**Cahier n° 23 - 2013**

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

**Ouvrage collectif sous la direction de**

**MAURICE ABITEBOUL**

# LE MAL ET LE MALHEUR AU THÉÂTRE

**UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE**
**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 et des Pays de Vaucluse**
***
**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)
Marcel Darmon (Montpellier)
Richard Dedominici (Nice)
René Dubois (La Réunion)
Edoardo Esposito (Avignon)
Emmanuelle Garnier (Toulouse-II)
Marie-Françoise Hamard (Paris III)
Marc Lacheny (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)
Henri Suhamy (Paris-Nanterre)
Brigitte Urbani (Aix-en-Provence)
Louis Van Delft (Paris-Nanterre)
Claude Vilars (Montpellier)
Ouriel Zohar (Haïfa, Israël)

***

* Prix de la revue au numéro : ⇨ 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° 23 (2013)

## LE MAL ET LE MALHEUR AU THÉÂTRE

**SOMMAIRE** ---------- p. 5

**INTRODUCTION : LE MAL ET LE MALHEUR AU THÉÂTRE**
Maurice ABITEBOUL ---------- p. 9
Le mal et le malheur au théâtre

**LE MAL ET LE MALHEUR ET LEUR REPRÉSENTATION AU THÉÂTRE**
Éric LECLER ---------- p. 37
La tentation de la pitié (à propos de la catharsis, Aristote et Saint Augustin)

**ÉTUDES SUR LE MAL ET LE MALHEUR AU THÉÂTRE**
Théa PICQUET ---------- p. 49
La comédie du *Cinquecento* et le mal : *Il Frate* (*Le Frère*) d'Anton Francesco Grazzini
Christian ANDRES ---------- p. 59
Le Mal ; l'adultère et le malheur dans *El Castigo sin Venganza* (1634) de Lope de Vega
Henri SUHAMY ---------- p. 71
Le mal et la douleur dans le théâtre de Shakespeare
Maurice ABITEBOUL ---------- p. 89
Le mal et le malheur dans les comédies de Shakespeare
Jean-Luc BOUISSON ---------- p. 113
La musique du mal et du malheur dans la dramatisation de l'Histoire chez Shakespeare ou le son du chaos universel
Aline LE BERRE ---------- p. 125
La question du mal au cœur des *Brigands* de Schiller (1781)
Marc LACHENY ---------- p. 137
Figures du mal dans le théâtre de Ferdinand Raimund (1790-1836)
Marie-Françoise HAMARD ---------- p. 153
Le malheur dans *La mort de Tintagiles* de Maurice Maeterlinck
Jean-Pierre MOUCHON ---------- p. 159
Le mal et le malheur dans *Céleste* du compositeur Émile Trépard (1913)
Edoardo ESPOSITO ---------- p. 181
*La Fleur à la bouche* (1923) ou le mal absolu chez Luigi Pirandello
Thérèse MALACHY ---------- p. 195
La Mère dans *Miréle Efros* de Jacob Gordin (1898) et *La Maison de Bernarda Alba* de García Lorca (1936)
Jacques COULARDEAU ---------- p. 201
Samuel Beckett ou la damnation de l'humanité
Claude VILARS ---------- p. 231
L'inscription du malheur dans le théâtre de Sam Shepard
Claude VILARS ---------- p. 255
Le mal et le malheur dans le théâtre de Joyce Carol Oates : *Black Water*, la tragédie du désir (1997)

**SOMMAIRE DU NUMÉRO 23 (2013) : LE MAL ET LE MALHEUR AU THÉÂTRE**

**COMMENTAIRES ET RÉFLEXIONS SUR LE MAL ET LE MALHEUR (et LE BONHEUR)**
Olivier ABITEBOUL ---------- p. 271
À propos du bonheur (et du malheur)
Olivier ABITEBOUL ---------- p. 277
Notule sur le mal : la conscience du bien et du mal comme sentiment moral
René AGOSTINI ---------- p. 279
Le Mal, moteur de l'Histoire

**ATELIER D'ÉCRITURE**
Michel AROUIMI ---------- p. 297
*Que vais-je me mettre ce soir ?* (pièce en un acte) (1974)
Louis VAN DELFT ---------- p. 313
Ortega y Gasset et Nietzsche : deux fulminateurs et flagellateurs du genre humain

**NOTES DE LECTURE**
Maurice ABITEBOUL ---------- p. 321
Aline Le Berre, *Pouvoir de l'illusion. « Moi » lyrique et 'theatrum mundi' dans la poésie baroque allemande et chez J.C. Günther.*
Maurice ABITEBOUL ---------- p.321
Brigitte Urbani, *Jongleurs des temps modernes – Dario Fo et Franca Rame*
Ingrid LACHENY ---------- p. 322
Elena Randi et Simona Brunetti (dir.), *I movimenti dell'anima. François Delsarte fra teatro e danza.*
Jean-Pierre MOUCHON ---------- p. 324
Maurice Abiteboul, *Itinéraire bis. De naguère à bientôt.*

**VU SUR SCÈNE**
Marcel DARMON ---------- p. 327
* *Le Nozze di Figaro* de Mozart et Lorenzo Da Ponte (d'après Beaumarchais) -------- p. 327
* *Lakmé* de Léo Delibes (livret d'Édouard Gondinet et Philippe Gille) ---------- p. 331

**NOTICES SUR LES AUTEURS** ---------- p. 335

**SOMMAIRES DES NUMÉROS PRÉCÉDENTS** ---------- p. 345

# INTRODUCTION
# LE MAL ET LE MALHEUR AU THÉÂTRE

# LE MAL ET LE MALHEUR AU THÉÂTRE

> Car rien n'est bon ou mauvais en soi, tout dépend de notre pensée.
> (Shakespeare, *Hamlet*, II.2)
>
> Le mal que font les hommes vit après eux : le bien est souvent enseveli avec leurs cendres.
> (Shakespeare, *Jules César*, III.3)

Le mal et le malheur au théâtre.

Un thème éminemment dramatique et qui met en question le destin même de l'homme. Qui remet en mémoire et réactualise dans l'instant les éternelles interrogations qui taraudent l'esprit humain depuis toujours. C'est la question fondamentale qui traverse le Livre de Job et qui met en branle tout le théâtre d'Eschyle, de Sophocle et de Shakespeare, qui suscite les réflexions les plus profondes des philosophes et imprègne les pensées les plus inspirées des poètes. Qui hante les toiles les plus mémorables d'un Edvard Munch, les compositions musicales les plus déchirantes des Beethoven et Schubert, les œuvres cinématographiques d'un Ingmar Bergman ou d'un Antonioni[1]. Mais aussi la plupart des romans policiers, qui ne se contentent pas d'évoquer le mal et le malheur mais les peignent – avec parfois une complaisance parfois suspecte, il est vrai.

L'œuvre d'art – et singulièrement la pièce de théâtre –, qui rend compte d'une expérience humaine qui est le lot de chacun (« la loi commune », comme le dirait la mère d'Hamlet) et rencontre le malheur à un moment ou à un autre de son existence (selon un dosage qui reste soumis aux caprices de la contingence et qui échappe bien souvent aux prévisions les plus assurées de la statistique), se distingue de l'évocation crue et directe du simple fait divers par le retentissement qu'elle exerce sur notre *psyche*. Le mal que re-présente l'œuvre d'art, et le malheur qu'il peut susciter, ce sont là des figurations de situations ou de circonstances qui peuvent, paradoxalement, nous toucher et nous faire réagir plus encore que leur réalité, laquelle n'est pas, comme l'est la pièce de théâtre par exemple, re-présentée (présentée pour la seconde fois) mais bien *présente* de toute sa violence et sa brutalité premières. Dans la réalité, le mal est susceptible de nous accabler, de nous laisser sans réaction et sans voix – à moins que ne jaillisse soudain le cri – : l'homme qui rencontre le malheur est atterré, frappé de stupeur et

[1] Ce n'est sans doute pas sans une raison profonde qu'une toile de Munch et un film d'Antonioni s'intitulent tous deux « Le Cri » – sans doute la réaction la plus spontanée de l'homme face au malheur qui le frappe.

d'incompréhension. Il peut même, comme Hamlet, être surpris, et s'indigner, pris soudain d'un sentiment de culpabilité, de se trouver ému devant le spectacle d'une émotion feinte (et pourtant plus vraie, en apparence, qu'une émotion provoquée par un malheur réel) – et donc confusément honteux d'éprouver l'embarrassante impression d'être plus ému par une re-présentation du malheur que par le malheur qui le frappe personnellement :

> N'est-il pas monstrueux que ce comédien,
> Pour une simple fiction, pour l'ombre d'une douleur,
> Puisse plier si fort son âme à son idée
> Que tout son visage en devienne blanc,
> Et qu'il y ait des larmes dans ses yeux, de la folie dans ses gestes,
> Et que sa voix se brise, et que tout en lui se conforme
> Au vouloir de l'idée ? Et tout cela, pour rien !
> Pour Hécube !
> Qu'est Hécube pour lui, qu'est-il lui-même pour Hécube,
> Et pourtant, il la pleure… Oh, que ferait-il donc
> S'il avait le motif impérieux de souffrir
> Que j'ai, moi ? (*Hamlet*, II.2.527-538)

C'est là tout le mystère du pouvoir troublant de l'art, c'est là toute la force de la magie du théâtre qui produit des effets inattendus, voire inquiétants, sur une sensibilité qui se trouve alors subtilement éprouvée et habilement dirigée vers des contrées inexplorées de l'âme.

## ÉTUDES SUR LE MAL ET LE MALHEUR AU THÉÂTRE

Les études qui suivent nous conduiront, au fil des siècles, vers ces grands connaisseurs de l'âme humaine et grands maîtres de l'illusion théâtrale que sont entre autres Grazzini et Lope de Vega, Shakespeare et Schiller et aussi Ferdinand Raimund et, plus tard, Pirandello et Garcia Lorca, Samuel Beckett et Sam Shepard par exemple. Elles seront suivies de réflexions et commentaires sur le mal et le malheur et sur le Mal, moteur de l'Histoire.

Notre Atelier d'Écriture sera consacré à la publication d'une courte pièce de théâtre ainsi qu'à quelques pages où sont mis en scène deux philosophes, grands « fulminateurs et flagellateurs » devant l'Éternel.

**Éric LECLER** porte d'emblée, en guise d'ouverture à la série d'études spécifiques qui vont suivre, un regard attentif sur ce qui paraît constituer « la tentation de la pitié » dans la représentation (ou manifestation ?) théâtrale de la douleur et il propose, se référant à Aristote et à saint Augustin, une réflexion sur le plaisir du spectateur devant le déploiement du mal et du malheur au théâtre.

Il souligne que « la catharsis n'est pas le plaisir mimétique pris au malheur, mais le moment d'une réflexion critique qui place le spectateur au-dessus du malheur des héros tragiques ». Il précise notamment : « Le théâtre de la cruauté ressortit à une autre esthétique, celle du pur spectacle sadique condamné par Saint Augustin. Mais il s'agit alors d'une autre forme d'art, qui fait du théâtre l'un des *ludi* romains. La capacité de la pièce à proposer une lecture du malheur (Ricœur) serait alors l'élément critique permettant de distinguer entre cruauté et terreur. » Son analyse nous permet alors de mieux prendre conscience de la fonction irremplaçable de la catharsis : « Le bénéfice individuel et collectif en serait immense : épargner à l'individu et au groupe social les dégâts causés par le malheur, leur faire vivre sur le mode de la fiction le mal, le châtiment, sans rien y perdre réellement. Le théâtre serait donc le lieu d'une expérience symbolique, l'expiation d'un mal anticipé sur le possible. » Il rappelle alors la question essentielle posée par Saint Augustin : « Mais pourquoi donc l'homme veut-il s'apitoyer au spectacle d'aventures lamentables et tragiques : il ne voudrait pas lui-même les souffrir, et cependant, spectateur, il veut, de ce spectacle, éprouver de la douleur, et cette douleur même est ce qui fait son plaisir ? ». Il est clair que ce que Saint Augustin dénonce ici, c'est le plaisir pris à la souffrance d'autrui, « la liaison perverse entre la jouissance (*voluptas*) et la souffrance (*dolor*) ». Saint Augustin soulignait en effet que « dès que l'on aime esthétiquement le malheur des autres, l'on n'éprouve plus de la pitié, mais on erre dans le non-être de la fiction théâtrale » (qu'il nomme folie / *insania*).

Nous sommes appelés à reconnaître que le mot malheur « n'a de sens que par rapport à l'attente déçue d'une satisfaction contrariée » tant il est vrai que « le malheur n'existe que pour un regard qui vise le bonheur, que pour un esprit préparé au récit heureux d'une concordance entre les faits et les attentes ; bref le malheur n'existe pas, sinon comme la négation de l'adéquation au monde due à l'erreur (*hamartia*) ». Pour exemple magistral on peut se référer au modèle absolu de la tragédie qu'est *Œdipe roi* de Sophocle, « qui fait coïncider l'événement pathétique et terrifiant (Œdipe se crevant les yeux) avec le dénouement (le meurtrier de Laïos, responsable de la peste qui frappe Thèbes, est identifié et puni) et surtout avec la reconnaissance » avérée au dénouement. Ainsi le processus de cette mise en œuvre du malheur semble être le suivant : « Le malheur touche le personnage ; l'effroi devant le malheur fond sur le spectateur, et la pitié pour le personnage l'envahit, au moment précis de la re-connaissance. »

Ce processus pourrait bien être celui qui préside à toute représentation du mal et du malheur au théâtre, même s'il prend, au cours des siècles – et en fonction des aires culturelles concernées, des formes diverses et variées et des développements parfois erratiques.

**Théa PICQUET** examine, dans son article intitulé **«** La comédie du *Cinquecento* et le mal », la pièce d'Anton Francesco Grazzini (aussi appelé Il Lasca), *Il Frate* (*Le Frère*), unique farce qui nous soit parvenue de lui. Elle précise

tout d'abord les différentes connotations du terme, puis après avoir évoqué la biographie de l'auteur, se donne pour objectif d'analyser « les conditions d'écriture de la pièce ». Jouée pour la première fois le soir de l'Épiphanie 1540, à Florence, cette farce commence par un Prologue, lequel « excuse par avance le choix du protagoniste, un religieux ».

Les personnages évoquent, chacun, les malheurs qui les ont frappés. Pourtant, « la calamité que représente la peste est à peine évoquée par Margherita lorsqu'elle se souvient d'un religieux de ses amants et de sa 'bonne nature', qui fut emporté par ce fléau ». Elle insiste en revanche sur « sa misérable condition de servante » et se lamente sur son sort, se considérant comme « la plus infortunée des femmes ». Un autre personnage féminin de la pièce, Caterina, se plaint de sa condition d'épouse malheureuse et, elle aussi, « d'être la plus maltraitée des femmes ». Elle manifeste sa souffrance « à la fois d'être trompée et de devoir rester 'à jeun', et conclut qu'il vaudrait mieux enterrer les femmes vivantes dès leur naissance ».

En fait, tous ces personnages se trouvent frappés par le malheur de leur condition et ont pour seul objectif, pour seule obsession, d'y échapper. Pour ce faire, ils se déprennent de tout scrupule moral ou religieux. Nous constatons en effet que « le mensonge, la trahison, la manipulation ne semblent avoir aucun secret pour eux ». Il est manifeste que, dépourvus de tout sens moral, ces personnages ne se font pas faute d'utiliser « le mensonge, la tromperie, la manipulation pour arriver à leurs fins ». Même ceux d'entre eux qui auront des velléités de repentir, sauront se trouver quand même des excuses pour tenter de *relativiser* leurs péchés ou leurs fautes. Amerigo, par exemple, qui, après avoir cru un moment « profiter des charmes de sa bien-aimée », finit par se retrouver avec son épouse légitime et, à l'heure de se repentir de ses intentions adultérines et d'accepter toute pénitence, « proclame cependant qu'il n'est pas le premier à avoir péché » – ce sur quoi renchérira frère Alberigo : « pécher est humain, s'amender est angélique, persévérer est diabolique ».

Il apparaît ainsi qu'Anton Francesco Grazzini présente, dans ce qui en fin de compte est pourtant une farce, « un univers impitoyable, caricatural, dépourvu de scrupules, où les personnages […] n'ont aucune notion du bien et du mal si ce n'est en relation avec leur propre plaisir ».

**Christian ANDRÈS** propose pour sa part une étude consacrée à une pièce sombre de Lope de Vega. Il note d'emblée que *El Castigo sin venganza* (*Le Châtiment sans vengeance*) est une pure « *tragedia* » lopesque, dépourvue totalement d'interventions bouffonnes du valet (*gracioso*) aussi bien que « des amours ancillaires et parallèles qui font écho – sur le mode burlesque – à celles des maîtres (le *galán* ou jeune premier, et la *dama*, le premier rôle féminin) ». On trouve bien, en revanche, la présence de personnages de haut rang et un dénouement (ou « catastrophe ») doublement macabre « où l'amant, trompé par son propre père, est poussé à son insu à assassiner sa propre maîtresse, à la suite de

quoi il sera assassiné lui-même ». Il s'agit en effet, dans cette tragédie où le mal et le malheur règnent sans partage, du « strict enchaînement fatal d'actions et de paroles amenant au macabre et machiavélique dénouement », à savoir : le meurtre par Federico (le jeune amant de sa propre belle-mère) de Casandra (épouse de son père, le duc de Ferrare), et celui de Federico, ordonné par son propre père, le duc. Il semble bien alors que le duc punit ainsi *sans vengeance*, « par acte de justice légitime et paternelle (le père se substituant à Dieu lui-même offensé par un tel adultère) les amants coupables de s'aimer ». Mais intervient ici la notion d'honneur qui, inspiré par des motifs apparemment louables et légitimes, servira cependant à couvrir ce qui n'ose s'avouer être tout de même une vengeance privée : le duc de Ferrare, en effet, ne saurait hésiter à faire appliquer aux coupables qui l'ont offensé un châtiment qui lavera son honneur bafoué. Mais, preuve manifeste de la présence du Mal à l'œuvre, « il le fera avec beaucoup de ruse, de perfidie et un étonnant sang-froid, ne souhaitant pas rendre public le châtiment des amants adultères ».

Certains termes, présents à plusieurs reprises dans la pièce, tournent plus ou moins autour de l'idée du mal, tels ceux de « faute » (*culpa*), « abîme aveugle » (*ciego abismo*), « excès ». Mais il existe aussi « tout un registre avec le mal d'ordre comportemental et passionnel, autour de l'adultère et des amours incestueuses entre la belle-mère et le beau-fils ».

On prend bien conscience, dans cette tragédie où souffle avec violence le vent du malheur, qu'il s'agit d'une histoire d'amour et de mort, de bien et de mal, de bonheur et de malheur. L'on assiste à un drame parcouru par une passion amoureuse éphémère mais intense, « vécue jusqu'à son paroxysme, au-delà du bien et du mal, née du bonheur/malheur d'une rencontre (presque) fortuite, et engendrant sa propre destruction par le fait même de n'avoir pas pu être évitée ».

**Henri SUHAMY** nous livre à son tour une étude qui explore « le mal et la douleur dans le théâtre de Shakespeare ». Il note, pour commencer, que si, « dans la vie réelle le mal se dissimule, au théâtre, il apparaît en pleine lumière, du moins aux spectateurs, sinon aux personnages de la pièce ». Il rappelle en effet que le mal « constitue au théâtre un ressort dramatique de première importance [et que] la douleur qui en résulte chez les victimes, ainsi que souvent chez ses agents eux-mêmes, fournit une partie de l'éloquence lyrique [qui] se déploie sur la scène ». Et ainsi, il apparaît que « le mot *malheur* combine l'actif et le passif, renvoyant à la fois à un événement destructeur et au sentiment de désespoir qu'il provoque ». Il souligne, par exemple, que « les drames de vengeance, très populaires aux époques élisabéthaine et jacobéenne […] entraînent le vengeur dans une spirale maléfique ».

L'auteur de l'article, faisant référence aux sept péchés capitaux, présente ensuite les « visages du Mal selon l'éthique traditionnelle ». Il signale que « Shakespeare apparaît comme ayant une vision traditionnellement biblique et chrétienne du bien et du mal, liée à une foi arrimée sur de solides certitudes éthiques, étrangère au cynisme comme à l'hypocrisie » et que, parmi les nombreux personnages que ce dernier a créés, « peu échappent aux turpitudes répertoriées ».

Il mentionne tout d'abord l'orgueil – « que, stigmatisé sous l'appellation grecque d'*hybris*, on considère souvent comme le ressort tragique par excellence » – et précise que *La Tragédie de Coriolan* « illustre ce thème avec une richesse et une subtilité inégalées ». Les drames historiques, par ailleurs, « donnent des exemples démonstratifs des ravages causés par cette pulsion ». Et il note d'autre part que, « dans *Jules César*, il suffit à Brutus de dénoncer l'ambition de César pour que la foule approuve aussitôt le meurtre qui a mis fin à sa carrière ». Il ajoute que « parmi les tragédies, c'est bien entendu *Macbeth* qui illustre le thème du Mal de la façon la plus profonde et la plus spectaculaire, plus serrée, plus conceptuelle que *Richard III* ». À l'*invidia*, ensuite, à laquelle on peut associer non seulement l'envie, mais aussi la haine (et donc la vengeance), il rattache la jalousie, « motif récurrent dans les tragédies de Shakespeare, et même dans ses comédies ». Il expose que « la fureur, la rage, qu'elles soient vengeresses ou simplement autoritaires [cf. le jeune Clifford dans la deuxième partie d'*Henri VI*, Titus Andronicus, Capulet dans *Roméo et Juliette*, la foule dans *Jules César*, Richard III et surtout Othello, Lear, ou Posthumus dans *Cymbeline*, et Cymbeline lui-même], non seulement sont laides, du point de vue esthétique, mais elles ont toujours des conséquences maléfiques ». On pourrait encore mentionner « la cupidité, avec son corollaire l'avarice, au sens moderne du terme, qui est également source d'ingratitude » (*Le Roi Lear* et *Timon d'Athènes*, par exemple. La luxure également constitue « un moteur dramatique non dénué d'importance dans l'œuvre de Shakespeare » qui la traite de façon ambiguë dans *Antoine et Cléopâtre*. Et même le personnage de Falstaff, « notoirement glouton et paresseux » peut être évoqué ici « car Shakespeare pense et écrit presque toujours en moraliste ».

Il convient encore de souligner que « dans les âmes aussi les maléfices peuvent régner ». Et ainsi, « des représentations du Mal sous forme de personnages intrinsèquement scélérats et déplorablement nuisibles » sont nombreuses dans le théâtre de Shakespeare – y compris dans les comédies. Un examen particulier est alors consacré au personnage de Iago, « concentré de scélératesse, portant sur lui la panoplie du traître parfait ». On ne saurait en effet méconnaître sa « facette méphistophélique » car on se rend bien vite compte que, « en exploitant la crédulité de sa victime, il la domine, il s'empare d'elle et de son âme ou pire, il annule son âme ».

On constate que « Shakespeare tire des effets pathétiques de la découverte de l'existence même du Mal par des personnages candides » qui, comme Timon, semblent « n'avoir jamais rencontré la vilenie » ou qui, comme Othello, éprouvent une douloureuse surprise et sont soudain suffoqués par l'intrusion brutale du mal dans leur vie. Ils découvrent soudain en effet que « le Mal est partout [et que] ses ruses sont infinies ». D'autres personnages shakespeariens d'ailleurs « illustrent ce thème de la découverte scandalisée du mal, et l'idée que les êtres candides et bienfaisants par nature non seulement ne commettent pas le mal, mais n'ont même pas conscience qu'il puisse exister » (Henri VI, Hamlet lui-même, le duc de Vienne dans *Mesure pour Mesure* ou même Prospéro dans *La Tempête*).

Il faut noter encore un point important relatif à la présence du Mal dans le théâtre de Shakespeare : c'est le fait que, dans *Roméo et Juliette*, Shakespeare n'a fourni aucune explication de la haine qui oppose les Capulets aux Montaigus. Il faut sans doute admettre ici que « l'un des aspects les plus intéressants et les plus profonds du drame se trouve précisément dans l'irrationalité, proche de l'absurde, de ce qui constitue le mal omniprésent, irréductible à toute étiologie décelable ». Il apparaît clairement en effet que « le Mal n'a pas pour Shakespeare une source exclusivement humaine. Il se trouve au cœur de la création. »

Au terme d'une étude fouillée et illustrée d'exemples éclairants, Henri Suhamy nous conduit à la conclusion que « les dissonances qui résultent de la présence du mal provoquent des vibrations d'inquiétude que la catharsis en forme d'accord parfait qui termine la pièce n'apaise pas toujours. Ainsi les spectateurs ressentent un peu de la douleur que cause inévitablement le Mal. »

**Maurice ABITEBOUL** s'applique, quant à lui, à montrer que « le mal et le malheur se glissent assez souvent dans les interstices des comédies de Shakespeare ». Il observe, en effet, que l'esprit festif et romanesque qui imprègne toujours les intrigues amoureuses dans la comédie shakespearienne, et même le rire grossier que font naître très régulièrement les situations comiques et les personnages grotesques de certaines comédies « couleur farce », n'empêchent nullement de déceler ce ton de gravité, et parfois, ce climat sombre qui obscurcissent à certains moments ces pièces.

C'est ainsi que dans la première comédie du dramaturge, *La Comédie des erreurs* (1592), et dès la toute première scène, c'est une atmosphère pesante, lourde d'un passé douloureux, qui est évoquée. Le protagoniste, Égéon, relate un passé marqué du sceau du malheur. En effet, naufrage, disparition en mer, longue séparation, menace de mort imminente : le mal et le malheur sont bien présents dans cette comédie. Dans une autre farce, *La Mégère apprivoisée* (1592), on sent que l'esprit du mal, si peu présent, certes, est cependant, de manière latente, prêt à tout moment à resurgir : à l'esprit de rébellion et de subversion de Kate s'oppose l'esprit de perversion (esprit du mal ?) de son époux Petruchio. Malgré une promesse de bonheur finale, le mal a ici son rôle à jouer, élément consubstantiel de la nature humaine. Dans *Les Joyeuses Commères de Windsor* (1601), le malheureux et pitoyable Falstaff, véritable souffre-douleur (voire bouc émissaire ou victime expiatoire, endure un triple châtiment, ayant à subir, à trois reprises, avanies et humiliations, coups et brûlures, frayeurs et douleurs, à la grande joie de ses persécuteurs. L'esprit de la comédie se teinte alors du gris douteux de l'esprit du mal, toujours prêt à rejaillir.

Mais c'est dans la première des comédies dites festives, *Peines d'amour perdues* (1592), que le mal et le malheur se manifestent douloureusement et avec le plus d'acuité. La mort, présente dès les premiers vers, réapparaît de manière épisodique dans la pièce, obscurcissant l'atmosphère de cette comédie pourtant si romanesque par tant de côtés. L'obsession de la mort, en effet, laisse planer sur le

déroulement de l'action une impression pénible, revenant de manière récurrente tout au long de la pièce et jusqu'à la toute dernière scène. Dans la plupart des comédies romanesques de Shakespeare apparaît un personnage dont le rôle de traître ou de scélérat – incarnation du Mal au théâtre –oblige à nuancer l'impression générale de bonheur et de joie de vivre qui imprègne toute comédie. C'est le cas avec Protée, dans *Les Deux Gentilshommes de Vérone* (1593), comme ce le sera aussi dans quatre des cinq comédies qui suivront avec Don John, Malvolio et consorts. On le voit, en effet, accumuler trahison sur trahison, perfidie sur perfidie, forfait sur forfait, témoin de l'accomplissement du Mal. Dans *Le Songe d'une nuit d'été* (1595), le Mal ne saurait apparaître qu'au cours d'un cauchemar, n'ayant en fait pas plus de réalité que cette vie qui est un songe – et lui aussi se dissipera en même temps que disparaîtront les créatures qui peuplent cet univers nocturne. C'est en effet pendant la nuit, au plus profond d'une sombre forêt, que va régner le désordre des cœurs et des âmes, le mal accomplissant son office.

Les quatre dernières comédies de Shakespeare font désormais systématiquement référence à un univers où, en dépit d'un parti pris résolu pour créer une atmosphère de joie et de festivités, le mal et le malheur ne sont jamais éludés et jouent leur rôle au sein même de la comédie. Dans *Le Marchand de Venise* (1596), semble régner, dès les tout premiers vers, un air de tristesse qui crée d'emblée un climat peu en harmonie avec ce que l'on peut attendre d'une comédie. Antonio, en effet, dès son entrée en scène, affiche une mine sombre et ses premières paroles sont ainsi empreintes, d'emblée, d'une tristesse indéfinissable : « Ma foi, je ne sais pourquoi j'ai cette tristesse. / Elle m'obsède ». Pour autant, c'est bien Shylock, le réaliste, qui représente – avec toutes les nuances que l'on se doit d'apporter – l'incarnation du mal et du malheur car, dans le monde de Shylock, on vit à l'étroit, dans une atmosphère obscure et confinée, menaçante et dangereuse. À partir de *Beaucoup de bruit pour rien* (1598), il semble que la tonalité des dernières comédies fasse une part de plus en plus grande aux réalités, à la gravité et à la tristesse de la vie. Dans *Comme il vous plaira* (1599), il s'en faudra de peu que ne l'emportent Frédéric, le Duc usurpateur et Oliver, le frère déloyal ; dans *La Nuit des Rois* (1601), la présence obsédante de Malvolio et les rumeurs de mort qui entourent la disparition de Sébastien projettent sur la pièce une ombre qu'auront quelque mal à effacer les lumières de la comédie festive. Naturellement, tant les comédies « à problème » que les drames romanesques de la fin accentueront cette impression de plus en plus forte de la réalité du mal et du malheur, qui ne pourront plus désormais être écartés de la représentation théâtrale. *Beaucoup de bruit pour rien*, en effet, est sans doute, avec *Peines d'amour perdues*, la comédie de Shakespeare qui comporte le plus de scènes où, dans une atmosphère pesante qu'alourdit le malheur, règnent avec le plus de force le Mal et la méchanceté, incarnés certes par Don John, et où la présence menaçante de la mort se fait sentir le plus intensément. Quant à *Comme il vous plaira*, cette comédie, à sa manière, fait également la part belle au règne du Mal et au pouvoir

des scélérats. Il convient enfin de signaler que, comme les fourbes, les cruels, les traîtres les mélancoliques présents dans les comédies précédents, il y a, dans *La Nuit des Rois*, un personnage qui détone et qui assombrit l'atmosphère festive de la comédie : c'est bien entendu Malvolio (et il faut aussi prendre en compte aussi les souffrances qu'il subira).

En fait, l'intrusion du Mal et du malheur – parfois seulement de la tristesse et de la mélancolie – dans ces comédies festives ajoute un élément d'où la méditation ne sera jamais absente. Cette intrusion n'est qu'occasionnelle et ne constitue naturellement pas l'essentiel de ces comédies. Il faudra, en vérité, attendre le temps des « comédies dramatiques » (ou comédies sombres ou à problème) et, plus tard, les « drames romanesques » pour voir s'obscurcir considérablement le ciel, à peine voilé pour l'heure, des farces et comédies – y compris les plus élaborées. Le temps des tragédies n'est pas venu. Pour l'heure, la comédie shakespearienne montre seulement que couve toujours un mal prêt à se déclarer et qui menace la candide sérénité – ou la douce frivolité – des amants insouciants : l'imminence du malheur.

**Jean-Luc BOUISSON**, faisant référence à la première partie de *Henry VI*, tout d'abord, puis à *Troïlus et Cressida*, consacre sa réflexion à « la musique du mal et du malheur dans la dramatisation de l'histoire chez Shakespeare ».

Il note que, « tout comme du chaos est sortie l'harmonie et tout comme l'harmonie peut donner naissance au chaos, la musique n'engendre pas forcément l'ordre : elle peut aussi « annoncer le mal et le malheur » et en devenir « la représentation sonore et symbolique ». Il illustre cette remarque en signalant ensuite « les fausses notes de l'Histoire » et en évoquant, dans ces deux pièces, « la dramatisation du malheur par la musique ». Il observe, en effet, que dès le début de son œuvre (première partie de *Henry VI*), « Shakespeare met en scène le chaos avec la représentation des périodes troubles de l'histoire d'Angleterre ». Il rappelle que, dans ses drames historiques, Shakespeare montre l'image d'une société qui se détruit dans la guerre : « la musique de guerre est omniprésente dans ces drames historiques et elle accompagne cette rupture de l'ordre ». C'est ainsi, par exemple, que le sort funeste qui va frapper l'Angleterre est annoncé par la marche funèbre qui ouvre la première tétralogie : « la musique devient ici le symbole de l'écroulement des valeurs nobles qu'incarnait Henry V et annonce l'ère de chaos dans laquelle va sombrer le royaume ». Il souligne également que « Dieu contrôle l'univers et il choisit ici de punir l'Angleterre qui a transgressé l'ordre divin : elle a éliminé Richard II, le représentant de Dieu sur terre, et doit payer pour son crime ». Et ainsi, cette transgression provoque le grand malheur du pays : « le chaos qui se matérialise par la dislocation du royaume ». en outre, « la mort d'Henry V est une nouvelle étape dans la punition » car avec lui disparaît la piété qui avait préservé le pays durant le règne de ce roi vertueux et, dès lors, l'Angleterre est plongée dans les ténèbres. Il convient d'observer qu' « afin de matérialiser le passage de l'harmonie au chaos, Shakespeare utilise la musique, avec la marche funèbre

comme première représentation emblématique de cette transition ». Il souligne enfin qu' « en ce début de pièce, le dramaturge crée une atmosphère lugubre, avec la présence de la mort, les sons de la marche funèbre, et le noir qui envahit le discours et drape sûrement la scène, annonçant ainsi la tragédie à venir ».

Quand un dérèglement intervient, c'est le désordre et le Mal qui s'installent – souvent durablement. Pour illustrer ce dérèglement, Shakespeare assez souvent a recours à la métaphore musicale – laquelle suggère fortement que « c'est le manque d'harmonie, le désaccord entre les hommes qui les rapproche du chaos initial ». Dans *Troïlus et Cressida*, il faut noter que « ce n'est pas tant la présence d'Érèbe ou de Nyx qui renvoie au chaos initial, mais plutôt celle d'Eros, fils de Chaos, selon la version d'Hésiode ». On remarque que l'amour s'exprime en musique avec la chanson de Pandarus ou « avec le consort mixte (*broken consort*) qui nourrit l'amour des deux amants au début de l'acte III ». On ne peut manquer non plus d'observer que « cette *musique en parties* et la chanson de Pandarus donnent à l'amour une note de luxure, [qu'elle] s'éloigne de la musique des sphères et marque le passage de l'amour noble à la lubricité, de l'harmonie au chaos », du bien au mal. L'autre type de musique que l'on rencontre dans la pièce est la musique de guerre, cette musique « qui accompagne les différents épisodes de ce combat qui oppose les Grecs aux Troyens ». On remarque, pour finir, que « l'abondance des fanfares de trompettes et des roulements de tambours symbolise ces sociétés qui se détruisent dans la guerre, tout comme dans les drames historiques où l'on voit le royaume d'Angleterre qui se désagrège au rythme des fanfares et des coups d'épée ». Le néant semble alors envahir la scène avec l'arrivée des ténèbres et de la nuit.

On ne peut alors que constater que « la musique permet donc au dramaturge de mettre en scène les moments forts qui bouleversent la vie de l'homme, où le Mal prend le dessus sur le Bien ».

**Aline LE BERRE**, pour sa part, se propose de montrer que, dans *Les Brigands*, Schiller est conduit à poser la question du mal – d'où découle toute une série de questions : « Où réside celui-ci ? Dans la société défectueuse ou dans l'individu ? Peut-il co-exister avec la loi ? Ne faut-il pas se mettre en marge pour pouvoir faire le bien, et réparer les tares d'une mauvaise organisation sociale ? »

Elle note que ce que Schiller met au jour dans sa pièce, c'est la présence constante et active du mal : « le méchant se pare des attributs de la bonté et récolte des louanges tandis que le jeune homme droit et fier se voit méconnu ». On observe que, des deux frères qui, dans la pièce, s'opposent, l'un, Franz, « à l'âme gangrenée par la jalousie », passe pour un fils dévoué, tandis que l'autre, Karl, « est considéré comme un mauvais garçon ». Franz réunit en lui les signes et attributs du Mal proprement dit, « le mal intrinsèque » : Franz en effet, incapable du moindre sentiment altruiste, est « une âme satanique [et il] planifie avec un froid cynisme la perte de son frère et, tel un marionnettiste, tire les fils de l'intrigue qu'il a ourdie ». Il faut bien voir en effet que « Franz a été conçu comme un esprit négateur sur le

modèle méphistophélique, un homme qui ne reconnaît aucune entrave à son bon plaisir ».

Dans l'optique d'une dramatisation des valeurs morales, d'une mise en perspective des positions éthiques, on observe que « ce qui fascine le moraliste Schiller, c'est la frontière ténue entre le bien et le mal, et le renversement qui peut s'opérer entre l'un et l'autre ». C'est ainsi, par exemple, que peut s'analyser le comportement de Karl : ce dernier « se fait brigand pour détruire une société qui lui semble composée d'êtres pervertis, car incapables de distinguer le bien du mal, de récompenser les bons et de punir les méchants ». Il va ainsi s'attaquer aux méchants qui, pour lui, sont « les détenteurs de l'autorité qui en mésusent, mais que la loi et la morale courante louent ». Véritable justicier, il se comporte en « défenseur de la veuve et de l'orphelin, des faibles et des affligés qui sont brimés par le système politique ». Il se donne ainsi bonne conscience « grâce à cette vision manichéenne de la situation ». Mais il a tôt fait de découvrir que le combat contre les uns nuit également aux autres et que « le châtiment des coupables peut entraîner des conséquences fatales pour les justes ». Il convient ici de souligner toute l'ambiguïté de l'action du héros qui se veut justicier car, certes, « il a été victime de la méchanceté de son frère, mais aussi de son propre aveuglement » et l'on peut à son propos, en toute légitimité, se poser la question : « Le mal, n'est-ce pas aussi le manque de discernement, cette folie dont il s'accuse et qui est due à un caractère passionné, incapable de se maîtriser ? »

Il apparaît donc clairement que ce que souligne Schiller dans *Les Brigands*, c'est « l'engrenage du mal » car on comprend bien que, « en bravant la loi et les interdits, Karl est entré dans un cercle vicieux dont il ne peut plus sortir ». Mais l'on ne peut méconnaître non plus l'option *à la fois* philosophique et politique qui transparaît dans le cours de la pièce. On prend conscience en effet que « Schiller, qui est aussi un philosophe, cherche dans cette pièce une réponse au problème de l'injustice sociale. Ici, il condamne sans ambiguïté l'action solitaire du justicier qui se met en marge des lois, car, en poursuivant le bien, il n'en commet pas moins le mal. » On peut aussi prendre acte que, dans cette pièce de jeunesse, « l'idée d'*ordre* est au cœur de la réflexion du héros » et que la peur de l'anarchie se profile en arrière-plan et « explique également le mouvement de méfiance qui a saisi Schiller devant la révolution française après un premier élan d'enthousiasme ».

**Marc LACHENY,** qui explore « les figures du Mal dans le théâtre de Ferdinand Raimund », s'interroge en particulier sur « les fonctions – psychologique, anthropologique, voire métaphysique – assignées par l'auteur aux figures du Mal dans les huit pièces qu'il a léguées à la postérité de 1823 à 1834 ». Il rappelle tout d'abord que dans l'œuvre de Kurz, l'un des grands noms du théâtre populaire viennois avant Raimund, « la notion même de Mal est, à l'opposé de toute intention moralisatrice ou édificatrice ainsi que de toute poétique normative du drame ». Il souligne que, « dans cette perspective, la question de la théodicée […] semble par conséquent d'emblée évacuée ». Il ajoute que Raimund, en

revanche, « profondément insatisfait des productions dramatiques de ses contemporains (Gleich, Meisl et Bäuerle) sur les scènes des faubourgs de Vienne, entreprend précisément de replacer la question du Mal – et de sa confrontation au Bien – au centre de son théâtre ». Il observe en effet que « Raimund fait intervenir massivement dans son théâtre la dialectique entre le Bien et le Mal, ainsi qu'entre le monde des esprits et celui des humains » et que, ce faisant, « il renoue à sa manière avec la tradition du théâtre baroque, en particulier celle du drame des jésuites […] qui montre le conflit éternel du Bien et du Mal – et la victoire finale du Bien ».

C'est ainsi que, dès sa seconde pièce, *Le diamant du roi des esprits* (1824), « Raimund met en scène une constellation dramatique à laquelle il recourra fréquemment par la suite : l'antagonisme du Bien et du Mal, sous la forme ici de la mise à l'épreuve de la vertu confrontée à la séduction du Mal ». Plus tard, dans *La jeune fille du royaume des fées ou Le paysan millionnaire* (1826), « dont le titre double signale la convergence du monde des esprits et du monde des humains », Raimund va ainsi jusqu'à faire du Bien et du Mal les deux véritables protagonistes de l'action. Mais ce qui est remarquable, précise-t-il, c'est que Raimund, « loin de se contenter d'un schéma dualiste figé (celui d'une simple opposition entre les deux principes suprêmes), mêle dans la suite de son œuvre le Bien et le Mal en concentrant de plus en plus son propos sur le niveau humain ».

Il faut noter en effet que « dans ces pièces, Raimund atténue considérablement l'antagonisme entre sphère céleste et sphère terrestre, entre le ciel et l'enfer, pour privilégier la monstration directe du Mal sur le plan humain ». Ainsi, avec *La malédiction magique de Moisasur* (1827), Raimund propose une pièce dans laquelle « il accorde une place éminente aux thématiques du Mal et de la méchanceté ». Car pour lui, « le monde dans son ensemble est synonyme de Mal, entendu au sens de malveillance, de fiel et de tromperie ». Un an plus tard, en 1828, il achève l'une de ses pièces les plus célèbres, *Le roi des Alpes et le misanthrope,* pièce dans laquelle « Raimund montre non pas une image idyllique, conforme à l'idéal *Biedermeier*, des relations familiales, mais plutôt son revers (sous la forme du Mal insidieux larvé en elles), autrement dit la face cachée de l'idylle familiale, marquée par l'omniprésence de la pauvreté, de la cupidité, de la violence et de l'alcoolisme ». Dans son avant-dernière pièce, *La couronne porte-malheur* (1829), Raimund revient à une action construite à deux niveaux (le niveau terrestre et le niveau supraterrestre). On peut voir ici qu' « il s'agit moins du combat des hommes confrontés aux puissances du Bien et du Mal que du conflit de ces puissances elles-mêmes : les personnages principaux de l'action ne sont pas des hommes, mais des figures mythiques et allégoriques », tel le personnage d'Hadès, « prince du monde souterrain, dieu de la destruction, incarnation mythique des forces du Mal ». Dans sa dernière pièce enfin, *Le Prodigue* (1834), « le débat entre les principes du Bien et du Mal, devenu désormais inutile, a pour ainsi dire disparu ». Il ne s'agit plus ici de proposer une interrogation sur le plan métaphysique, mais « d'éclairer les défaillances des vertus humaines ». Dans le

prolongement du *Roi des Alpes et le misanthrope*, le Bien et le Mal se sont « définitivement transformés en des réalités bien humaines – et seulement humaines ».

Ainsi, nous précise-t-on, « les pièces des premières années, reposant sur la confrontation entre le Bien et le Mal pour conduire les personnages vers le chemin de la vertu, sont, à l'exception de *La couronne porte-malheur*, peu à peu supplantées par des œuvres qui font une place de plus en plus large à une nouvelle peinture des relations entre les personnages humains et le phénomène du Mal ». Il est manifeste, en effet, qu' « en thématisant l'hypocrisie, la brutalité et la cruauté entre époux, l'alcoolisme et la violence exercée sur les enfants, Raimund opère progressivement un recentrage sur la sphère humaine qui lui permet d'approfondir son traitement des diverses facettes du Mal ».

**Marie-Françoise HAMARD** évoque la présence du malheur et de la douleur dans *La Mort de Tintagiles* de Maurice Maeterlinck. Elle rappelle que, dans un de ses trois « petits drames pour marionnettes », Maurice Maeterlinck conte la mort d'un enfant, « étranglé par une reine, toute-puissante et invisible, derrière une porte fermée à travers laquelle il communique péniblement avec sa sœur », laquelle assiste, sans pouvoir intervenir, à l'agonie, puis au décès de son frère.

Il semble que Maeterlinck réactive ici « une histoire qui est un de ses fantasmes récurrents : celle du massacre des innocents », prenant pour symbole commode la reine qui, « par sa qualité féminine, […] désigne l'instance maternelle, qui met au monde une lignée faite pour la mort ». L'histoire nous fait prendre douloureusement conscience que « les créatures se trouvent soumises au bon vouloir de l'existence, obéissant malgré elles à une loi régissant l'à-venir de leur essence précaire [et que], sauvées ou damnées suivant une prédestination injuste, elles meurent comme elles sont venues, victimes d'un processus impénétrable ». C'est ainsi que la pièce s'ouvre sur une déploration : « la sœur de Tintagiles, Ygraine, déplore son impuissance, voire même la faculté inconsciente qu'elle aurait d'attirer sur elle et sur ses proches le malheur ». S'ensuivent angoisses et effroi, frayeurs et pressentiments morbides qui aboutissent à un terrible cri de détresse. On assiste alors à un spectacle où « tout est en harmonie saturnienne, sur le mode mineur du thrène : chant de deuil déployé avant même la disparition du protagoniste ». Et quand Ygraine arrive ainsi « face à cette porte fermée où, tout au long de l'acte ultime, elle dialoguera vainement avec Tintagiles anéanti d'effroi », on est véritablement en présence d'une « métaphore théâtrale d'un *fatum* qui désigne la mort en acte », la victoire de cette reine de tragédie, invisible, impitoyable. Nous assistons ici en effet à « une exposition féroce de tout ce que le Destin peut réserver de plus funeste aux mortels, sans rémission, sans rédemption aucunes ».

Maeterlinck, nous transmet manifestement ici, à travers la représentation métaphorique des violences du Destin déployant ses forces maléfiques, « une

vision résolument noire de la condition humaine, une version épouvantable même du ‘tragique quotidien’ ».

**Jean-Pierre MOUCHON**, poursuivant son exploration d’opéras célèbres et moins célèbres entreprise dans *Théâtres du Monde* il y a plusieurs années, examine ici « le mal et le malheur dans *Céleste* du compositeur Émile Trépard ».

Il montre comment l’héroïne éponyme de ce drame va trouver dans la présence du cousin de sa meilleure amie, Jacques Mauvallon, à la fois la cause de son bonheur extrême et, pour finir, de son malheur et de sa mort. Dans l’évocation du jeune galant, on découvre la description « de l'oisif élégant, du libertin, sûr de lui, qui attire ses victimes comme le ferait un miroir aux alouettes ». On comprend bien qu’ainsi, de manière oblique, « subrepticement, le mal est introduit *in medias res* sous une apparence séduisante qui, pour l'instant, s'apprête à donner le change ». Il est clair, d’une certaine manière, que « Céleste est autant troublée que Marguerite, et Jacques apparaît aussi sûr de lui-même que Faust ». On ne peut manquer d’observer, d’ailleurs, que le mal, avec Jacques, « n'est pas recherché [mais] est inhérent à la situation : c’est un jeune désœuvré avide d'aventures romanesques et les femmes jeunes et belles sont là pour lui permettre de satisfaire son hypersexualité ». Plus durs seront alors la désillusion, le désarroi et le désespoir de la jeune femme qui, après avoir espéré construire son bonheur avec l’élu de son cœur rencontrera le malheur, par une cruelle ironie du sort, sur son chemin. Jacques, en effet, « comme Faust, comme l'officier de marine américain Pinkerton, est l'illustration parfaite de l'idée défendue par Socrate dans le *Gorgias*, à savoir que l'âme de ‘l'homme incontinent’ est comparable à un ‘tonneau troué’ ».

Pureté, authenticité des sentiments et vérité sont pour Céleste des vertus nécessaires. Jacques, lui, est loin d’avoir de telles exigences. Pros entre son père et la jeune femme, entre deux impérieuses obligation, « il n'a su que louvoyer entre amour passionné et devoir filial, comme un moulin tournant selon les caprices du vent, usant de mensonges et de subterfuges dès le départ, pour finalement choisir […] le mariage d'argent ou d'intérêt avec une riche et belle héritière. Lorsque l’on voit Céleste, à un moment donné, assise devant une table, l'air accablé et profondément triste, « elle est, comme la Gilda de *Rigoletto*, la Marguerite de *Faust*, la Sio-Sio-San de *Madame Butterfly*, et nombre d'héroïnes d'ouvrages lyriques, une victime du destin, ou plus exactement de la rouerie d'un homme sans honneur ». Si elle plonge dans une profonde tristesse, et même dans un noir désespoir, c’est en vérité parce qu’ « elle n'a pas la force de caractère de Floria Tosca ou de Minnie de *La fanciulla del West* pour se ressaisir ». Elle est faible et « ressasse ses griefs d'une voix dolente et reste comme prostrée, indécise comme Marguerite », mais elle demeure « persuadée que la mort est le seul moyen pour elle de se tirer d'une situation inextricable ». Le malheur la détruit, l’anéantit et « elle meurt dans les bras de son amant qui, dans l'*andante sostenuto* à 6/8 de la fin, s'exclame, *parlando :* ‘Morte pour moi ! Morte par moi !’ ».

On peut s'interroger sur le rôle du Destin dans l'issue fatale qui intervient à la fin de cet opéra : on peut finalement considérer, avec l'auteur du présent article, que, « dans l'ouvrage de Trépard, il y a tragédie parce qu'on a l'impression qu'une puissance maléfique s'est jouée de l'héroïne et la ballotte comme une barque dans les vagues ». Mais il est prudent de préciser également que, « s'il est bien vrai que Jacques est à l'origine de son malheur, il faut également reconnaître que sa nature entière, sa soif d'absolu, ses contradictions même, expliquent dans une large mesure cette déréliction qui l'amène à commettre un geste irréparable ».

**Edoardo ESPOSITO** s'attache à évoquer « le mal absolu » dans une étude attentive de *La Fleur à la bouche* de Luigi Pirandello. Il précise, pour commencer, que « la *fabula*, somme toute très succincte, tourne autour d'une rencontre fortuite, en pleine nuit, entre deux hommes, dans un misérable café ». À partir de là se développe et se déroule une étrange histoire. Le protagoniste en effet avoue se consacrer à l'observation minutieuse de « toutes les menues étapes très matérielles de la vie quotidienne de gens qu'il ne connaît pas », ce qui, fort curieusement à première vue, lui permet « de s'accrocher à la vie ». Son goût pour l'observation scrupuleuse des moindres détails de la vie s'explique par l'accès à une sorte de force vitale (même si elle s'avère éphémère) que lui procurent « des sensations et des perceptions de petites choses, bref de petits riens qui ont néanmoins le pouvoir de le faire souffler ». Il révèle alors à son interlocuteur que sa vie est en sursis et commence à évoquer soudainement la mort : il lui montre en effet une excroissance cancéreuse cachée sous sa moustache, « une drôle de fleur que la visiteuse implacable qu'est la mort pour tout un chacun lui a laissée, ne lui octroyant que quelques mois de répit ». Le tournant majeur de la *fabula* est ainsi représenté par « l'effet d'annonce d'une maladie mortelle, que rien ne laissait deviner ».

Intervient chez cet étrange personnage sans nom un processus qui ressemble fort à une opération de survie : « il cherche à atténuer l'angoisse d'une mort annoncée en s'appropriant, par le regard, la vie des autres, qu'il s'évertue ensuite à retracer par un effort mental » – une sorte de manœuvre de diversion destinée à repousser l'inévitable issue, une sorte de ruse de l'esprit pour tenter de dresser une fragile protection contre le malheur et contre la mort. Le thème dominant de *La Fleur à la bouche* est bien, en effet, « celui d'un malheur irrémédiable, entraînant un désespoir sourd mais non moins total du protagoniste ». On a souvent observé que « le mal de vivre, aboutissant tout carrément au malheur comme condition de l'existence, est souvent une caractéristique de nombreux personnages du théâtre de Pirandello » : le protagoniste de cette pièce n'y fait pas exception.

On retrouve en effet ici « une véritable déclinaison des aspects du mal : depuis les atteintes physiques, ne pouvant être guéries, jusqu'à la souffrance psychologique de celui qui [se sait et] se sent condamné et qui, se réfugiant dans la fuite de l'imagination, finit par piétiner délibérément les sentiments d'affection qui lui sont témoignés, entraînant d'autres formes de malheur autour de lui ». C'est en

effet une chaîne de peines et de chagrins, de souffrances et de malheurs qu'entraîne l'impuissance devant l'irrémédiable et l'incapacité de conjurer la douleur en brisant l'insupportable solitude. Car toute tentative pour éliminer l'angoisse et le désespoir s'avère n'être finalement « qu'un palliatif à l'échéance insupportable de la mort ».

Alors tout combat pour conserver encore cette part de vie qui reste serait-il vain et la pièce serait-elle seulement l'évocation des « derniers jours d'un condamné à mort » ? Et la mort, « comme triomphe de l'éphémère », serait-elle donc le lieu où se situe « le mal absolu, contre lequel le personnage raisonneur se bat désespérément » ? Une dernière question, semble-t-il, à l'horizon de cette pièce d'une sombre beauté pourrait encore se poser : « Mort, où est ta victoire ? » – question à laquelle l'homme ne peut tenter de répondre qu'avec les moyens du bord ou même, parfois, à laquelle il n'attend pas de réponse.

**Thérèse MALACHY**, dans la perspective d'une étude comparative, examine le rôle de la mère dans *Miréle Efros* (1898) de Jacob Gordin et dans *La Maison de Bernarda Alba* (1936) de Federico García Lorca. Elle souligne d'emblée que « rares sont les œuvres dramatiques dans l'histoire du théâtre occidental dont l'héroïne éponyme soit une femme dans le rôle exclusif de mère ». Cependant, chose remarquable, « Miréle Efros, la mère juive de l'Europe de l'Est de Jacob Gordin, et Bernarda Alba, la mère andalouse de Federico García Lorca, sont une exception à la règle, « occupant, à elles seules, la totalité de l'espace scénique des pièces qui portent leur nom ». Un élément dramatique essentiel, en effet, préside à l'élaboration de ces deux œuvres dramatiques : l'absence du père – puisque, « dans les deux pièces, les héroïnes sont veuves ».

Il convient cependant d'observer que chacune des deux pièces comporte des traits spécifiques, relatifs aux différences de culture et de religion – la pièce de Gordin, écrite en yiddish, se situant essentiellement dans un milieu juif traditionnel, moderne, dans une petite ville de Pologne, et celle de Lorca dans un milieu très catholique en Andalousie. Autre différence notable : en dépit de relations parfois orageuses au sein de la famille de Miréle (notamment sa mésentente avec sa bru qui aurait pu avoir des conséquences tragiques), au dénouement, la famille réconciliée, est définitivement réunie et le malheur n'aura pas frappé de façon impitoyable comme on aurait peut-être pu le redouter. Dans la maison de Bernarda, en revanche, une brèche est ouverte par laquelle s'engouffre le malheur. L'héroïne, en effet, « ivre de domination, sème la terreur autour d'elle et fait le malheur de ses cinq filles ». Bernarda Alba est veuve : elle vient d'enterrer son second mari, père des quatre de ses cinq filles et « elle les garde pratiquement cloîtrées dans la demeure familiale d'un village andalou avec, pour toute compagnie, une servante-confidente et une vieille mère folle ». Elle est haïe de ses filles car, de retour des funérailles, elle leur impose « huit ans de deuil avec obligation de porter du noir et l'interdiction de quitter la maison ». Déjà autoritaire et stricte, elle va pervertir cette autorité « en une domination tyrannique ». Tant et si bien que « les cinq filles de Bernarda sont à la merci de leur génitrice et leurs vies sont détruites ». Le

suicide de la fille cadette et « la réaction brutale, pratiquement monstrueuse, de la mère face au corps inanimé de sa fille » témoignent ici de l'intrusion brutale du malheur et de la puissance des forces du mal.

Néanmoins, quoique si dissemblables et, précisément en raison de leur différence, les deux figures maternelles, si elles sont examinées « du point de vue de leur statut emblématique représentant deux cultures », montrent bien que, « perçue dans son individualité humaine, juive ou chrétienne, la mère peut être bonne ou mauvaise, bienfaisante ou néfaste sans qu'on puisse en tracer un modèle uniforme ». En outre, il convient de souligner que, « vue sous un angle archétypal, la pièce acquiert une densité tragique qui lui échappe si on y voit, comme le voulait l'auteur, un drame domestique ».

**Jacques COULARDEAU** intitule son étude « Samuel Beckett ou la damnation de l'humanité », soulignant dès l'abord que « le théâtre de l'absurde est le théâtre de la peur [car] pour ce théâtre, le mal et le malheur ne sont que des éléments répétitifs de la réalité historique quand l'histoire se démet et se dissout, une histoire qui ne sait que se répéter ». Il s'interroge à propos de trois œuvres du grand dramaturge irlandais : « L'humanité a-t-elle une âme chez Beckett et donc une promesse de victoire sur le mal et le malheur, ou du moins de libération de ce mal et de ce malheur ? ».

Il rappelle quelques propos recueillis dans un essai sur Marcel Proust daté de 1931 qui pose le principe premier de l'absurde, l'abolition du temps : « La solution proustienne […] consiste en la négation du temps et de la mort, la négation de la mort en raison de la négation du temps. La mort est morte parce que le temps est mort. […] Le temps n'est pas retrouvé, il est aboli ». C'est à partir de cette évocation qu'il s'applique à examiner trois pièces de théâtre de Samuel Beckett qui forment un tout : d'abord *En Attendant Godot* (1952, traduite en anglais, *Waiting For Godot*, en 1955), puis *Fin de Partie* (1957, traduite et publiée en anglais, *Endgame*, en 1958), et enfin *Oh ! Les beaux jours* (*Happy Days*, en 1961, traduite en français en 1963). Il observe qu'elles sont toutes trois contenues dans une période étroite 1952-1963, « la période la plus haute de la Guerre Froide » qui culmine en 1962.

. Il note que les personnages de Beckett sont atemporels et a-spatiaux. En fait, précise-t-il, « on a souvent voulu dire que ces personnages étaient absurdes [mais] ils ne le sont pas : ils sont typiques d'un double syndrome psychologiquement reconnu » caractérisé par deux maux tout à fait spécifiques : « l'atemporalité et l'a-spatialité ». Il souligne, à propos de Pozzo, dans *En attendant Godot*, que « tout est concentré en ce même jour d'aujourd'hui [et donc] si le temps est mort, la mort elle-même est morte car la mort et la naissance ne font plus qu'un ». Dans *Fin de Partie*, il rappelle que « Nagg et Nell survivent tant bien que mal et sans jambes, perdues dans un accident de tandem », tandis que leur fils Hamm, aveugle et handicapé, « vit dans un fauteuil roulant [et est] entièrement dépendant du quatrième personnage, Clov ». Nell est la première à mourir et les

autres doivent suivre : « le problème est de savoir s'il y aura un survivant, à savoir Clov, le seul à pouvoir marcher ». Dans cette pièce, « le passé n'est là que pour étayer le présent qui devient immobile et atemporel et c'est donc dans un immense, malheur que la rencontre a lieu ». Dans *Oh les beaux jours, Happy Days,* on voit sur scène « Winnie d'abord, enterrée jusqu'à la taille dans un mamelon de terre dans le premier acte et jusqu'au cou dans le deuxième acte » – c'est elle qui donne l'indication du passage du temps pour le public (dans *En attendant Godot*, c'étaient Pozzo et Lucky, la pièce dans la pièce). Dans l'histoire qu'évoque Winnie, « on imagine que l'enfant est morte de peur – et c'est là le drame », un drame « qui fut probablement le déclencheur du désir de suicide de Willie ».

La trilogie révèle que « le monde n'est qu'un monde de malheur où certains sont des prédateurs et les autres des proies, mais c'est la proie qui fait le prédateur, ne serait-ce que pour devenir un prédateur le moment venu quand une proie se présente et l'appâte ». Et puis il y a un élément dont il faut tenir compte : la dégénérescence – sur la nature de laquelle on peut s'interroger. « Il n'y a pas de réponse dans la première pièce, sinon le vieillissement qui transforme un employé digne en un esclave veule et ensuite les handicaps physiques de la vieillesse qui rendent inchangeables les rapports de dépendance. » ainsi, concernant Vladimir et Estragon, « l'objet de leur désir n'est que très vaguement exprimé dans l'attente de Godot » : ni Vladimir, ni Estragon ne comprennent en effet le message. Dans la deuxième pièce, on a toujours le vieillissement comme cause de ce malheur mais en même temps, « il se précise que Clov a été confié à Hamm par son propre père avant de mourir dans un passé lui-même catastrophique ». Dans la troisième pièce, il semble clair que l'évolution de Willie est « le résultat d'un drame qui a fait disparaître la fille de Winnie et Willie, Mildred, et a amené Willie au bord du suicide dont Winnie l'a sauvé en l'asservissant ».

Nous sommes conduits à la conclusion que ce théâtre n'est en rien absurde : « le sens des trois pièces prises comme un tout, et dans les deux versions linguistiques, n'est en rien absurde ». Il s'agirait d'un drame qui « fait régresser les hommes dans un état d'aliénation atemporelle et a-spatiale ». C'est cette régression que nous donnerait à voir Beckett et celle-ci révélerait ainsi, progressivement, « l'émergence dans ces personnages d'un désir interdit et donc refoulé qui a le même effet que les drames antérieurs » – avec les résonances du malheur antique.

**Claude VILARS**, à son tour, se propose d'étudier « l'inscription du malheur dans le théâtre de Sam Shepard ». Son but n'est pas d'explorer systématiquement cette thématique dans l'œuvre théâtrale du grand dramaturge américain mais plutôt de repérer et relever les signes du malheur dans ce théâtre.

Elle constate que « l'écrivain trouve sa scène dans la société qu'il connaît, une Amérique du Bonheur qu'il observe dans ce qui fait obstacle à son mythe et prend dans ses pièces l'allure du Malheur ». Shepard en effet débusque avec lucidité « les clichés d'une Amérique dans ses meilleurs états, prospère et en bonne santé, et surtout très lisse ». Derrière ces clichés, il pointe la réalité du malheur sous

toutes ses formes – à l'instar de cette C*ounter-Culture* des années soixante qui désigne sans pudeur le « mauvais côté de la barrière » et fera cette contre-histoire sociale « que Shepard empoigne dans ses pièces dédiées à la famille ». D'où une dénonciation persistante de cette société dite d'abondance qui oublie volontiers les pauvres et les misérables, plongés dans l'échec et l'exclusion, dans l'abandon et le désespoir. D'où cette volonté de sa part de « mettre en relief le décalage avec ceux qui forment les démunis, les marginaux et faire de ce ferment l'envers d'un décor américain *indésirable* et dérangeant ».

Elle souligne que Sam Shepard ne fait pas de cette thématique du mal et du malheur l'objet essentiel de son théâtre mais qu'elle lui sert de « substrat des 'histoires' qu'il met en scène ». L'une des causes du malheur de l'Amérique actuelle serait, par exemple, « un passé volontairement oublié, gênant, enfoui », comme l'est cet e*nfant enfoui* qui, à la fin de *Buried Child*, est déterré et ramené du jardin dans la maison. Autre exemple de malheur refaisant surface, cette pièce, *States of Shock*, écrite sous le choc, précisément, suite aux premières images télévisées des bombardements en Irak en 1991. Le malheur éclate, ici, dans « l'indifférence des témoins de la scène qui se déroule sous leurs yeux ».

On ne peut manquer d'observer que « le déchirement, la solitude, la peur, l'aliénation sont au cœur de l'œuvre, et participent au sens que revêt le malheur, trouble-fête du bonheur patenté, antidote stimulant du rêve ». Il en va ainsi, rappelle-t-elle, dans *Buried Child* (1978) et *States of Shock* (1991), mais aussi dans *Curse of the Starving Class* (1978), *True West* (1980), *Fool for Love* (1983), *A Lie of the Mind* (1985) « où les filiations et les traditions réveillent et entretiennent les mémoires à l'effet dévastateur, établissant insidieusement le malheur lié au sort ». Elle suggère aussi que « la solitude ou la peur d'être envahi par l'autre », le risque d'une condamnation à l'exclusion, peuvent également être assimilés à une forme de malheur, lorsque, par exemple, « les *Voix* de *Savage/Love* expriment les multiples facettes du moi torturé dans la relation amoureuse ».

Et donc, en définitive, le malheur « englobe un questionnement existentiel, interminable » – et ainsi « chaque pièce est un nouvel enjeu sur le malheur/entrave-à-l'accès-au-sentiment-de-liberté, chacune s'acharnant à faire rejouer le même drame, […] tournant en rond autour du même enfer, allant vers la même mort ou suspension de vie ».

Il convient de noter que, dans certaines de ces pièces, le personnage shepardien s'efforce de « *cacher* son héritage physique en signe de reniement de son ascendance et afin de protéger sa liberté » et, par exemple, « l'héritage dans *Curse* est métamorphose, incontrôlable, c'est un legs mortifère dont on ne se défait jamais, comme dans *Buried Child* ». Ainsi s'exprime « le désarroi insoluble qu'est l'*illusion d'être* de personnages […] qui souffrent et font spectacle de leur inaboutissement ». Alors, comment échapper au malheur, un malheur existentiel ? Dans ses dernières pièces, une seule issue apparaît acceptable : « le rêve qui permet de s'affranchir de l'héritage et de se donner la possibilité d'autres vies ».

**Claude VILARS**, après son étude sur Sam Shepard, analyse « le mal et le malheur dans le théâtre de Joyce Carol Oates », et plus précisément dans *Black Water* (1997), qu'elle qualifie de « tragédie du désir ». La pièce fait référence à un épisode de la vie du sénateur Édouard Kennedy (et à son idylle avec une jeune femme (Kelly dans la pièce) qui se noiera pour cause de non assistance à personne en danger). Elle souligne que, « comme dans la tragédie antique, où le théâtre était un rituel religieux et inséparable de la politique, ici aussi Dieu et la religion sont souvent invoqués et le maître du destin est politique ».

Dans cette pièce, Kelly est décrite comme étant « sous le charme d'un environnement qui n'est socialement pas le sien, déracinée, inconsciemment mise en situation d'inégalité, alors même qu'elle pense être maîtresse de son destin ». S'oppose à cette présentation l'arrivée du Sénateur qui, lui, est « détaché du décor, enveloppé par les lumières de la scène et apparaît (sur)élevé et encerclé dans un *spot* de lumière ». Toute l'histoire de ce couple pourrait se résumer dans une formule, que reprend le Chœur : « *Un homme peut devenir méchant si on le fait douter de sa MASCULINITE.* » : Kelly semble avoir enfreint cette règle lorsque, « prise de panique par la conduite du Sénateur ivre, elle se permet de lui dire qu'ils *sont perdus* » – ce qui a pour effet « d'affecter la susceptible masculinité du Sénateur et de récolter sa colère – provoquant ainsi, au bout du compte, sa propre mort.

Du voyage entrepris, Kelly, finalement, ne reviendra pas : « elle n'allait nullement vers la mort mais vers la vie, une vie qui voulait rapprocher conte de fées et réalité, l'obligeant, sans doute, à faire un petit détour par le mensonge et l'opportunisme ». Claude Vilars nous rappelle que, « dans un article intitulé *' Reflections on the Grotesque*', J. C. Oates dépeint le créature monstrueuse comme « *esthétiquement (c'est-à-dire érotiquement) attirante* » et définit ainsi la créature monstrueuse (qui devient le Mal dans sa logique) : « (…) *le mal n'est pas toujours repoussant mais fréquemment attirant, il a le pouvoir de ne pas faire de nous simplement des victimes, comme le font la nature et les accidents, mais des complices actifs.* » Une telle conception, naturellement, ne peut donc manquer de « faire du Sénateur la créature séduisante cachant un monstre et de Kelly sa victime et sa complice… Si le mal et le malheur sont bien présents dans cette pièce, c'est sans doute surtout parce que l'on assiste à un spectacle qui montre « le Destin qui a englouti le Désir dans la mort ».

## COMMENTAIRES ET RÉFLEXIONS

Comme dans les précédents numéros 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 des études en relation directe avec la notion de mal et de malheur : le premier des textes présentés ici met en relief plusieurs conceptions du bonheur et le

deuxième propose une réflexion sur « la conscience du bien et du mal comme sentiment moral ». Quant au troisième texte, il s'interroge sur le mal comme « moteur de l'Histoire ».

**Olivier ABITEBOUL**, en effet, dans un article intitulé « À propos du bonheur (et du malheur) », note que « l'amour est le bonheur des âmes passionnées, le plaisir est le bonheur du sens commun, l'ataraxie est le bonheur de certaines âmes philosophes » si bien que, finalement, l'on peut dire que « le bonheur est l'état d'un être étant parvenu au bien que sa volonté s'est fixé pour fin ». Mais l'on est en droit de se poser la question : le bonheur advient-il, tel un pur cadeau, quand il n'y a « ni espérance, ni attente, ni désir » ou bien ne l'obtient-on que si on le construit, telle « une sorte de récompense bien méritée » ? Sont alors interrogés les Stoïciens, mais aussi Descartes et Spinoza, et puis Kant et Rousseau, qui tous peuvent nous aider à forger notre opinion – ou, mieux, à former notre jugement sur la question et à construire notre vie en toute lucidité.

**Olivier ABITEBOUL**, dans une « notule sur le mal », donnée en complément de la précédente réflexion sur le bonheur, s'interroge sur « la conscience du bien et du mal comme sentiment moral ». Il souligne que « le fait même qu'il s'agisse d'un sentiment signifie peut-être qu'il est personnel et non universel ». En fait, tout le problème viendrait, la plupart du temps, de la difficulté de concilier « le point de vue de l'individu et celui de l'universel ». Il apparaît ainsi que « le sentiment moral n'a pas à être fondé (car) c'est un absolu ».

**René AGOSTINI**, s'interrogeant sur le rôle du Mal comme « moteur de l'Histoire », cite Socrate en exergue : « Il y a un seul Bien : la Connaissance. Il y a un seul Mal : l'Ignorance. » Mais, s'inspirant du titre du roman de Maurice Dantec, *Les Racines du Mal*, il fait cette observation qui tendrait à montrer que l'homme fait le mal quand il a mal : « le Mal commence toujours avec une souffrance qui éclate et éclabousse ou blesse ou tue les autres ».

S'ensuit une longue méditation sur les pouvoirs mystérieux du Mal, notamment dans la sphère du pouvoir, qui est « une succursale du Mal ». À ce propos, il rappelle au passage cette phrase d'un certain humoriste : « L'horreur est humaine ». Il débusque et dénonce la présence du Mal, douloureusement sensible à travers « les massacres, les carnages, les destructions bureaucratiquement organisées et soutenues par la Science, toutes les violences jusque celle, douce, perverse et pernicieuse, de '*la civilisation*' et du '*progrès*' ». Il considère ainsi le Mal comme « le phénomène humain par excellence, à la fois moteur de l'Histoire et moteur de toutes les 'constructions' (nord-américaines, européennes etc.) ».

Son engagement dans cette problématique va jusqu'à lui inspirer ce commentaire de moraliste : « Il n'y a pas de réflexion ou de méditation sur le Mal sans travail sur soi-même, donc sans avoir reconnu que les racines du Mal sont aussi en chacun de nous. » Mais si un tel constat est possible, alors on peut toujours

penser que « toute la question du Mal est aussi la question de l'espoir ou de l'espérance : qu'espérer, comment espérer, dans cette autodestruction programmée ? » Il faut cependant, au préalable, accepter de s'ouvrir à la lucidité qui impose cette vision du Mal comme moteur de l'Histoire : « Le Mal est constitué, institué, consolidé, substantifié, par tout ce qui est destruction de la vie et du/des vivant(s), réduction et annihilation de l'autre ou des autres, violence, crime, massacre, tuerie, carnage, asservissement d'un homme à un autre homme ou d'un groupe à un autre groupe. » Ce n'est pas pour autant qu'il faille répondre à la violence par la violence : « Ceux qui veulent et croient pouvoir changer le monde par la Terreur sont des trop-jeunes possédés par d'habiles manipulateurs, ou des inconscients ou ignorants, jouets de pulsions obscures très puissantes. »

De nombreuses évocations de la pensée philosophique et des credos politiques, des croyances religieuses et autres convictions traditionnelles, de la Gnose et des cultures populaires, contribuent à déployer tout un arsenal de prises de position sur le problème insoluble du Mal et de la violence dans l'Histoire et du malheur qu'ils provoquent et disséminent au sein de l'humanité. Le Mal, dès mors, n'est plus considéré du seul point de vue d'une théodicée mais on en vient à prolonger le questionnement par cette hypothèse : « Ce n'est peut-être que ça, le Mal : ce problème que l'homme n'a toujours pas réglé avec lui-même et qui fait une irruption catastrophique, ici et là, dans les familles, les sociétés, les échanges, l'histoire, l'actualité, les faits divers etc. » On ira même plus loin avec cette réponse : « Le Mal, c'est le moi, ou plutôt l'ego. » Pire encore : « Cette égomanie qui est racine du Mal est contagieuse. » D'où un échec constant du Bien, de la Vérité, de la Justice. Le politique étant ainsi sérieusement mis en cause, on en arrive à cette constatation que « l'ensemble de cette folie gouvernante reste […] un mystère, même si religion (bien comprise) et philosophie et psychanalyse ensemble donnent quelque lumière pour comprendre l'incompréhensible… ». La vie ésotérique serait peut-être, dans ces conditions, « la seule voie, la seule méthode qui […] peut nous ramener à la (re)dé-couverte de la communauté humaine et du sens véritable de notre présence sur la planète Terre. »

Paroles fortes d'un humaniste confronté au mystère du Mal, paroles de dépassement d'un désabusé plein d'espérance.

## ATELIER D'ÉCRITURE

**Michel AROUIMI** est présent cette année dans notre Atelier d'Écriture, avec une pièce de jeunesse – dont il nous dit avoir un peu retouché le texte –, pièce intitulée *Que vais-je me mettre ce soir ?* et qui fut présentée au « Gueuloir » du Festival d'Avignon en juillet 1974, à la Chapelle des Cordeliers. Il évoque ainsi l'intuition qui présida à la composition de cette pièce : « Cette intuition qui fut la mienne aurait moins de valeur sans la réflexion qui l'accompagne et qui, sur le mode poétique, concerne la catharsis théâtrale. » Le drame retracé dans cette pièce,

commente-t-il, et qui est « un autosacrifice exemplaire, implique l'art de la représentation, pas seulement théâtrale ». Il souligne aussi que « le dialogue vaut pour les échos de la 'contradiction fondatrice' qui s'y répandent ».

Dans une note explicative, il nous éclaire sur l'orientation générale de la pièce et son texte est si éloquent que nous n'hésitons pas ici à reproduire cette note intégralement : « Dans un décor qui n'a de parisien que son obscurité londonienne, Miss Shrimpton évolue parmi ses désirs et ses peurs. Spiritisme, coups de foudre et veillée funèbre s'enchaînent dans son boudoir trouble, où tout annonce le défilé de mode fantastique au cours duquel Shrimpton affrontera la vengeance de ses robes, incarnées par des acteurs. Ni son lipstick, ni l'âme des Grands Magasins ne pourront la sauver. Docteur Trouille, couturier célèbre, a disparu trop vite. Ce soir, les robes veulent s'habiller avec de la chair humaine. » Le fantastique, on le voit, le dispute au poétique et la lecture de cette courte pièce aura vite fait de satisfaire l'impatience du lecteur, curieux de connaître le destin de ces personnages qui, à la fin, semblent vouloir prendre leur essor pour respirer un air de liberté : « Une robe enjambe la fenêtre, les autres paraissent battre des ailes et prendre leur envol. »

**Louis VAN DELFT** – dont il convient de rappeler ici qu'il a déjà, par le passé, confié à *Théâtres du Monde* quelques textes mettant en scène son personnage, Perplexe, intrus candide dans l'univers des grands moralistes du passé – nous le présente maintenant poursuivant sa découverte de ce monde lors de deux rencontres mémorables, l'une avec Ortega y Gasset, l'autre avec le grand imprécateur, Nietzsche : « Conduit par Stultitia, Miss Folie, Perplexe, le héros candide et "déboussolé" qui vient de découvrir la planète Moralia, fait la rencontre de Désiré Érasme qui le met en présence, lors d'une séance de l'Académie des Spectateurs de la Vie, du grand flagellateur José Ortega y Gasset. Il aura l'occasion, un peu plus tard de faire la connaissance de Herr Nietzsche, autre fulminateur du genre humain. Déçu par la boulette terrestre et les "philosophes branchés" incapables de l'aider à trouver le sens de son existence, le jeune Perplexe, (dit aussi Plus-que Perplexe), continue donc à s'interroger. »

Ce texte, à la fois savoureux et dénué de toute complaisance à l'égard de la « bien-pensance » qui envahit continûment notre espace culturel, incite à une réflexion dénuée de tout apriori et à un approfondissement de notre questionnement. Louis Van Delft observe que « le thème du *theatrum mundi* est la pierre angulaire de la philosophie morale occidentale » et pose la question : « Quel est son statut à une époque de crise et de mutation culturelle qui conduisent à parler bien plutôt d'un grand théâtre du monde à l'envers ? » Pour répondre à cette question, assure-t-il, « le thème est rapporté à cette autre préoccupation majeure et permanente dans la tradition judéo-chrétienne : la recherche d'un "guide des égarés" (titre du très fameux ouvrage de Maïmonide) ». On ne saurait sans doute mieux dire.

## NOTES DE LECTURE

**Maurice ABITEBOUL** rend compte d'un récent ouvrage d'Aline Le Berre, *Pouvoir de l'illusion. « Moi » lyrique et 'theatrum mundi' dans la poésie baroque allemande et chez J.C. Günther*, publié aux Presses Universitaires de Limoges en 2012. Il s'agit d'un important ouvrage sur Johann Christian Günther (1695-1723), ouvrage qui souligne que le motif du « théâtre du monde », qui se situe au cœur même de la fête, est à la fois – et paradoxalement – présent dans « les manifestations les plus baroques du monde des joies frivoles et des réjouissances et dans l'obsession de la mort et l'évocation de l'inanité de la gloire et des plaisirs ».

**Ingrid LACHENY** présente un ouvrage collectif paru en 2013, sous la direction d'Elena Randi et Simona Brunetti, *I movimenti dell'anima. François Delsarte fra teatro e danza* (Bari, Edizioni di Pagina). Les seize contributions de cet ouvrage sont rassemblées sous le titre significatif et fort bien choisi : *Les mouvements de l'âme. François Delsarte entre théâtre et danse* – titre qui renvoie au « caractère vivant et animé du travail de Delsarte » (1811-1871).

**Jean-Pierre MOUCHON**, quant à lui, rappelle la parution d'un recueil de textes brefs de Maurice Abiteboul, *Itinéraire bis. De naguère à bientôt*, paru en 2012 aux éditions Édilivre classique. Suivre cet itinéraire bis, estime-t-il, « est sans doute une bonne solution pour qui veut se donner l'illusion que la vie n'est pas qu'un point […], mais une sorte de palingénésie dans un temps qui s'étale de part et d'autre du présent ».

## VU SUR SCÈNE

**Marcel DARMON** nous donne ici le compte rendu de deux spectacles présentés à l'Opéra Comédie de Montpellier en 2012. Il s'agit tout d'abord des *Noces de figaro* (« *Le Nozze di Figaro* ») de W.A.Mozart sur un livret de Lorenzo Da Ponte (d'après *La Folle Journée ou Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais). C'est un opéra qui, comme la comédie de Beaumarchais, est « une revendication, un appel au bonheur et à l'amour partagé ».

Le second spectacle, *Lakmé*, opéra de Léo Delibes, d'après la nouvelle de Pierre Loti « Rarahu ou le mariage de Loti », « s'inscrit dans l'esprit du temps », qui a traversé tout le XIX$^{e}$ siècle (cf .Delacroix et ses peintures « algéroises », Victor Hugo et ses « Orientales », et aussi, par exemple, Rimsky Korsakoff et sa « Shéhérazade »).

Ce long périple dans l'univers du Mal et du malheur a été jalonné d'étapes qui parfois ont permis d'accorder à l'homme tourmenté – harcelé par un destin acharné à le perdre, ou du moins à le faire souffrir – un répit salutaire. Le Mal a plongé l'homme qui souffre dans l'intranquilité de ses jours et l'angoisse de ses

nuits. Le Mal s'est déployé dans tous ses états : souffrances physiques, douleurs morales, mal d'amour et mal de vivre, mal individuel et mal social… L'homme aux prises avec le Mal, démuni ou rebelle, pitoyable ou digne, résigné ou pugnace, a tenté parfois de lutter… à armes inégales.

Omniprésence du Mal et du malheur : comment lutter ? comment s'en sortir ? Comprendre, essayer de comprendre. Et puis à chacun sa solution. La moins mauvaise si possible. Celle qui fait le moins de mal…

La problématique du Mal et du malheur, nous l'avons vu à travers les articles proposés dans le présent volume de *Théâtres du Monde*, prend une allure particulière sur la scène – et nombreux ont été les dramaturges qui s'y sont confrontés : Shakespeare, Lope de Vega, Schiller, Pirandello, Beckett, Shepard et les autres. Chacun, selon son époque ou son tempérament, a réintroduit la problématique du Mal, apportant sa propre réflexion, avec sa propre sensibilité, sur l'éternel mystère qui, ne pouvant que demeurer un mystère, restera à jamais insondable.

**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° 24 : Théâtre et temporalité (2014)
* N° 25 : De l'amour au théâtre (2015)
* N° 26 : Théâtre et philosophie (2016)

# LE MAL ET LE MALHEUR
# ET LEUR REPRÉSENTATION
# AU THÉÂTRE

# LA TENTATION DE LA PITIÉ :
## À PROPOS DE LA CATHARSIS, ARISTOTE ET SAINT AUGUSTIN

Une lecture rapide mais ô combien répandue de la *Poétique* fait de la catharsis le cœur de la poétique tragique d'Aristote. L'action de la tragédie tourne littéralement autour de la péripétie, fait chuter le héros du bonheur dans le malheur ; l'humanité moyenne éprouve « terreur et pitié » au spectacle du malheur qui touche des êtres qui méritaient mieux. Ces émotions sont-elles pour autant ce que cherche à susciter le dramaturge et ce que cherche à éprouver le spectateur ? Le théâtre se définit-il par la catharsis, la vertu curative de faire vivre des situations extrêmes par procuration (« l'identification » psychologique du lecteur et spectateur modernes) ? Le bénéfice individuel et collectif en serait immense : épargner à l'individu et au groupe social les dégâts causés par le malheur, leur faire vivre sur le mode de la fiction le mal, le châtiment, sans rien y perdre réellement. Le théâtre serait donc le lieu d'une expérience symbolique, l'expiation d'un mal anticipé sur le possible. « Purgation des passions » : le mot traduit dans le langage moderne réunit à la fois le vocabulaire chrétien, « purification du mal », et la psychologie médicale d'une thérapie qui ferait disparaître les expériences douloureuses en les formulant (modèle freudien) ou en les mimant (thérapie comportementaliste). Comment expliquer cette postérité de la catharsis, ou du cathartique, qui n'apparaît pourtant qu'anecdotiquement dans la *Poétique* ?

Ne pourrait-on interpréter la surévaluation de la catharsis comme un gauchissement du texte aristotélicien visant à réhabiliter tout ce qu'Aristote rejette : le charnel, le passionnel, le jeu trop sensible pour être intelligible du spectaculaire (*opsis*) ? Elle permet en effet d'effacer la brutale rupture entre un théâtre artistotélicien du texte et un théâtre « post-dramatique » né avec Brecht, Artaud et Beckett, dévoilant, en deçà de tout logos, la terreur, la cruauté primitive ou l'insensé. Catherine Naugrette a récemment tenté de surmonter cette rupture radicale entre un théâtre construit comme un récit organique et le théâtre contemporain « musical, rhapsodique et poétique » de Heiner Müller, Sarah Kane, Lagarce, Novarina...[1] Selon elle, ce théâtre de la performance promeut lui aussi du cathartique et fait éprouver la pitié.

Cette insistance sur la compassion élude la question de l'effroi : sans lui, point de pitié, et sans ces deux émotions, point de plaisir du spectateur. Subsiste alors la question posée par Saint Augustin : « Mais pourquoi donc l'homme veut-il s'apitoyer au spectacle d'aventures lamentables et tragiques : il ne voudrait pas lui-même les souffrir, et cependant, spectateur, il veut, de ce spectacle, éprouver de la douleur, et cette douleur même est ce qui fait son plaisir ?[2] ».

---

[1] Catherine Naugrette, « Du cathartique dans le théâtre contemporain », site de l'E.N.S. http://savoirsenmultimedia.ens.fr/conferencier.php?id=317

[2] Saint Augustin, *Confessions*, tome I, Livre III, II, trad. P. de Labriolle, Les Belles Lettres, Paris, 1977, p. 46.

## 1. Le drame de la pitié

Dans la *Poétique*, Aristote définit la catharsis au chapitre six (1449b28) par la terreur et la pitié :

> La tragédie est donc l'imitation d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue, en un langage relevé d'assaisonnements dont chaque espèce est utilisée séparément selon les parties de l'œuvre ; c'est une imitation faite de personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui, par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre[3].

Il faut lire ce passage comme une seule phrase, dans laquelle la définition de la synthèse (*synthesis*) des actions dans le drame a pour conséquence la catharsis. « L'étendue » dramatique est un espace mesurable, délimité par une fin qui permet de penser le début de l'action, qui se noue jusqu'à l'acmé du malheur, puis se dénoue. Cela définit le drame, mais aussi, on l'a moins souvent lu ainsi, le malheur. Le mot n'a de sens que par rapport à l'attente déçue d'une satisfaction contrariée. Le malheur n'existe que pour un regard qui vise le bonheur, que pour un esprit préparé au récit heureux d'une concordance entre les faits et les attentes, bref le malheur n'existe pas, sinon comme la négation de l'adéquation au monde due à l'erreur (*hamartia*). Aristote –pour ne pas dire la pensée grecque – ne pense pas le mal, mais ne cesse de définir le bonheur (*eudemonia*) comme convenance des comportements et des événements. À quels moments sont alors ressentis « terreur et pitié » ? Notons d'abord que ces affects forment un syntagme et qu'il n'est pas de terreur (au théâtre) inséparable de la pitié. Ensuite, qu'elles surviennent de manière privilégiée à la faveur de l'action mimée et non du récit. La première explication, psychologique, serait que le théâtre agit directement, au présent, sur les sens du spectateur et l'impressionnent davantage qu'un événement rapporté et donc mis à distance. Certes, car l'effet proprement mimétique de la représentation serait ainsi perdu. Le modèle absolu de la tragédie est *Œdipe roi* de Sophocle, qui fait coïncider l'événement pathétique et terrifiant (Œdipe se crevant les yeux) avec le dénouement (le meurtrier de Laïos, responsable de la peste qui frappe Thèbes, est identifié et puni) et surtout avec la reconnaissance (Œdipe se reconnaît comme le fils de Laïos et l'époux de Jocaste et donc comme le coupable qu'il cherchait au début). La tragédie est ici mimésis parfaite, parce que toute la pièce consiste dans la reconnaissance, cette fois par le spectateur, qui met fin à la recherche de la vérité : dans ce moment de la reconnaissance (*anagnorisis*), le spectateur comprend tout et est frappé par la flèche aveuglante d'Apollon. Identification, reconnaissance et représentation sont les trois termes du plaisir mimétique. Le malheur touche le

[3] Aristote, *Poétique*, trad. M. Magnien, Livre de Poche, Paris, 1994, pp. 92-93.

personnage ; l'effroi devant le malheur fond sur le spectateur, et la pitié pour le personnage l'envahit, au moment précis de la re-connaissance. Précisons la nature de cette connaissance : il comprend dans la mesure où il reconnaît. Car la tragédie mime le mythe ; depuis le prologue, l'on sait qui est Œdipe et l'on peut, comme Tirésias, prédire les événements. Crainte et pitié ne sont donc pas pour Aristote des émotions brutes, mais des effets du savoir. Sans cela, la catharsis n'a plus de sens, sauf à présupposer que la tragédie eût joué le rôle curatif d'une remémoration.

Mais quel bienfait lier au rappel de mythes qui ne concernent que des héros hors du commun, « supérieurs » à l'humanité moyenne ? Même dans le cas d'*Œdipe roi*, il ne s'agit pas de vivre par procuration l'inceste et ainsi de s'en débarrasser comme d'une chose déjà vécue. Freud lui-même ne dit pas autre chose, et il ne fait que « reconnaître », à la lecture de la pièce, ce qu'il savait déjà intuitivement de sa relation conflictuelle avec son propre père. Quand son père meurt, il reconnaît en soi l'oedipe et est frappé par ce qu'il découvre. L'aveuglement (qui se retourne toujours, chez Sophocle aussi, en connaissance) prend alors pour nom le refoulement. C'est pour cela que le théâtre est supérieur au récit : parce qu'il fait coïncider l'affect et la (re)connaissance dans le même moment. La mimésis, re-présentation, n'a d'autre but que l'apprentissage en situation, en action.

On se plaît à regarder les images car leur contemplation apporte un enseignement et permet de se rendre compte de ce qu'est chaque chose, par exemple que ce portrait-là c'est un tel ; car si l'on se trouve ne pas l'avoir vu auparavant, ce n'est pas en tant que représentation que ce portrait procurera le plaisir, mais en raison du fini dans l'exécution, de la couleur ou d'une autre cause de ce genre[4].

