise.

J'étouffe ! Il faut absolument que j'aie respirer ailleurs... Je ne peux plus rester ici. [*Soudain pris de lassitude, il s'assoit sur le rebord de son lit*]. Il faudrait que je quitte cette prison. Bon, ce n'est pas une prison mais c'est tout comme... Ah, vivre en liberté ! C'est une aspiration ardemment souhaitable, un vœu à formuler avec dévotion ! [*Avec une pointe de regret dans la voix*]. J'ai toujours rêvé de Liberté... Liberté, Liberté chérie... Mais à quoi bon si tout est écrit dès la première ligne ? Oui, à quoi bon la liberté ? Pour faire quoi ?

Il s'allonge, tout habillé, sur le lit.

Il répète, comme une litanie, avec de moins en moins de conviction, de façon de plus en plus espacée :

Liberté... Liberté... Justice... Liberté... Justice... Vérité... Justice... Vérité... Liberté... Liberté... Vérité...

Il se rassoit lentement sur le bord de son lit.

Avec une soudaine énergie, il se relève à moitié. Et puis, dans un élan brusque en contradiction totale avec sa précédente attitude, il s'écrie.

Nom de Dieu ! Je suis encore vivant !

Un temps. Il se rallonge sur le lit.

Avec une certaine lassitude.

Je suis encore vivant !

Il baille. Il s'endort.

La scène passe lentement au noir.

On entend, en arrière-plan, la comptine « Dors, mon p'tit Quinquin ».

Puis noir complet et silence absolu.

XXIV

La scène demeure noire pendant un bon moment.

Puis elle s'éclaire, juste ce qu'il faut pour entourer Yorick, le Prologue, d'un halo lumineux.

Le Prologue revient sur scène.

Deux ou trois pirouettes. Quelques entrechats grotesques.

PROLOGUE (et donc, à présent, ÉPILOGUE)

Vous avez donc assisté au spectacle, je vois. Vous avez eu parfois la tentation de nous prendre au sérieux, j'imagine. En dépit de mes avertissements ! [*Un temps*]. Ce spectacle aurait pu ne jamais être monté. [*Sur le ton de la confidence*]. Il y a tant d'obstacles à surmonter, vous savez. Mais une chose est sûre : c'est qu'il est donné en représentation, en ce moment, là, c'est un fait. Ne lui accordez pas, cependant, plus d'importance qu'il n'en a. D'ailleurs, était-il censé prouver quoi que ce soit ? En tout cas, il est certain qu'il vous en dira, en réalité, beaucoup plus sur vous-mêmes que sur Hamlet. Car au fond, qui est Hamlet ? C'est vous. C'est moi. C'est nous tous. Forcément... Et surtout, ne nous en veuillez pas, je vous prie, Monsieur Shakespeare et Monsieur Randello... Allez, bonne soirée à tous ! [*Il fait un large geste d'adieu au public en s'inclinant*]. Et sortez couverts !

Il se retire sur la pointe des pieds, comme lors de sa première apparition en scène.

La scène passe progressivement au NOIR.

Teyran, février-mars 2011

ÉVOCATION / PORTRAIT

FRANÇOIS DELSARTE (1811-1871) UN ARTISTE À (RE)DÉCOUVRIR

« La France présente le paradoxe d'une vraie reconnaissance publique de Delsarte de son vivant, puis d'une disparition relative de son nom de la mémoire collective », constate à juste titre le principal spécialiste français de Delsarte, Franck Waille¹. Précurseur de l'art vocal moderne pour les uns, rénovateur de la pédagogie comme de la théorie du geste et du mouvement pour les autres, figure majeure pour tous en raison de son approche novatrice de l'expression corporelle et des arts de la scène, François Delsarte (1811-1871) est aujourd'hui largement et injustement méconnu, pour ne pas dire oublié. Après avoir reçu initialement une formation de chanteur, Delsarte, artiste aux multiples facettes, ne tarda pas à se tourner – dès 1839 – vers l'enseignement pour commencer à élaborer une méthode que l'on peut certes envisager comme un système (associant l'art oratoire, le chant, le mouvement et la pantomime), qualifié par Delsarte lui-même d'« esthétique appliquée », mais surtout comme une construction éminemment *vivante et dynamique*, à l'opposé de toute forme de pétrification théorique inhérente à la notion même de système.

Les enseignements de Delsarte, souvent considérés – de par le lien étroit qu'ils exigent entre la voix, parlée ou chantée, et le mouvement – comme l'une des sources d'inspiration majeures de la modernité dans le domaine des arts du spectacle, ont connu un destin posthume paradoxal, hors des frontières françaises : les États-Unis ont vu se développer, de la mort de Delsarte en 1871 jusqu'au tournant du XX^e siècle, une véritable « Delsartemania » impulsée par plusieurs élèves ou héritiers américains de Delsarte (James Steele MacKaye, Henrietta Hovey, Genevieve Stebbins, Lewis B. Monroe, William R. Alger ou encore Isadora Duncan), qui donna directement naissance au « delsartisme américain ». Ce n'est donc pas un hasard si les premières études sur Delsarte furent américaines : parmi les plus marquantes, citons ici *Every Little Movement. A Book about François Delsarte* (1954) du chorégraphe américain Ted Shawn (1891-1972), qui insiste sur le rôle clef joué par Delsarte dans l'histoire de la danse, ouvrage auquel il convient d'ajouter les travaux de Nancy Lee Chalfa Ruyter publiés depuis 1979 (notamment *Reformers and visionaries : the Americanization of the Art of Dance*, New York, Dance Horizons, 1979, et *The Cultivation of Body and Mind in Nineteenth-Century American Delsartism*, Westport Connecticut/London, Greenwood Press, 1999). Aujourd'hui, Joe Williams continue d'enseigner avec passion le travail corporel de Delsarte à New York².

L'année 2011, date du bicentenaire de la naissance de Delsarte, a permis, sous la forme de trois colloques d'envergure internationale, de jeter – en Europe

¹ Franck Waille (dir.), *Trois décennies de recherche européenne sur François Delsarte*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers Théâtral », 2011, p. 194.