L'éthopée est exemplaire du plaisir esthétique, qui n'est pas fondé sur la ressemblance, mais sur le surcroît de vérité dans la représentation et ce surcroît, c'est la reconnaissance, le plaisir intellectuel pris à pouvoir faire preuve de discernement (*dianoia*). Aristote y insiste : même en l'absence d'identification du modèle, c'est un jugement distancié sur le travail représentatif qui fonde le plaisir de l'esthète. Ce qui est douleur pour Œdipe (« c'est moi ! ») est plaisir pour le spectateur (« c'est lui ! »). Sophocle écrira dans *Œdipe à Colone* la suite d'*Œdipe roi* : Œdipe est devenu celui qui sait, qui s'est reconnu ; le *pharmakon* qui empoisonnait une cité devient remède pour une autre.

Au célèbre chapitre quatre (1448b) qui définit la mimésis,

> Imiter, est, en effet, dès leur enfance, une tendance naturelle aux hommes – et ils se différencient des autres animaux en ce qu'ils sont des êtres fort enclins à imiter et qu'ils commencent à apprendre à travers l'imitation –,

[4] *Ibid*., p. 89.

> comme la tendance, commune à tous, de prendre plaisir aux représentations ; la preuve en est ce qui se passe dans les faits : nous prenons plaisir à contempler les images les plus exactes de choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, comme les formes d'animaux les plus méprisés et les cadavres[5].

Le « plaisir esthétique » selon Aristote est donc paradoxal, puisqu'il se prend à ce qui peine, à l'abject dans le monde physique comme dans le monde moral, au « mal » ! Car ce mal en peinture n'en est déjà plus un, il a été converti par la représentation en connaissance, et il est ainsi dépassé. Le temps aristotélicien n'est pas pour rien le modèle du savoir hégélien.

Ces émotions de peur (*phobos*) et de pitié (*eleos*) ne s'installent donc pas durablement dans le spectateur à la faveur du spectacle tragique, qui ne consiste, au contraire, qu'à l'en purger. Précisons même leur durée : un instant insaisissable, puisqu'aussitôt reconnu, le mal est connu et donc purgé de la crainte. La tragédie commence avec la disparition des passions et non avec leur survenue. Faire de la catharsis la raison du théâtre relève donc du contresens. Certes, l'éthique n'est pas un domaine purement intellectuel, mais relève de la praxis, qui est investie par l'émotion. L'apprentissage de la tragédie aurait davantage à faire avec un voir et un sentir empathique plutôt qu'avec une rationalité critique, selon la lecture faite par Sophie Klimis dans *Archéologie du sujet tragique*. Elle s'attache en particulier au *Prométhée enchaîné* d'Eschyle. Le sujet, exemplaire, est ce qu'il advient au corps souffrant du dieu (Prométhée / Dionysos), lui-même dieu de compassion, puni de son excès de sympathie pour les hommes. Mais ce malheur d'une souffrance insupportable donnée à voir au spectateur n'est qu'un moment, dépassé, quand Zeus lui-même cesse d'être un dieu de la violence originaire, pour s'ouvrir « à la pitié et à la persuasion […]. L'alternance de l'enchaînement et de la déliaison du corps de Prométhée constitue donc la façon concrète dont Eschyle donne à voir le rythme propre à la mesure duquel la justice divine s'élabore[6] ».

Le théâtre ne serait donc purgatif qu'à la mesure du dépassement de l'émotion par l'esprit critique. Il s'agit d'apprécier la synthèse réalisée par le dramaturge, de la reconstruire activement par la lecture. Le spectateur contemple de loin l'individu terrible et pitoyable : il voit par avance les événements qu'Œdipe ne découvre qu'*in extremis*. Il se préserve des situations extrêmes qu'il juge à l'aune de la morale commune, l'éthique qui valorise la mesure et la prudence et condamne l'*hybris*[7]. Mais alors, pour Aristote comme pour Ricœur relisant la

---

[5] *Ibid*., p. 88-89.
[6] S. Kimis, *Archéologie du sujet tragique*, Éditions Kimé, Paris, 2003, p. 135.
[7] D'où la valeur de la tragédie pour la cité démocratique athénienne : en favorisant le logos, elle permet le dialogue des citoyens – Cf. J. Taminiaux, *Le Théâtre des philosophes*, Grenoble, J. Millon, 1995.

Poétique dans *Temps et récit*, le théâtre est en son essence un récit sensé, offrant une vision théorique ordonnée du réel, une structuration du temps en temporalité signifiante et édifiante. En vertu de l'anticipation de la pensée sur l'affect par l'effet de lecture, l'émotion théâtrale n'a jamais eu lieu.

## 2. La musique de l'effroi

Dans sa conférence « Du cathartique dans le théâtre contemporain », Catherine Naugrette fait de la répudiation du drame l'invention de la scène contemporaine (née dans la première moitié du vingtième siècle), selon une chronologie révolutionnaire de l'avant et de l'après. Le théâtre contemporain inventerait ses propres formes carthartiques : effroi primitif d'un côté, empathie pour les victimes qui seraient la forme moderne de la pitié antique. Or, la contradiction entre la logique de la lecture et l'esthétique sensible est inscrite dès l'origine dans le théâtre. Le dédain répété d'Aristote pour l'*opsis* laisse clairement entendre qu'il rejette de façon polémique une pratique possible du théâtre.

Que le spectacle soit d'abord chant et danse ne définit pas le théâtre des avant-gardes du vingtième siècle ou les performances intersémiotiques de l'ultra-contemporain, mais une très ancienne pratique essentielle au théâtre antique, grec puis latin. Il suffit de regarder les traditions du théâtre populaire en Chine et en Asie du Sud-est pour s'apercevoir que le théâtre a conservé cette forme dans une grande partie du monde. La majeure partie du théâtre mondial, occidental ou non, n'est pas écrit, mais seulement présenté. À Rome, la pantomime n'a pas laissé de trace, pas davantage que les autres genres. Ont subsisté les tragédies rédigées par le philosophe Sénèque, rare témoignage de ce que pouvait être l'effroi devant le crime imprescriptible, le *scelus nefas* du héros furieux. Crimes horribles, scènes sanglantes et effets spectaculaires y sont donnés à voir. Florence Dupont l'a montré : la Médée de Sénèque n'est pas comparable avec ses modèles grecs et n'advient à elle-même (« *Medea nunc sum* » dit-elle à l'acte V) que dans les crimes les plus horribles qu'elle donne à savourer au spectateur[8]. Pour renforcer cette thèse de la différence radicale du théâtre latin voué non à l'intellection mimétique mais au plaisir et à l'oubli[9], l'on peut aussi supposer que Sénèque n'est jamais que le dramaturge le plus grec du monde latin et que ses tragédies aient été parmi les plus raisonnables du théâtre romain impérial. L'on s'interroge toujours sur l'improbable lien entre le contenu de ses tragédies et son stoïcisme. Or, que ses pièces sont parmi les rares productions écrites qui aient subsisté, s'explique sans doute par leur structuration écrite, pensée et organique. Elles seraient donc la partie la plus sage et relativement stoïcienne d'une production théâtrale flattant bien davantage les passions violentes et font appel, davantage que la masse des spectacles non écrits, à

[8] F. Dupont, *Médée de Sénèque, ou comment sortir de l'humanité*, Paris, Belin, 2000.
[9] F. Dupont, *Le théâtre latin*, Paris, Armand Colin, 1988, p. 11.

la raison et à la moralité des spectateurs. Le genre ressortissait aux jeux publics et non à l'art poétique du chant et les Romains nommaient d'ailleurs le théâtre « jeux scéniques » (*ludi scaenici*)[10]. Aux origines, au IVe siècle av. J.C., ces jeux étaient des intermèdes carnavalesques entre les processions publiques et les jeux du cirque[11]. En ce sens, l'épopée et la tragédie, qui construisaient pour Aristote un même récit (*mythos*), deviennent deux genres antithétiques : il revient à Virgile de faire éprouver de la pitié pour l'affliction de Didon, et au dramaturge d'exacerber le plaisir pris à la souffrance d'un acteur-gladiateur.

La tragédie naîtrait donc véritablement ici dans la musique et la danse (radical **lud-**[12]). Pour trouver trace d'une telle origine d'un art musical et empathique chez Aristote, il faut ouvrir *La politique*, où la catharsis est mentionnée comme une vertu de la musique, non du texte déclamé dans la tragédie :

> Nous voyons ces mêmes personnes, quand elles ont eu recours aux mélodies qui transportent l'âme hors d'elle-même, remises d'aplomb comme si elles avaient pris un remède et une purgation. C'est à ce même traitement, dès lors, que doivent être nécessairement soumis à la fois ceux qui sont enclins à la pitié et ceux qui sont enclins à la terreur, et tous les autres qui, d'une façon générale, sont sous l'empire d'une émotion quelconque pour autant qu'il y a en chacun d'eux tendance à de telles émotions, et pour tous il se produit une certaine purgation et un allègement accompagné de plaisir. Or, c'est de la même façon aussi que les mélodies purgatrices procurent à l'homme une joie inoffensive[13].

Serait-ce le signe d'une séparation dans le moment cathartique entre la musique des affects et les mots de la raison ? Une première formulation de la tension entre l'apollinien et le dionysiaque esquissée par Goethe et reprise plus tard par Nietzsche pour refonder la tragédie wagnérienne ? En effaçant la musique de sa poétique, Aristote refoulerait-il l'élément dionysiaque apparu dans *La politique* ? Il suffit pour y répondre de définir ce qu'est pour cet élève de Platon la musique, harmonie des nombres, idéal d'un cosmos rationnel dans les *Lois* qui placent au-dessus de tout le chant choral. Dans le livre V de *La politique*, consacré à l'éducation, la musique ressortit certes davantage au loisir, au délassement qu'à l'activité civique, mais à la question de savoir si elle est comparable à l'ivresse, Aristote répond négativement. Elle est, par l'harmonie et le rythme, « l'imitation directe » (V, 8, 1340a) non des sensations, mais des impressions morales selon différents modes harmoniques : mixolydien pour la tristesse, dorien pour le calme, phrygien pour l'enthousiasme (1340b). La musique est donc un art hautement

[10] *Ibid*.
[11] *Ibid*., p. 15.
[12] *Ibid*., p. 14.
[13] Aristote, *La Politique*, trad. J. Tricot, Vrin, 1995, p. 584.

mimétique, en ce qu'elle unifie les sensations en affects ; la musique du texte, c'est ainsi l'unité sentie de la synthèse. Elle est l'accompagnement moral à la logique du texte ; il faut alors penser le théâtre sous le modèle de l'opéra (lequel n'est qu'une reviviscence de l'idéal grec) pour saisir qu'il n'y a pas contradiction ici entre pathétique et logique. Le propre de l'harmonie musicale est de permettre le changement dans la continuité par la modulation. Le texte théâtral, enchaînement continu des actions, a la vertu cathartique de faire passer d'un mode dans l'autre. *Philoctète* de Sophocle n'offre pas seulement à voir le spectacle horrible d'un homme pitoyable, souffrant à la folie d'une plaie purulente, mais montre la réintégration graduelle d'un paria dans la société des hommes, passant du début à la fin de l'isolement absolu à la participation au sort commun. Toute la tragédie repose sur la réussite de Néoptolème à le faire quitter sa solitude animale pour rejoindre le camp des Achéens afin que Troie soit enfin détruite grâce à ses flèches héritées d'Héraklès. La pitié et la crainte sont les sentiments dépassés par la fable qui évolue du mode mixolydien (détresse) au mode dorien (apaisement) qui précède de peu le final phrygien (enthousiasme), où Héraclès apparaît comme un *deus ex machina* venu faire entendre sa voix. « Reconnais la voix qui te parle.. [14] » résume en une formule concise l'essence double de la tragédie, faite de reconnaissance et de musique.

La musique ne suffit pas à caractériser un théâtre pathétique. Tout repose dans l'intention morale, ou dans son absence. Le théâtre romain de la cruauté n'est pas seulement un théâtre musical, rhapsodique et spectaculaire. Il est d'abord un jeu fait en vue de la jouissance sadique. Trois siècles après Sénèque, Saint Augustin dénonce le plaisir pris à la souffrance d'autrui, la liaison perverse entre la jouissance (*voluptas*) et la souffrance (*dolor*). La condamnation morale du théâtre se fait d'abord au chapitre trois des *Confessions*[15] qui narre son séjour d'étudiant à Carthage, le temps de la concupiscence et de la passion théâtrale. Il met en doute qu'il puisse y avoir compassion (*misericordia*) aux malheurs d'autrui sans volonté de les faire cesser. Il s'agit alors proprement de la perversion d'un sentiment moral en un plaisir charnel, plaisir des sens pris à la douleur. Le chapitre trois est aussi celui où il confesse l'erreur manichéenne et une erreur éclaire la nature de l'autre : elles relèvent toutes deux du régime des apparences. Elles ont une certaine existence, et pourtant aucune substance, comme la nourriture rêvée qui ne nourrit pas le corps réel. Les « corps fantomatiques » (*corporalia phantasmata*)[16] de l'erreur manichéenne lui paraissent plus vraisemblables que la lecture déclamée de l'envol de Médée. Il reprend le sujet au livre six dans de longs chapitres consacrés à son double Alypius, étudiant comme lui, tenté comme lui par le manichéisme et

[14] Sophocle, *Philoctète*, in *Tragédies*, trad. R. Pignarre, Paris, Garnier Flammarion, p. 257.
[15] Pour un lecteur qui ne consulterait pas la traduction latine dans la collection Les Belles Lettres, voir Saint Augustin, *Les aveux*, trad. F. Boyer, Paris, POL, 2008, p. 94 (Livre III) et pp. 158-169 (Livre VI).
[16] Saint Augustin, *Confessions*, *op.cit.*, tome I, III, VI, p. 53.

le théâtre. Alypius perd son âme dans la période où Augustin penche vers la doctrine chrétienne, sans être pour autant encore persuadé de sa vérité. Ainsi est-il déchiré entre deux tentations d'un plaisir de l'improbable. Rappelons la progression : quand il déclamait *Médée*, il y croyait moins qu'au manichéisme ; il se trouve maintenant à Milan, au service d'Ambroise et se rapproche de la conversion qui aura lieu à la fin du livre VIII. Alypius, qui l'a précédé à Rome, assiste au spectacle de l'amphithéâtre et vit une tentation infernale lorsqu'il ouvre les yeux sur les horreurs à quoi il croyait résister :

> […] il tomba plus misérablement que le gladiateur dont la chute avait provoqué cette clameur. Celle-ci pénétra dans ses oreilles ; elle lui ouvrit les yeux pour faciliter le coup qui abattit son âme plus audacieuse encore que forte […]. Au lieu de se détourner, il fixa ses regards sur ce spectacle. Il y puisait une fureur, sans même s'en apercevoir ; il se passionnait pour ces luttes criminelles et s'enivrait de sanglantes voluptés […]. Il était devenu une unité dans la foule […][17].

Alypius sera présent dans le jardin, et il sera converti par Augustin. Le théâtre de la chair sera repoussé alors au profit du livre de l'esprit (« *Tolle, lege* », « Prends, lis ! »)[18]. Il fera gagner à la foi tout l'espace que le mécréant réserve à la fiction mimétique. Mais quand il est représenté, le théâtre tue le jugement intérieur parce qu'il livre d'abord à la clameur collective. Entre le livre lu intérieurement et le spectacle de l'abandon à la chair commune, la contradiction est totale, de Saint Augustin à Mallarmé. Aujourd'hui, le cirque populaire n'a lieu dans les arènes que pour le sport, pas pour le théâtre. L'expérience du rapt sensible par l'audition et la vision se déroule désormais dans les corps fantomatiques projetés sur les écrans, petits et grands, qui seront bientôt rendus à leur nature originelle de simulacres en trois dimensions. Pour créer le monde virtuel où s'ébatte le faune archaïque, l'écran a depuis des décennies évincé la scène théâtrale.

## 3. Des émotions feintes

Or, le paradoxe du spectateur est qu'il n'est pas au théâtre pour voir ce qu'il entend – et qu'un texte seulement lu ne fait pas une représentation. Pour preuve : le grand malheur pour un spectateur est d'assister à une déclamation du texte, c'est-à-dire à une récitation. Imaginons un *Macbeth* où les acteurs seraient disséminés sur une vaste scène vide, monologuant sans se regarder, ou bien concentrés à ce point sur l'élocution du texte qu'ils ne se font face que pour ne pas se parler. La juxtaposition de courtes scènes dont est faite la tragédie renforce alors

[17] *Ibid*., VI, VIII, p. 131.
[18] *Ibid*., VIII, XII, p. 200.

l'impression que nous assistons à une lecture sans théâtralité, c'est-à-dire sans illusion mimétique. Malheur ! nous sommes au théâtre, cloués sur des sièges de supplice, et ne voyons plus que l'échec perpétué des comédiens pour endosser un rôle. Ne pas être spectateur et quitter les lieux semble être alors la seule issue, *not to be*. Cette contre-expérience théâtrale est riche d'enseignement sur ce qu'est réellement le bonheur du théâtre.

Il est certain que celui-ci ne réside pas dans la lecture du texte. Le « théâtre lu » de Charles Lamb, le théâtre dans un fauteuil de Musset ou le théâtre mental de Mallarmé ne contrediraient en rien cette assertion. En effet, la lecture intérieure supplée avantageusement pour eux la représentation par le travail de l'imagination. Derrida y a insisté dans sa lecture de Mallarmé : dans la lecture de la lettre morte, la mimique déploie malgré tout un espace, un espace mental vif. On y est même en présence de la *mimesis* pure, le texte lu est le même et son autre à la fois, ou, ce qui revient au même, ni l'un ni l'autre. Avant la projection extérieure de la cinématographique caverne du livre VII, la lecture silencieuse négligée par l'antique Platon se tient au plus près de l'idée et cette chose mentale, *the Thing*, nom hamlétien du spectre dont le surgissement indécidable effraie, est entièrement structurée selon la logique du ni-ni. Ni l'idée ni sa réalisation, ni l'être qui fut ni son corps ressuscité, le spectre maintient artificiellement dans cet espace sans temps (le retardement des cinq actes d'Hamlet) où l'on se complaît à être en n'étant pas. Le fameux doute est sans pathos, et l'on oublie souvent avec raison que « *to be or not to be* » signifie : « se suicider ou bien vivre » ; en effet, le texte demeure dans le plaisir intellectuel de l'interrogation abstraite, qui ne tranchera rien du réel. C'est la conjonction qui est le mot important de ce mot de théâtre, et le « ou bien » traduit un « aussi bien », un *sive* latin. Vivre sans vivre, mourir sans mourir, crise du mime eût écrit Mallarmé. Bien entendu, si Hamlet n'agit pas, c'est qu'il y trouve son plaisir. Une fois la frayeur dissipée, Hamlet s'approprie le fantôme, le reconnaît pour père et se tient avec lui dans l'ombre du *spectral*. L'étudiant de Wittemberg peut ainsi continuer à lire en toute fausse innocence. L'auteur du drame paradoxal veut continuer à écrire, c'est-à-dire à déployer un manteau d'encre qui rend toute situation indécidable (c'est-à-dire non inéluctable), toute parole équivoque. Il maintient l'art, c'est-à-dire qu'il prolonge l'illusion comique qui ne se réduit aucunement à la mise en abyme de la scène où les comédiens représentent le meurtre du roi. C'est tout du long qu'il veut demeurer dans l'acte sans action du théâtre.

L'on retournera la proposition initiale d'équivalence entre théâtre et récit, mimésis et diègésis non à la faveur du surplomb cognitif, mais à son détriment. La théâtralité du texte est sa part d'indécidable. L'expérience comique ne se produit qu'à accepter l'entraînement dans l'espace fictionnel du « comme si ». Le drame est, justement en vertu de sa logique mimétique, entièrement identique au récit,

c'est-à-dire mode fictionnel. Käte Hamburger[19] a admirablement remis en question la distinction d'un mode mimétique et d'un mode diégétique : avec ou sans narrateur, l'énoncé littéraire construit un objet fictif, et c'est le seul critère logique qui le différencie d'autres énoncés (non fictionnels et donc non littéraires, selon Käte Hamburger). Il y a donc un surplus de sens entre ce qui est dit et ce qui est écouté, entre le texte et sa représentation, qui est le délai de la fiction. Aussi, un spectacle sur les récentes tueries du Rwanda[20] n'est-il pas l'indice d'un retour de la pitié et du cathartique dans le théâtre contemporain. La pitié y est suscitée dans la mesure où le théâtre ne représente pas, mais témoigne ; que les acteurs comparaissent comme témoins exactement comme ils le feraient au journal télévisé ou à un procès, ou à un procès télévisé. Une telle performance serait théâtrale, si son propos était de dire que les frontières entre la mise en scène et l'information ont disparu sur la vaste scène médiatique qu'est le monde (où des procès télévisés reconstitués sont couramment diffusés aux États-Unis). Mais il n'est pas certain qu'une telle perspective laisserait subsister les émotions pures et cathartiques d'un théâtre délivré du texte et de la distance critique. La cause morale inattaquable n'existe pas dans le champ politique des actions, où tout est affaire de circonstance et de discernement ; le caractère discutable de toute position passionnelle est justement le sujet de la tragédie athénienne – qui évitait ainsi l'esthétisation de la morale et le spectacle de la compassion.

Saint Augustin avait déjà discerné la part de folie à croire à ce que l'on nous donne à voir, quand il se demandait comment l'on pouvait prendre plaisir au malheur des autres : « *Quid est isi miserabilis insania ?* ». Le malheur (*miseria*) est transformé en pitié (*misericordia*). Mais cette pitié n'a rien de vrai (ou de réel) dans la scène fictionnelle : « *Sed qualis tandem misericordia in rebus fictis et scenicis ?*[21] ». Il nomme folie cette complaisance trouble aux désirs ambigus et pervers de la fiction qui nie le monde (*inmunditia*)[22]. Saint Augustin met le doigt sur la contradiction pour le théâtre, et pour ses poétiques, à se réclamer d'une vérité des émotions : dès que l'on aime esthétiquement le malheur des autres, l'on n'éprouve plus de la pitié, mais on erre dans le non-être de la fiction théâtrale qu'il

[19] Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, 1968; tr. fr., *Logique des genres*, trad. P. Cadiot, Paris, coll. Poétique, Seuil,1986.

[20] C. Naugrette, « Du cathartique dans le théâtre contemporain », *site cit.*, fait référence à *Rwanda 94*, créé à Avignon en 1999, puis à Liège sous sa forme achevée en 2000. Le spectacle s'ouvrait par la déclaration de Yolande Mukagasana : « Je ne suis pas une comédienne, je suis une rescapée du génocide. »

[21] *Ibid*. La traduction des Belles Lettres est la suivante (où la traduction soudaine de *misericordia* par « compatissance » laisse perplexe) : « Mais quelle est cette compatissance à propos de fictions scéniques ? ».

[22] *Ibid*., p. 47. La traduction en « impureté » fait perdre le jeu sur l'origine commune du propre, de l'ordonné et du monde, que l'on trouve dans le *mundus* latin et le *kosmos* grec.

nomme folie (*insania*). À cette insanité, la scène shakespearienne avait proposé la seule réponse possible : donner chair à la conscience de cette folie.

**Éric LECLER**
***Université d'Aix-en-Provence***

# ÉTUDES
# SUR LE MAL ET LE MALHEUR
# AU THÉÂTRE

# LA COMÉDIE DU *CINQUECENTO* ET LE MAL : *IL FRATE* (*LE FRÈRE*) (1540) D'ANTON FRANCESCO GRAZZINI (IL LASCA)

« Il vaut mieux bien faire le mal que mal faire le bien », écrit Ovide dans ses *Métamorphoses*[1]. C'est du mal justement que va traiter notre propos en considérant l'unique farce d'Anton Francesco Grazzini arrivée jusqu'à nous.

Après avoir précisé les différentes connotations du terme, nous évoquerons la biographie de l'auteur, analyserons les conditions d'écriture de la pièce et nous nous donnerons comme objectif de voir dans quelles circonstances les hommes recourent au mal, quelles en sont les manifestations et les conséquences attendues.

Pour ce qui est de la définition, Alain Rey[2] rappelle que le terme de « mal », adjectif ou nom, est issu du latin *malus*, « mauvais, funeste, méchant », et apparaît dès 881. Il s'accompagne de l'adverbe *male* « autrement qu'il ne faut, de manière fâcheuse », et de *male* – premier élément de nombreux composés. Il s'agit d'un ancien terme religieux signifiant « conforme à la vérité morale » rapproché de plusieurs formes indoeuropéennes, du lituanien *melas* « mensonge », de l'irlandais *mellaim* « je trompe », du grec *mekos* « vain », notamment.

L'adjectif a considérablement décliné au bénéfice de *mauvais* et ne subsiste aujourd'hui que dans certaines locutions, telles que « bon gré, mal gré » (1230), « bon an, mal an », ou en emploi d'attribut dans « il est mal de » (1649). Il est présent dans des noms composés, comme *malheur*, *malchance*, *malfaçon*.

L'adverbe est apparu au XI^e^ siècle (1080), dans le sens de « de manière défavorable ». Il entre ainsi dans la locution « de mal en pis » (fin XII^e^ siècle). Au XIV^e^ siècle, il se définit moralement par « d'une façon contraire à la morale ».

*Mal*, *maux* est plutôt la substantivation de l'adjectif *mal* que le représentant du latin *malum*. Dès les premiers textes où il apparaît (vers 980), il recouvre la notion de morale qui s'oppose au bien. Il est particulièrement employé dans un contexte chrétien, renforcé par le nom du diable, le *Malin*. Il se réfère alors à la concupiscence, au péché.

Alain Rey ajoute que les autres sens apparaissent pour la plupart aux XI^e^ et XII^e^ siècles : sens de « maladie », de « douleur », de « souffrance ». Depuis 1080, mal exprime l'idée de « tort, dommage matériel », de « mauvais côté, mauvais sens ». Les sens affaiblis d' « inconvénient », de « difficulté », d' « effort » de « peine » datent du XVII^e^ siècle.

---

[1] **Métamorphoses, cf. Le bien le mal - Evene**
www.evene.fr/citations/mot.php?mot=le-bien-le-mal

[2] Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1998, tome 2, pp. 2015-2016.

Ces différentes acceptions s'illustrent bien dans la farce de Grazzini que nous avons choisi d'étudier.

Anton Francesco Grazzini, appelé *Il Lasca* (Florence, 1503-1584) exerçait le métier de négociant d'épices. Il se présente lui-même comme un autodidacte, soulignant qu'il n'est pas de ceux qui sont fatigués et affligés par les études, ni consumés et usés par les Lettres.[3] On le compte cependant parmi les fondateurs de l'Académie des « Humides » (1540), où il prit le nom du poisson d'eau douce « *Lasca* » (le gardon). En 1582, il fit partie également des fondateurs de l'Académie de la Crusca.

Auteur de nombreuses rimes, il est célèbre surtout pour ses compositions comiques et réalistes, en se déclarant disciple de Berni. Il donna dans les farces : *Il Frate, La Giostra, La Monica* ; il écrivit sept comédies : *La Gelosia, La Spiritata, La Pinzochera, La Strega, La Sibilla, L'Arzigogolo, I Parentadi*[4], publiées en 1582. Cependant, son œuvre la plus connue est *Le Cene (Les Soupers)* : un recueil de nouvelles pourvues d'un « cadre » sur le modèle du *Décaméron* de Boccace. On imagine qu'elles sont racontées, durant trois soirées de carnaval, par cinq jeunes gens et cinq jeunes filles. L'œuvre est incomplète : il reste deux « *Cene* » et le début d'une troisième, pour un total de vingt-deux nouvelles. La seconde « *Cena* » parut en 1743, la première en 1756 ; la nouvelle *La giulleria* appartenant à la troisième « *Cena* », en 1815.

Mais aujourd'hui, nous nous intéressons à l'une de ses pièces, *Il Frate, Le Frère*.[5] Il s'agit de la première expérience scénique de notre auteur et de l'unique farce arrivée jusqu'à nous. Restée longtemps inédite, elle fut tout d'abord attribuée à Machiavel et publiée pour la première fois, avec le titre de *Commedia senza titolo (Comédie sans titre)* dans les *Œuvres* du secrétaire florentin, publiées à Venise en 1769. Elle fut restituée à son auteur seulement un siècle plus tard.

Elle fut jouée le soir de l'Épiphanie 1540, à Florence, dans la demeure de la courtisane Maria da Prato. Lasca vante les qualités de l'hôtesse, qu'il qualifie de « *leggiadra… bella… gentile e generosa* »[6] tout comme l'accueil qu'elle réserve à ses invités, où les délices des mets, le raffinement des vins sont accompagnés des agréments de la conversation, de la musique et des jeux « *onestamente piacevoli* ».[7] Après avoir nourri le corps, l'âme ne soit pas être en reste.[8]Ainsi, pour satisfaire ses hôtes et leur donner du plaisir, l'hôtesse entend leur offrir « quelque passe-temps ».

---

[3] Édition de référence : Anton Francesco Grazzini (Il Lasca), *Il Frate,* dans *Commedie del Cinquecento,* a cura di Nino Borsellino, Milano, Feltrinelli, 1962, vol. 1, Prologue, p. 94.

[4] Voir Théa Picquet, « Magie et sorcellerie dans le théâtre du *Cinquecento* ». Avignon, *Théâtres du Monde,* Cahier n°13, 2003, pp. 235-243.

[5] Édition de référence, pp. 85-119.

[6] Édition de référence, Prologue, p. 92.

[7] *Ibidem.*

[8] *Ibidem :* « *acciocché, avendo cibato il corpo, l'anima non restasse digiuna* ».

Le Prologue excuse par avance le choix du protagoniste, un religieux.[9] Ce n'est pas un péché si grave, ajoute-t-il. D'ailleurs, d'autres l'ont précédé : Machiavel avec *La Mandragore*, jouée par la *Compagnia della Cazzuola* et récitée sans doute pour la première fois chez Bernardino da Giordano dans les années 1520, qui met en scène « *un fra Timoteo de' Servi che confortò santamente a ingravidare la moglie di Messer Nicia* » ;[10] l'auteur inconnu du *Prestigiatore*, représentée place Antinori : Lorenzino de' Medici qui, en 1536, écrivit et fit jouer *L'Aridosia*, où un religieux envoûte les esprits et les sœurs bavardent à la grille du couvent.

L'événement que va rapporter Lasca n'est pas « *una favola* », une fable, mais il s'est réellement produit durant le siège de Florence, dans les années 1529-1530, précise-t-il.[11] Toutefois, il ne donnera pas les véritables noms des personnes incriminées, pour ne pas être taxé de mauvaise langue, de « *trista lingua* ».[12] Cela dit, comme les autres auteurs de comédies, il cite ses sources. Ce ne sont pas les lois, ni la philosophie, ni les sept arts libéraux,[13] souligne Lasca, mais le jugement, l'instinct naturel, l'invention, savoir en disposer, faire de bons dialogues, l'expérience de nombreuses personnes, la connaissance et la fréquentation des poètes et surtout celles des grands comiques, sous-entendus Plaute et Térence.[14] C'est ainsi qu'est garantie la valeur de la pièce de théâtre.[15]

L'argument présente les personnages et leur situation.[16] L'intrigue, qui a pour décor Florence, apparaît plutôt simple. La farce en trois actes met en scène le vieil Amerigo, époux de la jeune et belle Caterina. Celui-ci brûle d'un désir ardent pour une dame, dont le nom n'est pas précisé, mais appelée tout au long de la pièce « la commère »[17]. L'épouse le découvre et, apprenant de sa servante Margherita l'amour que nourrit pour elle frère Alberigo, elle décide de se venger. Ce dernier, au courant des souhaits de tous, réussit à habiter pour quelques jours la maison de

[9] *Idem*, p. 93.
[10] *Ibidem.*
[11] *Idem*, p. 94.
[12] *Ibidem.*
[13] Les sept arts libéraux se composent du *quadrivium* et du *trivium*. Le *quadrivium* regroupe l'arithmétique, la géométrie, l'astronomie et la musique ; le *trivium*, la grammaire, la rhétorique et la dialectique.
[14] Cf. Théa Picquet, *Dalla commedia classica alla commedia umanistica. Forme del comico nell'Umanesimo italiano e europeo. Donato Giannotti sulle tracce di Plauto e di Terenzio*, Firenze, Polistampa, 2012, sous presse.
[15] Édition de référence, Prologue, p. 94 : « … *dimostra e scorge altrui la via diritta e vera che a lodato e lieto fine conduce.* »
[16] *Ibidem*, p. 95.
[17] En italien, le substantif indique un lien de parenté : il s'agit de la marraine par rapport au parrain d'un enfant, ou du témoin d'un mariage, ou d'une amie de longue date ou encore d'une voisine.

la dite parente. Là, fort d'un intelligent stratagème, le frère succombe au péché de la chair avec Caterina, à son insu. Il fait croire ensuite au mari qu'il pourra enfin retrouver sa bien-aimée, alors qu'en réalité il s'agira de sa propre épouse. Amerigo, blâmé, en reste honteux et penaud. Mais, sous couvert de charité et de fausse dévotion, frère Alberigo devient leur ami et le familier de la maison.

L'action calque la nouvelle III 6 du *Décaméron*, celle de Ricciardo Minutolo, tant par la rapidité de l'action que par le manque de scrupules des personnages. La notion de mal y est donc bien présente.

En premier lieu, les personnages évoquent les malheurs qui les ont frappés. Pourtant, la calamité que représente la peste est à peine évoquée par Margherita lorsqu'elle se souvient d'un religieux de ses amants et de sa « bonne nature »[18], qui fut emporté par ce fléau.[19] Elle insiste davantage sur sa misérable condition de servante et se lamente sur son sort. Elle se considère la plus infortunée des femmes, écartelée comme elle est entre les désirs de deux hommes, son maître qui l'enjoint d'intervenir auprès de la commère et frère Alberigo auprès de sa maîtresse.[20] Harcelée par le mari, elle est maltraitée par Caterina qui l'affuble de tous les noms d'oiseaux, l'accuse de surdité lorsqu'elle ne l'entend pas, de fille mal dégrossie, déclare que toutes les servantes sont pareilles et bonnes à rien.[21] Margherita finit par déplorer que vivre soit une grande souffrance et invoque l'aide de Dieu pour sortir de la triste situation où elle s'est mise.[22]

Caterina, quant à elle, se plaint de sa condition d'épouse malheureuse : « *Ben fui male arrivata* », dit-elle.[23] Elle rappelle que son mari a été choisi par ses oncles, pour son malheur et par avarice.[24] Elle le considère comme un vieux sans cervelle, un vieux gâteux, un pauvre diable, un nigaud, un balourd.[25] Son époux cause son désespoir, dit-elle, et elle se plaint d'être la plus maltraitée des femmes.[26] Elle manifeste sa souffrance à la fois d'être trompée et de devoir rester « à jeun », conclut qu'il vaudrait mieux enterrer les femmes vivantes dès leur naissance.[27] Et frère Alberigo de considérer la catastrophe qui s'abat sur la jeune femme et de

[18] À comprendre dans un sens érotique.
[19] Édition de référence, II 1, pp. 102-103 : « *Ohimè ! io sbaviglio ogni volta che io mi ricordo d'un frate moi amico, e della sua buona natura. So bene io che differenzia fussi da lui al moi marito ! », « Morì di peste. Ma lasciamo…* ».
[20] I 1, p. 96.
[21] I, 3, pp. 98-99.
[22] I 2, p. 98 : « *Uh !uh ! gli è la gran passione il viverci !* ».
[23] I 3, p. 99.
[24] *Idem.*
[25] Le lexique italien est plus imagé : « *vecchiaccio rimbambito* », « *allocco* » (chat-huant), « *barbagianni* » (effraie).
[26] III 5, pp. 114-116.
[27] I 3, p. 99.

compatir.[28] Mais, à un autre moment, elle avoue qu'elle se pâme, qu'elle se consume dans l'attente d'une nouvelle relation.[29]

Le vieil Amerigo souffre tout autant face à son désir insatisfait : « *sto mal dadovvero* », avoue-t-il à la servante qu'il sollicite pour une aide immédiate.[30] Il se sent mourir, car il a perdu son libre-arbitre, n'est plus maître de lui-même.[31] Et, après l'échec de ses espoirs, il vit le jour le plus malheureux de son existence.[32] Il décrit le désastre de son mariage avec une femme « importune », « envieuse », « rancunière », « ennemie de son bien à lui », se demande si ce n'est pas une sorcière, la juge « femme du diable ».[33]

En bref, tous ces personnages se trouvent frappés par le malheur de leur condition et ne pensent qu'à y échapper. Pour ce faire, ils se débarrassent de tout scrupule moral ou religieux. Le mensonge, la trahison, la manipulation ne semblent avoir aucun secret pour eux, ni pour le frère d'ailleurs.

Ainsi, la servante Margherita fait croire à son maître qu'elle se rendra auprès de la commère pour plaider sa cause.[34] Plus tard, elle lui apporte la fausse bonne nouvelle que la bien-aimée d'Amerigo est disposée à lui céder et, lorsqu'il insiste pour connaître les détails de la chose, elle se dérobe, faisant mine d'être appelée par sa maîtresse. Elle ment encore en lui disant que Caterina ira dîner à l'extérieur ce jour-là, mais qu'elle craint que cette dernière ne l'empêche de s'entretenir avec lui. Finalement, elle réussit à s'en défaire en lui donnant rendez-vous à Santa Croce et lui promet de le rejoindre très vite.[35] Elle s'étonne elle-même du succès de ses mensonges, vu qu'Amerigo croit ses propos comme s'ils sortaient de « la bouche de la vérité ».[36] Elle s'adapte à ses interlocuteurs et déclare au frère qu'elle a pris le temps de réciter son chapelet avant de se rendre auprès de son maître.[37] Cela dit, frère Alberigo dépasse de loin tous les autres. Il ment d'abord à son ami Alfonso et lui demande d'héberger sa sœur et la belle-mère de celle-ci. Le faux argumentaire est logique et bien étudié : comme tous les ans, elles viennent de Figline (Figghine, dans le texte) à Florence. Or, le parent tisserand qui les recevait d'habitude a déménagé et le couvent n'accepte pas les femmes. Il ajoute que la communauté religieuse fournira tout le nécessaire. Alfonso est très vite convaincu, heureux de pouvoir rendre service et regrette de ne pouvoir mieux faire.[38] Ensuite, le religieux fera en sorte que la servante comme la maîtresse s'attendent à ce

[28] II 5, p. 106.
[29] II 1, p. 102.
[30] I 2, p. 97.
[31] *Idem*.
[32] III 5, pp. 114-116.
[33] *Idem*.
[34] I 2, p. 97 et I 3, p. 99.
[35] II 7, pp. 107-108.
[36] III 4, p. 113.
[37] *Idem*.
[38] II 7, pp. 104-105.

qu'Amerigo vienne se coucher auprès de Caterina, qu'il prendrait pour la femme désirée.[39] Enfin, après avoir ourdi l'habile stratagème, il feint d'arriver en retard pour avoir égaré la clé de la demeure d'Alfonso. Et Margherita, qui l'a épié, fait mine de le croire et ses mots à double sens portant sur la satisfaction du religieux rendent la situation truculente.[40]

En fait, les personnages se trompent effrontément les uns les autres.

Amerigo s'apprête à trahir son épouse mais il entend le faire en secret.[41] C'est le règne de l'hypocrisie. Caterina veille à ce que personne n'entende ses propos et demande au frère de rentrer dans la maison pour ne pas faire jaser.[42] Elle fait de même avec sa servante[43] et souligne l'ambivalence des femmes, qui à l'extérieur se montrent fâchées et dédaigneuses alors que dans leur for intérieur elles sont toutes très heureuses d'être aimées.[44] Le religieux, quant à lui, prend bien soin de ne pas être vu.[45]

Le monde est plein de tromperie, s'exclame l'épouse et, paradoxalement, elle s'apprête à faire comme les autres.[46] Margherita abuse à la fois son maître et le religieux. Elle alimente les espoirs des deux hommes, les persuadant que les femmes convoitées céderont à leurs désirs et se justifie par le fait qu'elle ne sait pas refuser ce qui lui est demandé.[47] L'astuce de frère Alberigo rejaillit sur tout le monde par le double jeu qui lui ouvrira les bras de Caterina.[48] Le décalage entre les apparences et la réalité arrive à son paroxysme avec lui qui, sur le point de céder au péché de chair, donne sa bénédiction à Margherita en invoquant le nom du Seigneur : « *Va' in nome del Signore* », lui dit-il ; de la même façon, il salue Alfonso qu'il berne : « *Dio vi dia pace* » et, plus tard, prendra congé de lui ainsi : « *Va' col nome di Dio.* »[49] Et la servante, qui observe attentivement les ébats du « *fratacchione* » à travers une fente s'exclame que tous les religieux sont « maîtres en tromperies ».[50]

Le mensonge, la tromperie servent à la manipulation de l'entourage. Et les différents personnages se manipulent les uns les autres.

Amerigo fait pression sur Margerita pour qu'elle vante ses qualités auprès de la commère, ses « *virtù* » et ses « *gentilezze* », qu'elle l'assure qu'il quittera son

[39] III 1, p. 110.
[40] III 4, p. 114: « *Mi piace assai ; la vi debbe aver soddisfatto*.»
[41] I 2, p. 98.
[42] II 5, p. 106: « *acciocché noi non desimo da pensare a qualcuno*. »
[43] I 3, p. 100 et II 8, p. 108.
[44] I 3, p. 100.
[45] II 8, p. 108.
[46] II 5, p. 106.
[47] I 1, p. 97.
[48] III 1, p. 111.
[49] II 3, pp. 103-105.
[50] III 1, p. 111: « *maestri di fare simili involture* ».

épouse, pourtant jeune et belle, qu'il lui offrira de l'argent, des bijoux, de beaux atours. Il la menace et, en même temps, lui laisse entrevoir sa gratitude.[51] Mais la domestique n'est pas en reste. Elle manœuvre Amerigo, lui est agréable, mais dès son départ, court auprès de sa maîtresse et remercie le ciel qu'il s'en soit allé.[52] Elle manipule aussi Caterina, tout d'abord en flattant sa sagesse et sa prudence,[53] en lui manifestant son attachement : « *padrona mia dolce* », l'appelle-t-elle.[54] Elle la pousse à l'adultère en brossant le portrait avantageux du prétendant : jeune, le plus beau de la ville, amoureux, et amoureux d'elle depuis fort longtemps.[55] Ensuite, elle lui démontre les avantages qu'il y a à prendre un religieux pour amant : contrairement aux autres hommes, il ne se vantera pas de ses conquêtes et gardera le secret.[56] Se fondant sur sa propre expérience, elle déclare qu'il n'y a pas plus habiles pour servir les femmes et l'invite à essayer une fois au moins et à en reparler ensuite.[57] Et si les moines sentent parfois le gibier, le plaisir ne se prend pas par le nez, rétorque-t-elle.[58] En somme, si elle gouverne sa maîtresse sans véritable préméditation, la servante a bien l'intention de tirer avantage du religieux.[59]

Frère Alberigo apparaît justement comme le plus grand manipulateur de la pièce. Profitant de son amitié, il obtient d'Alfonso les clés de sa maison sous un prétexte fallacieux.[60] Fort de son statut de religieux, il gagne la confiance de Caterina, alors que sa misogynie est manifeste. Pour lui, les femmes en général n'ont pas de cervelle, elles sont crédules, instables plus qu'on ne le dit. Il qualifie Caterina de simplette et rêve, en des termes peu courtois, de la coincer entre la porte et le mur.[61] Cependant, il l'assure qu'il mettra tout en œuvre pour elle, à condition qu'elle suive ses conseils[62] : avoir de la patience, recourir au Seigneur, toujours fuir le mal, suivre le bien. Et il explique la différence entre le bien et le mal : fuir le mal, c'est faire en sorte que son mari se détourne de la commère ; suivre le bien, c'est trouver le remède et agir selon la volonté du frère.[63] On ne peut ici passer sous silence la parenté de frère Alberigo avec fra Timoteo de *La Mandragore* et les conseils qu'il donne à Lucrezia : « Là où il y a un bien certain et un mal incertain, on ne doit jamais renoncer au bien dans la crainte du mal… », ou

[51] I 2, p. 98.
[52] II 7, p. 108.
[53] II 1, p. 102.
[54] I 3, p. 100.
[55] *Idem.*
[56] II 1, p. 101.
[57] II 1, pp. 101-102.
[58] *Idem.*
[59] II 1, p. 102.
[60] II 2, p. 103 et II 3, p. 105.
[61] II 8, p. 108 : « *ti giungerò io questa sempliciotta tra l'uscio e il muro.* »
[62] II 4, p. 105.
[63] II 5, p. 106.

encore, évoquant l'adultère : « Quant à l'acte lui-même, c'est une légende que ce soit un péché. Car c'est la volonté qui pèche, et non le corps… ».[64] Bref, il parvient à convaincre Caterina de piéger son mari, alors qu'elle sera piégée elle-aussi. Margherita est bien consciente de la nature profonde de frère Alberigo lorsqu'elle affirme que les religieux « sont plus vicieux que le diable ».[65]

En somme, mis à part Alfonso, tous les personnages sont dépourvus de sens moral et utilisent le mensonge, la tromperie, la manipulation pour arriver à leurs fins. En effet, Alfonso est le seul à vouloir le bien des autres. Sans hésiter, il met sa demeure à disposition de son ami. Tout est prêt pour accueillir ses hôtes. Il regrette seulement que la « *brigata* »[66] ne soit pas présente pour les accueillir.[67] Les autres personnages ne pensent égoïstement qu'à leur bien individuel. Margherita ne pense qu'à l'argent et une poignée de pièces de monnaie suffit à lui fermer la bouche.[68] Caterina est prête à tout pour se venger et faire revenir son époux à la raison.[69] Mais elle attend aussi le plaisir d'être aimée et l'idée l'emplit déjà d'allégresse : « *non so dove io mi sia per l'allegrezza* ». Elle écoute sa servante qui l'incite à ne pas se plaindre d'elle-même « pour que la chair n'ait rien à reprocher à l'esprit ».[70] Depuis deux ans qu'il n'avait pas fait bombance avec ses compagnons, Amerigo, son époux, vient enfin de savourer les plaisirs de la table. Il ne lui reste plus qu'à jouir des plaisirs de la chair et cette attente lui semble durer mille ans.[71] Frère Alberigo est encore plus clair : il déclare qu'il ne fait pas le bien aux autres s'il n'en tire quelque avantage.[72] Il accepte d'aider Caterina s'il y a une récompense à la clé : « *Ma se io la contento, che premio ne aspetto ?* » demande-t-il.[73] Pleinement satisfait sur le plan sensuel, il se considérera l'homme le plus heureux et le plus content qui se trouve sous le firmament.[74] D'ailleurs, avant qu'il ne pénètre dans la chambre, Margherita le rencontre sur le palier « tout joyeux et rempli d'allégresse ».[75] Et lorsqu'elle lui demande ce qu'il pense de sa maîtresse, il répond que c'est la meilleure femme de Florence et la plus prudente.[76]

Ainsi, chacun cherche sa propre satisfaction et un plaisir immédiat. La notion de bien commun est absente, tout comme celle de péché. Quelles sont les

[64] Machiavel, *La Mandragore*, III 11.
[65] Édition de référence, III 1, p. 110.
[66] On pourrait traduire par « compagnie » ou ici par « maisonnée ».
[67] II 3, pp. 104-105.
[68] III 1, p. 111 : « *fui per gridare ; ma egli (le frère) subito con una manata di grossoni mi chiuse la bocca* », dit-elle.
[69] I 3, p. 99 ; II 1, p. 102 ; III 5 pp. 114-116.
[70] I 3, pp. 99-100.
[71] II 6, p. 107.
[72] III 4, p. 114.
[73] II 2, p. 103.
[74] II 4, p. 106.
[75] III 5, pp. 113-115.
[76] *Idem*.

conséquences de tels comportements ?, pourrait-on se demander. Aucune. Il n'y a pas eu intention de nuire. Les apparences sont sauves. La commère n'a jamais été inquiétée. Amerigo qui croyait profiter des charmes de sa bien-aimée se retrouve avec son épouse légitime ; se repent de ses intentions adultérines et accepte toute pénitence, en proclamant cependant qu'il n'est pas le premier à avoir péché et frère Alberigo de renchérir : « pécher est humain, s'amender est angélique, persévérer est diabolique ».[77] Caterina, très en colère contre son mari, ne s'est aperçue à aucun instant qu'elle a partagé son lit avec frère Alberigo. Elle a seulement trouvé son époux plus fougueux qu'à l'accoutumée.[78] Tout rentre dans l'ordre grâce à l'intervention du religieux justement, qui reprend son rôle pastoral. Il calme le courroux de Caterina, fait promettre à Amerigo qu'il ne recommencera plus et fait l'éloge de la chasteté de la jeune épouse,[79] si bien qu'on le choisit comme confesseur de la famille. La réputation de chacun est préservée. L'honneur est sauf.

Mieux encore. Paradoxalement, la pièce s'achève en odeur de sainteté : on évoque Dieu et ses saints, la Vierge Marie et le Saint-Esprit. Le frère se prépare à prononcer un prêche sur le thème de la charité, où il entend démontrer, à l'aide d'exemples et de miracles, que rien n'est plus nécessaire au salut des âmes que la charité ; et il cite, sans aucun scrupule, l'apôtre Paul pour lequel celui qui n'a pas de charité n'a rien.[80] Et le mot de la fin lui appartient : « Allez dans la paix du Seigneur ». Ironie ou cynisme de l'auteur ?

En conclusion, Anton Francesco Grazzini présente ici un univers impitoyable, caricatural, dépourvu de scrupules, où les personnages, « illuminés d'une lumière froide, même sinistre », comme l'observe Nino Borsellino,[81] n'ont aucune notion du bien et du mal si ce n'est en relation avec leur propre plaisir. Seule compte l'apparence. L'humanisme a bien disparu et la pensée de Machiavel prend tout son sens : « … il est nécessaire de savoir bien farder (sa) nature et d'être grand simulateur et dissimulateur : les hommes sont si simples et obéissent si bien aux nécessités présentes, que celui qui trompe trouvera toujours quelqu'un qui se laissera tromper. »[82]

**Théa PICQUET**
***Université d'Aix-Marseille***

[77] III 6, pp. 116-118.
[78] III 5, p. 115.
[79] III 6, pp. 116-118.
[80] III 6, p. 119.
[81] Édition de référence, p. 87.
[82] Machiavel, *Le Prince*, chap. XVIII, *Quomodo fides a principibus sit servanda* (*Comment les princes doivent tenir leur parole*).

# LE MAL, L'ADULTÈRE ET LE MALHEUR DANS *EL CASTIGO SIN VENGANZA* (1634) DE LOPE DE VEGA

> « Qu'il s'agisse d'érotisme pur (d'amour passion) ou de sensualité des corps, l'intensité est la plus grande dans la mesure où la destruction, la mort de l'être transparaissent. »
> Georges Bataille[1]

Qu'il soit question du mal, du malheur, et d'érotisme aussi, dans une tragédie de Lope de Vega – immense dramaturge espagnol, écrivain fécond et poète qui écrivit sur l'amour et les femmes durant toute sa vie[2], et vécut aussi passionnément de nombreuses amours – ne surprendra personne. *El Castigo sin venganza*[3] fait partie de ces rares pièces qualifiées par Lope de Vega de « *tragedia*[4] » alors que la plupart de ses œuvres théâtrales sont des « *comedias*[5] », dans le sens spécifique de la « *comedia nueva* » et de tout ce que cette expression implique. En effet, dans cette tragédie, il n'y a pratiquement pas d'interventions bouffonnes du valet appelé « *gracioso* », ni les amours ancillaires et parallèles qui font écho – sur

[1] In *La Littérature et le mal*, Gallimard, folio essais, Paris, 2010 (1ère édition : 1957), p. 13.
[2] Que l'on considère que cet auteur si prolifique écrivit aussi sur bien d'autres sujets…
[3] Nous utiliserons l'édition espagnole de David Kossoff, *El perro del hortelano / El castigo sin venganza*, Madrid *clásicos* Castalia, 1970, et pour la traduction française, celle de Robert Marrast, *Le Châtiment sans vengeance*, *Théâtre espagnol du XVIIe siècle*, I, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, *Éditions Gallimard*, 1994. Il nous arrivera aussi de traduire nous-même, ce que nous préciserons le cas échéant.
[4] Robert Marrast dans sa « Notice sur notre tragédie » – à laquelle nous aurons recours plus d'une fois – souligne le faible nombre de pièces appelées par leur auteur – le « père » de la *comedia nueva* – « *tragedia* » : « Moins d'une dizaine de pièces de Lope de Vega ont été qualifiées de tragédies par leur auteur », *op. cit.*, p. 1566. Précisons tout de suite que Lope de Vega pouvait légitimement considérer *El castigo sin venganza* comme une « tragédie » principalement parce qu'elle répond aux critères que lui-même avait énoncés dans son célèbre manifeste dramatique, *El Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609). Il y est dit, en effet, que « La tragédie tire ses arguments / de l'histoire et la comédie, de la fiction ; / de là vient qu'on la nomma planipède / car l'argument y était humble et l'acteur / la pouvait jouer sans cothurne ni tréteaux. », dans la belle traduction de Jean-Jacques Préau, *L'art nouveau de faire les comédies*, Les Belles Lettres, Paris, 1992, p. 77.
[5] Pour une définition de la « *comedia nueva* », et plus d'approfondissement sur l'œuvre théâtrale du « Phénix des beaux esprits » (surnom donné à Lope), voir – entre autres ouvrages – mon opuscule *Regards sur le théâtre espagnol du Siècle d'Or espagnol (XVIe-XVIIe siècles)*, Collection *« THEATRUM MUNDI »*, Éditions de l'ARIAS, Avignon, 2004, et plus particulièrement pp. 53-76. Il se trouve que de nombreuses « *comedias* » sont aussi des « *tragicomedias* », et participent d'un genre mixte, hybride.

le mode burlesque – à celles des maîtres (le *galán* ou jeune premier, et la *dama*, le premier rôle féminin), mais bien des personnages de haut rang (le duc de Ferrare, son fils bâtard le comte Federico, la duchesse Casandra, elle-même fille du duc de Mantoue, le marquis Carlos Gonzaga, neveu du duc de Mantoue), un dénouement (ou « catastrophe ») doublement macabre où l'amant, trompé par son propre père, est poussé à son insu à assassiner sa propre maîtresse, à la suite de quoi il sera assassiné lui-même, enfin une unité de ton magistralement soutenue depuis le début jusqu'à la fin. Cela dit, cette tragédie lopesque est particulièrement réussie, et son intrigue n'est pas du tout imaginaire, mais s'inspire de faits bien réels, d'une « tragédie domestique[6] » qui se passa au château de Ferrare, en 1425. C'est-à-dire d'amours qualifiées d' « incestueuses » entre Parisina, l'épouse du marquis d'Este, et Ugo, le fils naturel du marquis. Et cette passion se termina tragiquement par la sentence prononcée et voulue par le père et époux offensé, soit un châtiment public (nous verrons que Lope de Vega en décide tout autrement en lui substituant un châtiment privé) où les amants furent décapités dans le château même où ils vécurent leurs amours adultérines… Lope de Vega connut cette histoire terrible probablement par la tradition orale qui s'en empara, peut-être par l'acteur italien Ganassa lors de son séjour à Madrid, sûrement en tout cas par une nouvelle de Bandello au XVIe siècle, soit dans sa version originale[7], soit dans sa traduction en espagnol[8].

## I. L'intrigue et le dénouement funeste

Lope de Vega s'écartera quelque peu de la réalité historique des faits tels qu'ils ont été consignés. En effet, si la « tragédie domestique » a été conservée dans *El Castigo sin venganza* par le dramaturge espagnol, ses modalités ont été considérablement modifiées au niveau de la « catastrophe » elle-même, du dénouement funeste. Lope de Vega a su également prêter une certaine « épaisseur » psychologique, pour ainsi dire, à ses personnages, plus particulièrement au duc de

[6] Cette expression est de l'historien anglais Gibbon (1814). Robert Marrast en rapporte l'essentiel dans sa dense « Notice » (voir sa traduction dans l'ouvrage de la Bibliothèque de la Pléiade déjà cité *supra*, p. 1564.

[7] Le conte I, 44 est intitulé ainsi : « Il marchese Niccolò terzo da Este trovato il figliuolo con la matrigna in adulterio, a tutti dui in un medesimo giorno fa tagliar il capo in Ferrara », et a été publié dans *Lq Prima Parte de le Novelle del* Bandello, Lucques, 1554 (ou Venise, 1566).

[8] Lope de Vega a pu lire cette nouvelle de Bandello (mais il pouvait lire l'italien dans le texte) soit dans sa version espagnole publiée dans *Historias tragicas exemplares, sacadas del Bandello, Veronese*, Salamanque, 1586 ; Valladolid, 1603. Le lecteur français ignorant la langue de Cervantès et celle de Dante pourra néanmoins en prendre connaissance dans sa traduction française (*Conteurs italiens de la Renaissance*, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 498-505).

Ferrare, à son fils illégitime (le comte Federico), et à sa jeune épouse (Casandra, duchesse de Mantoue), soit au triangle amoureux. Mais évoquons tout de même à grands traits le déroulement de cette intrigue peu banale pour le lecteur non averti. Tout commence par une scène nocturne, où l'on comprend bien vite que le duc de Ferrare, déguisé, est en quête d'aventures libertines, flanqué de ses valets Febo et Ricardo. Tout duc qu'il soit, il n'arrivera pas à se faire ouvrir la porte de Cintia, une dame sans doute peu farouche, mais qui se permet de faire la leçon au duc de Ferrare en fustigeant sa vie dissolue et sa récente décision de se ranger et se marier avec la duchesse de Mantoue, Casandra… Cintia sait aussi que le duc de Ferrare a envoyé son fils, le comte Federico, à Mantoue pour y chercher et accompagner sa promise. Cependant, le jeune comte Federico – dont on connaît la naissance illégitime – est loin d'apprécier la nouvelle situation, car avec la jeune Casandra – sa marâtre – il voit s'envoler son espoir de succéder à son père. Mais une rencontre inopinée entre les deux jeunes gens – Federico entend des cris de femmes près d'une rivière, et sauve sa future marâtre en la prenant dans ses bras et la sortant de l'eau – va jouer un rôle capital dans cette histoire tragique. Les deux jeunes gens ont eu ainsi l'occasion de se découvrir, et de s'apprécier, et l'on sent bien qu'une certaine sympathie entre eux vient d'éclore…

À l'Acte suivant, Casandra confie à Lucrecia sa peine et sa déception devant l'inconduite de son mari et sa négligence conjugale, tandis que nous apprenons que le comte Federico, de son côté, est sujet à une étrange mélancolie… Le duc de Ferrare, quant à lui, constate la grande tristesse de son fils, et fort de l'avis de médecins de Mantoue et de Ferrare, estime que le meilleur remède est de le marier. Il craint aussi que son propre mariage ne lui cause quelque peine, ce dont le dissuade tout de suite le comte.

Ensuite, le duc lui propose de le marier à sa cousine Aurora qui ne lui est pas indifférente, mais le comte n'accepte pas d'emblée une telle perspective, et cherche à différer le mariage en voulant tout d'abord être sûr que sa cousine est d'accord. Or, le duc de Ferrare s'était déjà enquis des sentiments d'Aurora pour son fils, et il finira par se fâcher lorsque Federico souligne l'existence de quelque intérêt d'un courtisan du marquis Carlos de Gonzaga pour Aurora, en espérant ainsi repousser ce mariage-là… Le désespoir du comte n'en est que plus grand, d'autant plus qu'il ne peut confier à personne la cause réelle de son « mal », dit-il à Batín, son valet. À la scène suivante, au cours d'une conversation entre Casandra et Aurora, nous apprenons que la jeune Aurora n'aime pas du tout le marquis Gonzaga, mais qu'elle et Federico, depuis la tendre enfance même, se sont toujours aimés. Elle pleure, ne comprend pas le mépris et la désaffection si nouvelle du comte à son égard. Deux scènes plus loin, c'est à un dialogue lourd de conséquences entre Casandra et Federico auquel nous assistons. Cette longue[9]

[9] Dans l'édition espagnole de David Kossoff que nous utilisons, la scène va du vers 1315 au vers 1531, et compte donc 217 vers. Il s'agit ici d'une séquence d'octosyllabes qui riment en assonance a/o aux vers pairs, les vers impairs restant libres (*sueltos*). Si ce schéma

scène qui voit grandir la passion entre les deux amants est cruciale, à notre avis, tant par la remarquable analyse psychologique que nous offre ici Lope de Vega, que par les conséquences inéluctables, et l'intensité dramatique qui s'y manifeste. La duchesse se plaint de la conduite libertine de son mari, d'être délaissée par lui, tandis que Federico, se sentant encouragé à en dire davantage, finira par avouer à sa marâtre que la véritable cause de sa « maladie », de sa forte tristesse, n'est ni le mariage de son père avec elle – ce qui l'empêcherait de lui succéder – ni Aurora qu'il n'aime pas. Si le comte n'ose pas alors lui avouer ouvertement sa passion, il suggère malgré tout à Casandra que c'est elle son « impossible » amour : « Plus haut / vole ma pensée[10] ». Et de recourir aux mythes de Phaëton, d'Icare, de Bellérophont et du cheval Pégase, du Grec Sinon et du cheval de Troie, de Jason, pour dire que son amour est encore plus fou, plus impossible… Ce que récuse la duchesse, encourageant encore une fois Federico à se déclarer franchement, et en lui conseillant : « Dis-lui ton amour, quelle qu'elle soit[11] ». Elle le prie de parler, plutôt que de mourir en se taisant. Mais le comte Federico aura encore recours à une légende, celle du pélican indien qui meurt en battant des ailes, ce qui avive le feu mis à son nid, alors qu'il aurait pu très bien échapper à la mort en s'envolant mais aussi en abandonnant ses petits… Ce détour légendaire n'occultera pas longtemps sa confession amoureuse parce que, subitement, il passe au « tu » et au « je » dans cette série d'anaphores et d'antithèses singulièrement passionnées :

> Tu m'abuses, je m'embrase ; tu m'encourages, je me perds ; tu me stimules, je prends peur ; tu m'enhardis, je me trouble ; tu me délivres, je m'attache ; tu m'emportes, je demeure ; tu me montres le chemin, je m'arrête court. Si grand est le danger qui me menace, que je tiens pour un moindre mal, puisque de toute façon je dois mourir, de mourir en souffrant et en gardant le silence[12].

Ces paroles ont troublé fortement la duchesse, qui résiste cependant à donner libre cours à « une aussi folle passion[13] », craint à juste titre la vengance de son mari, et opte pour sauver son honneur. Le duc de Ferrare s'absente plusieurs mois de son palais pour aller servir le pape. Aurora, quant à elle, si elle fut promise au comte Federico, pressentant qu'il aime ailleurs (sans savoir qui), décide de le

---

métrique et ce type de rimes ne sont pas des plus difficiles parmi les formes poétiques classiques, il n'en est pas moins vrai qu'il faut une certaine habileté et inspiration pour trouver 108 assonances en a/o, avec une fluidité et cohérence remarquables.

[10] C'est nous qui traduisons ainsi les vers 1445-1446 : « Más alto / vuela el pensamiento mío. », *op. cit.*, p. 297. Traduction qui ne peut en l'occurrence qu'être semblable à celle de Robert Marrast (« Plus haut vole ma pensée. », *op. cit.*, p. 778).

[11] En espagnol : « Dile tu amor, sea quien fuere », *op. cit.*, v. 1490. La traduction française est de Marrast, *op. cit.*, p. 779.

[12] Traduction de R. Marrast, *op. cit.*, p. 779.

[13] Dans notre traduction. R. Marrast traduit : « une passion aussi insensée », *op. cit.*, p. 780.

rendre jaloux en encourageant la cour du marquis Gonzaga. Cet Acte II se terminera par une belle scène lyrique où les deux amants se disent leur amour et leur peur de s'aimer, ayant conscience de défier à la fois le pouvoir humain et divin.

Si le troisième Acte verra s'achever tragiquement cette passion peu commune vécue par Casandra et Federico, auparavant, nous apprenons, dès le début, de la bouche même de la jalouse et humiliée Aurora que cette liaison adultérine ne lui a pas échappé. Elle raconte à son soupirant, le marquis Gonzaga, que grâce à un jeu de miroirs réfléchissant ce qui se passait dans le boudoir de Casandra, elle a pu surprendre le baiser des amants, ou plus exactement les baisers que Federico donnait aux joues (« les roses ») de sa belle-mère… Aurora en est scandalisée, bouleversée, et n'a pas assez de mots injurieux et réprobateurs pour qualifier cette « infâme entreprise » en l'absence du duc, le mari et le père. Plus que jamais, la voilà déterminée à ne pas épouser le comte, mais le marquis Gonzaga, qui l'assure de la sincérité de ses sentiments pour elle, lui conseille de demander au duc de la marier avec lui, et évoque la mort prochaine des amants, de Casandra surtout, comparée à « la nouvelle Circé » vaincue par « le miroir de Méduse[14] » … Sur ces entrefaits, nous apprenons l'arrivée du duc victorieux. C'est aussi l'occasion d'échanger de bonnes paroles ; le duc est content de la manière dont son fils a régi les affaires du duché en son absence, et de la bonne entente qui a régné pendant ces quatre mois entre son épouse et le beau-fils… Puis, à la fin d'une conversation entre le duc et Batín, où celui-là affirme sa récente conversion en quelque sorte (la fin de sa vie de débauché et son amour exclusif désormais pour Casandra), il est question d'un billet anonyme qui lui a été remis. Le contenu lapidaire produit son effet immanquablement sur le duc : « Seigneur, veillez avec soin sur votre maison, car le comte et la duchesse en votre absence… souillent avec une infâme impudence votre couche et votre honneur…[15] ». Il est inutile d'insister sur l'immédiate stupeur du duc de Ferrare en lisant cela, et la colère homicide qui s'ensuit immanquablement. C'est d'ailleurs à ce moment-là que nous lisons ou entendons les prémices de ce qui sera « le châtiment sans vengeance » qui sert de titre à notre tragédie : « Le châtier n'est pas me venger, / ni se venge qui châtie, / et cela ne me contraint même pas à m'informer ; / car le mal corrupteur de l'honneur n'a pas à être commis nécessairement : / il suffit qu'il soit dit[16] ». Ce qui va suivre ne sera qu'un strict enchaînement fatal d'actions et de paroles amenant au macabre et machiavélique dénouement : le meurtre de Casandra par Federico, et celui de

[14] *Op. cit.,* v. 2138, 2139.

[15] Traduction de R. Marrast, *op. cit.*, . 797.

[16] C'est nous qui traduisons ainsi les vers 2546-2551 de Lope (« Castigarle no es vengarme, / ni se venga el que castiga, / ni esto a información me obliga ; / que mal que el honor estraga / no es menester que se haga, / porque basta que se diga », *op. cit.* La traduction de Robert Marrast : « Le châtier n'est pas me venger ; celui qui châtie ne se venge pas, et je ne suis pas tenu de m'informer davantage. Un crime qui porte atteinte à l'honneur, point n'est besoin qu'il ait été commis, il suffit qu'on en ait parlé », *op. cit.* , p. 798.

Federico par le marquis Gonzaga et la garde du duc de Ferrare. Mais auparavant, il y aura eu un dialogue entre le duc – déterminé à le punir – et son fils, où tous deux parlent avec duplicité et parfois avec de terribles sous-entendus, comme dans ce passage où le duc dit à son fils qu'il a eu vent de sa bonne entente avec Casandra : « (…) on m'a dit qu'en mon absence, / – ce dont j'ai grand plaisir – / vous vous êtes très bien entendus[17] ». Le père donne ensuite libre cours à son courroux, s'étonne d'une telle perfidie et traîtrise chez son fils. Le mari parlera aussi avec duplicité à son épouse adultère en lui affirmant au sujet de son amant : « Je sais bien qu'il m'a imité / à la perfection à tous égards, / au point que vous l'avez pris pour moi-même, / ce dont je vous promets, madame, / la satisfaction que vous méritez[18] ». Ensuite, nous verrons le duc épier lui-même le tête-à-tête de son fils avec son épouse, et il entendra Casandra se récrier devant le mariage de son amant avec Aurora, alors que Federico cherche à la détromper, en lui disant que leur vie est en danger, et que son accord pour épouser sa cousine n'est qu'un stratagème, une façon de se protéger et de détourner l'attention de leur couple.

Le duc de Ferrare n'hésitera plus beaucoup à leur faire donner la mort, puisqu'il ne peut que défendre son honneur bafoué. Mais il le fera avec beaucoup de ruse, de perfidie et un étonnant sang-froid, ne souhaitant pas rendre public le châtiment des amants adultères : prétextant une tentative d'homicide par un conjuré – qui aurait été neutralisé et fait prisonnier – il demande à son fils de l'occire pour plus de discrétion (en fait, il s'agit de « l'infâme » Casandra pieds et poings liés, et recouverte d'une étoffe de soie). Le comte Federico hésite beaucoup à plonger son épée dans ce corps dissimulé sous l'étoffe, mais devant l'insistance si pressante de son père… il assassine en tremblant sa propre maîtresse sans le savoir, ce qui sert aussitôt de prétexte au duc pour demander la mort de son fils, puisqu'il vient d'assassiner sa belle-mère !... Fait remarquable : le comte Federico meurt sous les coups d'épée en s'écriant : « Ô père ! Pourquoi me tuer ?[19] ».

## II. Lexique et sémantique du mal et du malheur dans *El Castigo sin venganza*

Il n'est peut-être pas inutile de nous pencher un peu sur le lexique du mal et du malheur maintenant, et de voir les significations que ces substantifs peuvent prendre dans la tragédie lopesque. Sans compter que ces mots de « mal » et « malheur » – et leurs synonymes ou termes voisins – contribuent à donner à la pièce sa tonalité plutôt sombre et angoissante. Nous avons remarqué, bien sûr, la

[17] La traduction est nôtre. En espagnol : « Pues dícenme que en mi ausencia, / de que tengo gusto grande, / estuvistes muy conformes », v. 2590-2592, *op. cit.*, p. 349.

[18] C'est nous qui traduisons (v. 2657-2661, p. 352 dans l'édition espagnole utilisée) : « Ya sé que me ha retratado / tan igual en todo estado, / que por mí le habéis tenido ; / de que os prometo, señora, / debida satisfacción. »

[19] Dans notre traduction. En espagnol : « ¡Oh padre ! ¿Por qué me matan ? », v. 2997, *op. cit.*, p. 366.

référence au terme espagnol de « mal » à quelques reprises, et nous en trouverons aussi l'idée traduite par d'autres termes plus précis, à connotation nettement chrétienne, comme celui de « péché » (*pecado*). Le mot « mal » se trouve au moins une fois décliné au pluriel : *males*[20], mais dans ce cas il signifie comme le français « maux » quelque cause de douleur, de souffrance physique ou morale, voire quelque maladie ou malheur. Sinon, il y a cette acception du mal, pris absolument, avec le sens de « ce qui est contraire à la loi morale, à la vertu, au bien[21] ». D'autres termes tournent plus ou moins autour de l'idée du mal, comme ceux de « faute » (*culpa*), « abîme aveugle » (*ciego abismo*), « excès ».

Mais il existe aussi tout un registre avec le mal d'ordre comportemental et passionnel, autour de l'adultère et des amours incestueuses entre la belle-mère et le beau-fils – s'il est légitime de les considérer comme telles[22] – : toute une longue périphrase avec « l'action la plus impudente qu'on ait jamais connue chez les gentils ou chez les sauvages nus qui s'habillent de peaux de loups marins[23] », et aussi « une telle turpitude[24] », « leur infâme entreprise[25] », « une tache aussi hideuse[26] », « leur luxure[27] ».

Quant au « malheur », l'on sait que ce mot récent en français (1526) est un composé de « mal » et de « heur[28] », et qu'il peut se prendre en diverses acceptions,

---

[20] Par exemple, le valet Batín se référant aux « males sin remedio », v. 315, ou le marquis Gonzaga parlant avec Aurora, et évoquant dans un contexte d'espoir sentimental « vuestros bienes y males », v. 1677.

[21] Nous citons dans le *Dictionnaire culturel en langue française*, dir. Alain Rey, Paris, Le Robert, 2005. Que l'on considère ce substantif en espagnol ou en français, les deux termes sont une apocope du latin *malus, mala, malum* (avec le sens de « mauvais, funeste » et « méchant »). Dans notre tragédie, « mal » est employé deux fois en ce sens absolu par Casandra (« En el ánimo que inclino al mal… », v. 1821 ; « Mon esprit que (…), j'incline vers le mal… », Marrast, *op. cit.*, p. 785) ; et « … que para pecar no es bien / tomar ejemplo del mal », v. 1854-1855 ; « … car pour pécher il n'est pas bon de prendre exemple du mal », Marrast, *op. cit.*, p. 785).

[22] Nous reprendrons ce sujet un peu plus loin de l'adultère ou de l'inceste. Pour un certain nombre de critiques (dont Felipe Pedraza Jiménez, voir son ouvrage déjà cité *Lope de Vega / Pasiones, obra y fortuna…*, où il qualifie cette liaison d' « *incesto* », p. 258), il s'agirait d'un inceste, mais il nous semble que le plus grand nombre y voit un adultère, disons, « aggravé » par la proximité familiale des amants…

[23] P. 789 (traduction de Robert Marrast). C'est Aurora qui parle (en espagnol : « el mayor atrevimiento / que pasara entre gentiles / o entre los desnudos cafres / que lobos marinos visten », v. 2085-2088, *op. cit.*, pp. 327-328.

[24] *Ibidem.* En espagnol : (Aurora) « tan gran fealdad », v. 2091, p. 328.

[25] *Ibidem.* Aurora : « la infame empresa », v. 2094, p. 328.

[26] P. 790. Le marquis (amoureux d'Aurora) : « tan fea mancha », v. 2129, p. 329.

[27] *Ibidem.* Le marquis : « sus libertades »., v. 2132, p. 329.

[28] « Heur » est attesté au vers 1130, et dérive du latin populaire **agurium*, lui-même déformation du lat. *augurium*, présage. Le malheur, étymologiquement parlant, voudrait donc dire « mauvais présage », « présage funeste ».

mais toutes renvoient à quelque chose (événement, situation, condition, sort) de pénible, de douloureux et de triste. Lope de Vega emploiera dans sa tragédie le terme de « *desdicha*[29] », par exemple lorsque Casandra accuse Federico d'avoir été la cause de son malheur, à l'Acte III. Plus rarement dans cette pièce, nous le trouverons au pluriel : « *desdichas mías* », dit le duc de Ferrare au vers 2739, avec le sens de « mes tourments[30] ». Il y a aussi le participe passé ou adjectif « *desdichado* », dont le comte se sert pour s'estimer plus malheureux qu'Antiochus, Acte II[31].

Enfin, s'il s'agit d'un autre registre avec l'honneur, ce sentiment si primordial dans une société aristocratique d'Ancien Régime, il n'en a pas moins d'accointances avec les lexiques du mal et du malheur, voire celui de la justice (avec le châtiment, et la vengeance).

Car la noblesse oblige à préserver et donc défendre son honneur, quoi qu'il en coûte, et dans *El Castigo sin venganza*, avec l'amour-passion des jeunes amants, l'honneur du duc de Ferrare est tout aussi fondamental, la justification même de son double homicide. C'est l'honneur – mais aussi la conscience de la gravité de la faute commise par son fils et son épouse, pour ne pas dire le péché, et la transgression d'au moins un commandement divin de la loi mosaïque[32] – ce qui pousse le duc de Ferrare à châtier mortellement son fils et son épouse, mais « sans vengeance »…

Il y a donc tout un lexique de l'honneur – et de son contraire, le déshonneur – dans cette tragédie qui va alimenter – dans un sens négatif ou positif – les réflexions, états d'âme et sentiments des divers personnages aristocratiques du *Castigo sin venganza*, et il est vrai que sans ce puissant moteur de l'action il n'y aurait pas de tragédie non plus. Et c'est ainsi qu'outre le mot « *honor* » lui-même[33],

---

[29] Le terme espagnol *desdicha* pour « malheur » est fort intéressant : il est composé du privatif « *des* » et de « *dicha* » (« bonheur »), substantif qui vient lui-même du lat. *dicta*, « choses dites ». À l'origine, la « *dicha* », c'est « le bon sort », « le sort heureux ». Et la « *desdicha* » en est le contraire : « le mauvais sort »… Aurora parle aussi de sa « *desdicha* », lorqu'elle surpend le baiser de Federico à sa belle-mère (Acte III, v. 2079) …

[30] Dans la traduction de Marrast, *op. cit.*, p. 801. Sinon, « *desdichas* » peut avoir aussi le sens de « peines », « soucis », « épreuves ».

[31] Au vers 1885, p. 317. Cette histoire d'amour déjà remarquable en soi, l'est davantage dans le contexte espagnol du *Castigo sin venganza*, puisqu'il y est question de l'étrange mélancolie d'un beau-fils, Antiochus (amoureux de sa belle-mère, mais ne pouvant l'avouer à personne), et qu'ici c'est précisément la marâtre qui la raconte à Federico pour l'aider à lui déclarer son amour…

[32] Il s'agit du commandement qui prescrit d'honorer son père et sa mère… or, Federico, en couchant avec la femme de son père (qui est consentante) déshonore celui-ci, enfreint donc un des commandements divins, et se rend criminel au regard d'une mentalité religieuse et des lois de son époque.

[33] C'est le mot qui sera employé presqu'exclusivement dans notre pièce, mais l'espagnol dispose aussi d'un deuxième terme, *la honra*, chacun ayant un sens en principe plus spécialisé (mais étant souvent employé l'un pour l'autre) : l'honneur individuel, subjectif,

nous trouverons d'autres termes voisins ou antonymes, comme « traître » (*traidor*) pour parler de l'injure que le comte fait à son père, « infâme », « laid » et « laideur », « torts » et « offenses » (*agravios*), « déloyauté » (*deslealtad*)…

Les mots se dispersent dans la tragédie mais à travers les divers registres concernés (le mal, le malheur, l'amour-passion, l'honneur, le déshonneur), tout s'enchaîne pour concourir au châtiment final des deux amants adultères, mais juste châtiment prétendument « sans vengeance » selon le père et époux bafoué, humilié, gravement offensé.

Et c'est que tout repose sur le genre d'homicide particulièrement machiavélique imaginé par le duc : si le châtiment avait été public suite à un jugement devant un tribunal – la décapitation – comme dans le fait historique italien du XVe siècle – le duc estimait alors que son offense aurait été double, parce que d'abord éprouvée individuellement, elle aurait été ensuite rendue publique, connue de tous. Or, en décidant de ne pas faire de procès aux amants, mais en faisant tuer l'épouse infidèle par son amant, et le fils coupable par sa garde sous prétexte qu'il a tué sa belle-mère (parce qu'il ne peut plus compter succéder à son père, lui, le bâtard, si Casandra lui donne un fils légitime), le duc punit « sans vengeance », par acte de justice légitime et paternelle (le père se substituant à Dieu lui-même offensé par un tel adultère) les amants coupables de s'aimer…

## III. Le duc de Ferrare : un héros ou un criminel ? De l'adultère et de l'inceste

Le duc de Ferrare lopesque a certes eu un précédent historique : le marquis Niccolò III d'Este. Nous le disions dès le début : ce marquis découvrant l'adultère de sa femme avec son fils les fait exécuter (décapitation). Lope de Vega « raffine » et complique le genre d'exécution des coupables, dans le sens d'un suspense dramatique intense et d'une cruauté ingénieuse peu banale. Mais entre-temps, que s'est-il passé ? Et le duc de Ferrare, de « victime » qu'il était ne serait-il pas un bourreau déguisé en victime ?... Il faut alors rappeler quelques influences culturelles très perceptibles dans cette tragédie espagnole. Outre la source historique dont il a été question, une autre source est utilisée dans ce drame, d'abord directement, puis indirectement.

---

vertical, étant *el honor*, tandis que l'honneur-réputation, celui qui dépend de l'estime des autres, social, horizontal, est *la honra*. Il nous a semblé ne lire que deux fois ce mot de « *honra*» (et son contraire, « *deshonra* »), à l'Acte III, dans les vers 2752-2755 : « Y no es bien que hombre nacido / sepa que estoy sin **honra**, / siendo enterrar la **deshonra** / como no haberla tenido ; / que aunque parece defensa / de la honra el desagravio, / no deja de ser agravio / cuando se sabe la ofensa », *op. cit.*, p. 356. Laissons traduire une fois de plus Robert Marrast : « Et il ne convient pas que quiconque sache que j'ai perdu l'honneur. Enfouir le déshonneur revient à ne l'avoir pas subi. Même si la réparation paraît restaurer l'honneur, l'outrage n'en existe pas moins quand l'affront est connu », *op. cit.*, p. 802.

Nous pensons à la Bible, à l'histoire du roi David, et les vers 2508-2521 de l'Acte III du *Castigo sin venganza* – traduits ici en prose par Marrast – sont des plus éloquents :

> Telle fut la malédiction dont Nathan frappa David. Ils m'imposent la même punition, et Federico est Absalom. Mais elle est, ô Ciel, bien plus lourde, si c'est ainsi que tu me punis, car ces femmes étaient des concubines, et Casandra est mon épouse. C'est mon inconduite et les désordres de ma jeunesse qui m'ont valu ce châtiment et ces jours de tourment, et pourtant je n'ai pas joui de Bethsabée ni ôté la vie à Urie[34].

Ce passage du soliloque du duc bafoué nous semble des plus importants – avec d'autres vers qui suivent où la résolution de faire mourir le fils aimé mais jugé traître et dangereux est prise[35] - parce qu'ils peuvent nous aider à caractériser le personnage du duc dans cette pièce au dénouement si terrible. En effet, il est flagrant qu'ici même le duc se compare au roi David, ou plus exactement compare l'offense qui lui est faite à celle d'Absalom, ainsi que la double offense faite par le roi David lui-même à Urie qu'il fait tuer et dont il prend la femme convoitée, Bethsabée. Cette comparaison est bien dans la mentalité du XVIIe siècle, et il est vrai que de nos jours sa fonction et sa portée seraient probablement tout autres, ou du moins l'on risquerait de tirer de tout autres enseignements d'une telle histoire qui pour en être biblique n'en est pas moins sordide. Mais ici, dans la tragédie lopesque, il faut prendre les paroles du duc dans leur sens littéral, et considérer que le personnage est sincère.

Il va même jusqu'à imaginer que ce qui lui arrive est bien pire que ce qui est arrivé au roi David, puisqu'Absalom ne lui a pris que ses concubines, tandis que Federico a joui de sa jeune épouse. Fugitivement, il en vient à penser qu'un tel tourment est sans doute un châtiment divin pour sa vie antérieure si dissolue, et se reprend aussitôt en estimant que même au cours de sa débauche il n'est pas allé jusqu'à occire qui que ce soit pour jouir de sa femme !... Ce qui diminue singulièrement sa responsabilité pour les mauvaises actions passées, et donne finalement l'impression que le « crime » de Federico est encore pire que celui d'Absalom… ce qui prépare le lecteur d'aujourd'hui – ou le spectateur – à concevoir que la punition n'en sera que plus terrible… ce qui nous pose aussi le problème de savoir ce qu'est exactement la justice et la vengeance, car dans cette tragédie le duc de Ferrare semble bien faire la part des choses, et estime qu'il va

[34] *Op. cit.*, p. 797. En espagnol : « Ésta fue la maldición / que a David le dio Natán ; / la misma pena me dan, / y es Federico Absalón, / pero mayor viene a ser, / cielo, si así me castigas ; / que aquellas eran amigas, / y Casandra es mi mujer. / El vicioso proceder / de las mocedades mías / trujo el castigo y los días / de mi tormento, aunque fue / sin gozar a Bersabé / ni quitar la vida a Urías. », *op. cit.*, pp. 346-347.

[35] Voir les vers 2522-2551 dans l'édition de D. Kossoff (voir notre note 3), pp. 347-348.

rendre la justice légitimement en châtiant les amants adultères, et non pas se venger. Sans le moindre scrupule pour le traitement infligé à sa femme…

Nous reviendrons très bientôt sur le dénouement funeste lui-même, ne serait-ce que pour essayer de nous faire une idée plus assurée du caractère d'un tel personnage, parfois controversé parmi les critiques, au point de paraître des plus hypocrites, voire d'une cruauté démoniaque. Mais auparavant, posons-nous la question de savoir si nous avons affaire à des amours incestueuses ou simplement adultérines. Pour nous, tout dépendra de la définition de l'inceste que l'on adoptera, mais aussi de l'interprétation de la définition elle-même. Si, en effet, par « inceste » nous entendons : « Relations sexuelles entre un homme et une femme parents ou alliés à un degré qui entraîne la prohibition du mariage (en droit), et, com., entre parents très proches (au premier degré). Inceste entre la mère et le fils, le frère et la sœur[36] », il n'est pas évident de considérer les amours de Casandra et Federico comme « incestueuses » à proprement parler, puisque si Casandra est bien l'épouse du duc, elle n'est pas du même sang que Federico… mais nous constatons une certaine confusion des genres à l'intérieur des textes sacrés eux-mêmes, puisque tout tourne autour du mariage, or, entre Federico et Casandra (déjà mariée), il ne s'agit pas de cela, mais d'une passion essentiellement adultérine. Seulement, il y a aussi cette condamnation de Saint Paul : « On n'entend parler que d'inconduite parmi vous (…). C'est au point que l'un d'entre vous vit avec la femme de son père ! (…) Il faut qu'au nom du Seigneur Jésus (…) nous livrions cet individu à Satan pour la perte de sa chair… » (1 Co 5, 1. 3-5)[37]. Tandis que l'adultère est ainsi qualifié : « Ce mot désigne l'infidélité conjugale. Lorsque deux partenaires, dont l'un au moins est marié, nouent entre eux une relation sexuelle, même éphémère, ils commettent un adultère. Le Christ condamne l'adultère même de simple désir. Le sixième commandement et le Nouveau Testament proscrivent absolument l'adultère. Les prophètes en dénoncent la gravité. Ils voient dans l'adultère la figure du péché d'idolâtrie[38] ». Le terme espagnol d' « *incesto* » n'est pas manifeste dans cette tragédie, pas davantage que celui de « *adulterio* », et pourtant bien des allusions ou références émaillant ces dialogues ou monologues laissent entendre sans ambages que le mal – ou péché – commis par les deux jeunes amants est bien un adultère, puisque Casandra est mariée, mais un adultère perçu comme particulièrement grave et infamant parce que Casandra est l'épouse du duc de Ferrare père de Federico, son amant…

Certaines qualifications laisseraient penser qu'aux yeux de la plupart des personnages (le duc, Aurora, le marquis Gonzaga), cet adultère paraît assez monstrueux par une certaine proximité avec l'inceste, sans toutefois en constituer un *proprio sensu*, selon nous. Casandra et Federico connaissent la peur d'entamer une relation charnelle, puis de la maintenir en raison du danger mortel que cela

[36] *Dictionnaire culturel…*, *op. cit.*, p. 1893.
[37] *Catéchisme de l'Église catholique, Nouvelle édition*, Pocket, Paris, 1998, p. 575.
[38] *Ibidem*, pp. 573-574.

représente pour tous les deux (d'où l'idée de Federico de donner le change en épousant Aurora, mais Aurora ne se prêtera pas à cette pauvre ruse des amants), en ayant conscience de vivre des amours adultérines plutôt qu'incestueuses, Casandra n'étant pas du même sang que Federico, mais il est vrai que selon Saint Paul vivre avec la femme de son père est assimilé à l'inceste.

Pour conclure, nous dirons que cette belle tragédie qu'est *El Castigo sin venganza*, de Lope de Vega, met en scène avec maestria une histoire d'amour passionnel peu banale entre une belle-mère et son beau-fils, avec une analyse psychologique très fine de la naissance et de la maturation d'une telle passion condamnée par la société espagnole de son temps, certes, mais aussi bien avant déjà, par la société hébraïque vétéro-testamentaire, puisqu'elle transgresse deux commandements du Décalogue, le quatrième[39] et le sixième[40]. Ces amours profanes qui se termineront par un châtiment machiavélique et mortel renvoient tout d'abord à des faits historiques qui se sont déroulés en Italie au début du XVe siècle, mais par le lyrisme, la tension dramatique savamment entretenue par le dramaturge, et les références à la figure biblique du roi David et au châtiment d'Absalom, il nous a semblé que cette « tragédie domestique » finissait par atteindre une autre dimension. Une dimension peut-être intemporelle : car il s'agit là d'une passion amoureuse certes éphémère (quatre mois) mais intense, vécue jusqu'à son paroxysme, au-delà du bien et du mal, née du bonheur/malheur d'une rencontre (presque) fortuite, et engendrant sa propre destruction par le fait même de n'avoir pas pu être évitée. Une histoire d'amour, de mort, de bien et de mal, de bonheur et de malheur, le tout étant subordonné à « la tyrannie de l'honneur ».

**Christian ANDRÈS**
***Université de Picardie Jules Verne (Amiens)***

[39] « Honore ton père et ta mère afin d'avoir longue vie sur la terre que le Seigneur ton Dieu te donne » (Ex 20, 12).
[40] « Tu ne commettras pas l'adultère » (Ex 20, 14).

# LE MAL ET LA DOULEUR DANS LE THÉÂTRE DE SHAKESPEARE

Si certains personnages de théâtre font preuve à son égard d'un aveuglement qui peut les rendre tragiques ou ridicules, le mal en soi se caractérise d'abord par son évidence. Les spectateurs le reconnaissent immédiatement et l'auteur n'a pas besoin de démontrer par des processus discursifs ou paraboliques en quoi il consiste. Dans la vie réelle le mal se dissimule. Au théâtre il apparaît en pleine lumière, du moins aux spectateurs, sinon aux personnages de la pièce. Cela n'empêche pas le thème du mal de susciter d'innombrables réflexions, mais pour commencer il constitue au théâtre un ressort dramatique de première importance. De plus la douleur qui en résulte chez les victimes, ainsi que souvent chez ses agents eux-mêmes, fournit une partie de l'éloquence lyrique telle qu'elle se déploie sur la scène. Le mot *malheur* combine l'actif et le passif, renvoyant à la fois à un événement destructeur et au sentiment de désespoir qu'il provoque. Ce dernier inspire les envolées pathétiques et lyriques qui abondent au théâtre, dans celui de Shakespeare particulièrement, où ils sont plus nombreux que les duos d'amour, contrairement à ce qui se passe dans les opéras, auxquels le mot *lyrique* fait penser. Ainsi *Otello*, l'opéra de Verdi sur un livret de Boito, contient au premier acte un long duo d'amour entre les deux époux, alors qu'il n'y en a aucun dans la tragédie de Shakespeare. En revanche les deux œuvres sont aussi riches l'une que l'autre en envolées gémissantes, en tirades de déploration, qui prennent parfois la forme d'une mise en abyme, telle que la Chanson du Saule, reprise par Verdi, qui lui a ajouté une prière rituelle. On ne peut pas dire que ces insertions interrompent l'action, ce qui laisserait entendre que les spectateurs s'ennuient ou s'impatientent quand les personnages s'épanchent et chantent leur douleur. La sensibilité d'un amateur de théâtre se laisse toucher autant par la poésie élégiaque ou vociférante que cause la douleur que par le choc des péripéties. Les victimes shakespeariennes du Mal ne pratiquent pas l'injonction baudelairienne du « Sois sage ô ma douleur ». Dans les tragédies et dans les drames historiques à caractère tragique les complaintes ou les vitupérations alternent avec les phases événementielles du drame, selon une économie inhérente à l'art théâtral. L'actif et le passif, ou l'action et la passion, ce dernier terme étant pris au sens étymologique, comme lorsqu'on parle de la Passion du Christ, forment ensemble un canevas binaire généralement bien équilibré.

Un autre type de binarité oppose les personnages masculins aux personnages féminins. Ce sont les femmes qui le plus souvent déclament les tirades de déploration. N'y voyons pas le signe d'un préjugé sexiste selon lequel les femmes seraient psychologiquement distinctes des hommes et dominées par leur affectivité, bien que le texte de Shakespeare puisse donner lieu à ce type de lecture, comme dans le cas du fameux « *Unsex me here !* » de Lady Macbeth.

« Désexualisez-moi », dit-elle aux puissances du mal, afin de devenir aussi impitoyable que les mâles. Il se trouve que si les femmes prononcent des discours de détresse, c'est parce qu'elles ont des raisons de se désoler, dans un monde dominé par les hommes, dont les pulsions convoiteuses, vindicatives et belliqueuses lancent le mécanisme dramatique, qui se confond le plus souvent avec l'irrésistible et pourtant résistible déchaînement du Mal, agent de destruction et de confusion. Du fait de sa présence mythique et immanente il n'est pas inconvenant de le doter d'une majuscule. De même que certains compositeurs savent rendre éloquentes les pauses, Shakespeare sait aussi exploiter le pathétisme de la mutité, comme dans la longue scène de *Coriolan* où le silence plaintif de Virgilia, l'épouse du protagoniste, constitue un contrepoint qui paradoxalement renforce et équilibre la véhémence prolixe de Volumnia. Parfois le *De profundis clamavi* des victimes adopte des formes quasi liturgiques, comme dans la scène de *Richard III* où le chœur des femmes accablées s'organise en polyphonies et apophonies rituelles. Sauf quand le personnage endolori par un destin qu'il a parfois lui-même mis en marche devient fou, les tirades de déploration sont composées en vers, et usent de procédés rhétoriques qui relèvent de ce qu'on appelle le *patterned speech*, le discours modelé, schématisé. La douleur n'est pas sage, elle n'est pas folle non plus, à la première phase de la production shakespearienne, d'avant le tournant du siècle.

Il n'est pas nécessaire de se livrer à de savantes recherches pour définir ce que le public ressent au théâtre comme des manifestations du Mal. Tout ce qui conduit à la mort, à l'inconsolable deuil qui en résulte pour les survivants, aux déchirements, aux destructions, relève du Mal, lequel n'est pas simplement un concept qualificatif, un adverbe substantivé ou un substantif adverbialisé, mais une force agissante, et le principal moteur du drame. Le Mal se présente alors de façon si lisible et conventionnelle qu'il n'incite guère à la réflexion morale, théologique ou philosophique. Les amateurs de spectacles ne cherchent pas forcément à se donner des motifs de méditation transcendantale quand ils vont au théâtre. Dans les drames de vengeance, très populaires aux époques élisabéthaine et jacobéenne, il y a au point de départ un scélérat bien typé, reconnaissable, le fameux *villain*, qui exerçant son métier de scélérat, commet un crime impardonnable, mais relevant de la vendetta plus que de la justice officielle, ce qui entraîne le vengeur dans une spirale maléfique. Les circonstances l'obligent à comploter, se dissimuler, user de moyens que la morale réprouve, contaminé par le mal qu'il s'est donné pour mission de châtier. Incidemment n'est-il pas cocasse et troublant que le mot *villain* vienne tout droit du français *vilain*, à l'origine doublet de *villageois*, autrement dit paysan, ce qui semble localiser l'origine du Mal, incarné par les bien-nommés malfaiteurs, dans les zones rurales, voire suburbaines ? Le contraste entre les gentilshommes, supposés pratiquer toutes les vertus, celles notamment qui requièrent le courage, l'abnégation, le sens de l'honneur allant jusqu'au mépris de la mort, et le bas-peuple, enlisé dans la gangue terrestre et animale, paraît sommaire, injuste et archaïque, même si Nietzsche l'a réactualisé en son temps, en

opposant la morale des seigneurs à celle des esclaves. À propos des esclaves, la langue élisabéthaine, celle de Shakespeare en particulier, ne va même pas jusqu'à impliquer que les esclaves puissent avoir une morale, car le mot *slave*, appliqué par exemple à Iago (*Othello* V.ii.277) dénote et connote toutes les bassesses, veuleries et méchancetés que la condition servile est censée engendrer. Les élisabéthains n'étaient cependant pas engoncés dans leurs préjugés de caste au point de croire que les vices et les vertus dépendent d'un déterminisme social, et que la notion même de transgression varie selon le milieu où l'on vit. La morale et la religion s'élèvent au-dessus des codes de comportement propres à telle ou telle strate de la société, elles s'imbriquent étroitement, elles poursuivent une même direction eschatologique, le salut ou la damnation, le paradis ou l'enfer. Même si le luthéranisme et le calvinisme ont mis l'accent sur la foi plus que sur les œuvres comme moyen privilégié d'accéder au salut, la conscience du péché, et *des* péchés n'a pas disparu. On trouve dans les œuvres de Shakespeare 250 occurrences du mot *sin* et de ses dérivés. La notion de péché implique que le Mal est en nous, dans nos instincts originels et génériques, dans nos penchants individuels, dans nos actions, jusque dans nos pensées. Il va de soi que nulle catégorie sociale ne peut se prévaloir d'une protection intrinsèque contre les faiblesses de la chair et de l'esprit.

Le Mal, sous une forme ou sous une autre – il en a beaucoup – constitue donc souvent le moteur d'une action théâtrale, appelée *drame* par tradition étymologique. En amont du drame se trouvent les sources de l'action destructrice, humaines le plus souvent, quoique non exclusivement, comme il sera indiqué par la suite. De là vient la nécessité d'esquisser un bilan moral et psychologique des visages du Mal selon l'éthique traditionnelle.

**Les sept péchés capitaux**

À première et même à deuxième vue Shakespeare apparaît comme ayant une vision traditionnellement biblique et chrétienne du bien et du mal, liée à une foi arrimée sur de solides certitudes éthiques, étrangère au cynisme comme à l'hypocrisie. Cela entraîne pour la circonstance et pour faciliter le parcours sur le dangereux territoire du Mal, la forêt obscure dont parle Dante et qui mène aux régions infernales, qu'on puisse prendre la théorie médiévale des sept péchés capitaux, à la fois comme point de départ et comme fil conducteur. Parmi les neuf cents et quelques personnages que Shakespeare a créés, peu échappent aux turpitudes répertoriées. De plus, le public constate souvent que, selon la doctrine traditionnelle, qui ne manque pas de vérité psychologique malgré son caractère autoritaire et dogmatique, le pécheur, personnage doublement maléfique, se détruit lui-même autant qu'il détruit les autres. Il crée un enfer sur la terre (voir le nombre de cadavres qui s'accumulent sur la scène dans les tragédies) avant de rejoindre pour l'éternité l'enfer théologique.

Il est naturel de commencer par l'orgueil, que, stigmatisé sous l'appellation grecque d'*hybris*, on considère souvent comme le ressort tragique par excellence.

*La Tragédie de Coriolan* illustre ce thème avec une richesse et une subtilité inégalées. Toutefois cette subtilité a pour conséquence que dans cette œuvre la distinction entre le bien et le mal n'apparaît pas tranchée de façon aussi didactique que les drames où l'orgueil se prolonge par l'ambition. Tant que l'orgueil ne produit que l'impiété, l'égotisme et de la vanité, le pécheur ne fait que se détruire lui-même et parfois se rendre ridicule, ce qui le cantonne dans le registre de la comédie, tandis que l'ambition le rend dangereux pour la communauté. Les drames historiques donnent des exemples démonstratifs des ravages causés par cette pulsion d'autant plus qu'en raison d'une certaine ambiguïté des critères moraux, au sein d'une société qui cultive simultanément plusieurs modèles de comportement, être « convoiteux de gloire », selon l'expression utilisée par Amyot dans sa traduction de Plutarque, passe pour un signe de magnanimité. Étrange paradoxe, qu'Othello exprime d'une façon frappante et mémorable lorsqu'il dit que la guerre fait de l'ambition une vertu. Il aurait pu inverser la formule et déclarer que l'ambition rend la guerre vertueuse. C'est l'inversion qui règne de toute façon, celle des valeurs, puisque l'ambition, condamnée par les moralistes, passe parfois pour le corollaire de la grandeur, du moins chez ceux qui la cultivent. Le peuple dans son ensemble ne s'y laisse pas toujours prendre. Dans *Jules César* il suffit à Brutus de dénoncer l'ambition de César pour que la foule approuve aussitôt le meurtre qui a mis fin à sa carrière. Plus tard Marc Antoine retourne le peuple en faveur du dictateur assassiné, non pas en faisant, comme le Tamburlaine de Marlowe, l'éloge de l'ambition, mais en prétendant prouver, grâce à un montage rhétorique d'une virtuosité étourdissante, que l'accusation était mensongère. Son discours est évidemment hypocrite, mais l'hypocrisie étant un hommage que le vice rend à la vertu, il prétend partager l'opinion commune sur le péril moral autant que politique que constitue l'ambition. Parmi les tragédies c'est bien entendu *Macbeth* qui illustre le thème du Mal de la façon la plus profonde et la plus spectaculaire, plus serrée, plus conceptuelle que *Richard III*. L'ambition à l'état pur, fournit le mobile du crime, lequel, comme une fantastique tache de sang, s'étend sur l'Écosse tout entière. La présence d'êtres surnaturels, les Sœurs Fatales (improprement appelées les Sorcières par une tradition erronée), ainsi que celle d'Hécate, la déesse du Mal (que des commentateurs étourdis considèrent comme un ajout incongru et attribuent à une autre plume que celle de Shakespeare, alors que l'épisode où apparaît ce personnage mythologique donne la clé de toute l'œuvre) donne au mal une sorte d'autonomie suprahumaine. Macbeth et Lady Macbeth ne sont pas présentés comme des personnages intrinsèquement pervers et ambitieux, ils cèdent à une tentation qui ne constitue pas un trait de caractère, mais s'empare d'eux, de leur intellect, de leur affectivité, de leur âme. Pour utiliser une formule sartrienne, Macbeth et Lady Macbeth ne sont pas des criminels nés, mais c'est le crime qui fait d'eux des criminels. On rejoint ici la notion de péché, toujours lié au thème de la tentation, venue de l'extérieur, même si elle provient de la chair, celle-ci étant selon la vision théologique de la nature humaine, distincte de l'âme, donc étrangère à notre essence.

Vient ensuite l'*invidia*, désignée ici en latin plutôt qu'en français, car ce mot signifie non seulement l'envie, mais aussi la haine, laquelle peut inclure l'instinct ou l'idéologie de la vengeance. On peut lui rattacher la jalousie, motif récurrent dans les tragédies de Shakespeare, et même dans ses comédies. Mais la jalousie, tout autant que la rancune vindicative ressortit aussi à un autre des péchés capitaux, la colère, dont de nombreux exemples tragiques parcourent l'œuvre de Shakespeare.

Il ne faut pas en effet oublier la colère dans la liste, même si d'après la psychologie ancienne aussi bien que moderne, cet état affectif, qui peut n'être que passager, relève d'une réaction naturelle à la suite d'une situation insupportable ou d'une agression venue d'un agent du Mal. Est-ce agir mal de se courroucer contre le Mal ? Ou bien, selon la théorie des humeurs, le tempérament colérique doit-il être jugé plus diabolique que les trois autres, les tempéraments sanguin, flegmatique et mélancolique ? Il n'est pas rare de nos jours de considérer l'indignation comme une attitude digne d'éloge, et le Timon de Shakespeare pourrait passer pour un précurseur de cette glorification de la colère telle qu'elle se manifeste et parfois *manifeste* tout court, sans le pronom réfléchi. C'est ce que fait Timon d'Athènes, mais contrairement aux *indignados* d'aujourd'hui, il manifeste tout seul. Cependant, à deuxième ou troisième lecture, l'indigné athénien perd un peu ou même beaucoup de son statut de héros exemplaire, non pas seulement pour cause d'exagération verbeuse, mais parce qu'il apparaît comme un personnage destructeur et autodestructeur. Il rêve de représailles collectives contre tous les habitants d'Athènes, et la rage concentrée qui l'oppresse le conduit au suicide. Il ne fait pas partie des scélérats shakespeariens, mais le déchaînement de colère qu'il exhibe au cours de la deuxième partie de la pièce révèle un personnage fragile, soumis aux tentations, donc tragique. La morale chrétienne du Moyen Âge et de la Renaissance conserve en partie les leçons du stoïcisme antique, de sorte qu'un personnage aussi peu philosophe, au sens ancien de ce terme, que Timon, peut apparaître comme mal protégé contre le magnétisme du Mal, lequel possède une multitude de visages différents, adaptés à chacune de ses cibles, et trouve toujours une brèche par où s'introduire jusqu'au cœur de ses victimes.

Le roi Hérode, représentant emblématique du péché de colère associé à la tyrannie et à la cruauté dans les mystères et moralités qui ont précédé le théâtre élisabéthain, a marqué les esprits. Shakespeare y fait allusion quand il conseille aux acteurs, par la voix de Hamlet (III.ii) de ne pas enchérir sur la tonitruance et les gesticulations d'Hérode. La fureur, la rage, qu'elles soient vengeresses ou simplement autoritaires, celles du jeune Clifford (dans la deuxième partie d'*Henri VI*), de Titus Andronicus, qui entre autres accès de colère absurde, ordonne un sacrifice humain, puis tue l'un de ses fils, de Capulet, de la foule dans *Jules César*, d'Othello, de Lear, de son gendre le féroce Cornwall, de Posthumus (dans *Cymbeline*) et de Cymbeline lui-même, non seulement sont laides, du point de vue esthétique, mais elles ont toujours des conséquences maléfiques. Richard III, archétype du scélérat, n'est pas seulement sournois, il est coléreux, et d'un type de

colère qui pousse à la cruauté. À la colère se rattache la furie guerrière, péché collectif et suicidaire dans lequel l'humanité ne cesse de se vautrer. Shakespeare en donne des exemples accablants, comme les deux scènes qui se suivent dans la troisième partie d'*Henri VI*, celle du fils qui a tué son père et celle du père qui a tué son fils.

Que dire de l'*avaritia*, mot qu'on devrait traduire par *cupidité* ou *rapacité* plutôt que par *avarice*[1] qui se confond avec *lésine* dans l'usage actuel ? Ce vice représente un visage du mal autant qu'un ressort tragique. Il y aurait beaucoup à dire sur les pesanteurs de la vie économique dans la *Weltanschauung* de Shakespeare. Elles n'ont pas jusqu'à présent reçu autant d'attention que l'intérêt qu'il portait au domaine juridique. Dans plusieurs de ses œuvres l'argent, les tractations financières, la propriété sous toutes ses formes, les métaux précieux, la joaillerie, occupent une place importante, et sur ce point la pensée implicite de l'auteur semble ambiguë. Le peu qu'on connaît de l'homme Shakespeare semble indiquer qu'il savait gérer ses revenus et qu'il lui arrivait de prêter de l'argent, puis exiger son remboursement par la voie judiciaire, comme Shylock, mais sans aller tout de même jusqu'à l'exigence d'une livre de chair. On peut avoir l'impression parfois qu'il existe une ressemblance sur ce point entre Shakespeare et Balzac, ce dernier développant sur des centaines ou des milliers de pages ce qui n'est qu'esquissé dans Shakespeare. L'un et l'autre sont fascinés par la richesse, par les plaisirs et la puissance qu'elle procure. Shakespeare n'expose pas à l'opprobre du public des coureurs de dot comme Petruchio (dans *La Mégère apprivoisée*) ou Bassanio (dans le *Marchand de Venise*). Mais les dangers de la cupidité, le culte des vanités de ce monde, le goût du luxe, l'égoïsme et l'aveuglement moral causés par la richesse sont l'objet de maintes dénonciations.

La cupidité, avec son corollaire l'avarice, au sens moderne du terme, est également source d'ingratitude. Dans *Le Roi Lear* et dans *Timon d'Athènes*, l'ingratitude, ressort essentiel du drame et de la douleur morale éprouvée par le personnage éponyme, a bien pour origine la cupidité autant que l'avarice. Ceux qui ont bénéficié des largesses d'autrui ne veulent rien restituer. Avides de posséder des biens qui ne leur appartiennent pas ils les considèrent comme des propriétés intangibles une fois qu'ils les ont acquises par simple donation. De quoi désespérer le donateur, et des discours de douleur, mais aussi de colère, comme quoi un péché capital peut en provoquer un autre.

[1] Le mot *avarice* a eu parfois son sens étymologique en français, comme dans « Le paysan du Danube », où La Fontaine l'emploie quatre fois. Shakespeare utilise deux fois l'homographe anglais, au sens de rapacité, dans la même scène de *Macbeth* (IV. iii), celle où Malcolm énumère en détail les vices auxquels il prétend se livrer, pour mettre Macduff à l'épreuve. Ce répertoire des transgressions propres aux monarques et aux satrapes qui profitent de leur pouvoir et de leur impunité pour s'abandonner à toutes les concupiscences, dont le goût de l'accaparement, peut apparaître comme une sorte de commentaire inséré dans la pièce pour expliquer au public de quoi il s'agit.

La luxure constitue un moteur dramatique non dénué d'importance dans l'œuvre de Shakespeare. Il la traite de façon ambiguë dans *Antoine et Cléopâtre*, car ce qui apparaît au couple éponyme comme l'exaltation de l'amour est jugé sévèrement par leurs ennemis et par leurs amis. Sur ce point Shakespeare, peut-être par souci de couleur locale et historique, s'est installé dans une mentalité plus antique et païenne que chrétienne. La sexualité débridée n'est pas condamnée en tant que souillure et transgression, mais plutôt dénoncée comme un esclavage auquel les hommes consentent par faiblesse et veulerie. Toutefois les personnages qui méprisent l'abandon à l'amour fou où tombent Antoine et Cléopâtre ne sont pas forcément les porte-parole de l'auteur, qui sur la question, complexe et obsédante de la sexualité, offre au lecteur attentif une mine de contradictions et d'ambiguïtés. Le mot *lechery*, qui correspond au français *luxure*, peut désigner aussi bien l'instinct sexuel que les perversions auxquelles il donne naissance. De tous les péchés, c'est le plus universel, le moins individualisé, celui qui se rapproche le plus du mythique péché originel. Le texte de Shakespeare grouille de plaisanteries et de sous-entendus grivois. Tantôt il célèbre et poétise la sensualité, tantôt il la condamne avec autant de sévérité qu'un sermonnaire ou un confesseur considérant la chasteté comme la première des vertus, sans qu'on sache toujours si c'est l'auteur qui s'exprime ou seulement le personnage. *Le Viol de Lucrèce* ne faisant pas partie des œuvres écrites pour le théâtre il n'a en principe pas sa place ici, mais ce poème narratif rappelle que le thème du viol constitue un leitmotiv dans l'œuvre de Shakespeare, soit dans les dialogues, soit dans l'action elle-même. Le viol est consommé sur la personne de Lavinia dans *Titus Andronicus*. Imogen (deux fois menacée dans *Cymbeline*) et Miranda (dans *La Tempête*) y échappent de justesse. Le donjuanisme effréné de Bertram (dans *Tout est bien qui finit bien*) et de Iachimo (dans *Cymbeline*) fait d'eux des parjures et des scélérats. Quant à la prostitution, même si elle peut apparaître comme un mal nécessaire dans *Mesure pour mesure*, elle reste un mal, y compris au sens physique, car les horreurs de la syphilis lui sont toujours associées, de façon obsédante. Le thème du harcèlement sexuel accompagné de chantage n'est pas absent de l'œuvre de Shakespeare, traité d'une manière subtile et compliquée dans *Mesure pour mesure*, plus comique dans la troisième partie d'*Henri VI*, où Elizabeth Woodville, moins fidèle qu'Andromaque à son défunt mari, retourne la situation en convainquant le roi Édouard III de l'épouser.

Puisqu'il est question des sept péchés capitaux, faut-il continuer l'énumération jusqu'au bout et mentionner la paresse et la gourmandise comme faisant partie des visages du mal et des causes de douleur ? L'hédonisme généralisé qui caractérise l'époque où nous vivons semble devoir disculper ces penchants de tout effet maléfique, et à première vue le texte de Shakespeare, bien que vieux de quatre siècles, ne semble pas justifier leur inclusion parmi les indices d'une présence satanique au sein de la société humaine. Même si le personnage de Falstaff, notoirement glouton et paresseux, ne mérite pas toujours l'indulgence dont il bénéficie de la part du public et des acteurs qui l'incarnent le plus souvent, on ne

peut pas le considérer comme un déclencheur de désastres et de souffrances. Cependant le sujet mérite quelque considération, car Shakespeare pense et écrit presque toujours en moraliste, ce qui ne signifie pas en sermonneur. Le point de vue éthique est toujours présent dans le texte, même s'il convient de relativiser bon nombre de jugements du fait que ce sont les personnages qui les expriment, non l'auteur lui-même. La nonchalance, le désintérêt pour les affaires publiques qu'on reproche au roi Henri VI, la frivolité, la désinvolture dont ses adversaires accusent le roi Richard II, relèvent peut-être du péché de paresse, et dans les deux cas cette faiblesse cause le malheur non seulement des deux intéressés, mais aussi du pays tout entier, le plongeant dans la guerre civile, le pire des maux selon Pascal. Même le renoncement au pouvoir pour cause de faiblesse physique qui dans *Le Roi Lear* déclenche le processus tragique pourrait être mis au compte de la paresse.

Pour ce qui est du péché de gourmandise, le texte de Shakespeare, souvent aphoristique, contient de nombreuses allusions aux conséquences désagréables de la goinfrerie et de l'ivrognerie, qui semble déboucher parfois sur une conception nauséeuse de la vie terrestre. Le thème de l'indigestion, souvent utilisé de façon métaphorique, est récurrent. On ne trouve guère chez lui l'influence d'un eudémonisme de type rabelaisien et les allusions qu'il fait à l'épicurisme contiennent les nuances péjoratives héritées d'Horace. L'éloge du vin que fait Falstaff dans *La deuxième partie d'Henri IV* ne semble pas exprimer la pensée de l'auteur. L'hédonisme sous toutes ses formes est souvent condamné, mais sur ce point comme sur beaucoup d'autres, il faut éviter d'attribuer toujours à l'auteur ce qui émane des personnages. Quand par exemple Henri IV reproche à son fils d'avoir pour compagnons des gens qui cultivent les vices les plus anciens sous des formes les plus nouvelles, il désigne les perversités auxquelles conduit la recherche effrénée du plaisir. Il existe aussi dans le théâtre de Shakespeare une manière paradoxale de faire entrer la gourmandise dans le déploiement des malheurs, c'est le thème du repas interrompu, traité de manière spectaculaire et significative dans *Timon d'Athènes*. Le héros ruiné par sa générosité et abandonné par ses prétendus amis convie ceux-ci à un grand festin. Ils accourent, alléchés par la promesse d'un repas copieux et gratuit. Mais leur hôte ne leur sert que de l'eau tiède, les insulte et leur lance des pierres. Ils restent sur leur faim, punis par où ils ont péché. Dans *Macbeth*, le repas interrompu par l'arrivée du spectre de Banquo met fin à l'espoir qu'avait l'usurpateur assassin d'être reconnu par ses pairs. Dans *La Tempête* la précipitation avec laquelle les naufragés se dirigent vers le banquet illusoire qu'Ariel leur a préparé traduit les penchants grossiers des ennemis de Prospero. Dans *Henri VIII*, l'interruption du somptueux buffet servi par le cardinal Wolsey à ses hôtes annonce la disgrâce de ce prélat aux penchants plus mondains que spirituels.

## Le personnage de Iago

Les sept péchés capitaux n'expliquent pas tout. Ils ont en commun leur origine dans la partie charnelle de la nature humaine, indisciplinée par nature, attirée par toutes les tentations, menée vers sa perdition sur les rails du symbolique tramway nommé Désir, ou, pour s'exprimer de façon moins anachronique et comme Shakespeare lui-même, sur le chemin du badinage, garni de primevères (*the primrose path of dalliance*)[2]. Le corps n'est cependant pas le seul territoire où le Mal exerce sa domination. Dans les âmes aussi les maléfices peuvent régner. Des représentations du Mal sous forme de personnages intrinsèquement scélérats et déplorablement nuisibles sont nombreuses dans le théâtre de Shakespeare, y compris dans les comédies, et il serait fastidieux de les énumérer. Iago est peut-être le plus représentatif de tous, et le fait que son rôle dans *Othello* est le plus long de tous montre l'importance qu'assume le thème du Mal dans l'œuvre de Shakespeare, de même que dans *Britannicus* le Néron de Racine occupe plus de place que le personnage éponyme. Il faut rappeler que chacun d'eux représente un cas particulier, et que Shakespeare ne s'en tient pas à une typologie sommaire et répétitive. Le *villain* shakespearien ne constitue pas un simple accessoire dramatique, une cible pour le redresseur de torts, comme les bandits dans les *westerns* d'avant le déclin du genre. Certains d'entre eux font état de motivations qui expliquent leur vilenie, présentée comme une revanche contre la société ou contre la nature, qui les a frustrés de leurs droits en tant qu'êtres humains. Leurs discours constituent en effet une sorte de déclaration implicite des droits de l'homme et du citoyen, mais dans un esprit agressif et traduisant un mécontentement rongeur. Aaron le Maure, le bouffon criminel dans *Titus Andronicus*, se dit victime de sa négritude, dans la même pièce Tamora, Chiron et Démétrius ont la vengeance pour motif ; les paysans révoltés qui dans *Henri VI*, coupent la tête des membres des classes supérieures qui savent lire, souffrent des inégalités sociales ; Richard Gloucester incrimine la nature qui a fait de lui un infirme ; Shylock se plaint des brimades injustes qu'il a subies ; Don John dans *Beaucoup de bruit pour rien* et Edmund dans *Lear* s'en prennent aux lois et coutumes qui marginalisent les enfants illégitimes ; Caliban, à qui on a imposé une forme de civilisation prétendument supérieure à sa sauvagerie native, ne supporte pas d'être privé de sa liberté et de devoir soumettre ses instincts à l'éducation. Toutefois il est permis d'avancer qu'en raison des exigences morales qui imprègnent la pensée de Shakespeare, explication n'est pas synonyme de justification. Tout le monde a des raisons d'en vouloir à tout le monde. Cela n'a pas pour conséquence de relativiser, voire de nier le Mal. Quelles que soient les causes qui poussent un individu ou une collectivité à commettre des crimes, ou les

[2] *Hamlet*, I.iii.50. C'est Ophélie qui décrit ainsi les hypocrites, dont la conduite ne reflète pas les leçons de morale qu'ils donnent aux autres. On retrouve la même image dans le monologue du Portier de *Macbeth* (II.iii.20), quand il mentionne le chemin aux primevères qui mène au feu de joie perpétuel (*the primrose way to the everlasting bonfire)*. Le feu de joie est ironique, puisqu'il s'agit du feu de l'enfer, mais il est destiné sans doute aux créatures que des joies grossières ont enflammées pendant leur vie terrestre.

circonstances atténuantes que la défense peut invoquer, les mauvaises actions restent des mauvaises actions. Certains parmi les scélérats shakespeariens, Iago en particulier, sont d'ailleurs les premiers à le reconnaître, allant même parfois jusqu'à invoquer Satan ou d'autres puissances démoniaques. Le Mal n'est pas simplement l'absence du Bien, une défectuosité, un manque, il faut croire qu'il jouit d'une existence autonome puisqu'il exerce une fascination sur certains individus sans doute prédestinés à se prosterner devant le diable et à célébrer des messes noires. Shakespeare n'abuse pas des incursions fantastiques ; c'est seulement dans *Macbeth* qu'on voit apparaître des êtres démoniaques sur la scène, et ils symbolisent la tentation plus qu'ils ne l'exercent. La tentation se trouve dans la créature : une fois qu'elle y cède le criminel trouve dans le mal une sorte de guide spirituel. Macbeth et Lady Macbeth espèrent trouver le bonheur dans le crime, comme le couple scandaleux de Barbey d'Aurevilly, mais ils se trompent, car le diable, ingrat par nature, se moque d'eux, selon son habitude, et les drames shakespeariens se terminent toujours de façon plus ou moins édifiante. La formule optimiste de Platon disant que nul n'est méchant volontairement ne semble pas pouvoir s'appliquer aux scélérats de Shakespeare, à l'exception peut-être de Shylock, victime d'un dévoiement de la morale plus que d'un appétit pour le mal. Il a d'ailleurs suscité la sympathie de nombreux commentateurs, acteurs et metteurs en scène, qui n'ont pas lu attentivement le texte, ou ont fermé les yeux sur les passages un peu gênants.

Iago, concentré de scélératesse, portant sur lui la panoplie du traître parfait, est un personnage complexe. Il a plusieurs facettes : une facette réaliste, une facette fonctionnelle, une facette bouffonne et comme inspirée par une volonté de distanciation, une facette idéologique, une facette méphistophélique. À tout cela s'ajoute un trait qui mérite un développement particulier.

La facette réaliste apparaît dans le fait que contrairement à son habitude Shakespeare a accumulé sur lui des précisions de nature psychologique et environnementale qui semblent en faire un personnage de roman balzacien plus que de théâtre. Vénitien fier de l'être et méprisant tout ce qui n'est pas vénitien, raciste à l'égard d'Othello, xénophobe à l'égard du Florentin Cassio, sous-officier d'origine plébéienne ayant laborieusement et au péril de sa vie gravi les échelons subalternes, jaloux des officiers appartenant aux classe privilégiées et ayant appris l'art de la guerre dans les livres, misogyne, vulgaire, cynique, mesquin en tout mais non dénué de gouaille ni d'expérience pratique, ce qui, avec l'aide des conventions théâtrales, lui donne les moyens d'ourdir des complots, à quoi on reconnaît le parfait *villain*. Tous ces traits de caractère et de déterminisme social suffiraient à expliquer le Mal qui est en lui, mais l'auteur a tenu à lui donner des dimensions supplémentaires. Le réalisme n'empêche pas la théâtralité, qui accentue l'aspect maléfique du personnage. L'intrigue dont il tient les fils se confond avec celle de l'auteur, de sorte qu'il existe un lien congénital entre la malfaisance et l'action dramatique. De plus Iago joue à fond son rôle de comédien. Il interpelle les spectateurs, pratique une sorte de distanciation et de mise en abyme, mais

paradoxalement la distanciation se mue en manœuvre de rapprochement, car le personnage, tout en se moquant des maris trompés qui assistent au spectacle, met le public dans sa confidence, vise à s'en faire un complice collectif. Il cherche à le faire rire des bonnes farces qu'il joue à ses dupes, se persuade et veut persuader les hypocrites spectateurs, ses semblables, ses frères, qu'ils agiraient comme lui s'ils en avaient le courage et la possibilité. Plus on examine le personnage, plus on découvre de nouvelles strates, qui montrent la multiplicité des visages assumés par le mal. Il s'agit bien de visages, non point voilés mais découverts et grimaçants. L'un d'eux se réfère à Machiavel, personnage devenu mythique, croquemitaine idéologique des historiens et théoriciens dévoués aux Tudors. Tout comme il a donné naissance à un adjectif et un substantif servant de repoussoirs, le nom même de l'essayiste florentin s'est en Angleterre transformé en nom commun, on disait *un machiavel* pour désigner un arriviste sans scrupules, un oxymore ambulant combinant le cynisme et l'hypocrisie, un sophiste s'étant forgé une doctrine justifiant les pires manquements à la morale commune, à partir du slogan selon lequel la fin justifie les moyens. La tirade qu'il prononce dans la première scène, et qui semble destinée au public plus qu'à ce pauvre benêt de Roderigo qui manifestement n'y comprend rien et a des préoccupations plus personnelles, contient un exposé parfait des doctrines machiavéliennes mises au service des ambitions d'un sous-ordre teigneux. Ce discours est plus subtil et peut-être pour cette raison moins célèbre que le monologue écrit par Boito, le fameux *Credo*. Credo quelque peu paradoxal, car il en ressort que le Jago de Verdi et de Boito ne croit à rien, tandis que celui de Shakespeare ne se présente pas comme un athée, il croit au moins au diable, à qui il se réfère ouvertement, ce qui ajoute à ses abondants discours une résonance méphistophélique, avec quelque avance sur son temps, car il fait penser, plus qu'à celui de Marlowe, au Méphistophélès de Goethe, celui qui dit : « Je suis l'esprit qui toujours nie ».

Il existe une tradition théologico-proverbiale désignant le Diable comme « le père des mensonges ». Iago est un menteur invétéré, mais il n'est peut-être pas nécessaire d'avoir recours au diable pour expliquer ce trait de caractère. On peut redescendre sur terre et revenir à la dimension réaliste du personnage, dans une perspective psychologique plutôt que sociologique. Il y a des occasions où l'on ment pour se défendre d'une accusation justifiée, afin d'échapper au châtiment. Plus méchamment, par machiavélisme, on ment pour attaquer, pour détruire des rivaux, ou par ambition en faisant état de mérites qu'on n'a pas, de prouesses qu'on n'a pas accomplies, comme Parolles, le *miles gloriosus* dans *Tout est bien qui finit bien*. Par intérêt on ment pour vendre des marchandises inexistantes ou défectueuses, pour promettre des services ou des bienfaits qui ne viennent jamais. Iago relève en partie de motivations de ce genre – entre autres résultats de sa pratique virtuose du mensonge il escroque Roderigo et le dépouille de tout son argent – mais en partie seulement. Il y a en plus quelque chose d'apparemment gratuit dans ses mensonges, mais ils ont une raison d'être, plus encore que dans les bénéfices matériels qu'il en tire. En exploitant la crédulité de sa victime il la

domine, il s'empare d'elle et de son âme ou pire, il annule son âme. La dupe devient une mécanique obéissante, réifiée. La relation du maître et de l'esclave s'inverse à son profit. « En vérité le mentir est un maudit vice, » dit Montaigne (Livre I, chapitre X), « nous ne sommes hommes, et ne tenons les uns aux autres que par la parole. Si nous en connaissions l'horreur et le poids, nous le poursuivrions à feu plus justement que d'autres crimes. » Le mensonge ravageur, compulsif et triomphant est peut-être ce qu'il y a de plus effrayant dans le personnage de Iago. C'est aussi ce qui relie Shakespeare à des auteurs satiriques tels qu'Aristophane, Ben Jonson et son lointain disciple Jules Romains, Molière, Fielding (victime de la censure sous le règne de Georges II), Le Sage, Henri Becque, Brecht et bien d'autres, qui ont utilisé la scène pour dénoncer le mensonge, le charlatanisme, les mystifications en tous genres. On peut donc inclure Shakespeare dans la liste, avec cette différence que bien que la satire sociale ne soit pas absente de son œuvre, la représentation du Mal a toujours chez lui une visée générale, non liée aux circonstances occasionnelles.

**La douloureuse découverte du Mal**

Que les mauvaises actions fassent souffrir les victimes, c'est une évidence, tout comme le fait qu'au théâtre la douleur s'exprime avec une éloquence à double face : à la fois emphatique et stylisée, elle intensifie et esthétise les gémissements ou les cris de colère. Mais plusieurs fois Shakespeare tire des effets pathétiques de la découverte de l'existence même du Mal par des personnages candides, qui semblent, alors qu'ils ont atteint l'âge adulte, n'avoir jamais rencontré la vilenie. Timon d'Athènes donne de cette péripétie psychologique une version quasi caricaturale, et d'autant plus frappante que le personnage n'a pas voulu prendre en considération les mises en garde du philosophe cynique Apemantus. Le héros s'étonne de l'ingratitude des bénéficiaires de ses largesses tandis que les spectateurs s'étonnent de son étonnement et de son aveuglement. Il y a peut-être une intention didactique dans ce contraste entre la naïveté enfantine du personnage et la connaissance du monde qu'ont les spectateurs. Ces derniers ont depuis longtemps goûté au fruit de l'arbre de la connaissance. Ils connaissent le bien et le mal, contrairement à Timon, qui découvre le mal trop tard dans sa vie. Il n'y a pas de place pour le soupçon dans une âme innocente. Moins soulignée que celle de Timon mais aussi intense apparaît la douloureuse surprise qu'éprouve Othello en apprenant comment il a été dupé. Il ne comprend pas pourquoi Iago a ourdi une telle machination contre lui, et il a certainement quelque excuse, car de nombreux commentateurs de la pièce ne le comprennent pas non plus. Il faut s'efforcer de chercher en quoi consiste la nature maléfique de l'enseigne félon. L'auteur n'a peut-être pas voulu poser sciemment un problème au public, mais le problème existe, il faut le résoudre, et on revient éclairé de l'exercice en question. Il est vrai que le comportement d'Othello peut paraître aussi énigmatique que celui de Iago. Il soupçonne sa femme d'infidélité et croit comprendre pourquoi elle le trompe. Il ne

soupçonne pas Iago de le berner, il ne comprend pas pourquoi il a été le jouet d'une telle machination, et la découverte du Mal fait perdre son innocence première à celui qui apprend à la connaître. Cette attitude apparemment incohérente ne manque pas de plausibilité ni d'occurrences dans la vie réelle. Le Mal est partout, ses ruses sont infinies. D'autres personnages shakespeariens illustrent ce thème de la découverte scandalisée du mal, et l'idée que les êtres candides et bienfaisants par nature non seulement ne commettent pas le mal, mais n'ont même pas conscience qu'il puisse exister des menteurs, des félons, des criminels. L'angélique Henri VI, Hamlet lui-même, avant la défection commise par sa mère en épousant Claudius, le duc de Vienne dans *Mesure pour Mesure*, le pitoyable freluquet Roderigo dans *Othello*, ou même Prospero, si l'on remonte dans le passé qu'il retrace dans son récit initial, présentent des syndromes identiques.

**Contingence et immanence**

Il y a dans *Roméo et Juliette* un détail qui échappe à la plupart des commentateurs, bien qu'il mérite d'attirer l'attention : contrairement à tous ses prédécesseurs et à tous ses successeurs, nombreux car l'histoire des amoureux contrariés a inspiré de nombreux auteurs, Shakespeare n'a fourni aucune explication de la haine qui oppose les Capulets aux Montaigus. Les spectateurs ne savent pas d'où elle vient, et les personnages de la pièce ne le savent pas non plus. On peut seulement imaginer, et encore par une supputation non étayée explicitement sur le texte, qu'il s'agit d'une vendetta héréditaire dont les origines se perdent dans l'oubli. Pourquoi alors la perpétuer ? Cette absence de motivation déconcerte certains metteurs en scène, qui tiennent à compléter sur ce point l'information du public par divers stratagèmes scéniques, ou certains chroniqueurs qui, en sortant du théâtre, s'efforcent de trouver la clé du mystère afin de fournir un diagnostic dans l'article que leur journal publie le lendemain : conflit de générations ou d'intérêt, rivalités diverses, litige territorial, voire antagonisme religieux, politique, social, ethnique ou autre. Rien de cela n'est fondé sur le texte. Dès le prologue nous savons que rien ne distingue socialement les deux maisons, *equal in dignity*, le mot *dignity* signifiant le statut aristocratique ainsi que les bonnes manières, la réputation intacte et le culte de l'honneur qui sont censés l'accompagner. Or la haine meurtrière qui les oppose contredit cette noblesse annoncée. Shakespeare a-t-il par désinvolture ou inadvertance oublié de mentionner son facteur causal ? Hypothèse irrecevable. Un des aspects les plus intéressants et les plus profonds du drame se trouve précisément dans l'irrationalité, proche de l'absurde, de ce qui constitue le mal omniprésent, irréductible à toute étiologie décelable. Coleridge décrivait l'action destructrice de Iago comme fondée sur une méchanceté sans cause (*motiveless malignity*), mais cette formule s'appliquerait mieux à Tybalt qu'à Iago, dont les motivations ne sont pas insaisissables, bien qu'elles donnent à réfléchir, comme on l'a vu plus haut.

L'activité des êtres humains résulte d'un enchaînement complexe de causes et d'effets qui à leurs résultats peuvent être approuvés ou désapprouvés, façon positiviste de réduire les notions de bien et de mal au niveau d'un utilitarisme terre à terre, qu'on peut juger rassurant, ou mesquin, c'est selon. Une action théâtrale constitue également un enchaînement de causes et d'effets, forcément plus simple, plus schématique que ce qui se passe dans la vie réelle, et organisée de façon intentionnelle et démonstrative, afin que le public puisse en tirer des leçons. Dans les deux cas, s'il existe un lien organique, voire mécanique entre l'enchaînement des causes et des effets et les jugements moraux qui s'imposent à l'esprit des spectateurs ou des lecteurs, on peut parler de *contingence*. Autrement dit la mauvaiseté peut découler de facteurs contingents, quand l'occasion fait le larron, à plus forte raison si le profiteur de l'occasion a des prédispositions à la malhonnêteté. Une mauvaise action résulte d'une cause également mauvaise, au moins potentiellement, mais située sur le même plan, celui de la vie matérielle, individuelle et collective.

Il existe peut-être aussi une *immanence* du mal, qui se trouve dans la nature des choses et dans les choses de la Nature. On peut qualifier de *métaphysique* la vision qu'avait Shakespeare de la nature du mal, au sens que la philosophie moderne donne à ce mot, en retrait de la transcendance théologique, se référant à un niveau d'abstraction universaliste étroitement liée à l'existence, et à la conscience que les hommes en ont. Shakespeare ne se passe pas de Dieu ni du Diable, en tant que dépositaires suprêmes du bien et du mal, mais il ne s'y réfère pas avec la persévérance répétitive d'un théologien.

**Marâtre Nature**

Deux traditions s'opposent, celle qui attribue le mal à la nature humaine (« Que le cœur de l'homme est creux et plein d'ordure ! » dit Pascal), et celle qui l'attribue à la société, selon la théorie dite rousseauiste. Dans les deux cas c'est de l'homme, ou des hommes, qu'on le fait venir. Mais dans sa transposition théâtrale et au sein du texte, le plus touffu de toute la littérature dramatique, le Mal n'a pas pour Shakespeare une source exclusivement humaine. Il se trouve au cœur de la création. Le temps qui crée et qui détruit ce qu'il a créé, l'alternance des saisons, du jour et de la nuit, de la vie et de la mort, ont installé un manichéisme cosmique, un combat permanent entre les forces du bien et celles du mal d'où ces dernières sortent victorieuses. La véhémence furieuse autant que dérisoire des imprécations de Timon dénonçant le cannibalisme universel de la nature exprime un pessimisme visionnaire auquel l'auteur n'est peut-être pas complètement étranger. Les tremblements de terre, les orages, les tempêtes, les naufrages qui en résultent ont certes dans l'œuvre de Shakespeare un sens symbolique ou prophétique, souligné avec talent et sagacité par George Wilson Knight, mais ce sont d'abord des événements, presque des acteurs du drame, non des métaphores, comme on le lit ou

l'entend trop souvent[3]. De même la nuit, thème récurrent, est dotée de deux fonctions qui se confondent aisément. Le symbolisme des ténèbres évoque inévitablement le Mal, et la nuit au sens propre constitue aussi le moment où les malfaiteurs commettent leurs forfaits. Le mal de vivre lui-même, l'ontalgie, comme l'appelait plaisamment Raymond Queneau, auquel s'ajoute paradoxalement la peur de mourir, vient-il exclusivement d'un excès de bile noire, d'un défaut pathologique soignable par un mélange d'inquisition psychothérapique et de médications purgatives, ou est-il inhérent à la condition humaine ? C'est en vain que les commentateurs ont cherché à expliquer les paroles que prononce Antonio dès qu'il entre en scène dans *Le Marchand de Venise* :

> *In sooth I know not why I am so sad,*
> (En vérité je ne sais pas pourquoi je suis si triste,).

Shakespeare n'est ni l'Ecclésiaste, ni saint Bernard de Clairvaux, ni John Bunyan, il n'a pas de la vie et de son séjour terrestre une vision aussi simpliste et tranchée, et dans sa radicalité aussi rassurante pour l'esprit, que celle des théoriciens du *contemptus mundi* – quoique certains de ses personnages, à commencer par Hamlet, s'en rapprochent – selon laquelle le monde est un affreux cloaque où le mal règne sans partage. Sa vision du Mal apparaît plus subtile, ainsi que plus concrète et réaliste. Les maladies qui affligent tous les organismes vivants, y compris les végétaux, ont souvent un rôle métaphorique dans son texte, symbolisant les méfaits et les maux de nature morale, mais le sens littéral est aussi

[3] Il est temps de rappeler à la corporation des journalistes, et même, hélas, à celle des universitaires, la signification réelle du mot *métaphore*, trop souvent utilisé improprement, à la place de *signe*, de *monument commémoratif*, de *parabole*, d'*allégorie*, de *symbole*, d'*exemple*, de *représentation* ou d'*archétype*. Ce terme appartient à la fonction métalinguistique du langage et plus précisément au vocabulaire de la stylistique. Il désigne un trope, figure de substitution fondée sur la similitude (tandis que la métonymie se fonde sur l'association) c'est-à-dire un écart lexical consistant à utiliser un mot dans un sens autre que littéral, ou plutôt à ajouter un sens figuré au sens littéral, lequel reste présent. C'est un outil qui n'aurait pas dû quitter l'atelier du stylisticien. La tempête sous un crâne de Hugo, ou *The Mortal Storm* (*L'orage mortel*), titre du film de Frank Borzage (1940) qui décrit la montée du nazisme en Allemagne (incidemment on retrouve là le thème du mal) constituent des métaphores, car l'expression est prise dans un sens qui, sans effacer la référence météorologique, lui ajoute un signifié moral ou psychologique, voire politique. Dans Shakespeare les orages et les tempêtes ne sont pas seulement des mots, ce sont des faits, des phénomènes réels. La tempête qui fait rage dans la pièce qui s'appelle précisément *The Tempest* est une vraie tempête, même si elle a des origines magiques et qu'on lui attribue naturellement des significations symboliques. Le titre lui-même ne constitue en rien une métaphore. Le mot *paradigme*, avec lequel l'usage erroné du mot *métaphore* alterne parfois, est souvent lui aussi utilisé de façon obscure et impropre. Il en va de même des autres tropes. Quand on dit « J'ai mal à la tête », ce n'est pas une synecdoque, c'est une migraine.

fréquent que les sens figurés. Il n'en finit pas d'énumérer les maladies qui détruisent et font souffrir le corps. Le genre humain, qui règne sur la planète, est un Amfortas collectif qu'aucune lance magique ne guérit du mal qu'elle a causé. Le stoïcisme hérité des anciens se révèle inefficace contre les maux quotidiens. Peu soucieux de la bienséance classique Shakespeare n'hésite pas à introduire des références aux rhumatismes et au mal aux dents, tout autant qu'il décrit crûment les maux de la vieillesse, pour nous rappeler quelques données élémentaires au sujet de la condition humaine.

Peut-on esquiver le pessimisme qui ressort de tout cela par une acrobatie dialectique, un retournement qui placerait Shakespeare parmi les tenants d'une philosophie doloriste, à laquelle peut faire penser l'allusion wagnérienne glissée plus haut ? La détresse possède-elle un contenu en partie positif, équilibrant sa dénotation négative, comme la *Not* germanique si souvent rencontrée dans les textes religieux ou dans la poésie romantique ? Les dures épreuves traversées par Lear, qui le mènent à la lucidité, au pardon, ont souvent été considérées comme inspirées par le thème christique de la rédemption par la souffrance. La mort misérable de Cordelia et de Lear lui-même, ainsi que la grisaille qui règne à la fin de la pièce ne semblent guère soutenir cette thèse, ou du moins lui donner une portée générale et doctrinale. On souffre souvent des conséquences de ses sottises, mais ce n'est pas une raison pour cultiver une mystique de la douleur, en faire une extase, ou le passage obligé qui mène à la félicité. La délectation morose, l'apitoiement sur soi-même auxquels se livre Richard II sont brillamment traités et se fondent sur l'observation psychologique, mais le public ne se sent pas invité à entrer complaisamment en empathie avec le personnage, qui est bien le seul à trouver exquise sa douleur.

**L'ordre et le désordre**

La dramaturgie shakespearienne suit presque toujours un canevas qui oppose l'ordre au désordre. Dans les comédies les méprises, les confusions, les conflits se terminent par une fin heureuse agencée par des réconciliations, des retournements inattendus, y compris de nature psychologique, et des hasards providentiels. Dans les tragédies la mort du personnage principal, qui suit souvent d'autres morts, instaure une paix qui est en partie celle des cimetières, mais qui s'accompagne d'un retour à une certaine stabilité. C'est presque toujours le personnage le plus élevé dans la hiérarchie qui prend la parole en dernier et annonce la fin du désordre. Le titre proverbial de la comédie intitulée *Tout est bien qui finit bien* semble contredire ce qui a été dit sur la permanence du Mal sur la terre, mais il faut bien que la fiction serve à quelque chose, notamment à prendre une revanche, même si elle reste imaginaire, sur la réalité. Il ne faut d'ailleurs pas confondre *imaginaire* et *illusoire*, car le public sait à quoi s'en tenir sur les conventions théâtrales et romanesques. *Troilus et Cressida* fait exception, car c'est le peu recommandable Pandarus qui prononce la dernière réplique, à verser au

dossier du Mal, se terminant sur le mot *diseases*, maladies. Il serait toutefois imprudent d'affirmer que le couple antagoniste[4] que forment l'ordre et le désordre se superpose à celui que constituent le bien et le mal. De nombreux exemples, dans la vie comme dans la littérature, montrent que le désordre n'est pas toujours diabolique, et que l'ordre établi n'est pas toujours angélique. Voir le cas de Prométhée et celui d'Antigone dans la tragédie antique. Cette question pourrait susciter de nouveaux développements, mais il suffit de rappeler que le mouvement qui dans une action théâtrale va du désordre au retour à l'ordre relève d'un processus linéaire, horizontal, chronologique, de ce qui a été désigné plus haut comme la *contingence*, tandis que l'opposition entre le bien et le mal, qui imprègne l'œuvre et la pensée de Shakespeare, relève de l'*immanence*. Elle se trouve dans l'épaisseur de la texture, dans sa dimension verticale, en profondeur, comme l'harmonie en musique. Les dissonances qui résultent de la présence du mal provoquent des vibrations d'inquiétude que la catharsis en forme d'accord parfait qui termine la pièce n'apaise pas toujours. Ainsi les spectateurs ressentent un peu de la douleur que cause inévitablement le Mal.

**Henri SUHAMY**
***Université de Paris X-Nanterre***

[4] Le mot *dichotomie* a été évité, car ce mot, provenant du vocabulaire de la botanique, se réfère à la bifurcation qui se produit entre deux branches secondaires issues d'une branche principale. Il n'a pas à prendre la place de vocables plus simples et plus précis comme *opposition*, *antithèse*, *contraste* ou *antagonisme*. Voir le dialogue de Platon qui s'intitule *Le Sophiste.*

# LE MAL ET LE MALHEUR DANS LES COMÉDIES DE SHAKESPEARE

Le mal et le malheur se glissent assez souvent dans les interstices des comédies de Shakespeare. L'esprit festif et romanesque qui imprègne toujours les intrigues amoureuses dans la comédie shakespearienne, et même le rire grossier que font naître très régulièrement les situations comiques et les personnages grotesques de certaines comédies « couleur farce », n'empêchent nullement, en effet, de déceler ce ton de gravité, et parfois, ce climat sombre qui obscurcissent à certains moments ces pièces.

Quand sera passé le temps des comédies joyeuses et pleines de vie, celles qui furent composées avec brio entre 1592 et 1601 – et qu'on peut nommer à bon droit « comédies romanesques et festives » –, il ne sera pas malaisé de découvrir dans les trois comédies dramatiques qui suivront (et qui s'échelonnent de 1602 à 1604) une atmosphère plus lourde, d'où le bonheur est bien souvent absent, et où le malheur semble pouvoir s'installer à tout moment. Bien sûr, les quatre dernières pièces composées entre 1607 et 1611, et qui sont des « drames romanesques », souligneront aussi le poids du malheur qui accable les protagonistes – même si la loi du genre leur réserve finalement un sort favorable. Quant aux tragédies, est-il besoin de préciser qu'elles développent et approfondissent la thématique du mal et du malheur, par vocation si l'on peut dire, et échappent tout à fait, bien entendu, à notre investigation présente ?

C'est, en fait, dans les quelque dix comédies des premières années de la carrière de Shakespeare qu'il convient de faire porter notre réflexion pour tenter de montrer que, même au sein d'un univers où dominent la joie de vivre et l'esprit de la fête, même au cœur des intrigues amoureuses que mènent avec ardeur les jeunes couples de la comédie shakespearienne, couve toujours un mal prêt à se déclarer et qui menace la candide sérénité – ou la douce frivolité – des amants insouciants : l'imminence du malheur.

***La Comédie des erreurs*** (1592)

Dès sa toute première comédie, *La Comédie des erreurs*, et dès la toute première scène, c'est une atmosphère pesante, lourde d'un passé douloureux, qui est évoquée. On apprend ainsi, dans une scène qui a toutes les allures d'un Prélude, que le malheureux Égéon, négociant de Syracuse qui vient d'aborder la baie d'Éphèse, est condamné à mort par le duc Solinus pour avoir enfreint la loi interdisant désormais « tout trafic entre les deux cités ennemies ». L'affaire est sérieuse et déjà la mort plane. Égéon est alors amené à relater un passé marqué du sceau du malheur : une vingtaine d'années plus tôt, retournant à Syracuse après un voyage d'affaire, il fut victime d'une tempête au cours de laquelle disparurent sa femme Émilia et l'un de leurs jumeaux. Naufrage, disparition en mer, longue séparation, menace de mort imminente : le mal et le malheur sont bien présents

dans cette comédie – qui tombera plus tard dans la farce le plus souvent – alors que se conclut ainsi le récit du malheureux Égéon :

> Vous savez maintenant comment j'ai été *arraché* à mon bonheur
> (I.1.118).

S'ajoute à cette série de malheurs une nouvelle séparation, celle d'avec son second fils, « privé d'un frère dont il ne se rappelait que le nom » (I.1.128), désireux de retrouver son frère jumeau disparu, et parti dans une quête désespérée – qui laisse Égéon désemparé :

> Dans mon ardeur de revoir mon enfant perdu,
> J'ai risqué la perte de celui que j'aimais
> (I.1.130-131).

Tous ces malheurs suscitent chez les spectateurs un sentiment de compassion. Sentiment que partage le duc, touché lui aussi par le récit émouvant qu'il entend et – n'était sa haute fonction qui l'engage – tout près, assurément, de céder à la mansuétude :

> Malheureux Égéon, que le sort a prédestiné
> À subir les plus terribles extrémités de l'infortune,
> Crois-moi, si ce n'était pas une atteinte à nos lois, […]
> Ma conscience te servirait d'avocat (I.1.140-145).

Il faudra attendre le dénouement et les retrouvailles miraculeuses qui réuniront la famille disloquée pour que se dissipe l'atmosphère évoquée dans la première scène de la pièce et pour que disparaisse définitivement la menace de mort qui pesait sur Égéon. Entre-temps (mais n'oublions pas que la pièce couvre une seule journée), on aura eu droit, naturellement, à toutes les complications d'une intrigue nourrie de quiproquos et de méprises et qui aura rempli sa fonction comique à merveille. Le mal et le malheur, dans cette comédie de jeunesse ne sont en fait que des prétextes à développements dramatiques et fournissent seulement au dramaturge l'occasion de mieux mettre en valeur le soulagement qu'apportera le bonheur enfin retrouvé. On est encore très près, dans cette comédie d'inspiration « classique », de la farce et des intrigues qui conduisent nécessairement à des dénouements heureux.

***La Mégère apprivoisée*** (1592)

On peut en dire autant de la comédie suivante, classée elle aussi au rang de farce, *La Mégère apprivoisée*, qui met en scène, au cours de ce que l'on pourrait appeler « la guerre des sexes », le conflit conjugal qui oppose une virago à son

irascible et opiniâtre époux, deux types également issus de la comédie de mœurs classique. Les scènes les plus marquantes de cette farce sont naturellement celles qui opposent Katherina à Petruchio, dans un face à face qui laisse apparaitre chez ce dernier une réelle jouissance à l'idée de faire régner la loi du plus fort, la sienne, de l'appliquer sans ménagements et sans pitié. L'époux, certes, aura toutes les peines du monde à apprivoiser sa mégère de femme, n'hésitant pas cependant à avoir recours, en cas d'urgence, aux moyens les plus drastiques de domestication. Car son but est clair :

> Car je suis né pour t'apprivoiser, Katie,
> Et pour faire de toi, au lieu d'une chatte sauvage,
> Une Katie docile, comme sont toutes les Katie domestiques
> (II.1.269-71)

C'est ainsi qu'il exercera sur elle les moyens de pression les plus sévères comme de la priver de nourriture, de la réduire à une condition de femme soumise en la brimant et en contrariant tous ses désirs. Et donc, Petruchio n'hésitera pas, pour faire bonne mesure, à priver Katie de sommeil – à la manière dont on dresse les faucons –, à lui « ôter le pain de la bouche » (ce qui, en l'occurrence, n'est pas une simple figure de style), à lui refuser tels vêtements de choix qui siéraient normalement à une personne de son rang pour la contraindre à revêtir la tenue la plus disgracieuse qui soit.

Il s'ingénie à l'humilier et à briser sa volonté, prenant certes un malin plaisir à affirmer sa domination, excédant en cela le simple besoin de remporter la victoire en ce combat décisif – comme le montre bien l'échange qui suit :

> *Petruchio*. Seigneur de bonté, de quel pur éclat la lune resplendit !
> *Katherina*. La lune ! C'est le soleil. Il n'y a pas clair de lune à cette heure-ci.
> *Petruchio*. Je dis que c'est la lune qui brille de ce vif éclat.
> *Katherina*. Je sais que c'est le soleil qui brille de ce vif éclat.
> *Petruchio*. Ah, par le fils de ma mère, qui n'est autre que moi,
> Ce sera la lune, une étoile, tout ce que je voudrai que cela soit (...)
> *Katherina* (...) Que ce soit le soleil, la lune ou ce qui vous plaira :
> Votre caprice fût-il d'en faire une chandelle à mèche de jonc,
> Je vous jure que désormais ce sera pour moi ce que vous dites.
> *Petruchio*. Je dis que c'est la lune.
> *Katherina*. Je sais que c'est la lune.
> *Petruchio*. Eh bien, tu en as menti, c'est le soleil béni.
> *Katherina*. Alors béni soit Dieu, c'est le soleil béni.
> (IV.5.2-14).

Quelles que soient les motivations de Petruchio et fussent-elles les plus louables, on sent bien que son acharnement à vouloir se faire obéir de sa femme va

bien plus loin qu'un simple « dressage ». Il donne libre cours, en réalité, à son besoin de s'imposer en s'opposant (obéit-il lui-même à de sombres pulsions qui n'osent pas dire leur nom ?) – bien plus, en détruisant la personnalité de celle qui lui résiste si résolument. Il n'aura de cesse qu'il n'ait brisé – du moins en apparence, car nul ne sait comment évolueront leurs relations ultérieurement – les moindres velléités de résistance de Katie. Mais, comme toujours dans le théâtre de Shakespeare, il faut éviter de s'arrêter à un premier niveau d'analyse.

En fait, l'esprit du mal, si peu présent dans cette comédie, est cependant, de manière latente, prêt à réapparaître : à l'esprit de rébellion et de subversion qu'incarne si bien Kate s'oppose l'esprit de perversion (nous n'irons pas jusqu'à parler d'esprit du mal) de Petruchio, qui refait surface quand les circonstances s'y prêtent. Dans cette comédie qui s'achève, de manière conventionnelle, par une promesse de bonheur, le mal a cependant son rôle à jouer, en filigrane, comme élément consubstantiel de la nature humaine.

***Les Joyeuses Commères de Windsor*** (1601)

Dans la troisième farce, *Les Joyeuses Commères de Windsor*, qui fut composée une dizaine d'années plus tard, la présence du mal est beaucoup plus affirmée. Selon le précepte des Anciens, *castigat ridendo mores*, le but de la comédie – du moins de ce type de comédie à quoi semble se rattacher cette pièce – demeure de « faire rire en châtiant [corrigeant] les mœurs ». Ici l'on rit beaucoup mais l'on ne se prive pas de châtier – et, bien souvent, l'on rit du châtiment infligé, précisément : témoin le malheureux et pitoyable Falstaff qui, véritable bouc émissaire (ou du moins souffre-douleur), prend sur lui tous les malheurs du monde en devenant la dupe et la victime des commères qu'il croyait lui-même pouvoir berner.

Si Falstaff n'est pas exempt, certes, de travers et de vices, de bassesses et de vilenies méritant d'être corrigés, il semble qu'il subisse une sévère correction, excédant considérablement la gravité des fautes commises – comme s'il y avait chez ses juges une certaine jouissance à appliquer le châtiment. Il s'agit, en fait, d'un triple châtiment puisque, à trois reprises au cours de la pièce, Falstaff aura à subir avanies et humiliations, coups et brûlures, frayeurs et douleurs, à la grande joie de ses persécuteurs. Dans de pareils moments, l'esprit de la comédie se teinte d'un gris douteux car l'esprit du mal, toujours prêt à se manifester, n'est plus tellement étranger à la pièce.

Lors de sa première punition, Falstaff est emporté en toute hâte dans une panière de linge sale – sous prétexte d'échapper au courroux du mari jaloux qui risquerait, autrement, de se venger – et le tout est jeté dans l'eau de la Tamise, à l'endroit du lavoir, à la grande satisfaction des deux commères qui commentent avec une joie maligne l'événement :

> *Mistress Ford*. J'ai bien peur qu'il n'ait eu à se laver après ça : le jeter à l'eau ne peut que lui rendre service.
> *Mistress Page*. Qu'il aille se faire pendre, l'impudent coquin ! Je voudrais voir tous ses pareils suivre le même sort (III.3.137-140)

La deuxième punition lui est infligée par Monsieur Ford qui, le prenant, sous son déguisement, pour Madame Brentford, le rosse d'importance et l'expulse de chez lui, sous les ricanements des deux commères, réjouies de le voir mis à mal

> *Mistress Page*. La peur a dû chasser de lui l'esprit de lubricité, c'est sûr. À moins que le diable ne le possède en toute propriété et en bien inaliénable, il ne fera plus jamais, je crois, de tentative qui nous cause préjudice.
> (IV.2. 165-167)

Véritable souffre-douleur, Falstaff subit une dernière épreuve à la fin de la pièce, lors d'une fête nocturne au cours de laquelle il est traité comme une victime expiatoire, sur qui l'on s'acharne avec parfois une espèce de méchanceté hargneuse : il est harcelé par une troupe de gamins travestis en fées qui le poursuivent et le terrorisent avec une malveillance manifeste. Il sera même battu et brûlé sur les incitations de Madame Quickly qui, avec une cruauté certaine, exprime la volonté populaire : « Qu'il subisse l'épreuve du feu au bout des doigts ! » (V.5.76).

À la fin, l'esprit de la comédie reprend ses droits, avec une volonté réaffirmée de réconciliation et de réintégration du pécheur au sein de la communauté prête pour les réjouissances à venir, mais le mal, un instant (assez long pour la victime !), a régné en maître, la punition prenant alors le pas sur le rire et les instincts violents se libérant sans plus de retenue.

***Peines d'amour perdues*** (1592)

Mais reprenons le fil de la chronologie et revenons, après *Les Joyeuses Commères de Windsor*, aux nouvelles comédies de Shakespeare, qui ne seront plus, comme les toutes premières, des farces à l'état pur mais des comédies « romanesques et festives ».

C'est dans la première d'entre elles, *Peines d'amour perdues*, que le mal et le malheur se manifestent douloureusement et avec le plus d'acuité. La mort, présente dès les premiers vers, réapparaît de manière épisodique dans la pièce, obscurcissant l'atmosphère de cette comédie pourtant si romanesque par tant de côtés. L'obsession de la mort, en effet, laisse planer sur le déroulement de l'action une impression pénible, revenant de manière récurrente tout au long de la pièce et jusqu'à la toute dernière scène, comme pour rappeler que, sous la frivolité apparente des personnages et la supposée gratuité de l'intrigue, cette comédie est

parcourue par le frémissement du souffle même de la vie, à tout moment menacée par l'inéluctable.

Car ce n'est assurément pas par hasard si, par exemple, au cours des quelque sept vers qui « lancent » la pièce, on ne relève pas moins de sept mentions (vocables ou images), donc une par vers, pour faire allusion à la sombre figure de la mort : « leur vie durant » (v. 1, expression suggérant, par défaut, la mort à venir) ; « nos tombes d'airain » (v. 2, la mort consacrée) ; « la disgrâce de la mort » (v. 3, qualification abstraite) ; « le Temps, ce cormoran dévorant » (v. 4, image emblématique) ; « pendant ce souffle de vie » (v. 5, allusion implicite à la mort à venir) ; « la lame acérée de sa faux » (v. 6, image emblématique) ; « les héritiers de toute éternité » (v. 7, implication d'une victoire sur la mort). L'effet est saisissant : peut-on imaginer entrée en matière moins réjouissante pour une comédie ? N'est-il pas manifeste que l'évocation de cette sinistre vérité qui plane sur le genre humain tout entier est déjà une prise de conscience, une forme de fascination, et que l'on peut y voir le germe d'une interrogation spirituelle ?

C'est, en outre, cette attirance pour une vie hors de la vie (qu'est la vie consacrée tout entière à l'étude) – une forme de mort qui ne dit pas son nom – qui constitue l'obsession première du Roi de Navarre et, dans une certaine mesure, de ses compagnons. Paradoxalement, en effet, c'est en vue d'acquérir une gloire qui « s'inscrive vivante sur [nos] tombes d'airain » (I.1.1-2), que nos quatre jeunes nobles en mal d'érudition décident de dédaigner durablement les joies de la vie. Qui plus est, le persistant souci de la mort – après le long intervalle occupé, aux actes II, III et IV et même une grande partie de l'acte V, par l'intrigue amoureuse (quand l'amour tente de reprendre ses droits) – transparaît même pendant le Masque des Neuf Preux (V.2.601-93). C'est en effet au cours du Masque que se renouvelle, avec le plus d'insistance, l'évocation de la réalité inéluctable de la mort qui réinvestit le spectateur au cœur de l'action. Par exemple, devant le « personnage » de Judas Macchabée interprété par Holopherne, Biron évoque – en commettant délibérément une confusion – la mort de Judas Iscariote « qui s'est pendu » (V.2.595), puis, plus loin, « une tête de mort dans une bague » (V.2.602), et Du Maine « la figure en os sculpté d'une flasque » (V.2.605). Quelques vers plus loin, c'est Armado qui, interprétant le rôle d'Hector, rappelle gravement, sur le mode de l'oraison funèbre :

> Le cher guerrier est mort et pourri; aimables coquelets, ne secouez pas trop les ossements des trépassés: quand il respirait, c'était un homme.
> (V.2.646-48).

Il n'est pas jusqu'à la menace – pourtant théoriquement anodine – adressée par Armado à Costard qui ne résonne de manière lugubre : « Tu me diffamonises devant les puissances ! Tu vas mourir ! » (V.2.661). Mais toutes ces évocations ou menaces de mort, *mementos mori* ou autres, qui subvertissent durablement l'atmosphère plaisante de la comédie, répondent en écho à l'insolite intrusion, au

début de cette même scène 2, du souvenir persistant de la mort de la sœur de Catherine, dame de la suite de la Princesse, tuée par les flèches de Cupidon :

> *Rosaline* : (...) il a tué votre sœur.
> *Catherine* : Il l'a rendue mélancolique, triste et languissante...
> Elle en est morte ; eût-elle été, comme vous, légère
> Et d'une humeur aussi joyeuse, alerte et turbulente,
> Elle serait devenue grand-mère avant de mourir.
> (V.2.13-7).

Mais surtout, c'est l'arrivée intempestive de ce sinistre messager qui a nom Mercadé – en fait la figure emblématique de la Mort – qui dramatise, de manière spectaculaire, ce que toutes les observations précédentes ont pu mettre en relief : la présence persistante d'une angoisse sous-jacente à l'action tout au long de la pièce. C'est en effet Mercadé qui annonce, au milieu des réjouissances, la mort du Roi de France; la scène, brève et convaincante – comme le sera, dans *La Tempête* (IV.1.142), mais avec une tonalité différente, la scène où Prospéro interrompt brusquement les festivités – vaut, surtout naturellement, par la brutalité macabre et l'intensité émotionnelle qu'elle traduit :

> *Mercadé [s'inclinant] :* Dieu vous garde, Madame.
> *La Princesse* : Sois le bienvenu, Mercadé,
> Bien que tu interrompes notre divertissement.
> *Mercadé* : Je suis désolé, Madame, car la nouvelle que j'apporte
> Est lourde à ma langue. Le Roi votre père
> *La Princesse* : Est mort, sur ma vie !
> *Mercadé* : C'est cela, mon récit est fini.
> (V.2.694-8)

Il est vrai que l'intrusion de Mercadé, annonçant la mort du Roi de France, ne fait qu'intervenir à l'issue d'une très longue évocation, au cours d'un Masque, des Neuf Preux, eux-mêmes depuis longtemps morts, et qu'elle ne fait donc que réactualiser, dans le cadre de l'action dramatique, l'intense et obsédant sentiment de la brièveté de la vie: « ce souffle de vie » (I.1.5).

Quant au dernier spectacle (« spectacle-dans-le-spectacle ») de la pièce, qui met en scène la chanson de Hiems et de Ver (de L'Hiver et du Printemps), il ne fait que renforcer la mélancolique prise de conscience que le dernier chant n'est pas celui du coucou, mais celui du hibou. La pièce, en fait, ne se termine pas sur une note joyeuse mais laisse le spectateur avec un goût amer de séparation et, peut-être, de désarroi. On voit que, même au cœur de la comédie la plus romanesque, Shakespeare n’hésite pas à laisser planer l’ombre du malheur.

***Les Deux Gentilshommes de Vérone*** (1593)

Il semble que dans la plupart des comédies romanesques de Shakespeare soit présent au moins un personnage dont le rôle de traître ou de scélérat – incarnation du Mal au théâtre – permette de nuancer l'impression générale de bonheur et de joie de vivre que laissent naturellement flotter ces pièces. C'est le cas avec Protée, dans *Les Deux Gentilshommes de Vérone*, comme ce le sera aussi dans quatre des cinq comédies qui suivront avec Don John, Malvolio et consorts.

La conduite de Protée, en effet, apparaît comme la démonstration par l'absurde de ce que ne doit pas faire un gentilhomme digne de ce nom. Protée accumule trahison sur trahison, perfidie sur perfidie, forfait sur forfait, niant ainsi l'esprit même de loyauté et de générosité qui caractérise le statut du gentilhomme bien né et bien éduqué. Il n'est pas long à prendre conscience d'une situation qui, en fait, ne l'embarrasse guère ; entre la loyauté due à son ami Valentin et les charmes de la séduisante Silvia, il a tôt fait de choisir – à la suite d'une analyse lucide –, sans que les scrupules, d'ailleurs, le retiennent plus que le temps d'une très brève hésitation :

> Il me semble que mon dévouement pour Valentin s'est refroidi,
> Et que je ne l'aime plus comme par le passé.
> Ah ! mais j'aime trop, bien trop sa maîtresse :
> Voilà pourquoi je l'aime si peu, lui ! (II.4.199-202).

Dès le début de l'acte III, en effet, Protée s'empresse de trahir son « ami » en révélant au Duc les projets, à lui confiés par Valentin, d'enlever sa fille Silvia (III.1.5-21) : on voit par là comment est malmené le fameux « culte de l'amitié » qui définit traditionnellement le vrai gentilhomme. C'est d'ailleurs en toute connaissance de cause que Protée proposera ses services au Duc, admettant sans peine que calomnier son propre ami est contraire à tous les principes du code de l'honneur :

> Ah ! c'est à quoi je répugne, monseigneur.
> C'est un vilain rôle pour un gentilhomme;
> Spécialement contre un ami intime !
> (III.2.39-41).

Mais la duplicité de Protée ne s'arrête pas là. Il réserve, en effet, au Duc lui-même et à Thurio la même trahison que celle qu'il a infligée à Valentin (leur laissant croire qu'il flattera l'ami du Duc auprès de Silvia et qu'il discréditera Valentin à ses yeux) alors même qu'il s'apprête à accomplir sa deuxième trahison – sans parler de la trahison de Julia :

> Déjà, j'ai trahi Valentin,
> Et maintenant il faut que je trompe Thurio :

Sous prétexte de parler pour lui,
J'ai la liberté d'avancer mon propre amour.
(IV.2.1-4).

Il est clair que le parcours de Protée vers la scélératesse est accompli avec aisance, que son éducation à la cour du duc de Milan, à rebours de celle de son ami Valentin, fait de lui ce qui était le plus redouté dans les familles élisabéthaines qui envoyaient leurs fils « parfaire » leur éducation dans l'Italie de la Renaissance, à savoir un « gentilhomme italianisé », un « diable incarné » – l'incarnation même du Mal.

Mais Protée n'en a pas fini d'accomplir le mal qui est comme sa vocation. C'est dans la forêt que se précise l'image que nous avions déjà de lui ; agent machiavélique, apte à « machiner », voilà qu'il ajoute une autre forme d'imposture à ses masques précédents : il tente de faire croire à Silvia qu'il l'a, en quelque sorte, soustraite à un sort lamentable et ainsi d'obtenir la récompense espérée pour services prétendument rendus, alors qu'il n'a cessé de constituer lui-même le danger essentiel (auquel la jeune fille finira d'ailleurs par échapper) :

*Pro*. Eh bien, si la douce éloquence
Des plus touchantes paroles ne peut vous attendrir,
Je vais vous faire ma cour en soudard, à la pointe de l'épée,
Vous aimer en dépit de l'amour, vous forcer.
*Sil.* O ciel !
*Pro. (la prenant dans ses bras)*
Je te forcerai de céder à mes désirs ! (V.4.55-9).

Dans les comédies romanesques, on le voit, le bonheur est toujours à portée de la main – car il s'en fallait de peu que Valentin et Silvia vivent un amour sans nuages – mais la présence du Mal et la menace du malheur laissent planer une ombre dangereuse qui risque à tout instant d'obscurcir le paysage.

***Le Songe d'une nuit d'été*** (1595)

Dans *Le Songe d'une nuit d'été*, comédie qui se déroule en grande partie au pays des elfes et des fées, au pays des merveilles et des rêves, le Mal ne saurait apparaître qu'au cours d'un cauchemar, n'ayant en fait pas plus de réalité que cette vie qui est un songe – et lui aussi se dissipera en même temps que disparaîtront les créatures qui peuplent cet univers nocturne.

C'est en effet pendant la nuit, au plus profond d'une forêt où ils se sont égarés, que les deux couples de jeunes amoureux qui animent l'intrigue romanesque de cette comédie touchent au plus près ce qui ressemble à s'y méprendre aux manifestations du Mal. À l'acte II, en effet, alors que le lutin Puck, le « bouffon des esprits » (II.1.16) – au service exclusif d'Obéron, roi des Fées –, a,

sur l'ordre de ce dernier, versé sur les yeux des amants endormis (mais en se trompant de cible puisqu'il confond Lysandre et Démétrius, revêtus tous deux du même costume athénien) une poudre magique destinée à modifier et orienter (voire à dés-orienter), à leur insu, leurs sentiments à l'égard de l'objet aimé, Hermia va soudain se trouver rejetée par Lysandre. Elle a eu, pendant son sommeil, un cauchemar prémonitoire qui lui fait redouter une réalité qui, bientôt, à l'acte suivant, va se révéler aussi effrayante qu'elle le craignait et ne faire plus qu'un avec son mauvais rêve. Pour l'heure, à son réveil, elle frémit encore au souvenir de son cauchemar, vivant, sans le savoir encore, le cauchemar devenu réalité. Désemparée, elle implore l'aide de Lysandre, en vain car il vient de quitter la scène pour partir à la recherche d'Héléna dont il veut désormais être le chevalier servant :

> Lysandre, à l'aide, à l'aide, et prête-moi ta main
> Pour ôter ce serpent qui rampe sur mon sein !
> Au secours, par pitié ! Mais quel horrible rêve !
> Vois, Lysandre, je tremble, et mon sein se soulève.
> Je croyais qu'un serpent me dévorait le cœur ;
> Vous le regardiez faire avec un air moqueur. (II.1.151-156)

Mais, à l'acte III, se concrétisent ses craintes et ses appréhensions nées de ses obscurs pressentiments : Lysandre la délaisse bel et bien, ayant reporté son amour sur Héléna. Hermia en conçoit un fort chagrin qui confine au désespoir, ne reconnaissant plus, d'un instant à l'autre, le bien-aimé, jusqu'alors dévoué corps et âme à sa belle, dans cet infidèle amant qui la repousse et la méprise – sans raison apparente. Alors se met en place, entre les quatre amoureux, un chassé-croisé qui, dans un premier temps, ôte à Hermia l'amour de Lysandre et pousse Démétrius à la poursuivre de ses assiduités – et, par contrecoup, fait perdre à Héléna tout espoir de gagner l'amour de Démétrius, alors que Lysandre reporte sur celle-ci l'amour qu'il n'éprouve plus pour Hermia. Mais, dans un second temps, à la faveur de l'intervention de Puck, qui corrige son erreur première et rétablit l'ordre amoureux ancien (et même l'améliore puisqu'il provoque la réciprocité entre Héléna et Démétrius – qui, auparavant, dénigrait cette dernière et faisait peu de cas de sa sincérité et de la profondeur de ses sentiments), les deux couples se forment (ou se reforment) harmonieusement. Toute la seconde partie de la deuxième scène de l'acte III, en réalité (III.3.43-345), est la dramatisation d'un cauchemar qui voit les deux jeunes gens, Lysandre et Démétrius, se défier et s'opposer en un combat farouche, et les deux jeunes filles, Hermia et Héléna, jusqu'alors amies intimes, se dresser l'une contre l'autre, traduisant une franche hostilité devenue désormais réciproque. Le décor, en effet – une forêt épaisse où les quatre amants vont se perdre comme en un labyrinthe et où la nuit vient les surprendre après de longues et pénibles errances –, se prête aux fantasmagories les plus mystérieuses et constitue en soi un cadre cauchemardesque une fois la nuit venue. À cette atmosphère menaçante, vite devenue oppressante, s'ajoutent le climat d'hostilité

qui se crée entre les amis devenus ennemis et les échanges agressifs qui les conduisent à une véritable guerre déclarée : Démétrius et Lysandre se poursuivent dans le brouillard épais où Puck s'ingénie à les égarer et les deux jeunes filles s'insultent et s'injurient à qui mieux mieux. Le drame couve et éclate bientôt quand jaillissent, de part et d'autre, répliques perfides, sarcasmes et invectives menaçantes qui enveniment l'atmosphère à présent délétère. On est passé subrepticement du rêve qui devait bercer les amants en fuite, en quête d'un bonheur qui leur est refusé, à un cauchemar horrible qui sème le désordre amoureux et les épouvante. Ce glissement s'opère de manière sournoise, les pratiques magiques de Puck, dévoyées par son esprit malicieux ou par les caprices du hasard, ressemblant fort, soudain, à de noirs maléfices. C'est ainsi que l'univers onirique de la pièce change soudain de tonalité, passant d'un lumineux clair de lune qui devait favoriser la fuite des amants à une nuit ténébreuse qui les fige de terreur et les plonge dans un sommeil profond.

Le mal bien sûr sera réparé à la fin, comme il se doit, mais sa présence, au cœur même de la comédie – fût-ce par le truchement d'un cauchemar qui prend corps – apporte un éclairage indirect sur la fragilité du bonheur.

Les quatre dernières comédies de Shakespeare font désormais, systématiquement, référence à un univers où, en dépit d'un parti pris résolu pour créer une atmosphère de joie et de festivités, le mal et le malheur ne sont jamais éludés et jouent leur rôle au sein même de la comédie – comme si le poète de Stratford voulait nous inciter à considérer les moindres occasions d'accéder au bonheur comme des instants privilégiés qu'il faut savoir apprécier.

***Le Marchand de Venise*** (1596)

Dans *Le Marchand de Venise*, semble régner, dès les tout premiers vers, un air de tristesse qui crée d'emblée un climat peu en harmonie avec ce que l'on peut attendre d'une comédie. Antonio, en effet, apparaît comme l'incarnation même de l'homme malheureux. Dès son entrée en scène, il affiche une mine sombre – probablement due à la perspective de perdre un ami, Bassanio, épris de la belle (et riche) Portia. Ses premières paroles sont ainsi empreintes, d'emblée, d'une tristesse indéfinissable :

> Ma foi, je ne sais pourquoi j'ai cette tristesse.
> Elle m'obsède ; elle vous obsède aussi, dites-vous..
> Comment je l'ai gagnée, trouvée ou rencontrée,
> De quelle étoffe elle est faite, d'où elle est née,
> Je suis encore à l'apprendre.
> (I.1.1-5)

Mais les choses par la suite ne semblent pas s'arranger pour Antonio qui, non seulement reste décidément à l'écart de toutes les idylles qui se nouent (il n'y aura pas moins de trois mariages à la fin de la comédie et lui seul s'en retournera sans avoir trouvé l'âme-sœur), mais se retrouve sans même son ami Bassanio à l'issue de la pièce.

Pour autant, c'est bien Shylock, le réaliste, qui représente – avec toutes les nuances que l'on se doit d'apporter – l'incarnation du mal et du malheur. Le riche usurier reste en effet une figure solitaire, à l'écart du monde frivole des gens heureux et insouciants qui ne songent qu'à s'adonner aux plaisirs de la fête et de la fantaisie. Shylock est certes une figure solitaire : méprisé par Antonio, déserté par son serviteur Lancelot, abandonné par sa propre fille Jessica – gagnée par la fièvre de la prodigalité au contact des galants qu'elle fréquente –, il est finalement renvoyé, à l'acte IV, d'un univers de réjouissances et de joie où il n'a pas sa place, après avoir été stigmatisé et poursuivi comme « étranger » par le juge – Portia en l'occurrence (IV.1.345).

C'est donc surtout autour de Shylock que se concentre l'atmosphère étouffante et sclérosante du monde matérialiste. Si le souci de l'argent et des affaires réussies est compréhensible dans un contexte de gains et de profits, il n'en demeure pas moins qu'il règne dans la maison du marchand un climat oppressant qui pousse à rechercher un espace de liberté aussi bien Lancelot que Jessica. Cette dernière, par exemple, dès son entrée en scène, résume une situation qui apparemment lui est devenue insupportable (« Notre maison, c'est l'enfer ! », II.3.2) et n'aura de cesse qu'elle ne soit parvenue à s'affranchir de cette vie perçue comme une forme de captivité qui la rend malheureuse. Elle confie dans un aparté à quel point le besoin d'échapper à cette atmosphère et au mode de vie de son père s'est fait pressant et décidément irrépressible :

> Hélas ! quel affreux péché c'est en moi
> Que de rougir d'être l'enfant de mon père ! (II.3.16-17)

Si la maison de Shylock est l'enfer, c'est que son maître en est le diable lui-même. Telle est probablement la justification que se donne Lancelot, fuyant la demeure du Juif pour se mettre au service du Gentil, Bassanio : « Le Juif est l'incarnation même du diable, assurément. » (II.2.23). Pour Jessica comme pour Lancelot, quitter Shylock apparaît en tout cas comme fuir la captivité et le malheur : en ce qui la concerne, il s'agit de s'ouvrir à la liberté et d'adopter une nouvelle conduite de vie, celle qui correspond à une véritable conversion et au salut. En aidant Lorenzo, son prétendant, à dépouiller son propre père de ses richesses et en contribuant à dilapider la fortune de ce dernier, puis en participant aux dépenses somptuaires du jeune prodigue et finalement en l'épousant, elle adopte en effet délibérément un comportement qui se veut *différent* de celui qu'elle a toujours eu auparavant : elle entre dans une ère nouvelle, fascinante autant que dangereuse sans doute – dont le malheur est désormais exclu.

Par ailleurs, ce n'est probablement pas un hasard si, précisément juste après la scène où il s'explique sur son désir de fuir, Lancelot rencontre son propre père, aveugle, qui lui demande la direction de la maison du Juif, « l'enfer », alors que lui, le fils, se dirige vers celle de Bassanio. On a ici comme une allégorie grotesque de la Synagogue, représentée traditionnellement avec son bandeau sur les yeux, et de l'Église prête à s'ouvrir aux nouveaux convertis :

> *Lancelot.* Vous ne me reconnaissez pas, père ?
> *Gobbo.* Hélas ! monsieur, j'ai la vue trouble, je ne vous reconnais pas.
> *Lancelot.* Ah ! ma foi, vous auriez vos yeux que vous risqueriez aussi bien de ne pas me reconnaître : bien habile est le père qui reconnaît son propre enfant.
> (II.2.67-71).

Lancelot, à sa manière, se lance donc lui aussi dans l'aventure en choisissant de quitter le « riche Juif » pour servir le peu fortuné Bassanio – peu fortuné pour l'instant, car il a en fait de grandes espérances que lui assure la perspective d'un riche mariage avec Portia (II.2.133-7) –, mais son choix ressemble fort, là encore, à un rite de passage, à une forme de conversion (« Vous avez la grâce de Dieu, monsieur, et lui il a de quoi », II.2.140)

Manifestement, dans le monde de Shylock, on vit à l'étroit, dans une atmosphère obscure et confinée, menaçante et dangereuse même, dans un climat de méfiance et de mesquinerie qui fait que l'on respire mal, que l'on se sent captif, que l'on éprouve le besoin de s'émanciper – de quitter le monde du malheur.

La rigueur de la loi, en effet, étouffe toute initiative libérale ou seulement libératrice, tout élan du cœur. C'est ainsi que Shylock, une fois conclue la transaction avec Antonio, prétendra s'en tenir à la lettre du texte signé, souhaitant faire prévaloir ce qu'il considère comme son bon droit, faisant fi de tout sentiment d'humanité et de clémence : une livre de chair lui est due, « c'est dans le contrat ». Lors de la scène du tribunal, revient d'ailleurs sans cesse ce mot, obstinément repris sans varier.

Et quand le jugement tombera, inique aux yeux de qui sans cesse fait référence aux termes du contrat et prend ainsi la justice à la lettre, Shylock, déçu et atterré, ne pourra prononcer que ces mots avec l'amertume que l'on imagine : « Est-ce donc là la loi ? » (IV.1.311). Mais l'esprit de vengeance de Shylock – vengeance qu'il a pris soin de sanctifier par un serment fait dans la synagogue (« Va, Tubal, et retrouve-moi à notre synagogue. », III.1.118) – peut difficilement passer pour un souci de justice, quand on sait que, plus encore que le désir de recouvrer son bien, c'est la haine de ceux qui l'ont méprisé et insulté et la volonté farouche de laver l'outrage qui l'animent au plus haut degré : « Un serment ! un serment ! J'ai un serment au ciel ! », IV.1.225-7). Jessica avait d'ailleurs déjà révélé à Bassanio que la haine de Shylock à l'endroit d'Antonio était la plus forte

et que la livre de chair lui importait plus que « vingt fois la valeur de la somme / Qu'il lui devait » (III.2.286-8).