² Voir [http: www.delsarteproject.com/](http://www.delsarteproject.com/)

cette fois – une nouvelle lumière sur un artiste aux talents multiples, mais dont il est difficile de se faire une idée précise aujourd’hui dans la mesure où ses enseignements ont fait l’objet essentiellement d’une transmission orale³, problème méthodologique fondamental auquel s’ajoutent la dispersion des archives Delsarte de part et d’autre de l’Atlantique et la perte d’une partie d’entre elles. À l’heure actuelle, il existe trois thèses de doctorat sur Delsarte (dont deux en langue française) : la première, due à la spécialiste italienne Elena Randi, portait sur *L’estetica di François Delsarte: la dimensione spettacolare* (Université de Padoue, 1992) ; la seconde, rédigée par Franck Waille (*Corps, art et spiritualité chez François Delsarte (1811-1871). Des interactions dynamiques*, Université de Lyon 3, 2009), tente d’aborder l’œuvre de Delsarte dans toute sa diversité en s’appuyant sur l’ensemble de la documentation aujourd’hui disponible des deux côtés de l’Atlantique ; la troisième, écrite par Benoît Gauthier, a consisté en une *Édition critique et savante de manuscrits delsartiens et examen de leur pertinence épistémologique dans la formation d’un corps scénique moderne* (Université du Québec à Montréal, 2010).

Les trois colloques de 2011 (Stuttgart, du 10 au 15 novembre, sous la direction de Mathias Spohr ; Paris, du 18 au 20 novembre, sous la direction conjointe de Christophe Damour et Franck Waille ; Padoue-Vérone, du 12 au 14 décembre, sous la direction d’Elena Randi) témoignent du vif regain d’intérêt pour Delsarte suscité par la thèse monumentale de Franck Waille. Ces colloques, qui comportaient tous un volet « pratique » consacré à la présentation concrète des enseignements de Delsarte par Franck Waille et Joe Williams, avaient pour but d’éclairer le fonctionnement du « système » forgé par l’artiste et de retracer ses répercussions sur les arts du spectacle vivant du début du XX^e siècle à nos jours : théâtre (influence sur le naturalisme de Stanislavski), danse moderne (Ruth Saint Denis, Martha Graham, Isadora Duncan, Rudolf Laban, Ted Shawn), cinéma (notamment le cinéma muet et, plus généralement, l’art mimique au cinéma dans les premières décennies du XX^e siècle).

Pour faire court, le « système » Delsarte s’appuie, en réaction aux enseignements « classiques » prônés notamment par les professeurs de déclamation du Conservatoire, sur l’observation du corps et sur une analyse extrêmement précise des lois physiologiques, soutenues par des études anatomiques elles-mêmes très poussées : par opposition à la « bienséance » classique, Delsarte rétablit l’importance décisive de la *gestuelle* et du *corps* sur scène. À l’âge du progrès scientifique galopant et en opposition à des pratiques théâtrales qu’il ressentait comme surannées, Delsarte croyait fermement aux lois naturelles de l’expression corporelle comme complément indispensable de la voix et de la parole articulée. La réalisa-

³ Hormis un certain nombre de manuscrits, de lettres, et même une esquisse autobiographique, rares sont les traces écrites laissées par Delsarte. L’artiste n’a légué aucune œuvre écrite pouvant prétendre au statut de synthèse de ses recherches tant théoriques qu’empiriques. En revanche, quelques-uns de ses élèves ont élaboré de vastes méthodes d’apprentissage, plus ou moins fidèles aux enseignements du maître.

tion de cette synthèse entre l'intériorité et l'extériorité, qu'il loue par exemple chez le comédien français Frédérick Lemaître (1800-1876)⁴, constitue pour Delsarte le fondement même de l'association dynamique et productive qu'il réclame entre un sentiment (ou une idée) et son expression physique sur scène.

Les organisateurs du colloque parisien consacré à Delsarte avaient délibérément placé leur manifestation sous le signe de la mémoire et des héritages. Espérons que la postérité, à son tour, n'oubliera pas ce pionnier des arts du spectacle vivant et qu'elle n'attendra pas le tricentenaire de sa naissance pour lui rendre enfin justice. Il n'est fort heureusement jamais trop tard pour bien faire.

Marc LACHENY

Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis

⁴ Lemaître fut la « star » du boulevard du Crime, puis un interprète recherché du théâtre romantique. Avec Marie Dorval, il forma en son temps un couple dramatique qui resta longtemps inégalé.

Bibliographie sélective sur François Delsarte

- * Angélique Arnaud, *Delsarte, ses cours, sa méthode*, Paris, Dentu, 1859.
- * –, *François del Sarte, ses découvertes en esthétique, sa science, sa méthode*, Paris, Librairie Charles Delagrave, 1882.
- * Abbé Delaumosne, *Pratique de l'art oratoire de Delsarte*, Paris, Joseph Albanel, 1874.
- * *François Delsarte. 1811-1871. Sources-pensée*, Châteauvallon, Théâtre National de la Danse et de l'Image, 1991.
- * Alfred Giraudet, *Mimique, physionomie et gestes. Méthode pratique d'après le système de François Del Sarte pour servir à l'expression des sentiments*, Paris, Librairies-Imprimeries réunies, 1895.
- * Alain Porte, *François Delsarte : une anthologie*, La Villette, Paris, IPMC, 1992.
- * Elena Randi (dir.), *François Delsarte : le leggi del teatro. Il pensiero scenico del precursore della danza moderna*, Rome, Bulzoni, 1993.
- * –, *Il magistero perduto di Delsarte. Dalla Parigi romantica alla modern dance*, Padoue, Esedra, 1996.
- * Nancy Lee Chalfa Ruyter, *Reformers and visionaries: the Americanization of the Art of Dance*, New York, Dance Horizons, 1979.
- * –, *The Cultivation of Body and Mind in Nineteenth-Century American Delsartism*, Westport Connecticut/London, Greenwood Press, 1999.
- * Ted Shawn, *Every Little Movement: A Book About François Delsarte*, Princeton, Dance Horizons, 1975 / *Chaque petit mouvement. À propos de François Delsarte*, traduit de l'anglais (américain) par Annie Suquet, préface de Nancy Lee Ruyter, Bruxelles, Éditions Complexe et Centre national de la danse, « Territoires de la danse », 2005.
- * Franck Waille, *Corps, art et spiritualité chez François Delsarte (1811-1871). Des interactions dynamiques*, Lille, ANRT, 2011 (3 vol.) = thèse, Université de Lyon 3, 2009.
- * – (dir.), *Trois décennies de recherche européenne sur François Delsarte*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers Théâtral », 2011.

NOTES DE LECTURE

BRÈVE INTRODUCTION À L'ŒUVRE THÉÂTRALE DE BRYAN DELANEY

Bryan DELANEY, *La Lumière de Salomon*, Éditions Fissile, 2007 – *Larry se pend*, Éditions Fissile, 2009 – *Le Cordonnier*, Éditions Fissile, 2010.
Éditions Fissile 21 grand'rue – 09310 les cabannes (www.fissile-editions.net/)

Les Éditions Fissile, fondées par Cédric Demangeot, proposent, dans une présentation impeccable qui fait honneur à l'édition française (et avec, à chaque fois, des illustrations originales), trois ouvrages de l'écrivain Bryan Delaney, jeune dramaturge irlandais (Dublin), qui a obtenu le prix Samuel Beckett en 2006.

Le premier, *La Lumière de Salomon* (2007) – dans une traduction de Bernadette Casès et de l'auteur –, est une nouvelle dont le protagoniste, Salomon, « un jeune garnement de quatorze ans qui vit aux abords de la ville », perd progressivement la vue sans pour autant renoncer à ce qu'il considère comme un privilège insigne : dévoiler les travers et révéler les secrets de ses concitoyens. C'est un personnage qui tient à la fois de cet Œdipe, d'autant plus lucide qu'il est plongé dans la cécité, et du sage antique façon Diogène le Cynique car, comme ce dernier, qui vivait, magnifique clochard, en SDF et dans le dénuement le plus complet, il vit dans une misère noire et, sans coup férir, dénonce les conventions sociales et vitupère ses contemporains, les invectivant et les critiquant ouvertement. Et comme l'un et l'autre, il apporte sa lumière sur les turpitudes de la cité (dont il est la mauvaise conscience incarnée). Notons que la progression *dramatique* du récit fait penser inéluctablement au déroulement d'une intrigue de pièce de théâtre, avec comme enjeu principal la quête mythique de la Vérité – quel que soit le prix à payer.

La deuxième œuvre, *Larry se pend* (2009 ; *Stretching Larry*, 2006), pièce brève traduite par Cédric Demangeot, met en scène trois personnages qui évoluent dans un cadre champêtre où se côtoient la misère morale la plus noire d'un désespéré et la superbe indifférence (qui frôle l'indécence) d'un couple désinvolte en vacances : l'homme et la femme (personnages anonymes, c'est-à-dire vous ou moi – même si l'on apprend au passage que lui se nomme Helmut et elle Nelly) se sont installés pour pique-niquer sous l'arbre choisi par Larry pour se pendre ; ils sont d'excellente humeur et leur « bienveillance » ira jusqu'à proposer d'aider le malheureux dans sa tentative de suicide. On voit que la satire mordante n'est pas loin derrière le voile de l'humour noir et que, même sous couvert de solidarité, c'est bien la *solitude essentielle* qui caractérise l'homme qui, pour finir, se retrouve toujours, abandonné, livré à lui-même, à l'ultime étape de son parcours humain.

Quant à la troisième œuvre, pièce plus longue et plus ambitieuse, *Le Cordonnier* (2010 ; *The Cobbler*, traduite par Livane Pinet Thélot), elle est bâtie à partir d'un canevas qui fait la part belle au mystère et cultive l'insolite. Delaney met en œuvre des situations peu banales (comme, par exemple, la remise en état des chaussures

des morts, recueillies par Mogue à la morgue, pour en faire des chaussures neuves que le cordonnier s'emploie à rénover avec talent) et confie à des personnages énigmatiques le soin d'entretenir un suspens que met davantage en relief le cadre sauvage d'une île perdue au large de l'Irlande, Inishbollock – aussi rocailleuse que la manière de prononcer son nom. Les personnages, qui rappellent des types traditionnels (l'artisan besogneux, le poète illuminé et rêveur, la putain effrontée et rebelle, le barman cupide et violent, le fossoyeur, l'entrepreneur des pompes funèbres, aux manières onctueuses, réaliste et dur en affaires), présentent cependant, chacun d'entre eux, des traits qui les individualisent de façon convaincante. Sur-tout, on ne peut manquer de noter cet humour, joyeux et macabre à la fois, qui fait penser irrésistiblement parfois à Joe Orton dans ses meilleurs moments (voir *Funeral Games* par exemple). Finalement, par delà les épisodes, souvent surprenants, qui jalonnent la pièce, l'histoire du Poète et du Cordonnier peut aussi apparaître comme l'avatar d'un des mythes les plus anciens de la littérature (et de la condition humaine) : la persistance de l'espoir en la vie, qui ne cesse de coexister avec le constant échec de l'homme devant la mort – ce que résument assez bien deux des dernières répliques de la pièce : « O'MALLEY : Tout a changé – LE GOSSE : Rien n'a changé. »

Bryan Delaney est également l'auteur d'une autre pièce de théâtre, *Le Jeu de l'Oignon*, et aussi d'une courte pièce, *Un Costume neuf*, dont nous n'avons malheureusement pas eu l'occasion de prendre connaissance.

Maurice ABITEBOUL,
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

Jean-Pierre MOUCHON, *Dictionnaire bio-bibliographique des anglicistes et assimilés*, CDRom – @ Jean-Pierre Mouchon, 45 Bld. Notre Dame, 13006 Marseille, 2010.

Il nous est agréable de signaler ici le travail magistral auquel s'est livré, avec une patience et un dévouement remarquables, notre collaborateur Jean-Pierre Mouchon qui recense, dans un CDRom édité en 2010, la très grande majorité des « anglicistes du XIX^e au début du XXI^e siècle ». Il convient par ailleurs de rappeler que ce travail fait suite à un premier volume, *Esquisse de l'enseignement de l'anglais et des études anglaises en France au XX^e siècle* (Terra Beata, 1995, 327 pp., ill. ; 2^e édition : 2006, 487 pp., ill.), cette étude étant « la première qui retrace l'évolution des études anglaises en France et des méthodologies de langues vivantes pratiquées dans l'enseignement primaire, secondaire et technique ». Il s'agit ici, dans ce nouvel *opus*, comme nous le précise l'auteur, de mentionner, avec le plus de détails possible, les noms « des anglicistes dans son sens large (américanistes, irlandistes, anglicistes médiévistes...) et assimilés (germanistes, littérateurs, historiens, philosophes) ». Il faut admirer l'opiniâtreté avec laquelle a été menée cette recherche en dépit du fait que, notamment concernant les collègues morts, « certains dossiers sont restés inaccessibles pour des raisons administratives [...] ou sont demeurés introuvables, même aux Archives nationales (C.A.R.A.N.) » et que « des familles n'ont pas répondu aux demandes ou n'ont pu être retrouvées ». Par ailleurs, l'auteur note que « la présentation des biobibliographies n'est pas uniforme [car] elle dépend beaucoup des CV établis par les intéressés eux-mêmes ou par leurs familles respectives ». Au total, au fil des 2297 pages que comporte ce CDRom sont recensés un nombre considérable d'anglicistes, ce qui fait que cet ouvrage constitue un monument unique en son genre, précieux à tous égards.