Tel est le monde de l'argent que Venise incarne, monde dur et parfois même impitoyable, monde refermé sur ses profits égoïstes, ses haines – justifiées ou non –, ses mesquineries et ses intérêts, son avarice et sa méfiance, monde matérialiste où triomphent le réalisme et le sens des affaires, monde où l'on compte trois mille ducats et où l'on est prêt à monnayer une livre de chair, monde dont il faut s'affranchir pour espérer trouver un espace de liberté, pour que s'allège le poids du mal et du malheur et que s'exprime l'aspiration au bonheur.

À partir de *Beaucoup de bruit pour rien*, il semble que la tonalité des dernières comédies, sans jamais s'éloigner beaucoup de l'esprit qui fera infailliblement triompher la joie et le bonheur, fasse cependant une part de plus en plus grande aux réalités, à la gravité et à la tristesse de la vie. Dans *Comme il vous plaira*, il s'en faudra de peu que – seule une série de coups de théâtre permettra de marquer la différence – ne l'emportent Frédéric, le Duc usurpateur et Oliver, le frère déloyal ; dans *La Nuit des Rois*, la présence obsédante de Malvolio et les rumeurs de mort qui entourent la disparition de Sébastien projettent sur la pièce une ombre qu'auront quelque mal à effacer les lumières de la comédie festive. Naturellement, tant les comédies « à problème » que les drames romanesques de la fin accentueront cette impression de plus en plus forte de la réalité du mal et du malheur, qui ne pourront plus être écartés de la représentation théâtrale avec autant de légèreté qu'ils le furent, y compris dans les comédies « de la maturité ».

***Beaucoup de bruit pour rien*** (1598)

Ainsi *Beaucoup de bruit pour rien* est jalonnée de scènes qui, dans l'intrigue où interviennent Héro et Claudio, assombrissent considérablement l'atmosphère de la pièce. Qu'il soit permis de mentionner, tout d'abord, les épisodes qui concernent l'infamie de Don John (I.3 ; II.1) ; puis il est question de la diffamation de Héro (III.2) ; et, un peu plus tard, de la scène de répudiation (IV.1) ; également, dans la troisième partie de la même scène (IV.1.253-330), il y a le pacte qui consiste à « tuer Claudio » (« *kill Claudio* ») ; il y aura ensuite les souffrances de Léonato et d'Antonio (V.1) ; et enfin la scène du tombeau (V.3) et la scène de la résurrection (V.4) empreinte de gravité et d'une grande solennité.

Don John marque assurément l'intrusion du Mal dans *Beaucoup de bruit pour rien*.

Toute la vilenie de Don John se révèle et éclate dès que cet homme, qui se dit lui-même peu enclin à l'échange verbal (« Je suis homme de peu de mots », I.1.148), manifeste sa volonté d'intriguer et de détruire une union qui est sur le point de se nouer : là où Don Pedro met tout en œuvre, en effet, pour arranger le mariage de Claudio avec Héro (I.1.287-9, II.1.77-87; II.1.278-80), Don John

s'efforce, pour sa part, d'y faire obstacle. Lors du bal masqué, par exemple, il tente par ses manigances de détourner Claudio de Héro, essayant de lui laisser croire que Don Pedro a des vues personnelles sur la jeune fille (II.1.141-56). Si, pour l'heure, l'entreprise de Don John avorte, ce dernier n'en continue pas moins, avec persévérance, à s'ingénier à faire le mal. Il a le goût du secret et des entrevues en privé, prêt à tout lorsqu'il est question de fomenter un complot (I.3.60-9), mais confesse volontiers sa noirceur, se reconnaissant pour ce qu'il est et revendiquant sa scélératesse : « Je ne sais pas cacher ce que je suis » (I.3.12). Sa vocation est de détruire : il n'aura de cesse qu'il ne soit parvenu à ses fins. C'est ainsi que, cette première tentative ayant échoué, il mettra sur pied une machination diabolique qui consistera à souiller la réputation de Héro et à tromper Claudio, semant la discorde et rompant l'harmonie établie. Cette intrigue bien entendu participe du thème majeur de la pièce : apparences et réalité. Mais, alors que ce même thème prenait une allure enjouée et primesautière dans l'idylle nouée entre Béatrice et Bénédict, on assiste ici à une dramatisation qui va entraîner le malheur et frôler la tragédie.

Lors de la scène de la diffamation de Héro (III.2), Don John, toujours lui, fait son entrée en scène et, à partir de là, la tonalité comique s'estompe pour laisser place à une atmosphère sombre de mélodrame – pour ne pas dire de tragédie. La scène, en effet, s'obscurcit soudain, envahie par les doutes et les insinuations, puis par les pseudo- révélations du traître. : une fois le terrain bien préparé pour semer les graines de la discorde et de la rupture, il se décide à assener le coup de grâce, à annoncer à son auditoire encore à moitié incrédule la nouvelle dont chacun désormais pressent la funeste teneur :

> Elle est déloyale. […] Elle-même. L'Héro de Léonato, votre Héro, l'Héro de tout le monde. (III.2.92-6).

La « révélation » est brutale et l'on sent que Don John se réjouit d'insister sur la trahison supposée de Héro, qu'il se complaît à « en rajouter » (« l'Héro de tout le monde »).

Il a beau jeu alors de noircir le tableau et à promettre à ses interlocuteurs de leur en montrer davantage sous peu (III.2.101-110). Dupés par Don John, abasourdis et à présent prêts à tout entendre, ils sont conduits à envisager l'éventualité de la trahison de Héro et la perspective de devoir faire face au malheur soudain advenu. On voit que l'esprit de la comédie est alors dangereusement compromis.

Il y a, dans l'humiliation et la honte infligées à Héro, plus qu'une injustice et un moment d'infinie tristesse. L'on est arrivé à un point critique de la pièce où, fausseté et vérité, apparence et réalité n'ayant jamais été davantage mêlées, la gravité et le sérieux semblent devoir l'emporter sur l'esprit léger de la comédie. Claudio, trompé par le spectacle de la pseudo trahison de Héro manifeste vis-à-vis d'elle une dureté de langage qui frôle l'acharnement, sinon la cruauté, et se laisse aller à son égard – dans un climat de solennité que le cadre de l'église ne peut alors

manquer d'évoquer – aux invectives les plus injurieuses et les plus offensantes : « Elle n'a que le dehors et les semblants d'honneur ! » (IV.1.31).

Tout le premier tiers de la scène de répudiation – jusqu'à l'évanouissement de Héro et au départ de l'amant soi-disant outragé (IV.1.1-110) – n'est, de la part de Claudio, qu'une mise en accusation impitoyable, fondée sur la foi de ses sens abusés. Il convient de noter, à cet égard, qu'à trois reprises, au moins, Claudio va être plus tard taxé de scélératesse, d'abord par Léonato : « (...) ta scélératesse. *Claudio*. Ma scélératesse ? *Léonato*. Ta scélératesse, Claudio ; oui, la tienne, parfaitement. ! » (V.1.71-2), puis par Antonio : « Et elle est morte, calomniée au point d'en mourir, par des scélérats » (V.1.88), et pour finir par son ami Bénédict : « Tu es un scélérat ! » (V.1.142) – ce qui tend à suggérer pour le moins un changement de perspective et un approfondissement du malheur. Quoi qu'il en soit, le drame est là, inévitable, ne fût-ce que dans la blessure affective et morale infligée sans ménagements à Héro.

La deuxième partie de la scène (IV.1.111-252) – où le frère Francis va jouer un rôle de premier plan – est destinée à contrebalancer la noirceur de la première partie occupée essentiellement par la dénonciation de Claudio. Le frère va s'employer, en effet, à mettre en œuvre une mise en scène qui tendra à disculper Héro et à faire toute la lumière sur cette ténébreuse affaire montée de toutes pièces par Don John. Pour autant, la gravité du ton continue d'imprégner l'atmosphère de la scène car, s'il est question de laver la réputation mise à mal de Héro, l'élévation spirituelle qui a remplacé la bassesse des accusations portées injustement contre la jeune fille exclut encore toute légèreté de ton qui pourrait s'éloigner du climat mélodramatique et nous faire retrouver l'esprit léger et insouciant de la comédie. L'intention du prêtre est, en effet, de « changer la calomnie en remords » (« *change slander to remorse* », IV.1.209) et, afin d'obtenir la réhabilitation complète de l'innocente injustement accusée, il conçoit un stratagème qui permettra que soit faite toute la lumière, que soit révélée l'entière vérité. Il s'agira de faire passer Héro pour morte et d'observer « avec ostentation » des rites funéraires. L'atmosphère pesante, on le conçoit bien, s'alourdit encore davantage.

À cela s'ajoute, dans la troisième partie de la scène (IV.1.253-330), un épisode qui garde encore une tonalité sérieuse. Il s'agit alors pour Béatrice de mettre à l'épreuve la sincérité des sentiments de Bénédict : elle le met en effet au défi d'accomplir l'action qui attestera sa loyauté envers sa dame en même temps que son désir sincère de servir une juste cause, cette cause se résumant en ces mots : « Tuer Claudio » (IV.1.285). À cette requête, le jeune homme répond par ces mots, qui le lient comme par un pacte indissoluble : « Je vais le provoquer » (IV.1.319-26). Et c'est donc par une promesse (ou menace) de mort d'homme que se termine cette scène qui aura largement contribué, par la constante tension à laquelle elle aura soumis les spectateurs, à alourdir l'atmosphère et à nous éloigner encore davantage de la tonalité comique des deux premiers actes.

Cette impression est confirmée par la solennité et le cérémonial de la « scène du tombeau » (V.3) où le monument funéraire érigé à la mémoire de la

« défunte », les costumes de deuil et la musique funèbre créent une atmosphère de recueillement et de pénitence. Les vers lus par Claudio pour servir d'épitaphe à Héro – mais aussi proclamer la reconnaissance de son innocence et la réhabiliter – et, plus encore sans doute, le « chant de douleur » (« *songs of woe* », V.3.14) psalmodié par Balthasar à la gloire de cette dernière font de cet épisode un des moments les plus sombres de la pièce et nous plongent littéralement au cœur des ténèbres :

> Minuit, fais écho à nos lamentations !
> Aide-nous à soupirer et à gémir,
> Tristement, tristement (V.3.16-8).

*Beaucoup de bruit pour rien* est sans doute, avec *Peines d'amour perdues*, la comédie de Shakespeare qui comporte le plus de scènes où, dans une atmosphère pesante qu'alourdit le malheur, règnent avec le plus de force le Mal et la méchanceté, incarnés certes par Don John, et où la présence menaçante de la mort se fait sentir le plus intensément.

***Comme il vous plaira*** (1599)

Cette comédie, à sa manière, fait la part belle au règne du Mal et au pouvoir des scélérats. C'est ainsi, par exemple, que l'on apprend, très tôt dans la pièce, le bannissement du vieux Duc qu'accompagnent, s'exposant ainsi à de sévères mesures de rétorsion, quelques gentilshommes de sa suite, exilés volontaires (I.1.96-8). C'est ainsi, également, que Rosalinde est, sans raison apparente, chassée par le « méchant » duc Frédéric (I.3), qu'Orlando, presque simultanément, se voit contraint de fuir de toute urgence la menace d'un frère malveillant du nom d'Oliver (II.3) – et que leurs pas les mèneront vers le même lieu où, étrange coïncidence, ils se rencontreront. Certes, comme l'exige la loi du genre, dans une comédie, tout est bien qui finit bien et les méchants ne peuvent que faire amende honorable – sinon se convertir – ou quitter la scène sous la réprobation du public, tels le Don John de *Beaucoup de bruit pour rien*, ou le Malvolio de *La Nuit des Rois*. Mais, dans *Comme il vous plaira*, Oliver et Frédéric, dont le brusque revirement final tient un peu du coup de théâtre – ou peut-être du miracle –, connaissent un sort plus clément, bénéficiant en quelque sorte de l'appréciation favorable accordée aux repentis, même – et surtout, peut-être – s'il s'agit de repentis « de la dernière heure ».

En fait, il est vain de vouloir percer les mystères d'un sort inexorable qui apporte misères et malheur – et, comme dirait Touchstone, « suivant les décrets du Destin » (I.2.95) – ou de tenter de trouver des raisons à l'inexplicable intrusion du Mal. Les motivations d'Oliver, les raisons de la hargne avec laquelle il s'acharne à nuire à son frère Orlando, demeurent en effet obscures – y compris à lui-même :

> J'espère le voir faire la culbute, car, en mon âme (bien que je ne sache pourquoi), je ne hais rien plus que lui (I.1.153-5).

On peut, bien sûr, découvrir dans ce personnage – jusqu'à un certain point – une survivance du Vice de la Moralité médiévale, qui n'avait, on le sait, à s'embarrasser d'aucune motivation pour remplir son office. Mais, plus encore, c'est le caractère absolument imprévisible des comportements, et donc l'importance du rôle du hasard malheureux – la mesure même de l'impondérable –, une certaine qualité de mystère, que tend à souligner une telle situation.

De même, les actes et exactions du Duc usurpateur ne peuvent en aucune façon être imputés à des causes clairement établies : par nature, « le Duc est fantasque » (*humorous*, I.2.251), comme le rappelle Le Beau, et nul ne saurait, là encore, prévoir son comportement, dicté par une humeur changeante et quasi irrationnelle, inexplicable selon les critères traditionnels de la psychologie. Quand, par exemple, il s'agit de prendre en considération les mérites, réels, d'Orlando, le duc Frédéric ne réagit qu'au souvenir de l'antipathie naturelle qu'il nourrissait à l'égard du vieux Sir Roland De Boys (I.2.208-14), manifestant vis-à-vis du fils des préventions qui ont pour seule origine les rancœurs éprouvées jadis contre le père. Comme l'explique Le Beau, clarifiant la situation :

> Combien que vous ayez fait droit
> Aux grands éloges, au vrai succès, et à l'amour,
> Telle est pour l'heure, hélas, l'humeur du duc
> Qu'il prend de travers tout ce que vous avez fait. (I.2.247-50)

C'est dans le même état d'esprit, c'est-à-dire sans raison véritablement fondée – les objections de Rosalinde et de Célia l'illustrent parfaitement (I.3.54-74) –, que Frédéric décide brutalement de bannir sa nièce « dans les dix jours », faisant une fois de plus la démonstration de son caractère versatile – en même temps que s'exercent sa tyrannie méfiante et l'arbitraire de sa haine (I.2.262-65).

En l'absence de motivation des deux « scélérats » de la pièce, on peut déceler comme la manifestation de forces aveugles du Mal, qui laissent peu de place à l'expression d'une volonté libre mais qui, plutôt, semblent souligner – en même temps que la présence indéracinable du malheur dans le monde – le rôle majeur que joue le hasard dans la vie, et témoigner de la dureté des temps et des « rigueurs de la Fortune » (*the stubbornness of fortune*, II.1.19).

Il est certain que, par opposition avec le temps passé – que le souvenir ne peut manquer d'embellir –, la « façon de notre temps » [*the fashion of these times*] (II.3.60), comme dit Orlando, ne peut paraître que pervertie et détestable. Le temps présent, en effet, est à la discorde et à la malveillance. Le monde de la cour donne l'exemple de l'autorité tyrannique du duc Frédéric, coupable non seulement d'avoir usurpé son trône et d'avoir injustement banni son frère, le légitime détenteur du pouvoir, mais encore de se livrer à des pratiques iniques, comme l'attestent ses

arrêts arbitraires à l'encontre de ces gentilshommes, compagnons d'infortune du Duc banni, qu'il a spoliés au motif qu'ils ont suivi ce dernier dans son exil (I.1.95-8). De même nature sont ses décisions fantasques à l'encontre de Rosalinde, qu'il poursuit de sa vindicte et bannit également au simple prétexte qu'elle est la fille de son père : « Ferme, irrévocable est ma sentence, […] elle est bannie (I.3.82-3).

Il est clair que le duc Frédéric obéit davantage à ses humeurs changeantes qu'à une quelconque motivation : il est, en effet, le « Duc fantasque » (I.2.251), aussi sujet aux variations d'humeur que peut l'être ce temps présent, instable, soumis aux caprices de la Fortune, et à l'opposé du temps jadis marqué par la permanence des valeurs, la constance et la solidité des traditions confirmées par les rites.

De son côté, Oliver, jaloux sans raison de son frère Orlando, s'en prend à ce dernier, le poursuivant de sa haine et de sa malveillance. Déjà responsable de l'éducation médiocre – pour ne pas dire de l'absence d'éducation – qu'il lui a prodiguée (« À côté de ce rien qu'il me donne en si grande abondance… » (I.1.15), il va se révéler son ennemi juré, comme le déplore Adam :

> Derrière ces portes
> Se tient l'ennemi de tous vos talents. (II.3.18-9)

Tels sont donc les usages de ce monde perverti de la cour où règnent les vices « de notre temps » et où se signale la violence, illustrée notamment dans l'évocation des « exploits » du lutteur Charles rapportés par Le Beau :

> L'aîné des trios lutte avec Charles, le lutteur du duc. En un moment, Charles le jette à terre, et lui casse trios côtes ; il n'y a pas grand espoir pour sa vie. Et il met le second de même et de même le troisième.
> (I.2.112-5)

C'est ainsi un monde de discorde et de haine, de violence, de hargne et d'injustice, un monde semé d'embûches et livré à la toute-puissance du Mal que ce monde de la cour où gouverne le « nouveau Duc », successeur illégitime de son frère, le « vieux Duc » banni (I.1.95-6) – et cette simple opposition entre l'un et l'autre souligne avec force la rupture entre temps passé et temps présent, le temps de l'harmonie et de l'innocence, d'une part, et le temps de la violence et de l'iniquité, d'autre part.

Quant à Jaques, le solitaire de la pièce, il se retranche dans sa tour d'ivoire pour éviter de connaître les mécomptes et malheurs que réserve souvent la vie en société. Il est plongé dans une mélancolie profonde qui l'éloigne de tout commerce amical avec ses semblables et lui fait jeter un regard sévère sur ses contemporains et les mœurs de son temps. Il est donc incapable de se joindre au monde de la comédie auquel il demeure étranger, le jugeant de haut et de loin, ne pouvant en aucune façon participer à ses festivités – ni même au déroulement de l'intrigue.

C’est ainsi qu’à la fin de la pièce il s’éloigne des joyeux acteurs de la fête nuptiale et renonce à toutes les réjouissances organisées pour célébrer le triomphe de l’amour : « Je fais ici un pas qui n’est pas dans vos danses » (V.4.188) – échappant de la sorte aux joies de la vie comme il tente aussi d’échapper au mal et au malheur qu’elle peut comporter.

***La Nuit des Rois*** (1601)

Comme le fourbe Protée dans *Les Deux Gentilshommes de Vérone*, comme le funèbre Mercadé dans *Peines d’amour perdues*, comme le cruel Shylock dans *Le Marchand de Venise*, comme le traître Don John dans *Beaucoup de bruit pour rien*, comme le mélancolique Jaques dans *Comme il vous plaira* – et sans même parler des scènes ou épisodes qui viennent parfois troubler le climat insouciant et joyeux des farces (*La Comédie des erreurs, La Mégère apprivoisée, Les joyeuses Commères de Windsor*) ou de la féerie (*Le Songe d’une nuit d’été*) –, il y a, dans *La Nuit des Rois*, un personnage qui détone et qui assombrit l’atmosphère festive de la comédie : c’est bien entendu Malvolio (et il faut prendre en compte aussi les souffrances qu’il subira).

Malvolio, dans cette atmosphère festive de bienveillance et d'harmonie qui prévaut dans la pièce, est en effet le malveillant trouble-fête qui, à la fin, vient réclamer vengeance avant de quitter la scène, dépité et meurtri : « Je me vengerai de toute votre clique ! » (V.1.368). Dans cette comédie lumineuse, qualifiée parfois de « la plus joyeuse et la plus triste de toutes les comédies de Shakespeare » (*merriest yet saddest of all Shakespeare’s comedies*), on ne peut donc manquer de percevoir qu’il subsiste quelques ombres au tableau : les plaisirs festifs, en effet, y ont parfois une fâcheuse tendance à se transformer en des jeux dangereux.

Les scènes burlesques du monde festif peu à peu font place, vers la fin, à des scènes qui font de moins en moins rire et où le plaisir que peut parfois procurer la farce, ainsi que l'innocence relative des plaisanteries grossières, sont remplacés par la violence et même la cruauté. Bien sûr, l'esprit satirique n'est pas absent, tout d'abord, de ce désir de dénoncer, par exemple, en Messire André, sottise et couardise, ou encore, en Malvolio, la détestable hypocrisie d'un arriviste égoïste et fat, mais bientôt c'est le plaisir de blesser et d'humilier, de faire le mal pour le mal, la volonté de réduire l'adversaire, voire de l'anéantir, qui, par les excès qu'elle comporte, déborde le cadre de la comédie souriante et aimable. Que certains critiques soient ainsi allés jusqu'à parler de la « tragédie » de Malvolio – même si cette appréciation peut paraître excessive – montre bien que l'esprit léger de la comédie subit alors une modification non négligeable. Comme le soulignent plusieurs critiques, et notamment Karen Greif, la fin de la pièce produit une « impression de ténèbres à l’intérieur de l’intrigue farcesque : allusions à une possibilité de voir la joie verser dans la folie, de voir l’amour tourner à l’aigre, et de voir tout plaisir terrestre s’évanouir ».

Il serait peut-être hasardeux, ou pour le moins exagéré, de soutenir, à l'instar de certains critiques, que, comme le titre le suggère, « le monde de cette pièce est un monde nocturne et la fête y a perdu son innocence ». Sans doute serait-il plus approprié de parler, comme le fait Jan Kott, de « l'amère Arcadie de Shakespeare » (*Shakespeare's Bitter Arcadia*), car l'atmosphère de liberté et même de licence qui y prévaut finit par laisser comme un arrière-goût d'amertume – l'oisiveté et le désordre, le déchaînement des passions et le danger des excès l'emportant parfois sur le sens du loisir festif et l'exercice de la libre volonté. Ce que nous apprend, en effet, le monde trouble et ondoyant de la fête, c'est qu'il n'est jamais exempt de dangers menaçants car, comme l'écrit Logan, « Éros se moque de l'individu : Dyonisos est un dieu de souffrance autant qu'un dieu de plaisir ». Le Mal en effet n'est jamais loin.

On peut observer aussi que la tonalité lyrique qui, longtemps, a régné sur l'intrigue romantique, subit soudain, à la fin, une altération significative, comme si Éros brusquement, pour des raisons obscures, risquait de faire place à Thanatos. Par exemple, dans la tirade d'Orsino, et dans le court dialogue qui suit, certaines évocations surprenantes, certaines images insolites de sang et de mort, ne peuvent manquer d'éveiller une sourde inquiétude :

> *Orsino.*
> Pourquoi, si j'en avais le cœur, oui, pourquoi pas,
> Tel le bandit d'Égypte, à l'instant de mourir,
> Tuer qui je chéris ? – férocité jalouse
> Qui ne va pas sans noblesse. (V.1.113-116)

C'est aussi l'intrusion du pathétique et du mélodramatique qui assombrit la comédie quand le plaisir – plaisir de la mystification et de la farce, par exemple – peut faire place à la violence et même à la cruauté comme en témoigne essentiellement la scène de quasi combat d'ours et de chiens (*bear-baiting*) où Malvolio est l'objet d'une plaisanterie de moins en moins innocente et devient la cible d'une conspiration de plus en plus malveillante à son égard. Il est vrai, certes, comme le dit Barber, que Malvolio est « une sorte de corps étranger qu'il convient d'expulser par le rire, franc et libérateur, dans la dernière comédie festive de Shakespeare ». Mais le rire est-il encore franc et libérateur quand on éprouve l'impression, avec Ralph Berry, que « l'ultime effet que vise *La Nuit des Rois* est de faire en sorte que le public se sente avoir honte » et quand un vague sentiment de culpabilité (mêlé de compassion) envahit le spectateur ? En tout cas, c'est avec une grande efficacité emblématique que Malvolio, jeté dans un obscur cachot (IV.2.30-31 : « On m'a plongé ici, en de hideuses ténèbres »), privé physiquement – et spirituellement – de la capacité de voir, symbolise alors l'intrusion de l'angoisse et de l'horreur, du Mal et du malheur, dans le monde de la comédie festive.

Et, de même, la scène du duel provoqué par Messire Tobie entre Messire André et Césario – même si nulle issue fatale n'est, en fin de compte, à déplorer – atteste que certaines plaisanteries risquent parfois de mal tourner : le véritable adversaire du chevalier s'avère, en effet, être le redoutable Sébastien et non pas l'inoffensif Césario. Qui dira jamais jusqu'où l'on peut maîtriser le cours des événements, les forces obscures du destin une fois libérées ?

C'est donc véritablement à l'intrusion du pathétique et du mélodramatique que l'on assiste là où le rire et l'innocence festive ne répondent plus aux critères conventionnels de la comédie. C'est ainsi, par exemple, que Messire André est brutalement rejeté par Messire Tobie : « Toi, aider ? Tête de bourrique, niquedouille, coquine, demi-giclée, gobe-mouches ! » (V.1.199-200). Messire Tobie et Maria, les personnages comiques de la pièce, sont, pour leur part, purement et simplement absents de la grande scène de réconciliation finale. Malvolio, nullement apaisé, quitte la scène en réclamant vengeance, oubliant, comme le poète nous le rappellera dans *La Tempête*, que « la noblesse / Confère à l'acte un plus haut prix que la vengeance » (V.1.27-28). Antonio – dont le sort demeure seulement hypothétique – sera tenu, quant à lui, à l'écart du groupe des gens heureux et sa solitude, qui prend un caractère pathétique, ne peut manquer alors d'évoquer, au sein d'une assemblée réjouie, la persistance de la souffrance et de la peine, la présence constante du malheur.

Même Feste, le bouffon ironiquement nommé si l'on en juge par le peu d'enthousiasme festif qui le caractérise dans son comportement général, introduit d'emblée une tonalité mélancolique et même élégiaque dans cette comédie où il reste presque toujours en marge de l'action et à la limite de deux mondes. Il est d'ailleurs probable que son humour s'assombrit depuis déjà un certain temps lorsque Olivia lui fait remarquer avec une franchise brutale : « Eh bien, monsieur, vous voyez que vos bouffonneries commencent à rancir et à déplaire. » (I.5.105-6). Sans doute est-il, depuis peu, devenu cynique et souffre-t-il d'une certaine forme de désenchantement. Le fait est qu'il ne fait guère rire, il n'amuse plus. Il semble avoir perdu – l'eut-il jamais ? – le sens du bonheur. Ses chansons – « O douce maîtresse » (*O Mistress Mine*), « Ah ! mort, viens-t'en me prendre » (*Come Away, Death*) – sont empreintes d'une poignante mélancolie et suggèrent l'évocation triste et nostalgique d'un passé enfui idéalisé : « Jeunesse passe à tire-d'aile » (*Youth's a stuff will not endure*) (II.3.50). Quant à ce chant élégiaque final qui paraît bien éloigné de l'atmosphère sereine et harmonieuse qui clôt l'intrigue principale, il souligne, une fois de plus, la marginalité de Feste, demeuré seul sur scène, et qui s'adresse directement au public pour finir : « Et nous ferons effort pour vous plaire chaque jour. » (V.1.398). Disons que ses allures de clown triste, ou du moins désabusé, semblent, pour finir, assombrir quelque peu cette comédie et atténuer l'impression un peu naïve que, dans le monde heureux et parfois insouciant d'Illyrie, « tout est bien qui finit bien ».

## Conclusion

La comédie shakespearienne, on le voit, n'est donc pas exclusivement une « comédie festive et romanesque ». Elle fait la part belle, certes, et c'est la moindre des choses, au rire et au sourire, s'ouvre sur un univers de joie et de liberté, favorise les intrigues amoureuses (à l'instar des contes tirés de Boccace et des *novelle* italiennes) – sans jamais non plus négliger le moins du monde le côté un peu didactique qu'elle a gardé des farces et Moralités médiévales, et qui s'est développé à la faveur des circonstances qui l'ont fait bénéficier de la tradition satirique gréco-romaine (à l'imitation de Plaute ou de Térence). Ces deux éléments de cette comédie, l'élément satirique et comique, d'une part, et l'élément romanesque et festif, d'autre part, sont consubstantiels à la comédie shakespearienne.

Mais l'intrusion du Mal et du malheur – parfois seulement de la tristesse et de la mélancolie – dans cette comédie ajoute un élément d'où la méditation ne sera jamais absente. Cette intrusion n'est qu'occasionnelle et ne constitue naturellement pas l'essentiel de cette comédie – qui continue à cultiver les valeurs de tolérance et de liberté d'esprit, de bonne humeur et de joie de vivre, de concorde et de bonne volonté. Il faudra attendre le temps des « comédies dramatiques » (ou comédies sombres ou à problème) et, plus tard, les « drames romanesques » pour voir s'obscurcir considérablement le ciel, à peine voilé pour l'heure, des farces et comédies – y compris les plus élaborées. Le temps des tragédies n'est pas venu.

La sagesse et la sérénité sont des valeurs « ardemment désirables » qui concernent la comédie shakespearienne mais, même si le Mal et le malheur déjà menacent d'assombrir le paysage, c'est encore le temps de l'insouciance et de la quête du bonheur que vivent les jeunes amoureux de cette comédie.

**Maurice ABITEBOUL**
***Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse***

# LA MUSIQUE DU MAL ET DU MALHEUR DANS LA DRAMATISATION DE L'HISTOIRE CHEZ SHAKESPEARE OU LE SON DU CHAOS UNIVERSEL

Dans son univers dramatique, quel que soit le genre, Shakespeare a intégré de la musique vocale et instrumentale afin d'apporter une dimension sonore supplémentaire mais pas seulement : le dramaturge utilise également toute la valeur symbolique de la musique. Chez lui, la musique fait sens. Grâce à ses valeurs symboliques, elle confère une dimension universelle au drame shakespearien. Illustration de la philosophie élisabéthaine adaptée à la scène par le dramaturge, la musique représente un monde au sein duquel alternent des phases d'harmonie et de chaos. Ces notions, modelées par les philosophes grecs et transmises par le Moyen Âge, définissent la vision élisabéthaine du monde. Même si l'âge élisabéthain, confronté au réalisme politique de Machiavel ou à la théorie copernicienne, remet quelque peu en question l'image médiévale du monde, il n'est pas encore prêt à bouleverser l'ordre ancien et à modifier les notions d'harmonie et de chaos. Le chaos fait référence à ce vide béant d'où sont sortis Gaia (la Terre), le Tartare (le Monde Souterrain), l'Érèbe (les Ténèbres), Nyx (la Nuit) et Éros (l'Amour). Selon le poète grec Hésiode, qui expose dans la *Théogonie* l'origine du monde, tous sont nés du Chaos primordial. On rejoint les écrits bibliques, les premiers versets de « La Genèse » dans l'*Ancien Testament* : « Au commencement, Dieu créa les cieux et la terre. La terre était informe et vide... » Avec la création divine apparaissent les notions d'ordre et de degré (*degree*) qui régissent la vision du monde et la structure de la société élisabéthaine[1]. La création elle-même est considérée comme un acte musical, conformément à la conception des philosophes grecs perpétuée au Moyen Âge et toujours appliquée par les Élisabéthains, et même plus tard sous la Restauration, comme l'illustrent ces vers de Dryden : « *From harmony, from heavenly harmony, / This universal frame began...*[2] » On passe ainsi d'une situation de chaos à un état d'ordre où règne l'harmonie. La musique des sphères représente cette harmonie cosmique qui se répercute sur la terre et l'homme. L'univers est ainsi hiérarchisé, soumis à la loi divine et « Dieu seul connaît le secret de l'harmonie de certaines configurations musicales[3]. » La croyance en cet ordre divin

[1] Voir Tillyard E. M., *The Elizabethan World Picture* (London: Chatto and Windus, 1943) qui consacre le deuxième chapitre de cet ouvrage à la notion d'ordre : "*Order*" : 18-28.

[2] John Dryden, *St Cecilia's Day, 1687* (1-2). Ce poème offre une belle illustration des théories musicales élaborées par les classiques (musique des sphères, ethos...) et toujours en vigueur à l'époque de Shakespeare et à celle de Dryden.

[3] Leo Spitzer, *Classical and Christian Ideas of World Harmony* (Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1963) 36 : *"[...] God alone knows the secret why certain musical configurations are harmonious...*" Dans son ouvrage, l'auteur analyse les théories (pythagoriciennes, platoniciennes, celles de Boèce...) selon lesquelles l'harmonie universelle était représentée en termes d'harmonie musicale.

et en cette correspondance entre ordre cosmique et ordre terrestre est fortement ancrée chez les contemporains de Shakespeare. Leur crainte principale émane donc d'un dérèglement de cet ordre cosmique qui provoquerait ainsi le chaos sur la terre. Le moment où tout bascule, ce passage de l'harmonie au chaos, ou vice-versa, est l'instant que le théâtre choisit de restituer. L'art dramatique a besoin de ces temps forts qu'il peut aisément représenter. Le drame devient ainsi une alternance de temps forts et d'accalmies, essence même de l'art musical. Le drame se compose alors d'une succession de phases d'ordre et de désordre. Toutefois, tout comme du chaos est sortie l'harmonie et tout comme l'harmonie peut donner naissance au chaos, la musique n'engendre pas forcément l'ordre : elle annonce le mal et le malheur et en devient la représentation sonore et symbolique.

## 1. Les fausses notes de l'Histoire : la dramatisation du malheur par la musique

Dès le début de son œuvre, Shakespeare met en scène le chaos avec la représentation des périodes troubles de l'histoire d'Angleterre. Dans ses drames historiques, il montre l'image d'une société qui se détruit dans la guerre. La musique de guerre est omniprésente dans ces drames historiques et elle accompagne cette rupture de l'ordre. Le sort funeste qui va frapper l'Angleterre est annoncé par la marche funèbre qui ouvre la première tétralogie. La musique devient ici le symbole de l'écroulement des valeurs nobles qu'incarnait Henry V et annonce l'ère de chaos dans laquelle va sombrer le royaume. Shakespeare associe le chaos cosmique à celui du royaume et de l'individu.

Il traduit ainsi la conception élisabéthaine selon laquelle macrocosme (l'univers) et microcosme (l'homme, qui est ici envisagé comme « un petit monde, possédant en lui tous les éléments qui composent le grand monde[4] ») sont interdépendants et évoluent selon le même schéma. L'univers est formé de plusieurs éléments avec à sa tête Dieu omnipotent, tout comme le royaume a un roi pour le gouverner, représentant de Dieu sur terre. Tout comme le soleil qui occupe une place centrale parmi les astres, le roi rayonne sur ses sujets, d'où l'image du « roi soleil ». L'homme en tant qu'individu est également formé de plusieurs membres parmi lesquels la tête occupe une position primordiale et permet de le guider. Le dérèglement d'une des parties de l'ensemble entraîne le chaos qui se répercute à tous les niveaux – comme l'annoncent les premiers vers de *1 Henry VI* :

> *Que les cieux soient tendus de noir ! Que le jour fasse place à la nuit !*
> *Comètes, qui amenez le changement des temps et des empires,*
> *Secouez dans le firmament vos tresses cristallines,*

[4] Lily B. Campbell, *Shakespeare's Tragic Heroes* (1930, London: Methuen and Co, 1970) 52 : *"[...] man is thought of as a little world, comprising in himself all the elements that go to the making of the great world."*

*Et fouettez-en les mauvaises étoiles rebelles*
*Qui se sont liguées pour la mort de Henry !*[5]

Le dramaturge annonce ici, par l'intermédiaire du duc de Bedford, régent de France, le passage de l'harmonie au chaos avec la mort du roi. La couleur noire, la nuit et les « étoiles rebelles » contiennent la tragédie à venir, le désordre dans lequel va être plongé le royaume d'Angleterre. Ce moment transitoire est contenu par la marche funèbre. La musique a, en effet, le pouvoir d'évoquer le passé, de contenir le présent et de présager l'avenir. Elle représente l'harmonie, cette harmonie du passé auquel elle rend ici un dernier hommage. Toutefois, ses accents renferment déjà le chaos futur qui va ravager l'Angleterre après la mort de celui qui « était un roi béni par le roi des rois[6]. » La menace des Français et la discorde entre les pairs d'Angleterre qui s'affirment dans les vers suivants en témoignent. Elle devient ainsi harmonie imitative lorsque les allitérations en *k* et en *s* des cinq premiers vers de la pièce donnent le ton :

*Hung be the heavens with black! Yield, day, to night!*
*Comets, importing change of times and states,*
*Brandish your crystal tresses in the sky*
*And with them scourge the bad revolting stars*
*That have consented unto Henry's death -*–

On a là une répétition de gutturales et de sifflantes sourdes qui sont une sorte de glas funèbre qui contenant le chaos [*keios*] à venir et sont autant de « serpents qui sifflent » sur la tête du royaume d'Angleterre. Les louanges à la mémoire de cet illustre roi ont un caractère homophonique – tant au sens linguistique de signes graphiques qui ont un même son, [k] ou [s] en l'occurrence, qu'au sens musical – comme le souligne la répétition au vingt-huitième vers : « *He was a king blessed of the King of Kings*. » Les pairs, à l'unisson, déplorent la mort de ce roi exceptionnel. Mais, on passe rapidement de l'homophonie à la polyphonie avec les altercations entre Glocester et Winchester. Ce phénomène illustre et met en relief le passage de l'harmonie au chaos, du passé au futur, de la vie à la mort. La musique contient donc l'harmonie passée et le chaos futur qui va s'exprimer à travers le duel qui oppose les Anglais aux Français et celui qui mettra face à face deux maisons anglaises rivales, les York et les Lancastre. Le début de la pièce, à l'image de tout le drame, souligne l'importance de l'influence des astres dans la conception élisabéthaine de l'univers. La correspondance entre ordre cosmique et ordre terrestre est clairement illustrée par Exeter : « Eh quoi! maudirons-nous les

[5] "*Hung be the heavens with black, yield day to night! / Comets, importing change of times and states, / Brandish your crystal tresses in the sky, / And with them scourge the bad revolting stars / That have consented unto Henry's death* –" (I.i.1-5).
[6] "He *was a king blessed of the King of Kings*." (I.i.28).

planètes funestes / Qui ont ainsi comploté la ruine de notre gloire?[7] » Ainsi, le dérèglement cosmique provoque un dérèglement sur terre. Dieu contrôle l'univers et il choisit ici de punir l'Angleterre qui a transgressé l'ordre divin : elle a éliminé Richard II, le représentant de Dieu sur terre, et doit payer pour son crime. Cette transgression provoque le chaos qui se matérialise par la dislocation du royaume. La mort d'Henry V est une nouvelle étape dans la punition. Avec lui disparaît la piété qui avait préservé le pays durant le règne de ce roi vertueux. L'homme renie de nouveau le Créateur : « L'Église ! où est-elle ?[8] », s'écrie Glocester, alors que Winchester envenime la discussion, s'affirmant ainsi comme un mauvais serviteur de Dieu. Le pays retombe en quelque sorte dans ce chaos originel, dans ce néant antérieur à la création. Telle s'organise la conception élisabéthaine de l'univers, si différente de la vision moderne[9]. Pour le dramaturge, cette phase expiatoire est la plus intéressante à mettre en scène. Elle lui offre la possibilité de représenter la vision du monde de ses contemporains. Shakespeare se sert ici de l'Histoire pour illustrer la correspondance entre macrocosme et microcosme. Habilement, il englobe le public dans ce microcosme, et l'effet de purgation, la *catharsis*, est ainsi décuplé. Le spectateur prend conscience des erreurs commises dans le passé et de leurs conséquences, et de ce fait est plus à même de ne pas les réitérer, connaissant la punition encourue. Le courroux divin déclenche le processus de *nemesis* qui plonge l'homme dans le chaos. S'il veut préserver l'harmonie présente, il doit éviter tout excès et ne pas réitérer les fautes du passé, sans quoi sa chute est inéluctable. Afin de matérialiser le passage de l'harmonie au chaos, Shakespeare utilise la musique, avec la marche funèbre comme première représentation emblématique de cette transition, et il se sert également du duel. Son élément perturbateur est, en effet, Jeanne d'Arc, celle qui va livrer bataille aux Anglais. Elle n'est pas uniquement une sorcière, mais plutôt l'instrument de la vengeance divine. Le Tout-Puissant va s'en servir afin de punir la nation anglaise. Elle semble investie d'une mission divine et dotée de pouvoirs sacrés, comme l'illustrent ses paroles après son combat contre le Dauphin qui a voulu mettre à l'épreuve sa valeur : « La mère du Christ m'assiste[10] », ou encore « Je tiens d'en haut une mission sacrée[11] ». Avec un tel élément à ses côtés, Charles opte pour le combat à outrance. Jeanne confirme elle-même qu'elle est « prédestinée à être le fléau de l'Angleterre[12] ». Les astres semblent donc favorables aux Français, puisqu'ils ont obscurci le sol anglais avec

---

[7] "*What! Shall we curse the planets of mishap / That plotted thus our glory's overthrow?*" (I.i.23-24).
[8] "*The Church! Where is it?*" (I.i.33).
[9] Tillyard, *World Picture* 26 : "*To us chaos means hardly more than confusion on a large scale; to an Elizabethan it meant the cosmic anarchy before creation and the wholesale dissolution that would result if the pressure of Providence relaxed and allowed the law of nature to cease functioning.*"
[10] "*Christ's mother helps me...*" (I.iii.85).
[11] *"[...] my profession's sacred from above*" (I.iii.93).
[12] "*Assigned am I to be the English scourge.*" (I.iii.108).

la mort de Henry V. Avec la disparition de ce roi plus radieux que le soleil, la lumière disparaît et l'Angleterre est plongée dans les ténèbres. En ce début de pièce, le dramaturge crée une atmosphère lugubre, avec la présence de la mort, les sons de la marche funèbre, et le noir qui envahit le discours et drape sûrement la scène, annonçant ainsi la tragédie à venir. Le chaos originel est ici suggéré avec la présence d'Érèbe et de Nyx qui retrouvent dans le discours shakespearien leur union mythologique (*black*, *night*) qui donne naissance à ces « cieux... tendus de noir...[13] ». Les astres, « rebelles » aux Anglais, semblent toutefois sourire aux Français et la deuxième scène de la pièce débute, comme la première, avec une référence aux cieux faite par Charles :

> *La marche véritable de Mars, dans les cieux,*
> *Comme sur la terre, est restée jusqu'ici inconnue.*
> *Naguère il brillait pour les Anglais ;*
> *Maintenant que nous sommes vainqueurs, il nous sourit*[14].

Cette allusion aux planètes et à l'ordre cosmique montre que tout est dirigé par Dieu qui envoie Jeanne d'Arc afin de combattre les Anglais. Elle devient l'instrument du chaos qui va bouleverser le royaume d'Angleterre. Elle devient la représentation emblématique de ce chaos qu'elle incarne à travers le duel. Ainsi, dès le début de la pièce, lors de son combat contre le Dauphin, elle inverse l'ordre naturel, provoque une crise du degré lorsqu'elle prend le dessus sur Charles. Elle va ensuite être opposée à Talbot, ce preux chevalier qui symbolise l'ordre. En opposant ces deux personnages, Shakespeare met en scène la désintégration de la notion d'ordre. Le Bien (Talbot) lutte contre le Mal (Jeanne d'Arc), mais dans cet univers menacé par le chaos, la loyauté et l'ordre sont peu à peu anéantis. La pièce prend des allures de Moralité et sombre dans la tragédie. La scène devient un véritable champ de bataille. Le dramaturge fait un portrait du chaos, étape nécessaire afin de purger les fautes et retrouver un état d'harmonie. Mais le cycle infernal ne fait que commencer, à l'image de Richard III, personnage totalement dépourvu d'harmonie. La fin de la crise du degré dans l'Histoire n'est envisagée par le dramaturge qu'à la fin de sa carrière où, avec *Henry VIII*, un espoir d'harmonie, un rayon de soleil semblent percer les ténèbres, avec la naissance d'Élisabeth I. Toutefois, la barrière qui sépare l'harmonie du chaos paraît bien fragile, comme en témoigne l'ironie de l'auteur qui inflige une défaite à Charles au moment où il se croit invulnérable (*1 Henry VI*, I.iii.). A travers ses drames historiques, il montre que l'Histoire n'est qu'une succession de phases d'harmonie et de chaos durant lesquelles la musique des sphères fait place à une cacophonie qui reflète la

[13] "*Hung be the heavens with black, yield day to night*!" (I. i. 1).
[14] "*Mars his true moving, even as in the heavens, / So in the earth, to this day is not known. /Late did he shine upon the English side; /Now we are victors: upon us he smiles*." (I.ii.1-4).

transformation du cosmos en un champ de bataille où les éléments déréglés semblent se battre en duel.

## 2. *Diabolus in musica* : la musique du Mal

Les drames qui mettent en scène des épisodes de l'Histoire classique, de l'Antiquité gréco-romaine, illustrent également la conception élisabéthaine de l'univers, avec le passage de l'ordre au désordre et la chute dans un profond chaos, ainsi que les correspondances entre macrocosme et microcosme. Pour illustrer ce dérèglement, Shakespeare se sert de la métaphore musicale, tant utilisée par ses contemporains. La pièce qui dramatise le mieux ce phénomène de désordre, cette crise du degré, en utilisant la musique et le duel afin de véhiculer les notions d'harmonie et de chaos, est sûrement *Troïlus et Cressida*. Ulysse, tout comme Talbot (ce loyal défenseur de l'ordre qui, dans *1 Henry VI*, rend hommage à Dieu d'abord, puis au roi Henry[15] ensuite, respectant donc la hiérarchie universelle), se montre fidèle à la notion de degré garante de l'ordre cosmique lorsqu'il s'adresse à Agamemnon, puis à Nestor : « Mon applaudissement et mon approbation à vous deux *[se tournant vers Agamemnon]* / À toi, le plus grand par ton rang et par ta puissance / (*se tournant vers Nestor*) ; À toi, le plus vénérable par ton âge prolongé ![16] » Même si le prisme de l'Histoire déforme quelque peu la pureté des théories des philosophes grecs ou latins, il y a une sorte de retour aux sources accompagné d'une actualisation qui décuple la force des images employées par le dramaturge. Ainsi, le discours d'Ulysse reste classique, dans les deux sens du terme : c'est celui de son époque, mais il sert également de modèle de référence aux théories élisabéthaines qu'il définit parfaitement :

> *[...] Quand la hiérarchie est voilée,*
> *Le plus vil paraît, sous le masque, l'égal du plus digne !*
> *Les cieux eux-mêmes, les planètes et notre globe central*
> *Sont soumis à des conditions de degré, de priorité, de rang,*
> *De régularité, de direction, de proportion, de saison, de forme,*
> *D'attribution et d'habitude qu'ils observent avec un ordre invariable.*
> *Et voilà pourquoi le soleil, cette glorieuse planète,*
> *Trône dans une noble proéminence*
> *Au milieu des autres sphères ; son regard salutaire*
> *Corrige le sinistre aspect des planètes funestes,*
> *Et s'impose, avec une autorité souveraine et absolue,*

[15] *Talbot* : *[...] this arm... / Ascribes the glory of his conquest got / First to my God, and next unto your grace.* (III.viii.5-12).
[16] "*Besides th' applause and approbation / The which, (to Agamemnon) most mightly for thy place and sway, / And thou, (*to Nestor*) most reverend for thy stretched-out life, / I give to both your speeches...*" (I.iii.58-61).

*Aux bons et aux mauvais astres. Mais pour peu que les planètes*
*Osent s'égarer dans une coupable confusion,*
*Alors que de fléaux ! que de monstruosités ! que de séditions !*
*Quelles fureurs agitent la mer ! Que de tremblements, la terre !*
*Quelles commotions, les vents !*
*Les catastrophes, les changements, les horreurs*
*Renversent et rompent, arrachent et déracinent*
*L'unité et le calme des États*
*De leur harmonieuse fixité ! Oh ! quand la hiérarchie est ébranlée,*
*Elle qui sert d'échelle à tous les hauts desseins,*
*On voit défaillir l'entreprise humaine. Comment les communautés,*
*Les degrés dans les écoles, les fraternités dans les cités,*
*Le trafic paisible des rivages séparés,*
*Les droits de l'aînesse et de la naissance,*
*Les prérogatives de l'âge, les couronnes, les sceptres, les lauriers*
*Conserveraient-ils leurs titres authentiques sans la hiérarchie ?*
*Supprimez la hiérarchie, faussez seulement cette corde,*
*Et écoutez quelle dissonance ! Tous les êtres se choquent*
*Dans une lutte ouverte...*[17]

On retrouve bien ici l'instrument de musique, instrument à cordes notamment, comme représentation emblématique de l'univers. Il suffit qu'une corde soit mal accordée pour que l'harmonie s'écroule et que s'installe le désaccord[18]. Cette dissonance se traduit par des dissensions qui provoquent l'affrontement. Le mot *oppugnancy* montre que le duel prend le dessus et entraîne le chaos. On passe du luth (symbole d'harmonie, de proportion, de degré) à la lutte qui se manifeste

[17] *"[...] Degree being vizarded, / Th'unworthiest shows as fairly in the masque. / The heavens themselves, the planets, and this centre / Observe degree, priority, and place, / Infixture, course proportion, season, form, / Office and custom, in all line of order. / And therefore is the glorious planet Sol / In noble eminence enthroned and sphered / Amidst the other, whose med'cinable eye / Corrects the ill aspects of planets evil / And posts like the commandment of a king, / Sans check, to good and bad. But when the planets / In evil mixture to disorder wander / What plagues and what portents, what mutiny? / What raging of the sea, shaking of earth? / Commotion in the winds, frights, changes, horrors / Divert and crack, rend and deracinate / The unity and married calm of states / Quite from their fixture. O when degree is shaked / Which is the ladder to all high designs, / The enterprise is sick. How could communities, / Degrees in schools, and brotherhoods in cities, / Peaceful commerce from dividable shores, / The primogenity and due of birth, / Prerogative of age, crowns, sceptres, laurels, / But by degree stand in authentic place? / Take but degree away, untune that string, / And hark what discord follows. Each thing meets / In mere oppugnancy..."* (I.iii.82-111).

[18] Pour une illustration complète de ce thème, voir John Hollander, *The Untuning of the Sky: Ideas of Music in English Poetry 1500-1700* (Princeton: Princeton University Press, 1961).

sous la forme de duels, attaques contre la hiérarchie. La correspondance macrocosme-microcosme est clairement énoncée par Ulysse : tout comme le soleil « trône [...] / Au milieu des autres sphères », le roi règne sur terre. L'harmonie céleste, symbolisée par la musique des sphères, se répercute sur terre. On rejoint ici les théories des philosophes grecs Pythagore et Platon transmises par les commentaires de Macrobe sur Cicéron et les traités de Boèce sur l'art musical. Dans ce discours d'Ulysse, Shakespeare a recours à la théorie de Boèce, celle de la division tripartite de la musique en *musica mundana*, *musica humana*, et *musica instrumentalis*[19]. Ces vers soulignent la vigueur de la croyance élisabéthaine en cette interrelation entre la musique des sphères (*musica mundana*), celle jouée par les hommes (*musica instrumentalis*) afin de trouver en eux l'harmonie (*musica humana*), imitant ainsi l'harmonie cosmique[20]. Ce que montre la pièce, c'est le manque d'harmonie, le désaccord entre les hommes qui les rapproche du chaos initial. Dans *Troïlus et Cressida*, ce n'est pas tant la présence d'Érèbe ou de Nyx qui renvoie au chaos initial, mais plutôt celle d'Éros, fils de Chaos, selon la version d'Hésiode. C'est, en effet, l'amour en excès qui les « perdra tous » comme le clament Hélène et Pandarus :

> Hélène : *[...] Cet amour là nous perdra tous.*
> *O Cupidon ! Cupidon ! Cupidon !*
> Pandarus : *Oui, c'est l'amour qui nous perdra.*[21]

L'amour s'exprime en musique avec la chanson de Pandarus ou avec le consort mixte (*broken consort*) qui nourrit l'amour des deux amants au début de l'acte III. Cette « musique en parties[22] » et la chanson de Pandarus donnent à l'amour une note de luxure. Cette musique s'éloigne de la musique des sphères et marque le passage de l'amour noble à la lubricité, de l'harmonie au chaos. L'autre type de musique que l'on rencontre dans la pièce est la musique de guerre qui accompagne les différents épisodes de ce combat qui oppose les Grecs aux

---

[19] On peut consulter à ce sujet Catherine Dunn, "The Function of Music in Shakespeare's Romances," *Shakespeare Quarterly* 20 (1969) : 391-405, qui expose cette théorie et définit ces termes dans le cadre d'une étude sur les fonctions de la musique dans les drames romanesques. Ceci montre que ces théories musicales s'appliquent à d'autres genres dramatiques que celui auquel appartient *Troïlus et Cressida*. Comme cette pièce possède des caractéristiques de la comédie, de la tragédie et du drame historique, on peut en conclure que ces théories musicales sont applicables (et appliquées) à l'ensemble de l'univers dramatique de Shakespeare.

[20] Pour de plus amples détails concernant cette théorie d'harmonie cosmique, voir James Daly, "Cosmic Harmony and Political Thinking in Early Stuart England," *Transactions of the American Philosophical Society* 69 (Oct. 1979) : 5-41.

[21] *Helen : [...] This love will undo us all. / O Cupid, Cupid, Cupid! Pandarus. Love? Ay, that it shall, i'faith.* (III.i.106-8).

[22] "*It is music in parts*." (III.i.18).

Troyens. L'abondance des fanfares de trompettes et des roulements de tambours symbolise ces sociétés qui se détruisent dans la guerre, tout comme dans les drames historiques où l'on voit le royaume d'Angleterre qui se désagrège au rythme des fanfares et des coups d'épée. Dans *Troïlus et Cressida*, tout comme l'amour est trop sucré, les trompettes sonnent trop souvent, et trop fort. C'est le cas lorsque Énée vient annoncer le défi d'Hector aux Grecs : « J'ai là une trompette pour réveiller son oreille /.../ Trompette souffle une fanfare. / Jette ton cri de cuivre à travers toutes ces tentes paresseuses ![23] », ou encore lors de la scène du duel entre Hector et Ajax quand ce dernier ordonne : « Toi, trompette... / Crève tes poumons, et fêle ton tuyau ![24] » Dans ces paroles, la provocation et l'excès remplacent la raison et la proportion. La démesure rompt l'harmonie et provoque un déséquilibre. Avec ces sons cuivrés, ces instruments à vent, on s'écarte de la musique des sphères, de la douce musique céleste représentée par des instruments à cordes, opposition instrumentale qui sera étudiée plus tard.

Le code chevaleresque est violé, le rite du duel bafoué. À travers l'excès, à la cour comme à la guerre, Shakespeare dresse le tableau de deux nations qui se désintègrent. Ces sociétés ne sont en fait que les représentations déguisées de la classe dirigeante anglaise. Sous le masque antique apparaît le visage de cette cour anglaise sous l'emprise d'influences étrangères perverses, italiennes en l'occurrence. Le dramaturge dénonce cet excès de manières qui affecte le courtisan et ridiculise le guerrier. Il en montre les risques en mettant en scène l'effondrement de ces sociétés qui sombrent dans le chaos. Les instruments de sa satire sont la musique et le duel. L'ensemble mixte (*broken consort*) composé d'instruments à vent et à cordes au début de l'acte III, et les cuivres (fanfares de trompettes) des actes I et IV, notamment, s'opposent à l'harmonie des consorts entiers (*whole consort*) de cordes qui servent à représenter la musique céleste. Les duels, quant à eux, s'éloignent du code chevaleresque en raison de leur ton arrogant et excessivement provocateur, pour finalement aboutir à la négation du duel lorsque Achille assassinera Hector avec l'aide de ses Myrmidons. On peut remarquer que cette scène est totalement dépourvue de toute forme d'harmonie : la musique et les pratiques chevaleresques, effectivement, en sont absentes. C'est le point culminant du chaos où la notion de proportion et tous les repères ont disparu. Le néant semble envahir la scène avec l'arrivée des ténèbres et de la nuit. La correspondance entre macrocosme et microcosme précédemment décrite par Ulysse se réalise dans le chaos cautionné par Achille :

> *Regarde Hector ! le soleil se couche,*
> *Et la nuit hideuse arrive haletante sur tes talons.*
> *Dans cette disparition du soleil assombri, il faut,*

[23] "*I bring a trumpet to awake his ear /.../ Trumpet, blow loud. / Send thy brass voice through all this lazy tents*" (I.iii.248-54).
[24] "*Thou, trumpet... / Now crack thy lungs, and split thy brazen pipe*." (IV.vi.6-7).

*Pour clore le jour, que la vie d'Hector finisse.*[25]

Dans cette scène, les notions de degré, d'ordre, de hiérarchie et de proportion sont abolies : plusieurs hommes armés assassinent un seul homme désarmé. Ce combat disproportionné transforme le duel en meurtre, la musique en silence. La scène marque le passage du jour à la nuit, de l'harmonie au chaos, de la vie à la mort. Après ce crime, les trompettes sonnent et l'épée est remise au fourreau. Toutefois, l'harmonie ne semble pas rétablie et la pièce se termine sur le discours de l'entremetteur Pandarus et sur le mot « maladies ». Le pluriel montre ici l'étendue des « maux intérieurs » (*inward woe*) qui rongent Troïlus, cet amant déçu qui avait délaissé la guerre pour l'amour et qui repart à la guerre lorsque l'amour le délaisse. Ce manque d'union chez les amants, comme chez les soldats, est la cause de la désunion du peuple.

Le désordre créé par le manque de cohésion dans l'armée ou à la cour précipite la nation dans le chaos. L'harmonie même devient chaos, à l'image de la « musique en parties » et de la musique de guerre. Cette inversion est illustrée par les Myrmidons qui, tels une colonie de fourmis, s'unissent dans le meurtre. Cette inversion des valeurs reflète la crise du degré, la fausse note qui engendre le désaccord et le chaos.

C'est ce qu'Ulysse, lors de son discours sur l'ordre et le degré, explique à Agamemnon qui n'assume pas correctement sa fonction de général des armées grecques :

*[...] Grand Agamemnon,*
*Voilà, quand la hiérarchie est suffoquée, le chaos*
*Qui suit son étouffement. Cette négligence des degrés produit*
*Une déchéance là même où elle essaye*
*Une escalade. Le général est méprisé*
*Par celui qui prend rang après lui ; celui-ci, par le suivant ;*
*Le suivant, par celui du dessous. C'est ainsi que tous les grades,*
*Prenant exemple sur le premier qui a pris en dégoût*
*Son supérieur, gagnent à l'envi la fièvre*
*D'une pâle et livide jalousie.*[26]

[25] "*Look, Hector, how the sun begins to set, / How ugly night comes breathing at his heels. / Even with the veil and dark'ning of the sun / To close the day up, Hector's life is done*." (V.ix.15-18).

[26] *"[...] Great Agamemnon, / This chaos, when degree is suffocate, / Follows the shocking. / And this neglection of degree it is / That by a pace goes backward in a purpose / It hath to climb. The general's disdained / By him one step below; he, by the next; / That next, by him beneath. So every step, / Exampled by the first pace that is sick / Of his superior, grows to an envious fever / Of pale and bloodless emulation*." (I.iii.124-34)

Ce dérèglement dans l'armée va faire du duel la représentation emblématique de la perversion des valeurs chevaleresques avec le recours excessif aux fanfares lors du duel opposant Hector à Ajax. Cette crise du degré militaire transforme également le duel en meurtre collectif lorsque les Myrmidons tuent Hector désarmé. La violence et le chaos se répercutent, s'intensifient d'autant plus qu'ils frappent toute l'échelle hiérarchique, de haut en bas. Le désir mimétique[27] décuple le désordre et pourrait mener à la destruction générale. Toutefois, la crise de l'ordre différentiel atteint son apogée avec le meurtre d'Hector après lequel elle semble devoir se résoudre en faveur des Grecs. Ceci prouve que les phases d'ordre et de désordre, d'harmonie et de chaos s'enchaînent de façon discontinue. Ce phénomène est de nouveau illustré par le discours d'Ulysse – notamment par la concaténation, « cette gradation où un mot se répète d'un membre dans le suivant et les *enchaîne* ainsi les uns aux autres[28] » :

> *Alors tout se retranche dans la puissance ;*
> *La puissance dans la volonté ; la volonté, dans l'appétit ;*
> *Et l'appétit, ce loup universel,*
> *Ainsi doublement secondé par la volonté et par la puissance,*
> *Fait nécessairement sa proie de l'univers*
> *Et finit par se dévorer lui-même...*[29]

Ainsi, l'assassinat d'Hector dans ce combat déloyal semble mettre fin à la violence et Achille peut remettre son épée au fourreau. On retrouve la correspondance macrocosme-microcosme avec la répétition du mot « universel ». La rapidité avec laquelle la transition se fait est traduite par le rythme du vers anglais : « *And last eat up himself* », presque exclusivement composé de monosyllabes. Dans le passage, le rythme de ces vers à grande proportion de monosyllabes, associé au phénomène de concaténation, reflète le processus d'engloutissement qui met un terme, de façon provisoire, au chaos. La concaténation, figure de répétition qui « enchaîne plusieurs anadiploses successives[30] », met en relief le sentiment de précipitation : la succession de juxtapositions parallèles (« puissance », « volonté », « appétit ») crée, à travers la

---

[27] Voir René Girard, *Shakespeare, les feux de l'envie*, trad. Bernard Vincent (Paris : Grasset, 1990). Dans cet ouvrage, René Girard élabore la théorie mimétique, ou théorie de la triangularité du désir, qu'il applique à *Troïlus et Cressida*, notamment au chapitre 26:281-8.

[28] Bernard Dupriez, *Gradus* (Paris : Union Générale d'Éditions, 1980) 125. Les italiques sont de moi.

[29] "*Then everything includes itself in power, / Power into will, will into appetite; / And appetite, an universal wolf, / So doubly seconded with will and power, / Must make perforce an universal prey, / And last it up himself...* " (I.iii.119-124).

[30] Patrick Bacry, *Les figures de style* (Paris : Belin, 1992) 168. Le schéma représentant l'enchaînement d'anadiploses dans la concaténation est le suivant : .....A / A.....B / B.....C / C.....etc.

construction et l'élocution, l'image de cet engloutissement où le vers semble se dévorer lui-même. À travers cette soudaineté, associée à la dimension universelle, la présence divine transparaît (évoquée par l'Ouroboros, ce serpent qui se mord la queue et dont la circonférence complète ainsi le centre, suggérant alors l'image même de Dieu). Seule la volonté de Dieu peut réguler et commander l'alternance des phases d'harmonie et de chaos. Toutefois, après le meurtre qui pourrait marquer un certain retour au calme, la situation ne semble pas résolue. La querelle n'est pas vidée et le mal semble toujours présent. L'appétit est peut-être momentanément apaisé, mais la haine et la luxure ne peuvent être convenablement digérées. Le corps de la nation reste malade, et c'est bien sur ce mot (*diseases)* que la pièce se termine. Le dramaturge annihile en quelque sorte l'effet de purgation lorsqu'il termine son drame sur un meurtre. Il s'éloigne de sa source, l'*Iliade* en l'occurrence, oeuvre dans laquelle Homère traite différemment cet épisode du duel entre Hector et Achille. Le poète grec relate les exploits d'Achille qui triomphe d'Hector, dernier soutien de Troie, dans un combat loyal. En remplaçant ce duel par un meurtre collectif, Shakespeare procède à « une démystification du mythe héroïque[31] ». Il n'opère pas un retour à l'ordre et laisse planer le désordre. On assiste à une parodie de l'épopée : les lois du duel chevaleresque sont bafouées et on s'éloigne de la musique des sphères. L'univers déréglé entraîne le chaos sur terre ; l'homme, à l'image du cosmos, est un instrument désaccordé dont la *musica instrumentalis* traduit son dérèglement intérieur. Toute cette crise est décrite par Ulysse et la pièce est l'illustration de cette théorie qui renvoie à la division tripartite de la musique élaborée par Boèce. Le dramaturge passe de la théorie à la pratique grâce à la musique et au duel. Ces deux arts lui permettent de dramatiser le chaos, sans toutefois rétablir l'harmonie, à l'image du meurtre collectif. La pièce devient ainsi anticathartique si l'on considère que « toute *catharsis* est véritablement une version atténuée de la réconciliation assurée par l'impuissance des meurtriers à comprendre leur propre meurtre[32] ».

**Conclusion**

La musique permet donc au dramaturge de mettre en scène les moments forts qui bouleversent la vie de l'homme, où le Mal prend le dessus sur le Bien. L'individu se laisse entraîner par des pulsions négatives et transforme l'amour en luxure, la vérité en mensonge, la foi en nihilisme. Lorsqu'il écarte le sacré de sa vie et lui substitue le vice, il déclenche le chaos. Ce chaos s'exprime par la musique qui est également source d'harmonie. Elle symbolise et théâtralise *l'harmonia mundi* et le chaos universel. Elle fait du théâtre la représentation emblématique de ce monde

[31] René Girard, *Shakespeare, les feux de l'envie* (Paris : Grasset, 1990) 287.
[32] Girard, *Les feux*, 288.

qui n'est autre que « cette grande scène de fous[33] » sur laquelle nous pleurons, mais sur laquelle nous rions aussi.

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

[33] *"[...] we cry that we are come / To this great stage of fools..."* (*King Lear*, IV.vi.178-9).

# LA QUESTION DU MAL AU CŒUR DES *BRIGANDS* DE SCHILLER

Schiller est devenu célèbre avec *Les Brigands*. C'est sa première pièce, conçue alors qu'il est âgé d'environ vingt ans. Il s'agit d'une pièce marquée plus que toute autre par la personnalité de son auteur, mais aussi par le nouveau courant des idées qui s'est développé avec l'avènement des *Lumières* et poursuivi avec le *Sturm und Drang*. Le jeune Schiller se trouve en rébellion plus ou moins larvée avec le Duc de Wurtemberg qui l'a obligé à étudier dans son académie militaire, l'empêchant ainsi de devenir pasteur, comme il le projetait. Son propre sentiment de révolte est conforté par l'individualisme et la contestation à la fois politique et littéraire que préconise le *Sturm und Drang*. Avec Karl Moor, Schiller crée un personnage de révolté, qui ne peut accepter les déficiences de la société, ni surtout les fautes de ses proches, en particulier celles de son père dont il se croit mal-aimé. Avec la passion et la fougue de la jeunesse, il décide alors de se faire brigand par désir de vengeance, mais aussi pour réparer les injustices de la société. Schiller est ainsi conduit à poser la question du mal. Où réside celui-ci ? Dans la société défectueuse ou dans l'individu ? Peut-il co-exister avec la loi ? Ne faut-il pas se mettre en marge pour pouvoir faire le bien, et réparer les tares d'une mauvaise organisation sociale ?

## Le mal sous le masque du bien : dénonciation d'une société corrompue

Schiller campe dans sa pièce deux frères ennemis, Karl et Franz, en réminiscence à l'épisode biblique de Caïn et d'Abel. Karl est le héros positif tandis que Franz incarne la méchanceté à l'état pur. Seulement, il porte un masque. Il joue la comédie de la vertu et de la piété, afin de s'intégrer dans sa famille et dans la société, alors que Karl passe pour un mauvais sujet. Le propre du mal est de se camoufler souvent sous l'apparence du bien, tandis que ce dernier n'est pas toujours identifié comme tel. Il se produit une interversion, génératrice de confusion. C'est ce que Schiller met au jour dans sa pièce. Le méchant se pare des attributs de la bonté et récolte des louanges tandis que le jeune homme droit et fier se voit méconnu. Franz, à l'âme gangrenée par la jalousie, passe pour un fils dévoué, tandis que Karl est considéré comme un mauvais garçon.

Franz, resté auprès de son père, affecte de ne penser qu'au bien-être de ce dernier. En fait, il vise à obtenir l'héritage de son aîné en le discréditant. Il lit donc à son père une fausse lettre qu'il prétend lui avoir été adressée par leur correspondant de Leipzig et qui décrit les turpitudes imaginaires de Karl :

> Hier à minuit il prit la grande décision, après avoir fait quarante mille ducats de dettes – une jolie somme pour ses menus plaisirs, père –, après avoir violé d'abord la fille d'un riche banquier d'ici, et blessé en duel son fiancé, un brave jeune homme de qualité, il a pris la décision, avec sept

> compagnons qu'il avait entraînés dans sa vie crapuleuse, de se soustraire par la fuite à l'emprise de la justice.[1]

Il s'agit de délivrer l'image la plus noire possible de Karl, de façon à lui aliéner l'amour paternel. Franz prétend donc que la tête de son frère est mise à prix, pour accroître le chagrin du vieil homme, tout en affectant de le plaindre. Il se « jette à son cou »[2], et feint de désapprouver hautement la conduite de Karl.

Avec ce personnage, le jeune Schiller se livre à une analyse du mal intrinsèque. Franz est incapable du moindre sentiment altruiste. C'est une âme satanique. Il planifie avec un froid cynisme la perte de son frère et, tel un marionnettiste, tire les fils de l'intrigue qu'il a ourdie. Franz a été conçu comme un esprit négateur sur le modèle méphistophélique, un homme qui ne reconnaît aucune entrave à son bon plaisir: « Le droit est le domaine du conquérant, et nos lois ne sont que les limites de notre force. »[3] C'est une façon de dire qu'il n'accepte que la loi du plus fort. Il se conçoit comme un « conquérant », dans la mesure où il est prêt à aller le plus loin possible dans le domaine du mal sans se laisser arrêter par le moindre scrupule. À cet égard, il possède un tempérament d'aventurier. Or, il est symptomatique qu'il serve dans le drame de *deus ex machina*. C'est lui le moteur de l'intrigue, lui qui manœuvre les autres personnages et détermine leurs décisions les plus importantes et les plus funestes.

Pourtant, il tente de se trouver des justifications, de présenter une sorte de plaidoyer, en mettant en accusation la nature. Il s'estime défavorisé par le sort, car sa situation de puîné l'empêche d'hériter du titre de comte, et sa laideur lui attire l'aversion de ses semblables. Aussi se plaint-il :

> J'ai grandement le droit d'être fâché contre la nature, et, par mon honneur ! ce droit, je le ferai valoir. Pourquoi n'est-ce pas moi qui suis sorti le premier du ventre de ma mère ? Pourquoi ne suis-je pas fils unique ? Pourquoi fallut-il que je fusse chargé du fardeau de la laideur ? Pourquoi justement moi ? Tout comme si ma naissance eût été quelque faillite ?[4]

---

[1] Schiller, *Les Brigands*, traduction et préface de Raymond Dhaleine, Paris, Aubier, 1942, p. 80 : „'Gestern um Mitternacht hatte er den großen Entschluß, nach vierzigtausend Ducaten Schulden' - ein hübsches Taschengeld, Vater - 'nachdem er zuvor die Tochter eines reichen Bankiers allhier entjungfert und ihren Galan, einen braven Jungen von Stand, im Duell auf den Tod verwundet, mit sieben Andern, die er mit in sein Luderleben gezogen, dem Arm der Justiz zu entlaufen.'“

[2] *Ibid*., p. 80 : „fällt ihm um den Hals“

[3] *Ibid*., p. 92 : „Das Recht wohnet beim Überwältiger, und die Schranken unserer Kraft sind unsere Gesetze.“

[4] *Ibid*., p. 92 : „Ich habe große Rechte, über die Natur ungehalten zu sein, und bei meiner Ehre! ich will sie geltend machen. - Warum bin ich nicht der Erste aus Mutterleib gekrochen? warum nicht der Einzige? Warum mußte sie mir diese Bürde von Häßlichkeit aufladen? gerade mir? Nicht anders, als ob sie bei meiner Geburt einen Rest gesetzt hätte.„

Il met ainsi en cause la Création, et tire prétexte de l'imperfection de l'œuvre divine pour s'adonner à ses mauvais penchants. Ainsi, il justifie ses turpitudes, en se présentant en victime.

Or, il est frappant que Karl, également, puisera dans le sentiment d'injustice le mobile de son action. Assurément, les deux frères se situent aux antipodes l'un de l'autre, comme le signale Philippe Forget : « Franz érige son propre intérêt en loi suprême, et Karl, exaltant la liberté en opposition à la loi haïe parce que pervertie, s'adosse encore à elle. »[5] Cependant, Schiller souligne ainsi toute l'ambiguïté de la révolte contre l'injustice, capable d'engendrer le meilleur : le désir d'améliorer la société, comme le pire : la négation de toutes les valeurs, l'envie systématique de nuire et de détruire. Il a fait de Franz un aigri et un jaloux, uniquement préoccupé de prendre l'avantage sur son frère par des moyens de basse intrigue.

Franz manipule d'abord son père, vieillard faible et crédule, tout juste capable de pleurer sur la prétendue dépravation de son fils aîné. Il mobilise tous les arguments, en particulier des références bibliques, pour inciter le vieillard à la sévérité :

> Jusqu'ici, vous l'aimiez comme la prunelle de vos yeux, mais maintenant, comme le dit l'Écriture, si ton œil te jette dans le péché, arrache-le. Il vaut mieux monter au ciel avec un seul œil que de descendre en enfer avec ses deux yeux. Mieux vaut monter au ciel comme un homme sans enfants que de descendre avec son fils en enfer. C'est la sentence divine.[6]

On ne peut pousser la perversité plus loin, puisqu'il subvertit le discours évangélique pour le faire servir à son plan satanique.

Effectivement, le vieux Moor se laisse toucher par la force de l'argumentation. « La stratégie développée par le personnage consiste à invoquer les valeurs chrétiennes pour mieux les retourner contre sa victime, profondément imprégnée de celles-ci, et à criminaliser la notion d'amour qui constitue le pilier de la philosophie familiale, cette philosophie à laquelle Franz veut substituer son propre système, fondé sur l'égoïsme et les rapports de force.»[7] Franz utilise l'arme perfide entre toute, celle de la culpabilisation du vieux Moor, en assimilant son

---

[5] Philippe Forget, *Nouvelle histoire de la littérature allemande*, T. II, *Sturm und Drang. Premier romantisme. Classicisme*, Paris, Colin, 1998, p. 160.

[6] *Les Brigands*, *op. cit.*, p. 86 : „Er ist Euer Augapfel gewesen bisher; nun aber, ärgert dich dein Auge, sagt die Schrift, so reiß es aus. Es ist besser, einäugig gen Himmel, als mit zwei Augen in die Hölle. Es ist besser, kinderlos gen Himmel, als wenn Beide, Vater und Sohn, in die Hölle fahren. So spricht die Gottheit."

[7] Gilles Darras, « Friedrich Schiller. *Les Brigands* », in G. Zaragoza, G. Darras, C. Marcandier-Colard, E. Samper, *Héroïsme et marginalité. Friedrich Schiller*, Les Brigands, *Victor Hugo*, Hernani, *Duc de Rivas*, Don Alvaro ou la force du destin, Paris, Atlante, 2002, (p. 21-57), p. 34.

amour paternel à un péché. Ainsi, paradoxalement, les exhortations religieuses, qui doivent sauver les âmes, contribuent à la perdition de Karl. Ce qui fascine le moraliste Schiller, c'est la frontière ténue entre le bien et le mal, et le renversement qui peut s'opérer entre l'un et l'autre.

Aussi Franz s'acharne-t-il à dévaluer les qualités de Karl, à en faire autant de raisons de sa pseudo-chute. Il ne mentionne son « esprit ardent »[8], son « courage viril »[9], que pour démontrer que ces belles qualités contribuent à sa perte : « Ah! Voyez donc cet homme hardi et entreprenant, les plans qu'il forge et exécute, devant lesquels s'évanouissent les exploits d'un Cartouche et d'un Howard ! »[10] En comparant son frère à des bandits célèbres, Franz organise un jeu de dupes grâce auquel il brouille les pistes et substitue à la vraie personnalité de son frère une personnalité truquée pour désespérer son père.

Mais l'aspect le plus machiavélique de cette stratégie est qu'effectivement, à la suite de ces nouvelles et propos mensongers, Karl va accomplir la prédiction de Franz et se transformer bel et bien en un Cartouche qui, dans l'imaginaire populaire, incarne le type du bandit valeureux. Effectivement, après avoir désinformé son père, Franz envoie au nom de celui-ci une lettre de condamnation en réponse à la demande de pardon de Karl qui s'excusait de quelques fredaines estudiantines. Karl, prêt à s'assagir et à rentrer dans le giron familial, est saisi alors de rage devant ce qu'il pense être de l'inhumanité paternelle. Il se livre à des imprécations : « Quand l'affection paternelle se fait mégère, ô alors, prends feu, impassibilité virile ! Deviens un tigre sauvage, doux agneau, et que chaque fibre de ton être se tende dans la colère et la fureur destructrice ! »[11] Ce qu'il prend pour un sentiment dénaturé provoque en lui un désespoir existentiel, l'amène à douter de ses semblables et de leur morale, et à se précipiter dans l'action violente pour rompre avec son milieu et punir les coupables :

> Mon esprit a soif d'action, j'aspire à la liberté de tout mon souffle ! Brigands, meurtriers ! Ce mot seul suffisait à mettre la loi sous mes pieds. Les hommes m'ont caché l'humanité au moment où j'en appelais à l'humanité. Loin de moi sympathie et ménagements humains ![12]

---

[8] *Les Brigands*, *op. cit.*, p. 82 : „der feurige Geist“

[9] *Ibid*. : „dieser männliche Mut“

[10] *Ibid*., p. 82 : „Ah! seht doch diesen kühnen, unternehmenden Kopf, wie er Plane schmiedet und ausführt, vor denen die Heldenthaten eines Cartouches und Howards verschwinden!“

[11] *Ibid*., p. 122 : „Wenn Blutliebe zur Verrätherin, wenn Vaterliebe zur Megäre wird: und so fange Feuer, männliche Gelassenheit! Verwilde zum Tiger, sanftmüthiges Lamm! und jede Faser recke sich auf zu Grimm und Verderben!“

[12] *Ibid*., p. 124 : „Mein Geist dürstet nach Thaten, mein Athem nach Freiheit. - Mörder, Räuber! - mit diesem Wort war das Gesetz unter meine Füße gerollt - Menschen haben Menschheit vor mir verborgen, da ich an Menschheit appellierte, weg denn von mir, Sympathie und menschliche Schonung!“

Karl se fait brigand pour détruire une société qui lui semble composée d'êtres pervertis, car incapables de distinguer le bien du mal, de récompenser les bons et de punir les méchants. C'est l'éternelle question.

Seulement, en l'occurrence, le ressort premier de la décision du héros, la prétendue injustice de son père à son égard, n'est qu'un leurre monté par son frère. Ce qu'il prend pour le mal absolu, l'absence de fibre paternelle, n'est qu'une grossière mise en scène que, dans l'aveuglement de sa déception, il n'évente pas. Ainsi, sa décision de changer la société par la violence repose sur un fondement fallacieux.

Or, paradoxalement, ce spectacle d'une injustice inventée va générer de vrais maux et iniquités. En effet, le vieux Moor est désespéré d'apprendre par la suite le destin de son fils aîné, et il en mourra. Et surtout, Karl, en se faisant brigand, ne peut garder les mains pures. Ainsi se profile en filigrane de la pièce toute la délicate problématique du justicier.

## Commettre le mal au nom d'un plus grand bien

Si Karl choisit l'illégalité, ce n'est pas par cupidité. Il prend soin de se distinguer de ses compagnons : « Je ne suis pas le voleur qui conspire avec le sommeil et la nuit, et fait le flambard à l'escalade. »[13] Il n'éprouve au fond que mépris pour ses complices. L'un d'eux lui rend d'ailleurs hommage : « Il ne tue pas pour voler, comme nous [...]. Même son tiers du butin, qui lui revient de droit, il le donne à des orphelins ou permet avec cela à des jeunes gens d'avenir de faire des études. »[14] Karl commet le mal au nom d'un plus grand bien. Là encore, on assiste à un basculement entre les deux concepts. Pour le héros, les méchants, ce sont les détenteurs de l'autorité qui en mésusent, mais que la loi et la morale courante louent. Il arrache à ces gens le masque de la respectabilité et les châtie à la place de la société, qui les avait placés au-dessus de ses règles.

Il montre ainsi à un moine, venant l'engager à se rendre, des bagues qu'il a arrachées à des gens apparemment au-dessus de tout soupçon :

> Ce diamant, je l'ai enlevé à un conseiller des finances qui vendait au plus offrant les places et les honneurs, jetant devant sa porte le patriote affligé. Cette agate, je la porte en l'honneur d'un prêtre de votre acabit que j'ai

[13] *Ibid*., p. 206 : „Ich bin kein Dieb, der sich mit Schlaf und Mitternacht verschwört und auf der Leiter groß und herrisch thut."

[14] *Les brigands*, *op. cit.* p. 182 : „Er mordet nicht um des Raubes willen, wie wir [...], und selbst sein Drittheil an der Beute, das ihn von Rechtswegen trifft, verschenkt er an Waisenkinder, oder läßt damit arme Jungen von Hoffnung studieren."

> étranglé de ma propre main pour avoir pleuré en pleine chaire la décadence de l'inquisition.[15]

Karl cambriole, assassine pour rétablir la justice. Il applique le fameux principe de Machiavel, selon lequel la fin justifie les moyens. Pour extirper le mal au cœur de la société, seules des méthodes violentes peuvent convenir, à son avis. Karl se fixe donc une mission qu'il estime juste : « Les représailles sont mon affaire, la vengeance mon emploi. »[16] Il se prétend le défenseur de la veuve et de l'orphelin, des faibles et des affligés qui sont brimés par le système politique. En revanche, il veut châtier les puissants qui abusent de leur pouvoir pour accaparer richesses et prébendes. Il apparaît donc comme un Robin des Bois, choisissant l'illégalité pour mieux défendre les « petits » maltraités contre des « forts » outrecuidants. Il se donne bonne conscience grâce à cette vision manichéenne de la situation. Il se croit du côté des bons contre les méchants. Seulement, il découvre très vite que le combat contre les uns nuit également aux autres. Schiller souligne en effet toute l'ambiguïté de l'action du justicier.

## Karl, justicier dévoyé

Karl est atterré par la mort des innocents. Pour sauver Roller, l'un de ses compagnons condamnés à la potence, il doit incendier une ville, ce qui coûte la vie à quatre-vingt-trois personnes. Il est accablé d'apprendre que des femmes et des enfants ont péri :

> O honte au meurtrier de l'enfant, au meurtrier de la femme, au meurtrier du malade ! Que ces méfaits m'accablent ! Ils ont empoisonné ma plus belle œuvre. Voilà, rouge de honte et couvert de dérision aux yeux du ciel, l'enfant qui se vantait de jouer avec la massue de Jupiter, et n'abattit que des pygmées au lieu des titans qu'il devait fracasser.[17]

Karl fait ici un acte de contrition. Il s'aperçoit que le châtiment des coupables a entraîné des conséquences fatales pour les justes et, dépassé par les événements, ressemble à un apprenti sorcier qui, au lieu d'améliorer la société,

---

[15] *Ibid*., p. 204 : „Diesen Demant zog ich einem Finanzrath ab, der Ehrenstellen und Ämter an die Meistbietenden verkaufte und den trauernden Patrioten von seiner Thüre stieß. - Diesen Achat trag' ich einem Pfaffen Ihres Gelichters zur Ehre, den ich mit eigener Hand erwürgte, als er auf offener Kanzel geweint hatte, daß die Inquisition so in Zerfall käme."

[16] *Ibid*., p. 206 : „mein Handwerk ist Wiedervergeltung - Rache ist mein Gewerbe."

[17] *Ibid*. p. 194 : „O pfui über den Kindermord! den Weibermord! den Krankenmord! - Wie beugt mich diese That! Sie hat meine schönsten Werke vergiftet - Da steht der Knabe, schamroth und ausgehöhnt vor dem Auge des Himmels, der sich anmaßte, mit Jupiters Keule zu spielen, und Pygmäen niederwarf, da er Titanen zerschmettern sollte."

sème la désolation autour de lui. « Oh ! insensé que j'étais, de me figurer que j'allais perfectionner le monde par mes atrocités, et maintenir les lois par la licence ! »[18] Ainsi, il se heurte aux limites de l'idéal du justicier et fait amende honorable. Il comprend que l'objectif de rétablir la justice par des moyens violents ne s'opère pas impunément et l'entraîne dans la culpabilité. Karl découvre donc l'inanité de son projet qui se solde par un triple échec, humanitaire, personnel et éthique. Sur le plan privé, il a dû renoncer à tout bonheur domestique pour poursuivre un idéal d'amélioration sociale qui ne s'est pas produite. Et sur le plan éthique, il s'est montré sacrilège en voulant se substituer à la justice divine. Finalement, bien qu'aux antipodes de son frère, il le rejoint en plaçant son orgueil « conquérant » au-dessus des lois.

Schiller décrit donc un effondrement moral du héros à la fin de la pièce. Karl apprend la machination de Franz : « O fou insensé, insensé, insensé ! [...] J'aurais pu être heureux. Canaillerie, canaillerie ! Tout le bonheur de ma vie détruit par les tromperies d'une canaille, d'une canaille. [...] Être devenu un meurtrier, un brigand par une machination criminelle ! »[19] Certes, il a été victime de la méchanceté de son frère, mais aussi de son propre aveuglement. Le mal, n'est-ce pas aussi le manque de discernement, cette folie dont il s'accuse et qui est due à un caractère passionné, incapable de se maîtriser ?

Au fond, il a pris prétexte de la pseudo-malédiction paternelle pour rompre avec sa famille qui bridait son tempérament essentiellement rebelle. Selon Sylvain Fort, s'il admet sans vérification la fausse lettre de son père, c'est parce qu'il a envie de se libérer : « C'est pourquoi la détermination de Karl à regagner la demeure paternelle ne dure guère, et cède rapidement devant un refus dont il ne daigne pas examiner les raisons – plus forte, sa nature le repousse dans les bras d'une autre résolution. Karl est déjà d'emblée un personnage de la rupture, un personnage dont le mouvement fondamental (ou encore la logique) s'appelle sécession. »[20]. Karl se sentait à l'étroit dans la légalité et dans une existence tranquille et conformiste.

Selon Gert Sautermeister, s'il s'est fait brigand, c'est parce qu'il aurait voulu au fond accomplir le meurtre du père, et qu'il tente de dévier cette pulsion parricide vers d'autres objets : « À chaque méfait de sa bande, Karl accomplit symboliquement le meurtre du père, il obéit à un « ça » agressif, même s'il n'est pas conscient de l'impulsion originelle, l'anéantissement du père. »[21] Il existe chez lui

---

[18] *Ibid*., p. 344.

[19] *Ibid*., p. 266 : „oh ich blöder, blöder, blöder Thor! [...] o Büberei, Büberei! Das Glück meines Lebens bübisch, bübisch hinwegbetrogen. [...] Mörder, Räuber durch spitzbübische Künste!„

[20] Sylvain Fort, *Friedrich Schiller*, *op. cit*., p. 24.

[21] Gert Sautermeister, „ Die Seele bei ihren geheimsten Operationen ertappen“. Unbotmäßiges zu den Brüdern Moor in Schillers *Räubern*“, in Thomas Metzcher, Christian Marzahn (Hg.), *Kulturelles Erbe zwischen Tradition und Avantgarde*. Ein Bremer Symposium, Köln, Böhlau Verlag, 1991, (311-338), p. 321 : „Mit jeder Untat seiner Bande

un attrait pour l'action violente qui lui communique une griserie : « Mais quand il peut saigner un hobereau qui écorche ses paysans comme des bêtes, ou avoir sous sa massue un de ces coquins à galons dorés qui faussent la monnaie des lois, achètent la justice, ou tout autre petit monsieur de cet acabit, mon gaillard ! il est alors dans son élément et se démène comme un beau diable. »[22], constate Razmann. La comparaison avec le diable est explicite et projette un jour douteux sur sa conduite. Sa satisfaction a-t-elle une source uniquement éthique ? Il semble que l'utilisation de méthodes sommaires soit devenue pour lui une drogue lui communiquant des sensations fortes et une impression de toute-puissance. La transgression lui procure un plaisir ambigu. Selon Gert Sautermeister, « son héroïsme humanitaire n'est pas dénué de fausses notes. »[23] Il est en proie à l'hybris de la destruction, déclarant à ses compagnons : « Vous n'êtes pas Moor. Vous êtes de lamentables voleurs, de misérables instruments de mes grands desseins, méprisables comme la corde dans la main du bourreau. »[24]. Il subit une dérive mégalomaniaque, d'autant plus prononcée qu'elle lui permet une auto-affirmation face aux tenants de la morale et de la loi.

Cependant, devenu brigand, il découvre qu'il n'est pas plus libre qu'auparavant. Prisonnier de son statut de hors-la-loi, il ne peut plus retourner à une existence paisible et honnête. Il est lié à des hommes qui sont, eux, de vrais bandits, tel Spiegelberg, personnage truculent et picaresque, ignorant tout scrupule : « Imiter une signature, piper des dés, faire sauter des serrures, vider les entrailles des coffres, tout cela, tu l'apprendras de Spiegelberg »[25], déclare-t-il en se vantant. Or, ce n'est pas un hasard si la racine de ce nom « *Spiegel* » signifie « miroir ». Selon Gilles Darras, Spiegelberg ne sert pas « de repoussoir destiné à mettre en valeur le héros, brigand au cœur pur et à l'âme noble, mais au contraire de miroir

---

vollzieht Karl symbolisch die Tötung des Vaters, gehorcht er seinem aggressiven Es, mag auch der ursprüngliche Impuls, die Vernichtung des Vaters, ihm nicht bewußt sein.“

[22] *Les Brigands*, *op. cit*., p. 180 : „Aber soll er dir einen Landjunker schröpfen, der seine Bauern wie das Vieh abschindet, oder einen Schurken mit goldnen Borten unter den Hammer kriegen, der die Gesetze falschmünzt und das Auge der Gerechtigkeit übersilbert, oder sonst ein Herrchen von dem Gelichter - Kerl! da ist er dir in seinem Element und haust teufelmäßig.“

[23] Gert Sautermeister, „ Die Seele bei ihren geheimsten Operationen ertappen“. Unbotmäßiges zu den Brüdern Moor in Schillers *Räubern*“, *op. cit.*, p. 321 : „Aber sein humaner Heroismus istg von Mißtönen nie frei.“

[24] *Les Brigands*, *op. cit*., p. 210 : „Ihr seid heillose Diebe! Elende Werkzeuge meiner größeren Plane, wie der Strick verächtlich in der Hand des Henkers!