Maurice ABITEBOUL

VU SUR SCÈNE

R U S A L K A
CONTE LYRIQUE EN TROIS ACTES
MUSIQUE D'ANTON DVORAK – LIVRET DE JAROSLAV KVAPIL

Les 7, 9 et 11 octobre 2011, l'opéra de Dvorak, *Rusalka*, était représenté au Corum de Montpellier, dans une production de l'Opéra National de Lorraine. Anton Dvorak et Jaroslav Kvapil se sont peu ou prou inspirés du conte d'Andersen, *La Petite Sirène*.

Comme dans ce conte, Rusalka, créature aquatique, tombe amoureuse d'un humain, un Prince. Malgré les avertissements de Vodnik, son « petit père », et avec l'aide de la sorcière Jezibaba, Rusalka rejoint le monde des humains et son Prince, auquel elle ne peut parler. Un instant subjugué par la beauté de Rusalka, Le Prince, lassé par son silence, se tourne vers une Princesse étrangère. Mais Rusalka réapparaît, le Prince tombe de nouveau sous son charme. Rusalka lui parle et finit par lui donner un baiser, baiser fatal : le Prince meurt et Rusalka, qui ne peut ni intégrer le monde des humains, ni retrouver celui qui était le sien, est maudite et condamnée à errer.

Cette histoire montre l'incompatibilité entre deux mondes : le monde aquatique et le monde des humains. L'un est le monde de Rusalka, peuplé de personnages intemporels et immortels. L'autre est le monde du Prince, monde rude, habité d'êtres de chair et de sang en proie à toutes les passions. À vrai dire, cette incompatibilité se retrouve à travers un certain nombre d'œuvres littéraires et certains mythes comme celui de la Sirène chez Homère (*Odyssée*). On retrouve ce monde des nymphes chez Paracelse (*La Nymphe du Danube*), Andersen, déjà cité, et même chez Maurice Maeterlinck, dans *Pelléas et Mélisande* : Mélisande ne se trouve-t-elle pas au bord de l'eau lorsqu'elle est découverte par le prince Golaud ? Cependant, *Rusalka* est un conte profondément tchèque. Rusalka est fille des rivières de Bohême et son chant nostalgique traduit bien la quête d'une culture et d'une histoire tchèques. On se souvient aussi de Smetana et de son poème symphonique *Ma Vlast (Ma Patrie)*. Dvorak lui-même avait déjà mis en musique certaines de ces figures populaires dans ses poèmes symphoniques : *Vodnik*, *La Sorcière du Midi*, *Le Rouet d'Or* et *La Colombe*.

Il est à noter que dans l'opéra les personnages, à part Rusalka, Vodnik et Jezibaba, ne sont pas nommés et sont réduits à des archétypes.

Comment Dvorak allait-il traduire toute cette histoire en musique ? Il faut se souvenir que Dvorak, altiste au sein de l'orchestre du « Théâtre Provisoire de Prague », avait pu avoir une connaissance approfondie de l'œuvre de Wagner. La première scène de *Rusalka* montre des nymphes folâtres et rieuses qui ressemblent beaucoup aux nymphes de *L'Or du Rhin*. De Wagner, Dvorak reprend aussi le principe du leitmotiv. Et puis comment ne pas se souvenir de la mort de Tristan dans la dernière scène de l'opéra de Dvorak, scène profondément émouvante. De même, Rusalka et Mélisande révèlent leur vérité sur le monde des humains. Méli-

sande meurt et Rusalka, qui ne peut retrouver son monde, connaît un sort peu enviable, condamnée à errer entre deux mondes.

La mise en scène pose, on s'en doute, un certain nombre de problèmes. D'une part, la tentation de l'imagerie pour contes existe, d'autre part, gommer tout l'aspect féerique tendrait à produire quelque chose de trop sec. Le Néerlandais Jim Lucassen justifie ainsi sa mise en scène : « Le Prince et Rusalka violent un tabou quand ils cèdent au désir de faire partie du monde de l'autre. La violation de ce tabou conduit à une imbrication des deux mondes avec une issue fatale. De notre point de vue, la collusion entre le monde naturel de Rusalka et le monde humain du Prince trouve sa dimension la plus évidente dans un musée d'histoire naturelle, un cadre où se côtoient présent et passé, science et nature. » C'est ainsi que le rideau s'ouvre sur un décor de musée, lieu unique où toute l'action va se dérouler. Le fond de la scène est occupé par un tableau « aquatique » au bord duquel se trouve Rusalka. Sur la droite, des vitrines renferment des créatures, des nymphes, qui ne sortent que la nuit. Sur la gauche, un escalier en colimaçon descend dans les profondeurs de la terre. Toujours sur la gauche, on peut voir une mezzanine d'où Jezibaba, « la bibliothécaire », peut surveiller son monde. À la fin de l'opéra, après la mort du Prince, Rusalka veut reprendre sa place dans le tableau mais celui-ci est vide. Rusalka a perdu le monde auquel elle appartenait.

Les principaux rôles étaient tenus par des chanteurs d'origine slave et la langue tchèque ne leur posait aucun problème. La soprano russo-américaine, Dina Kuznetsova, était Rusalka. Tour à tour curieuse, passionnée, effarouchée, volontaire, cette soprano a su donner vie à ce personnage singulier et attachant. Sa « Prière à la Lune », magnifique mélodie, et sans doute l'air le plus célèbre de l'opéra, a particulièrement été apprécié.

Le Slovaque Ludovit Ludha incarnait le Prince. Doté d'une jolie voix de ténor, mozartienne diront certains, il donnait vie au Prince avec une passion typiquement slave. Malgré ses qualités, cette voix nous a parfois paru un peu légère face aux exigences du rôle.

Hedwig Fassbender, mezzo soprano, était la Princesse étrangère. Belle voix, beaucoup d'aisance et, finalement, plutôt impressionnante dans un rôle assez court mais essentiel.

Le rôle de Vodnik était tenu par Mischa Schelomianski, basse russe célèbre, habitué des grandes scènes européennes. Il incarnait parfaitement ce père désespéré de voir sa fille perdue malgré ses avertissements.

Renée Morloc, alto d'origine allemande, était la sorcière Jezibaba. Rôle ingrat car elle devait se rendre antipathique. Elle aussi, habituée des grandes scènes, a su faire montre de beaucoup de présence.

Les trois nymphes étaient interprétées par Gabrielle Philiponet, Yété Queiroz et Irina Aleksidze : ces trois jeunes femmes, dotées de fort jolies voix qui se mariaient harmonieusement, donnaient beaucoup de vie joyeuse à leurs personnages.

Les autres rôles étaient également bien tenus.

Il convient de souligner l'excellence des chœurs de l'Opéra de Montpellier, bien préparés par Noëlle Geny. Quant à l'orchestre, il était mené d'une main ferme et précise par Lawrence Foster, chef expérimenté s'il en est et qui sera sans aucun doute regretté après son départ en juin 2012.

En somme, ce fut une belle soirée et qui avait permis de découvrir un opéra rare ici. Un souhait pour terminer : qu'un autre opéra de Dvorak soit représenté un jour prochain.

Marcel DARMON
Montpellier

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* (L'Harmattan, 2009), un roman, *Encore un virage avant la dernière ligne droite* (L'Harmattan, 2009) et un recueil de poèmes, *Traces* (Persée, 2011). Auteur de trois autres recueils de textes brefs, *Le Cabinet de Curiosités* (2012), *Par les temps qui courent* (2012) et *Mes Îles Borromées* (2012), et d'une pièce de théâtre inédite, *Hamlet n'est pas mort* (2011).

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). Il est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Auteur d'une thèse de Doctorat intitulée *Présence du paradoxe en philosophie* (1996), publiée aux Presses Universitaires du Septentrion (Lille, 1998), de plusieurs études sur les correspondances philosophiques et techniques argumentatives au XVII^e siècle, ainsi que d'articles d'esthétique théâtrale. Il a publié *Diagonales : essai sur le théâtre et la philosophie* (Avignon, PU, Coll. *Theatrum Mundi*, 1997), *Le Paradoxe apprivoisé* (Paris, Flammarion, 1998), *Crépuscule des préjugés* (Paris, Publibook, 2001), *La Rhétorique des Philosophes. Essai sur les relations épistolaires* (Paris, L'Harmattan, Coll. *Ouverture philosophique*, 2002), *Fragments d'un discours philosophique* (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* (L'Harmattan, Coll. *Ouverture philosophique*, 2007) et *Comprendre les textes philosophiques. Concepts en contexte* (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* (L'Harmattan, Coll. *Ouverture philosophique*, 2003).

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 maldridada 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 AROUMI

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*.

Jean-Luc BOUISSON

Enseignant 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 plusieurs articles sur le théâtre shakespearien parus dans *Théâtres du Monde* et *Mythes, Croyances et Religions* ainsi que d'études sur Shakespeare et sur le duel parues dans la revue *Duels*

en Scène qu'il codirige avec Véronique Bouisson. Il est responsable administratif et membre du comité de rédaction de la revue *Théâtres du Monde*.

Membre de l'Académie d'Armes de France, il est Prévôt d'armes et a mis son expérience d'escrimeur au service de l'Opéra d'Avignon et des Chorégies d'Orange dans des opéras et opérettes. Il est double champion de France d'Escrime Artistique en 2002 et 2004 avec la troupe « La Tulipe noire » dirigée par Véronique Bouisson.

Valeria CIMMIERI

Diplômée en Lettres Classiques de l'Université de Padoue (Italie).

Doctorante en Italien (3ème année) de l'Université de Toulouse-Le Mirail (équipe de recherche Il Laboratorio, rattachée à l'École Doctorale « ALLPH@ », E. A. 4153), sous la co-direction de Jean-Luc Nardone, et de Silvano Salvatore Nigro (ENS Pise), sur le thème « Femmes et pouvoir dans le théâtre italien des XVI^e et XVII^e siècles ».

Axes de recherche : le théâtre italien de la Renaissance et de l'âge baroque ; la réception de l'Antiquité dans la littérature italienne ; les pratiques et enjeux de l'édition des textes antiques à l'époque moderne.

Participation à plusieurs colloques et plusieurs travaux parus ou en cours. Notamment :

* « Médée dans le théâtre tragique italien des XVI^e et XVII^e siècles : la question de la participation de la femme au pouvoir », communication au colloque international « Théâtre et politique », Université de Bretagne Sud, Lorient, 25-26 mars 2011 [actes à paraître].

* « Un remaniement de l'Énéide à Venise. L'Achille et l'Enea de Lodovico Dolce (1571) », communication à la journée d'études « Les commentaires de l'Énéide à la Renaissance », Université de Paris 7, le 22 avril 2011 [actes à paraître].

* « Perspectives de la guerre dans la Celinda de Valeria Miani (1611) » in La guerre mise en scène. Théâtre et conflits dans l'Italie du XVII^e siècle. Actes de la journée d'étude, Université de Paris 8-Saint-Denis [à paraître].

* « Introduction » à *Mémoires. Frammenti di vita teatrale tratti dai Mémoires, le opere e le lettere di Carlo Goldoni, de Maurizio Scaparro et Tullio Kezich*, traduit de l'italien par Muriel Gallot, Toulouse, PUM [à paraître].

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 spécialisés (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*.

Marcel DARMON

Professeur d'anglais honoraire.

A enseigné tout d'abord à Oran et Royan, puis, pendant la plus grande partie de sa carrière, à Montpellier (Collège Las Cases et Collège Joffre). A été également chargé de cours à la Faculté des Sciences et à la Chambre de Commerce de Montpellier.

Principaux centres d'intérêt : la lecture, le cinéma, le théâtre, la musique (classique et Jazz), mais aussi les voyages, la randonnée et le golf, et enfin les amis.

Edoardo ESPOSITO

Agrégé d'italien et docteur en philologie romane (Université Paris IV-Sorbonne), il est maître de conférences d'italien à l'Université d'Avignon depuis 1988, où il enseigne essentiellement dans la filière LEA. Il est titulaire d'une habilitation à diriger des recherches de l'Université Stendhal-Grenoble III, obtenue en 2002. Ses travaux portent, depuis plusieurs années, sur la relation entre texte et systèmes culturels, notamment dans le théâtre du XX^e siècle (en particulier Luigi Pirandello, Eduardo De Filippo et Dario Fo).