[25] *Ibid.*, p. 106 : „wie man Handschriften nachmacht, Würfel verdreht, Schlösser aufbricht und den Koffern das Eingeweid' ausschüttet - das sollst du noch von Spiegelberg lernen!“

visant à en dévoiler les failles. »[26] Ainsi, ce personnage serait un double du héros, matérialisant le côté obscur et pulsionnel de sa nature.

Passé sous les ordres de Karl Moor, il n'en renonce pas pour autant à ses activités premières. Ainsi, il raconte avec verve le pillage d'un couvent : « J'ai tiré du couvent pour plus de mille écus, et le plaisir par-dessus le marché, et mes gars leur ont laissé des souvenirs qu'elles auront à porter pendant neuf mois. »[27] Ce récit, qui s'inscrit dans la veine audacieuse et anti-conformiste du *Sturm und Drang*, dans son refus des bienséances, n'en fait pas moins apparaître le côté sacrilège des activités des brigands. Même si Karl n'a apparemment pas participé à cette opération, il n'en est pas moins solidaire en tant que chef, d'autant plus qu'il est lié à sa bande par un pacte, qui ressemble à un pacte satanique. Les hommes lui ont juré « fidélité et obéissance jusque dans la mort »[28], et lui-même s'est engagé envers eux : « Et maintenant, par cette dextre virile, je vous jure ici de rester votre capitaine, fidèle et inébranlable, jusque dans la mort ! »[29] Il leur dédie sa vie, mais cela n'implique-t-il pas qu'il leur livre également son âme ? La fin de la pièce montre en tout cas qu'il est moralement et physiquement l'otage de sa bande.

Progressivement, Karl prend conscience de l'impasse dans laquelle il se trouve. Grâce aux révélations d'un serviteur, il retrouve son père enfermé dans un vieux donjon par Franz et mourant de faim. Indigné devant la barbarie de son frère, il envoie quelques brigands pour le prendre vivant et le lui ramener. À nouveau, le besoin de faire justice lui-même le saisit : « Je jure de ne plus saluer la lumière du jour avant que le sang du parricide, versé devant cette pierre, ne fume au soleil. »[30] La langue employée, marquée par une image pathétique, reflète l'exaltation du personnage, mais aussi sa trouble fascination pour le sang et le meurtre. Son caractère fougueux explique que sa soif de justice verse dans le radicalisme et la démesure, autrement dit qu'une qualité devienne chez lui un défaut. Karl oscille entre des extrêmes et présente une personnalité bipolaire. Aussi, après un entretien avec son père, doux et miséricordieux, il comprend qu'il ne doit pas souiller ses mains par un tel assassinat, même si son frère est un scélérat. Il est alors soulagé d'apprendre que Franz s'est suicidé. Schiller campe donc à travers son héros un justicier fourvoyé et piégé par ses démons intérieurs.

---

[26] Gilles Darras, « La satire du génie dans le théâtre du jeune Schiller », in Roland Krebs (éd.), *Friedrich Schiller. La modernité d'un classique*, Revue germanique internationale, 22/2004, (p. 7-24), p. 15.

[27] *Les Brigands*, *op. cit.*, p. 174 : „ich hab' aus dem Kloster mehr denn tausend Thaler Werths geschleift, und den Spaß obendrein, und meine Kerls haben ihnen ein Andenken hinterlassen, sie werden ihre neun Monate dran zu schleppen haben.“

[28] *Ibid*., p. 126 : „Treu und Gehorsam bis in den Tod“

[29] *Ibid*. : „Nun, und bei dieser männlichen Rechte schwör' ich euch hier, treu und standhaft euer Hauptmann zu bleiben bis in den Tod!“

[30] *Ibid*., p. 298 : „ [Ich] schwör', das Licht des Tages nicht mehr zu grüßen, bis des Vatermörders Blut, vor diesem Steine verschüttet, gegen die Sonne dampft.“

Cependant, Karl est poursuivi par son passé. Les crimes commis en engendrent d'autres. Finalement, il lui faut avouer à son père sa vraie identité et ce qu'il est devenu. « Meurs, père ! Je t'apporte la mort pour la troisième fois. Les hommes qui viennent de te sauver sont des brigands et des assassins. Ton Karl est leur capitaine. »[31] Karl apparaît bien ici comme le héros ténébreux type du *Sturm und Drang*, sur qui pèse une malédiction. Effectivement, le vieux Moor, affaibli par la captivité et le manque de nourriture, ne supporte pas de constater la déchéance de son fils préféré. Il « rend l'âme »[32]. Karl achève ainsi l'œuvre de Franz et devient, sans le vouloir, son complice. Il est, comme lui, un parricide. Alors qu'il aime son père et voulait le sauver, il le fait mourir, tout comme son frère qui le détestait.

Schiller montre ainsi l'engrenage du mal. En devenant brigand, en bravant la loi et les interdits, Karl est entré dans un cercle vicieux dont il ne peut plus sortir. Il voudrait, après la mort de son père, partir avec sa fiancée Amalia, mais ses compagnons lui rappellent alors qu'il a fait le serment de rester avec eux. « Regarde ici, regarde. Connais-tu ces cicatrices ? Tu nous appartiens, tu es notre serf, nous t'avons acheté au prix de notre sang le plus précieux, tu nous appartiens. »[33] La complicité avec les brigands a été scellée par les crimes commis ensemble et ne s'efface pas. Pire, elle entraîne sans cesse d'autres crimes.

Après la mort du père, elle provoque également celle d'Amalia, qui, désespérée d'être abandonnée par Karl, lui demande de la tuer : « Tire l'épée, et rends-moi heureuse »[34]. Karl va jusqu'au bout de l'horreur en immolant sa fiancée : « La bien-aimée de Moor ne doit mourir que de ses mains »[35]. Là encore, par ce rebondissement tragique, le jeune Schiller exploite les ressorts d'un pathos assez facile, grand pourvoyeur de sensations fortes, et réduit la femme au rôle d'un être faible et dépendant, d'un « objet » appartenant à son amant, à qui est octroyé le droit de vie et de mort sur elle. Gilles Darras parle à ce sujet du « moi hypertrophique »[36] de Karl. Cependant un tel dénouement vise également à démontrer la logique mortifère dans laquelle s'inscrit le parcours du héros, un parcours jalonné de cadavres, ne pouvant s'achever que par l'anéantissement de Karl lui-même.

Afin de rompre avec cette existence, celui-ci ne voit qu'un seul moyen : se rendre à la justice humaine qu'il avait tant vilipendée :

---

[31] *Ibid*., p. 336 : „Stirb, Vater! Stirb durch mich zum dritten Mal! - Diese deine Retter sind Räuber und Mörder! Dein Karl ist ihr Hauptmann."
[32] *Ibid*.: „gibt seinen Geist auf".
[33] *Ibid*., p. 339 : „Schau her, schau! Kennst du diese Narben? Du bist unser! mit unserem Herzblut haben wir dich zum Leibeigenen angekauft, unser bist du."
[34] *Ibid*., p. 341 : „Zeuch dein Schwert, und erbarme dich!"
[35] *Ibid*., p. 342 : „Moors Geliebte soll nur durch Moor sterben!"
[36] Gilles Darras, « Friedrich Schiller. *Les Brigands* », *op. cit.*, p. 57.

> Ce que j'ai détruit ne se relèvera jamais. Mais il me reste encore de quoi me concilier la loi que j'ai offensée, de quoi rétablir l'ordre que j'ai troublé. Cet ordre exige une victime qui manifeste aux yeux de tous les hommes son inviolable majesté. Cette victime, c'est moi. Il faut que je meure pour cela.

Il fait donc amende honorable. Schiller montre la réhabilitation du coupable à la fin de la pièce. L'accumulation de ses crimes provoque chez lui un dégoût et une conversion. Il renonce à la vie pour réparer ses forfaits. « La mort consacre alors un arrachement au monde sensible, au 'vouloir vivre', ce qui fonde proprement le sublime kantien du héros schillérien, et trouvera plus tard des échos dans les analyses de Schopenhauer. »[37] Le redresseur de torts se mue en pénitent. Il décide par altruisme d'aller se rendre à un pauvre journalier, père de onze enfants, afin que celui-ci touche les mille louis d'or offerts à qui prendrait le bandit vivant. Schiller donne donc une fin édifiante de victime expiatoire à son héros. « Après avoir adopté une stratégie de la rupture, il opte pour celle de l'union et de la réconciliation, en se soumettant à l'ordre établi, si impitoyable soit-il ! »[38] Cependant, on peut se demander si le héros ne se livre pas plutôt à une forme de suicide déguisé, inspiré par l'absurdité de son existence à laquelle il tente rétroactivement de conférer une signification plus haute.

Schiller, qui est aussi un philosophe, cherche dans cette pièce une réponse au problème de l'injustice sociale. Ici, il condamne sans ambiguïté l'action solitaire du justicier qui se met en marge des lois, car, en poursuivant le bien, il n'en commet pas moins le mal. Finalement, il anticipe ici sur la fameuse affirmation gœthéenne selon laquelle une injustice est préférable à un désordre. Cette phrase, attribuée, légitimement ou non, au grand homme, a au moins eu le mérite d'alimenter la controverse et d'inciter à la réflexion. Dans *Les Brigands* en tout cas, l'idée d' « ordre » est au cœur de la réflexion du héros, ordre qui est moins social que moral, puisqu'il reconnaît que « deux hommes comme [lui] suffiraient à renverser tout l'édifice du monde moral »[39].

La peur de l'anarchie se profile à l'arrière-plan de telles déclarations, et explique également le mouvement de méfiance qui a saisi Schiller devant la révolution française après un premier élan d'enthousiasme. Pourtant, par la suite, il poursuivra sa réflexion et, dans sa dernière pièce, *Guillaume Tell*, il apporte une réponse plus nuancée, en justifiant le crime perpétré contre un tyran par celui qu'il considère comme le libérateur de la Suisse. En ce cas, l'utilisation d'un moyen

---

[37] Dominique Peyrache, « Le sublime et le crime. Autour des *Brigands* de Schiller », in *Revue de Littérature comparée* 259, n°3, 1991, p. 277-288, p. 283.

[38] Aline Le Berre, « Révolte contre le père et contestation politique dans *Les Brigands* de Schiller », in *Théâtres du monde*, Cahier n°6, *Théâtre et société: la famille en question*, Maurice Abiteboul (dir.), Université d'Avignon, 1996, p. 67-79, p. 78.

[39] *Les Brigand*s, *op. cit.*, p. 345 : „zwei Menschen, wie ich, den ganzen Bau der sittlichen Welt zu Grund richten würden.

violent et prohibé est légitimée par le but poursuivi et obtenu: la fin du despotisme et le bonheur du peuple.

**Aline LE BERRE**
***Université de Limoges***

# FIGURES DU MAL DANS LE THÉÂTRE DE FERDINAND RAIMUND (1790-1836)

GÉNIE. Le maître suprême m'a dit :
« Le monde est un vaste champ de bataille
Et le Mal y est placé
Afin qu'il lutte contre le Bien
Et qu'il soit la proie des Enfers[1]. […] »

Les « féeries » (*Zauberspiele*) du « théâtre populaire viennois » (*Wiener Volkstheater*)[2] sont peuplées, dans la sphère céleste, de bons et de mauvais esprits, qui font le plus souvent office de représentations allégoriques ou symboliques des qualités prêtées par les divers auteurs aux personnages humains dans la sphère terrestre. Ces personnages, à la place et à la fonction centrales dans l'appareil féerique, apparaissent ainsi dans les pièces foisonnantes de Johann Joseph Felix von Kurz (1717-1784) ; on les retrouve ensuite en masse dans les productions des trois grands noms du théâtre populaire viennois avant Raimund, Joseph Alois Gleich (1772-1841), Karl Meisl (1775-1853), et Adolf Bäuerle (1786-1859), ainsi que dans les féeries de Ferdinand Raimund (1790-1836), qui pousse cette forme théâtrale à un premier sommet, avant que Johann Nestroy (1801-1862) ne renoue avec cette tradition dans son œuvre précoce pour mieux s'en distancier ensuite.

La première question qui se pose ici est celle de l'originalité du théâtre de Raimund par rapport à ses prédécesseurs, c'est-à-dire de la spécificité de son apport à la tradition théâtrale locale. On s'interrogera en particulier sur les fonctions – psychologique, anthropologique, voire métaphysique – assignées par l'auteur aux figures du Mal dans les huit pièces qu'il a léguées à la postérité de 1823 à 1834, fonction qui ne saurait être par ailleurs détachée de la tradition théâtrale dans laquelle s'inscrit Raimund. Un premier angle d'approche consiste à interroger la manière dont Raimund fait sien le schéma dualiste entre Bien et Mal, hérité du théâtre baroque, dans son œuvre précoce. Il s'agira ensuite d'examiner les moyens utilisés par le dramaturge pour élargir progressivement le spectre de ce schéma initial.

---

[1] Ferdinand Raimund, *Moisasurs Zauberfluch* (I, 18), éd. par Gottfried Riedl, avec une postface de Jürgen Hein, Vienne, Lehner, 2004, p. 32 : GENIUS : « Zu mir sprach der hohe Meister: / "Ein großer Kampfplatz ist die Welt, / Und das Böse hingestellt, / Daß es mit dem Guten streite / Und der Hölle werd' zur Beute. […]" » (Notre traduction)

[2] Sur cette notion, voir Jürgen Hein, *Das Wiener Volkstheater*, 3e édition, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997.

## 1. La tentation d'un schéma dualiste (Bien / Mal) ?

L'œuvre de Kurz, l'un des grands noms du théâtre populaire viennois avant Raimund, repose sur la conception d'un théâtre « total », mêlant en son sein les éléments les plus divers au détriment de la consistance et de la cohérence de l'action : l'univers ludique et fantastique des « Bernardoniades » – c'est-à-dire des pièces mettant en scène le personnage comique de Bernardon, inventé par Kurz – ne tolère ni ordre, ni hiérarchie, ni logique de l'action ; il mêle le ciel et l'enfer[3], la terre et les dieux, les vivants et les morts, la cruauté, voire le cannibalisme, et la naïveté enfantine. Dans un tel contexte, la notion même de Mal est, à l'opposé de toute intention moralisatrice ou édificatrice ainsi que de toute poétique normative du drame, sans cesse réintégrée dans la joyeuse anarchie du jeu scénique et fictionnel, comme dans la comédie-machine *Der neue Krumme Teufel* (1751)[4]. Le théâtre absolu de Kurz tend donc à dévoiler la caducité de toute transcendance en intégrant des éléments issus de l'univers baroque dans la toute-puissance du jeu théâtral. En bon « maître de la profanation et de la sécularisation des formes baroques[5] », Kurz ne donne plus à voir que les derniers ressorts techniques du drame baroque, dont le contenu et la vision du monde se trouvent désormais vidés de toute substance.

Dans cette perspective, la question de la théodicée – soulevée par Leibniz (*Essais de théodicée*, 1710) à la suite de Saint Augustin dans *La Cité de Dieu* (413-426) –, figurant au cœur de toute réflexion d'ordre philosophique sur le Mal[6], semble par conséquent d'emblée évacuée. Raimund, pour sa part, profondément insatisfait des productions dramatiques de ses contemporains (Gleich, Meisl et Bäuerle) sur les scènes des faubourgs de Vienne, entreprend précisément de replacer la question du Mal – et de sa confrontation au Bien – au centre de son

[3] Kurz a introduit le motif du diable et de l'enfer à de nombreux endroits de son œuvre : dans la « trilogie » *Bernardon der dumme Nachfolger des Doctor Faustes*, *Die Reise des Bernardons aus der Höllen* et *Die andere Continuation des Bernardons Reise in die Hölle: Die Reise des Bernardon in sein Vatterland nacher Presbug*, ainsi que dans le fragment non conservé *In doctrina interitus* et dans *Die fünf kleinen luft-Geister*.

[4] Voir Johann Joseph Felix von Kurz (1717-1784), *Eine ganz neue Komödie… Augewählte Bernardoniaden und Lustspiele*, éd. par Andrea Brandner-Kapfer, Vienne, Lehner, 2010, p. 108-129.

[5] Johann Sonnleitner, « Hanswurst, Bernardon, Kasperl und Staberl », in : *Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie*, éd. par J. S., Salzbourg et Vienne, Residenz Verlag, 1996, p. 331-389, ici : p. 357 : « Kurz-Bernardon ist ein Meister der Profanierung und der Säkularisierung barocker Formen […] » (notre traduction).

[6] Concernant la réflexion philosophique sur le Mal, voir notamment Paul Ricœur, *Le Mal*, Genève, Labor et Fides, 1978, et Francis Wolff, « Le mal », in : *Notions de philosophie*, vol. III, sous la dir. de Denis Kambouchner, Paris, Gallimard, 1995, p. 151-219.

théâtre. À l'anarchie subversive de Kurz, Raimund oppose une nouvelle forme de théâtre « populaire », dont il entend augmenter considérablement les ambitions esthétiques : « Comique local ? Théâtre populaire ? – Je ne veux absolument pas écrire de pièces locales, et je me moque du théâtre populaire[7]. » Dénonçant l'attitude pragmatique et les intentions mercantiles des représentants du « théâtre du rire », Raimund assigne à ses pièces une fonction artistique et morale. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si, dans ses lettres et poèmes, il se qualifie lui-même non pas de dramaturge, mais de « poète » (*Dichter*), et évoque non sans fierté un « art » (*Kunst*) tendant à concilier l'idéal classique (Schiller était pour lui le modèle absolu du poète) et les impératifs pragmatiques du théâtre populaire (satisfaire le goût du public).

C'est précisément dans ce contexte que Raimund fait intervenir massivement dans son théâtre la dialectique entre le Bien et le Mal, ainsi qu'entre le monde des esprits et celui des humains. Ce faisant, il renoue à sa manière avec la tradition du théâtre baroque, en particulier celle du drame des jésuites[8] (Jakob Biedermann, Nikolaus Avancini, Johann Baptist Adolf), qui montre le conflit éternel du Bien et du Mal – et la victoire finale du Bien : « Dans la pièce d'amélioration, dont les origines sont à chercher dans le mystère médiéval et dans le théâtre baroque des jésuites, la folie des personnages principaux est guérie, dans la mesure où un esprit ou un personnage analogue les confronte, d'une manière extrême mais amusante et divertissante, aux conséquences éventuelles de leur folie[9]. »

Dès sa seconde pièce, *Le diamant du roi des esprits* (*Der Diamant des Geisterkönigs*, 1824), Raimund met en scène une constellation dramatique à laquelle il recourra fréquemment par la suite : l'antagonisme du Bien et du Mal, sous la forme ici de la mise à l'épreuve de la vertu confrontée à la séduction du Mal. En l'occurrence, le petit génie Colibri ne conduit le héros (Eduard) qu'au pied de la montagne enchantée – que son protégé devra gravir sans la moindre aide extérieure –, montagne que recouvre la forêt gardée par le mauvais génie Koliphonius. Ce personnage a pour particularité de métamorphoser en animaux

[7] Ferdinand Raimund, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Säkularausgabe*, éd. par Fritz Brukner et Eduard Castle, Vienne, Schroll, 1924-1934, vol. V, p. 762 : « Lokalkomik ? Volkstheater ? – Ich will gar keine Lokalstücke schreiben, und nichts wissen von Volkstheater. » (Notre traduction)

[8] A ce sujet, voir l'ouvrage incontournable de Jean-Marie Valentin, *Les jésuites et le théâtre (1554-1680). Contributions à l'histoire culturelle du monde catholique dans le Saint-Empire romain germanique*, Paris, Éditions Desjonquères, 2001.

[9] Ian Roe, *Ferdinand Raimund*, Hanovre, Wehrhahn Verlag, 2010, p. 18 : « Im Besserungsstück, dessen Ursprünge im mittelalterlichen Mysterienspiel und im Barocktheater der Jesuiten zu suchen sind, wird die Torheit der Hauptfiguren geheilt, indem ein Geist oder eine ähnliche Gestalt sie in extremer, aber lustig-unterhaltsamer Weise mit den möglichen Folgen ihrer Torheit konfrontiert. »

tous les hommes et en fleurs toutes les femmes qui, tel Orphée de retour des enfers, ne peuvent s'empêcher de regarder derrière eux. Mais rien ne vient ici troubler le héros : parvenu au faîte de la montagne magique, Eduard cueille le rameau de l'arbre enchanté (rappelant le rameau d'or de *L'Énéide*) qui lui ouvre l'accès au roi des génies. L'on est tenté de reconnaître dans cet épisode une sorte de transposition, dans l'univers de la fable, de la visée ultime de l'action morale chez Kant : tendre à réaliser les « prospérités de la vertu » et les « malheurs du vice »[10]. De fait, Raimund prône ici, dans la lignée de Kant, la réalisation du Souverain Bien, autrement dit l'union du bonheur et de la vertu. En outre, la glorification de la vérité, de l'amour et de la fidélité et la fustigation simultanée du mensonge et de la malhonnêteté annoncent l'évolution ultérieure de la production dramatique de Raimund : dans les féeries sérieuses et/ou comiques des années suivantes, l'antagonisme entre Bien et Mal est radicalisé et devient précisément pour Raimund, dans le cadre de son projet d'ennoblissement du théâtre populaire viennois, un moyen privilégié de structurer ses pièces et de poser les fondements d'une action sérieuse.

Dans *La jeune fille du royaume des fées ou Le paysan millionnaire* (*Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär*, 1826), dont le titre double signale la convergence du monde des esprits et du monde des humains, Raimund va ainsi jusqu'à faire du Bien et du Mal les deux véritables protagonistes de l'action. La lutte que ces deux principes se livrent se déroule ici à un double niveau, dans le monde surnaturel d'une part, dans la sphère humaine d'autre part : si le conflit « d'en haut » éclaire le tiraillement des hommes entre vices et vertus, à l'inverse, la lutte entre le Bien et le Mal constitue la projection, dans la sphère supraterrestre, des conflits humains. Ce faisant, Raimund s'inscrit dans l'héritage baroque tout en le mettant d'ores et déjà nettement à distance : au schéma baroque des univers parallèles et superposés, Raimund oppose l'idée que le monde « d'en bas » est dorénavant au moins l'égal du monde « d'en haut », dont il s'est largement émancipé. Plus encore, les esprits ou génies « d'en haut », en quelque sorte déclassés, aspirent dorénavant à descendre sur terre pour jouir des bienfaits de l'humanité. Au fond, les personnages allégoriques du monde « d'en haut » n'apparaissent plus que comme des figurations des vices (l'Envie et la Haine, premières véritables personnifications du Mal dans l'œuvre de Raimund[11]) et des vertus (la Modestie et l'Amour) humains, et l'issue du conflit qui les oppose ne sera connue qu'au terme du choix entre le Bien et le Mal fait par les protagonistes humains spectateurs de ce combat entre puissances antagonistes. En d'autres termes, la fonction essentielle des esprits et autres allégories est de tendre un miroir aux vices et aux insuffisances humaines. Si Lotte, amoureuse naïve et vertueuse,

[10] Voir Emmanuel Kant, *Critique de la raison pratique*, livre II, chap. II (« De la dialectique de la raison pure dans la détermination du concept de Souverain Bien »).
[11] Dans *Le diamant du roi des esprits*, Koliphonius est certes qualifié de « mauvais génie », mais il demeure insignifiant.

demeure insensible à toutes les tentations mauvaises, Karl, l'amoureux fougueux, succombe un instant au pouvoir du Mal, qui se présente ici sous la forme de l'envie et de la haine, mais la force de son amour finira par l'éloigner du danger. Fortunatus Wuzel, lui aussi, peut être sauvé dans la mesure où le Mal qui s'est emparé de lui (en particulier la colère, l'envie et la haine) n'a pu altérer sa bonté foncière. Dans un couplet resté célèbre, il clame ainsi que tout n'est que cendre et vanité, hormis la bonté, l'amour, la gratitude et la fidélité :

> Mais beaucoup de choses dans le monde,
> Je ne pense pas forcément à l'argent,
> Valent pourtant la peine
> D'être tenues en haute estime.
> Devant tous les braves gens,
> Devant l'amour et la gentillesse,
> Devant l'ardeur des jeunes filles fidèles,
> Je tire mon chapeau ! *(L'ôte.)*[12]

Dans *L'Inspiration enchaînée* (*Die gefesselte Phantasie*, 1826), Raimund semble également rester fidèle à la structure dualiste de ses débuts : comme dans *La jeune fille du royaume des fées ou Le paysan millionnaire*, le conflit dramatique est situé sur deux plans : d'une part un plan « supérieur », idéal, où s'affrontent sous forme d'allégories des entités morales, d'autre part un plan « inférieur », qui met aux prises les personnages humains. Ici aussi, l'obstacle magique sera surmonté par les héros « bons » avec l'aide des entités surnaturelles, elles aussi « bonnes », et ce malgré l'opposition des entités « mauvaises », Arrogantia et Vipria, qui ne sont, là encore, que des figurations allégoriques (de la bassesse) des sentiments humains.

Arrivé à ce point de l'argumentation, on ne peut s'empêcher de s'interroger sur la permanence d'un certain schématisme dans les premières pièces de Raimund, dont la trame semble reposer essentiellement sur un dualisme rigide, à fonction moralisatrice (faire émerger le Bien aux dépens du Mal), entre puissances antagonistes : dans la droite ligne des deux derniers livres de *La Cité de Dieu* de Saint Augustin, qui traitent du châtiment des méchants (livre 21$^{e}$) et du bonheur des justes sous la forme de la béatitude éternelle (livre 22$^{e}$), le but serait de renforcer la foi en un ordre et une justice supraterrestres, donc de garantir, d'un point de vue à la fois métaphysique et moral, la victoire du Bien sur le Mal et l'« amélioration » des protagonistes humains. La présence récurrente du Mal apparaît nécessaire pour

[12] Ferdinand Raimund, *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär* (III, 7), éd. par Gottfried Riedl, avec une postface de Jürgen Hein, Vienne, Lehner, 2003, p. 64 : « Doch vieles in der Welt, / Ich mein' nicht etwa 's Geld, / Ist doch der Mühe wert, / Daß man es hoch verehrt. / Vor alle braven Leut', / Vor Lieb' und Freundlichkeit, / Vor treuer Mädchen Glut, / Da zieh' ich meinen Hut! *(Nimmt ihn ab.)* » (Notre traduction)

que triomphent le Bien, le Noble et le Beau. Une analyse plus poussée conduit toutefois à affiner ce premier constat et à interroger la façon dont Raimund, loin de se contenter d'un schéma dualiste figé (celui d'une simple opposition entre les deux principes suprêmes), mêle dans la suite de son œuvre le Bien et le Mal en concentrant de plus en plus son propos sur le niveau humain.

## 2. Dépassement du dualisme ? Le déplacement vers la sphère humaine

Longtemps, et parfois même jusqu'à nos jours, la recherche sur Raimund a réduit l'auteur à un poète sentimental, naïf et innocent, prétendument représentatif de l'époque *Biedermeier*, entendue au sens – là encore fortement réducteur – de glorification des valeurs bourgeoises d'ordre, de stabilité et de pondération. Or, à y regarder de plus près, des pièces telles que *Moisasurs Zauberfluch* et *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* ne tardent pas à se dérober à cette classification hâtive, notamment en raison de la nouvelle lumière que Raimund jette sur la question du Mal, envisagée ici sous les formes de la méchanceté, de l'égoïsme, de la cupidité et de son pendant, l'avarice. Dans ces pièces, Raimund atténue considérablement l'antagonisme entre sphère céleste et sphère terrestre, entre le ciel et l'enfer, pour privilégier la monstration directe du Mal sur le plan humain.

Avec *La malédiction magique de Moisasur* (*Moisasurs Zauberfluch*, 1827), Raimund propose son premier drame « sérieux », une pièce dans laquelle il fait passer au second plan l'élément comique hérité de la tradition théâtrale locale et accorde une place éminente aux thématiques du Mal et de la méchanceté. L'action se déroule en Inde, qui représente ici le niveau mythique du combat entre le Bien et le Mal, ainsi que dans une contrée alpine d'Autriche, équivalent au niveau terrestre du conflit opposant les deux principes suprêmes au niveau supérieur. Comme dans les pièces antérieures, *La malédiction magique de Moisasur* repose donc sur une structure antithétique : d'un côté, l'univers allégorique et la sphère des esprits sont dépeints dans le style du théâtre baroque (le « génie de la Vertu » l'emporte sans surprise sur le « génie de l'Éphémère » dans la dernière scène de la pièce, de même que la puissance de l'amour et de la fidélité s'impose sur la mort ; quant au « démon du Mal » Moisasur[13], impuissant face au temple de la Vertu – I, 3 –, il s'avoue rapidement vaincu et reconnaît l'existence de la générosité et de la vertu que couronnera une récompense éternelle – I, 9 –), les personnages humains étant de leur côté pourvus en partie de traits émouvants ; de l'autre, l'action gravite autour du personnage du paysan Gluthahn, « parallèle terrestre de Moisasur[14] », dans lequel la critique a pu lire une peinture réaliste du quotidien et l'esquisse de la

[13] Le nom Moisasur, dérivé de la mythologie indienne, signifie précisément « mauvais démon » ou « démon de la nature destructeur ». Dans ce personnage, la nature, considérée en l'occurrence comme une puissance démoniaque, est intégrée au système dualiste Bien/Mal et associée à des éléments relevant de la foi chrétienne (le diable).

[14] Fanny Platelle, *L'œuvre dramatique de Ferdinand Raimund (1790-1836) : l'ennoblissement de la comédie populaire viennoise*, Lille, A.N.R.T., 2006, p. 389.

représentation, sous forme dramatique, d'une problématique profondément sociale[15].

La nouveauté tient ici à ce que le Mal se réalise dans toute son ampleur non pas en la personne du démon Moisasur, c'est-à-dire dans la sphère mythique, mais qu'il s'incarne humainement dans le personnage du paysan Gluthahn, lequel poursuit, et même parfait l'œuvre du démon. Présenté au départ comme un personnage comique, Gluthahn ne tarde pas à révéler sa cruauté et son inhumanité. En lui, on retrouve encore certains traits comiques (comme la répétition comique des formules « je suis trop bon » et « mon cœur est trop bon »[16]), mais il s'agit en l'occurrence d'un comique sarcastique, ricanant, inquiétant. Gluthahn est au fond le premier véritable scélérat du théâtre de Raimund, un personnage à la méchanceté, à l'avarice et à la cupidité abyssales, à aucun moment tenté de rejoindre le chemin de la vertu. Lors de son entrée en scène, il chante, comme le veut la tradition du théâtre populaire viennois, une série de couplets dans lesquels il brosse son propre portrait moral, mais ce portrait est celui d'un vaurien (I, 4). Par la suite, alors que sa femme Trautel, grièvement malade, lui fait part de ses ennuis de santé, Gluthahn se contente de la sommer de lui rapporter deux cruches de vin destinées à étancher sa soif (I, 5) :

> TRAUTEL. Je vais chercher mon barbier.
> GLUTHAHN. Va me chercher deux cruches de vin.
> TRAUTEL. J'ai le droit d'aller le chercher, c'est vrai ?
> GLUTHAHN. Mais un bon, te dis-je.
> TRAUTEL. Je te remercie, c'est qu'ils n'en ont qu'un, en bas, au village.
> GLUTHAHN. Et qu'il ne soit pas sulfuré.
> TRAUTEL. Qui ça ?
> GLUTHAHN. Le vin.
> TRAUTEL. Je croyais que tu parlais du barbier.
> GLUTHAHN. Mais qui parle du barbier ?
> TRAUTEL. Moi.
> GLUTHAHN. Et moi, je parle du vin.
> TRAUTEL. Et que m'apportera le vin ?
> GLUTHAHN. Et que m'apportera le barbier[17] ?

---

[15] A ce sujet, voir Jürgen Hein et Claudia Meyer, *Ferdinand Raimund, der Theatermacher an der Wien. Ein Führer durch seine Zauberspiele*, Vienne, Lehner, 2004, p. 53.

[16] Ferdinand Raimund, *Moisasurs Zauberfluch* (I, 4), p. 12 : « ich bin zu gut », et (I, 5), p. 15 : « […] aber mein Herz, ich bin halt zu gut. » (Notre traduction)

[17] *Ibid.* (I, 5), p. 14 *sq.* : TRAUTEL. « Ich hol' mir den Bader. » / GLUTHAHN. « Hol mir zwei Maß Wein » / TRAUTEL. « Gelt, ich darf ihn holen? » / GLUTHAHN. « Aber ein' g'scheiten, das sag' ich dir. » / TRAUTEL. « Ich dank' dir, sie haben ja nur einen unten im Ort. » / GLUTHAHN. « Daß er nicht g'schwefelt ist. » / TRAUTEL. « Wer denn? » / GLUTHAHN. « Der Wein. » / TRAUTEL. « Ich hab' glaubt, der Bader. » / GLUTHAHN. « Wer red't denn vom Bader? » / TRAUTEL. « Ich. » / GLUTHAHN. « Und ich red' vom

Raimund a ici recours à la technique du dialogue de sourds pour démasquer le caractère égoïste et inhumain de Gluthahn. L'auteur emploie donc une technique courante dans la mise en scène du dialogue comique, mais il la renverse pour en faire jaillir le tragique : à force de cruauté, le paysan ira jusqu'à causer la mort de sa femme. Apprenant la mort de cette dernière, il atteint le comble du cynisme : « C'est une inconscience sans pareille, elle meurt et il n'y a plus personne à la maison. Et maintenant, voilà qu'ils vont me prendre tout mon argent[18]. » (II, 12) C'est dans cette scène, qui décrit par ailleurs l'enlèvement du personnage d'Alzinde par Gluthahn, que le comique cède définitivement la place à la brutalité : pour arracher à Alzinde des larmes de diamant, Gluthahn commence par tenter de corrompre le personnage, avant de recourir à des injures, pour lui adresser enfin des menaces directes et massives.

Très tôt, la critique a été frappée par ce passage du comique à la brutalité et s'est indignée du mélange inquiétant, chez ce personnage, de la méchanceté la plus extrême et d'un comique amer. De fait, en Gluthahn, Raimund campe un personnage chez qui l'amour pour son épouse et, plus généralement, toute forme de sentiment humain se trouvent remplacés par l'indifférence, la cupidité, l'alcoolisme et la violence. En cela, Gluthahn préfigure le personnage du misanthrope Rappelkopf dans *Le roi des Alpes et le misanthrope* (*Der Alpenkönig und der Menschenfeind*), ainsi qu'un certain nombre de personnages de Nestroy, comme Knieriem dans *Les familles Zwirn, Knieriem et Leim* (*Die Familien Zwirn, Knieriem et Leim*, 1834). *La malédiction magique de Moisasur* est également la première œuvre dans laquelle Raimund dresse un tableau aussi sombre d'un couple sur lequel pèse une menace évidente, image éminemment négative que l'on retrouve dans les personnages de Carambuco et d'Ossa (I, 22[19]), couple au sein duquel la dissimulation et la ruse règnent en maîtres. Comme dans le cas de Gluthahn, la première pensée de Carambuco va, à la nouvelle de la pétrification de sa femme, non pas vers cette dernière, mais vers l'argent qui a, chez lui aussi, pris la place du sentiment amoureux :

> Qu'est-ce donc ? Suis-je pétrifié, ou est-ce ma femme ? Cette fois, c'est elle ! Dieux, qu'avez-vous réalisé comme prodige ! Faire taire cette femme […]. Mais que vois-je, qu'aperçois-je maintenant, toute ma fortune, ce que j'ai économisé et ce que j'ai volé : tout est perdu, elle a tout dans son sac et

---

Wein.» / TRAUTEL. « Was hab' ich vom Wein? » / GLUTHAHN. « Was hab' ich vom Bader? » (Notre traduction)
Le « barbier » (*Bader*), outre sa fonction de coiffeur, prodiguait également, à l'occasion, des soins médicaux.

[18] *Ibid.*, p. 57 : « Das ist ein Leichtsinn ohnegleichen; stirbt, und ist kein Mensch im Haus. Jetzt tragen sie mir das ganze Geld davon. » (Notre traduction)

[19] *Ibid*., p. 36 *sqq.*

> son paquet, là-dedans. Tout est pierre, femme et fortune – tout est pétrifié, j'ai tout perdu et pourtant, je suis cousu d'or[20].

Même si, d'un autre côté, il chante en Alzinde et Hoanghu (sur un plan supraterreste) ainsi qu'en Hans et Mirzel (au niveau humain) les vertus de l'amour, de la fidélité et du sacrifice de soi, « l'auteur semble ne plus réussir à croire en la possibilité de réaliser ces valeurs sur terre. Cet élément montre les limites d'une classification de Raimund comme "auteur *Biedermeier*" […][21]. » De fait, ces quatre personnages, en dépit de leur caractère attachant, apparaissent bien ternes comparés à l'inhumanité radicale de Gluthahn, à travers lequel Raimund creuse indéniablement « le potentiel démoniaque du personnage comique[22] ». Deux ans avant *La malédiction magique de Moisasur*, Raimund avait par ailleurs rédigé un poème intitulé « À l'obscurité » (*An die Dunkelheit*), dans lequel il établissait une parenté entre le Moi et l'obscurité. Gluthahn semble être ce prince de l'obscurité, le réceptacle du mécontentement de l'auteur à l'égard de la fausseté et de l'hypocrisie du monde, qu'il exprime dans plusieurs poèmes et de nombreuses lettres de cette époque. Avec Gluthahn, Raimund introduit en définitive une nouvelle catégorie de personnages humains, à la méchanceté à la fois affirmée et revendiquée. Même si la pièce vise sans nul doute à démontrer la victoire du Bien dans tous les domaines de la vie, *La malédiction magique de Moisasur* souligne en même temps que le Mal n'est pas seulement opposé au Bien, mais qu'il lui est intimement lié.

Un an plus tard, en 1828, Raimund achève l'une de ses pièces les plus célèbres, *Le roi des Alpes et le misanthrope* (*Der Alpenkönig und der Menschenfeind*), pièce qui semble à première vue, en raison de son titre double, s'inscrire – comme *La jeune fille du royaume des fées ou Le paysan millionnaire* de 1826 – dans la tradition des « pièces d'amélioration » (*Besserungsstücke*), fondées sur l'opposition dualiste entre le monde des esprits et la sphère humaine. Dès le début de sa pièce, Raimund plante le décor de ce qui apparaît en effet, à première vue, comme le spectacle d'une parfaite harmonie entre l'homme et la nature : le cadre dans lequel se meut la famille du « mineur » (*Köhler*) Christian Glühwurm est celui d'une nature alpine idyllique. D'un autre côté, la famille du « misanthrope » (*Menschenfeind*) Rappelkopf est d'emblée dépeinte comme

---

[20] *Ibid.*, p. 37 *sq.* : « Was ist das? Bin ich versteinert, oder ist's mein Weib ? Diesmal ist sie's. Götter, was habt ihr für Wunder getan! Dieses Weib zum Schweigen zu bringen […]. Doch was seh' ich, was fällt mir jetzt ein! Mein ganzes Vermögen, was ich erspart und gestohlen, alles ist hin, sie hat alles im Sack und im Bündel da drin. Alles ist Stein, Weib und Vermögen, alles versteinert – ich hab' alles verloren und bin doch ein steinreicher Mann. » (Notre traduction) Raimund joue ici sur le terme de « steinreich » (« richissime », « cousu d'or » / littéralement : « riche comme la pierre »).

[21] Fanny Platelle, *L'œuvre dramatique de Ferdinand Raimund (1790-1836): l'ennoblissement de la comédie populaire viennoise*, *op. cit.*, p. 116.

[22] *Ibid.*, p. 412.

menacée : dès son chant d'entrée (I, 12), le personnage se présente lui-même comme « dupé » (*belogen*), « trompé » (*betrogen*), volé et épié, y compris et même surtout par son entourage le plus proche. Pour lui, le monde dans son ensemble est synonyme de Mal, entendu au sens de malveillance, de fiel et de tromperie. Dès le premier acte de la pièce, ses relations aux femmes et à sa famille sont décrites comme hautement problématiques : après s'être « séparé » (on comprend rapidement qu'il s'est en réalité agi d'un triple assassinat) de ses trois premières épouses qui l'importunaient pour diverses raisons[23], Rappelkopf s'irrite à présent du comportement de sa quatrième épouse, Sophie, à qui il reproche de soutenir la relation entre sa fille Malchen et August Dorn, un jeune peintre sans argent. Après avoir renié l'ensemble de sa famille et maudit sa « maison criminelle » (I, 18), Rappelkopf va jusqu'à détruire le miroir qui lui renvoie son image, ainsi que les lettres d'amour qu'il avait jadis écrites, et déclare : « Je sors maintenant dans la forêt / Et ne reviendrai jamais à la maison[24] ! »

Le seul refuge que le personnage trouve dès lors est la nature, par opposition à la sphère humaine qu'il considère dans son ensemble comme corrompue, raison pour laquelle il part en quête d'un nouveau lieu d'habitation, rapidement trouvé sous la forme d'une « cabane de mineurs » (*Köhlerhütte*). Deux niveaux s'entrechoquent ici : s'il situe le premier acte dans un cadre naturel idyllique et dans la propriété cossue de Rappelkopf, Raimund nous mène désormais au beau milieu de cette famille de mineurs où l'allégresse semble, de prime abord, régner : Salchen (I, 19), fille du couple de mineurs, célèbre dans son chant d'entrée les valeurs *Biedermeier* d'amour, de satisfaction et de sobriété. Toutefois, ce chant ne tarde pas à être rattrapé par la réalité de la faim dont souffrent les trois enfants par la faute de leur père alcoolique : « Eh, maman, donne-nous quelque chose à manger, / L'estomac nous fait mal[25] ! » Cette misère culinaire, décrite ici en des termes particulièrement réalistes, trouve son pendant dans l'inclination du père de famille, ivre mort sur son lit[26], pour la dive bouteille. Salchen, qui tente sans cesse de célébrer les vertus de l'idylle campagnarde et de contrebalancer, par la gaieté de son chant, la faim qui frappe les enfants, se heurte constamment aux menaces de mort formulées par le personnage du père à l'égard de ses enfants – des menaces

[23] La première était, nous dit Rappelkopf dans sa scène inaugurale, « avide de pouvoir » (*herrschsüchtig*), la deuxième « jalouse jusqu'à la folie » (*eifersüchtig bis zum Wahnsinn*) et la troisième « somnambule » (*mondsüchtig*).

[24] Ferdinand Raimund, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (I, 18), éd. par Gottfried Riedl, avec une postface de Jürgen Hein, Vienne, Lehner, 2006, p. 32 : « Ich geh' jetzt in' Wald hinaus / Und komm' nimmermehr nach Haus! »

[25] *Ibid.* (I, 19), p. 33 : « He, Mutter, gib was z' essen her, / Der Magen tut uns weh ! »

[26] En insistant sur l'ivresse de la figure paternelle, Raimund renoue avec une thématique déjà abordée par Kurz dans *Die Macht der Elementen oder : Die versoffene Familie des Hrn. Baron von Kühnstoks* (1758) : la présence de l'alcoolisme au cœur de la sphère familiale. Voir Johann Joseph Felix von Kurz, *Eine ganz neue Komödie. Ausgewählte Bernardoniaden und Lustspiele*, *op. cit.*, p. 242-263.

d'ailleurs tragicomiques, où s'entremêlent subtilement comique et brutalité, dans la mesure où le père, complètement ivre, s'avère incapable de mettre ses menaces à exécution : « Si vous ne fermez pas votre clapet, / je vous tue tous[27] ! » Il faut noter que la violence, physique ou seulement verbale, ne se limite pas ici au personnage du père, mais qu'elle inclut également celui de la mère, Marthe, qui tente de rétablir la hiérarchie familiale par une série de coups. En d'autres termes, l'idéal *Biedermeier* de tempérance, de juste mesure et de bonheur paisible échoue précisément là où le dénuement matériel et le Mal (ici sous la forme de l'alcoolisme et de la violence) rattrapent l'univers de la féerie.

Il faut toutefois attendre la scène suivante (I, 20) pour assister à la destruction complète de l'image de la satisfaction et du bonheur amoureux suggérée par le chant de Salchen. Pour chasser la famille de mineurs de sa cabane, Rappelkopf propose à Marthe, l'épouse de Glühwurm, une coquette somme d'argent (200 ducats), dont la famille a grandement besoin depuis que le père a dilapidé l'argent de son travail dans l'alcool. En acceptant l'offre de Rappelkopf, Marthe adjoint à la pauvreté, à l'alcoolisme et à la violence de la scène précédente les notions de cupidité et de corruptibilité. Dans la continuité de la scène 19, Raimund montre donc non pas une image idyllique, conforme à l'idéal *Biedermeier*, des relations familiales, mais plutôt son revers (sous la forme du Mal insidieux larvé en elles), autrement dit la face cachée de l'idylle familiale, marquée par l'omniprésence de la pauvreté, de la cupidité, de la violence et de l'alcoolisme. L'univers théâtral de Raimund fourmille d'ailleurs d'antihéros « comiques » au caractère profondément clivé, dont la gaieté est sans cesse battue en brèche par des accès de violence et la sentimentalité rattrapée par une brutalité latente ou ouverte[28]. Matthias Mansky, qui, dans un article stimulant, propose de reconsidérer le théâtre de Raimund comme une « dramaturgie du choc[29] », constate à ce sujet que la liste des personnages maléfiques, des meurtriers potentiels ou des personnages aux tendances suicidaires est longue dans l'œuvre de Raimund : Florian et Mariandl dans *Le diamant du roi des esprits*), Alzinde et Hoanghu dans *La malédiction magique de Moisasur*, Amphio et Nachtigall dans *L'Inspiration enchaînée*, Valentin et Flottwell dans *Le Prodigue* (*Der Verschwender*) et, bien évidemment, Rappelkopf dans *Le roi des Alpes et le misanthrope*. Ce penchant de certains personnages de Raimund pour la brutalité, qui se révèle souvent au cœur

[27] Ferdinand Raimund, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (I, 19), *op. cit.*, p. 34 : « Wann's nicht euern Schnabel halt's, / Schlag' ich euch noch tot! »

[28] Sur le lien inquiétant entre sentimentalité et brutalité chez certains personnages de Raimund, voir Johann Sonnleitner, « Sentimentalität und Brutalität. Zu Raimunds Poetik des Indirekten », in : *Raimund, Nestroy, Grillparzer. Witz und Lebensangst*, éd. par Ilija Dürhammer et Pia Janke, Vienne, Édition Praesens, 2001, p. 81-96.

[29] Matthias Mansky, « Ferdinand Raimunds Schockdramaturgie », in : *Ferdinand Raimunds inszenierte Fantasien*, éd. par Hubert Christian Ehalt et Jürgen Hein, Vienne, Lehner, 2008, p. 70-86.

même du comique, invite à reconsidérer en profondeur et à nuancer la position « affirmative » de Raimund vis-à-vis de l'idéologie *Biedermeier*.

On pourrait certes rétorquer à cette lecture que le personnage de Rappelkopf suit, dans le second acte de la pièce, un processus d'« amélioration » et que son retour à la vie de famille corrige, au moins en partie, l'impression produite par le premier acte. L'ancien misanthrope se transforme alors, suivant un processus d'amendement intérieur, en un être raisonnable prêt à entendre les déclarations d'amour et d'affection que lui adressent les divers membres de sa famille. Mais là encore, la représentation de la famille que propose Raimund n'est pas dénuée d'ambiguïté : s'il finit par accepter les déclarations d'affection, puis d'amour, que lui font sa fille et sa femme, Rappelkopf ne parvient qu'avec peine à se détacher de sa méfiance à leur égard. De même l'harmonie familiale du second acte apparaît-elle aussi théâtrale que l'« amendement » de Rappelkopf lui-même, ce qui a pour effet de rompre avec le schéma, habituel dans la tradition du théâtre populaire viennois avant Raimund, de la « pièce d'amélioration ». S'il finit par accepter la déclaration d'affection que lui fait sa fille Malchen (II, 7) et par donner son assentiment au mariage de cette dernière avec August, Rappelkopf ne renonce pas pour autant à sa méfiance à l'égard de la gent féminine en général, accusée de tous les maux : « Mais je ne la crois pas, les femmes sont capables de tout[30] ! » Un peu plus tard, pris au beau milieu d'une scène d'embrassades familiales, il soupçonne à nouveau son entourage, notamment sa femme Sophie, de l'avoir trompé : « C'est une tromperie, il doit y avoir quelque chose là-dessous[31]. » De même la haine du personnage est-elle sans cesse prête à resurgir, comme à l'égard de son futur beau-fils dans la dernière scène de la pièce (II, 29), et ce n'est qu'à partir du moment où il récupère la fortune qu'il avait perdue que Rappelkopf adoube son beau-fils et consent à lui accorder la main de sa fille. Bien plus qu'une amélioration morale et humaine de Rappelkopf, ce passage révèle donc surtout la cupidité du personnage.

Par conséquent, ce qui a longtemps été interprété comme le retour « vertueux » du personnage de Rappelkopf dans la sphère familiale et à la vie sociale paraît largement sujet à caution, ce qui invite à relativiser considérablement la thèse d'une véritable « amélioration » ou guérison du personnage, analogue par exemple à celle que connaît Fortunatus Wurzel dans *La jeune fille du royaume des fées ou Le paysan millionnaire*. Avec *Le roi des Alpes et le misanthrope*, Raimund entre assurément dans une nouvelle phase de sa production dramatique, caractérisée par un jeu conscient avec l'horizon d'attente (*Biedermeier*) de son public, dont il s'émancipe peu à peu pour aborder, comme ici, des problématiques sociales, réalistes, voire naturalistes avant l'heure. Comme l'a constaté Hugo von Hofmannsthal, pour qui Raimund fut un modèle : « Le théâtre de Raimund a

[30] Ferdinand Raimund, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (II, 6), *op. cit.*, p. 63 : « Aber ich glaub' ihr nicht; die Weiber können alles! »
[31] *Ibid.* (II, 8), p. 65 : « Das ist Betrug, da muß etwas dahinterstecken. »

souvent été analysé. Ce qui lui donne vie, c'est un mélange particulier de naturalisme et d'allégorie, ordonnés avec ce qu'il faut de délicatesse[32]. »

Dans son avant-dernière pièce, *La couronne porte-malheur* (*Die unheilbringende Zauberkrone*, 1829), Raimund revient à une action construite à deux niveaux (le niveau terrestre et le niveau supraterrestre), qui fusionnent dans le personnage de Lucina. En l'occurrence, il s'agit moins du combat des hommes confrontés aux puissances du Bien et du Mal que du conflit de ces puissances elles-mêmes : les personnages principaux de l'action ne sont pas des hommes, mais des figures mythiques et allégoriques qui se distinguent nettement, tant par l'appareil scénique que par leur tenue, des protagonistes humains. Comme le « démon du Mal » et son double humain Gluthahn dans *La malédiction magique de Moisasur*, le personnage d'Hadès, prince du monde souterrain, dieu de la destruction et incarnation mythique des forces du Mal, possède son équivalent humain dans le personnage de Phalarius, avide de pouvoir. Comme son pendant dans l'univers supraterrestre, Phalarius, incarnant d'emblée le Mal, devient le symbole de la puissance destructrice. Son antithèse dans la pièce est le général Octavian, qui représente pour sa part le paradigme de la souveraineté juste et véritable. Comme dans les œuvres de la première période de Raimund, la présence récurrente du Mal paraît en l'occurrence nécessaire pour légitimer le triomphe du Bien, incarné ici surtout par Lucina, déesse de la lumière et de la poésie. L'intérêt de ce personnage par rapport à celui du « génie de la Vertu » dans *La malédiction magique de Moisasur* est que Raimund le dote de traits quasiment humains.

Dans sa dernière pièce enfin, *Le Prodigue* (*Der Verschwender*, 1834), Raimund revient précisément sur le changement de perspective déjà largement amorcé dans *Le roi des Alpes et le misanthrope* : le conflit humain n'est plus doublé ni éclairé par une quelconque psychomachie à l'œuvre dans le monde « supérieur » des génies et des esprits. Le débat entre les principes du Bien et du Mal, devenu désormais inutile, a pour ainsi dire disparu : l'importance très relative de la fée Chéristane – n'apparaissant que dans six des quarante-cinq scènes de la pièce, elle n'exerce plus la moindre influence sur l'action « terrestre » – témoigne à la fois du recul du cadre féerique et de la concentration nouvelle de l'action sur le niveau humain. Il ne s'agit plus ici de proposer une interrogation sur le plan métaphysique, mais d'éclairer les défaillances des vertus humaines. Dans le prolongement du *Roi des Alpes et le misanthrope*, le Bien et le Mal se sont définitivement transformés en des réalités bien humaines – et seulement humaines. En somme, l'homme, placé au centre de l'action, apparaît à présent, indépendamment de tout lien avec des entités supérieures, libre de faire son

[32] Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke*, vol. 3 (*Prosa*), éd. par Herbert Steiner, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1964, p. 477 : « Raimunds Theater hat man oft analysiert. Das Lebengebende daran ist eine eigentümliche Mischung von Naturalismus und Allegorie, geordnet nach einem richtigen Taktgefühl. »

bonheur (Valentin et Rosa) ou son malheur : « Nulle fatalité ne pèse sur sa destinée, / Bonne ou mauvaise, à lui d'en décider » (Azur) ; « Las ! Que vienne le malheur, à lui de s'en méfier, / Bien ou mal, il lui revient d'en décider. / Nulle chaîne ne pèse sur sa destinée, / Ainsi l'opprobre seule il pourra éviter. » (Chéristane)[33]

## 3. Conclusion

Les « pièces d'amélioration » des premières années, reposant sur la confrontation entre le Bien et le Mal pour conduire les personnages vers le chemin de la vertu, sont, à l'exception de *La couronne porte-malheur*, peu à peu supplantées par des œuvres qui font une place de plus en plus large à une nouvelle peinture des relations entre les personnages humains et le phénomène du Mal : l'introduction du scélérat Gluthahn dans *La malédiction magique de Moisasur* et celle du misanthrope Rappelkopf dans *Le roi des Alpes et le misanthrope* font en quelque sorte éclater le schéma dualiste du conflit entre le Bien et le Mal à l'œuvre dans les premières pièces. À travers ces personnages, Raimund fait du Mal une qualité bien humaine, gouvernant les relations intersubjectives, notamment au sein de la sphère familiale. En thématisant l'hypocrisie, la brutalité et la cruauté entre époux, l'alcoolisme et la violence exercée sur les enfants, Raimund opère progressivement un recentrage sur la sphère humaine qui lui permet d'approfondir son traitement des diverses facettes du « Mal », tant il est vrai que dire « le Mal » revient à « penser sous une catégorie unique une *diversité* de réalités[34]. » Selon Fanny Platelle, les pièces de Raimund « révèlent [s]a difficulté croissante […] à croire en l'idéologie *Biedermeier* – en l'intangibilité de l'ordre, en la bonté humaine, en la vertu de la "satisfaction" –, à cause de la contradiction avec la réalité, où l'évolution économique et sociale a "marginalisé" ces valeurs[35]. »

Johann Nestroy (1801-1862) radicalisera le propos, encore empreint d'idéalisme, de Raimund en précisant que le Mal, sous la forme de la mesquinerie, de l'égoïsme, de la vanité, de l'arrogance, de la malhonnêteté, du mensonge ou de la cupidité, règne en maître tant dans le monde « d'en haut » (dans la sphère surnaturelle) que dans celui « d'en bas » (au sein de la communauté humaine). Les

[33] Ferdinand Raimund, *Le Prodigue*, trad. de Sylvie Muller en collaboration avec Dominique Venard, Montpellier, Maison Antoine Vitez. Centre international de la traduction théâtrale, 1992, p. 21 et 25 ; Ferdinand Raimund, *Der Verschwender* (I, 12), éd. par Gottfried Riedl, avec une postface de Jürgen Hein, Vienne, Lehner, 2005, p. 25 : AZUR. « Kein Fatum herrsch auf seinen Lebenswegen, / Er selber bring sich Unheil oder Segen. » ; *Ibid.* (I, 15), p. 28 : CHERISTANE. « Selber darf er sich nur warnen, / Mit Glück und Unglück selbst umgarnen; / Und da er frei von allen Schicksalsketten, / Kann er nur selbst von Schmach sich retten. »

[34] Francis Wolff, « Le mal », in : *op. cit.*, p. 154.

[35] Fanny Platelle, *L'œuvre dramatique de Ferdinand Raimund (1790-1836): l'ennoblissement de la comédie populaire viennoise*, *op. cit.*, p. 471.

reliquats baroques encore présents sur ce point dans le théâtre de Raimund se trouvent entièrement sécularisés chez Nestroy, le Mal étant désormais à chercher – et à trouver sans difficulté ! – ici-bas : « Je tiens tout le monde pour capable du pire, y compris moi-même. Et je me suis rarement trompé[36]. » Si Raimund renouvelle la dimension métaphysique héritée du drame baroque en lui donnant des accents fortement psychologiques et anthropologiques mis au service de la foi en un monde meilleur et en la théodicée (Valentin ne déclare-t-il pas, dans la scène III, 10 du *Prodigue,* « À quoi bon tout ça ! L'homme propose, le ciel dispose[37]. »), Nestroy, soulignant d'emblée la méchanceté et le côté incorrigible des hommes, renonce définitivement à une interrogation de type métaphysique et, par conséquent, aux enseignements de la théodicée[38], auxquels il oppose l'idée que le Mal n'est plus à chercher en dehors de l'homme, mais en son tréfonds. Sa « philosophie du destin », qui exclut toute forme de croyance en l'au-delà, montre l'impossibilité de se soustraire à l'« ici-bas » : « Nous ne sommes rien d'autre que – […] les bouffons du Destin.[39] » Avec une radicalité encore étrangère à Raimund, dont il rejoint toutefois l'intention ultime, le théâtre de Nestroy exhibe certes toute l'étendue du Mal, mais pour faire jaillir le Bien. Cette stratégie ne correspond-elle pas à la finalité que Schiller prête à la satire dans *De la poésie naïve et sentimentale* (*Über naive und sentimentalische Dichtung*) ? : « Dans la satire, la réalité est opposée, en tant qu'elle est déficiente, à l'idéal, en tant qu'il est le plus haut degré de réel[40]. » L'interrogation sur le Mal du moraliste Raimund est donc complétée par l'éclairage du satiriste Nestroy :

> WAMPL. […] Qu'est-ce que la terre ?
> WILLIBALD. Un corps céleste sur lequel les malheureux mènent une vie infernale[41].

---

[36] Johann Nestroy, *Historisch-kritische Nestroy-Ausgabe*, Stücke 11 (*Die beiden Nachtwandler = Les deux somnambules*, 1836, I, 16), éd. par Jürgen Hein, Vienne, Deuticke, 1998, p. 21 : « Ich glaube von jedem Menschen das Schlechteste, selbst von mir, und ich hab mich noch selten getäuscht. » (Notre traduction)

[37] Ferdinand Raimund, *Le Prodigue*, *op. cit.*, p. 83 ; Ferdinand Raimund, *Der Verschwender*, *op. cit.*, p. 83 : « Was nutzt das alles ! Der Mensch denkt, der Himmel lenkt. »

[38] Voir Jürgen Hein, « Nur Gutes! – Nur Böses! Raimund, Nestroy und die "Metaphysik" des Wiener Volkstheaters », *Nestroyana* n° 11 (1991), Heft 1-2, p. 19-24, ici : p. 19.

[39] Johann Nestroy, *Der Talisman* (*Le Talisman*, 1840, III, 11), Stuttgart, Reclam, 1977, p. 73 : « Wir sein nix als – […] Narren des Schicksals. » (Notre traduction)

[40] Friedrich Schiller, *De la poésie naïve et sentimentale*, trad. par Sylvain Fort, Paris, L'Arche, 2002, p. 43 ; F. S., *Werke und Briefe*, vol. 8 (*Theoretische Schriften*), éd. par Rolf-Peter Janz, Francfort-sur-le-Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1992, p.740 : « In der Satyre wird die Wirklichkeit als Mangel, dem Ideal als der höchsten Realität gegenüber gestellt. »

[41] Johann Nestroy, *Les vilains garçons à l'école* (*Die schlimmen Buben in der Schule*, 1847, sc. 10), Stuttgart, Reclam, 1996, p. 26 : WAMPL. « […] Was ist die Erde ? » ;

**Marc LACHENY**
***Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis***

**Orientation bibliographique**

* Aust, Hugo, « "O du steinerne Botschaft, wie bist du so gutmütig jetzt." Der tragisch-komische Sinn des Bösen in Raimunds Schauspielen », *Wirkendes Wort* n° 40 (1990), Heft 3, p. 335-351 / version considérablement abrégée parue dans *Nestroyana* n° 11 (1991), Heft 1-2, p. 16-18.
* David, Claude, « Ferdinand Raimund : *Moisasurs Zauberfluch* », in : *Das deutsche Lustspiel I*, éd. par Hans Steffen, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1968, p. 120-143.
* Ehalt, Hubert Christian et Hein, Jürgen (éds), *« besser schön lokal reden als schlecht hochdeutsch ». Ferdinand Raimund in neuer Sicht*, Vienne, Lehner, 2006.
* – (éds), *Ferdinand Raimunds inszenierte Fantasien*, Vienne, Lehner, 2008
* Hein, Jürgen, *Ferdinand Raimund*, Stuttgart, Metzler, 1970.
* –, « Nur Gutes! – Nur Böses! Raimund, Nestroy und die "Metaphysik" des Wiener Volkstheaters », *Nestroyana* n° 11 (1991), Heft 1-2, p. 19-24.
* – et Meyer, Claudia, *Ferdinand Raimund, der Theatermacher an der Wien. Ein Führer durch seine Zauberspiele*, Vienne, Lehner, 2004.
* Holtz, Günter, *Ferdinand Raimund – der geliebte Hypochonder. Sein Leben, sein Werk*, Francfort-sur-le-Main…, Peter Lang, 2002.
* Lacheny, Marc, « Das "Dreigestirn" Grillparzer – Nestroy – Raimund im Urteil von Karl Kraus », *Nestroyana* n° 26 (2006), Heft 1-2, p. 77-91.
* –, « Raimund in Frankreich », *Nestroyana* n° 31 (2011), Heft 1-2, p. 58-70.
* Mansky, Matthias, « Ferdinand Raimunds Schockdramaturgie », in : *Ferdinand Raimunds inszenierte Fantasien*, éd. par Hubert Christian Ehalt et Jürgen Hein, Vienne, Lehner, 2008, p. 70-86.
* Platelle, Fanny, *L'œuvre dramatique de Ferdinand Raimund (1790-1836) : l'ennoblissement de la comédie populaire viennoise*, Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, 2006 (= thèse Université Paris XII, 2003).
* –, « Conception de l'art et figures de l'artiste dans l'œuvre de Ferdinand Raimund (1790-1836) », in : *Traversées du miroir. Mélanges offerts à Erika*

---

WILLIBALD. « Ein Himmelskörper, auf dem die Unglücklichen ein höllisches Leben haben. »

*Tunner*, sous la dir. de Alain Cozic et Jacques Lajarrige, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 35-48.
* Raimund, Ferdinand, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Säkularausgabe*, 6 vol., éd. par Fritz Brukner et Eduard Castle, Vienne, Schroll, 1924-1934 [réimpression en 1974].
* –, *Sämtliche Stücke in Einzelausgaben*, éd. par Gottfried Riedl au nom de la société Raimund, postfaces de Jürgen Hein, 8 vol., Vienne, Lehner, 2001-2006.
* Riedl, Gottfried, *Ferdinand Raimund. Bilder aus einem Theaterleben*, 2e éd., Vienne, Lehner, 2005.
* Roe, Ian, *Ferdinand Raimund*, Hanovre, Wehrhahn Verlag, 2010.

# LE MALHEUR DANS *LA MORT DE TINTAGILES* DE MAURICE MAETERLINCK

Dans un de ses trois « petits drames pour marionnettes[1] », selon sa formule, Maurice Maeterlinck raconte la mort d'un enfant, étranglé par une reine, toute-puissante et invisible, derrière une porte fermée, à travers laquelle il communique péniblement avec sa sœur, qui assiste, sans pouvoir intervenir, si ce n'est par ses soupirs et ses cris, à l'agonie, puis au décès de son frère.

Rien de plus cruel que le dispositif « fin-de-siècle » mis en place par le dramaturge belge, qui manifeste ici la mécanique impitoyable du Destin, force suprême dont les humains sont victimes, sans opposition ni entr'aide possible.

Sur une île : situation d'isolement, sans échappatoire que la noyade par la mer, quelques personnages se retrouvent, selon un huis-clos relatif, qui désigne leur fragile condition de locuteurs et d'interlocuteurs, qui ont perdu tout pouvoir de communication efficace.

Deux sœurs : Ygraine et Bérangère, un vieillard épuisé : Aglovale, un enfant enfin : Tintagiles, le frère, convoqué sur cette île, par la reine de l'île, puissance tutélaire symbolique, dont on ne sait pas bien si elle figure une mère, une grand-mère ou une arrière-grand-mère. Obsédée jusqu'au crime par le désir d'être la seule régnante, elle aurait, on nous le suggère, pressenti en cet enfant une menace pour son empire absolu sur les êtres.

Maeterlinck, en choisissant de proposer cette donnée psychologique, réactive une histoire qui est un de ses fantasmes récurrents : celle du massacre des innocents, auquel il a déjà consacré une prose éponyme violemment expressive, inspirée d'un tableau de Brueghel le jeune, en 1886.

Par sa qualité féminine, la reine désigne l'instance maternelle, qui met au monde une lignée faite pour la mort. Une vision sans doute moins schopenhauerienne que janséniste de l'univers est ici imposée par Maeterlinck, qui, bien qu'élevé dans un collège de jésuites, revendiqua l'influence de Pascal sur sa pensée d'obédience théologique.

Nées sans l'avoir voulu évidemment, les créatures se trouvent soumises au bon vouloir de l'existence, obéissant malgré elles à une loi régissant l'à-venir de

[1] Avec *Alladine et Palomides* et *Intérieur* (regroupés en volume en 1894). Le recours à la référence de la marionnette est une revendication dramatique destinée à écarter l'être vivant de la scène, expliquera Maeterlinck, qui envisageait que ces pièces soient « jouées » par des pantins de bois actionnés par un manipulateur invisible : esthétique de l'épure consacrée à une meilleure diffusion, concentrée, non « di-vertie » par les visages des comédiens, du message, mais aussi, bien entendu, volonté d'indiquer que, sur la scène du monde, les hommes ne sont que les jouets de cette grande marionnettiste qu'est la Mort (ici l'intertexte pessimiste schopenhauerien, aussi bien que la dramaturgie liée à Diderot quant à la nécessité de composition au théâtre, ou à Kleist, auteur du fameux essai consacré au théâtre de marionnettes, se retrouve).

leur essence précaire. Sauvées ou damnées suivant une prédestination injuste, elles meurent comme elles sont venues, victimes d'un processus impénétrable : que l'on ne peut aborder qu'en aveugle. L'arbitraire de leur destinée, on ne peut que le déplorer, jamais l'infléchir ; lui donner un sens *a fortiori* est encore moins possible.

S'en remettre à la fatalité serait la seule issue d'apaisement envisageable, que les personnages attachés les uns aux autres par des liens affectifs puissants ne peuvent admettre bien entendu. Leur révolte dérisoire face aux coups du destin constitue la charge proprement tragique du récit qui leur est dédié : elle convoque les fameux sentiments décrits par Aristote dans sa *Poétique* comme caractéristiques de ce que doivent ressentir les spectateurs d'une tragédie digne de ce nom : soit la terreur et la pitié.

Sur ces points, Maeterlinck se conforme à Aristote, et à Pascal, tout en exprimant son message dysphorique d'une manière reconnaissable entre toutes : signature qui n'est qu'à lui.

La pièce s'ouvre sur une déploration. La sœur de Tintagiles, Ygraine, déplore son impuissance, voire même la faculté inconsciente qu'elle aurait d'attirer sur elle et sur ses proches le malheur, au moment même où elle se souhaiterait, comme à eux, un sort inverse, faste. Déjà frappée maintes fois par les effets funestes de son attente du bonheur, elle ne croit plus en lui, plus en elle. Elle redoute même de penser à ce qui vient, d'appeler en le craignant un mal fatal. Parlant tout haut, pour soulager un peu son angoisse – comme pour informer le spectateur d'une situation propre à une scène d'exposition – elle révèle son malaise profond, et se transforme sous nos yeux en une sorte de Cassandre : réduplicant et développant l'effet titulaire fourni par le dramaturge, qui nous informe d'emblée de la « mort de Tintagiles », nous conviant ainsi à assister à son agonie, le personnage annonce : « ta première nuit sera mauvaise, Tintagiles.[2] »

Il est à noter que la « sœur » de l'enfant concerné ne cessera d'accroître ses frayeurs, tout en prétendant paradoxalement le protéger, en projetant sur lui, verbalement, ses pressentiments morbides. Cet effet dramatique de cruauté est soigneusement entretenu par Maeterlinck, tout le temps de la pièce où Ygraine est en contact avec son frère. Il grève le propos d'une densité pathétique presqu'insupportable : tout est calculé pour que le spectateur-auditeur participe du cri final, qui ne cesse de monter, jusqu'à l'aphasie à laquelle conduit l'intrigue, savamment orchestrée pour faire triompher la mort, qui réduit à néant toute expression, qui abat, et impose le silence.

Tous les éléments, le décor du drame, concourent à faire résonner la prophétie initiale, formant comme une immense chambre d'écho à ce cri de détresse, qui porte en lui les didascalies relatives aux mises en espace potentielles – figurées, symboliques – de l'action : le vent souffle, « la mer hurle », « les arbres se

[2] Maurice Maeterlinck, *La Mort de Tintagiles*, acte I (les actes ne comportent qu'une scène), *Théâtre I-III*, Slatkine, 1979, p. 203.

plaignent », le château est « malade », à ses abords (on se souvient ici de l'atmosphère mortifère qui entoure de même l'action de la célèbre pièce *Pelléas et Mélisande*[3]), règnent l'ombre et le silence ; le soleil n'entre point nulle part : partout il fait noir… Hypallage ou transfert de l'inquiétude extrême de l'être vers le paysage, tout est en harmonie saturnienne, sur le mode mineur du thrène : chant de deuil déployé avant même la disparition du protagoniste. La construction tragique de la pièce est ainsi toute radicale, et presque caricaturale, comme le jugeront méchamment certains contemporains de Maeterlinck, qui évoqueront à son sujet la « sœur Migraine »…

Des images d'Épinal en quelque sorte, ou des simplifications d'allégeance mythologique donnent au message une valeur sémantique définitive : les petits bras de Tintagiles enlacent le corps de la jeune femme qui veut s'interposer entre lui et la mort. Les servantes de la reine cependant viendront briser cette étreinte. Profitant d'un instant de sommeil nocturne, telles des Parques, à l'acte II, elles brandissent leurs ciseaux, coupent les boucles blondes d'Ygraine, qui encerclaient l'enfant comme pour le mieux attacher : « il serre une boucle d'or entre ses petites dents[4] », et l'enlèvent. Telles les cailloux du petit poucet (Maeterlinck féru de contes, est l'inventeur du très célèbre *Oiseau bleu*), ses propres boucles – ô *pathos* – serviront à guider la sœur, réveillée mais comme somnambule, si angoissée qu'elle divague, vers le lieu du calvaire de son frère :

> « J'ai trouvé toutes ces boucles d'or le long des marches et le long des murailles ; et je les ai suivies. Je les ai ramassées… Oh ! oh ! elles sont très belles ! Petit poucet… petit poucet…[5] ».

Ygraine arrive ainsi face à cette porte fermée où, tout au long de l'acte ultime, elle dialoguera vainement avec Tintagiles anéanti d'effroi, jusqu'à ce que la reine, comme il était prévisible, parvienne jusqu'à lui, et l'étrangle : « Elle est là !... Je n'ai plus de courage. – Sœur Ygraine, sœur Ygraine !… Je la sens !... », gémit l'enfant, scandant le prénom de sa sœur comme un *leitmotiv*, avant d'ajouter : « Sœur Ygraine, sœur Ygraine !… Je vais mourir si tu ne m'ouvres pas…[6] ».

La sœur, détails sanglants, s'arrache les ongles et perd deux doigts, en essayant de forcer la porte qui la sépare de son frère qui supplie :

> « Je ne vois rien… mais j'entends… oh ! j'ai peur, sœur Ygraine, j'ai peur !… Vite, vite !… Ouvre vite… pour l'amour du bon Dieu, soeur Ygraine !...[7] ».

---

[3] *Ibid.*, *loc.cit.*
[4] *Ibid.*, acte IV, p. 231.
[5] *Ibid.*, acte V, p. 236.
[6] *Ibid.*, acte V, p. 238.
[7] *Ibid.*, acte V, p. 239.

Les fonctionnalités habituelles sont dérisoires, leur invocation est pathétique: la sœur, personnage censément dotée d'un pouvoir de protection, est impuissante, et le « bon dieu » (ironique enfantine dénomination) absent. Les victimes se donnent des « baisers » à travers la porte, pour se témoigner leur tendresse réciproque, avant leur exécution programmée.

Celle qui gagne sans conteste, c'est la Reine, dont il est dit qu'« on ne sait pas sur quoi repose sa puissance » (les voies du malheur sont impénétrables), mais que, dans son « énorme tour », elle est « là depuis des années », « à dévorer les nôtres sans qu'un seul ait osé la frapper au visage », qu'elle « est là sur notre âme comme la pierre d'un tombeau[8] ». Les résolutions fomentées contre elles sont vaines, toutes les mises en œuvre destinées à réduire son action déjouées. Métaphore théâtrale d'un *fatum* qui désigne la mort en acte, cette reine de tragédie, invisible, emporte la partie : « fin de partie »… Ygraine, qui a tout tenté, des supplications aux insultes, aux gestes de survie, qui s'est mise en cause, ressentant une forme de culpabilité rajoutant au *pathos*, a demandé une autre « punition » que la mort de son frère. *In fine* mentalement détruite, elle a ce réflexe trivial et pathétique : elle crache, comme si elle vomissait la situation et se vidait de sa substance, en une sorte de nouvelle agonie, geste évocateur d'une révolte inutile, représentant l'interminable et péremptoire destin des humains, enfermés en ce monde comme sur des prisonniers sur une île : « Monstre !... Monstre !… Je crache !...[9] ».

Le dramaturge conduit son action jusqu'à la destruction de ses personnages, résolu et résigné, roi scriptural et féal du destin qu'il dénonce, tel ce père de substitution que figure l'unique présence masculine de sa pièce, comme une mise en abyme, une projection, dans le temps, de lui-même : Aglovale, un homme qui a perdu ses forces et a cessé de croire en aucune lutte humaine efficace : un vieillard, qui profère, à la fin du deuxième acte déjà, la vanité complète de toute entreprise de réparation, *a fortiori* de construction, dans le contexte d'un combat pour la vie perdu d'avance ; un être, en son âme et conscience, et d'après son expérience, au malheur rendu – témoignage on ne peut plus décourageant, qu'il livre tel quel à Ygraine et à Bérangère :

> « Ils ont tous essayé… Mais au dernier moment, ils ont perdu la force… Vous aussi vous verrez… Elle m'ordonnerait de monter jusqu'à elle ce soir même, je joindrais mes deux mains sans rien dire ; et mes pieds fatigués, graviraient l'escalier, sans lenteur et sans hâte, bien que je sache qu'on ne le

[8] *Ibid*., acte II, p. 215.
[9] *Ibid*., acte V, p. 244. On pense à cette autre pièce du premier théâtre de Maeterlinck intitulée *Les Aveugles*, montée en France par Lugné-Poe, qui met en scène des personnages ayant perdu et la vue et leur guide : condamnés donc à une mort lente, inéluctable, dans l'espace insulaire où ils ont été conduits.

> descend pas les yeux ouverts… je n'ai plus de courage contre elle… nos mains ne servent à rien et n'atteignent personne… Ce n'est pas ces mains-là qu'il faudrait et tout est inutile… Mais je veux vous aider puisque vous espérez.[10] »

Les sœurs, jeunes encore, touchantes et pitoyables créatures, espèrent, « naturellement », un peu ; elles essaient donc : elles échouent, bien sûr.

Avant les autres pièces, plus optimistes, qui accusent le premier théâtre dont fait partie *La mort de Tintagiles*, et s'offrent comme autant de repentirs[11], nous assistons ici à une exposition féroce de tout ce que le Destin peut réserver de plus funeste aux mortels, sans rémission, sans rédemption aucunes. Le mal s'illustre complaisamment, contaminant tout, désignant l'impuissance absolue des créatures soumises à son pouvoir. Nul libre-arbitre, nulle action se sauraient s'interposer entre la damnation extérieurement décidée et sa victime.

Maeterlinck nous transmet une vision résolument noire de la condition humaine, une version épouvantable même du « tragique quotidien », du nom de son plus fameux essai : l'agonie d'un enfant résume toute la cruauté aveugle d'un sort qui s'attaque aux innocents, sans protection, et condamne leurs proches au désespoir.

Tel Goethe, qui choisit après son *Werther* (et les suicides provoqués par sa lecture) de proposer à son lectorat d'autres voies, des apprentissages de la vie plus solaires (avec le *Wilhelm Meister* notamment), Maurice Maeterlinck évoquera ultérieurement non seulement la sagesse qui permet d'accepter sans souffrir les coups du sort, mais même une forme d'espoir cultivé en une présence quasi lumineuse au monde, notamment dans son livre *La Sagesse et la Destinée* (1898), recueil de réflexions didactiques et poétiques.

Cependant, lire son premier théâtre demeure un privilège. On reste sous le charme de ces forces maléfiques, de ces résistances vaines, mais si joliment incantatoires, fascinés, comme les personnages, par la gracieuse inanité sonore et visuelle des paroles et de toutes les actions, envisagées plus que commises.

Ce théâtre plutôt statique nous subjuguerait-il davantage que les divers remords dramatiques qui lui ont succédé ? Nous serions tentés de l'avouer. Comme si la mort et le malheur, éprouvés, exprimés, selon une maîtrise proprement et génialement maeterlinckienne, celle qui inspirera Artaud et Beckett, donnaient lieu, dans ses excès mêmes, à une *catharsis* relative, par laquelle l'esthétique supporte

[10] *Ibid*., acte II, p. 216.

[11] En particulier la dernière de ses pièces, intitulée *Ariane et Barbe-bleue* (publiée en français en 1907), qui rassemble les premières héroïnes malheureuses de la période sombre de Maeterlinck, et propose qu'une nouvelle égérie, symboliquement prénommée Ariane, fournisse un fil de sortie du labyrinthe à Mélisande et à Alladine: elle leur chante l'espoir, la promesse d'un monde sauvé.

admirablement, exemplairement, une éthique de la fidélité affective, une poursuite à peine découragée du chant dramatique : choral ou solos virtuoses, compensatoires et berceurs, en dépit des pertes et avec elles, dans l'ordre fatal du deuil, des inévitables disparitions[12].

**Marie-Françoise HAMARD**
***Université de Paris III-Sorbonne nouvelle***

[12] La typographie reproduite ici est celle de l'édition Slatkine citée en référence, et censément fidèle à celle de Maurice Maeterlinck.

# LE MAL ET LE MALHEUR DANS *CÉLESTE* DU COMPOSITEUR ÉMILE TRÉPARD

L'opéra est un moyen d'expression qui, plus que le théâtre en prose, prend parti dans le monde des significations humaines, des projets humains, tout à la fois par le texte et par la musique. Il offre des thèmes variés qui se réclament de légendes et de mythes, de symboles, plus généralement de l'histoire, d'événements de

a

THÉATRE NATIONAL DE L'OPÉRA-COMIQUE

Direction de M. Albert CARRÉ

CÉLESTE

Drame lyrique en 4 actes et 5 tableaux

d'Emile TRÉPARD, d'après le roman de Gustave GUICHES

Musique d'Emile TRÉPARD

*Représenté pour la première fois le 1er Décembre 1913.*

DISTRIBUTION

| | | | |
|---|---|---|---|
| Céleste | Mme BRUNLET. | Jacques Mauvalon | MM. ROUSSELIÈRE. |
| La Sans-Besoin | BROHLY. | Baudrillet | De CREUS. |
| Germaine | Nelly MARTYL. | M. Mazurier | DELVOYE. |
| Mme Mazurier | VILLETTE. | M. Garenne | CAZENEUVE. |
| Micotte | CARRIÈRE. | Un Notaire | MESMAECKER. |
| Lise Laroche | HEMMERLÉ. | Un vieux caducien | |
| Solange (Écolières) | MATON. | Un chanteur dans la foule | VAURS. |
| Maribette | S. BRÉVAL. | Un Orateur | |
| Balbine | MART. | | |
| 1re Invitée | S. THÉVENET. | 2e Invitée | Mme ALAVOINE. |

Invités, Invitées, Écolières, Caducicns, Paysans, Paysannes, Danseurs et Danseuses, Pompiers, Fanfare, Sociétés diverses, Gamins, etc.

*L'action se déroule aux environs de Cahors et à Cahors, en 1881*

Au 3e Acte, Farandoles et Bourrées du Quercy réglées par Mme MARIQUITA et dansées par Mlle Sonia Pavloff et le corps de ballet

| | | |
|---|---|---|
| DIRECTEUR DE LA SCÈNE<br>M. CARBONNE | DÉCORS DE<br>M. BAILLY | CHEF D'ORCHESTRE<br>M. ALBERT WOLFF |
| CHEF DU CHANT<br>M. VIGUR | COSTUMES DESSINÉS PAR<br>M. MULTZER | CHEF DES CHŒURS<br>M. ARCHAINBAUD |

la vie de tous les jours et surtout des sentiments éprouvés par les personnages en scène. Le public mélomane s'y reconnaît, comme devant un miroir. Il va s'identifier à l'action qui se déroule devant lui et aux personnages du livret qui peuvent être comiques ou tragiques. Il accepte toutes les conventions et, dans ce domaine particulier, il ne formule aucune objection si le mal et le malheur occupent une place prépondérante dans l'intrigue. De fait, ce thème envahit la plupart des ouvrages lyriques, comme si la recherche naturelle du bonheur, si chère, par exemple, aux écrivains français du XVIII$^{e}$ siècle, devait conduire au malheur, en se soldant par un échec.

Nous nous proposons d'étudier ce thème sous-jacent dans *Céleste*, drame lyrique en quatre actes et cinq tableaux, du compositeur français Émile Trépard. Cet ouvrage fut donné pour la première fois à l'Opéra-Comique, le 1$^{er}$ décembre 1913[1]. Le livret[2] est de facture naturaliste, à l'instar d'œuvres de musiciens comme Alfred Bruneau et Gustave Charpentier, eux-mêmes fortement influencés par le mouvement naturaliste. Il ne se compose pas de vers, mais de phrases simples qu'on entend tous les jours, car cette prose ne saurait être en aucune façon un pur objet d'audition esthétique. En effet, dans l'opéra d'essence naturaliste, comme dans le roman qui lui correspond, il s'agit de montrer la vie quotidienne, celle que connaissent la plupart des gens, en la débarrassant de tout ce qui pourrait être artificiel, noble, exceptionnel. La réalité et la topographie des lieux sont observées. De même, il est tenu compte des réalités historiques (ici, allusion à Gambetta), et aux réalités physiologiques, psychologiques et sociales (milieu de la haute bourgeoisie, d'une part, milieu paysan d'autre part). Le vérisme n'est pas loin de ce naturalisme, et la profession de foi de Tonio dans le *Paillasse* de Leoncavallo le montre bien dans son magnifique prologue. Mais le vérisme déchaîne volontiers les passions et l'*ubris* y joue un rôle important. Nombre d'ouvrages véristes se terminent dans le bruit et la fureur, la mort misérable ou violente des coupables (*Mala Pasqua*, *Mariedda*, *Cavalleria rusticana*, *la Mala vita* ou encore *Il Voto*, *Paillasse*)[3]. Au contraire, les opéras naturalistes français, même s'ils finissent généralement mal, préfèrent tracer des tableaux d'individus faibles, désespérés, peu

[1] La mise en scène était d'Albert Carré, et la chorégraphie de Mme Mariquita. Les costumes et les décors étaient respectivement de Marcel Multzer et d'Alexandre Bailly. En ce qui concerne la distribution, voir la page précédente.

NB. On lit dans *Le Temps* du 6 octobre 1913, p. 5, col. 2 : « M. Rousselière a accepté, par amitié pour M. Trépard, de faire la création du rôle principal de cet ouvrage. Le rôle de Céleste a été confié à une débutante très remarquée et qui a obtenu le premier prix au concours d'opéra du dernier examen du Conservatoire, que l'Opéra-Comique s'est empressé de s'attacher et qui s'appelle Mlle Brunlet ».

[2] Émile Trépard écrivit à la fois la musique et le livret tiré de *Céleste Prudhomat*, roman de Gustave Guiches.

[3] Sur ces opéras véristes, dont beaucoup sont oubliés aujourd'hui, voir Jean-Pierre Mouchon, *Enrico Caruso. L'homme et l'artiste*, vol. I, pp. 36-48 (Marseille, Terra Beata, 2011).

enclins à réagir violemment, et toujours victimes du destin qu'ils ne savent pas contrer comme Prométhée. Ils font ressortir l'hypocrisie et la veulerie des êtres humains, les platitudes, les mesquineries, les lâchetés, les compromissions, les injustices d'une vie sociale fondée sur des vices soigneusement dissimulés, sur l'égoïsme et sur des apparences. Ils se complaisent à montrer la laideur morale et l'indignité et sont loin de la sublimité des opéras wagnériens qui se réclament de sentiments élevés et du sacré (cf. *Tannhäuser*, *Parsifal*). La victime innocente meurt souvent et le vrai coupable, généralement un personnage sans scrupules, s'en tire assez bien.

*Céleste*, qui n'a donc rien à voir avec le vérisme, même si une idylle italienne de D. Lamonica et G. Biondi porte le même nom propre (1897), est donc bien un ouvrage naturaliste qui se déroule vers la fin du XIX$^{e}$ siècle (1881) dans deux villages français non loin de Cahors (Lot), Marnière, puis Mazolle, créés par l'imagination du romancier Gustave Guiches. Alors qu'elle recherche ce bonheur individuel auquel chacun d'entre nous aspire, l'héroïne va se trouver plongée dans la situation inverse qui la conduira au drame final.