Il a écrit une cinquantaine d'articles scientifiques sur la littérature, la civilisation et le théâtre italiens (dont plusieurs parus dans *Théâtres du Monde*) des XIX^e et XX^e siècles ainsi que deux monographies sur la totalité de l'œuvre théâtrale d'Eduardo De Filippo (*Repères culturels dans le théâtre d'Eduardo De Filippo*, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, 2002 et *Eduardo De Filippo : discours et théâtralité. Dialogues, didascalies et registres dramatiques*, avec une préface de Thierry Gallèpe, Paris, L'Harmattan, 2004). Il est également l'éditeur de l'ouvrage *Autour du texte théâtral. Analyses de spectacles et témoignages du travail de mise en scène*, L'Harmattan, 2009. Il est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Marie-Françoise HAMARD

Maître de conférences en Littérature générale et comparée à l'Université de Paris 3-Sorbonne-Nouvelle.

Ancienne élève de l'École Normale Supérieure. Agrégée de Lettres Modernes. Auteur d'une thèse de Doctorat sur les figures de l'écrivain au début du siècle passé et de nombreux articles.

Domaines de recherche : Littératures et Arts, Musique, Danse, Théâtre, Opéra. Séminaire sur le motif vénitien. Étude des mises en abyme de la vocation créatrice : enjeux éthiques et esthétiques. Nombreuses publications afférentes.

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).

Il est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Aline LE BERRE

Professeur de langue et littérature allemandes à l'Université de Limoges.

Agrégée d'allemand, auteur d'une thèse de Doctorat sur *Johann Christian Günther, héritier de la tradition poétique baroque* et d'un travail d'habilitation sur *Criminalité et justice dans les Contes nocturnes de E.T.A. Hoffmann* (Bern, 1996). A également publié *Prémices et avènement du théâtre classique en Allemagne 1750-1805* (Avignon, PU, Coll. *Theatrum Mundi*, 1996). Est l'auteur de plusieurs études sur le théâtre (Lessing, Goethe, Schiller, Schnitzler, Hofmannsthal, etc.) et d'un tout récent ouvrage, *Les déboires du juste ou « les malheurs de la vertu » dans les nouvelles de Kleist* (Limoges, Pulim, 1999).

Elle est membre du comité de lecture et de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Éric LECLER

Ancien élève de l'E.N.S., Maître de conférences en Littérature comparée à l'Université de Provence.

Il est l'auteur de *L'opéra symboliste*, L'Harmattan, Paris, 2007, *L'opéra expressionniste*, Peter Lang, Bern. Berlin. Frankfurt am Main. Bruxelles. New York. Oxford. Wien, 2010, et a participé au *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, ouvrage collectif, T. Picard (dir.), Actes Sud/Cité de la Musique, Paris-Arles, 2010. Il a publié des articles dans les n° 14 et 20 de *Théâtres du Monde*.

Thérèse MALACHY

Professeur émérite de l'Université Hébraïque de Jérusalem où elle a longtemps enseigné au Département de Théâtre et au Département de Lettres Françaises.

Son enseignement et ses publications ont porté sur le théâtre contemporain et le théâtre classique. Son domaine privilégié est la théorie de la comédie.

Son dernier ouvrage paru est un recueil d'articles : *Le théâtre dans la cité* (Nizet 2008), lequel illustre assez fidèlement ses centres d'intérêt

Jean-Pierre MOUCHON

Professeur agrégé d'anglais, licencié d'italien, docteur de 3^e 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). Il est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

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 XX^e 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).

Théa PICQUET

Professeur de classe exceptionnelle à l'Université d'Aix-Marseille.

Agrégée d'italien, élève de Christian Bec à Paris IV-Sorbonne, elle a soutenu sa thèse à la Sorbonne et une Habilitation à diriger les recherches à l'École Pratique des Hautes Études en Sciences Sociales portant sur la pensée politique des Républicains florentins de la Renaissance.

Spécialiste de littérature et de civilisation de la Renaissance, elle a orienté ses travaux vers l'histoire des mentalités au XVI^e siècle. Auteur d'articles sur des textes rares ou inédits, elle a publié notamment *L'humanisme italien de la Renaissance et l'Europe*, Aix-en-Provence, PUP, 2010, et *Donato Giannotti, 'Della Repubblica fiorentina'*, Rome, Aracne, 2011.

Élue au Conseil Scientifique d'Aix-Marseille Université, elle est aussi l'un des cinq membres français du Conseil Scientifique de l'Université Franco-Italienne.

Rattachée à l'École doctorale *Espaces, cultures, sociétés*, co-directrice de l'axe 1 du Centre Aixois d'Études Romanes, *La pensée et l'action en politique*, membre de l'axe *Lien social, lien moral : éthique et politique (XIe-XVIIe siècles)* de l'UMR TELEMME, Théa Stella Picquet fait aussi partie du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Estelle RIVIER

Maître de conférences en anglais à l'Université du Maine. Son domaine de recherches couvre le Moyen-âge et la Renaissance anglaise, le théâtre de Shakespeare et la mise en scène contemporaine des pièces élisabéthaines.

Elle a effectué l'ensemble de son cursus d'anglais à l'Université d'Orléans, Capes et Agrégation inclus, jusqu'à sa soutenance de thèse sous la direction de Thomas Pughe, en 2003. Elle est également diplômée du Conservatoire d'Art Dramatique (classes de M. Cotillard et Mme Mérouze) et continue sa pratique de comédienne à travers la compagnie *Act'en scène* qu'elle préside.

Elle est l'auteur de *L'espace scénographique dans les mises en scène des pièces de Shakespeare au vingtième siècle*, thèse de Doctorat (éditée par Peter Lang, Berne, 2006. Et aussi de deux ouvrages à paraître en 2012 : *Shakespeare dans la Maison de Molière* (Rennes, PUR, 2012) et *Shakespeare in Performance*, Actes des colloques co-organisé par les Universités du Maine, France (17-18 novembre 2011) et États-Unis (4-6 mai 2012) (*Cambridge Scholars Press*, 2012).

Elle est aussi l'auteur de plusieurs articles, études et approches critiques. Également de comptes-rendus de mises en scène *Shakespeare en devenir*, La Licorne, « L'œil du spectateur », dir. Pascale Drouet : *Les Joyeuses Commères de Windsor*, dir. Andrés Lima, Comédie-Française, mars 2010 et *A King Lear*, opéra de chambre d'après l'œuvre de Shakespeare, réal. Jacques Roubaud, Théâtre d'Orléans, avril 2011.

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 première 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 3^e 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 *Civiltà 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

Son mémoire de Maîtrise sur plusieurs pièces de Sam Shepard, soutenu à l'université d'Avignon, et suivi de celui du DEA, l'a amenée à approfondir sa recherche sur cet auteur dans une thèse de Doctorat intitulée *Théâtre et Identité dans le Théâtre de Sam Shepard*, thèse soutenue à l'université de Montpellier III. Elle a eu l'occasion d'écrire quelques articles sur cet auteur correspondant aux thèmes explorés annuellement par la revue *Théâtres du Monde*, éditée par l'université d'Avignon, entre 1997 et 2001, soit cinq articles, puis trois autres depuis 2010.

Cet auteur américain, méconnu en France et pourtant le plus grand actuellement aux États-Unis, est joué sur de nombreuses scènes en permanence et continue à produire des pièces dont les « premières » sont souvent jouées à Dublin : ces œuvres cernent toujours de plus près l'objet d'une de ses obsessions. Un projet d'écriture lié à son œuvre – qui concerne la mémoire, sa transmission et, d'une certaine façon, l'immortalité que permet la mémoire, projet mis en place dans ses grandes lignes – devrait se concrétiser dans le courant de cette année.

Elle est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Ouriel ZOHAR

Visiting Professor à HEC et Paris VIII. Professeur de théâtre à l'Université de Technion à Haïfa (Israël).

Directeur artistique du « Théâtre du Technion » de Haïfa où il a monté de nombreuses pièces. A traduit en hébreu des pièces de Molière. Animateur de groupes et de rencontres artistiques judéo-arabes. Auteur de pièces de théâtre et du livre *Rencontres avec Peter Brook* (1990). Metteur en scène récompensé par un prix au Festival de Saint-Jean-d'Acre en 1993 pour *Saison de la migration vers le Nord* du Soudanais Tayeb Salih. Vice-Président de l'Association Internationale des Théâtres à l'Université. Il est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

SOMMAIRES PRÉCÉDENTS

SOMMAIRES DES NUMÉROS PRÉCÉDENTS

Thèmes traités dans les numéros précédents :

*n° 1 (1991)	L'homme en son théâtre (168 p.).
*n° 2 (1992)	Autour du texte dramatique (186 p.).
*n° 3 (1993)	Le théâtre jadis et naguère... et aujourd'hui (206 p.)
*n° 4 (1994)	Penser le théâtre, aimer le théâtre (210 p.).
*n° 5 (1995)	Contours de l'échec au théâtre (198 p.).
*n° 6 (1996)	Théâtre et société : la famille en question (274 p.).
*n° 7 (1997)	Théâtre(s) engagé(s) ? (224 p.).
*n° 8 (1998)	La norme et la marge au théâtre (222 p.).
*n° 9 (1999)	Voyages et voyageurs au théâtre (230 p.).
*n° 10 (2000)	La promesse et l'oubli au théâtre (212 p.).
*n° 11 (2001)	La parole, le silence et le cri au théâtre (333 p.).
*n° 12 (2002)	Rêves et cauchemars au théâtre (316 p.).
*n° 13 (2003)	Magie, sorcellerie, merveilleux au théâtre (270 p.).
*n° 14 (2004)	Tradition et modernité au théâtre (320 p.).
*n° 15 (2005)	Hasard, destin et Providence au théâtre (230 p.).
*n° 16 (2006)	Théâtre au féminin ; féminisme et féminité (265 p.)
*n° 17 (2007)	La folie au théâtre : théâtre en folie (275 p.).
*n° 18 (2008)	Histoire et théâtre (317 p.).
*n° 19 (2009)	Le théâtre dans le théâtre (231 p.).
*n° 20 (2010)	Théâtre en fête : rire et sourire au théâtre (540 p.).
*n° 21 (2011)	Le vrai / le faux au théâtre (402 p.).

Théâtres du Monde - Sommaire du N°20 (numéro-anniversaire)

THÉÂTRE EN FÊTE : RIRE ET SOURIRE AU THÉÂTRE (n° 20, 2010)

INTRODUCTION : THÉÂTRE EN FÊTE

Maurice ABITEBOUL

Introduction : Théâtre en fête / rire et sourire au théâtre

DÉFINITIONS

Maurice ABITEBOUL

Quelques considérations sur le rire et le sourire

Henri SUHAMY

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

Le refus du mariage d'Eschyle à Camil Petrescu

Josée NUYTS-GIORNAL

Théâtre en fête : les épousailles entre le rire de la place publique et la morale humaniste

Théa PICQUET

Rire et sourire avec la comédie érudite du Cinquecento : *Il Pedante* de Francesco Belo

Christian ANDRÈS

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

De l'esprit comique dans le théâtre de Shakespeare et dans la comédie de la Restauration

Raymond GARDETTE

Vers une définition du rire élisabéthain : quelques exemples shakespeareiens

Jean-Luc BOUISSON

La parodie du duel et la mise en scène de la fête dans la comédie shakespeareienne

Pierre SAHEL

Rires et sourires de la tragédie de *Hamlet* : Yorick, Osric et Cie

Jacques COULARDEAU)

La justice et la fête dans le théâtre de Ben Jonson : *Bartholomew Fair* (1614)

Nadia J. RIGAUD

George Etherege, auteur de comédies

SOMMAIRES DES NUMÉROS PRÉCÉDENTS

René DUBOIS
E. WILTON-GODBERFFORDE

Cap sur le rire et rire sous cape : *The School for Scandal (L'École de la médisance)* de Sheridan
Rire et sourire... telle est la question : *Dom Juan* de Molière et la réponse du spectateur

AU COURS DU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE (en Allemagne, en Autriche et en France)

Éric LECLER
Christine CAMERA
Marc LACHENY
Marie-Françoise HAMARD
Michel AROUIMI
René AGOSTINI

Le rire de Méphistophélès : de quelques morts faustiennes (Goethe, Stendhal, Valéry)
Les aspects comiques dans *Der Zerbrochne Krug (La Cruche cassée)* de Heinrich Von Kleist (1803)
Formes et fonctions du rire : théâtre populaire viennois de Hanswuth à Johann Nepomuk Nestroy
Reliques poudreuses, ou avatars des fêtes dramatiques chez Théophile Gautier
Lire *L'Homme qui rit* de Victor Hugo (1869)
Ubu roi, notre Dieu (1888)