Dès le départ, après un très court *allegro* orchestral en do majeur, nous sommes dans un premier acte d'exposition. Dans ses didascalies, le compositeur-librettiste nous explique que la scène se situe dans le petit salon du château de Maisonvielle. Le maître de céans, M. Mazurier, lit tranquillement son journal, tandis que sa femme et leur fille, Germaine, achèvent de préparer, avec l'aide des domestiques, le grand salon pour le bal qui doit avoir lieu dans la soirée. Malgré une agitation compréhensible de la part de Mme Mazurier et de Germaine, tout contribue, dans cette grande demeure, à suggérer une vie paisible et bien ordonnée. D'ailleurs, M. Mazurier ne saurait être plus clair sur son goût de la routine, en répondant à son épouse qui se moque gentiment de son imperturbabilité. Dans son court solo où la tonalité passe de do majeur à la bémol majeur, puis en mi majeur, pour revenir en la bémol majeur et se terminer dans la première tonalité, il souligne ses habitudes casanières:

> « Tous les soirs, à la même heure, n'est-ce pas là mon habitude familière ? bien enfoui dans mon bon fauteuil, les pieds au feu, tout à mon aise, qu'il fasse beau, qu'il pleuve ou vente... à la même heure, tous les soirs, je me délecte longuement à la lecture quotidienne de ma gazette favorite, mon cher Indépendant du Lot! Voilà, ma chère, cela me plaît ainsi. »

Il admire la décoration du grand salon qui doit accueillir une soixantaine d'invités, annonce l'arrivée, parmi eux, du cousin Jacques, et regrette sa jeunesse passée, comme le vieux Capulet, à l'acte I de *Roméo et Juliette* de Charles Gounod et J. Barbier et M. Carré[4] :

[4] Bien entendu, les deux librettistes se sont eux-mêmes inspirés du *Roméo et Juliette* de Shakespeare, acte I, scène 5:

« O regret extrême !
Quand j'étais moins vieux,
Je guidais moi-même
Vos ébats joyeux !
Les douces paroles
Ne me coûtaient rien !
Que d'aveux frivoles
Dont je me souviens ! »

Germaine, de son côté, s'inquiète de l'arrivée tardive de son amie Céleste Prudhomat, son ancienne compagne au couvent qu'elle a invitée à Maisonvielle durant sa semaine de vacances, et qu'un domestique est allé chercher en calèche. Une solide amitié lie les deux jeunes filles. On le sent bien quand elles se retrouvent avec joie et évoquent ces années studieuses passées ensemble. Pour Céleste, assez timide, peu habituée aux fastes, ce vieux château est un éblouissement. À une question de Germaine, elle fournit une réponse qui révèle un trait de son caractère :

> **Germaine** : « Ce n'est donc pas amusant de faire la classe aux petites filles ?
> **Céleste** : Oh! non, pas toujours, surtout à Marnière ! Des petites paysannes bornées, mal mises et plus mal lavées, insolentes, indisciplinées... Mais je ne veux plus y penser. Parle-moi plutôt de la fête de ce soir. »

Cette simple réponse, malgré la restriction amenée par la locution adverbiale « pas toujours » et l'adverbe d'intensité « surtout », est lourde de sous-entendus. Nous comprenons que Céleste est devenue institutrice non par vocation mais pour obtenir un statut social et gagner sa vie, sans désir d'émancipation de sa part, dans le seul but de ne pas être un poids pour ses parents, modestes et braves paysans. Elle vient de découvrir, à la campagne, les dures réalités de l'enseignement primaire, dans une classe unique, sans doute peu confortable, probablement mal chauffée en hiver par un poêle à bois ou à charbon, au milieu de petites sauvageonnes peu désireuses d'apprendre à lire et à écrire et dont l'éducation est toute à faire. Il fallait des convictions, notamment celle d'exercer un sacerdoce, pour accomplir une tâche aussi considérable pour laquelle Céleste n'avait pas été préparée. Il y a donc en elle un sentiment d'insatisfaction, voire de frustration. Elle est par conséquent heureuse de quitter son milieu habituel pour goûter les plaisirs

---

| | |
|---|---|
| I have seen the day | J'ai connu l'époque |
| That I have worn a visor and could tell | Où je portais un masque et où je savais dire, |
| A whispering tale in a fair lady's ear, | Tout bas à l'oreille d'une belle dame, une histoire |
| Such as would please: 'tis gone, 'tis gone, | Du genre qui pouvait lui plaire : elle est terminée, elle est terminée ! |

de la vie de château de sa riche amie. La fête qui s'organise, avec son bal et des jeunes gens dont « quelques-uns sont fort agréables », a tout pour lui plaire. Elle peut espérer y rencontrer son futur époux, celui qui prendra soin d'elle. Lorsque Germaine lui annonce la présence de son cousin Jacques Mauvallon auquel elle avait déjà fait allusion à la scène 1, en parlant avec ses parents, elle est surprise d'en entendre parler. Le personnage est rapidement campé. Il fréquentait peu les Mazurier. Or, depuis quelque temps, il vient souvent chez eux. On peut penser que sa riche cousine serait un bon parti pour lui. Depuis la scène 1, nous savons qu'il aime prendre soin de son apparence et consacre beaucoup de temps à sa toilette. En outre, ajoute Germaine:

> « C'est la perle des valseurs, des cavaliers, des élégants. Il est de toutes les fêtes, on ne peut se passer de lui, et nul ne connait de rival à Jacques Mauvallon. »

C'est la description de l'oisif élégant, du libertin, sûr de lui, qui attire ses victimes comme le ferait un miroir aux alouettes. Ainsi, subrepticement, le mal est introduit *in medias res* sous une apparence séduisante qui, pour l'instant, s'apprête à donner le change. Pour comble de malchance, Céleste avait déjà remarqué Jacques alors qu'il déjeunait assez bruyamment avec des amis au restaurant de l'hôtel du Cheval Blanc à Cahors où ses parents l'avaient emmenée souper pour fêter sa réussite au certificat d'aptitude pédagogique. Le concours de circonstances est plausible, mais, de toute façon, il fait partie de la codification des événements tout au long de l'acte I.

Dans la partie du duo entre les deux jeunes filles, toujours en do majeur, sur une mesure à 4/4, Céleste montre bien combien Jacques a fait impression sur elle par sa gaieté, par sa drôlerie, par son allure, par sa tournure et surtout par son charme. Il est facile de comprendre que, à l'instar de la majorité des jeunes gens, elle est attirée par tous ces signes extérieurs de séduction. Notons, de plus, qu'elle a manifestement soif de ce que Platon range dans la catégorie des « désirs superflus », au livre VIII de *la République*, à savoir ce besoin d'amour, de tendresse, de caresses, qu'au fond tout être normalement constitué recherche naturellement en voulant souvent l'accompagner de ces « assaisonnements » qui augmentent la passion et la libido[5]. Germaine n'a pas conscience des aspirations de son amie, mais elle paraît avoir assez bien analysé la psychologie de son cousin. En l'informant de la présence de Jacques au château, elle l'a met gentiment en garde contre celui-ci, avant de la laisser seule pour aller se préparer.

À la scène 4, Jacques fait son entrée dans le grand salon désert. Son solo est de nature à nous éclairer davantage sur sa psychologie:

[5] Voir *La République*, livre VIII, p. 305 de la traduction de Robert Baccou, tome quatrième des *Œuvres complètes* de Platon, Classiques Garnier, 1950.

> « Comment, j'allume les lustres tout seul !... Pas mal, ma foi !... Les Mazurier ont fort bien fait les choses ! Serait-ce pour marier Germaine ?... Bah ! cela n'est pas pressé, nous y réfléchirons. Ce qui presse un peu plus, c'est de peupler ce vide de valseurs. Je vais faire venir les invités. (*Il va au piano, s'installe et joue une valse bruyante*). »

Dans un *allegro un poco vivo* à 6/8, dans la tonalité de do majeur, qui tranche avec la fin du solo de Jacques en mi majeur et le court mouvement de valse à 3/4 en fa majeur, Céleste revient en scène et commence alors le premier duo entre les deux personnages principaux qui évoque la première fois où ils se sont vus. La mesure, le rythme et la tonalité changent constamment pour traduire les différentes phases de cette narration puis les sentiments feints ou véritables des protagonistes, le bellâtre beau parleur et l'ingénue déférente à la recherche du bonheur.

> **Jacques** : « Mais entrez donc, Mademoiselle. Est-ce que, par hasard, mon tapage vous ferait peur ?
> **Céleste** : Oh ! non, monsieur.
> **Jacques** : Ma musique n'avait d'autre but que de faire arriver valseuses et valseurs. Vous voyez que j'ai réussi puisqu'en voici une... et charmante !... Mais, puisque personne n'est là pour me présenter, je me présente. Jacques Mauvallon, neveu de la maison. Et maintenant, à votre tout, voulez-vous ?
> **Céleste** : Céleste Prudhomat.
> **Jacques** : Vous êtes, sans doute, une amie de ma cousine, mais je ne vous ai jamais vue à Maisonvieille ; pourtant j'ai dû certainement vous voir ailleurs. Où ?... quand ?... Je ne sais plus.
> **Céleste** : C'est à Cahors. À l'hôtel du Cheval blanc, un soir où vous soupiez avec quelques amis fort gais.
> **Jacques** : J'y suis ! Je me rappelle. Je vous revois encore en sérieuse compagnie.
> **Céleste** : J'étais avec mes parents, de modestes gens de campagne.
> **Jacques** : Oui, oui, je l'ai pensé. Ainsi donc vous vous souvenez ? — Et moi aussi, d'ailleurs. Il n'a fallu qu'un mot...
> **Céleste** : C'est si facile d'oublier.
> **Jacques** : Pas vous, mademoiselle, quand on vous a vue une fois...
> **Céleste**: Oh ! monsieur...

Germaine revient et Jacques en profite pour célébrer la beauté des deux jeunes filles qui allume en lui la flamme du désir, ne sachant pas trancher en présence de ces deux splendeurs, comme Mario Cavaradossi dans *La Tosca* de Puccini, sur un livret d'Illica et Giacosa, d'après Victorien Sardou. En effet, dans l'église de Saint-André-de-la-Vallée, le protagoniste puccinien s'extasie devant le portrait de l'inconnue qu'il vient de peindre sous les traits de Marie-Madeleine tout

en évoquant, en termes passionnés, son amante tout aussi belle et à laquelle il réserve sa flamme[6]. Pour sa part, Jacques, en termes plus neutres et en si majeur, accorde à Germaine et à Céleste les mêmes louanges. Les deux amies se laissent prendre à cette espèce de marivaudage, même si la cousine paraît un peu plus lucide que son amie :

> **Jacques** : « Une blonde délicieuse, une brune ravissante ! Toutes deux vous vous faites valoir comme deux fleurs de parfum différent. Lorsque je vous regarde, je me demande en vain laquelle est la plus exquise de la blonde délicieuse ou de la brune ravissante.
> **Germaine** (*à Céleste*) : Voici comme il est, mon cousin !
> **Jacques** (*à Céleste*) : Me permettrez-vous, maintenant, de vous demander de vouloir bien m'accorder la première valse ?
> **Céleste** : Bien volontiers, monsieur. »

Les invités arrivent enfin et parmi eux le lieutenant Baudrillet avec lequel Jacques avait festoyé à l'hôtel du Cheval Blanc, à Cahors, au moment où Céleste et ses parents soupaient quelques tables plus loin. Nous apprenons d'une conversation entre le notaire et deux dames qu'un bruit court d'un mariage possible entre Jacques et Germaine, mariage qui arrangerait les finances de la famille Mauvallon dès lors que le chef de famille se serait engagé dans des spéculations qui pourraient lui être néfastes (Jacques l'avouera à Céleste à la fin de leur duo dramatique de l'acte III).

Un long duo intervient entre Jacques et Céleste qui apprennent à mieux se connaître ainsi. Entre le jeune homme blasé et revenu de tout et la jeune fille qui se veut réaliste (« Je ne me berce pas d'illusoires chimères »), sinon philosophe (« Je pense que tout être humain peut faire à lui seul son bonheur »), une complicité s'instaure. Ils sont en communion d'idées l'un avec l'autre (« Et laissez-moi vous dire que je suis ravi de trouver enfin une jeune fille qui, comme vous, partage mes plus chères idées ») et se racontent leurs déconvenues. Ils éprouvent le besoin de se

---

[6] Acte I:

| | |
|---|---|
| « Recondita armonia di bellezze diverse!... | Secrète harmonie de beautés diverses !... |
| È bruna, Floria, l'ardente amante mia, | Mon ardente maîtresse, Floria, est brune, |
| e te beltade ignota, | Et toi, beauté inconnue, |
| cinta di chiome bionde!... | couronnée d'une chevelure blonde ! |
| Tu azzurro hai l'occhio... | Tu as les yeux bleus... |
| Tosca ha l'occhio nero! | Tosca a les yeux noirs. |
| L'arte nel suo mistero | L'art dans son mystère |
| le diverse bellezze | brouille |
| insiem confonde, | les diverses beautés, |
| ma nel ritrar costei... | mais en faisant le portrait de celle-ci |
| il mio solo pensiero, | mon unique pensée, |
| ah! Il mio sol pensier | ah ! mon unique pensée, |
| sei tu! Tosca sei tu! » | c'est toi ! Tosca, c'est toi ! |

revoir et c'est alors que, pour éviter une séparation trop longue, Jacques propose à Céleste de la faire nommer dans une école primaire de Mazolle, là où il vit, dans le château de ses parents. Il livre peu à peu ses sentiments à la jeune fille éperdue de joie, mais également remplie d'appréhension quand il se déclare enfin :

> **Jacques** : « À me sentir non loin de vous, je deviendrais vite un autre homme. La vie se colorerait pour moi d'un idéal que je n'ai jamais eu !
> **Céleste** : De quel ton vous me dites cela !
> **Jacques** : Je le dis comme je le pense Céleste ! Laissez-moi murmurer votre nom et tenir dans ma main votre petite main...
> **Céleste** (*émue et tremblante*) : Monsieur !...
> **Jacques** : Pourquoi tremblez-vous ainsi ? Cette minute est exquise ! Nous voilà perdus tous deux dans l'atmosphère enivrante d'un rêve... Il nous semble que nous sommes seuls, que personne n'est là — Et nous nous disons des choses indéfinissables sans même essayer de les exprimer, tout simplement de nous sentir ensemble et parce que je vous tiens là près de moi !
> **Céleste** : Oh ! non ! laissez-moi, laissez-moi !... Je ne sais ce que j'ai... je suis toute troublée !
> **Jacques** : Céleste !
> **Céleste** : J'ai peur !...
> **Jacques** : Pourquoi ? Ne suis-je pas votre ami ?
> **Céleste** : Que voulez-vous faire de moi ?
> **Jacques** : Vous aimer !...
> **Céleste** : Mon Dieu ! »

Pour qui connaît bien le domaine de l'opéra, la scène rappelle étrangement le duo entre Marguerite et Faust (« Il se fait tard, adieu ! »), à la fin de l'acte III de l'ouvrage de Charles Gounod, dont le livret, inspiré du premier *Faust* de Gœthe, est de Jules Barbier et Michel Carré. Céleste est autant troublée que Marguerite, et Jacques apparaît aussi sûr de lui-même que Faust. À ce stade du duo entre les protagonistes, juste avant le retour de Germaine enfin prête, on se trouve en pleine confusion des sentiments. D'une part, Céleste, nous l'avons dit, recherche la sécurité d'un foyer auprès d'un homme capable de prendre soin d'elle. D'autre part, Jacques, comme nombre de jeunes hommes, confond l'attirance sexuelle avec l'amour. Aimer Céleste pour lui, c'est prendre possession du corps de la jeune femme. Il confond de bonne foi sans doute ce que les Grecs appelaient « ὸ ἑρως » et « ό τινως » si bien que le mal, avec lui, n'est pas recherché. Il est inhérent à la situation. Jacques est un jeune désœuvré avide d'aventures romanesques. Les femmes jeunes et belles sont là pour lui permettre de satisfaire son hypersexualité. S'il semble respecter Germaine, c'est parce qu'elle appartient tout d'abord à la même catégorie sociale que lui. Ensuite, elle est un membre de sa famille. Enfin, s'il n'a pas vraiment jeté son dévolu sur un mariage avec elle, il songe tout de même

à épouser sa cousine, pour des raisons d'intérêt, comme il l'admet plus ou moins dans son court solo de la scène 4 de l'acte I (cf. plus haut). En revanche, Céleste est de condition modeste, respectueuse d'une hiérarchie sociale fondée sur l'argent (ne s'adresse-t-elle pas à « monsieur Jacques » ?). Jacques le sait d'instinct. Il peut donner l'impression d'aimer la jeune institutrice, mais en fait il est simplement séduit par sa beauté, beauté qui sera fatale à l'intéressée, comme elle le dira dans son solo tragique de l'acte IV (« J'étais belle... ce fut ma perte »). On comprend dès lors qu'il s'agit d'un coup de foudre passager chez notre coureur de jupons. Une fois qu'il sera arrivé à ses fins, il aura tôt fait de reprendre ses esprits et d'abandonner la malheureuse qu'il aura prise aussi facilement dans ses rets, quoi qu'il en dise à l'acte IV. Pour l'instant, l'harmonie qui règne au château des Mazurier n'est pas rompue. Seuls deux cœurs sont en émoi parce qu'ils se sont rencontrés. Ils espèrent construire leur bonheur ensemble, mais par des voies différentes (don de soi de la part de l'un, désir poursuivant sa satisfaction immédiate de la part de l'autre), et ne se doutent pas qu'ils trouveront le malheur par une cruelle ironie du sort.

Le court échange de paroles entre Germaine et Jacques est assez clair sur l'ambiguïté de la situation. Entre une échelle de valeurs négatives et une échelle de valeurs positives, on doit bien admettre que, malgré ses menues réserves sur le caractère de Jacques, sa cousine apprécie énormément le jeune homme et le place haut. Ce pronom personnel indéfini « on » est bel et bien mis pour « moi ». Jacques le comprend fort bien, tandis que Céleste ne remarque rien et s'imagine qu'il s'agit des invités:

**Germaine** : « Eh bien ! vous ne dansez plus ?
**Jacques**: Nous nous reposions un moment.
**Germaine**: Prenez garde, on vous remarque.
**Jacques**: En bien ou en mal ?
**Germaine**: En bien, et même en très bien. »

Dans le passage qui suit entre Germaine et Céleste, il y a une tension entre les deux jeunes filles. Germaine, qui considère son cousin comme un « grand fou », affiche un désintérêt de façade à son égard, tandis que Céleste est désormais subjuguée, la tête remplie de « rêves chéris », de « folles tendresses », comme elle le dira dans un solo poignant de la fin de l'acte IV. Pour l'instant, faussement rassurée de ne pas avoir affaire à une rivale en la personne de Germaine, elle retrouve Jacques et, à son appel pressant (« Oh ! Céleste ! Ne me repousse pas... Viens... je t'aime ! Viens... Je t'aime ! »), s'abandonne à son étreinte avant de rejoindre avec lui les invités. Ainsi se termine le premier acte, à la manière du *larghetto* de la fin de l'acte III de *Faust* (« Il m'aime ! il m'aime !... Quel trouble en mon cœur ! ») et du duo final du premier acte de *Madame Butterfly* de Puccini. Jacques, comme Faust, comme l'officier de marine américain Pinkerton, est l'illustration parfaite de l'idée défendue par Socrate dans le *Gorgias*, à savoir que

l'âme de « l'homme incontinent » est comparable à un « tonneau troué »[7]. Chaque fois, pour la combler, il lui faut tenter de la remplir de nouveaux plaisirs.

La plus grande partie du deuxième acte (premier tableau) se passe dans l'école de Mazolle où Céleste, après une année à Marnière, vient d'être mutée probablement au cours de l'été 1881. Les élèves se chamaillent mais sont contentes d'avoir une nouvelle institutrice gentille, arrivée la semaine précédente. Elles font allusion au maire, à l'instruction obligatoire dont « c'est le grand passé de la République ». Voyons là un hommage indirect aux républicains modérés de l'époque, à Gambetta et à Jules Ferry notamment. Elles appartiennent à des classes sociales modestes, mais elles ne ressemblent pas aux petites sauvageonnes de l'acte I. Elles ont apporté des fleurs pour Céleste qui se présente dès le début de la scène 2. C'est à une véritable profession de foi, sur un *allegretto* en ré majeur et une mesure à 4/4, que se livre, au nom de toutes ses petites camarades, Micotte, le bouquet de fleurs à la main. Nous apprendrons un peu plus tard qu'elle a été rédigée par l'instituteur adjoint Garenne :

> « En ce beau jour d'où notre école
> Vous devra de nouveaux progrès,
> Des écolières de Mazolle
> Recevez les tendres souhaits.
> À mériter votre sollicitude
> Nous travaillerons chaque jour
> Et nous saurons vous prouver notre amour
> Par notre zèle pour l'étude.
> Prenez ces fleurs pour vous tressées,
> Comme gage de notre foi ;
> Elles vous diront nos pensées
> Et vous les diront mieux que moi ».

La jeune femme est transformée et semble désormais aimer son métier, totalement disposée à être à l'écoute de ses élèves, contrairement à ce qu'elle disait à l'acte I, en évoquant sa triste école de Marnière. Elle s'intéresse à elles et à leurs familles respectives et les plaint avec beaucoup de sincérité (« Pauvres gens ! Pauvres enfants ! »). De fait, les parents exercent des métiers difficiles, jalousent ceux qui réussissent, comme la mère de Balbine, épicière qui gagne beaucoup d'argent, sans compter la maladie qui est bel et bien là à faire des ravages (tuberculose, mais aussi nombre d'autres comme la diphtérie, le tétanos et la typhoïde). Les enfants sont souvent livrés à eux-mêmes et les aînés sont généralement responsables de leurs cadets. Un nouvel aspect du mal, sans doute

[7] Platon, *Gorgias*, 493e, 494a et b, pp. 441-442 des *Œuvres complètes*, volume I, traduction nouvelle et notes établies par Léon Robin avec la collaboration de M.-J. Moreau (Paris, Gallimard, 1950, 1450 pp.).

secondaire dans l'intrigue, se présente ainsi dans l'ouvrage sous la forme de maux sociaux. Les républicains ont déjà voté des lois en faveur des classes sociales les plus démunies, mais il faudra encore attendre trois ans avant que la loi Waldeck-Rousseau permette la formation de syndicats entre gens de même profession. Pour autant, les conditions de travail resteront encore aussi dures jusque dans les années 1930. Quoi qu'il en soit, Céleste révèle, dans cette scène, un trait de caractère digne d'un personnage du *Cuore* d'Edmondo de Amicis[8]. Au moment où ses élèves sortent de la classe en se disputant et en se bousculant, elle les exhorte à être gentilles et s'engage à les prendre comme elles sont, avec leurs qualités et leurs défauts.

À la scène 3, Céleste, se retrouvant seule, nous révèle sa liaison avec Jacques. Malgré le rapprochement, elle ne voit plus son amant et en souffre cruellement (« Oh ! mon Jacques ! Tu ne peux m'avoir oubliée ! Quelle fatalité t'oblige à ce cruel silence ? »). Il est ici fait allusion à cette « *fatalitas* » des Latins entendue comme « nécessité du destin » (« *fatum* », parole des dieux ; destin ; destin funeste, malheur). Céleste n'a pas le temps de poursuivre ses réflexions. Elle est interrompue par l'arrivée de l'instituteur Garenne venu lui rapporter un livre qu'elle lui avait prêté. Elle en profite pour le remercier du « charmant compliment » récité par la petite Micotte. Son collègue est la simplicité, la gentillesse et la bonté même. Il la met judicieusement en garde contre une certaine méchanceté des villageois également portés à la médisance, tout en prétendant que cela ne la concerne pas. On sent qu'il est aussi conquis à son tour par la grâce et par le charme de la jeune femme. Sa petite pointe contre l'école confessionnelle (« l'école rivale, le couvent, qui prend bien des petites filles »), où Germaine et Céleste ont fait leurs études avec plaisir, nous rappelle incidemment l'anticléricalisme républicain qui avait poussé Jules Ferry à dissoudre par décrets, en 1880, plusieurs congrégations religieuses, en attendant l'abolition du Concordat et le vote de la loi de séparation des Églises et de l'État de 1905[9].

C'est sur ces entrefaites qu'apparaît la Sans-Besoin, surnom qui équivaut à une antiphrase. Il s'agit d'« une vieille mendiante qu'on rencontre sur tous les chemins ». Céleste, bonne de nature, veut lui donner quelque chose alors que l'instituteur prend congé d'elle. La Sans-Besoin fait penser à Taven, dans la *Mireille* de Charles Gounod. Elle sait écouter, observer et annoncer l'avenir comme les pythonisses grecques. Elle prédit déjà à la jeune femme que les amoureux ne lui manqueront pas à Mazolle et ajoute qu'elle ferait mieux de choisir l'instituteur plutôt que Jacques (« Mais celui-là vaudrait peut-être mieux que l'autre »), tout en

[8] Voir M.-Th. Laignel, *La Littérature italienne,* p. 191 (Paris, Librairie Armand Colin, 1926, 220 pp.).

[9] Cette loi provoqua un conflit violent entre la République et la papauté. Voir les encycliques de Léon XIII, *Rerum novarum*, *Providentissimus Deus*, et l'encyclique de Pie X, *Vehementer nos* (1906).

lui remettant une lettre de ce dernier. Elle lui fait alors une révélation, entrecoupée par les exclamations désespérées de Céleste :

> **La Sans-Besoin** : «Mais, prenez garde ! Le fils ressemble au père que j'ai bien connu, moi ! Et comme a fait le père pareil fera le fils ! Le voilà bientôt en passe de se marier... ».
> **Céleste** : Se marier !...lui !
> **La Sans-Besoin** : Et ce n'est pour sûr pas vous qu'il conduira devant Monsieur le maire, car il a grand besoin d'argent.
> **Céleste** : Taisez-vous, vieille !... et partez.
> **La Sans-Besoin** : Prenez garde, c'est dans leur sang !
> **Céleste** : Partez ! Mais partez donc !
> **La Sans-Besoin** : C'est dans leur sang ! »

Dans le solo qui suit (scène 6), Céleste fait preuve d'une inquiétude douloureuse avant de reprendre espoir puis d'exulter en apprenant par la lettre qu'elle reverra Jacques dans la soirée, tandis que dans la rue un groupe de gamins espiègles regrette la fin des vacances et se moque du « père Cabirousse » qui n'a apparemment jamais fréquenté l'école. Puis, elle exprime un doute avant de partir rejoindre l'homme qu'elle aime passionnément :

> « Pourtant, si cette mendiante avait dit vrai !... S'il allait se marier ! Si cette soirée que nous allons passer ensemble devait être la dernière ! Mais non. C'est impossible, après nos baisers, après ses promesses !... Ah ! que je voudrais chasser de mon cœur ce doute angoissant. La voix de la messagère maudite résonne encore à mon oreille : « Et c'est pour sûr pas vous qu'il conduira devant Monsieur le Maire. » Qui donc, alors ? Qui me le prend ? Il faut que je sache... Je saurai ».

Un interlude en do majeur, sur une mesure à 4/4, comme l'ouverture, suit cette dernière scène dont il est le prolongement. Il traduit les sentiments conflictuels de Céleste pendant le trajet en voiture, à la nuit tombée, entre le chemin du moulin et le château de Mazolle.

Le deuxième tableau s'ouvre sur un salon du château où Jacques et son ami Baudrillet devisent gaiement avant d'aborder un sujet plus sérieux. En effet, Jacques nous apparaît sous un jour différent et nous serions tentés d'éprouver de la sympathie pour lui en écoutant son *andante* en ré majeur, sur une mesure à 4/4, puis son *andantino* qui change constamment de tonalité et de mesure pour exprimer ses sentiments. De fait, le devoir lui commande d'épouser Germaine, pour sauver son père d'une débâcle financière et du déshonneur, alors que, si on le croit, son cœur est toujours plein de Céleste dont il pense avoir bien cerné le caractère et la soif d'absolu. Or, en vérité, il ne se rend pas compte que son analyse psychologique est restée en surface et que la connaissance de la personnalité de la jeune femme est

une interrogation, une herméneutique, un dévoilement dont il ne s'est jamais douté. La situation pourrait nous faire croire que nous avons affaire à un héros cornélien d'autant plus digne d'admiration qu'il viendra à bout des problèmes pratiquement insolubles dont il est responsable par une énergie quasi surhumaine[10]. Mais, au contraire, il reste désespérément humain. Quand il retrouve Céleste, à la scène 2, dans le parc du château peu à peu éclairé par la lune dont les rayons deviennent de plus en plus intenses (« Regarde : pour nous caresser de ses mystérieux rayons, la lune vient jusqu'à nous »), quelques instants avant de regagner le salon avec elle, le symbolisme du lieu évoque pour nous la scène du jardin entre Lorenzo et Jessica dans *Le Marchand de Venise* de Shakespeare (V, i). La lune, en l'occurrence, est l'amie silencieuse sur laquelle on peut compter, comme l'écrit joliment Virgile (« *Tacitae per amica silentia lunae* »)[11]. Avec les deux personnages de Shakespeare, dans un jardin nocturne paradisiaque, elle annonce des événements heureux. Avec Céleste et Jacques, elle est le témoin silencieux de vifs reproches et de dénégations réitérées. Cette nuit illuminée est tout le contraire d'une belle nuit et elle évoque cette « nuit ténébreuse » qui, selon Hésiode, « enfanta l'odieuse Mort, et la noire Kère, et Trépas » et toutes sortes d'autres maux[12].

Céleste reproche à Jacques d'avoir simplement pris du plaisir avec elle, comme on en prend avec des filles de sa condition sociale, que l'on chasse et abandonne ensuite parce qu'elles n'ont pas d'argent. En faisant le don de son corps pur, elle a voulu prouver la profondeur de son amour. Alors que Jacques, reconnaissant avoir été sensible à la beauté, au sourire de sa maîtresse, confesse qu'il conserve « toujours sur les lèvres l'empreinte des ardents baisers, comme des morsures délicieuses », Céleste, comme son prénom l'indique, parle d'une nature supérieure de l'amour qui s'affranchit des barrières qui rendent la communication avec l'autre difficile, voire impossible. C'est un amour entier, dominateur, transcendant que le sien ; c'est même un ultimatum comme elle le dit à Jacques :

> « Comme on cueille une fleur, tu as cueilli mon cœur pur de toute souillure. L'aurore d'un amour ardemment désiré illuminait à peine le ciel de ma jeunesse quand tu m'es apparu comme le soleil du printemps. Comme le soleil fait mûrir les moissons, ton amour a fait s'ouvrir mon cœur. Maintenant, je n'attends plus rien, il n'est plus rien que j'envie. Mon Christ est né ! Mon sauveur est venu ! Il ne peut plus y avoir pour moi désormais que ton amour ou la mort ! Veux-tu m'aimer... ou que je meure ? »

---

[10] Sur le héros cornélien, voir, par exemple, Daniel Mornet, *Histoire de la littérature et de la pensée françaises*, pp. 73-74 (Paris, Bibliothèque Larousse, 1924, 256 pp., ill.).

[11] *Énéide*, II, 255 : dans le silence ami de la lune muette.

[12] Hésiode, *Théogonie*, 211-232, texte établi et traduit par Paul Mazon (Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1928, huitième tirage, 1972).

On comprend que Jacques fasse tout son possible pour prouver à la jeune exaltée qu'il est de bonne foi. Il a beau nier être fiancé à une autre et s'apprêter à se marier, observer que le bonheur est d'autant plus fragile qu'il est grand, affirmer que pour vivre heureux il faut vivre caché, il ne réussit qu'à opposer des poncifs à Céleste qui explique que son rêve d'amour absolu était effacement, oubli de soi-même, en présence de l'autre, tout autant que jalouse possession (« Je le voyais tour à tour mon esclave et mon maître ; plus rien en moi n'existait que pour lui ! »). Transformée en objet d'amour, elle cessait ainsi, dans son rêve, d'être ce simple objet de plaisir qu'elle devait devenir plus tard dans les bras de Jacques. Elle trouvait un écho, une réponse en l'autre, et dépassait cette angoisse d'être seule au monde et se sentait justifiée d'exister. Son projet d'être, pour nous placer dans une perspective heideggérienne (cf. *Être et Temps*, § 4), consistait à donner un sens à sa vie en devenant objet d'adoration de la part de l'aimé tout en l'adorant elle-même. Cette réciprocité de sentiments ne pouvait qu'aboutir à un amour incommensurable (« Pour mon amour grandi par ton amour, je t'aime »). C'est « αγαπη », cet amour qui croît en s'alimentant de l'amour de l'autre, telles les couches successives d'un tronc d'arbre au fil des ans. L'évocation du Christ (cf. p. 11), à propos de cet amour, nous fait dépasser l'amour purement sensuel de Jacques pour atteindre l'empyrée, les célestes pourpris. L'amour de Céleste, n'en doutons pas, possède un fond spirituel. Il se multiplie à l'infini et se rassasie de ses prodigalités. Il fait fi du temps qui, loin de l'émousser, le fortifie. La volupté évoquée ici n'a rien de vil dans la mesure où il s'agit, de la part de Céleste, d'une jouissance plus sublime que sensuelle. Si l'on veut, c'est la sensualité qui se sublime chez elle. La courte stichomythie qui a lieu, dans les dernières mesures du duo, nous emporte dans l'impression évanescente de cette griserie d'amour entre deux êtres qui croient finalement employer le même langage, partager les mêmes idéaux, mais qui restent profondément différents :

**Céleste** : La caresse de ton regard me grise !
**Jacques** : L'univers est dans ton baiser !
**Céleste** : Que je voudrais mourir ainsi !
**Jacques** : Te voir toujours !
**Céleste** : Toujours t'aimer...
**Jacques** : Toujours, mon adorée !...
**Céleste** : Toujours, mon bien-aimé.

L'acte II se termine sur le tableau paisible offert par Jacques qui étend doucement Céleste sur le divan du salon où elle s'était assise et devant lequel il s'était auparavant agenouillé pour assurer sa maîtresse de l'authenticité de ses sentiments.

L'acte III fait en partie diversion, mais il ne faut pas se méprendre, car il est crucial dans le déroulement des événements. Nous nous trouvons sur une place publique de Cahors. C'est jour de fête et, une fois de plus, une allusion est faite à

Gambetta, l'enfant glorieux du pays, président de la Chambre puis du Conseil et des Affaires étrangères, qui doit passer saluer ses concitoyens. Au milieu de la foule, un vieux Cadurcien harangue ceux qui avaient mal accueilli Gambetta autrefois. Puis on aperçoit Céleste au bras du lieutenant Baudrillet auquel Jacques l'a confiée (« Jacques vous a confiée à moi, ne l'oubliez pas, je suis responsable de vous »). Le jeune militaire est un réaliste, sans états d'âme. Lors du bal chez les Mazurier, il avait servi de cavalier à Germaine tandis que Jacques un peu précipitamment faisait sa déclaration à Céleste (« Mais ne voyez-vous pas que désormais vous êtes ma vie et que je ne puis vous quitter ? », fin de l'acte I). Il est dévoué à son ami auquel il avait conseillé de quitter Céleste, simple passade à ses yeux (« Comment ! cette amourette dure encore ! Je te croyais des projets plus sérieux », début du second tableau de l'acte II) pour accomplir son devoir envers son père au bord de la ruine (« Mon pauvre ami, il te faut du courage, mais songe bien que ton avenir aussi est en jeu. Dis franchement les choses à Céleste, elle te comprendra et te rendra ta liberté »). Baudrillet pense qu'entre l'amour pour Céleste et le devoir envers son père, Jacques n'a pas l'embarras du choix. C'est le devoir qui doit l'emporter. Or, le devoir est ici un nouvel aspect du mal. Il est une atteinte au bonheur. Il n'y a nulle intention malveillante chez Baudrillet à l'égard de Jacques en lui rappelant ce devoir. De plus, Jacques se convainc assez facilement de cette nécessité du devoir, quoi qu'il en dise. Un riche mariage avec une cousine, elle-même fort bien de sa personne, n'est pas pour lui déplaire. Ainsi, sauver les finances familiales et continuer à s'assurer une vie de désœuvré n'est certainement pas une condition désagréable, même si ce devoir doit lui coûter l'amour sublime de Céleste dont on ne sait, au fond, combien il durerait au contact des réalités de la vie de tous les jours.

Au milieu de l'effervescence de la foule, des musiciens, des danseurs et du défilé en l'honneur de Gambetta[13], Céleste aperçoit les Mazurier, puis Jacques donnant le bras à Germaine. À la contrariété de ce dernier d'être découvert en compagnie de sa cousine répond la colère de Céleste qui se sent bafouée par l'un et par l'autre (« Ah ! la menteuse qui m'avait dit qu'elle ne l'aimait pas ! »). Elle tombe défaillante dans les bras de Baudrillet qui l'entraîne. Après la farandole, une fois la place déserte, Jacques rejoint son ami et Céleste. Le lieutenant s'esquive et laisse les deux jeunes gens seuls pour qu'ils s'expliquent. C'est l'occasion d'un nouveau duo dont Jacques ne ressort pas vainqueur d'autant plus qu'il est à court d'arguments. Les mots de « devoir », « malheur » sont évoqués par les deux personnages, mais, une fois de plus, leur dialogue révèle le degré d'incommunicabilité qu'ils ont atteint. Au don de soi, qui est preuve d'un amour sublime, répond cette idée de « devoir » qui voudrait jouer pour le père comme pour la maîtresse. Or, il est difficile, voire impossible, de concilier deux devoirs

[13] Signalons que Gambetta, diabétique, asthmatique, souffrant de grosses varices à la jambe gauche, mourut l'année suivant ces événements fictifs à Cahors. Voir *Le Figaro* du dimanche 31 décembre 1882, p. 1, col. 6, et p. 2, col. 1 ; et du 1er janvier 1883, p. 1 et p. 2.

antinomiques. Pour Céleste, Jacques aurait dû emprunter la voie étroite du devoir suprême, à savoir l'engagement pris au moment de la possession sexuelle. Sa pureté était au-dessus de considérations bassement matérielles. Si le père de Jacques « est affolé devant la ruine prochaine », c'est bien par sa faute, à la suite d'erreurs de gestion ou de malversations (« Mon père, dont la fortune et peut-être l'honneur sont entre les mains du père de Germaine, insiste plus que jamais pour que j'épouse ma cousine », confie-il à Baudrillet, scène 1 du deuxième tableau de l'acte II). Il est bon, après tout, de cultiver la vertu et de vivre de cette « bonne façon » qui conduit au bonheur, tandis que « le contraire échoit à celui qui ne vit pas de cette façon »[14]. Jacques est incapable de s'élever à une telle hauteur de pensée. Devant son incompréhension, Céleste s'exclame : « Ah ! c'était donc vrai !... Tout s'écroule. Plus rien au monde ne pourrait me sauver », le conditionnel introduisant l'idée qu'il s'agit d'une pure supposition, d'un fait on ne peut plus conjectural. La musique, dans un *largo* en do majeur, traduit fort bien cette révélation douloureuse jusqu'au contre-si bémol sur « monde » (blanche + croche), suivi de mi (cinq croches) ponctués par un contre-la sur la syllabe -VER de « sauver ». Dans son *allegro un poco vivo*, Jacques ne comprend nullement l'attitude déconcertante et catégorique de Céleste qui ne se situe plus sur le plan des simples réalités humaines. Il n'a que des platitudes à répondre, entrecoupées d'impératifs de la part de la jeune femme :

> **Jacques** : « Non, ne pars pas, Céleste ! Je ne veux pas que tu partes !... Je ne veux pas que tu partes !
> **Céleste** : Laisse-moi !..
> **Jacques** : Que deviendrais-tu sans moi ?
> **Céleste** : Qu'importe ! Laisse-moi partir. Je ne veux plus te revoir !
> **Jacques** : Céleste ! Céleste ! Mais je t'aime toujours ! Ne le vois-tu donc pas à ma souffrance ?
> **Céleste** : Non, c'est fini !...
> **Jacques** : Reste !
> **Céleste** : Non. Adieu ! Adieu !
> **Jacques** : Céleste ! »

Sur ces entrefaites, la farandole envahit à nouveau la place, apportant, dans le chœur à l'unisson qui suit, sa note de gaieté endiablée et de parfaite insouciance après l'intense tension entre les deux principaux protagonistes :

> « À l'aile du grand moulin,
> tourne, tourne, moulin,
> Laisse donc ton cœur câlin,
> tourne, tourne, moulin,

[14] Platon, *la République*, I, 354a, p. 896 de la traduction de Léon Robin et M.-J. Moreau, in *op. cit.*

Et par dessus le moulin,
tourne, tourne,
Jette ton bonnet de lin,
Lariralin. »

Néanmoins ce chœur, en introduisant l'image du moulin comme symbole de l'éternel recommencement, joue le rôle d'un chœur antique qui commente les événements. Il nous rappelle, parmi tant d'autres, les deux dictons populaires : « ce qui compte dans l'homme, c'est le moulin à vent » et « les plus sages ne jettent leur bonnet par-dessus les moulins que quand on leur a mis en poche de quoi en acheter deux autres », et ajoute une note de dérision au duo dramatique précédent, interprété par les deux protagonistes. Ne cherchons point à nous comporter en herméneutes dans l'interprétation de ces dictons, ce qui nous amènerait trop loin. De fait, comme Umberto Eco l'écrit, l'interprétation est toujours infinie[15]. Contentons-nous de dire que Céleste a dépassé la mesure terrestre, dans sa soif d'absolu dans l'amour et dans ses rapports avec Jacques. Pureté, authenticité des sentiments et vérité sont des vertus nécessaires pour elle. Jacques est un simple humain incapable de satisfaire de telles exigences. Il n'a su que louvoyer entre amour passionné et devoir filial, comme un moulin tournant selon les caprices du vent, usant de mensonges et de subterfuges dès le départ, pour finalement choisir ce qu'il croit être la raison et la sagesse : le mariage d'argent ou d'intérêt avec une riche et belle héritière qu'il aurait dû attendre avec calme et tranquillité au lieu de se lancer dans une aventure sentimentale.

L'acte IV s'ouvre par un prélude en do majeur sur des mesures simples à 4/4, puis à 3/4, puis encore à 3/2, pour reprendre le *tempo* initial, passer à nouveau à 3/2, à 4/4, et terminer sur une mesure à 3/4. Le rythme varie sur ces temps binaires comme pour suggérer l'émoi du personnage éponyme. À la scène 1, nous retrouvons d'ailleurs Céleste dans sa chambre de Mazolle. Elle est assise devant une table et a l'air accablée et profondément triste comme nous l'apprend la didascalie à défaut du spectacle lui-même. Elle se lance alors dans un nouveau solo qui lui permet de donner cours à sa grande détresse morale. C'est, comme la Gilda de *Rigoletto*, la Marguerite de *Faust*, la Sio-Sio-San de *Madame Butterfly*, et nombre d'héroïnes d'ouvrages lyriques, une victime du destin[16], ou plus exactement de la rouerie d'un homme sans honneur. Elle n'a pas la force de caractère de Floria Tosca ou de Minnie de *La fanciulla del West* pour se ressaisir. Elle est faible; elle ressasse ses griefs d'une voix dolente et reste comme prostrée, indécise comme Marguerite, dont elle répète les paroles presque mot pour mot[17], sauf qu'elle n'en a

[15] Voir Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, pp. 55-56 (Paris, Biblio-Essais, 1992).
[16] Voir Catherine Clément, *L'opéra ou la défaite des femmes*, pp. 44-47 (Paris, Bernard Grasset, 1979, 359 pp.).
[17] Voir le *Faust* de Gounod, acte III, scène n° 12, et acte IV, scène de la prison (« Ah ! c'est la voix du bien-aimé. À son appel mon cœur s'est ranimé ! »).

pas la foi salvatrice, faisant appel à Gœthe, dont elle résume bien superficiellement la philosophie[18], persuadée que la mort est le seul moyen pour elle de se tirer d'une situation inextricable, alors que « rien, dans une valeur de la vie, ne nous apprend quoi que ce soit sur une valeur de la mort »[19] :

> «Je chercherais en vain quelques lambeaux d'espoir, tout en moi n'est que ruine ! mon cœur saignant n'est qu'une plaie et mes yeux n'ont plus que des larmes ! Il me semble que je reviens du cimetière où j'ai conduit mon pauvre amour qui, maintenant, dort son dernier sommeil. Il m'a laissée seule comme une veuve, et je pleure en vain devant l'irréparable ! Parfois, je veux oublier... mais, la vie est là, devant moi, tragique ! épouvantable ! qui me crie : Malheureuse ! malheureuse ! n'attends du monde ni indulgence, ni pitié ! Ah ! que j'ai peur ! que j'ai peur ! Gœthe...Gœthe...Peintre cynique de la désespérance humaine ! Que me conseillerais-tu ?... Pitié de moi ! Laisse-moi vivre, n'est-il pas assez tôt demain ? Je suis jeune encor, si jeune et je dois déjà mourir ! J'étais belle... ce fut ma perte. Mon ami était près de moi, et maintenant il est parti ! Brisée est la couronne et les fleurs dispersées ! Marguerite ! Marguerite ! Ah ! c'est la voix de mon ami ! Où est-il ? Non, laisse-moi ! laisse-moi ! J'ai tué ma mère... et... mon enfant... je l'ai étranglé !... Oh ! c'est horrible ! c'est horrible ! La mort est-elle donc la seule délivrance, le seul remède à nos misères ? Mon enfant... que deviendrait-il ? et que deviendrais-je moi-même ?... Oui, la mort... c'est l'oubli !... C'est l'affranchissement !... La mort !... »

L'arrivée de la Sans-Besoin, qui chante toujours la même antienne dans son patois (« *La caritad per l'amour dé Diou !* »), interrompt le monologue de Céleste qui lui demande d'où elle tient ses pouvoirs de devineresse. Or, la vérité est toute simple. La Sans-Besoin a l'expérience de la vie ; de plus, elle fut elle-même victime des assiduités du père de Jacques. Elle a dépassé depuis longtemps le stade de la révolte et de l'exaltation mentale de Céleste qu'elle a pu elle-même connaître et a appris la sagesse, voire la résignation. Elle garde donc tout le calme nécessaire pour raconter l'histoire banale et courante de toutes ces jeunes filles qui se laissent enjôler par ces beaux parleurs séduisants, se donnent à eux pour se retrouver ensuite enceintes et abandonnées. La situation était véridique et scandaleuse dans cette France de la troisième République dont des historiens comme Albert Malet et

---

[18] Pour s'en tenir au *Faust* de Gœthe, sans tomber dans une interprétation « apollinienne » (Henri Lichtenberger, préface à son édition bilingue, p. xcviii, Paris, Éditions Montaigne, 1932, xcviii + 156 + xxvii + table des matières, on peut dire que c'est l'action que préconise l'Esprit au vieux savant (vers 501-509). Voir également, par exemple, H.-E. Vallet, *Expliquez-moi... Gœthe. I. — Le premier Faust*, pp. 46-47 (Paris, Éditions Foucher, s.d.).

[19] Raymond Polin, *Du laid, du mal, du faux*, p. 79 (Paris, PUF, 1948, 184 pp.).

Jules Isaac, par exemple, brossent un tableau un peu trop idyllique[20]. La question sociale était peut-être « la plus importante des questions qui se pos[ai]ent dans le monde contemporain »[21], il n'en demeure pas moins que la condition de la femme, en France, intéressait peu les partis de gauche, au pouvoir, ou les partis de droite, dans l'opposition. La fameuse *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* (1791) d'Olympe de Gouges n'avait pas abordé ce sujet scabreux des jeunes femmes séduites et abandonnées. Les mouvements féministes, quant à eux, commencèrent à attirer l'attention du public sur la condition féminine bien plus tard. Ainsi, en Grande-Bretagne et aux États-Unis, des suffragettes comme Emmeline Pankhurst et ses filles Adela, Christabel et Sylvia, pourtant très actives, voire violentes, militèrent pour des idées plus générales d'émancipation et de droits des femmes seulement à partir des dernières années du XIX$^{e}$ siècle. En Allemagne, Gabrielle Reuter eut le rare mérite, en 1895, dans son roman *De bonne famille*, d'aborder les malheurs d'une jeune fille qui s'apparente à Céleste. En France, Gabrielle Réval[22] et Marie Dugard[23] s'en tinrent à des idéaux plus nobles, en attendant les œuvres plus réalistes de Marcelle Tinayre[24]. Mais, en 1881, il était

[20] Dans leur célèbre *Cours complet d'Histoire* en sept volumes, voir notamment *L'Époque contemporaine* (Classe de Troisième A et B) et *Dix-neuvième siècle (1815-1900)* (Classes de Philosophie et de Mathématiques), et le résumé aide-mémoire de Jules Isaac, *Histoire contemporaine* (Classes de Philosophie et de Mathématiques. Baccalauréat, 2$^{e}$ partie) (Hachette, 1911, 188 pp.).

[21] Jules Isaac, résumé aide-mémoire, *Histoire contemporaine*, p. 77.

[22] On doit notamment à la femme de lettres Gabrielle Logerot, épouse de Fernand Fleuret (Viterbe, Italie, 1870-Lyon 1938), des études de forme romanesque sur le milieu universitaire qu'elle a connu : *Un lycée de jeunes filles* (1901), *Lycéennes* (1902), *L'Avenir de nos filles* (1904).

[23] Voir Marie Dugard, *De l'éducation moderne des jeunes filles* (Paris, Librairie Armand Colin, 1918, 88 pp.). Marie Dugard, agrégée des lettres en 1886, enseigna notamment au lycée de jeunes filles Molière à Paris. Elle misait sur l'éducation pour libérer les jeunes filles, mais considérait encore que la femme de son époque avait des devoirs domestiques qu'elle remplissait fort mal. « De plus en plus l'homme hésite, en effet, à associer à sa vie une jeune fille qui ne lui apporte ni santé ni forces, à qui le mariage n'apparaît que comme une formalité pour conquérir l'indépendance ou échapper à la loi du travail, et chez qui il découvre, sous une culture illusoire faite de phrases apprises et de talents d'agrément qu'elle néglige aussitôt mariée, une ignorance complète des choses du ménage et de tout ce qui concerne le développement physique et moral de l'enfant. Il faudrait leur rappeler enfin à quels dangers une telle éducation expose les jeunes filles, ce qui attend, lorsque certains changements les mettent brusquement en face des réalités de la vie, les femmes qu'une culture imprévoyante a rendues également incapables du travail de l'esprit et des mains, et à quelles ressources on a vu descendre... » (*op. cit.*, p. 75).

[24] La romancière Marcelle Chasteau, dame Tinayre (Tulle 1872-Grossouvre 1948) a écrit *Avant l'amour* (1891, mais seulement publié en 1897), *la Rançon* (1898), *Hellé* et *la Maison du péché* (1899), *L'Oiseau d'orage* (1900), *La Rebelle* (1905), etc. Voir Alain Quella-Villéger, *Belles et rebelles. Le roman vrai des Chasteau-Tinayre* (Paris, Éditions Amberon, 2001, 487 pp.).

plus difficile de se faire entendre et surtout de voler au secours d'une Céleste, modeste institutrice de village chargée d'opprobre par la population et par l'administration qui outrepassait ses droits en la révoquant. La jeune femme, profondément déprimée par sa misère morale, par son isolement au milieu de gens qui ne l'ont pas comprise et qui n'ont aucune pitié pour elle, voit uniquement la solution du suicide à son malheur et se fait donner par la Sans-Besoin une fiole de poison. La vieille femme a beau lui dire que Jacques « est meilleur que son père » et qu'il pourrait revenir vers elle, Céleste ne veut rien entendre dès lors que, d'une part, il s'agirait pour lui d'accomplir ce « devoir » qu'elle lui avait reproché dans leur duo de l'acte II, et que, d'autre part, elle n'aurait pas le courage de lui résister en le revoyant. Seul l'amour de la nature, de la vie, comme le traduit si bien Anna de Noailles dans *Le Cœur innombrable*, la fait hésiter un moment, puis elle absorbe le poison. Jacques, sans doute informé par la Sans-Besoin, arrive sur ces entrefaites, mais il n'y a déjà plus rien à espérer. Il ne lui reste qu'à partager les derniers instants de la jeune femme. Il donne l'impression de venir à résipiscence, mais il cherche surtout à se poser en victime, à magnifier son comportement, en faisant croire que son amour impétueux a surmonté convenances sociales, intérêts particuliers, conseils gratuits :

> « Mon amour fut plus fort que tout ! D'ailleurs, de tous ceux qui me conseillaient, aucun n'eût accompli le cruel devoir qu'on voulait m'imposer, s'il avait aimé comme je t'aime ! »

Ses serments d'amour éternel sonnent faux, même si Céleste y croit au point de regretter son geste (« La vie... Je veux la vie... Je... »). Il est malheureusement trop tard, et, faute d'antidote, comme la princesse Fedora Romanov[25], elle meurt dans les bras de son amant qui, dans l'*andante sostenuto* à 6/8 de la fin, s'exclame, *parlando* : « Morte pour moi ! Morte par moi ! ». Nous sommes loin de la scène du tombeau entre Roméo et Juliette ! Un concours de circonstances malheureux conduit Roméo à se méprendre sur la mort apparente de Juliette. Il s'empoisonne par amour pour Juliette. La toute jeune fille, revenue à elle, le suit à son tour dans la mort, cette fois pour tout de bon, en se poignardant sur le corps inanimé du bien-aimé[26]. Jacques peut très bien s'exclamer qu'il est « maudit » — donc, selon le sens voulu, soit condamné à la damnation, dans une optique religieuse peu probable, soit voué au malheur, dans un contexte purement laïque et républicain —, ne doutons pas qu'il saura rebondir et retrouver Germaine en temps voulu.

À l'issue de cette analyse de l'ouvrage d'Émile Trépard, force nous est de souligner les faiblesses du livret, tiré du roman, plutôt que les qualités toutes

[25] Voir Victorien Sardou, *Fedora* in *Le Figaro* du mardi 12 décembre1882, p. 1, col. 1-6, p. 2, col. 1, p. 3, col. 2-4, et, bien entendu, l'opéra de Giordano.
[26] William Shakespeare, *Roméo et Juliette*, V, iii.

relatives de la musique. Aujourd'hui, dans notre monde mécanisé à outrance, soumis à une technique déshumanisée, avide de satisfactions immédiates et éphémères, où règne la confusion constante des valeurs, la banalité de la situation de Céleste laisse indifférent, d'autant plus que la jeune femme est trop passive, trop monomane, et trop exaltée pour forcer la sympathie.

Les aspirations de Céleste se sont brisées sur le mur des réalités, un peu comme celles d'Emma Bovary. Fille de paysans, elle a pu mener des études qui l'ont conduite à l'obtention du certificat d'aptitude pédagogique. Mais elle n'a pas l'étoffe d'une institutrice. Sur le plan sentimental, elle a été sincère dans ce don de soi qui la caractérise et a cru que Jacques était aussi sincère qu'elle[27]. Sans le savoir, elle s'est réclamée de l'eudémonisme, doctrine d'après laquelle la moralité consiste dans la recherche du bonheur considéré comme le souverain bien. Or, ce bonheur, elle a cru qu'il pouvait se construire, alors que les philosophes de l'Antiquité ont montré qu'il est toujours susceptible d'être remis en cause et détruit. En aucune façon, il ne peut se donner. Dans l'ouvrage de Trépard, il y a tragédie parce qu'on a l'impression qu'une puissance maléfique s'est jouée de l'héroïne et la ballotte comme une barque dans les vagues. Or, s'il est bien vrai que Jacques est à l'origine de son malheur, il faut également reconnaître que sa nature entière, sa soif d'absolu, ses contradictions même, expliquent dans une large mesure cette déréliction qui l'amène à commettre un geste irréparable. Loin des siens, d'ailleurs étrangement absents dans son drame comme lors de la grande fête de Cahors, négligeant complètement le brave instituteur Garenne, auprès duquel elle aurait pu connaître une vie modeste mais calme et réglée, n'écoutant pas la Sans-Besoin, seule voix sage autour d'elle, elle s'est enfermée, par solipsisme, dans un monde totalement imaginaire dans lequel règne seulement l'élu de son cœur déifié. Cette façon de magnifier Jacques relève, à la limite, de troubles psychologiques profonds (névrose dont le type reste à préciser) remontant sans doute à ses années de couvent. En effet, cette rupture avec la vie réelle, ce refus, par voie de conséquence, de liens sociaux, cette incapacité à relativiser et à prendre du recul pour mieux appréhender la situation, font partie intégrante du mal qui l'entraîne à commettre ce suicide anomique, comble du malheur dans sa courte existence tourmentée.

**Jean-Pierre MOUCHON**
***Aix-Marseille I***

[27] Voir Francesco Alberoni, *Innamoramento e amore*, pp. 100-101 (Aldo Garzanti Editore, 1979, 149 pp.).

## Bibliographie

—Anonyme, à propos de *Céleste*, in *Le Temps* du 6 octobre 1913, p. 5, col. 2.
—Anonyme, « Revue musicale. Céleste » in *Journal des débats politiques et littéraires* du dimanche 7 décembre 1913, n° 339.
—Mouchon (Jean-Pierre), « Charles Rousselière » in *Étude*, revue de l'Association internationale de chant lyrique TITTA RUFFO, n°51 de décembre 2012.
—Quittard (Henri), « Les Théâtres. — Opéra-Comique : *Céleste*, drame lyrique en quatre actes et cinq tableaux, d'après le roman de M. Gustave Guiches », par M. Émile Trépard in *Le Figaro* du 2 décembre 1913, p. 5.
—Trépard (Émile), *Céleste*. Drame lyrique en 4 actes et 5 tableaux d'après le roman de Gustave Guiches (Paris, Enoch & C$^{ie}$ Éditeurs de Musique, 1912, VI + 347 pp.).
—Wild (Nicole) & Charlton (David), *Théâtre de l'Opéra-Comique Paris : Répertoire 1762-1927* (Mardaga, 2005, 552 pp.).

# *LA FLEUR À LA BOUCHE* OU LE MAL ABSOLU CHEZ PIRANDELLO

*La Fleur à la bouche*[1], qui fera l'objet de cette étude, est la pièce en un acte la plus courte de Luigi Pirandello[2] et également l'une des plus riches, en termes de thèmes évoqués et de modalités du discours théâtral.

Il s'agit, comme cela a été souvent le cas dans sa production théâtrale, de l'adaptation pour la scène, en 1923, d'une nouvelle, en l'occurrence *Café ouvert la nuit*, parue en 1918 et reproduite ensuite sous le titre *La Mort sur soi*, dont le texte ne diffère qu'à quelques lignes près de la version rédigée pour le théâtre[3].

La *fabula*, somme toute très succincte, tourne autour d'une rencontre fortuite, en pleine nuit, entre deux hommes, dans un misérable café. L'un vient de rater son train et est en train de boire lentement son sirop de menthe, alors que l'autre, assis à une autre table, l'observe et finit par lui adresser la parole.

Celui qui est obligé d'attendre pendant quelques heures le prochain train de nuit lui apprend aussitôt qu'il a été entravé, dans sa tentative de partir, par l'encombrement occasionné par les innombrables paquets qu'il transportait, la cause de ses déboires étant les innombrables requêtes d'achats de ses filles et de sa femme, parties en villégiature. L'homme habitué des lieux dévoile, en retour, sa parfaite connaissance des gestes adroits des vendeurs empaquetant la marchandise ainsi que des vitrines et de l'activité des boutiques locales, qui retiennent son attention pendant de longues heures de la journée sans jamais le lasser. Toutes ces menues étapes très matérielles de la vie quotidienne de gens qu'il ne connaît pas lui permettent de s'accrocher à la vie. De même que les chaises de la salle d'attente

[1] Cf. Luigi Pirandello, *La Fleur à la bouche (L'uomo dal fiore in bocca)*, in *Théâtre complet*, tome 2, édition publiée sous la direction d'André Bouissy et Paul Renucci, traduction française de Gérard Genot, Paris, Gallimard, 1985, pp. 69-78. Cette pièce a été favorablement accueillie, depuis toujours, par la critique ainsi que par le public, en Italie comme à l'étranger, notamment dans les pays de langue anglaise. On soulignera, du côté italien, les interprétations du rôle de l'homme à la fleur de Ruggero Ruggeri et, à une époque plus récente, de Vittorio Gassman. Ce texte sera indiqué par l'abréviation *Thc2*.

[2] 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 ; Claudio Vicentini, *Pirandello, il disagio del teatro*, Venezia, Marsilio, 2001; Marziano Guglielminetti, *Pirandello*, Roma, Salerno Editrice, 2006 ; 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.

[3] Cette nouvelle a le titre *La Mort à la bouche* (Pirandello, *Nouvelles complètes*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 754-759) dans sa traduction en français.

d'un cabinet médical peuvent éveiller son imagination sur ceux qui y étaient assis en attendant le verdict sur les pathologies dont ils étaient atteints, de même l'histoire de son voisin de table, jusque là inconnu, peut lui rendre service en lui donnant goût à la vie. Car ce goût ne peut lui venir que des sensations et des perceptions de petites choses, bref de petits riens qui ont néanmoins le pouvoir de le faire souffler. Il en vient ensuite à lui parler de son épouse, une jeune femme qui le suit partout, comme une ombre fidèle, et qu'il ne cesse de repousser. Il refuse l'idée même qu'elle s'occupe amoureusement de lui, dans le confort douillet de la maison, et commence à évoquer soudainement la mort. Puis, d'un geste imprévu, il s'approche d'un lampadaire et montre à son interlocuteur une excroissance cancéreuse cachée sous sa moustache : une drôle de fleur que la visiteuse implacable qu'est la mort pour tout un chacun lui a laissée, ne lui octroyant que quelques mois de répit. D'où le besoin très physique qu'il ressent de s'accrocher au spectacle des vitrines des boutiques afin d'éviter le vide des sensations, qui le précipiterait alors dans un état d'angoisse susceptible de déboucher même sur des réflexes meurtriers à l'encontre du tout venant. Mais il rassure aussitôt son interlocuteur effrayé en lui disant qu'il ne commettrait d'acte de violence, à la rigueur, que sur lui-même, et termine ensuite son long propos, en guise d'adieu, en lui demandant d'arracher, lorsqu'il sortira au petit matin de la gare d'arrivée, une touffe d'herbe et d'en compter les brins. Des brins d'herbe qu'il souhaite très nombreux car ils représenteront autant de jours qui le séparent d'une mort inéluctable[4].

Si le côté événementiel est très mince car il se résume au récit minimaliste du voyageur et à l'évocation de la présence obsédante de la femme de l'homme à la fleur, le tournant majeur de la *fabula* est représenté par l'effet d'annonce d'une maladie mortelle, que rien ne laissait deviner. Ce véritable coup de théâtre final est d'autant plus marquant, au niveau de la structure de la pièce, qu'il donne soudainement un sens inattendu aux propos et surtout à la façon d'être du personnage principal.

C'est à partir de cette annonce qu'on comprend ce qui se cache derrière ses errements devant les vitrines des boutiques et derrière la quête avide de son regard non pas oisif mais désespéré. D'où la nécessité, afin de saisir pleinement le cheminement en question, de repérer les différentes étapes d'un discours qui est, la plupart du temps, un moyen de se rassurer par la parole, en cherchant des explications rationnelles à ses actes :

[4] Pour une étude très fouillée sur la transition des nouvelles aux pièces théâtrales voir Maria Luisa Altieri Biagi, *La lingua in scena : dalle novelle agli atti unici*, in Stefano Milioto (a cura di), *Gli atti unici di Pirandello (tra narrativa e teatro)*, Agrigento, Edizioni del Centro nazionale di studi pirandelliani, 1978, pp. 259-315. Le cas de *La Fleur à la bouche* est examiné aux pp. 288-297.

« L'HOMME À LA FLEUR : […] Je suis capable de rester une heure immobile à regarder dans une boutique à travers la vitrine. Je m'y oublie moi-même. Il me semble être, je voudrais vraiment être cette étoffe de soie, là… ou ce coutil… ce ruban rouge ou bleu que les jeunes vendeuses de mercerie, après l'avoir mesuré à l'aune – vous avez vu comment elles font ? – enroulent en huit autour du pouce et du petit doigt de leur main gauche, avant de l'empaqueter. (*Pause*.) Je regarde le client ou la cliente qui sort de la boutique, […] je les suis des yeux, jusqu'à ce que je les aie perdus de vue… en imaginant… Ah ! là ! là ! tout ce que j'imagine ! […] Mais j'en ai besoin. J'ai besoin de ça. […] De m'accrocher ainsi – je veux dire par l'imagination – à la vie. Comme une plante grimpante aux barreaux d'une grille. (*Pause*.) Ah ! ne pas laisser un moment de répit à l'imagination – adhérer, adhérer par elle, continuellement, à la vie des autres… Mais pas des gens que je connais. Non, non ! Celle-là, je ne pourrais pas ! Elle me cause un ennui, si vous saviez, une nausée. La vie des inconnus, sur laquelle mon imagination peut travailler librement, mais non pas capricieusement, au contraire, en tenant compte des indices les plus minimes que je découvre chez tel ou tel. Et si vous saviez combien et comment elle travaille ! à quel point je réussis à pénétrer chez autrui ! Je vois la maison de celui-ci ou de celui-là ; j'y vis ; je m'y sens, vraiment, jusqu'à flairer… vous savez, cette odeur particulière qui couve dans chaque maison, dans la vôtre, dans la mienne. – Mais chez nous, nous ne la sentons plus, parce que c'est l'odeur même de notre vie, vous voyez ce que je veux dire ? Ah ! je vois que vous dites oui… »[5].

« L'HOMME À LA FLEUR : […] Vous êtes déjà allé en consultation chez un bon médecin ? […] Je vous le demande pour savoir si vous avez jamais vu, chez ces bons médecins, la salle où les clients attendent leur tour de visite. […] Vous y avez prêté attention ? Divan d'étoffe sombre, de forme ancienne… des chaises rembourrées, souvent dépareillées… des fauteuils… Ce sont des choses achetées au petit bonheur, des meubles d'occasion, placés là pour les clients ; ça ne fait pas partie de la maison. […] Je voudrais savoir si vous, quand vous y êtes allé avec votre fille, vous avez regardé attentivement le fauteuil ou la chaise où vous vous êtes assis pour attendre. […] Mais même les malades n'y pensent pas souvent, occupés qu'ils sont de leur maladie. (*Pause*.) Et pourtant, combien de fois certains d'entre eux restent là à regarder leur doigt qui fait des signes vains sur le bras lustré du fauteuil où ils sont assis. Ils pensent, et ne voient pas. (*Pause*.) Mais quel effet cela produit, quand on sort de la consultation en traversant à nouveau la

[5] *Thc2*., pp. 73-74.

salle, de revoir la chaise sur laquelle peu auparavant, dans l'attente de la sentence sur un mal qu'on ne connaissait pas, on était assis ! »[6].

« L'HOMME À LA FLEUR : […] Le plaisir de l'imagination. […] Mais le rapport est peut-être en ceci, suivez-moi bien : Est-ce que ces chaises auraient plaisir à imaginer qui est le client qui vient s'asseoir sur elles en attendant la consultation ? quelle maladie couve en lui ? où il ira, ce qu'il fera après la visite ? – aucun plaisir. C'est la même chose pour moi : aucun ! Il vient tant de clients, et elles sont là, pauvres chaises, pour être occupées. Eh bien, c'est une occupation du même genre que la mienne. C'est tantôt ceci, tantôt cela qui m'occupe. En ce moment, c'est vous qui êtes en train de m'occuper, et croyez bien que je n'éprouve aucun plaisir à la pensée du train que vous avez manqué, de la famille qui vous attend à la campagne, de tous les ennuis que je peux deviner chez vous. […] Remerciez le ciel, si ce ne sont que des ennuis. (*Pause*.) Il y a plus malheureux, cher monsieur. (*Pause*.) Je vous dis que j'ai besoin de m'accrocher par l'imagination à la vie des autres, mais comme ça, sans plaisir, sans m'y intéresser le moins du monde, au contraire pour… pour en sentir l'ennui, pour la juger insipide et vaine, la vie, au point que vraiment il ne doive importer à personne d'arriver à sa fin. (*Avec une rage sombre* :) Et ça, il faut le démontrer, savez-vous ? par des preuves, et des exemples incessants, à nous-mêmes, implacablement. […] La saveur est dans le passé, qui demeure vivant en nous. Le goût de la vie nous vient de là, des souvenirs qui nous tiennent enchaînés. Mais enchaînés à quoi ? À cette bêtise… à ces ennuis… à toutes ces illusions idiotes… ces occupations ineptes… Oui, oui. Ce qui est maintenant une bêtise… ce qui est maintenant un ennui… et j'irai même jusqu'à dire, ce qui est maintenant pour nous un malheur, un vrai malheur… […] Et la vie, bon Dieu, à la seule idée de la perdre… surtout quand on sait que c'est une question de jours… »[7].

« L'HOMME À LA FLEUR : […] vous voyez cette ombre de femme ? […] Ma femme, oui. […] Ce qu'elle voudrait, vous comprenez, c'est que je reste à la maison, bien coi, bien tranquille, à me laisser dorloter au milieu de ses soins les plus tendres, les plus passionnés ; à jouir de l'ordre parfait de toutes les pièces, de la propreté de tous les meubles, de ce silence de miroir qui régnait auparavant chez moi, mesuré par le tic-tac de la pendule de la salle à manger – voilà ce qu'elle voudrait »[8].

[6] *Ibid*., pp. 74-75.
[7] *Ibid*., pp. 75-76.
[8] *Ibid*., pp. 76-77.

> « L'HOMME À LA FLEUR : […] Mais la mort n'est pas comme un de ces insectes répugnants. Bien des gens qui se promènent, dégagés, l'esprit ailleurs, l'ont peut-être sur eux ; personne ne la voit ; et eux, ils pensent bien tranquillement à ce qu'ils feront demain, et après-demain. Eh bien, moi (*il se lève*) voilà, cher monsieur… venez ici… (*il le fait lever et l'amène sous la lumière du lampadaire*) ici, sous ce lampadaire… venez… je vais vous faire voir quelque chose. Regardez ici, sous ma moustache… là, vous voyez cette jolie excroissance violette ? Vous savez comment ça s'appelle ? Ah ! un nom très doux… plus doux qu'un bonbon : *épithéliome*, ça s'appelle. Prononcez-le, vous verrez quelle douceur : *épithéliome*. La mort, comprenez-vous, est passée. Elle m'a planté cette fleur dans la bouche, et m'a dit : « Garde-la, mon bon ami ; je repasserai dans huit ou dix mois ! » (*Pause*.) Alors, dites-moi un peu si, avec cette fleur à la bouche, je peux rester bien tranquillement chez moi, comme cette malheureuse le voudrait »[9].

Le cheminement dont il est question suit une double trajectoire : d'un côté, le choix de laisser divaguer le plus longtemps possible le regard sur la vie et les gestes de personnes inconnues, susceptibles de constituer un terrain vierge pour toutes sortes d'interprétations et de projections imaginaires sur leur existence et, de l'autre, des allusions puis des renvois de plus en plus explicites au domaine de la maladie et de l'issue extrême de la présence humaine sur terre qu'est la mort.

Ce premier et long stade n'est rien d'autre qu'un moyen de différer au maximum le temps des échéances et des dénouements, à travers un processus de distanciation permanent de sa vie, chez le protagoniste, par l'observation avide de tous les aspects matériels qui renvoient à la vie des autres, avec leurs espaces intimes et leurs secrets qu'il s'emploie à reconstituer par un pur exercice de l'imagination.

À bien y regarder, donc, ce personnage sans nom cherche à atténuer l'angoisse d'une mort annoncée en s'appropriant, par le regard, la vie des autres, qu'il s'évertue ensuite à retracer par un effort mental.

Cette véritable profession de choix de vie, voire de survie par procuration, appelle un certain nombre de remarques à la fois sur le plan de la psychologie de ce personnage et sur celui des enjeux thématiques de la pièce.

Tout d'abord, il faut tenir compte du fait que la dynamique fort cérébrale d'une telle survie s'appuie sur la force évocatrice du regard, véritable déclencheur des émotions et disposant du pouvoir de détourner le cours de la pensée. La focalisation du regard sur des aspects et des gestes matériels, par moments répétitifs, entraîne ensuite un processus complexe de mutation de la matérialité de la vie vécue des autres vers la représentation entièrement imaginaire de cette même vie.

---

[9] *Ibid*., pp. 77-78.

Une telle mutation, grâce toujours au pouvoir d'évocation du regard, s'étend également à des objets tels que les fauteuils de la salle d'attente d'un cabinet médical, qui finissent par représenter le lieu et, par conséquent, le moment où tout peut basculer à la suite de l'examen du médecin, dont les conséquences marquent justement la différence entre deux stades chronologiques distincts. C'est à ce moment-là que le sujet de la maladie fait discrètement son apparition sans pour autant éveiller de véritables soupçons. Il faudra attendre la célébration enthousiaste du goût de la vie pour que l'argumentation de cet infatigable raisonneur joue enfin cartes sur table, dévoilant la raison tragique d'une attitude à première vue plus qu'extravagante.

Encore une fois, l'enjeu de la diégèse qu'est l'annonce de la maladie mortelle se traduit par un appel au pouvoir du regard, en l'occurrence de l'autre, pour que le sens des propos énoncés jusque là apparaisse dans toute sa gravité, au nom d'une tentative extrême de se protéger du malheur de la mort.

Car le thème dominant de *La Fleur à la bouche* est bien celui d'un malheur irrémédiable, entraînant un désespoir sourd mais non moins total du protagoniste, se répercutant de surcroît sur sa vie de couple, avec le corollaire de la condamnation au malheur tout aussi irrémédiable de sa femme, représentée comme une créature marquée pour toujours par cette épreuve et n'aspirant qu'à la délivrance de la mort, à son tour, pour mettre fin à ses souffrances.

La requête finale adressée au visiteur, avec l'image d'une touffe d'herbe pouvant symboliser l'ultime sursis de vie qui serait accordé au malade, scelle d'ailleurs, de façon définitive, le parcours qu'il reste à faire et surtout l'impossibilité d'emprunter la moindre voie pour y échapper.

La nature impitoyable de la maladie se traduit ici par une attitude de mal-être et de repli sur soi où la méthode de défense retenue contre le malheur ne résulte que d'une démarche intellectuelle, qui exclut paradoxalement le domaine des sentiments, comme l'absence de toute compassion à l'égard de la souffrance de son épouse le prouve on ne peut plus clairement.

Si le mal de vivre, aboutissant tout carrément au malheur comme condition de l'existence, est souvent une caractéristique de nombreux personnages du théâtre de Pirandello, dont le plus célèbre est sans doute celui du Père dans *Six personnages en quête d'auteur*, il est opportun de préciser le cas particulier de *La Fleur à la bouche*, où l'on retrouve une véritable déclinaison des aspects du mal : depuis les atteintes physiques, ne pouvant être guéries, jusqu'à la souffrance psychologique de celui qui se sent condamné et qui, se réfugiant dans la fuite de l'imagination, finit par piétiner délibérément les sentiments d'affection qui lui sont témoignés, entraînant d'autres formes de malheur autour de lui.

La réflexion sur le mal de l'existence est également l'occasion, ici, d'une description détaillée de la méthode de conduite adoptée pour y faire face. Une méthode de conduite qui consiste à privilégier l'observation de données matérielles

fort anodines, au moyen de ce que certains critiques ont pertinemment désigné comme un processus d'objectivisation[10].

C'est de la sorte que le protagoniste de *La Fleur à la bouche* bâtit sa défense, rejoignant ainsi d'autres grands personnages de l'auteur sicilien, notamment Leone Gala dans *Le Jeu des rôles*, qui, s'adressant à l'amant de sa femme, affiche sa ligne de défense pour supporter une vie désormais dénuée d'attraits :

> « LEONE : […] Ah, triste chose, mon cher, quand on a compris le jeu ! GUIDO : Quel jeu ? LEONE : Mais… par exemple celui qui se joue ici. Le jeu tout entier ! Celui de la vie. GUIDO : Tu l'as compris, toi ? LEONE : Depuis pas mal de temps. Et aussi le remède qui sauve. […] Hé, mon cher, ce n'est pas un remède pour toi. Pour se sauver, il faut savoir se défendre. Mais il s'agit d'un certain type de défense… disons, désespérée, qui peut-être dépasse ton entendement. […] Non, non, désespérée, mon cher, au sens d'un véritable désespoir mais sans, pour autant, la moindre trace d'amertume. GUIDO : Mais alors, peux-tu me dire en quoi c'est une défense ? LEONE : La plus ferme, la plus immobile, précisément parce que aucun espoir ne te pousse plus à te plier à la moindre concession, soit envers les autres, soit envers toi-même. GUIDO : Je ne comprends pas. Et tu appelles ça une défense ? Défense contre quoi, dans ces conditions ? LEONE : […] Contre rien qui soit en toi, à supposer que tu parviennes, comme j'y suis parvenu moi-même, à n'avoir plus rien en toi. Dès lors que veux-tu défendre ? C'est de te défendre que je parle ! Des autres et surtout de toi-même ; du mal que la vie fait à tous, inévitablement […]. Nous le faisons tous, le mal, à tour de rôle ; puis chacun s'en fait à lui-même… Forcément ! C'est la vie. Il faut se vider de la vie. GUIDO : À la bonne heure ! Mais alors qu'est-ce qui te reste ? LEONE : Se satisfaire, non plus de vivre pour soi, mais de regarder vivre les autres, et aussi soi-même, du dehors, pendant cette brève existence que nous sommes bien obligés de vivre. GUIDO : C'est bien peu, ne t'en déplaise ! LEONE : Oui, mais en contrepartie, tu éprouves une merveilleuse jouissance : très précisément le jeu de l'intellect qui clarifie tout ce que le sentiment a de trouble, qui fixe en des lignes nettes et paisibles tout ce qui s'agite tumultueusement au fond de toi. Cela dit, tu

[10] *Ibid.*, pp. 1339-1341. Sur le rôle majeur des gestes et des objets Gérard Genot (*Pirandello, un théâtre combinatoire*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1993, p. 64) fait des remarques fort pertinentes : « Rarement a été aussi fortement montrée la terrible absurdité des gestes courants et de la conversation banale, sinistrement éclairés par la proximité de la mort. Cette minutie aléatoire, qui préfigure les arpentages pointilleux de Robbe-Grillet aussi bien que la nausée du surgissement de l'objet (mais l'objet n'est pas ici objet en soi, il n'existe que dans la conscience spécifique de l'être-pour-la-mort), fait du langage l'instrument d'une distension infinitésimale du temps ».

> peux comprendre que jouir de ce vide calme et translucide que tu crées en toi serait très dangereux car, entre autres choses, il pourrait t'emporter comme un ballon jusque dans les nuages, si tu ne mettais pas aussi, au-dedans de toi, avec un grand art et une exacte mesure, le lest indispensable. GUIDO : Ah, nous y voilà ! En faisant bonne chère ? LEONE : […] Mais il faut bien savoir les faire en soi, ce vide et ce plein, sinon on reste par terre et dans les postures les plus ridicules. En somme, quoi ? le salut est là ; trouver un pivot, mon cher, le pivot d'une idée et s'y fixer […]. GUIDO : Hé, mon cher, mais il vous arrive parfois de ces coups du sort… LEONE : Mais c'est bien pour ça, la cuisine ! Que ces coups du sort te trouvent cuisinier, voilà qui est magnifique ! »[11].

On peut relever dans cette pièce, composée quelques années auparavant, en 1918, le motif de l'exigence de dresser une défense pour faire face au mal qui sera véhiculé par le simple fait de vivre. Une défense totale, donc, menée par un choix purement cérébral, consistant à vider son esprit des passions, qui sont porteuses d'inévitables souffrances, et à compenser ce vide par des pratiques bien matérielles comme les tâches culinaires.

On retrouve, dans les propos de Leone Gala, conscient de l'impossibilité de reconquérir l'amour de sa femme, l'approche exclusivement intellectuelle de la fuite d'une réalité qui fait mal, avec le recours à la matérialité de la gastronomie qui assure une gratification immédiate, susceptible de se répéter sans fin.

Cela anticipe la diégèse très particulière de *La Fleur à la bouche*. L'abstraction la plus poussée, qui consiste à lutter contre le mal de vivre par une démarche volontaire de l'esprit, excluant le domaine des sentiments, s'accroche, d'une manière aussi concrète que possible, aux marques de ce qui renvoie, au-delà de toute équivoque, à la matérialité de la vie.

Le mouvement de l'argumentation, toujours extrêmement subtile et, faut-il ajouter, terriblement désespérée dans ses transitions logiques, est l'affaire du personnage raisonneur, qui, chez Pirandello, est investi d'un pouvoir de réflexion aux rebondissements aussi imprévisibles que déroutants.

Amené, par le biais de la fiction théâtrale, à se confronter à des situations qui calquent les blessures irrémédiables de la vie, le personnage raisonneur dresse toutes sortes de défenses éminemment intellectuelles pour survivre. Il réfléchit à haute voix, questionne et tâche d'apporter des réponses, tout en rappelant sans cesse, de par son comportement et de par les réactions qu'il suscite, qu'il ne fait pas que jouer un rôle, au même titre que ceux qui l'entourent, et que cette condition, au fond, n'est pas uniquement le propre de l'invention dramaturgique, mais le reflet de ce qui touche à la vie vécue de tout un chacun.

---

[11] Cf. Luigi Pirandello, *Le Jeu de rôles*, in *Théâtre complet*, tome 1, édition publiée sous la direction de Paul Renucci, traduction française d'André Bouissy, Paris, Gallimard, 1977, pp. 588-590.

Ce type de personnage s'emploie, petit à petit, à définir sa place dans la *fabula* en donnant des informations voire des explications sur ce qu'il représente ou, plus exactement, sur ce qu'il pourrait représenter. Car, chez Pirandello, rien de ce qui apparaît n'est censé renseigner pleinement sur le personnage ou sur la situation / contingence ponctuelle dont il est question. D'où son besoin presque physique de parler, en fixant des balises dans son discours, tout en revendiquant le droit de prendre ses distances vis-à-vis de son interlocuteur comme du public parce que, au bout du compte, le regard voire le jugement des autres ne peut jamais vraiment saisir le sens de ce qu'il est en train de vivre.

Le personnage raisonneur résume à lui seul la poétique de l'auteur sicilien, axée sur la notion de masque, qui serait indissociable de l'existence du personnage comme de la personne, d'après une formulation très précise qu'on peut lire dans son essai capital sur l'humour :

> « Aujourd'hui nous sommes là : demain, plus personne. Quel visage nous a-t-on donné pour jouer le rôle du vivant ? Un vilain nez ? Quel ennui que d'avoir à promener ce vilain nez pour toute la durée de sa vie… Une chance qu'à force de le faire, nous n'y prenions plus garde. Ce sont les autres, évidemment, qui y prennent garde, quand nous en sommes arrivés à nous croire dotés d'un bon nez : et alors, comment s'expliquer que les autres rient en nous regardant ? Une jolie bande d'imbéciles ! Nous nous consolons en regardant les oreilles de celui-ci et les lèvres de celui-là : lesquels n'y voient que du feu et ont le front de rire de nous. Des masques, des masques… Un souffle et ils disparaissent pour céder la place à d'autres. […] Sans le vouloir, sans le savoir, l'homme reste toujours masqué de ce qu'il croit être de bonne foi : beau, bon, plaisant, généreux, malheureux, etc. Cela fait bien rire, lorsqu'on y pense. Car, prenons un chien, par exemple, que fera-t-il une fois passée la première fièvre de la vie ? Il mange et il dort : il vit comme il peut, comme il doit ; il ferme les yeux, plein de patience, et laisse le temps s'écouler, froid s'il fait froid, chaud s'il fait chaud ; et si on lui allonge un coup de pied, il l'accepte, puisque c'est le signe, que cela lui revient. Mais l'homme ? Si vieux qu'il soit, toujours cette fièvre : il délire et il ne s'en aperçoit pas ; il ne peut s'empêcher de prendre des poses, même devant lui-même, d'une certaine manière, et que de choses il imagine, qu'il a besoin de croire vraies, besoin de prendre au sérieux ! »[12].

[12] Luigi Pirandello, *Écrits sur le théâtre et la littérature*, trad. française, Paris, Denoël, 2008, pp. 152-153. Ce passage est tiré de la deuxième partie de son essai *L'umorismo* (in Luigi Pirandello, *Saggi e interventi*, a cura di Ferdinando Taviani, Milano, Mondadori, 2006, pp. 775-948), publié en première édition en 1908 et, en seconde édition, en 1920. Cf. Norbert Jonard, *Introduction au théâtre de Pirandello*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, pp. 80-81 : « Pirandello illustre cette théorie de la création littéraire par un exemple : « Je vois une vieille dame aux cheveux teints, tout enduits d'on ne sait quelle

Le recours permanent au masque étant considéré comme un moyen de survie qui est propre à la nature humaine, un tel personnage se livre à un exercice foncièrement pédagogique, dont les étapes peuvent être résumées de la façon suivante : description de l'impasse de l'existence à laquelle il est confronté, recherche d'une méthode ou d'une ligne de conduite lui permettant d'atténuer sa souffrance, tentative de maîtriser le regard et, par là, le jugement des autres, la vie en société étant toujours synonyme d'un conflit insoluble entre l'être et le paraître.

Il s'emploie, donc, à dévoiler les différentes formes de masques qu'il croit repérer, chez lui et autour de lui, mais son exercice ne peut jamais être exhaustif, dans la mesure où il y a également les masques dont on ignore l'existence et qui sont pourtant bien en place, notamment ceux qu'on porte sur soi.

Le protagoniste de *La Fleur à la bouche* ne s'éloigne pas tellement de cette ligne de conduite dans son dialogue – monologue nocturne, se déroulant selon le schéma d'une lente remontée de la banalité de l'exercice du regard jusqu'à l'aveu

---

affreuse pommade, ridiculement fardée et parée d'habits de jeunes. Je me mets à rire. *Je perçois* que cette vieille dame est *le contraire* de ce que devrait être une vieille dame respectable. Je peux ainsi, de prime abord et superficiellement, m'en tenir à cette impression comique. La réflexion intervient en moi et me suggère que cette vieille dame n'éprouve peut-être aucun plaisir à se parer comme un perroquet mais qu'elle en souffre peut-être et qu'elle ne le fait que parce qu'elle se berce pitoyablement de l'illusion qu'ainsi parée, cachant ainsi ses rides et ses cheveux blancs, elle parvient à retenir l'amour de son mari beaucoup plus jeune qu'elle, voilà que je ne peux plus rire comme tout à l'heure, justement parce que la réflexion travaillant en moi, m'a fait dépasser ma première perception ou, plutôt, pénétrer plus avant de ma primitive *perception du contraire*, elle m'a fait passer à l'actuel *sentiment du contraire*. C'est toute la différence entre le comique et l'humoristique ». Il apparaît à l'évidence que c'est parce que la vieille dame est réduite à l'extériorité que le rire peut naître, mais si l'on ne radicalise pas l'antithèse, si l'on prend en compte à la fois l'intériorité et l'extériorité, alors le rire se fige et l'on a l'humorisme. La création humoristique n'est donc pas spontanée. Elle est, en quelque sorte, à double détente : de la perception du contraire on passe, grâce à la réflexion qui juge, au sentiment du contraire. Et Pirandello de citer le chapitre II de *Crime et châtiment* quand Marméladov s'écrie à l'adresse de Raskolnikov : « Monsieur, monsieur ! oh, monsieur ! Peut-être trouvez-vous tout cela *ridicule*, comme les autres ; peut-être ne fais-je que vous importuner en vous racontant ces sots et misérables détails de ma vie domestique mais, pour moi ce n'est pas *ridicule* parce que *je sens* tout cela ». Ce cri, « c'est la protestation douloureuse et exaspérée d'un personnage humoristique contre quelqu'un qui, en face de lui, s'en tient à une première perception superficielle et ne parvient qu'à voir le comique de la chose ». Ces deux exemples mettent en évidence une composante essentielle de l'humorisme pirandellien : la souffrance. Le personnage humoristique est un homme qui porte une blessure originelle, physique ou morale. C'est pourquoi l'on voit défiler dans l'œuvre romanesque de notre auteur une longue théorie de grotesques. Quand ils n'ont pas quelques défauts physiques, c'est une bosse de l'âme qu'ils ont. L'humorisme est toujours, plus ou moins, sous-tendu par un drame ».

que la satisfaction d'une faculté d'observation poussée à l'extrême n'est qu'un palliatif à l'échéance insupportable de la mort. La transition de l'acte obsessionnel de regarder à l'explication d'un tel comportement revient à exorciser un état de souffrance psychique plus que moral. D'où le besoin irrépressible de parler, d'aller au-delà de la façade d'un oisif bien né que le regard de l'autre pourrait percevoir chez lui, de fouiller dans les moindres recoins des êtres humains et des choses qui comptent, à ses yeux, pour essayer de faire comprendre ce qu'il ressent, bref pour établir une ébauche de contact humain après avoir tombé son propre masque.

Mais, là aussi, cet exercice n'atteint que partiellement son but, car tout n'est pas dévoilé, à commencer par l'état de la relation du couple, dont l'évocation garde peut-être des zones d'ombre, sans oublier que le fait même d'imaginer sans cesse d'autres conditions humaines pour faire face au désespoir renvoie à l'attitude d'un esprit marqué, vraisemblablement, par d'autres blessures, peu ou mal élucidées.

Si le mal relève, à première vue, de l'atteinte physique de la maladie préfigurant la mort, un malheur bien plus puissant se dessine progressivement, occasionné par la connaissance de l'issue fatale ainsi que par la constatation que le recours à la parole ne soulage pas vraiment et que le destin du personnage, quel qu'il soit, est condamné à l'impossibilité d'être compris et donc à la solitude. Une solitude qui rime avec échec de la communication et désespoir, dans cette pièce.

En ce qui concerne plus spécifiquement le discours théâtral, on remarquera une gestion fort originale des notions de l'espace et du temps. En effet, l'unité de lieu, de temps et d'action, repérable d'emblée, n'est que superficielle dans *La Fleur à la bouche*.

Car il y a, d'abord, plusieurs lieux : le lieu où se déroule la rencontre des deux personnages attablés dans un café ; le lieu mouvant des déplacements de l'épouse malheureuse ; les multiples lieux imaginaires évoqués par le protagoniste ; le lieu de la villégiature, d'où émanent les demandes de courses variées.

Pour ce qui est du temps, il en est de même : le temps très serré du déroulement de la rencontre jouxte celui de l'évocation de l'exercice du regard et se projette dans le flou sinistre d'un temps à venir, qu'il serait bon de repousser au maximum.

Quant à l'action, elle consiste en un long dialogue au ton grave et débouchant sur les adieux d'un mourant. Elle ne relève, donc, que d'une approche éminemment linguistique voire narrative, aboutissant à l'effet-surprise de l'annonce de l'atteinte mortelle.

L'examen ponctuel des didascalies, d'après la méthode d'analyse proposée par Thierry Gallèpe au sujet du texte théâtral[13], va permettre de préciser les caractéristiques de ces trois éléments.

[13] Cf. Thierry Gallèpe, *Didascalies. Les mots de la mise en scène*, Paris-Montréal, L'Harmattan, 1997. Voir également Achille Mango, *Funzione della didascalia nell'atto unico*, in Stefano Milioto (a cura di), *Gli atti unici cit.*, pp. 163-180.

La place en texte, qui précède l'interaction des personnages, comprend deux volets distincts : l'un, indiquant l'emplacement dans l'espace et dans le temps, et l'autre, qui relève de la fonction majeure du regard :

> « *On voit dans le fond les arbres d'une avenue, avec les lampadaires transparaissant à travers le feuillage. Des deux côtés, les dernières maisons d'une rue qui débouche sur cette avenue. À gauche, il y a un misérable café de nuit, avec des tables et des chaises sur le trottoir. Devant les maisons de droite, un lampadaire allumé. Au coin de la dernière maison de droite, qui fait angle avec l'avenue, un réverbère également allumé. Il est un peu plus de minuit. On entend au loin, par intervalles, le son tremblotant d'une mandoline. Au lever de rideau, l'Homme à la fleur, assis à une des tables, observe longuement, en silence, le paisible Client qui, à la table voisine, suçote avec une paille un sirop de menthe* »[14].