UN PETIT DÉTOUR PAR L'OPÉRA (en Italie)

Jean-Pierre MOUCHON
Richard DEDOMINICI

La Fête dans le théâtre lyrique
L'Éclat de rire d'un damné : *Gianni Schicchi* de Giacomo Puccini (1918)

LES ANNÉES CINQUANTE ET SOIXANTE... ET LA SUITE (en Suisse, en France, aux USA, en Argentine, en Espagne)

Aline LE BERRE
Guy CHEYMOL
Emmanuel NJIKE
Claude VILARS
Maurice ABITEBOUL
Jean-François PODEUR
Emmanuelle GARNIER
Françoise QUILLET

La Fête dans *La Visite de la vieille dame* de Friedrich Dürrenmatt (1955)
Rhinocéros d'Eugène Ionesco : un animal sur les planches de la dérision (1959)
Le travestissement de la tragédie par le rire : *La Tragédie du roi Christophe* d'Aimé Césaire (1963)
L'alliance du rire et de l'horreur dans le théâtre de Sam Shepard (1964...2002)
Dieu de Woody Allen ou le triomphe de la dérision (1975)
Periconesi de Mauricio Kartun : le rire dans tous ses états (1987)
« Le rire dans le labyrinthe » : *Berna*, de Lluïsa Cunillé (1991) et *D.N.I.*, de Yolanda Pallín (1996)
Rivages de Jean-Marc Quillet ou le sourire d'un Nô paradoxal (2000)

VU SUR SCÈNE

Louis VAN DELFT
Anne LUYAT

(vu sur scène) La Fontaine et les SDF
(vu sur scène) Fenêtres sur cour : *Ciels* de Wajdi Mouawad (2009)

RÉFLEXIONS ET COMMENTAIRES

Ouriel ZOHAR
Olivier ABITEBOUL

Le théâtre de la fête spirituelle et médicale
(Un) peu d'humour chez les philosophes : correspondances philosophiques et techniques argumentatives au XVII^e siècle

NOTES DE LECTURE

Aline LE BERRE

Marc Lacheney, *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

SOMMAIRES PRÉCÉDENTS

Théâtres du Monde - Sommaire du N°21 LE VRAI / LE FAUX AU THÉÂTRE (n° 21, 2011)

INTRODUCTION : THÉÂTRE EN FÊTE

Maurice ABITEBOUL

Le vrai et le faux au théâtre

ÉTUDES SUR LE VRAI / LE FAUX AU THÉÂTRE

Théa PICQUET
Christian ANDRÈS
Josée NUYS-GIORNAL
Jean-Luc BOUISSON
Maurice ABITEBOUL
Raymond GARDETTE
Jean-Pierre MOUCHON
Aline LE BERRE
Marie-Françoise HAMARD
Marc LACHENY
Richard DEDOMINICI

Le vrai et le faux dans *Gli Ingannati* des *Intronati* de Sienne
Le vrai et le faux dans *Le retable des Merveilles* de Cervantès
La figure de la Vérité dans le monde comme théâtre chez Shakespeare, Nashe et Donne
Ces fausses notes qui déforment les vrais héros : héros et anti-héros dans le théâtre de Shakespeare
Qui est (le vrai) Hamlet ? ou à chacun sa vérité (de Shakespeare à Howard Barker)
Dialectique du vrai et du faux dans *Le Conte d'hiver* de William Shakespeare
Les personnages de *Le Train du monde* de William Congreve sont-ils des « fools » ?
Le vrai et le faux dans le pacte de Faust avec Méphistophélès
Le vrai et le faux au théâtre : *Des Écrits sur la Danse* de Théophile Gautier
Le vrai et le faux dans le théâtre de Johann Nestroy – un essai
L'Aurige-Aède de la *Fedra* de Gabriele d'Annunzio (1909)
Premier enregistrement mondial de *Fedra* de Pizzetti et d'Annunzio

Marc LACHENY
Ouriel ZOHAR
Brigitte URBANI
Françoise QUILLET

Mensonge et hypocrisie dans *Les Légendes de la forêt viennoise* d'Ödön von Horváth
La quête de vérité de Peter Brook dans *La Conférence des oiseaux*
Information et contre-information dans le théâtre de Dario Fo et Franca Rame
Pour un opéra chinois contemporain, une réforme de la tradition : Le *Roi Lear* de Shakespeare adapté en opéra chinois par Wu Hsing-Kuo
Faustus, the Last Night, opéra de Pascal Dusapin
À propos de *Faustus, the Last Night* : **un entretien**
L'expérience et l'imagination dans le théâtre de Sam Shepard

SOMMAIRES DES NUMÉROS PRÉCÉDENTS

Ouriel ZOHAR
Michel AROUIMI

Le vrai / le faux au théâtre : vers un théâtre scientifique
Entre Shakespeare et Zorro : *Un conte de Noël*, film d'Arnaud Deplechin

COMMENTAIRES ET RÉFLEXIONS SUR LE VRAI ET LE FAUX

Olivier ABITEBOUL
Olivier ABITEBOUL

Vérité du paradoxe en philosophie : le paradoxe essentiel
Paradoxe contre sophisme et comme règle de vérité : réflexions sur le vrai / le faux chez L. Carroll

ATELIER D'ÉCRITURE

René AGOSTINI
Louis VAN DELFT

Jésus, Bouddha, Socrate et son démon : de l'a-vérité de l'existence à la vérité du théâtre
La Poursuite (pièce radiophonique, 1986)

NOTES DE LECTURE

Maurice ABITEBOUL
René AGOSTINI
Jean-Marc QUILLET

René Agostini, *Théâtre poétique et/ou politique ?*
Mehdi Belhaj Kacem, *Inesthétique et Mimésis*
Françoise Quillet, *Écritures textuelles des théâtres d'Asie / Arts du Spectacle : identités métisses / Le Théâtre s'écrit aussi en Asie*

VU SUR SCÈNE

Richard DEDOMINICI
Marcel DARMON

Francesca da Rimini de Zandonai... et Gabriele d'Annunzio (à l'Opéra Bastille)
Le Barbier de Séville, de Rossini... et Beaumarchais (au Corum de Montpellier)

NOTICES SUR LES AUTEURS

SOMMAIRES DES NUMÉROS PRÉCÉDENTS

JUILLET/ 2012