Dès le début, les coordonnés de l'espace et du temps sont floues. La scène se situe en milieu urbain, dans un lieu non précisé, à l'intérieur d'un café aussi peu agréable et accueillant que peut l'être un bistrot ouvert toute la nuit, dans un endroit perdu. La nuit a beau être avancée, il y a quelques bruits environnants, qui renvoient à des personnes éveillées, mais il y a surtout les deux personnages de la pièce, se comportant comme s'il était tout à fait naturel de se côtoyer à une heure aussi tardive. On est, effectivement, dans un cadre spatio-temporel à la limite du réel, sollicitant l'improbable rencontre entre deux clients que tout sépare. Il y a une étonnante ambiance de silence et d'attente voire de suspension de l'action. En même temps, l'exercice du regard est bien en place et s'annonce comme le déclencheur d'un discours somme toute monologal, car le client qui attend son train n'est que le timide faire-valoir d'un véritable épanchement de la parole de celui qui semble, à première vue, calme et totalement maître de ses émotions. Cependant, ce calme est on ne pourrait plus trompeur, comme l'enchaînement de la nature des didascalies va le montrer.

On dispose, en l'occurrence, d'un excellent moyen d'évaluation indirecte du texte théâtral, en se fondant sur le décompte de la nature des didascalies en question.

Il en ressort que le mot *pause*, de loin le plus attesté, est répertorié 27 fois, toujours dans des répliques du personnage raisonneur. À trois reprises la notion de temps, liée à l'énonciation, est évoquée dans des didascalies plus complexes (1. « *Pause. Puis, sombrement, comme se parlant à lui-même* » ; 2. « *Puis, avec colère* » ; 3. « *Il rit. Puis* »), qui renvoient également au domaine méta-

[14] *Thc2*., p. 71.

situationnel[15]. Cela rentre dans le cadre des didascalies méta-énoncives[16], qui accompagnent justement les propos du protagoniste, constamment en proie à un besoin presque physique de parler et, d'une certaine façon, de se justifier. On compte deux didascalies exclusivement méta-situationnelles (1. « *Avec agacement, après avoir réfléchi un peu* » ; 2. « *Avec une rage sombre* ») et quatre didascalies méta-interactionnelles[17] (1. « *À ce moment-là, du coin de droite, la femme en noir passe la tête pour épier* » ; 2. « *De nouveau, à ce moment-là, la femme montre la tête* » ; 3. « *il se lève* » ; 4. « *il le fait lever et l'amène sous la lumière du lampadaire* »).

Il en résulte que ce qui compte par dessus tout, dans cette pièce, est la parole et tout particulièrement la parole du grand moi qui s'identifie au protagoniste. Un grand moi qui déclenche une étonnante forme de conversation, où les répliques de l'autre, véritable petit moi, ont la seule fonction de support de ce qui va être élucidé, avec force commentaires, par des répliques aux implications psychologiques fort complexes. Ce personnage cherche donc, par tous les moyens, à retarder une échéance qui lui fait peur, la parole étant justement un puissant outil pour exorciser les échéances censées être proches, voire inéluctables.

Cette parole est également la trace sensible de ce qui annonce l'événement très concret qu'est la mort, par une sonorité déroutante : «Ah ! un nom très doux… plus doux qu'un bonbon : *épithéliome*, ça s'appelle. Prononcez-le, vous verrez quelle douceur : *épithéliome* ». Et c'est en direction du contraste entre cette douceur apparente du nom, en l'occurrence scientifique, et la pathologie mortelle qui s'y cache dessous qu'il faut orienter la réflexion critique.

Car le mal immédiat, ici, c'est la mort, avec tout ce qui l'accompagne, à commencer par le verdict d'une maladie incurable jusqu'au sursis représenté par la moindre tentative de savourer les plaisirs liés au vécu d'un quotidien on ne pourrait plus ordinaire. La mort comme triomphe de l'éphémère et surtout comme moment où, pour peu qu'on se donne les moyens de réfléchir, on est forcé de reconnaître, le cas échéant, le gâchis qui a marqué la vie qu'on vient de vivre. Un gâchis qu'il est impossible de rattraper et qu'on est bien obligé d'intégrer dans le domaine des expériences aussi capitales que vraies, à un stade de l'existence qui incite

[15] Cf. Thierry Gallèpe, *op. cit.*, p. 222 : « Cette classe d'incidence est destinée à décrire les didascalies dont le contenu dénoté se rapporte aux divers éléments de la situation où se déroule l'interaction ».

[16] *Ibid.*, p. 184 : « Sont regroupées dans la catégorie des valeurs méta-énoncives toutes les didascalies dont le contenu affecte la production des énoncés tombant sous leur scope. Deux pôles permettent de structurer cette classe d'incidence méta-énoncive, suivant que les contenus dénotés par la didascalie affectent plutôt la façon dont l'énoncé concerné est produit, ou plutôt l'acte illocutoire accompli lors de cette énonciation ».

[17] *Ibid.*, p. 192 : « Ces didascalies se rapportent à tout ce qui a trait au déroulement de l'interaction, à sa structuration, à sa poursuite et au matériau sémiotique utilisé ».

inévitablement à dresser des bilans et surtout à se débarrasser de ce qui est synonyme de fausses valeurs et d'illusions.

Et c'est justement à un niveau supérieur que se situe le mal absolu, contre lequel le personnage raisonneur se bat désespérément. Il s'agit, encore une fois, du regard des autres, qui demeure muet, en l'occurrence, tant du côté des destins humains bâtis par la création imaginaire, pendant les longues heures d'observation des vitrines de magasins, que de celui des réactions fort en retrait du paisible client du café. L'altérité inquiétante que représente la société ne cesse, donc, de faire des dégâts dès que l'individu pirandellien, fût-il le fruit de l'invention littéraire, entre en contact avec les autres et qu'il évoque la nécessité de faire abstraction des apparences[18]. Au fond, l'ultime requête que l'homme à la fleur adresse à son interlocuteur a peu de chance d'aboutir car ce dernier n'a probablement rien compris au drame qui vient de lui être dévoilé. Est-on en présence des derniers jours de vie d'un condamné à mort par la maladie, avec les implications fort évidentes de la souffrance et de la réflexion sur la fin de vie, ou bien d'une mise en scène mélodramatique aux tons délibérément excessifs, dont le but consisterait à émouvoir le public dans le cadre d'un exercice dramaturgique ? Je pense qu'on peut répondre de façon affirmative à ces deux questions, tout en ajoutant que la notion de souffrance qui en est le lien renvoie, chez Pirandello, au mal foncièrement impliqué par toute relation dialectique entre l'individu et la société. Bref, bien en avance sur l' « enfer c'est les autres » du *Huis clos* sartrien[19].

---

[18] Cf. Norbert Jonard, *op. cit.*, pp. 145-146 : « Pirandello sait très bien, en effet, que l'homme est un animal social et non un singe nu, et qu'il est, de ce fait, nécessairement prisonnier d'un réseau de relations à l'intérieur d'une communauté. Tout son théâtre est fondé sur la certitude que nul ne peut échapper au regard d'autrui, certitude dramatique car cet autre qui vous regarde non seulement vous atteint dans votre être et aliène votre liberté, mais, en vous jugeant, décide de ce que vous êtes sans que vous puissiez intervenir. Le personnage pirandellien ne se résignant pas à être ce que les autres veulent qu'il soit, il y a donc nécessairement conflit. C'est pourquoi la plupart des pièces opposent un protagoniste qui crie justice et des antagonistes qui le jugent. Il se pourvoit toujours en appel, car il refuse le jugement qui fait de lui un personnage, alors qu'il se sent cent mille comme dit le Père des *Six personnages* ».

[19] Il est important de rappeler ce que Jean-Paul Sartre affirme au sujet du sens censé être véhiculé par cette phrase, extraite de sa pièce, écrite entre 1943 et 1944 (CD *Huis clos*, précédé du commentaire de J-P Sartre: « L'enfer c'est les autres » ; pièce enregistrée par Moshé Naïm, en 1964, pour Emen, Frémeaux & associés) : « "l'enfer c'est les autres" a été toujours mal compris. On a cru que je voulais dire par là que nos rapports avec les autres étaient toujours empoisonnés, que c'était toujours des rapports infernaux. Or, c'est tout autre chose que je veux dire. Je veux dire que si les rapports avec autrui sont tordus, viciés, alors l'autre ne peut être que l'enfer. Pourquoi ? Parce que les autres sont, au fond, ce qu'il y a de plus important en nous-mêmes, pour notre propre connaissance de nous-mêmes. Quand nous pensons sur nous, quand nous essayons de nous connaître, au fond nous usons des connaissances que les autres ont déjà sur nous, nous nous jugeons avec les moyens que les autres ont, nous ont donné, de nous juger. Quoi que je dise sur moi, toujours le jugement

**Edoardo ESPOSITO**
***Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse***

d'autrui entre dedans. Quoi que je sente de moi, le jugement d'autrui entre dedans. Ce qui veut dire que, si mes rapports sont mauvais, je me mets dans la totale dépendance d'autrui et alors, en effet, je suis en enfer. Et il existe une quantité de gens dans le monde qui sont en enfer parce qu'ils dépendent trop du jugement d'autrui. Mais cela ne veut nullement dire qu'on ne puisse avoir d'autres rapports avec les autres, ça marque simplement l'importance capitale de tous les autres pour chacun de nous ». Même si Sartre nuance la signification sombre de cette phrase, il est indéniable qu'elle pose le problème crucial de la relation entre l'individu et les implications du jugement que les autres portent sur lui.

# LA MÈRE
# DANS *MIRÉLE EFROS* (DE JACOB GORDIN) ET *LA MAISON DE BERNARDA ALBA* (DE GARCÍA LORCA)

Rares sont les œuvres dramatiques dans l'histoire du théâtre occidental dont l'héroïne éponyme soit une femme dans le rôle exclusif de mère. Le phénomène est d'autant plus singulier que, parmi les personnages favoris, on connaît, au théâtre, beaucoup de mères célèbres. Médée, Clytemnestre, Jocaste, Agrippine, Philaminte dans *Les Femmes savantes*, la Mère dans *Mère courage*, la Mère également dans *Les Paravents* sont des exemples classiques. Aimées ou haïes, elles pèsent sur l'action dramatique, mais leur rôle de mères en est un parmi d'autres, il ne constitue en aucune façon le noyau de l'action. Il peut être néfaste, plus rarement bénéfique.

Miréle Efros, la mère juive de l'Europe de l'Est de Jacob Gordin, et Bernarda Alba, la mère andalouse de Federico García Lorca, sont une exception à la règle car elles occupent, à elles seules, la totalité de l'espace scénique des pièces qui portent leur nom. Écrites à trente-huit ans d'intervalle – 1898 pour *Miréle*, 1936 pour *Bernarda* –, l'une aux États-Unis, l'autre en Espagne, toutes deux s'organisent autour du personnage maternel. Dans les deux cas, le portrait qu'en tracent les dramaturges déborde de loin celui, anecdotique, de la trame narrative, pour se hausser au niveau de l'archétype. Dans les deux pièces on est frappé, d'entrée de jeu, par l'absence d'un partenaire masculin à part entière. Dans *Miréle Efros*, il n'y a pour hommes que des êtres falots et inconsistants puisque les deux fils de Miréle n'ont de volonté que celle de leur mère et l'aîné, une fois marié, passera de la tutelle maternelle à celle de sa femme. Chalman, le serviteur-ami de Miréle, est exclusivement aux ordres de la patronne, et le père de la future belle-fille est un bouffon de comédie. Leur présence sur la scène est sans effet sur la marche des événements. Le drame se noue autour de l'affrontement entre deux femmes, la mère et sa belle-fille. Dans *Bernarda Alba*, l'absence masculine est totale. L'action commence par les funérailles du père, et Pepe El Romano, l'homme convoité par toutes les filles de Bernarda, en dépit de son rôle de catalyseur du drame qui va suivre, ne paraît pas une seule fois sur la scène. Tout se passe entre la mère et ses cinq filles. Dans les deux pièces, les héroïnes sont veuves. À croire que le seul rôle attribué à l'homme est celui de géniteur.

### *Miréle Efros*

La pièce, écrite en yiddish (en quatre actes et un épilogue), se situe dans un milieu juif traditionnel, moderne, à Grodno, petite ville de Pologne, et le temps d'une scène dans un bourg où demeure la future belle-famille de Miréle. Miréle Efros, riche veuve, douée d'une personnalité hors norme, dirige une entreprise qu'elle a héritée au bord de la faillite à la mort de son mari, mais qu'à la force du

poignet, elle a fait prospérer depuis. Elle a deux fils, une servante qui lui est très attachée et un intendant, ami, homme de confiance dévoué plutôt que subalterne. Tout ce monde obéit à la patronne au doigt et à l'œil. Miréle a décidé de marier son fils aîné, mais pour le garder sous sa coupe, elle lui destine une jeune fille de bonne famille de province appauvrie, croyant que par reconnaissance sa future belle-fille lui sera naturellement soumise. Malheureusement pour elle, elle se heurte à une volonté non moins tenace que la sienne si bien que, sans hésiter, elle va décommander la noce. Elle ordonne à son fils de faire sa valise et celui-ci obéit sans rechigner, mais il suffit qu'elle le voie pleurer pour qu'elle fasse aussitôt dételer les chevaux. (*Miréle*, acte 1). Miréle consent donc, quoique de mauvaise grâce, au mariage de Yoséle par amour pour lui, mais les rapports entre elle et la jeune épouse de son fils se détériorent de plus en plus ; alors, par bravade, mise au défi par sa belle-fille, elle abandonne à celle-ci les cordons de la bourse ainsi que la direction de l'affaire. Ce geste accompli, meurtrie et dépouillée, elle s'en va vivre chez son intendant. Fin du quatrième acte. Dans l'épilogue qui suit, dix ans plus tard, elle a refait fortune en s'associant avec son ancien factotum tandis que sa belle-fille est, à présent, au bord de la ruine. Reconnaissant son erreur, celle-ci tente de renouer avec sa belle-mère. Miréle résiste d'abord, mais invitée à la Bar-Mitzva de son petit-fils par l'enfant lui-même, elle cède. Au dénouement, la famille réconciliée, est définitivement réunie.

***La maison de Bernarda Alba***

La pièce (en trois actes) qui a pour sous-titre : *Drame des femmes dans les villages d'Espagne*, témoigne sans équivoque des intentions de l'auteur lorsqu'il a composé sa dernière œuvre dramatique. À quoi s'ajoute le commentaire explicite de son frère, Francisco García Lorca, qui écrit dans son introduction aux tragédies de Federico García : " '*The House of Bernarda Alba'* /…/ *– is the one which has the most direct inspiration in reality/… / In Bernarda, everything except the story is inspired by reality*"[1] (p.25). La critique, par ailleurs, se range à cet avis en revenant régulièrement sur le réalisme de la pièce. *Bernarda Alba* serait, par conséquent, la mise en scène d'un drame domestique. Il faudrait cependant reconnaître que, par sa violence et son austérité, ce drame, si c'en est un, n'a rien à envier à la tragédie antique. L'héroïne, ivre de domination, sème la terreur autour d'elle et fait le malheur de ses cinq filles. Si Lorca est parti de l'observation d'une situation vécue, il a abouti, *in fine*, à une œuvre où le mythe l'a emporté sur le réel. Bernarda Alba est veuve. Elle vient d'enterrer son second mari, père de quatre de ses cinq filles. L'aînée a trente-neuf ans, la cadette en a vingt. Toutes les cinq sont célibataires et vierges à leur corps défendant, prisonnières d'une mère à poigne de fer qui refuse de les accorder à des partenaires qui leur seraient socialement inférieurs. « Voudrais-tu, dit-elle à sa servante, que je les livre à un quelconque valet de

[1] *The Tragedies by Federico Garcia Lorca* (New-York, 1955). Traduit par J.Graham-Lujan. Introduction, p.25.

ferme ? » (1,5). Elle les garde pratiquement cloîtrées dans la demeure familiale d'un village andalou avec, pour toute compagnie, une servante-confidente et une vieille mère folle. Bernarda est haïe, ce qui la laisse de marbre. Tout ce qu'elle veut, c'est l'obéissance. Prompte aux gifles – elle frappe même Angustias, sa fille de trente- neuf ans –, elle brandit sa canne, symbole d'un pouvoir sans réplique. Rentrée des funérailles, elle impose à ses filles huit ans de deuil avec obligation de porter du noir et l'interdiction de quitter la maison. Et gare à celle qui oserait tourner la tête du côté des hommes : « tourner la tête, c'est chercher la chaleur du mâle » (1.3). L'atmosphère infernale qui règne dans la maison blanchie à la chaux est rehaussée par la chaleur accablante de l'été. L'aînée, et la plus laide des filles, va épouser la coqueluche du village, le jeune Pepe El Romano qui se vend pour l'argent que la promise a hérité de son père. Hargneuse, elle nargue ses sœurs, toutes amoureuses du jeune homme. Dans cette ambiance d'érotisme exacerbé et de frustration jalouse, la cadette vit, dans un secret de Polichinelle, une passion interdite avec Pepe. Le croyant atteint d'une balle tirée par la mère lorsque celle-ci découvre la vérité, la jeune fille désespérée, se pend. Au dénouement, alors qu'on découvre le corps, Bernarda, pour tout commentaire, déclare : « Ma fille est morte vierge… et je ne veux pas de larmes… silence… j'ai dit silence ! » (acte 3, sc.13).

Sur le plan générique, on ne saurait comparer *Miréle Efros* à *Bernarda Alba*. La pièce de Jacob Gordin est le prototype du mélodrame yiddish de la fin du dix-neuvième siècle flanqué d'une mère juive prête à tous les sacrifices pour assurer le bonheur de sa progéniture. La pièce de Federico García Lorca, au contraire, a des relents d'une tragédie cornélienne dont l'héroïne sacrifie la vie de ses filles à l'idée qu'elle se fait de la morale chrétienne. C'est en vertu de ce qu'elle entend par morale « qu'il faut souffrir et lutter pour maintenir la décence, brider un peu les instincts » (1,5) et se plier aux exigences de la tradition et des valeurs sociales. Néanmoins, quoique si dissemblables et, précisément en raison de leur différence, les deux figures maternelles gagnent à être examinées du point de vue de leur statut emblématique représentant deux cultures. Et, en particulier, dans la perspective jungienne qui prône que « *the influences […] exerted on the children do not come from the mother herself, but rather from the archetype projected upon her* »[2] (p.17). La thèse du psychologue paraît d'autant plus probante que, perçue dans son individualité humaine, juive ou chrétienne, la mère peut être bonne ou mauvaise, bienfaisante ou néfaste sans qu'on puisse en tracer un modèle uniforme.

La lecture de l'archétype maternel proposée par Jung, en revanche, s'applique aisément à Bernarda Alba dans la mesure où elle souligne l'ambivalence du symbole de la mère. Il peut être positif ou négatif, représenter le bien ou le mal[3]. Cette dichotomie, à l'entendre, vaudrait même pour la vierge Marie "*who is not*

[2] Carl Gustav Jung, *Four Archetypes. Mother/Rebirth/Spirit/Trickster* (Princeton University Press, 1959). Traduit par R.F.C. Hull p. 17.
[3] *Ibid*., p. 15.

*only the Lord's mother, but also, according to medieval allegories, his cross*"[4]. Il est vraisemblable qu'en chrétienne fervente, Bernarda croit faire ce qui est de son devoir envers ses filles, mais le résultat, d'évidence, est un désastre. Il est vrai aussi que, sans ses filles, la vie de Bernarda serait vide[5], mais, au lieu de donner un sens positif au lien qui l'attache à elles, elle le pervertit en une domination tyrannique. D'après Jung, "*an unconscious EROS always expresses itself as will to power (and when love is lacking, power fills the vacuum)*"[6]. De telles mères, assoiffées de pouvoir, dit-il encore, emportées par leurs droits, réussissent fréquemment à annihiler, non seulement leur propre être, mais aussi les vies de leurs enfants.[7] C'est bien ce qui se produit dans *La maison de Bernarda Alba*. Les cinq filles de Bernarda sont à la merci de leur génitrice et leurs vies sont détruites. Tout ce qu'elles peuvent encore faire est de se détester entre elles plutôt que de s'opposer à l'autorité maternelle. Seule, Adela, la plus jeune, donc encore relativement intacte, se laisse porter par sa libido, tient tête à sa mère et, dans un moment de révolte qu'elle ne contient plus, brise la canne de Bernarda, symbole de son autocratie. Elle finit par en mourir et son geste est en conformité avec son personnage. Mais pourrait-on comprendre la réaction brutale, pratiquement monstrueuse, de la mère face au corps inanimé de sa fille cadette sans se référer à la valeur irréductible que représente la virginité dans l'Espagne catholique de Bernarda ?

Vue sous un angle archétypal, la pièce acquiert une densité tragique qui lui échappe si on y voit, comme le voulait l'auteur, un drame domestique. Car seule une haine farouche pourrait expliquer la transposition dramatique d'une figure maternelle réaliste comme celle de Bernarda.

Les choses se compliquent dès lors qu'on aborde la mère juive dans la typologie jungienne. Dans son acception courante d'imagerie populaire, celle-ci est une mère surprotectrice, autrement dit, une mère-poule qu'on trouve aussi ailleurs que dans le judaïsme – chez *la mamma* italienne, par exemple. L'héroïne de la pièce de Gordin, par sa stature, échappe au prototype. Pour bien circonscrire la figure de Miréle, il faut avoir recours au symbole de la mère dans l'histoire du judaïsme. Iska Alter, dans son étude de la pièce (« Jacob Gordin's *Miréle Efros:* King Lear as Jewish mother »)[8], affirme qu'il faut comprendre Miréle "*in the face of […] the persecution and dispersal of nearly one third of the Jewish population, the near-annihilation of European Jewry…*" (p. 114). L'argument en soi est inacceptable puisque Gordin a écrit la pièce bien avant la Shoah, avant l'extermination bien réelle d'un tiers du peuple. Mais peut-on retenir sa thèse générale qui explique le rôle accordé à la mère juive par l'histoire des persécutions, qui stipule que la famille dont elle est le centre garantit la survie communautaire et

[4] *Ibid*., p. 16.
[5] *Ibid* ., p. 22.
[6] *Ibidem.*
[7] *Ibidem.*
[8] *Shakespeare Survey,* vol. 55 (Cambridge University Press, 2002), p. 114.

religieuse du peuple ? Alter cite aussi le critique littéraire américain Irving Howe[9] pour lequel Miréle représente la force du passé qui, seule, a permis aux Juifs de tenir dans le temps. Il y a certes de la vérité dans cette analyse (quoique les pères juifs aient, eux aussi. une grande part dans la survie du peuple), mais elle n'est que partielle. En fait, le rôle de la mère, en tant que telle, dans le judaïsme, plonge ses racines, bien au-delà de l'histoire, dans un passé mythique qui lui confère un statut particulier. Le judaïsme honore les mères de l'Ancien Testament, Sara, Rebecca, Rachel et Léa. Sara, qui sera la future mère d'Isaac, joue d'emblée un rôle de premier plan. Après Dieu, c'est elle qui régit les affaires de son couple avec Abraham. Elle tient tête à Dieu en éclatant de rire lorsqu'elle s'entend promettre un enfant dans sa vieillesse. C'est elle qui fait renvoyer Hagar, la concubine de son époux avec son fils, et Abraham, après avoir confié sa peine à Dieu, s'incline sans protester quoique Hagar et son fils lui soient chers. Mais la première véritable mère juive est Rebecca, l'épouse d'Isaac. On peut affirmer qu'elle est responsable de la naissance du peuple juif lorsqu'elle amène Jacob à tromper son père et à lui soutirer, par la ruse, le droit d'aînesse qui revenait de droit à son jumeau Esaü. Or c'est de Jacob que sortiront les douze tribus. Esaü, en revanche, donnera naissance à la branche non juive de la famille, les Édomites. Léa est mère avant tout, et Rachel, la femme aimée, négocie sa couche avec Jacob contre des mandragores qui, espère-t-elle, favoriseront sa grossesse. Miréle Efros est, elle aussi, mère et rien d'autre. Il est significatif que dans le scénario du film de 1939, tiré de la pièce de Gordin, par Ossip Dymov et Joseph Berne, le réalisateur, avec relativement peu de transformations, Chalman, le serviteur dévoué de Miréle, se voie ajouter le rôle d'amoureux de sa patronne. Un élément de taille toujours présent dans cette catégorie de mélodrames et étrangement absent de la pièce de Gordin. Ce n'est pas un hasard. Fidèle à sa représentation symbolique, Mirele ne pouvait être que mère.

L'intérêt de *Miréle Efros* et de *La maison de Bernarda Alba* n'est donc pas dans le matériau narratif des deux pièces. Il est dans le stéréotype religieux et culturel que chacune des deux mères incarne et porte en elle.

**Thérèse MALACHY**
***Université Hébraïque de Jérusalem***

[9] *World of Our Fathers* (Publisher: Harcourt Brace Yovanovich, New-York, 1976), p. 494. In Iska Alter, *op.cit.*, p. 115.

# SAMUEL BECKETT
# ou
# LA DAMNATION DE L'HUMANITÉ

Le théâtre de l'absurde est le théâtre de la peur. Pour ce théâtre, le mal et le malheur ne sont que des éléments répétitifs de la réalité historique quand l'histoire se démet et se dissout, une histoire qui ne sait que se répéter. Dire cela est déjà révéler la dimension idéologico-subjective de cette catégorie d'« absurde ».

L'histoire n'est absurde que parce que nous la voyons – voulons ? – absurde. L'histoire ne se répète que parce que l'on compare les événements et que l'on ne considère que les similitudes, surtout pas les différences.

Le théâtre de Beckett serait la perpétuation de l'angoisse première, primaire et primitive de tout enfant jeté à la vie dans un état de total dénuement et par une rupture brutale d'avec une continuité confortable, car 1945, après 1918, 1929 et 1933, fut une telle naissance pour l'humanité tout entière. Et le concept de Heidegger de « *Geworfenheit* » devient un cauchemar, une catastrophe, une apocalypse, même dans la réécriture de Jean-Paul Sartre :

> « Malade, sevré par la force à neuf mois, la fièvre et l'abrutissement m'empêchèrent de sentir le dernier coup de ciseaux qui tranche les liens de la mère et de l'enfant ; je plongeai dans un monde confus, peuplé d'hallucinations simples et de frustes idoles.[1] »

Mais où sont le père et la mère (avec cependant une forte prédominance du père dans ce couple désiré, recherché, perdu) dont cet enfant ressent et peut-être désire le besoin ?

Devant les idéologies de la fin d'un monde qui ont proliféré après 1945, par exemple les idéologies totalitaires communistes, scientologues[2] ou la théorie des dominos, doit-on abandonner Beckett, doit-on continuer à explorer l'absurde prétention d'hommes qui ne voient qu'un monde qui s'autodétruit de façon

[1] Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, 1964, http://www.bacdefrancais.net/mots-sartre.php, consulté le 10 janvier 2013.

[2] http://synopsispaie.academia.edu/JacquesCoulardeau, RONALD LAFAYETTE HUBBARD, DIANETICS AND THE WORLD, A TOTALITARIAN VISION.

irrationnelle, ou doit-on écouter les sirènes de Ray Kurzweil qui, sur fond antagonique de H.G. Wells, vantent la régénération de l'homme par la machine, voire le dépassement de l'homme par la dite machine, ce qui nous mène à deux types de futur, une utopie où l'homme deviendra le mammifère entretenu des machines, et une dystopie où l'homme deviendra l'ennemi des machines par elles voué à la destruction ? Ou y a-t-il une autre approche qui sauve l'âme de l'humanité ? L'humanité a-t-elle une âme chez Beckett et donc une promesse de victoire sur le mal et le malheur, ou du moins de libération de ce mal et de ce malheur ?

Thomas Beckett est à première vue un pur cauchemar qu'il essaie pour nous d'évacuer de nos mémoires en le répétant jour après jour comme Hubbard prétend qu'en répétant un souvenir négatif, qu'il appelle engramme, on pourrait s'en libérer et l'effacer. Peut-on effacer de nos mémoires les holocaustes, maafa et autres génocides de l'histoire sans y perdre la mémoire ?

## I. / Remarques préalables

Et justement, une étude attentive de cette trilogie va montrer qu'une toute autre dimension se cache derrière cette façade prétendument absurde, une dimension qui est la répression systématique d'un désir des personnages mâles de ces pièces, un désir inavoué et inavouable en ces temps anciens, mais qui, une fois décrypté, nous fait dénoncer l'imposture idéologique que le concept d'« absurde » appliqué à Beckett trompette et claironne à l'envie des chantres de toutes les apocalypses.

Cette référence à l'absurde, cette facture dramatique qui se déguise dans l'absurde porte trois motivations :

*La période que nous venons de vivre est absurde (raison de plus si on ajoute les camps d'extermination des juifs, des tziganes, des communistes, des homosexuels, des russes et bien d'autres encore) et moi, Beckett j'en donne une métaphore parabolique, sans jamais y faire référence directe, sans jamais rendre « à César ce qui est à César[3] » ; *par cette métaphore parabolique, je ne prends pas part au débat politique et reste volontairement et résolument en dehors de la dichotomie du monde pendant la Guerre Froide ; *par cette métaphore parabolique, je permets tant au camp de gauche pacifiste et anti-guerre froide de justifier leur combat au nom de la raison (même si cela couvre les crimes de Staline et du goulag soviétique) qu'au camp de droite engagé bec et ongles dans la lutte pour l'arrêt de l'expansion communiste au nom des libertés fondamentales pour lesquelles la

[3] Matthieu 22 :21, Marc 12 : 17, Luc 20 : 25.

Deuxième Guerre Mondiale a eu lieu (même si cela couvre les crimes de la guerre de Corée et des guerres coloniales).

Nous traitons ici de trois pièces de théâtre de Samuel Beckett qui forment un tout comme nous le démontrerons plus loin. D'abord *En Attendant Godot* (écrite en français en 1952, jouée en 1953 et traduite et jouée en anglais, *Waiting For Godot*, en 1955), puis *Fin de Partie* (écrite et jouée en français, à Londres, en 1957, traduite et publiée en anglais, *Endgame*, en 1958), et enfin *Oh ! Les beaux jours* (écrite et jouée en anglais, *Happy Days*, à New York, en 1961, traduite et publiée en français en 1963). Deux remarques s'imposent : elles sont toutes trois contenues dans une période étroite 1952-1963. C'est la période la plus haute de la Guerre Froide qui culmine avec les missiles soviétiques à Cuba en octobre 1962. Elles ont été écrites dans la période la plus intense de cette guerre froide qui va de 1948, le Coup de Prague à 1962-63, la crise de Cuba et l'assassinat de J.F. Kennedy. On notera qu'en France c'est la période où la guerre d'Indochine bat son plein jusqu'à la défaite de Dien Bien Phu et qui s'enchaîne aussitôt après sur la guerre d'Algérie qui finira par le retrait et l'indépendance en 1962.

La deuxième remarque est que Samuel Beckett est bilingue et, à ce titre, fonctionne différemment dans les deux langues. Ce fait n'est pas pris en compte, ni compris, par la plupart des critiques de Beckett[4]. Nous aurons tout loisir de montrer les différences entre les deux versions de ces trois pièces, des différences faibles pour la première, notables pour la seconde et importantes pour la troisième. Étant saussurien par principe, je dirai que la valeur vient de la différence et pas de la ressemblance car comparer les similarités n'est pas prouver, en fait ne prouve rien.

Pour étudier de façon objective le sens contenu dans les pièces sans tomber dans le métaphorique, parabolique, hypergolique ou autre dérive comparative (c'est comme si…), il faut une méthode. Je l'emprunte à Kenneth Burke[5]. Le principe premier est ce qu'il appelle « *pentad* », que je traduirai par « une pentade », un ensemble de cinq concepts. Le premier concept est celui de **« act »** qu'on rendra par **action**. Le deuxième concept est celui de **« scene »** qu'on rendra par la **scène**. Le troisième concept est celui d' **« agent »** que nous rendrons bien sûr par le même mot. L'**agent** c'est celui qui fait l'action. Le quatrième concept est celui de **« agency »** que nous traduirons par **instruments**. Le cinquième concept est celui de **« purpose »** que je rendrai par **objectif**. J'ajouterai un sixième concept, purement mathodologique : la méthode propre à Kenneth Burke pour déterminer le

[4] En particulier le numéro hors série de *Coup de Théâtre* du RADAC, Université de Nancy2, dont la critique page à page est intégrée pages 10 à 25 dans SAMUEL BECKETT *Waiting for Godot* ; *Endgame* ; *Happy Days* (*En attendant Godot* ; *Fin de partie* ; *Oh les beaux jours*), sur le site http://synopsispaie.academia.edu/JacquesCoulardeau à l'adresse : http://www.academia.edu/2319074/SAMUEL_BECKETT_and_HIS_TRILOGY.
(consulté le 10 janvier 2013).

[5] Kenneth Burke, *A Grammar of Motives*, Univ. of California Press, Los Angeles, 1962.

sens des éléments concernés est d'utiliser ce qu'il appelle des **« clusters »**, traduisible par **bouquets**. Il s'agit, comme pour l'analyse des rêves en psychanalyse, de ne jamais prendre un élément en lui-même, et séparé des autres, mais de déterminer quels sont les **bouquets** d'éléments connectés par l'action, le langage, et les autres éléments dramatiques. D'où les niveaux successifs d'analyse :

*les bouquets d'éléments dramatiques premiers.
*les bouquets de bouquets dans chaque pièce.
*les bouquets des cinq concepts du dramatisme *burkien* dans chaque pièce.
*les bouquets d'éléments récurrents dans les trois pièces (et leurs modifications).
*les bouquets des cinq concepts du dramatisme dans les trois pièces (et leurs modifications).
*tous les mêmes bouquets comparés à ceux qu'ils deviennent dans chacune des deux langues.

On voit alors la complexité de l'analyse.

## II. / À la recherche du sens perdu : *En attendant Godot, Waiting for Godot*

Pas tant perdu ni oublié que caché. Gardons en mémoire que Beckett a signé et publié, en 1931, un essai sur Marcel Proust qui pose le principe premier de l'absurde, l'abolition du temps :

> « La solution proustienne, pour autant que nous l'ayons pleinement examinée, consiste donc en la négation du temps et de la mort, la négation de la mort en raison de la négation du temps. La mort est morte parce que le temps est mort. […] Le temps n'est pas retrouvé, il est aboli. »[6]

Ce qu'il dit de Proust correspond à ce qu'il fera plus tard dans son théâtre, et surtout dans sa trilogie, mais avec un tout autre objectif. Nous allons nous concentrer sur les éléments structurants des trois pièces.

*En attendant Godot* a deux actes.

Dans le premier, Vladimir et Estragon arrivent et simplement attendent Godot. Ils ne connaissent pas Godot, réellement, et ils doivent passer le temps. Les deux personnages n'ont aucune attache en dehors d'eux-mêmes et encore nous comprenons qu'ils ne passent pas la nuit ensemble. Chacun va de son côté, Vladimir passe la nuit calmement alors qu'Estragon est battu toutes les nuits par des inconnus. On sait aussi que le jour précédent ils ont aussi attendu Godot. Au

[6] Samuel Beckett, *Proust*, pp. 87-88, version française, Éditions de Minuit, fort mal traduite de l'anglais après la mort de Beckett. Texte anglais pratiquement introuvable.

début de cet acte, Vladimir soulève une question religieuse, à savoir les deux larrons crucifiés en même temps que Jésus. Sur les quatre évangélistes, deux seulement les mentionnent. De ces deux, l'un simplement rapporte que les deux larrons ont insulté Jésus, qui a refusé de les sauver, de la mort bien sûr, et l'autre affirme que Jésus a accepté d'en sauver un et donc de lui permettre de monter au ciel après sa mort. Vladimir ne précise pas les évangélistes et se trompe. Les quatre évangélistes mentionnent les deux brigands (Matthieu et Marc), les deux malfaiteurs (Luc) et les deux autres (Jean). De plus les deux brigands l'outrageaient (Matthieu 27 :44, Marc 15 :32), un des brigands l'outrageait, l'autre non et celui-ci fut sauvé (Luc 23 :43), les deux autres sont mentionnés mais ils n'insultent pas Jésus ni ne sont sauvés (Jean). Ce thème de la crucifixion est fondamental et sa symbolique est quatre. On verra la place énorme du quartette dans cette trilogie. Notons que le doublement de ce quartette nous donne un octette qui, lui, devient le symbole de la résurrection. Notons que les deux versions, française et anglaise, ont une différence ici : la suppression de la référence à l'école sans dieu en anglais. Cette référence n'aurait aucun sens en anglais :

> Vladimir : Tu as lu la Bible ?
> Estragon : La Bible… (*Il réfléchit.*) J'ai dû y jeter un coup d'œil.
> Vladimir (*étonné*) : À l'école sans Dieu ?
> Estragon : Sais pas si elle était sans ou avec.
> Vladimir : Tu dois confondre avec la Roquette.[7]
> Estragon : Possible. Je me rappelle les cartes […][8]
>
> Vladimir : Did you ever read the Bible ?
> Estragon: The Bible… [*He reflects.*] I must have taken a look at it.
> Vladimir: Do you remember the Gospels?
> Estragon: I remember the maps . . . [9]

[7] Difficile de savoir à quoi il fait allusion : les prisons de La Roquette fermées en 1974, le quartier de La Roquette dans le 11e arrondissement de Paris, ou encore Roquette-sur-Siagne, ou tout simplement la salade du même nom. Le Théâtre de l'Eskabo va plus loin : « le quartier de la Roquette (p.13), principal quartier juif de Paris (XIe arrondissement). » http://theatredeleskabo.over-blog.com/, consulté le 13 janvier 2013, blog daté du 27 juillet 2011. Le plus bel anachronisme vient de James Knowlson qui affirme que Estragon s'appelait initialement Lévy, mais sans préciser pourquoi ce nom juif a été enlevé et c'est cette suppression qui fait sens et non la présence du nom juif dans les brouillons. James Knowlson, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, Grove Press, New York, 2004; Oristelle Bonis, trad., *Beckett*, Actes Sud, Arles, 2007.

[8] *En attendant Godot*, Éditions de Minuit, p. 13.

[9] As-tu jamais lu la Bible ? La Bible … (*Il réfléchit.*) J'ai dû y jeter un coup d'œil. Tu te souviens des évangiles ? Je me rappelle des cartes […] *Waiting for Godot* in *The Complete Dramatic Works*, Faber and Faber, p. 13.

Beckett évoque alors la pendaison mais ce n'est que l'occasion d'une obscénité :

> Estragon : Si on se pendait ?
> Vladimir : Ce serait un moyen de bander.
> Estragon (*aguiché*) : On bande ?
> Vladimir : Avec tout ce qui s'ensuit. Là où ça tombe, il pousse des mandragores. C'est pour ça qu'elles crient quand on les arrache. Tu ne savais pas ça ?
> Estragon : Pendons-nous tout de suite.[10]

Vient ensuite la discussion sur la branche et le poids de l'un et de l'autre pour savoir lequel devrait être premier pour être sûr que les deux puissent le faire, mais si le premier réussit, comment pourra-t-il savoir si le second a réussi, d'où la décision de remettre. Mais il n'empêche que la suggestion vient d'Estragon et son enthousiasme devient important quand il apprend l'effet sexuel second de la dite pendaison.

Alors Pozzo et Lucky entrent. La pièce dans la pièce. Autant la dépendance d'Estragon et de Vladimir est d'une certaine façon sentimentale, autant la dépendance de Lucky à l'égard de Pozzo est une relation de soumission, une relation d'esclave à maître. Estragon et Vladimir seront choqués, parleront de honte (Vladimir) et de scandale (Estragon). Il est vrai que Vladimir avait trouvé Lucky pas mal, même si un peu efféminé. Sa protestation a-t-elle une autre motivation que les droits de l'homme ? Mais Pozzo explique pourquoi Lucky se comporte comme cela, en esclave consentant :

> « C'est pour m'impressionner, pour que je le garde. […] Il cherche à m'apitoyer, pour que je renonce à me séparer de lui. […] Il veut m'avoir, mais il ne m'aura pas. […] Il s'imagine qu'en le voyant bon porteur je serai tenté de l'employer à l'avenir dans cette capacité. […] En réalité il porte comme un porc. Ce n'est pas son métier. […] Il se figure qu'en le voyant infatigable je vais regretter ma décision. Tel est son misérable calcul. Comme si j'étais à court d'hommes de peine ! […] [Vladimir : Vous voulez-vous en débarrasser ?] En effet. Mais au lieu de le chasser, comme j'aurais pu, je veux dire au lieu de le mettre tout simplement à la porte, à coups de pied dans le cul, je l'emmène, telle est ma bonté, au marché de Saint Sauveur, où je compte bien en tirer quelque chose. À vrai dire, chasser de tels êtres, ce n'est pas possible. Pour bien faire, il faudrait les tuer. »[11]

On n'est pas alors étonné que Pozzo puisse faire faire à Lucky absolument n'importe quoi. Mais son esclavage le fait dépérir. Aujourd'hui, il ne peut plus

[10] *En attendant Godot*, p. 20.
[11] *Idem*, pp. 39-40.

danser que la danse du filet. Autrefois, il dansait la farandole, l'almée, le branle, la gigue, le fandango et même le *hornpipe*. De la même façon, quand il pense à haute voix, son discours s'enraye de bégaiements répétitifs de certaines syllabes. Son discours pensé commence avec une déclaration sur dieu qui est un dieu *quaquaquaqua*. Notons que cela se lit cacacaca en français, alors que c'est la même écriture en anglais où cela se prononce différemment, et donc cela devrait se lire et s'écrire quoiquoiquoiquoi (questionnement répétitif) et donc se différencier de l'acacacacadémie qui est, en anglais, la même chose : *the acacacacademy*. Il suffit de lui remettre son chapeau sur la tête pour qu'il arrête son délire logorrhéique.

Pour qu'on ne fasse pas d'erreur, Beckett a pris deux précautions pour qu'on sache bien que Pozzo et Lucky sont *la pièce dans la pièce*.

> Vladimir : Charmante soirée.
> Estragon : Inoubliable.
> Vladimir : Et ce n'est pas fini.
> Estragon : On dirait que non.
> Vladimir : Ça ne fait que commencer.
> Estragon : C'est terrible.
> Vladimir : On se croirait **au spectacle**.
> Estragon : *Au cirque*.
> Vladimir : **Au music-hall**.
> Estragon : *Au cirque*.[12]

Et la mise en emphase se termine par un quartette typique de nos deux principaux personnages sur le modèle A-B-C-B, le répéteur étant Estragon. La deuxième précaution de Beckett est :

> Pozzo : Sans lui, je n'aurais jamais pensé, jamais senti, que des choses basses, ayant trait à mon métier de – peu importe. La beauté, la grâce, la vérité de première classe, je m'en savais incapable. Alors j'ai pris un knouk. […] Autrefois on avait des bouffons. Maintenant on a des knouks. Ceux qui peuvent se le permettre.[13]

Lucky est ce knouk[14]. C'est bien un artiste interprète qui produit de la danse ou du discours. On remarque alors que la relation de dépendance est dans les

[12] *Idem*, pp. 44-45.
[13] *Idem*, pp. 42-43.
[14] *Knook en anglais. A Knook is a type of immortal being or fairy in the work of L. Frank Baum (1856-1919, The Wizard of Oz). Knooks are the guardians over animals, though later they were placed them in charge of trees, due to their crooked appearance. Also rigid connective tissue that makes up the skeleton of vertebrates. Also A combination of a knife, spoon, and fork. Finally a "Knook" is a needlework tool manufactured by Leisure Arts. It looks like a crochet hook, but differs from a traditional crochet hook in that it has a small*

deux sens. Pozzo reçoit au moins autant de Lucky que l'inverse et ainsi les deux sont intimement liés par un lien qui est de l'ordre de la beauté, des émotions. Mais ces belles mécaniques humaines vieillissent et donc deviennent inutiles. Alors elles essaient de se rendre indispensables par des petits travaux, comme porter des bagages.

Ce modèle de double dépendance est fondamental pour comprendre la trilogie. Le prédateur est celui qui peut se permettre, donc se payer ou s'autoriser à prendre une proie, quelle qu'elle soit. Cette proie devient alors dépendante de son prédateur. L'acte deux renforcera, en la modulant, cette idée avec un Pozzo devenu aveugle et un Lucky devenu muet, le muet guidant l'aveugle sur la route qui traverse la scène. La double dépendance est devenue telle que l'un ne peut vivre sans l'autre, le maître sans le knouk.

Le premier acte, une fois les visiteurs partis, se termine avec la venue d'un garçon qui porte un message de Godot. Godot ne viendra pas ce soir, mais demain sans faute. Le garçon a un frère que Godot bat. Le garçon garde les chèvres et son frère garde les brebis. Les deux sont éleveurs de chèvres ou de brebis, donc il n'y a pas de Caïn, ce qui est angélique. Il ne restera plus qu'à Estragon, pieds nus, et à Vladimir de partir chacun de leur côté. Un départ annoncé mais gelé sur scène.

L'acte deux renforce ce que nous venons de dire mais développe un point fondamental de ce théâtre. Dans le premier acte, la montre de Pozzo avait causé la remarque de Vladimir : « Le temps s'est arrêté. »[15] Puis, un peu plus tard, la montre avait disparu et Pozzo avait attribué cela au fait qu'il avait dû la laisser au château. L'acte deux multiplie les éléments qui perturbent le temps. Les chaussures laissées hier par Estragon ne sont plus les mêmes aujourd'hui. Estragon a du mal à se souvenir de ce qui s'est passé la veille. Ils vont passer le temps avec des activités multiples mais la figure du quartette ressort comme une habitude de pensée et de parole et cette figure est associée à la mort, et donc on ne peut plus avec la crucifixion. Cela rappelle bien ce que Beckett disait sur Proust. La mort est morte parce que le temps est mort. Les quartettes concernés sont :

Estragon : Toutes les voix mortes.
Vladimir : Ça fait un bruit **d'ailes**.
Estragon : *De feuilles.*
Vladimir : **De sable.**
Estragon : *De feuilles.*

Vladimir : Plutôt **elles chuchotent.**
Estragon : *Elles murmurent.*

---

*hole at one end of the hook. The hole is intended to accommodate a cord, which is threaded through the hole. The cord is a necessary and integral part of knooking. 2011 Leisiure Arts.*

[15] *En attendant Godot*, p. 47.

Vladimir : **Elles bruissent.**
Estragon : *Elles murmurent.*

Vladimir : Ça fait comme un bruit **de plumes.**
Estragon : *De feuilles.*
Vladimir : **De cendres.**
Estragon : *De feuilles*.

Vladimir : D'où viennent tous **ces cadavres** ?
Estragon : *Ces ossements*.
[…]
Vladimir : **Un charnier**, **un charnier**. [légèrement irrégulier]

Vladimir : Ce sera **une diversion.**
Estragon : *Un délassement.*
Vladimir : **Une distraction.**
Estragon : *Un délassement*.

Vladimir : Si on faisait **nos exercices** ?
Estragon : **Nos mouvements**.
Vladimir : **D'assouplissement.**
Estragon : *De relaxation*.
Vladimir : **De circumduction.**
Estragon :*De relaxation.*
Vladimir : **Pour nous réchauffer.**
Estragon : **Pour nous calmer**.
Vladimir : Allons-y.[16]

[amplification de la structure en un quartette régulier embrassé au milieu d'un quartette légèrement irrégulier mais amplifié à neuf par une dernière remarque atypique et neuf est l'heure de la mort du Christ.]

On s'oriente alors vers une vision où le temps pourtant évident entre les états de Pozzo et Lucky au premier acte et au second, un temps bien plus vaste qu'une simple journée entre les deux et pourtant qui est censé n'être qu'une journée, une vision du temps totalement gelé, mort. Pour introduire ce monde immobile dans son mouvement même, Estragon donne la morale de l'histoire avant la fin : « Nous naissons tous fous. Quelques-uns le demeurent[17]. »

Pozzo donnera, lui, la légende de l'histoire en deux leçons :

[16] *Idem*, pp. 81, 81, 81, 83, 89, 99.
[17] *Idem*, p. 104.

> Pozzo : Les aveugles n'ont pas la notion du temps. (*Un temps.*) Les choses du temps, ils ne les voient pas non plus. […]
> Pozzo : Vous n'avez pas fini de m'empoisonner avec vos histoires de temps ? C'est insensé ! Quand ! Quand ! **Un jour**, ça ne vous suffit pas, **un jour** pareil aux autres il est devenu muet, **un jour** je suis devenu aveugle, **un jour** nous deviendrons sourds, **un jour** nous sommes nés, **un jour** nous mourrons, le même ***jour***, le même instant, ça ne vous suffit pas ? (*Plus posément.*) Elles accouchent à cheval sur une tombe, le ***jour*** brille un instant, puis c'est la nuit à nouveau. (*Il tire sur la corde.*) En avant.[18]

[les six « un jour » forment la sagesse de Salomon avec son nombre et donc une étoile de David pour nous guider jusqu'au plus célèbre descendant de la maison de David, Jésus, qui avec sa Seconde Venue sauvera le monde, un octette obtenu avec les deux « jour » supplémentaires. Beckett est imprégné de symbolique chrétienne.]

Chaque élément a sa valeur. Il n'y a plus de temps. On rejoint là Saint Augustin pour qui le temps avait été créé en même temps que le monde et ce temps s'arrêtera quand le monde viendra à son terme. Le temps n'existe qu'entre l'alpha et l'oméga. Ainsi la vie éternelle sera une vie atemporelle (elle sera aussi a-spatiale puisqu'elle se réalisera dans la Jérusalem messianique, un lieu qui n'est aucune part, bien que pour certains il soit partout car la Jérusalem messianique est d'abord et avant tout mentale. C'est là le maître mot. Les personnages de Beckett sont atemporels et a-spatiaux. On a souvent voulu dire que ces personnages étaient absurdes. Ils ne le sont pas. Ils sont typiques d'un double syndrome psychologiquement reconnu. L'atemporalité et l'a-spatialité sont des maux qui viennent d'une latéralisation physique et mentale défectueuse chez l'enfant avant six ans. Ces deux maux vont de pair avec divers troubles de la spatialisation comme la dyslogie ou la dyslexie sous toutes ses formes. La dyslogie est aussi typique des personnages de Beckett qui ont souvent remplacé la logique déductive ou causale par un raisonnement syncrétique qui consiste à considérer que la simple juxtaposition de deux éléments ou la proximité entre ces deux éléments établissent entre eux une relation de cause à effet. On remarquera que c'est la logique de base de la publicité par exemple. Un exemple de ce raisonnement syncrétique pourrait être celui-ci :

> Vladimir : Elles [toutes les voix mortes] parlent toutes en même temps.
> Estragon : Chacune à part soi. […]
> Vladimir : Que disent-elles ?
> Estragon : Elles parlent de leur vie.
> Vladimir : Il ne leur suffit pas d'avoir vécu.
> Estragon : Il faut qu'elles en parlent.

[18] *Idem*, pp. 113, 117.

Vladimir : Il ne leur suffit pas d'être mortes.
Estragon : Ce n'est pas assez.[19]

Toutes ces voix mortes parlent et comme elles ne peuvent pas parler de la mort puisqu'elles sont mortes, elles parlent de leur vie antérieure dont elles ont gardé par miracle la mémoire dans la mort. On se souvient alors de Proust. Cette « mémoire volontaire » et « l'habitude » sont le cancer du temps et donc survivent au temps et deviennent en quelque sorte le cancer de l'éternité hors du temps. On meurt de mémoire volontaire et d'habitude et ces deux meurtrières qui vivent en nous nous survivent par l'intervention du Saint Esprit et vont hanter nos voix mortes qui vont simplement rabâcher à jamais dans cette fausse vie morte ce qui a causé leur mort. Raisonnement circulaire par simple juxtaposition.

Pour en revenir à Pozzo, tout est concentré en ce même jour d'aujourd'hui. Y a-t-il encore un espace puisque les aveugles ne peuvent bien sûr pas le voir ? Si le temps est mort, la mort elle-même est morte car la mort et la naissance ne font plus qu'un. L'image de l'accouchement dans le trou d'une tombe, sortir d'un trou pour entrer dans un autre, être jeté non plus au monde mais à la tombe de ce monde, c'est là le sort de tous. Ce sort est dicté par notre position dans le monde. Nous ne savons être que des prédateurs impotents, impuissants et aveugles exploitant des proies tout aussi impotentes et impuissantes mais non aveugles, bien que muettes, et donc consentantes et pourtant dont les prédateurs ont un besoin vital car ce sont les proies qui guident les prédateurs, qui font les prédateurs. On nous refait ici la discussion scolastique de savoir, du fermier qui emmène ou amène son cochon au marché au bout d'une corde et du cochon ainsi mené, qui est le meneur ou le mené. Pozzo commande la corde mais Lucky est le seul à savoir où aller et s'il guide Pozzo à l'autre bout de la corde, qui est le meneur et qui est le mené, qui est le guide et qui est le guidé, celui qui tient la corde ou celui qui sait où aller, même quand la destination est l'abattoir ou le marché aux esclaves à Saint Sauveur (n'oubliez pas de prier pour nous) ?

Il ne reste plus alors qu'à clore ce second acte avec « le garçon de la veille[20] » qui n'est qu'un simple « *BOY* » dans la version anglaise. Mais ce garçon ne se souvient pas de la veille, ni d'avoir rencontré Estragon ou Vladimir, ni même d'avoir croisé Pozzo et Lucky sur la route alors qu'il arrive justement de la direction vers où Pozzo et Lucky sont partis. Le message est le même que la veille et Vladimir l'a en mémoire et fait confirmer chaque élément par le garçon qui a bien un frère mais ce frère est malade. On n'en saura pas plus, sinon que Godot ne fait rien et qu'il a une barbe blanche.

Devant cela, et après le départ du garçon, Vladimir prend la ficelle qui tient le pantalon d'Estragon pour se pendre à l'arbre qui depuis le début de cet acte avait quelques feuilles sur ses branches alors qu'il n'en avait pas au premier acte

[19] *Idem*, p. 81.
[20] *Idem*, p. 119.

(négation contradictoire de la dégénérescence du monde). Estragon et Vladimir tirent sur la ficelle qui casse. Pas de pendaison aujourd'hui mais une conclusion qu'on dira érotique, burlesque avec Estragon et son pantalon autour de ses chevilles et qu'il relève quand Vladimir le lui dit, trois fois s'il vous plaît, avant qu'ils ne partent, bien qu'ils ne partent pas. Cette fin en pantalonnade est l'écho du début de la pièce où Vladimir avait donné à Estragon l'ordre de bien vouloir boutonner sa braguette. La fermeture éclair n'avait pas encore atteint nos rivages. S'il n'y avait « rien à faire » au début de la pièce pour Estragon, sinon boutonner sa braguette, il n'y a toujours rien à faire à la fin sinon remonter son pantalon. Fixation culottière pour le moins.

La question qui se pose, et qui n'est pas résolue, avec *En attendant Godot* est de savoir quel est l'événement qui a provoqué cette situation d'atemporalité, d'a-spatialité, de dyslogie avancée. Pour le moment, ce que nous voyons, c'est que Vladimir et Estragon, s'ils ont un espoir que demain soit autre chose qu'aujourd'hui, cet espoir leur est apporté par un garçon chaque soir, par deux garçons dans l'entier de la pièce, deux garçons qui représentent un certain Godot, ou sont envoyés par Godot comme une tentation, une suggestion. La question est donc de savoir qui ou quoi Godot est, et en quoi il est lié à ces deux garçons, ou à ce seul garçon si on veut. Au théâtre, une figure virtuelle a autant de valeur qu'une figure réelle. Chacun de ces garçons est un par rapport à un second virtuel autant que référentiel battu ou malade. Ce garçon intervient deux fois, ce qui le double. On voit alors que l'on a un quartette à nouveau, bien que construit sur une paire virtuelle référentielle ancrée dans un seul individu réel. Certains disent que le théâtre est le domaine de l'illusion sans voir que l'illusion dans le théâtre, c'est le virtuel de la scène, ce qui n'est sur scène que par le langage de ceux qui sont sur scène. Ce couple de garçons est justement un quartette virtuel en même temps qu'un couple référentiel virtuel et donc, en quelque sorte, réel puisque référentiel.

### III. / À la recherche du sens perdu : *Fin de Partie, Endgame*

*Fin de Partie* n'a qu'un acte. La grande différence est que la version anglaise postérieure a largement coupé dans le final de la pièce.

Cette pièce est entièrement construite sur un quartette et ce quartette réserve une surprise. Il y a quatre personnages sur scène et on a tendance à ne voir que l'emmaillotage provocant de ces personnages. Dans deux poubelles, sur un fond de sable qui était autrefois de sciure, Nagg et Nell survivent tant bien que mal et sans jambes car ils ont perdu leurs jambes dans un accident de tandem dans les Ardennes à la sortie de Sedan. Ils sont le père et la mère génétiques de Hamm. Hamm n'a que du mépris pour son père et ignore totalement sa mère. Le père est systématiquement appelé « maudit progéniteur » ou « maudit fornicateur »[21]. Dans

[21] *Fin de Partie*, pp. 21, 22.

leurs poubelles, ils sont absents de la scène la plupart du temps et ne sortent qu'occasionnellement. Nell mourra avant la fin de la pièce. Nagg sort à plusieurs occasions et joue un rôle important avec une histoire qu'il raconte à Nell lors de leur première apparition. Nagg ressortira plus tard, à la demande de Hamm, pour écouter le roman de celui-ci.

On remarque donc que ces deux personnages font deux apparitions principales, ensemble la première fois, et Nagg seul la deuxième fois. Ils sont *la pièce dans la pièce* en étant ceux qui racontent l'histoire extérieure, l'histoire du tailleur, ou en étant l'auditoire dont Hamm a besoin pour raconter sa propre histoire venue du passé. Ces deux personnages finissent, l'une morte et l'autre en pleurs, dans leurs poubelles.

Hamm, le fils de Nagg et Nell, est aveugle et handicapé, vivant dans un fauteuil roulant qui n'a que deux petites roues et qui ne peut se déplacer qu'avec l'aide de quelqu'un. Il est donc entièrement dépendant du quatrième personnage, Clov, qui, lui, ne peut pas s'asseoir sans qu'on sache pourquoi, mais l'obsession callipyge dans la pièce centre cette impossibilité d'assumer la position assise comme ayant à voir avec ses fesses. Dans son délire final, Hamm parlant ou radotant sur le sort du père par rapport au fils (il considère ici son propre rapport entre lui et Clov qui n'est que son fils adoptif) en qualifiant l'enfant d'une taille « pas plus haut que le cul ». Phrase ambiguë s'il en est mais parfaitement centrée et redoublée aussitôt d'un « Paix à nos… fesses. » qui renforce le centrage référentiel.

Ces deux personnages principaux ont des extensions instrumentales. D'abord la gaffe qui devrait permettre à Hamm de bouger sa chaise roulante qui n'est pas roulante faute de roues de bicyclettes (notons le parallèle entre la perte des jambes de Nagg et de Nell du fait d'un accident de tandem, donc sur un deux roues bicyclette, et l'impossibilité de Hamm de se déplacer car il a perdu l'usage de ses jambes et il n'a pas, lui, les deux roues de bicyclette dont il aurait besoin.) La gaffe est bien sûr totalement inefficace.[22]

Le deuxième instrument est un chien en peluche fait par Clov pour Hamm. Ce chien noir n'a que trois pattes et il n'a pas de sexe, car « le sexe se met en dernier. » Cela bien sûr nous fait penser au mouton à cinq pattes de la langue populaire ainsi qu'à l'expression « ça ne casse pas trois pattes à un canard ». Mais en anglais, je n'arrive à attacher ces trois pattes de façon signifiante qu'avec l'expression « *three legged race* », une course dans laquelle deux coureurs courent ensemble avec leurs jambes adjacentes attachées. Cependant, on voit comment l'impotence sexuelle est liée à l'absence d'une patte, à un handicap au niveau des jambes, ce qui est en parfaite continuité pour trois personnages : Nagg, Nell et Hamm. Clov devient alors la quatrième patte qui va faire défaut à l'enfermement.

[22] Un parallèle avec Gaston Lagaffe, né dans *Le Journal de Spirou* le 28 février 1957, soit deux mois avant la première représentation de *Fin de Partie* en français à Londres, serait purement spéculatif.

L'échelle et la longue vue ont une autre utilité puisque ce sont les instruments nécessaires pour regarder par les fenêtres et voir le monde extérieur. On verra l'importance de ces outils plus tard. Mais notons tout de suite que tous ces instruments sont au nombre de quatre.

Dès les premiers mots nous sommes introduits dans un monde gelé dans sa propre histoire et dont la fin même est incertaine :

Clov : Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir.[23]

Cela devient en anglais :

Clov: Finished, it's finished, nearly finished, it must be nearly finished.[24]

Cette première phrase de la pièce trouve un écho beaucoup plus loin quand Hamm dit avant d'introduire son roman :

Hamm : C'est cassé, nous sommes cassés. (*Un temps.*) Ça va casser.[25]

Cela ne serait qu'un écho si la version anglaise n'en faisait pas une répétition de la formule d'ouverture :

Hamm: It's finished, we're finished. (*Pause.*) Nearly finished.[26]

La pièce est donc une suite d'événements qui mènent à la fin ultime de ce monde gelé. La fin découle normalement du tarissement de toutes les ressources de la maison. Nell sera la première à mourir. Les autres doivent suivre. Le problème est de savoir s'il y aura un survivant, à savoir Clov, le seul à pouvoir marcher.

Ce gel total et cet enfermement dans cette pièce unique et ses extensions invisibles, avec un tableau retourné pendu au mur comme si toute représentation de quoi que ce soit d'extérieur était interdite, fait que la perspective spatiale est brisée. On verra que les fenêtres et la lunette sont les seuls moyens de liaison avec le monde extérieur, qui n'est pas nié mais vidé de tout contenu autre que quelques mots vaguement descriptifs. Ainsi enfermés, il ne reste plus aux personnages qu'à tourner en rond. Et encore, Nagg et Nell ne sauraient bouger. Hamm, lui, doit être promené dans la pièce et insiste sur son replacement au centre absolu et parfait de la pièce, ce qui pour un aveugle est difficile à vérifier. Le seul qui peut se déplacer est Clov, mais il ne sortira pas de cette pièce si ce n'est pour aller de temps en temps dans sa cuisine invisible. Notons ici qu'à la fin il est prêt à sortir mais sa

[23] *Idem*, p. 13.
[24] *Endgame* in *The Complete Dramatic Works*, p. 93.
[25] *Fin de partie*, p. 68.
[26] *Endgame* in *The Complete Dramatic Works*, p. 116.

sortie est gelée en peut-être une promesse. Ce qui est plus intéressant c'est comment le temps se gèle, alors même que le passé est longuement évoqué.

L'accident de tandem est évoqué mais comme un souvenir sans importance qui n'est qu'une explication plaisante, d'ailleurs, de la situation présente de Nagg et de Nell. L'histoire du tailleur que raconte Nagg, une énième fois, ne fait plus rire même si elle est toujours aussi plaisante, comme dit Nell. Elle est usée et en plus elle est hors du temps, même si elle a été souvent racontée dans le passé. Elle n'apporte donc aucune perspective temporelle. Même l'histoire, le roman de Hamm qui raconte comment il a recueilli Clov, n'a pas de valeur temporelle car elle n'est là que pour justifier la position totalement dépendante de Clov. Elle n'est que le renforcement du présent, de ce temps sans perspective. Cette fatalité du temps est parfaitement contenue dans l'échange suivant, entre Hamm et Clov, qui montre leur totale dépendance mutuelle :

Hamm : Pourquoi restes-tu avec moi ?
Clov : Pourquoi me gardes-tu ?
Hamm : Il n'y a personne d'autre.
Clov : Il n'y a pas d'autre place.
Hamm : Tu me quittes quand même.
Clov : J'essaie.
Hamm : Tu ne m'aimes pas.
Clov : Non.
Hamm : Autrefois tu m'aimais.
Clov : Autrefois !
Hamm : Je t'ai trop fait souffrir. N'est-ce pas ?
Clov : Ce n'est pas ça.
Hamm : Je ne t'ai pas trop fait souffrir ?
Clov : Si.
Hamm : Ah quand même ! Pardon. J'ai dit pardon.
Clov : Je t'entends. Tu as saigné ?
Hamm : Moins. Ce n'est pas l'heure de mon calmant ?
Clov : Non.[27]

Tout, dans ce morceau de dialogue, est fait pour supprimer la perspective du temps presque totalement. Ils sont enchaînés l'un à l'autre, sans plus aucun amour, et les souffrances imposées par Hamm à Clov sont réduites à rien par la fausse demande de pardon de Hamm et l'indifférence de Clov pour qui, de toute façon, cela n'a pas de valeur car s'il part, ce sera pour de toutes autres raisons, non spécifiées, donc pour des raisons présentes et non passées. De toute façon, Clov enchaîne sur le présent du saignement et Hamm emboîte le pas sur le présent/futur de son calmant, mais ce n'est pas encore l'heure. Il reste une petite perspective vers

[27] *Fin de Partie,* pp. 18-19.

le moment après le moment présent, mais on apprendra plus tard qu'il n'y a plus de calmant et cette petite perspective, bientôt, se fermera elle aussi. On retrouve chez ces deux hommes la relation entre Pozzo et Lucky.

Mais comment se sont-ils rencontrés ?

Il s'agit du roman que Hamm raconte dans la pièce, en épisodes successifs. En fait, il ne raconte qu'un seul épisode mais il le répète plusieurs fois, y compris à la fin de la pièce. Mais donnons l'essentiel de ce récit :

> Hamm : L'homme s'approcha lentement en se traînant sur le ventre. D'une pâleur et d'une maigreur admirables, il paraissait sur le point de… […] **Il faisait ce jour là, je m'en souviens, un froid extraordinairement vif, zéro au thermomètre.** Mais nous étions la veille de Noël, cela n'avait rien… d'extraordinaire. […] Quel sale vent vous amène ? Il leva vers moi son visage tout noir de saleté et de larmes mêlées. […] Non, non, ne me regardez pas, ne me regardez pas ! Il baissa les yeux en marmottant des excuses, sans doute. […] Mais quel est donc l'objet de cette invasion ? **Il faisait ce jour-là, je me rappelle, un soleil vraiment splendide, cinquante à l'héliomètre** Mais il plongeait déjà dans la… chez les morts. […] Allons, allons, présentez votre supplique, mille soins m'appellent. […] Ce fut alors qu'il prit sa résolution. C'est mon enfant, dit-il, Aïeaïeaïe, un enfant, voilà qui est fââcheux. Mon petit, dit-il, comme si le sexe avait de l'importance. D'où sortait-il ? Il me nomma le trou. Une bonne demi-journée, à cheval. N'allez pas me raconter qu'il y a encore de la population là-bas. Tout de même ! Non, non, personne, sauf lui, et l'enfant – en supposant qu'il existât. […] Et vous voulez me faire croire que vous avez laissé votre enfant là-bas, tout seul, et vivant par-dessus le marché ? […] **Il faisait ce jour-là, je m'en souviens, un vent cinglant, cent à l'anénomètre.** Il arrachait les plus morts et les emportait... au loin. […] Qu'est-ce que vous voulez à la fin, je dois allumer mon sapin. Enfin, bref, je finis par comprendre qu'il me voulait du pain pour son enfant. Du pain ! Un gueux, comme d'habitude. Du pain ? Mais je n'ai pas de pain, je ne le digère pas. Bon. Alors du blé ? Ça va aller. Du blé, j'en ai, il est vrai, dans mes greniers. Mais réfléchissez, réfléchissez. Je vous donne du blé, […] vous le rapportez à votre enfant et vous lui en faites – s'il vit encore – une bonne bouillie, […] bien nourrissante. […] Je me fââchai. […] Vous êtes sur terre, c'est sans remède. **Il faisait ce jour-là, je me rappelle, un temps excessivement sec, zéro à l'hygromètre.** […] Mais enfin quel est votre espoir ? Que la terre renaisse au printemps ? Que la mer et les rivières redeviennent poissonneuses ? Qu'il y ait encore de la manne au ciel pour des imbéciles comme vous ? […] Enfin, bref, je lui proposais d'entrer à mon service. Il m'avait remué. Et puis je m'imaginais déjà n'en avoir plus pour longtemps. […] Il finit par me demander si je consentirais à recueillir l'enfant aussi – s'il vivait encore. […] je le revois à

> genoux, les mains appuyées au sol, me fixant de ses yeux déments, malgré ce que je venais de lui signifier à ce propos.[28]

Le récit est ponctué d'un quartette de mesures objectives appuyées sur les verbes : je m'en souviens, je me rappelle, je m'en souviens, je me rappelle. Cela donne de l'objectivité au récit, mais l'objectif n'est pas d'évoquer le passé mais d'expliquer l'existence de Clov. Après ce long chapitre, le reste sera glané ici et là quand Hamm répètera cette fin bienfaisante. Clov fut recueilli. Il ne se souvient pas de son père : « Non. Trop petit, tu m'as dit. »[29] Le père sera jardinier et mourra rapidement. Hamm peut dire : « C'est moi qui t'ai servi de père. »[30] Le passé n'est là que pour étayer le présent qui devient immobile et atemporel. C'est donc dans un immense malheur qui devient alors un traumatisme que la rencontre a lieu. La dépendance de Clov est irréversible tant que la fin de Hamm n'est pas atteinte, ou tant qu'un nouveau malheur du même genre ne s'est pas produit. Ce fut donc un garçon en bas âge qui donna à Hamm une raison de vivre en mettant ce garçon à son service absolu, donc en esclavage. Hamm ne vivra que jusqu'au moment où Clov partira. Et c'est là que le bât blesse. Un garçon a été le premier malheur ou traumatisme. Un garçon doit être le second et on retrouve la double présence d'un garçon. Ce deuxième garçon, c'est Clov, le premier garçon en esclavage pour Hamm, qui le découvre à la lunette par la fenêtre côté terre.

> Clov : […] Aïeaïeaïe ! […] Quelqu'un ! C'est quelqu'un !
> Hamm : Eh bien, va l'exterminer. Quelqu'un ! Fais ton devoir ! Non pas la peine. Quelle distance ?
> Clov : Soixante… quatorze mètres.
> Hamm : Approchant, S'éloignant ?
> Clov : Immobile.
> Hamm : Sexe ?
> Clov : Quelle importance. On dirait un môme. […]
> Hamm : Qu'est-ce qu'il fait ?
> Clov : Je ne sais pas ce qu'il fait. Ce que faisaient les mômes. Il a l'air assis par terre, adossé à quelque chose. […]
> Hamm : Qu'est-ce qu'il regarde ?
> Clov : Je ne sais pas ce qu'il regarde ! Son nombril. Enfin par là.[31]

Notons donc que ce garçon devient l'appât dont avait besoin Clov pour partir. Il se précipite dans sa cuisine et en sortira habillé pour aller en ville avec un parapluie et une valise. Avant de partir cependant (bien qu'il restera figé dans sa

[28] *Idem*, pp. 68-72.
[29] *Idem*, p. 53.
[30] *Idem*, p. 54.
[31] *Idem*, pp. 101-102.

tenue de ville jusqu'à la fin), il va dire et faire plusieurs choses, ce qui est nouveau pour lui.

Avant la découverte, Hamm avait interdit à Clov de chanter et cette action était associée à la fin :

> Clov : Comment veux-tu que ça finisse ?
> Hamm : Tu as envie que ça finisse ?
> Clov : J'ai envie de chanter.[32]

Il est donc naturel qu'avant d'aller dans sa cuisine pour se changer il chante :

> Joli oiseau, quitte ta cage,
> Vole vers ma bien-aimée,
> Niche-toi dans son corsage,
> Dis-lui combien je suis emmerdé.[33]

Il n'y a pas besoin de faire un dessin. Le joli oiseau est une image courante en français pour le sexe d'un garçon et le mot final grossier qui fera toujours rire les Français du fait de son incongrue grossièreté les empêchera en même temps de remonter vers la symbolique de l'oiseau que ce mot révèle (tout en étant réactivé dans son sens scatologique derrière le sens banal commun) au-delà de la charmante image de l'oiseau en cage. Nous sommes loin d'avoir encore relevé toutes les références callipyges ou scatologiques, mais celle-là donne la dimension du traumatisme de Clov entre les mains de Hamm en même que la dimension fantasmée de la relation entre Clov et le garçon quand la proie de Hamm devenu prédateur aura capturé cette proie extérieure. Nous sommes sur la voie du sens caché.

Notons que cette chanson est supprimée dans la version anglaise. L'oiseau n'a pas la même symbolique qu'en français et la grossièreté, même si elle était traduisible simplement (*fucked up*), à la fois serait moins scatologique et n'aurait pas l'effet hilarant sur le public anglais qui serait plutôt choqué. En français, les grossièretés que Beckett utilise ici et là n'ont qu'un premier effet comique qui pour le public bloque l'effet plus construit et intellectuel qui nécessite de ne pas voir le comique de l'incongruité de la situation.

Il faudrait longuement réfléchir sur ce que Clov dit avant d'aller se changer, mais donnons quelques extraits de cette longue tirade, juste après la chanson.

---

[32] *Idem*, p. 93.
[33] *Idem*, p. 105.

> Clov : On m'a dit, Mais c'est ça, l'amour, […] On m'a dit, Mais c'est ça, l'amitié, […] Tu n'as pas besoin de chercher plus loin. […] Clov, il faut que tu arrives à souffrir mieux que cela si tu veux qu'on se lasse de te punir. […] Clov, il faut que tu sois là mieux que ça, si tu veux qu'on te laisse partir. […] Puis un jour, soudain, ça finit, ça change, je ne comprends pas, ça meurt, ou c'est moi, je ne comprends pas, ça non plus. […] J'ouvre la porte du cabanon et je m'en vais. […] Je me dis que la terre s'est éteinte, quoique je ne l'aie jamais vue allumée. Ça va tout seul. Quand je tomberai, je pleurerai de bonheur.[34]

Ainsi donc la vision du garçon dehors fait que Clov brave l'interdit et chante, puis parle et évoque ce moment où tout change, le moment qu'il est en train de vivre avant d'ouvrir la porte, puis il va se changer de pied en cap et il revient, prêt à sortir.

Ce que je dis ici n'est porté que par l'action et le texte. Il n'y a aucune injection métaphorique de quelque référence extérieure que ce soit. Cette fin en changement contraste avec la fin sans changement que Hamm avait annoncée à Clov :

> Hamm : Un jour tu seras aveugle comme moi. […] L'infini du vide sera autour de toi, tous les morts de tous les temps ressuscités ne le combleraient pas, tu y seras comme un petit gravier au milieu de la steppe.[35]

Je viens de signaler comment Beckett coupe dans le vif dans la scène de la découverte du garçon en enlevant l'essentiel des commentaires de Hamm, entre autre une référence incongrue à Moïse : « [le môme] regarde la maison sans doute, avec les yeux de Moïse mourant. »[36] Moïse a vu la terre promise et est mort sans pouvoir y entrer. Le garçon dehors regarderait la maison comme la terre promise, ce qui ferait de lui le guide du peuple juif à la conquête de sa terre promise que serait la maison.

On voit la contradiction. Tout est mort dehors sauf ce garçon : où serait donc le peuple juif qu'il guiderait, alors même que le mouvement est l'inverse : Clov sortant de la maison pour conquérir le garçon ? Pour les spectateurs français, la référence biblique importe peu car ils sont ignorants des choses de la Bible. Pour le public anglais c'est plus difficile. Alors Beckett coupe en anglais.

Mais l'anglais peut aussi être révélateur et j'aimerais revenir à l'histoire du tailleur qui reçoit la commande d'un pantalon qu'il échoue totalement à faire. Cette histoire est balisée de quatre phrases exprimant l'échec, un quartette important ici.

---

[34] *Idem*, pp. 105-107.
[35] *Idem*, pp. 51-52.
[36] *Idem*, p. 102.

> « J'ai raté le fond. […] j'ai salopé l'entre-jambes. […]J'ai bousillé la braguette […] Et il loupe les boutonnières. […] »[37]

En français, l'histoire en tant que telle montre une fixation culottière. Mais l'anglais donne à ces quatre phrases une force inattendue en spécifiant ce que ce pantalon contient.

> « I've made a mess of the seat… I've made a hash of the crutch… I've made a balls of the fly… And he bollockses the buttonholes… »[38]

Les quatre termes utilisés ont tous une dimension sexuelle forte, d'une part, et mâle, d'autre part, particulièrement les deux derniers qui font références aux couilles de l'homme avec deux termes anglais au moins grossiers mais qui sont hilarants en anglais car ils ne sont pas incongrus dans leur contexte et, en plus, syntaxiquement intégrés et donc devenant ainsi « *funny* ». Il n'en reste pas moins que c'est là une amplification du sens sexuel de ce cadavre qui devient de plus en plus exquis, caché qu'il est au plus profond d'un placard en forme de pantalon, sinon de braguette, que tous les critiques se sont comme accordés à ne jamais mentionner. Cachez ce placard que je ne saurais voir !

Dans cette perspective du caché révélé par l'anglais, il faut signaler finalement l'épisode de la puce. Une puce bien sûr dans le bas-ventre que Clov traite avec force poudre insecticide qu'il verse directement dans son pantalon qu'il a déboutonné à moitié pour l'occasion. Comique de situation, pour sûr, que Beckett amplifie en comique linguistique :

> Hamm : Tu l'as eue ?
> Clov : On dirait (*Il lâche le carton et arrange ses vêtements.*) À moins qu'elle ne se tienne coïte.
> Hamm : Coïte ! Coite tu veux dire. À moins qu'elle ne se tienne coite.
> Clov : Ah ! On dit coite ? On ne dit pas coïte ?
> Hamm : Mais voyons. Si elle se tenait coïte, nous serions baisés.[39]

Jeu de mots français qui implique un rapport sexuel avec une bête femelle : zoophilie hétérosexuelle, si on peut parler de cela avec une puce. Mais ce jeu de mots ne fonctionne pas en anglais et Beckett le manipule sans obtenir tout à fait le même effet :

> Clov: Looks like it. […] Unless he's laying doggo.
> Hamm: Laying! Lying you mean. Unless he is *lying* doggo.

---

[37] *Idem*, p. 35.
[38] *Endgame* in *The Complete Dramatic Works*, p. 102.
[39] *Fin de partie*, p. 49.

> Clov: Ah? One says lying  One doesn't say laying?
> Hamm: Use your head, can't you. If he was laying we'd be bitched.[40]

S'il perd le jeu de mots sur coïte-coite, il joue sur l'ambiguïté *lay-lie*, le premier impliquant l'acte sexuel (cf. la chanson de Dylan, *Lay Lady Lay*). Ensuite il joue sur l'expression *« to lie doggo »* qui correspond au français « il ne faut pas réveiller un chat qui dort » ou « il n'y a pire que l'eau qui dort ». « *Doggo* » vient de « *dog* », le chien. Il joue alors sur le sexe de l'animal, féminin en français (la puce), neutre en anglais traité par Beckett en masculin (*a flea : it → he*) et ce masculin, doublé du « *dog* » derrière « *doggo* », réactive le féminin derrière « *bitch* », ce qui a pour effet d'amplifier l'acte sexuel dans le sens des deux hommes transformés en chiennes femelles, et donc d'expliciter la dimension homosexuelle du désir caché : zoophilie homosexuelle donc. Une chose est sûre : Beckett était bilingue et il savait jouer d'une langue sur l'autre et vice versa, ce que nous allons justement voir avec *Happy Days* qui fut écrite et jouée en anglais d'abord.

## IV. / À la recherche du sens perdu : *Oh les beaux jours, Happy Days*

Nous allons considérer cette troisième pièce dans sa version anglaise initiale. Mes citations seront en français mais traduites par mes soins pour bien saisir les différences. Cette pièce est en deux actes avec deux personnages sur la scène.

Winnie d'abord, enterrée jusqu'à la taille dans un mamelon de terre dans le premier acte et jusqu'au cou dans le deuxième acte. C'est elle qui donne l'indication du passage du temps pour le public, alors que, dans *En attendant Godot*, c'étaient Pozzo et Lucky, la pièce dans la pièce. Deux personnages et deux actes. Nous retrouvons donc le quartette de personnages. Winnie va même plus loin que jamais dans ces pièces car, quand Willie apparaît dans la dernière partie du second acte, elle pose une double question qui implique le temps écoulé depuis le premier acte : « Où étais-tu pendant tout ce temps ? Que faisais-tu pendant tout ce temps ? »[41] Et pourtant on a le même phénomène que dans les autres pièces, d'une perte de toute perspective temporelle. Toutes les évocations d'événements passés ne sont là que pour renforcer le présent :

> Oui, quelque chose semble être arrivé, quelque chose a semblé arriver et rien n'est arrivé, rien du tout, tu as tout à fait raison, Willie.[42]

[40] *Endgame* in *The Complete Dramatic Works*, p. 108.
[41] *Happy Days*, in *The Complete Dramatic Works*, p. 166.
[42] *Idem*, p. 154.

Cet écrasement du temps événementiel est porté par les temps verbaux anglais, particulièrement le « *has seemed to occur* » (« a semblé arriver »). À chaque instant de sa conscience, Winnie possède dans son présent immédiat tout ce dont elle peut se souvenir mais elle vit entièrement, de la sonnerie du matin qui la réveille à la sonnerie du soir qui l'endort, et tout ce temps elle fait une série d'activités habituelles comme vider son sac puis le remballer, dans le premier acte, bien sûr, puisqu'elle a encore ses bras à sa disposition. Dans le deuxième acte elle n'a plus que sa parole.

Willie ensuite est tout à fait différent. Il est devenu l'esclave de Winnie dans le premier acte et fait tout ce qu'elle dit, du moins en apparence. Au début, derrière le mamelon, il est nu au soleil – d'où l'ordre de Winnie de bien vouloir s'habiller pour ne pas attraper un coup de soleil : « Enfile un caleçon, chéri, avant que tu ne grilles. Non ? Ah je vois, tu as encore de ta pommade. »[43] Pour l'inciter à lui répondre, car il est profondément silencieux, elle lui assène un coup sur la tête avec la hampe de son parasol : « *Elle lui assène un coup à la tête avec le bec du parasol… Elle le frappe à nouveau… Le haut de l'arrière du crâne chauve de Willie, où un filet de sang coule…* »[44] Mais cette nudité est essentielle pour caractériser Willie qui, tout soumis qu'il est, prend sa marge de manœuvre plus ou moins libre. Ainsi il regarde des images obscènes. Elle en prend une et est choquée. On ne saura pas le contenu de l'image mais on a une idée de ce qu'elle voit dans la description qu'elle en donne :

> Ciel ! Mais qu'est-ce qu'ils fabriquent ? Non mais c'est de la fange pure et simple ! Ça ferait vomir la moindre personne un peu normale ! Et qu'est-ce que ce mec dans le fond manigance ? Oh non vraiment. Pouah ! Enlève-moi ça ![45]

On comprend donc qu'il y a au moins trois personnes sur l'image. On ne sait pas la nature de l'activité, mais le texte va nous aider à tirer cela au clair, le texte anglais, car le texte français est expurgé et devient donc incompréhensible. Après le coup de parasol sur la tête et la remarque sur le caleçon, et avant l'affaire de l'image, Willie s'est assis derrière le mamelon et on voit l'arrière de son crâne. Il a tiré un journal et il lit d'abord un titre et ensuite deux petites annonces :

> Willie : Monseigneur le Révérendissime Père en Dieu Carolus Hunter mort dans sa baignoire. […] Position ouverte pour jeune homme vif. […] Recherche garçon intelligent.[46]

---

[43] *Happy Days*, in *The Complete Dramatic Works*, p. 142.
[44] *Happy Days*, in *The Complete Dramatic Works*, p. 141.
[45] *Happy Days*, in *The Complete Dramatic Works*, p. 144.
[46] *Happy Days*, in *The Complete Dramatic Works*, pp. 142-143. Comparez avec les quatre annonces en français : « Recherche un jeune homme vif / Coquet deux pièces calme soleil / Prime rendement / Avantages sociaux ». L'effacement des deux garçons est évident.

Le titre qui vient en premier entraîne une longue remémoration de Winnie de ce Carolus Hunter qu'elle a connu quand elle était enfant sous le nom de Charlie Hunter. Apparemment pas tout à fait enfant, sauf bien sûr que, l'échelle du temps disparaissant, elle peut rattacher l'enfant sur les genoux de ce Charlie Hunter à son premier bal, son deuxième bal, son premier baiser, etc. Elle a une pensée purement syncrétique. Les événements du passé sont mis à plat dans le présent immédiat dans un simple ordre successif dans son récit mais cet ordre ne représente en rien ni une sériation temporelle ni une sériation de cause à effet.

Mais l'intéressant ici, ce sont les deux annonces. Elles révèlent ce qui intéresse Willie. Le titre l'intéressait car il lançait Winnie dans un long périple mental qui permettait à Willie d'être libre, et les deux annonces lui permettent de réaliser ses fantasmes. L'épisode de l'image vient après et donc les deux garçons (comme dans les autres pièces) ont déclenché chez Willie des envies sexuelles. Cela est d'autant plus vrai que ces deux annonces, Willie va les relire à la fin de l'acte un (après son épisode de masturbation que nous mentionnerons plus bas), juste après qu'il ait répondu à la question de Winnie lui demandant ce qu'était un « *hog* » que je ne traduirai ni par porc ni par cochon mais par goret, c'est du moins comme cela qu'on les appelait dans les fermes de mon pays occitan il y a cinquante ans. Et la réponse, ainsi que la réaction de Winnie, provoque cette répétition des deux annonces sur le jeune homme vif et le garçon intelligent.

> Winnie : Qu'est-ce qu'un goret, Willie, s'il te plait ?
> Willie : Un porc mâle castré. (*Une expression heureuse apparaît sur le visage de Winnie.*) Élevé pour l'abattage. (*L'expression heureuse s'amplifie. Willie ouvre le journal, mains invisibles. Le haut des pages jaunes apparaît de chaque côté de sa tête. Winnie regarde droit devant elle avec son expression heureuse.*)
> Winnie : Oh, voilà une belle journée ! Cela aura été une autre belle journée ! Après tout. Pour le moment. […]
> Willie : Position ouverte pour jeune homme vif. […]
> Winnie : Non. […] Non, non. […] Et maintenant ? […] Chante. […] Chante ta chanson, Winnie. […] Non ? […] Alors prie. […] Prie ta prière, Winnie.
> Willie : Recherche garçon intelligent. […]
> Winnie : Prie ta vieille prière Winnie.[47]

Willie ne réapparaîtra qu'à la fin du second acte, habillé de pied en cap pour la ville. Son absence, mentionnée par Winnie, laisse entendre qu'il l'a quittée

---

L'hystérie anti-homosexuelle bat son plein en France avec l'amendement Mirguet voté le 18 juillet 1960.

[47] *Happy Days,* in *The Complete Dramatic Works,* p. 159.

à la fin de l'acte premier et n'est réapparu qu'à la fin de l'acte deux. Les éléments que j'ai donnés montrent l'objectif de sa chasse, la proie convoitée. Il devient un prédateur pour se libérer de Winnie, qui apparaît ici à la fois castratrice et consciente, que Willie suit le mauvais chemin et qu'elle doit compenser cela par sa prière.

Mais on n'a pas encore entièrement compris l'événement qui a fait basculer Winnie et Willie dans cette atemporalité, cette a-spatialité, cette dyslogie syncrétique.

Avant de descendre dans ces événements, il faut mentionner que chaque acte a une pièce dans la pièce avec l'évocation de deux visites d'un couple de touristes venus voir la femme enterrée.

Winnie les appelle Mr et Mrs Shower ou Cooker.

> Winnie : Ils remontent des profondeurs – dans mes pensées – Un Monsieur Shower – un Monsieur et peut-être Madame Shower – non – ils se tiennent par la main – sa fiancée donc plus probablement – ou bien simplement quelque – être aimé. [Elle veut demander à Willie de lui confirmer lequel des deux noms est le bon, mais quand elle regarde en arrière elle découvre une scène qui la choque fortement et qu'elle décrit comme il suit.] Oh vraiment ! [*Pause.*] Tu n'as pas de mouchoir, chéri ? [*Pause.*] Tu n'as pas de pudeur non plus. [*Pause.*] Oh Willie, tu ne vas pas avaler ça ! Crache-le, chéri, crache-le ! [*Pause. Back front.*] Oh après tout, je suppose que ce n'est que naturel… [Il s'agit là de l'épisode de masturbation de Willie. Elle se fait donc une raison mais le temps a filé dans sa tête et le couple de touristes a terriblement vieilli.] Eh bien, de toute façon – cet homme Shower – ou Cooker – peu importe – et la femme – main dans la main – dans les autres mains des sacs – des espèces de grands fourre-tout marron – debout là devant moi et me regardant bouche bée – et finalement cet homme Shower – ou Cooker – finit en elle de toute façon – je parie ma vie sur ça – Qu'est-ce qu'elle fait ? dit-il – Ça rime à quoi ? dit-il – enterrée jusqu'aux nénés dans la putain de terre – grossier le gars – Qu'est-ce que ça veut dire ? dit-il – Qu'est-ce que ça peut bien vouloir signifier ? – et ainsi de suite, ça continue – […] Et toi, dit-elle, à quoi tu rimes, dit-elle, qu'est-ce tu peux bien vouloir dire ? Est-ce parce que tu es encore debout sur tes deux pieds plats, avec ton vieux baise-en-ville plein de conserves de merde et de caleçons de rechange, me traînant dans tous les sens dans cette putain de jungle, comme ta complice consentante – (*soudain avec violence*) – lâche-moi la main et casse-toi pour l'amour de Dieu, dit-elle, disparais ! [Puis le dialogue se centre sur Willie et le devoir de tirer Winnie de son trou selon Mr Shower ou

> Cooker, et sur l'obligation pour Mr Shower ou Cooker de faire un acte de charité et de tirer cette pauvre Winnie de son trou.][48]

La version française édulcore l'épisode de la masturbation parfaitement explicite en anglais. Winnie va reprendre ces touristes dans l'acte deux et cette fois effectivement les vieillir :

> J'appelle devant mon œil mental… Monsieur Shower – ou Cooker. (*Elle ferme les yeux. La cloche retentit. Elle ouvre les yeux. Pause.*) Main dans la main, dans les autres mains des sacs. (*Pause.*) Avançant… en âge. (*Pause.*) Plus tout jeune, pas encore vieux. (*Pause.*) Debout là devant moi à me regarder bouche bée. (*Pause.*) Sa poitrine ne devait pas être moche, dit-il, en son temps. (*Pause.*) J'ai vu des épaules plus laides que ça, dit-il, dans ma vie. (*Pause.*) Est-ce qu'elle sent encore ses jambes ? dit-il. (*Pause.*) Y a-t-il encore quelque vie dans ses jambes ? dit-il. (*Pause.*) Est-ce qu'elle porte quoi que ce soit là-dessous ? dit-il. (*Pause.*) Demande-lui, dit-il, je suis timide. (*Pause.*) Lui demander quoi ? dit-elle. (*Pause.*) Si ses jambes sont encore en vie. (*Pause.*) Si elle porte quoi que ce soit là-dessous. (*Pause.*) Demande-le lui toi-même, dit-elle. (*Pause. Soudain avec violence.*) Lâche-moi la main pour l'amour du Christ et casse-toi ! (*Pause. Il le fait.*) Disparais et meurs. (*Sourire.*) Mais non. (*Sourire plus large.*) Non, non. (*Sourire disparaît.*) Je les regarde qui disparaissent. (*Pause.*) Main dans la main – et les sacs. (*Pause.*) Flous. (*Pause.*) Puis partis. (*Pause.*) Les derniers humains – à se perdre par ici. (*Pause.*)[49]

L'indication de l'âge est un élément de datation pour nous, les spectateurs, pas pour Winnie. D'autre part, on remarque aussi qu'elle est enterrée jusqu'au dessus des seins puisqu'on lui voit les épaules. C'est donc une période intermédiaire entre l'acte un et l'acte deux. Mais, en même temps, ils sont encore vus comme au premier instant, se tenant par la main, etc., puis plus tard quand ils se disputent, et pourtant après ils restent la main dans la main. On a bien ici ce phénomène d'écrasement du temps qui devient un à-plat dans sa conscience mentale. Elle est bien atemporelle et en quelque sorte a-spatiale, enfermée dans un seul espace qui est pour elle le monde entier et dans un seul temps qui est l'instant présent. Il faut remarquer l'abandon de l'idée de la sortir de son trou et le recentrage de l'intérêt sur les jambes, leur vie et si elle est habillée. La version française est beaucoup plus vigoureuse sur cette question de l'habillement avec la simple question « Est-ce qu'elle est à poil là-dedans ? »

Mais l'acte deux apporte une autre pièce dans la pièce quand elle évoque partiellement un drame, probablement le drame qui a provoqué leur déchéance, à

[48] *Happy Days*, in *The Complete Dramatic Works*, pp. 156-157.
[49] *Happy Days*, in *The Complete Dramatic Works*, pp. 164-165.

Winnie et Willie. C'est ce que l'on comprend comme la disparition de leur fille Mildred, Milly pour les familiers. On remarque le trio Willie-Winnie-Milly, auquel il faut ajouter Dolly, la poupée, ce qui crée un quartette. Le drame est d'autant plus important que l'histoire est coupée en deux, la deuxième partie reprenant l'histoire au moment où les choses se gâtent pour l'enfant.

> Winnie : Il y a mon histoire, bien sûr, quand tout s'écroule. (*Pause.*) Une vie. (*Sourire.*) Une longue vie. (*Sourire disparaît.*) Commençant dans le ventre de la mère, là où la vie a commencé autrefois, Mildred a des souvenirs, elle aura des souvenirs, du ventre de la mère, avant qu'elle ne meure. [Notons ici que ces souvenirs ramenés du temps de la grossesse par l'enfant traduisent l'un des axiomes de Ron L. Hubbard et la dianétique : tout le mal psychologique que nous pouvons vivre serait la conséquence directe des engrammes emmagasinés par le fœtus pendant la grossesse dans l'utérus de la mère.] (*Pause.*) Elle a maintenant quatre ou cinq ans déjà et on vient de lui donner récemment une grande poupée de cire. (*Pause.*) Complètement habillée, toute la garde-robe. (*Pause.*) Souliers, chaussettes, sous-vêtements, tout le Saint Frusquin, combinaison à dentelle, gants ? (*Pause.*) Voile blanc. (*Pause.*) Collier de perles. (*Pause.*) Un petit livre d'images avec des légendes vraiment imprimées pour le mettre sous le bras quand elle sort pour sa promenade. (*Pause.*) Des yeux bleu de Chine qui s'ouvrent et se ferment. (*Pause. Ton narratif.*) Le soleil n'était pas encore complètement levé quand Milly se leva, descendit l'abrupt… (*Pause.*)… passa sa robe de chambre, descendit toute seule l'abrupt escalier de bois, à reculons et à quatre pattes, bien qu'on le lui ait eu interdit, entra dans… (*Pause.*) … descendit le couloir sur la pointe des pieds, entra dans la nurserie et commença à déshabiller Dolly. (*Pause.*) Elle se glissa sous la table et commença à déshabiller Dolly. (*Pause.*) La grondant… tout du long. (*Pause.*) Soudain une souris – (*Longue pause.*) […] Soudain une souris… (*Pause.*)… Soudain une souris remonta sur sa cuisse et Mildred laissa tomber Dolly dans sa frayeur et commença à hurler – (*Winnie pousse un hurlement soudain.*) – et hurla et hurla – (*Winnie hurle deux fois.*) –hurla et hurla et hurla et hurla jusqu'à ce que tous arrivent en courant dans leurs vêtements de nuit, papa, maman Bibby et la vieille Annie, pour voir quel était le problème… (*Pause.*)… Quel pouvait bien diable être le problème. (*Pause.*) Trop tard. (*Pause.*) Trop tard. (*Longue pause. À peine audible.*) Willie.[50]

On imagine que l'enfant est morte de peur. Voilà le drame. Comme la mère Gregg était morte d'obscurité dans *Fin de Partie*. On remarquera comment ce drame est noué par un double quartette : les quatre « hurla » finaux qui reprennent les deux précédents, qui eux-mêmes reprennent le premier, ainsi montant en

[50] *Happy Days,* in *The Complete Dramatic Works*, pp. 163-165.

puissance géométrique par doublement successif. Et le deuxième quartette des quatre personnes qui viennent constater qu'il est trop tard, et cela est ponctué par les deux « trop tard » qui redescendent en puissance tout en portant en eux un troisième quartette, « trop » « tard » « trop » « tard ». C'est ce drame alors qui donne la valeur cruciale au révolver mis en exergue sur le mamelon dès le début du premier acte jusqu'à la fin du deuxième acte. Quand Winnie le tire du sac, au début, elle le présente en quelque sorte à Willie de la façon suivante :

> Winnie : Peut-être juste un tirage à la sauvette. (*Elle se retourne vers l'avant, ferme les yeux, étend le bras gauche, plonge la main dans le sac et ramène un révolver. Dégoûtée.*) Encore toi. (*Elle ouvre les yeux, amène le révolver devant elle et le contemple. Elle le soupèse dans la paume de sa main.*) On pourrait penser que le poids de cette chose le ferait descendre au plus profond… avec les dernières cartouches. Mais non. Rien à faire. Toujours juste sur le dessus, le vieux Browning. (*Pause.*) Ce bon vieux Brownie… (*Se tournant légèrement vers Willie.*) Tu te souviens de Brownie, Willie ? (*Pause.*) Tu te souviens comment tu me demandais et me redemandais avec insistance de l'emporter loin de toi ? Emporte-le, Winnie, emporte-le, avant que je ne mette un terme à mon malheur. (*Se retournant vers l'avant. D'un ton dérisoire.*) Ton malheur.[51]

La façon dont ainsi Winnie dispose le contenu de son sac devant elle sur le mamelon transforme ce mamelon en scène et le révolver devient l'actant instrumental le plus dramatique de cette mise en scène. Le drame de Mildred que l'on n'apprendra que beaucoup plus tard, dans l'acte deux, fut probablement le déclencheur de ce désir de suicide de Willie. On n'en saura pas beaucoup plus. Mais pour conclure sur une note plus joyeuse, ce mamelon transformé en scène de théâtre recèle parfois des surprises, quand par exemple Winnie découvre une fourmi portant une petite balle blanche. C'est Willie qui transforme l'émerveillement de Winnie devant cet être vivant en horreur :

> Winnie : Willie, une fourmi, une fourmi vivante. [...] Elle a comme une petite balle blanche dans les bras. [...]
> Willie : Des œufs.
> Winnie : Quoi ?
> Willie : Œufs. (*Pause. Geste [de Winnie] comme pour poser ses lunettes.*) Fornication.
> Winnie : (*Arrêtant le geste.*) Quoi ?
> Willie : Fornication. (*Pause. Elle pose ses lunettes, regarde droit devant elle. Finalement.*)

[51] *Happy Days,* in *The Complete Dramatic Works,* p. 151.

> Winnie : (*Murmure.*) Mon Dieu. (*Pause. Willie rit doucement. Après un instant elle se joint à lui. Ils rient doucement ensemble.*)[52]

Le rire n'a pas le même sens pour les deux. Willie rit parce qu'il a piégé Winnie dans son propre puritanisme. Winnie rit d'abord jaune puis ensuite comme si un miracle s'était produit, celui d'entendre Willie rire à nouveau.

**Conclusion**

Malgré le fait que, pour des raisons opportunistes en France parcourue par des hystéries anticommunistes et anti-homosexuelles, Beckett censure sérieusement la version française de la troisième pièce, la trilogie révèle que le monde n'est qu'un monde de malheur où certains sont des prédateurs et les autres des proies, mais c'est la proie qui fait le prédateur, ne serait-ce que pour devenir un prédateur le moment venue quand une proie se présente et l'appâte.

La relation prédateur-proie sous sa forme maître-esclave est la pièce dans la pièce dans *En attendant Godoti*, sans espoir de rémission. C'est la relation directe entre Hamm et Clov dans *Fin de Partie*, avec la promesse d'un départ et d'une libération. C'est la même relation entre Willie et Winnie, mais cette fois hétérosexuée, la femme dominant bien que ce soit elle qui est enterrée et que ce soit Willie qui est capable de partir, de sortir, de vivre sa vie et de revenir, ne serait-ce que pour dire bonjour, mais il ne sera pas capable de monter sur le mamelon et le retour sera loupé.

La première question qui se pose, c'est de savoir de quelle nature est l'événement qui provoque cette dégénérescence catastrophique. Il n'y a pas de réponse dans la première pièce, sinon le vieillissement qui transforme un employé digne en un esclave veule et ensuite les handicaps physiques de la vieillesse qui rendent inchangeables les rapports de dépendance qui en deviennent cependant ouvertement réciproques : l'aliéné est aussi l'aliénateur, la proie le prédateur de son ancien prédateur. Concernant Vladimir et Estragon, l'objet de leur désir n'est que très vaguement exprimé dans l'attente de Godot qui leur envoie des garçons en messagers. Mais ni Vladimir, ni Estragon ne comprennent le message que ce messager est en lui-même.

Dans la deuxième pièce, on a toujours le vieillissement comme cause de ce malheur mais en même temps il se précise que Clov a été confié à Hamm par son propre père avant de mourir dans un passé lui-même catastrophique, mais dans le cadre de l'établissement d'un rapport de dépendance entre ce père et Hamm. Ce rapport de dépendance est transféré sur Clov qui est alors la proie de son prédateur, Hamm. Les éléments spécifiant la nature de cette dépendance vont dans le sens

[52] *Happy Days*, in *The Complete Dramatic Works*, pp. 36-37.

d'une dépendance d'amour et probablement d'amour sexuel dans un premier temps. Il suffira qu'un garçon apparaisse dans le paysage extérieur pour que Clov, de proie devienne prédateur à son tour. On notera que la dimension sexuelle de cette dépendance ou de ce rapport est clairement intimée en anglais autant qu'en français mais pas de la même façon, pas aux mêmes endroits : l'épisode de la puce en anglais contre la chanson de Clov en français, mais il apparaît que le garçon est commun aux deux.

Dans la troisième pièce, il semble clair que Willie réalise son désir pour des jeunes hommes et des garçons exprimé par les petites annonces, désir explicité par l'image de la carte postale et bien sûr l'épisode de masturbation de Willie. Mais cette évolution est le résultat d'un drame qui a fait disparaître la fille de Winnie et Willie, Mildred, et a amené Willie au bord du suicide dont Winnie l'a sauvé en l'asservissant, bien que ce soit elle en définitive qui soit enterrée et lui qui retrouve sa liberté en contrepoint de la pièce dans la pièce de Monsieur et Madame Shower ou Cooker où le rapport de domination est de l'homme sur la femme, mais avec un sursaut final de tentative de libération de la femme qui, cependant, reste dépendante. La version française est largement expurgée d'éléments explicites.

Je ne vois pas en quoi ce théâtre serait en rien absurde. Beckett, pour des raisons circonstancielles, censure les éléments les plus explicites des deux dernières pièces (surtout de la dernière dans sa version française), mais le sens des trois pièces prises comme un tout, et dans les deux versions linguistiques, n'est en rien absurde. Un drame, quel qu'il soit, fait régresser les hommes dans un état d'aliénation atemporelle et a-spatiale fortement marqué de dyslogie syncrétique circulaire. C'est cette régression que nous donne à voir Beckett et progressivement l'émergence dans ces personnages d'un désir interdit et donc refoulé qui a le même effet que les drames antérieurs, et qui peut donc enfermer l'homme portant ces désirs dans une cellule dont il ne peut plus s'échapper, mais en même temps la dialectique et la vie font qu'une occasion se présente qui permet à l'emprisonné de quitter sa prison et de réaliser son désir.

La catastrophe provoque la régression mentale et sociale, mais le désir permet la libération mentale et sociale, même si c'est au prix de l'aliénation d'une nouvelle proie non-reconnue dans *En attendant Godot*, identifiée dans *Fin de partie*, restant totalement virtuelle sur scène mais effective en dehors dans *Oh les beaux jours*.

**Jacques COULARDEAU**
***Synopsis Paie, Nice***
***CEGID, Boulogne Billancourt***

# L'INSCRIPTION DU MALHEUR DANS LE THÉÂTRE DE SAM SHEPARD

## (CONTRAINTE DES LIENS CULTURELS ET FAMILIAUX, SENTIMENT D'INEXISTENCE ET ILLUSION D'ÊTRE)

*"…I understood what it meant to be born on the wrong side of the tracks, because the railroad tracks cut right through the middle of this place: and below the tracks were the blacks and Mexicans…"* [1]

Superbe métaphore qui sublime la pauvreté et la ségrégation, constat grinçant d'une fracture sociale et morale qui s'exprime déjà dans la littéralité d'une vérité épinglée par celle d'un dicton… C'est à Londres que Shepard tient ce propos, Londres qu'il a choisi pour fuir New York en 1971, faire une rupture mais aussi des rencontres en lien avec son choix de dramaturge comme celle, importante, de Peter Brook qui le « conduira » à Antonin Artaud et aux auteurs qui bouleversèrent la scène européenne à partir des années cinquante. Ce constat marque un regard qui s'aiguise, empreint de cynisme sur son passé, sur ses origines. Ce constat est la formulation de l'expérience qui constitue sa maturité et cette réflexion en est la révélation qui va déterminer sa personnalité, une écriture indissociable de sa dramaturgie, et aboutir au dramaturge dont l'envergure sera comparable à celle de Tennessee Williams ou d'Eugene O'Neill, et qui, comme eux, va avoir pour territoire d'observation la famille et son lieu d'expression qu'est la société américaine. Lorsqu'il s'exprime ainsi dans cette interview à Londres en 1974, Shepard devient ou se confirme intraitable sur la façon dont ses pièces doivent être mises en scène, pointilleux sur le rendu visuel d'un langage qu'il veut image, rendu visuel inséparable du sens profond que drainent ses pièces, qui se matérialise et se révèle dans l'espace scénique et que commandent les didascalies. Ses quatorze ans d'expérience ont aiguisé ses exigences sur son « comment » ses pièces doivent être « traitées », non pas par abus d'autorité mais par souci de mettre en image le « choc » qu'il veut produire sur le public. Pour ne citer qu'un exemple, *The Tooth of Crime*, par son succès, a joué un rôle dans cette détermination lorsqu'il s'est confronté à des metteurs en scène désireux de servir leur technique théâtrale qui, selon lui, défaisait la pièce du sens et surtout des images et du langage que lui y associe. Dès son retour aux États-Unis et son installation au Magic Theatre de San Francisco, il a clairement émis son intention d'être toujours

[1] METAPHORS, MAD DOGS, AND OLD TIME COWBOYS. Interview with Sam Shepard, Kenneth Chubb and The Editors of *Theatre Quarterly*, in AMERICAN DREAMS THE IMAGINATION OF SAM SHEPARD, Edited by Bonnie Marranca, p. 189 : … *J'ai compris ce que ça voulait dire d'être né du mauvais côté de la barrière, parce que les voies ferroviaires traversaient pile au milieu de cet endroit : en dessous de la voie (l'autre côté de la barrière), il y avait les Noirs, les Mexicains…*

présent lors de la mise en scène de ses pièces afin d'éviter les déviances indésirables…

Ce détour biographique introductif n'est pas anecdotique, il pointe ce qui est pour lui central et incontournable : la représentation de ses pièces, et met en évidence sa constante dramatique qui est celle d'une œuvre centrée sur le profit inégalable qu'il veut tirer de la scène et de son extraordinaire aptitude à représenter pour faire ressentir, participer à la métaphore, susciter comme l'exprime Artaud : *la poésie dans l'espace, capable de créer des images matérielles, équivalant aux images des mots* et ainsi impliquer le spectateur dans *toutes ses conséquences intellectuelles sur tous les plans possibles et dans toutes les directions*[2].

Cependant, à ce stade de sa célébrité de dramaturge, son enfance et son adolescence n'ont pas encore intégré son théâtre, pas plus que cette ségrégation à laquelle il fait référence n'y a encore vraiment trouvé sa place. Le Duarte de son adolescence et toutes les villes de son Ouest n'ont pas encore été invoqués et pourtant un « que suis-je ? » autant social qu'existentiel dévore ses héros dès ses premières pièces, se bagarrant dans une société américaine qui se révèle muse évidente de l'auteur, lieu de réflexions, de questionnements métaphysiques sur le sens de vivre et d'être étroitement lié à l'appartenance, à la culture et, plus terriblement encore, à l'attachement. Un « que suis-je ? » pour tenter de souder la fracture d'un moi inscrite dans toute son œuvre qui réclame son désir de se voir comme un tout. C'est de/dans cette société que les personnages espèrent leur réconciliation intime, intérieure et pour cela l'affrontent avec la plus puissante de leurs armes qu'est la parole et la voix avec laquelle ils veulent faire corps, pour donner à voir et à entendre et s'accrocher à la vie ou simplement se la donner. Ce but ultime à atteindre de l'écrivain trouve sa scène dans la société qu'il connaît, une Amérique du Bonheur qu'il observe dans ce qui fait obstacle à son mythe et prend dans ses pièces l'allure du Malheur.

## Le Bonheur américain

Dans son propos initial introductif, aucune aigreur, aucun regret, et pourtant son constat n'est pas celui qui a fait l'Histoire à retenir de l' « Amérique » de cette époque, celle de l'illustrateur Norman Rockwell particulièrement qui pendant des décennies a dessiné les clichés d'une « Amérique » dans ses meilleurs états, prospère et en bonne santé, et surtout très lisse.

Les années cinquante, puis soixante, s'imposant par la réussite économique, la consommation donnait son nom à cette société émergente, la petite et moyenne bourgeoisie, qui consacrait l'Amérique du bonheur s'illusionnant par Doris Day interposée dans le miroir hollywoodien sous le bienveillant regard maccarthyste. Deux décennies déterminantes pour un rassemblement américain

[2] Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Éditions Gallimard, 1964, p. 57.

sous un même drapeau et une identité uniforme. C'est ce qu'en tout cas décrit Leslie A. Wade dans une étude où il met en parallèle prospérité économique et culturelle dans les années de l'après-guerre afin d'inscrire la montée de l'importance des arts qui correspondait à l'attention que lui devait un État en plein *boom* technologique, la richesse du pays se devant aussi de servir sa culture afin que sa suprématie dans tous les domaines soit préservée et reconnue : *The 1960' (consequently) witnessed a boom in arts funding. Numerous private foundations (Mellon, Rockefeller, and Ford, for instance) contributed substantial sums to arts organizations. (…) During the 1960' the increase in arts funding was only one indication of the federal government's changing role and the allocation of public resources*[3]. *(…)* Ces considérations sont importantes car Sam Shepard a profité de ce climat propice aux artistes, matériellement un peu, mais surtout parce que reflétant avant tout un état d'esprit encourageant promouvant la création et la recherche artistique.

Pour autant, les années soixante sont politiquement mouvementées, des mouvements d'opposition aux politiques et à la société naîtra la C*ounter-Culture* et le « mauvais côté de la barrière » fera cette contre-histoire sociale que Shepard empoigne dans ses pièces dédiées à la famille, celle qu'il a vécue ou dont il a été témoin, qui l'a laissé sur le bas-côté avec les Noirs et les Mexicains, les pauvres, s'assimilant à ceux qui ne ressemblaient pas à l'Amérique de la consommation. Non convié à l'abondance, il n'a pu qu'être spectateur de cette fabuleuse identité américaine, spectateur de la ruine de ses parents (de leurs difficultés matérielles) et de ses conséquences morales, sentiment d'échec et d'exclusion. S'il faut souligner que le malheur familial n'a pas été forcément lié à une pauvreté absolue, il se servira de cette image médiatisée, « mythique », du bonheur américain ancrée dans les mentalités pour mettre en relief le décalage avec ceux qui forment les démunis, les marginaux et faire de ce ferment l'envers d'un décor américain « indésirable » et particulièrement dérangeant.

## Expressions du malheur dans le théâtre de Shepard

Dire que Sam Shepard fasse du « mal » et du « malheur » des traits intentionnels de son théâtre serait une extrapolation sur ses intentions dramatiques, on dira que ce sentiment est infiltré dans les pièces, qu'il s'exhume comme un substrat des « histoires » qu'il met en scène. La plus symbolique et poignante des

[3] Leslie A. WADE, *SAM SHEPARD AND THE AMERICAN THEATRE*, Praeger Publishers, Westport US 1997, p. 31: …*En conséquence, dans les années 60 les arts ont connu un support financier considérable. Un grand nombre de fondations privées (Mellon, Rockefeller et Ford, par exemple) ont soutenu de façon substantielle les manifestations artistiques. (…) Dans les années 60, l'augmentation de l'aide financière aux arts était seulement un signe de l'évolution du gouvernement fédéral et l'allocation de ressources publiques. (…)*

exhumations dans son sens littéral n'est-elle pas celle de l'« enfant » que Tilden, à la fin de *Buried Child*[4], déterre et ramène du jardin, le portant dans ses mains, serré contre lui et les yeux rivés sur les restes du corps ? En contrepoint à cette image, tout autant sordide que poétique, la soudaine abondance de la terre avec pour seule témoin *Halie* (la mère) à qui est donnée cyniquement et avec la légèreté qui convient au personnage la dernière tirade de la pièce et qui se réjouit de voir que cette pluie « féconde » enfouit « tout » au plus profond[5]. « Enfouie » dans sa tirade/pensée elle ne voit pas Tilden couvert de boue portant le corps, le montant à l'étage dans la chambre qu'elle a transformée elle-même en « galerie de photos », musée de la mémoire familiale, d'un bonheur ancien mais aussi des mystères. Cet e*nfant enfoui*, titre si justement traduit par Primo Basso, n'a-t il pas sa place dans les histoires familiales américaines et même dans une Histoire américaine concernée par un passé volontairement oublié, gênant, enfoui lui aussi ? Pourquoi pas à une Amérique contemporaine que Shepard blâme et qu'il veut prendre à témoin quand elle justifie ses massacres… ailleurs ?

C'est, sous le choc, et suite aux premières images télévisées des bombardements en Irak en 1991, que Shepard écrit *States of Shock*: *I just got so outraged by the whole hoax of it, and the way everything is chocked down and censored in the media… (…) I wanted to create a character of such outrageous, repulsive, military fascist demonism that the audience would recognize it, and say: "Oh ! This is the essence of this thing"*[6]. Peine perdue, la critique fut assassine, la pièce considérée comme un *flop*, son histoire sans intérêt ; le public a refoulé un Shepard peut-être trop caricaturiste ou trop facile?

---

[4] Sam SHEPARD, *Buried Child*, in *SAM SHEPARD: SEVEN PLAYS*, Faber and Faber 1985, p. 132: …*Tilden appears from stage left, dripping with mud. His hands and arms are covered with mud. In his hands he carries the corpse of a small child at chest level, staring down at it. (…) Tilden apparaît de la gauche de la scène dégoulinant de boue jusqu'aux genoux. Ses bras et ses mains sont couverts de boue. Il porte dans ses mains à hauteur de la poitrine la dépouille d'un petit enfant. (…)*

[5] Sam SHEPARD, *Buried Child* in *SAM SHEPARD : SEVEN PLAYS*, opus cite, p. 132 : *HALIES'VOICE : Good hard rain. Takes everything straight down deep to the roots. The rest takes care of itself. You can't force a thing to grow. You can't interfere with it. It's all hidden. It's all unseen.* (…) *LA VOIX D'HALIE: Bonne grosse pluie. Engloutit tout profondément jusqu'à la racine. Le reste se débrouille. On peut pas forcer quelque chose à pousser. Y'a rien à y faire. Tout est caché. Pas vu.* (…)

[6] Carol ROSEN, SAM SHEPARD : *A "POETIC RODEO"*, Palgrave Modern Dramatist, 2004, p. 235 : *« J'ai été écoeuré par la tromperie et la façon dont les média ont étouffé et censuré le sujet… (…) j'ai voulu créer un personnage qui soit aussi monstrueusement cruel, répugnant, militaire et fasciste, qu'il soit identifié par le public et dise : « C'est ça qu'il veut nous dire ».* (…) Carol Rosen rapporte ici le long entretien qu'elle a eu avec Sam Shepard et au cours duquel elle a demandé à Shepard ce qu'il pensait du comportement américain en Irak. Dans une très longue réponse Shepard exprime son écoeurement vis-à-vis de l'exercice de la puissance américaine sur un pays qui ne peut riposter et sur les motifs mensongers de l'intervention que le peuple américain se refuse à décrypter.

Pourtant, dans cette pièce, il s'agit bien de suprématie, de domination et d'indifférence des témoins de la scène qui se déroule sous leurs yeux. Au cours d'un déjeuner de famille dans un restaurant, un personnage au nom de *The Colonel* tyrannise et humilie *Stubbs* (le fils ?) dans l'indifférence et parfois même l'encouragement des autres clients témoins de ces scènes d'avilissement. La métaphore est rapidement décryptée pour que prenne place le questionnement sur ce qu'a voulu exprimer Shepard, l'esprit, la mise en abîme (*the essence*) d'une réalité qu'il veut partager avec son public.

Qu'il s'agisse de l'« Amérique » ou de ses « familles », le déchirement, la solitude, la peur, l'aliénation sont au cœur de l'œuvre, ils participent au sens que revêt le « malheur », trouble-fête du bonheur patenté, antidote stimulant du rêve qui maintient l'espace de liberté, transmet l'énergie pour faire œuvre d'art par le biais du « don » que possède l'écrivain et que Shepard lui-même reconnaît comme tel : *(…) It's only a gift, it's a kind of way of life. (..) It's really lucky to be a writer, I think*[7].

Si malheur il y a, il se fait paradigme, se parant de variantes d'une pièce à une autre, il se crée sur le dos de la vie et de ses tourments, chaque fois violemment, chaque fois fortifié ; de façon virulente, il devient image et langage, prend possession de ses personnages et entame l'escalade verbale que l'on sait. Il en va ainsi dans *Buried Child* (1978) et *States of Shock* (1991), mais aussi dans *Curse of the Starving Class* (1978), *True West* (1980), *Fool for Love* (1983), *A Lie of the Mind* (1985) où les filiations et les traditions réveillent et entretiennent les mémoires à l'effet dévastateur, insidieusement établissant le malheur lié à un sort. Avec *Simpatico*, créée en 1994, et *The Late Henry Moss*, en 2000, le malheur s'accoquine à la dérision, les deux s'arc-boutant tout comme dans *Kicking a Dead Horse* (2007), où *Hobarth* voulant s'amender et renouer avec le passé des authentiques pionniers n'exhume, lui, que des fossiles du sous-sol qu'il creuse pour enterrer son cheval. Plus métaphysiquement faut-il lier la solitude ou la peur d'être envahi par l'autre à une condamnation à l'exclusion, forme de malheur, lorsque les *Voix* de *Savage/Love* expriment les multiples facettes du moi torturé dans la relation amoureuse ! *(…) YOU Who lets me pretend/YOU Who reminds me of myself/YOU Who controls me/ YOU My accomplice/YOU Who tells me to lie (…).*[8]

En conséquence, et abstraitement, le malheur s'apparente, voire englobe un questionnement existentiel, interminable, déjà dramatisé dans ses premières pièces, celles du début où l'artiste/le héros, Shepard, lancé dans sa carrière d'écrivain peut-être, se sent sous la pression de l'attente de l'autre, le public, les agents, et d'une

[7] *Ibid*. p. 244 *: (…) Ce n'est pas seulement un don, c'est une façon de vivre. (…) Je pense que c'est extraordinaire d'être écrivain.*

[8] Sam SHEPARD, *SAVAGE/LOVE in SAM SHEPARD : SEVEN PLAYS*, opus cité, p. 329 *TOI Qui me laisses faire semblant/TOI Qui me fais me souvenir de moi-même/TOI Qui me contrôles/TOI Ma complice/TOI Qui me dis de mentir (…).*

certaine façon concerné par l'intégrité de sa liberté menacée en devenant un artiste reconnu.

Parmi les plus connues, *The Rock Garden* (1964), *Melodrama Play* en 1967, *The Tooth of Crime* en 1972, mais aussi *Geography of a Horse dreamer* en 1974, *Suicide in Bflat* en 1976…

**Le poids invalidant de l'héritage culturel et sa confrontation avec la création**

En amont de l'œuvre de Shepard, c'est le sort de la *star* qui a attiré son attention. Son talent et sa réussite l'ont amené très tôt à s'interroger, voire se soucier des effets que la renommée fait subir à celui qui en jouit. Ainsi, dans *Melodrama Play*, *Dana*, la compagne de *Duke*, *rockstar*, lui annonce qu'il a reçu une lettre d'un sociologue voulant l'interroger sur les effets de sa célébrité : *DANA (reading the letter) « …My main interest is in discovering what changes occur in the life of a singer when one of his songs is received and acclaimed by the public at large. (…) For example, how did you go about your first song (…) and once it became a hit how did this affect your life?" (…)*[9] Quel impact cette réussite a-t-elle sur votre vie ? *Duke* qui est sous la pression/menace de ses agents en attente d'un nouveau *hit* reprend indirectement la réponse de Shepard à Kenneth Chubb qui l'interroge sur ses débuts de dramaturge : *It was frightening at first… I felt that by having (a) play become public, it was like giving it away or something…*[10] Soumettre son travail à un public, à la critique, c'est non seulement s'en déposséder mais également se trouver confronté à l'intégrité, l'authenticité qui risque d'être corrompue. La *star* devient « captive », emprisonnée par l'attente des autres, menacée dans son talent d'artiste, obligée de produire, de se perdre à elle-même, créant la fracture entre l'artiste et son moi. Dans *The Tooth of Crime*, il y ajoute une touche de barbarie, une régression à l'état sauvage, lorsqu'il fait s'opposer deux *rockstars*, l'une au sommet de sa célébrité, proche du déclin parce qu'en panne d'imagination, et l'autre prête à tuer pour prendre sa place sur le trône de la célébrité, trône géant qui domine la scène. Dans *Suicide in Bflat*, c'est le thème de la création, de l'originalité de l'artiste subissant l'influence de ses prédécesseurs qui va amener *Niles* à vouloir se débarrasser de ce passé en tuant les maîtres qui lui ont transmis leur savoir et qui, à présent, l'empêchent de créer :

---

[9] Sam Shepard, MELODRAMA PLAY in SAM SHEPARD FOOL FOR LOVE and OTHER PLAYS, opus cité, p. 117 : *DANA : (Lisant la lettre) … Je voudrais savoir quels changements apparaissent dans la vie d'un chanteur lorsqu'une de ses chansons est acclamée par tout le public. Dites-moi, par exemple, comment vous avez vécu votre premier enregistrement (…) et comment son succès a affecté votre vie ?*

[10] *METAPHORS, MAD DOGS AND OLD TIME COWBOYS*. Interview with Sam Shepard, Kenneth Chubb and The Editors of "Theatre Quarterly" in *AMERICAN DREAMS THE IMAGINATION OF SAM SHEPARD*. Edited by Bonnie Marranca, PAJ Publications New York 1981, p. 192 : *C'était terrifiant… J'ai eu l'impression qu'en la présentant au public je l'abandonnais en quelque sorte…*

*NILES : I want to be clear about this. I was clear before but now I'm not so sure. I want to be sure. I want to get rid of all these ones so I can start over. Is that it? Is that what it was?*
*PAULETTE: That's it.*
*NILES: All these ones have to go because they're crowding me up. They've gotten out of control. They've taken me over and there's no room left for me. They've stolen their way into my house when I wasn't looking.*
*PAULETTE: You invited them.*
*NILES: I invited them but I forgot to ask them to go. (…)*
*(…)*
*NILES: …But I'm not sure what I'll do without them either. (…)*
*(…)*
*NILES: I'm afraid to be lonely. I can't stand the idea of it even. It's almost worse than dying.*
*PAULETTE: It is dying.* [11]

Mourir pour créer et se libérer de l'héritage du passé. *Niles* va suivre le rituel de *Paulette* et détruire son passé en revêtant les costumes de ses fantômes qui rôdent en lui et les exterminer l'un après l'autre, chaque fois changeant de costume, devenant celui qu'il veut tuer. *Suicide in Bflat* date de 1976, cette pièce dramatise la « représentation » de la perte/découverte de soi entamée dans *The Rock Garden*, de la possession de l'autre en soi, dans le thème et sa représentation visuelle de la transmission qui va associer littéralité et symbolique. Dans ces potentiels de la scène s'inscrivent les questions qui inlassablement hantent Shepard, modèlent son théâtre et lui préexistent comme il l'exprime en 1974 :

*But you have this personality, and somehow feel locked into it, jailed by all of your cultural influences, and your psychological ones from your family, and all that. (…) You can't escape, that's the whole thing, you can't. But there is always that impulse towards another kind of world, something that doesn't necessarily confine you in that way. Like I've got a name, I speak*

[11] Sam SHEPARD, *Suicide in Bflat*, *Sam Sheppard Fool for Love and Other Plays*, opus cite, p. 216 : *NILES: Je veux être clair à ce sujet. Avant j'l'étais mais à présent j'en suis plus si sûr. J'veux être sûr. J'veux m'débarrasser de tous ceux-là afin de tout reprendre à zéro. C'est ça ? C'est bien ça ?/ PAULETTE : C'est ça./ NILES : Tous ceux-là doivent partir parce qu'ils m'envahissent. Ils m'encombrent et il n'y a plus de place pour moi. Ils ont fait irruption chez moi à un moment où j'regardais pas. / PAULETTE : C'est toi qui les as invités./ NILES : J'les ai invités mais j'ai oublié de les congédier… / (…) / NILES: …Pourtant j'suis pas sûr de c'que je ferais sans eux…/ NILES : J'ai peur de me sentir seul. J'peux même pas en supporter l'idée. C'est presque pire que de mourir. / PAULETTE : C'est mourir. (…)*

*English, I have gestures, wear a certain kind of clothes…but once upon a time I didn't have all that shit.*[12]

Cette personnalité originelle envahissante peut-elle être comprise comme une affliction qui condamne définitivement à l'errance morale ceux qu'elle frappe ? De quelles armes disposent donc l'artiste, le héros, le fils, le père, l'amant, l'« Homme » pour affronter ou se soustraire à la tyrannie qu'impose l'« autre » : l'environnement contraignant qui finit toujours par provoquer la peur, la fuite ou la disparition, la hantise éternelle ? Chaque pièce est un nouvel enjeu sur le malheur/entrave à l'accès au sentiment de liberté, chacune s'acharnant à faire rejouer le même drame, chacune ne se vouant pourtant qu'à une recréation, tournant en rond autour du même enfer, allant vers la même mort ou suspension de vie. Cette constatation sur la répétition d'une même tragédie n'empêche en rien l'évolution de son œuvre, permet de mettre en évidence son enjeu le plus grand qui ne serait pas de changer « de côté de la barrière » selon l'expression de l'auteur cité en exergue, mais plutôt de se dépêtrer de ce que Carol Rosen a baptisé ses « fantômes vivants » dans son analyse de l'œuvre de Sam Shepard et qu'une pièce comme *The Late Henry Mossi*, créée en 2000, semblerait vouloir démontrer lorsqu'elle avance : (…) *In plays like "The Late Henry Moss" Shepard is (…) also foregrounding the conundrum of living ghosts in his plays*[13]. Si *Henry Moss* « réapparaît » bien que « mort » et clame qu'il est bien vivant, dans *Simpatico,*[14] c'est très clairement ce que *Vinnie* propose à *Carter*, son inséparable ennemi, la possibilité de le faire disparaitre, de devenir un fantôme :

*VINNIE : The option to disappear, for instance. (…) to live like a ghost.*

---

[12] *METAPHORS, MAD DOGS AND OLD TIME COWBOYS*, opus cité, p. 208 : *On peut pas s'échapper, c'est ça le problème, on peut pas. Vous vous trouvez finalement dans une situation où, d'accord, c'est comme ça, on peut pas s'en sortir. Mais il y a toujours cette attraction vers une autre sorte de monde, quelque chose qui ne vous enferme pas obligatoirement comme ça. Comme j'ai un nom, je parle anglais, j'ai mes gestes, je porte un certain type de vêtements… mais qui sait si avant je n'avais pas toutes ces conneries.*

[13] Carol ROSEN, *SAM SHEPARD : A POETIC RODEO'*, opus cité, p. 10 *: … Shepard ne joue pas seulement le Père Fantôme du Hamlet-Ethan Hawke, il est en train d'envisager l'énigme des fantômes vivants de son théâtre.* Carol Rosen fait ici un parallèle avec le Hamlet de Michaël Almereyda, version cinématographique *high tech* de la pièce sortie en 2000 et dans laquelle Shepard joue le rôle du Père-Fantôme. Il nous suffit alors de repenser à beaucoup de « pères » de son œuvre pour comprendre le sens de la mémoire et de sa transmission.

[14] Sam SHEPARD, *Simpatico*, Vintage Books, Random House Inc., New York, 1995, Act One, p. 15 : *VINNIE: La possibilité de disparaître. (…) La possibilité de vivre comme un fantôme.*

L'objectif : faire ressortir les formes que le malheur prend dans l'œuvre de Shepard, mettre en évidence la façon dont il s'inscrit et devient inhérent à l'œuvre, et donc regrouper les moments-clefs, récurrents qui, par leur répétition même, confirment la passion que met l'auteur à reformuler ses questionnements (qui le hantent) pour contourner le destin tout autant que son art à les mettre en scène.

En cela Shepard rejoint Beckett et le sens qu'il donne à l'écriture *: «Un dévoilement sans fin, voile derrière le voile, un dévoilement vers l'indévoilable, le rien, la chose à nouveau »*[15]. Le voile qui trouble la vision, et empêche toute réponse et l'accès à une vérité, s'il y en a une, mais que la langue, le langage mis en scène vont tenter désespérément d'atteindre. En cela les deux auteurs se ressemblent qui cumulent, autant parcimonieusement qu'abondamment, langue et image pour saisir au plus près ces dissolutions humaines, physiques et intellectuelles, leur aliénation à leur environnement, ce voile qui obstrue et empêche le « moi » de se recouvrer, celui-là qui éclate subitement et progressivement, littéralement, dans le verbe et la voix de l'orateur de *Tongues* dans son voyage de la mort à la vie :

> *SPEAKER: A voice comes. / A voice speaks / A voice he's never heard.*
> *SPEAKER: (calling) (…) I CAN HEAR MYSELF NOW! ( …)*[16]

La « voix » de l'orateur d'abord extérieure, étrangère à celui-ci, qu'annonce la nomination neutre, indéfinie, « *A voice* », comme venant d'ailleurs devient soudainement le « Je » du corps d'où elle surgit, réconciliation et identification.

## Vivre en circuit fermé ou l'héritage…

Dans *The Rock Garden* montée par Theatre Genesis en 1964 à New York, Shepard a conservé et exprime un souvenir de rupture, celle d'avec son enfance et de ses parents. *It was about leaving my mom and dad*, en a-t-il dit à Kenneth Chubb lors de son interview londonienne en 1974. Dans cette courte pièce se trouvent déjà les composants fondamentaux de son théâtre, verbe et image unis pour dramatiser et faire émerger le thème de l'inscription du destin par le biais de l'héritage/hérédité, la transmission, qui sera suivie, enrichie de ses poignantes variations. Shepard, quarante ans plus tard, confirme dans l'interview à Carol Rosen l'impact

---

[15] Samuel Beckett, *PEINTRES DE L'EMPECHEMENT*, publié dans « Derrière le Miroir » n°11-12, juin 1948. Articles partiellement reproduits sur le site Internet, suite à l'exposition consacrée à son œuvre au Centre Pompidou en 2007. Un des thèmes étant « Beckett et la Peinture » et son intérêt particulier pour l'œuvre de Bram Van Velde qui a motivé son écrit sur *les Peintres de l'Empêchement*.

[16] Sam Shepard, *TONGUES* in *SAM SHEPARD : SEVEN PLAYS*, opus cité, p. 304 *: ORATEUR: Une voix. / Une voix vient. / Une voix parle. / Une voie qu'il n'a jamais entendue*. P. 306 : ORATEUR *: (…) JE PEUX M'ENTENDRE MAINTENANT! (…)*

de cette pièce sur son oeuvre: …*I see the germ right in that little play of a whole lot of different things. The germ is in that play of many, many to come…"Rock Garden" was sort of the beginning of something that reverberated from there, which I didn't realize at the time. (…)*[17] Commençait là son investissement dans une forme d'écriture théâtrale apte à explorer et montrer, à enserrer des personnages pour s'approcher de l'« indévoilable ».

Dans *The Rock Gardeni*, la soudaine perception de soi que provoquent les échanges entre une mère et son fils et, plus tard, entre un père et ce même fils est le fil dramatique de cette très courte pièce. Les échanges sont en réalité des monologues adressés à *Boy*, ceux de *Woman* d'abord qui décrit méthodiquement le père du garçon en insistant sur la ressemblance de certains aspects de leur physique et qui, chaque fois, provoque une sortie et un retour de *Boy* qui a « recouvert » la partie du corps mentionnée par la mère. Comparant ses genoux à ceux de son père, *Boy* reviendra vêtu d'un pantalon, ensuite ce seront ses pieds et il mettra des chaussures, son torse ensuite qu'il couvrira d'une chemise et enfin elle se plaindra d'avoir froid, il lui apportera une couverture et il se mettra un manteau. Ces séquences « absurdes » où un contenu verbal enchaîne une réaction comportementale quasi pavlovienne dépeignent l'ennui mortel que dégage cette famille et que *Boy* exprimera en tombant littéralement et à répétition de sa chaise chaque fois que *Man*, son père, lui parlera de l'avancement de leur création « en commun » : celle d'un jardin de cailloux, titre de la pièce.

Dans cette très courte pièce d'inspiration « absurdiste », *Woman* et *Man* utilisent *Boy* comme récipient de leur insignifiance, la cellule familiale est niée qui vide les parents supposés de leur rôle de père ou de mère en les appelant *Femme* et *Homme*, leur nomination, qui ne fait référence qu'à leur genre Femme, Homme et Garçon, en fait des cobayes qui transmettent par réflexe et sans intention leurs fantasmes à *Boy*, créant un effet de froideur, de distanciation des personnages entre eux. Est-ce ici *Boy* qui convie le spectateur à voir la scène sous son angle à lui, sa focalisation, alors qu'il entame la « coupure » d'avec son enfance ? Le verbe, pourtant, dans ce contexte clinique, a la prééminence, il se complaît dans des prise de parole fortes où la mère met l'accent sur le lien familial que sont les ressemblances physiques du père et de son fils mais qu'à l'évidence le destinataire nie, qui se couvre pour disparaître, échapper à la « ressemblance », et qui se réfugie tout entier dans son rêve de jouissance physique avec une compagne qu'il s'invente.

Courte pièce absurde dans sa forme, qui par l'absence d'une action conventionnelle crée un sentiment de malaise mais où *Boy* déclenche un questionnement sur la solitude, la séparation, le désir de se recréer, de refaire un

[17] Carol Rosen, opus cité, p. 243 : …*Dans cette courte pièce, je vois le germe de plein de choses différentes. Germe qui se retrouvera dans plein de futures pièces… « Rock Garden » a été le début de quelque chose qui a eu ses répercussions et qu'à l'époque je n'imaginais pas. (…)*

tour dans le ventre de l'origine comme il semble le sous-entendre à la fin de sa longue tirade érotique : « *I really like to come almost out and then go all the way into the womb* ».

Carol Rosen résume les trois thèmes récurrents de l'oeuvre de Shepard : *homemaking, homesteading and orgasm, themes to which Shepard plays often returns.*[18] Très pragmatiquement la maison, la ferme, ici le sexe et la découverte du plaisir sexuel certes, mais par-dessus tout le « *sens de l'être* », comme le précise Martin Esslin dans son analyse du théâtre de l'Absurde :

> *It* (The Theatre of the Absurd) *can merely present, in anxiety or with derision, an individual human being's intuition of the ultimate realities as he experiences them; the fruits of one man's descent into the depths of his personality, his dreams, fantasies, and nightmares*.[19]

La technique théâtrale de l'Absurde empruntée au théâtre européen de Beckett, Ionesco, Pinter, reprise à New York par Albee, Gelber, entre autres, s'avère être pour Shepard, et plus particulièrement dans ses toutes premières pièces, la possibilité d'explorer et d'associer librement scène et personnages débarrassés de l'obligation de répondre à une attente réaliste et rationnelle et ainsi communiquer : *one poet's most intimate and personal intuition of the human situation, his own « sense of being », his individual vision of the world.*[20]

Cette pièce du répertoire d'un Shepard débutant, peu explorée, livre les bases de sa dramaturgie. Nous assistons, au travers du personnage de *Boy*, à la pression qu'exerce sur un être l'héritage, dans un sens très vaste du terme, incluant l'hérédité des traits familiaux, emballant tout ensemble ressemblance physique et personnalité, sans omettre la transmission irréversible d'un patrimoine autant génétique que matériel dans le respect de la sacrosainte et légitime hiérarchie ascendant-descendant : car si malheur il y a, c'est de là qu'il va jaillir. De la même façon, dans cette pièce, l'auteur nous livre sa « méthode », son utilisation de l'espace scénique minimal en accord avec le rapport minimal des personnages : une table, un lit et un canapé vont se succéder, correspondant aux trois scènes de la pièce ; pas de dialogues, seuls *Woman* et *Man* s'expriment, s'adressent à *Boy* ; des « actions », *Boy* réagit mécaniquement, froidement, en silence, il est déjà ailleurs.

---

[18] Carol Rosen, opus cité, p. 21 : *(…) Maison, ferme et orgasme sont les thèmes favoris de Shepard…*

[19] Martin Esslin, *THE THEATRE OF THE ABSURD*, FIRST VINTAGE BOOKS EDITION, January 2004, p. 402 : *Il* (le Théâtre de l'Absurde) *présente simplement avec angoisse ou avec dérision l'intuition qu'a un certain individu des réalités essentielles, telles qu'il les a expérimentées : les fruits de la plongée d'un homme dans les profondeurs de sa personnalité, ses rêves, ses fantasmes et ses cauchemars*. (Trad. de l'anglais pour Buchet /Chastel par Marguerite Buchet, Francine Del Pierre, Fance Frank, 1977).

[20] *Ibid*. p. 402 : (…) *l'intuition intime et très personnelle qu'à le poète de la situation humaine, son propre « sens d'être », sa vision du monde*.

Ce n'est qu'à la toute fin de la pièce qu'il se découvre à lui-même, pareil à la voix du *Speaker* de *Tongues* cité précédemment, qui tout d'un coup s'entend, lorsqu'il va formuler son désir sexuel, sa maturité et ainsi s'affranchir de l'Homme et de la Femme qui l'ont créé pour naître à lui-même. Cette longue rêverie érotique est aussi un véritable moment poétique, ce retranchement dans le rêve parlé, dans lequel Shepard excelle, caractéristique aussi du Théâtre de l'Absurde marquant l'incommunication, permet à *Boy* de s'entendre dire son état d'homme qui le sépare de ce monde à présent extérieur à lui-même. Cette pièce est importante en ce qu'elle annonce les grands thèmes de l'œuvre, le « germe » comme le nomme Shepard, cette forme du mal/douleur que sont l'exclusion tout autant que l'aliénation, contrées par la volonté d'exister et qu'une pièce comme *Action* va explorer encore plus profondément dans la même veine absurdiste.

L'héritage/hérédité est comparable à un circuit fermé : un même « sang » circule dans les veines des pères et des fils, et entre les frères bien sûr, la femme, elle, n'en assure que la transmission. Shepard, épiscopalien de confession, dans une vision quelque peu calviniste de l'Amérique, condamne ou plutôt enferme ses personnages dans la répétition de leur « même » héréditaire, comme dans une faute, qui va perpétuellement circuler, s'échanger, se transmettre et empêcher la vie, l'expression de soi, relecture appliquée à peine noire d'une tradition confessionnelle qui déciderait l'impossible réalisation humaine.

C'est ce jeu que *Boy* met en place dans *The Rock Garden* en cachant, par morceau, pour ainsi dire, chaque partie de son corps qui le relie à son père : il veut disparaître, angoissé devant l'évidence des ressemblances qui l'empêchent de se voir lui, fuir pour échapper à l'emprise de l'assimilation, de la continuation. Cette obsession et sa dramatisation, sa mise en image, vont être reprises et développées dans les pièces qui suivent dont *Curse*, *Buried Child*, *True West*, *A Lie*, plus tard et autrement dans *The Late Henry Moss*. De façon quasi obsessionnelle, Shepard va montrer les implications du lien familial au point d'en faire dépendre la structure, l' « ossature » de ses pièces.

**…de ce même sang qui coule dans les veines**

Alors que dans *Curse* la situation financière et familiale atteint son sommet le plus tragique, Weston, le père, sobre après un état éthylique et violent, vit une sorte de métamorphose euphorisante. Non seulement il se met à réparer tout ce qu'il a précédemment détruit mais il s'absorbe dans les liens qui l'unissent à sa famille, sa femme et ses deux enfants : *(…) Like our bodies were connected by blood and we could never escape that. But I didn't feel like escaping. (…) It was good to be connected by blood like that. (…) I started being full of hope*[21]. En

[21] Sam Shepard, *Curse Of The Starving Class* in *SAM SHEPARD: SEVEN PLAYS*, opus cité, p. 186 : *Weston: …Comme si nos corps étaient liés et qu'on ne pourrait jamais*

pendant immanquable à ce renversement rédempteur de Weston, Wesley, son fils, se retire et revient vêtu des vêtements sales de son père, récupérés dans la poubelle, consacrant son investiture et se marquant du sceau d'héritier qui l'enferme à tout jamais dans le circuit fermé de l'héritage, pénétré de la part paternelle et désinvesti de lui-même :

> *WESLEY : I started putting all his clothes on. His baseball cap, his tennis shoes, his overcoat. And every time I put one thing on it seemed like a part of him was growing on me. I could feel him taking over me. (…) I could feel myself retreating. I could feel him coming in and me coming out. (…)*[22]

À la suite et à la différence de *Boy*, qui « cache » son héritage physique en signe de reniement de son ascendance et afin de protéger sa liberté, l'héritage dans *Curse* est métamorphose, incontrôlable, c'est un legs mortifère dont on ne se défait jamais comme dans *Buried Child*, bien que dans cette pièce la métamorphose revête la sournoise connotation de reconnaissance pour *Vince* qui, soudainement, « reconnaît » sa lignée et se voit « reconnu » par son grand-père qui meurt après en avoir fait son héritier :

> *VINCE* : *… I could see myself in the windshield. My face. My eyes. (…) I studied my face. (…) As though I was looking at another man. As though I could see his whole race behind him. (…) I saw him dead and alive at the same time. And then his face changed. His face became his father's face. Same bones. Same eyes. Same nose. Same breath. And his father's face changed to his Grandfather's face. And it went on like that. Changing. Clear on back to faces I'd never seen before but still recognized. (…)*[23]

---

*échapper à ça. Mais j'avais pas envie de m'échapper. (…). C'était bien d'être lié par le sang. (…) J'ai commencé à être plein d'espoir.*

[22] Sam Shepard, *Curse Of The Starving Class* in *SAM SHEPARD: SEVEN PLAYS*, opus cité, p. 196 : *Wesley: J'ai commencé à enfiler tous ses vêtements. Sa casquette de baseball, ses tennis, son manteau. Chaque fois que j'en mettais un, j'avais l'impression qu'une partie de lui grandissait en moi. Je le sentais prendre le dessus sur moi. (…) Je me sentais disparaître. Je le sentais rentrer et moi partir. (…)*

[23] Sam Shepard, *Buried Child* in *SAM SHEPARD : SEVEN PLAYS*, opus cite, p. 130 : *… J'me voyais dans le pare-brise. Ma figure. Mes yeux. J'étudiais ma figure. J'étudiais tout d'elle. Comme si j'étais en train de regarder un autre homme. Comme si je pouvais voir toute sa lignée derrière lui. (…) Je le voyais mort et vivant en même temps. (…) Et puis son visage a changé. Son visage est devenu le visage de son père. Mêmes os. Mêmes yeux. Même nez. Même respiration. Et le visage de son père est devenu le visage de son grand-père. Et ça a continué comme ça. À changer. Jusqu'à des visages que je n'avais jamais vus avant mais que je reconnaissais. (…)*

Sous les vêtements, ce sont les traits physiques qui se découvrent et la lignée apparaît, Vince se distingue morceau après morceau dans son pare-brise qui lui renvoie l'image de ses ancêtres – et le confond avec cette image. *Vince* partage le même sentiment que *Weston*, les liens du sang sont incontournables, les deux vivent la même métamorphose. *Vince* endosse l'hérédité tout aussi lucidement que Wesley et *Boy* précédemment mais avec une nuance : *Vince* a retrouvé ses racines, Weston se soumet à la condamnation contenue dans ces racines, *Boy* tente de se préserver de cet héritage en se cachant. Pourtant tous trois sont par principe vidés d'eux-mêmes : Shepard enferme tous ses personnages dans le malheur de la réplication. Sally, dans *A Lie of the Mind*, confirme cette irréversible condamnation lorsqu'elle dit à *Jake*, son frère, que sa voix lui rappelle celle de son père :

> *JAKE : … You're afraid a' me, aren't ya ? (*Pause*) Aren't ya!*
> *SALLY: I'm not afraid of you.*
> *JAKE: Yeah, you are.*
> *SALLY: Only because you remind me of Dad sometimes.*
> *JAKE: (*Pause*) Dad?*
> *SALLY: Yeah. You do. Sometimes you sound just like him.*
> *JAKE: I don't sound anything like him. I never sounded like him. I've made a point not to.*
> *SALLY: You do. The way you get that creepy thing in your voice.* [24]

Les vêtements, la lignée, les traits physiques, la voix et surtout le ton de la voix que, quelques tirades plus loin, Sally qualifie d'« animale », bien que Jake affirme avoir tout fait pour éviter cette ressemblance ; cette soudaine nouvelle voix sauvage de Vince aussi qui le rend méconnaissable et effraie Shelly au point de le quitter dans *Buried Child*. Henry, dans *The Late Henry Moss*, s'inquiète lui aussi de ce que son fils, Earl, reconnaît en lui : *What do you recognize ? What is it?* Earl de répondre : *The scent*, « l'odeur », qu'il rajoute à la panoplie de l'héritage : *Your voice. Your eyes. The smell*.

Chaque détail cité séparément, fragmenté, martelé par l'effet de la ponctuation. Tout se transmet pour attacher les héritiers à leur passé, à continuer à représenter *The male side a' this thing*, à demeurer, « connecter » et « respecter le pacte », comme le rappelle *The Old Man* dans *Fool for Love* à son fils Eddie au bord de commettre l'irréparable *: « I got nobody now! Nobody! You can't betray*

[24] Sam Shepard, *A Lie Of The Mind*, Methuen Modern Play, 1992, p. 63 : *JAKE: (voix normale à présent) T'as peur de moi, hein, pas vrai ? (Pause) Pas vrai ?/SALLY : J'ai pas peur de toi. / J : Bien sûr que si. / S : Seulement parce que tu m'rappelles papa parfois. / J : Papa ? (Pause) papa. / S : Ouais, c'est vrai. Parfois t'as la même voix. / J : J'ai pas du tout la même voix qu' lui. J'ai jamais eu la même voix qu' lui. J'ai tout fait pour. / S : Si. Ce truc dans ta voix qui donne la chair de poule.*

*me! (…) You got to represent me now! You're my son! (…) ».*[25] Refuser l'héritage est une trahison pour celui qui se voit renié : la connexion brisée, la béance ne se comblant que par la disparition ou la solitude.

L'œuvre de Shepard est tout entière focalisée sur l'opposition emprisonnement /liberté : un emprisonnement maudit et haï, une liberté qui ne peut qu'être rêvée, jamais réalisable, réprimée par le chantage du pacte entre les générations et le vide de la dépression, de l'aphasie, comme dans *Tongues* où la voix parfois se tait, relayée par des instruments à percussion, prolongement ou relais de la voix humaine inapte à dire.

**Effets de l'emprise héréditaire :**
**l'impasse mortelle ou la pérennisation pour la survie**

Ce « pacte » mentionné par *The Old Man* met en état d'esclavage tous les personnages en cohérence absolue avec ce que Shepard veut tirer de la scène totale et cruelle en continuité avec l'idéal d'Artaud, celui du *Théâtre de la Cruauté*, qui consistent à mettre en image, à jouer le chaos intérieur des personnages, comme il le fait par sa mise en abîme déconcertante, irréaliste et absurde, au sens du code théâtral de l'Absurde, dans *Action* et que résume Ross Wetzsteon dans son introduction à la pièce :

> *They* (the characters) *feel a profoundly disturbing disconnection between their outer and inner beings*.[26]

Cette pièce maintient sur scène quatre personnages/acteurs dans une action inexistante. Les acteurs jouent leur enfermement sur la scène qui devient leur prison et dans laquelle ils tentent de survivre par le biais d'actions qui provoquent des états explosifs aussi bien que catatoniques sur leur non-sens et leur impossible évasion, leur soumission mortelle à leur « rôle » : … *for a second I could accept it. That I was there. In jail. (…)*[27].

Regard lucide mais désespéré de Jeep, l'un des quatre personnages/acteurs, qui va céder la place à la peur que suscite son impuissance à conserver sa liberté, suivie de l'incontrôlable métamorphose qu'il perçoit dans la transformation de sa voix qui devient cri d'animal (ici aussi !) et dans sa mise en mouvement indépendante de sa volonté. Cette transition se remarque dans le passage de son

---

[25] Sam Shepard, *Fool for Love (1983), Sam Shepard, Fool For Love and Other Plays*, Banton Books, 1984, p. 54, 55 : *« …la version mâle de l'histoire »* « *Je n'ai plus personne maintenant. Personne. Tu peux pas me trahir. À présent, tu dois me représenter. Tu es mon fils. »*

[26] Sam Shepard, *Fool For Love and Other Plays, Introduction à Action (créée en 1975) par Ross Wetzsteon, opus cité*, p.12 : … *Ils ressentent une profonde déconnexion entre leurs êtres extérieur et intérieur (…)*

[27] *Ibid*., p. 190 : *(…) Pour une seconde, je pouvais l'accepter. D'être là. En prison. (…)*

questionnement sur sa capacité à survivre pour aller jusqu'à imaginer sa disparition de lui-même :

> *…How long was I there for ? A day ? Maybe I could last a day. A week. A month ? I'd never last a month ! FOREVER ! That's the thought that did it. (…) I'd start to make sounds. It just came out of me. A low moan. An animal noise. I was moving now. I was stalking myself. I couldn't stop. Everything disappeared. I had no idea what the world was. I had no idea how I got there or why or who did it. I had no references for it.*[28]

Un « pour toujours » ou « à vie », en tout cas sentence d'exclusion ou d'enfermement qu'annoncent la perte de sa référence humaine et au temps, la dislocation de son identité, jusqu'à la régression à l'état d'animal qui l'amène à gémir et à se traquer lui-même.

Cette pièce volontairement entropique expose tragiquement le thème récurrent de l'œuvre de Shepard qu'est la poursuite de l'homogénéité de l'être en opposition à sa fracture qui l'ampute de son moi, en fait un fantôme, un sujet « *mort et vivant en même temps* », comme le dit Vince en voyant ses ancêtres dans son pare-brise alors qu'il se confond avec eux. Dans *Action*, l'application absurdiste traduit en l'amplifiant la perversité du sort qu'est la métamorphose qui s'opère chez les personnages à leur insu, synonyme de leur effacement, dissolution qui dans *Action* laisse pour finir l'acteur vide, réduit à la plus simple expression de son corps immobile et muet.

C'est ce que décrit la didascalie : *Jeep just stands there*. Jeep entre dans une solitude incomparable à celles des autres personnages de l'œuvre : il est coupé de sa communauté, celle des acteurs avec qui il joue, de lui-même aussi et, de surcroît, n'a pas d'héritage même indésirable pour assurer sa survie au travers d'un autre *: (…) The others continue their actions. (…)*, mentionne par deux fois la didascalie signalant leur indifférence à son délire. Suite et fin qui s'oppose à la tirade introductive, quasi réjouissante, de la pièce faite par le même personnage : *JEEP : (leaning back in his chair and rocking gently) : I'm looking forward to my life. I'm looking forward to uh—me. The way I picture me*.[29] Le plaisir de l'aventure de la scène, de l'acteur qui se donne dans le jeu, fusion aspirée par la désillusion de la désappropriation et de la fin.

---

[28] *Ibid*., p. 190 : *(…) Combien de temps ? Pour combien de temps j'étais là ? Un jour. Peut-être que je tiendrai pas un jour. Une semaine. Un mois ? Je tiendrai jamais un mois ! POUR TOUJOURS ! C'est cette pensée qui a tout déclenché. (…) J'ai commencé à émettre des sons. Ça sortait de moi. Une plainte faible. Un bruit animal. Je me mouvais à présent. Je me traquais. Je pouvais pas m'arrêter. Tout a disparu. Je savais plus ce qu'était le monde. Je n'avais aucune idée du comment j'avais abouti ici ni pourquoi ou à cause de qui. J'avais aucune indication…*

[29] *Ibib*. p. 169 : *JEEP : (enfoncé dans sa chaise et se balançant doucement) Je me réjouis de vivre. Je me réjouis de euh — moi. La façon dont je m'imagine*.

Jeep est l'image la plus terrifiante de l'œuvre de Shepard en matière de sentiment de vide et d'inexistence d'un personnage, la possibilité de rébellion lui est ôtée, il est éternellement enfermé, aliéné à un langage qui ne lui permet plus de communiquer et qui le destine à mourir. Il constitue l'impasse la plus pessimiste de l'œuvre dans laquelle l'illusion du bonheur s'achève avec la première réplique. *Action* soulève véritablement le « voile » beckettien et fait de Jeep la victime de sa tentation de voir ce qu'il n'aurait jamais dû voir en regardant derrière le voile, l'insoutenable « rien » qui signe son extinction et la fin de cet absurde « rôle » que son auteur lui a assigné.

Cette mise en scène de l'éradication de l'être, du moi, de l'acteur et sa réincarnation dans le « personnage » s'approche au plus près du « que suis-je ? » qui parcourt l'œuvre, ici par l'effet de mise en abîme qui dans un jeu mortel met l'Homme, l'Acteur face à sa non existence, *« aliéné à un langage qui ne lui appartient pas, si bien qu'il est à lui-même sa propre énigme »*[30] qui le détache de lui-même et du monde.

Pour contenir le pessimisme de cette projection insupportable, Shepard fait divergence et recourt à la pérennité paternelle comme l'illustre la présence du vieil homme de *Fool for Love*, *The Old Man*, mort mais présent sur la scène, arbitre de la rencontre de May et Eddie qui cherche à s'innocenter du mal qu'il leur a fait pour survivre, pour les habiter et ainsi continuer à vivre à travers eux : *Nobody told me any of that. I was left completely in the dark. « You were gone*[31] *»*, lui répond son fils, Eddie, l'amant de May, fille aussi de ce vieil homme, enfants de deux mères différentes sans le savoir et ainsi liés par le sang qui rend leur relation incestueuse. Il est le fantôme avéré de l'œuvre présent sur scène, un Dodge de *Buried Child*, un Weston de *Curse* ou un Henry de *The Late Henry Moss*, un de ces pères qui rôdent perpétuellement dans les mémoires. *Action* et *Fool* laissent les personnages de Jeep et de *The Old Man* dans des états différents : Jeep n'est plus qu'enveloppe charnelle alors que *The Old Man* s'est réinstallé dans son *rocking chair* (à la place de Jeep !) où il se balance doucement, écoutant la chanson qui le fait fantasmer sur la femme qu'il a en photo accrochée face à lui. Si Jeep s'est éteint avec son rôle, pour Eddie, l'enfer continue et *The Old Man* a retrouvé la paix qui provient du maintien de cet enfer.

Alors que les deux scènes sombrent dans l'obscurité, la musique prend du volume dans *Fool*, comme amplifiant le triomphe du vieil homme, tandis que dans *Action* l'arbre de Noël enguirlandé continue de clignoter, les objets scéniques jouant de leur contre-effet – l'arbre de Noël plus absurde que jamais – et de leur emphase, la musique plus sournoise ou sadique que jamais.

---

[30] Marie-Claude HUBERT, *LANGAGE ET CORPS FANTASME DANS LE THEÂTRE DES ANNEES CINQUANTE*, librairie José Corti, 1987, p. 242.

[31] Sam Shepard, *Fool for Love* in FOOL FOR LOVE AND OTHER PLAYS, opus cité, p. 54, 55 : *THE OLD MAN : Personne ne m'en a jamais rien dit. On m'a laissé totalement dans l'ombre./ EDDIE: Tu étais parti.*

**Spectacle ou « fantasmagorie » de l'illusion d'être**

La scène shepardienne est largement pourvue d'anecdotes autobiographiques, mythologie personnelle, qui font sa symbolique – éléments indispensables d'un imaginaire, auxquels la scène va donner vie et concrétisation. Ce contexte de référence est amplifié, englobé, dépassé nécessairement pour devenir complémentaire et complice de l'enjeu que sont les impossibles relations humaines et, plus subtilement, leur effet destructeur sur l'humain, la personne, le « moi » entravé par la paternelle autorité, mais aussi la rencontre amoureuse ou la vie en société tout simplement. Les scènes représentant des univers délabrés s'accordent ou plutôt vont de pair avec l'échec et le « manque » matériel autant dans *Curse* que dans *Buried Child*, mais paradoxalement dans ces pièces le manque visé n'est pas celui élémentaire et vital du manque comme celui de nourriture présente absurdement en abondance. Le « trop » ironique souligne le « manque » inhérent aux personnages, hyperbole qui métaphorise sur chaque scène l'implacable dénutrition morale.

La précarité initiale de référence qui dessine un contour aux histoires, se constitue instigatrice de la détresse, fonctionne avec le développement de la frustration des personnages et l'éclatement de la violence soutenue par une absorption d'alcool inégalable, transformant la scène en exutoire pour la manifestation et l'évacuation de cette détresse, comme c'est le cas dans *Fool*, *Curse*, *Buried Child* ou dans *True West* et *Simpatico* où les scènes oscillent entre des images de ravage ou d'abandon.

Ici, les signes du confort que doivent être le lit et le canapé, voire une couverture (objet récurrent et à forte connotation chez Shepard), sont des objets de convoitise, saccagés, confisqués ou squattés à des fins d'appropriation, de revendication légitime, figuration du territoire à reprendre ou à conquérir, besoin de se rendre invisible ou se protéger. Ce besoin de possession exprime la détresse dévastatrice profonde, voire mortelle, que Shepard place sous les feux de la rampe par le biais du « délabrement », celui du désarroi insoluble qu'est l'« illusion d'être » des personnages qui ne parviennent jamais à se percevoir comme un tout et ne dépassent jamais ce que Marie-Claude Hubert, dans une étude sur le théâtre des années cinquante, nomme : *cette fantasmagorie qui ressuscite des formes antérieures au stade du miroir où le corps n'est apprécié que par fragments et où le clivage entre ce qui est extérieur au moi et ce qui lui est intérieur ne s'est pas encore nettement opéré (…).*[32]

[32] Marie-Claude Hubert, *Corps et Voix Dans Le Théâtre des Années Soixante*, Communication de Marie-Claude Hubert au Congrès de l'Association Internationale des Études Françaises, année 1994, Volume 46, pp. 203-212.

Cet à-propos psychanalytique se rapproche du chaos entre l'être intérieur et extérieur décrit par Ross Wetzsteon dans son introduction à *Action*, c'est bien ce que *Boy* dramatise lorsqu'il recouvre chaque partie de son corps fragmenté par sa mère, ainsi que Wesley en revêtant un à un les vêtements de son père, Vince en lisant les traits de sa lignée sur son visage, Earl en identifiant l'odeur que dégage son père. La fragmentation est plus abstraite et tout aussi insidieuse chez les deux frères de *True West* lorsqu'ils ne font plus la différence entre l'un et l'autre, lorsque l'un est une partie de l'autre ; pareillement Vinnie et Carter, les deux amis/ennemis de *Simpatico*, sont unis par un passé compromettant qui les enchaîne, les aliène l'un à l'autre contre leur gré. La fin de *Simpatico* est proche de la fin de *True West* où Carter, pareil à Austin, implore son ami/frère/complice de le laisser vivre avec lui : *Let me stay here with you.*[33] Leur attirance qui les aliène l'un à l'autre, Austin/ Lee, Carter/Vinnie, est basée sur leur incomplétude. Tous semblent en proie à cette : *peur d'être vu et peur de se voir, (qui) ne sont que les deux faces d'une même angoisse.*[34] Lee et Vinnie représentent ce qu'Austin et Carter avaient fui en s'installant avec femme et enfants dans une vie bourgeoise affranchie de l'hérédité mortifère. En retournant sur le lieu de ce passé, ils tombent dans le piège de l'attraction, de la reconnaissance, de la possible unité qui va déclencher la bagarre pour la réintégration du fief, la maison de la mère pour Lee, le désert de Lee pour Austin, le lit de Vinnie pour Carter. Cette vision de la scène comme fantasmagorie, où les personnages souffrent et font spectacle de leur inaboutissement, fait usage de la représentation dramatique pour exprimer le désespoir indissociable du rêve de liberté qui mettrait un terme à la dépendance et ainsi fin au clivage déterminant pour leur identification. Cependant, la dépendance est écrite, elle est destinée, elle est un héritage qui va constituer l'identité obligée, le lien, et soumettre les légataires éternellement.

Dans une présentation du théâtre de Beckett, Marie-Claude Hubert fait un rapprochement entre le théâtre de Shepard et celui de Beckett, comparant le couple Dodge/Tilden de *Buried Child* et le couple Hamm/Clov de *Fin de Partie* qui reproduisent le même schéma de la dépendance : *Le couple de Dodge, vieillard moribond qui ne se lève plus de son sofa, et de son fils Tilden, qu'il s'est complètement aliéné, reproduit étrangement le couple Hamm/Clov. (…).*[35]

Dans cette relation de maître à esclave obligée par le handicap des personnages, apparaît le lien de la dépendance pour la survie, créant le cynisme de la relation qui empêche toute séparation : ils ne peuvent vivre l'un sans l'autre ; sans Tilden, Dodge, impotent, n'a plus accès à la boisson et se retrouve soumis à la tyrannie castratrice de son épouse Halie ; Tilden, adulte infantile ne peut s'assumer

---

[33] Sam SHEPARD, *Simpatico*, Random House VINTAGE BOOKS EDITION 1995, p. 133 : *CARTER : Laisse-moi rester ici avec toi, Vinnie.*

[34] Marie-Claude HUBERT, *COMMUNICATION DE M. C. HUBERT (Université de Provence) au XLVème Congrès de l'Association, le 21 juillet 1993 : CORPS ET VOIX DANS LE THEATRE DE BECKETT A PARTIR DES ANNEES SOIXANTE*, pp. 208-209.

[35] *Ibid*., p. 208.

sans le toit paternel, il ne peut donc s'éloigner du « patriarche », à qui il voue pourtant une haine profonde pour avoir tué son enfant. On pourrait y ajouter Bradley qui est condamné à ramper sans sa prothèse, déplacée constamment hors de sa portée. *States of Shock* offre cette même image d'aliénation où Stubbs, paralysé et installé dans son fauteuil roulant, dépend de *The Colonel*, pourtant responsable de son état, qui le tyrannise : sans lui, Stubbs ne peut rien faire, il est sous sa dépendance. L'image finale propose un renversement de situation où Stubbs, qui a retrouvé l'usage de ses jambes, propulse *The Colonel* dans son fauteuil roulant, renverse les rôles et se tient au-dessus de lui, une épée tenue par ses deux mains dans le geste de lui trancher la gorge :

> *He steps one step back from the wheelchair and raises the sword in one quick and decisive movement, as though to decapitate the Colonel, and then freezes in that posture…The stage lights dim slowly to black, leaving Stubbs and the Colonel frozen.*[36]

Les personnages restent « figés », Stubbs ne décapite pas *The Colonel*, le passage à l'acte signerait la fin de Stubbs, qui rejoindrait l'inexistence de Jeep au lieu de rejoindre les « fantômes ». Même aliénation des deux frères dans *True West* dont la complémentarité et l'interchangeabilité entravent l'indépendance ; pour autant, Lee ne tue pas Austin, qu'il étrangle avec le fil du téléphone qu'il a entouré autour de son cou, qu'il tient ainsi symboliquement enchaîné pour le conduire dans le désert paternel.

Dans les exemples cités, il est bien question de relation de maître à esclave et d'inversion des rôles pour élire la supériorité et situer l'aliénation qui demeure obligée car, *à l'image il manque toujours un morceau*, continue M.-C. Hubert, même en gardant ses distances comme dans *True West : … They square off to each other, keeping a distance between them. (…) they're very still but watchful for the next move (…)*[37] ; ou dans *Simpatico* : *I'll stay out of your way. I promise. I'll stay completely — separate. (...)* : la division et l'aliénation de concert. Dans son étude, M.-C. Hubert se réfère aux *Mythologies* de Lévi-Strauss qui définit ce qu'il nomme le « moins être », état de celui qui dans le système social : *a le droit d'occuper une place entière puisqu'il est l'unique forme concevable du passage entre deux états*

---

[36] Sam Shepard, *State of Shock*, in STATES OF SHOCK, FAR NORTH and SILENT TONGUE, Methuen Modern Drama 1993, pp. 46, 47 : *Il recule d'un pas du fauteuil roulant et soulève l'épée d'un mouvement rapide et déterminé comme pour décapiter Le Colonel et se fige dans cette posture. (...) Les lumières de la scène s'éteignent lentement, laissant Stubbs et Le Colonel figés.*

[37] Sam Shepard, *TRUE WEST* in *SAM SHEPARD SEVEN PLAYS*, opus cité, p. 59 : …*Ils se séparent l'un de l'autre, gardant une distance entre eux. (…)…la silhouette des deux frères apparaît dans un vaste paysage désertique, ils sont calmes mais à l'affut du prochain mouvement…*

*« pleins »* que sont la vie et la mort, il est un *mode de médiation*, pour reprendre les termes du même auteur.

Les personnages de Shepard, jeunes ou vieux, sont dans ce mode de médiation qui nomme leur permanence : jamais ni la vie ni la mort.

## Conclusion : « *J'étais mort et vivant en même temps* », compromis infini pour un sentiment de vie sans la vie

La découverte de Beckett et celle du Théâtre de l'Absurde ont été décisives dans le désir de Shepard d'écrire pour le théâtre. Il fait partie des descendants de ces précurseurs dont il s'est inspiré dans sa technique dramatique pour mettre en scène l'aliénation, l'isolation, l'impossible communication auxquelles lui-même se sentait confronté par l'héritage dans tous les sens du terme examinés ici. Pourtant, si Shepard ne devient pas aussi quintessentiel que Beckett qui épure ses dernières œuvres, il cherche tout autant que lui à saisir, selon les termes de Martin Esslin :

> *The totality of an emotion in its most concentrated form.* (…) *Then the only authentic experience that can be communicated is the experience of the single moment in the fullness of its emotional intensity, its existential totality.*[38]

Beckett veut approcher à sa façon, au plus près, le moi insaisissable, énigmatique et fuyant dans une dramatisation de plus en plus abstraite et abstruse alors que Shepard, persévérant dans sa recherche d'identification, pense trouver sa solution dans une concrétisation qu'incarnera ce que Carol Rosen appelle le « fantôme vivant » qui erre de pièce en pièce. Tous deux veulent saisir ce qui leur échappe en permanence, en prenant cependant des directions différentes : Shepard, optant pour le rêve : conserver à ses personnages leurs espoirs et fuir la réalité ; Beckett, pour prouver dans une dramatisation proche de l'expérience scientifique l'évanescence de l'être. Il n'y a pas à proprement parler divergence, leur quête est similaire mais s'illustre simplement différemment. Le fantôme shepardien est un concept de substitution qui évite l'éradication, crainte qu'émet Niles qui veut pourtant en finir avec l'héritage du passé. C'est un concept né du pacte génétique et culturel qui se transmet, il est visible dans le personnage de *The Old Man* qui devient l'archétype des pères errants manipulateurs, Père qui devient tête d'affiche dans *The Late Henry Moss*, confirmant sa suprématie sur la lignée.

[38] Martin Esslin, opus cité, p. 91 : *…la totalité d'une émotion dans sa forme la plus concentrée. (…) Si le moi est insaisissable, (…) alors la seule authentique expérience qui puisse être communiquée est l'expérience du moment unique dans la plénitude de son intensité émotionnelle, sa totalité existentielle.*

Cette pièce rassemble deux frères dans la caravane de leur père, plantée dans le désert depuis des années, autour de sa dépouille, Henry Moss étant décédé suite à ses abus d'alcool et de virilité avec la très *sexy* Conchala. Ray, l'un des deux fils, le frère d'Earl, au chevet de son père mort, se laisse emporter par une « imagination » de leur père vivant, résurrection qui leur permettrait de réparer leur passé dès lors qu'il serait « inoffensif » :

> *RAY: …You could imagine that he's still alive; he can still hear you — May be it's better that way. (…)*
> *(…)*
> *RAY: Imagining. I mean that might be even better than if he were actually alive because now you can really tell him things. You can tell him all kinds of things that you couldn't tell him before because now he's dead and you're imagining him to be alive and there's nothing he can do about it but listen.*[39]

« Imaginer » vivant son père en lui ôtant la réplique, lui parler et l'obliger à écouter sans qu'il ne puisse s'emporter ou fuir pourrait mettre un terme au dilemme du lien et de la dépendance. Ray voudrait se créer un autre père capable de dialoguer enfin et rétablir la vérité sur le passé qui a provoqué le désastre familial. Barrage est fait à l'imagination/prise-de-pouvoir qui va être dépassée par l'apparition du père au meilleur et pire de lui-même. À différentes étapes de la pièce va surgir Henry Moss affichant sa permanente virilité au côté de la femme rêvée, maintenant narquoisement sa suprématie sur ses fils. Il va les affronter alors qu'ils viennent lui demander des comptes sur son comportement envers leur mère et eux-mêmes, renvoyant le spectateur à la saga familiale. Le dialogue n'est pas inscrit dans ce théâtre et la catharsis espérée se transforme en son contraire. Henry inverse les rôles et accuse ses fils de l'avoir abandonné alors qu'il violentait leur mère : *You coulda' stopped me but you didn't* : Earl plaide sa peur et son absence de la scène : *I couldn't. I-I-I was scared. (…) / I was never there. I was never there for that!* (…) Quant à Ray, il refuse d'évoquer son passé : *You know me, Earl—I was never one to live in the past. That never was my deal. You know—You remember how I was.*[40] L'immanence paternelle se lit dans le comportement des fils qui se figent dans leur rôle de fils et les empêche de transcender l'ordre établi.

---

[39] Sam Shepard, *The Late Henry Moss*, opus cité, p. 16 : *RAY : Bien, comme si, par exemple, tu pouvais imaginer qu'il est toujours vivant ; qu'il peut toujours t'entendre. Peut-être que c'est encore mieux comme ça. (…) RAY : Imaginer. Ce que j'veux dire c'est que peut-être encore mieux que si il était encore vivant, parce que maintenant tu peux vraiment lui dire des trucs. Tu peux lui dire tout ce que tu ne pouvais pas lui dire avant, parce que maintenant il est mort et que t'imagines qu'il est vivant et qu'il ne peut rien faire d'autre que d'écouter.*

[40] *Ibid*., p. 113 : *HENRY: Vous auriez pu m'arrêter mais vous l'avez pas fait…/ EARL : J'pouvais pas. J'a-j'a-j'avais peur. (…) J'étais pas là. J'étais jamais là pour ça ! (…) RAY : Tu m'connais Ear l— le passé, ça m'a jamais intéressé. Ça a jamais été mon truc. Tu t'souviens comment j'étais. (…)*

Ces propos, qui mettent un terme à la pièce, mettent aussi un terme à la quête des fils pour leur libération, les enfermant dans leur état de vie sans la vie. Henry, qui s'allonge pour mourir, se moque de ses fils : *You were scared of a dead man ? (Henry takes a last giant pull on the bottle, then lies back and dies quietly…)*[41]. Triomphe du père sur ses fils qui se rit de ses fils infantilisés. Dans cette pièce où la dérision, l'humour, même grinçant, ont une large place, c'est la révérence des fils pour leur père qui doit finalement retenir l'attention.

Ce délire autour du cadavre du père est un véritable état hallucinatoire des fils qui tentent de faire face à leur père mais dont l'entreprise se retourne contre eux, prouvant une nouvelle fois leur impuissance à briser le sort.

Cette pièce est celle de la virilité paternelle triomphante et dominante, Conchala assurant seule la présence féminine, objet de plaisir capable pourtant d'invalider la virilité de son amant. Le nouveau scénario ne débouche sur aucune transformation, la scène sombre lentement dans l'obscurité, la dernière tirade d'Earl traduisant son abandon et sa soumission : *Yeah, Yeah, right. I remember. (Lights fade slowly to black.*[42]*)* La quête est suspendue et renvoyée, Earl se replie dans le souvenir. *Intensité émotionnelle* et *totalité existentielle* se lisent dans cette frustration qui devient combat des héros, encore une fois, pour Hobarth, dans *Kicking a Dead Horse*. Cette pièce, à la distribution simplifiée, met en scène un personnage et son cheval subitement mort au milieu du périple d'identification de son propriétaire. Mort et sans prétention aucune de suprématie, le cheval est prêt à tout écouter ou plutôt tout recevoir car Hobarth déverse sur lui, et jusqu'au bout de la pièce, toute son amertume et ses regrets. Ici le fantôme c'est Hobarth lui-même, errant dans son passé en quête de l'introuvable, condamné pour l'éternité au fond du trou creusé pour son cheval mais que celui-ci va recouvrir en basculant soudainement par-dessus, le trou se faisant tombe du cowboy et le cheval pierre tombale.

Dans ces dernières pièces, la dérision, l'humour dédramatisent le sentiment d'impuissance des êtres qui domine l'œuvre ; cependant, cette fin ressemble à toutes les autres qui se refusent à conclure, et laisse le spectateur perturbé peut-être par cet état sans solution. Ce pied-de-nez cocasse ou tragique est une suspension, une non-volonté ou impossibilité de conclure de l'auteur qui n'arrive pas à mettre fin à ce dilemme envahissant qu'il se plaît, ou s'acharne, à mettre en scène, permettant une reproduction toujours renouvelée de la quête artistique qui se poursuit à l'infini. Dans une lettre à Joe Chaikin, en janvier 1978, Shepard relate ce qu'il a ressenti à la lecture de « *The Art of Dreaming* », un des chapitres qui composent *The Second Ring* de Carlos Castadena. Il lui confie ceci :

---

[41] *Ibid*., p. 113 : *Vous aviez peur ? De quoi ? De moi ? Vous aviez peur d'un mort ? (Henry boit un grand coup, se couche et meurt tranquillement.) (…)*

[42] *Ibid*., p. 113 : *Ouais. Ouais, j'me souviens. (Les éclairages diminuent progressivement laissant la scène dans le noir).*

> *This has been an inspiration to me along the lines I've been working on, which has to do with a feeling of separation between my body and "me". This feeling is only periodic and comes in small flashes but seems to act on me like a sudden insight into another world…*[43]

*« Your "double" is " dreaming" »*[44] : autre moi dans un autre monde, le rêve qui permet de s'affranchir de l'héritage et de se donner la possibilité d'autres vies.

**Claude VILARS**
***Docteur en Études Anglo-Américaines***

[43] JOSEPH CHAIKIN AND SAM SHEPARD : *Letters and Texts, 1972-1984*. Edited by Barry Daniels THEATRE COMMUNICATION GROUP 1994, p. 40 : Ceci m'a servi d'inspiration tout au long des lignes sur lesquelles je travaille, et qui ressemble à un sentiment de séparation entre mon corps et « moi ». Ce sentiment n'est qu'occasionnel et se manifeste par de brefs éclairs mais semble agir sur moi comme une pénétration soudaine dans un autre monde. (…)

[44] Carlos Castadena, *The Second Ring of Power*, chapitre 5, *The Art of Dreaming*, p. 103 : *Ton « double », c'est le « rêve »*. Extrait d'un dialogue entre deux personnages du roman qui pourrait tout à fait se rapporter à Shepard.

# LE MAL ET LE MALHEUR DANS LE THÉÂTRE DE JOYCE CAROL OATES : *BLACK WATER*, UNE TRAGÉDIE DU DÉSIR

*Black Water* est une œuvre dramatique écrite en 1997 d'après le roman du même nom paru en 1992. C'est, plus précisément, un livret opératique[1] qui place sous un autre angle l'histoire, celle de la relation brève et passionnelle d'une jeune femme avec un personnage politique de haut rang, afin de lui donner une portée plus exemplaire, voire universelle. Historiquement, les ressemblances avec un événement tragique datant de 1967 impliquant Édouard Kennedy et une jeune femme qui se noiera pour cause de non assistance en danger sont évidentes, Joyce Carol Oates s'étant largement inspirée du dossier autant journalistique que judiciaire pour construire son roman.

Ce fait public a retenu l'attention de l'écrivain au point de l'inciter à vouloir écrire un roman et ensuite le mettre en scène en le calquant sur le modèle de la tragédie grecque où, une fois les héros présentés et leurs intentions définies, ils vont être défaits d'eux-mêmes et happés par leur destin. Comme dans la tragédie antique, où le théâtre était un rituel religieux et inséparable de la politique, ici aussi Dieu et la religion sont souvent invoqués et le maître du destin est politique, son comportement est stratégique. S'admirant dans le regard plein d'envie des humains, c'est parmi eux qu'il choisira sa compagne de route, Elizabeth « Kelly » Kelleher, qui ne résistera pas à sa séduction.

L'introduction, *Overture*, saisit de façon concise la situation qui doit marquer le lecteur/spectateur avant d'aller plus avant dans le déroulement dramatique : le dérapage d'une voiture, les bruits de freinage, les lumières de phares, des cris et l'engloutissement du véhicule dans une étendue d'eau dont le bruit s'entend encore. Un Chœur s'élève et, de façon incantatoire, entonne l'appartenance et les idéaux de la jeune femme restée enfermée dans le véhicule qui n'échappera pas à son destin qu'est la mort : *alors que les eaux remplissaient ses poumons et qu'elle mourut*[2].

Dans le même temps, deux personnages, le Sénateur et Roy échangent par téléphone quelques mots sur l'accident et la mort de la jeune femme, conversation interrompue par Roy qui ne veut pas que le Sénateur s'exprime au téléphone. Ce passage est entrecoupé par les appels de la jeune femme qui supplie le sénateur de venir la chercher. Exposition qui juxtapose très brièvement la présentation des protagonistes et leurs comportements, créant le doute déjà sur l'honorabilité des

[1] Joyce Carol Oates, *Black Water, A Tragic Political Opera*, mis en musique par John Duffy sur le livret de J.C. Oates pour le Philadelphia's American Music Theatre Festival en 1997.

[2] Joyce Carol Oates, *Black Water in NEW PLAYS*, Ontario Review Press – Princeton, 1998, p. 82 : *CHORUS : As the black water filled her lungs, and she died.*

personnages masculins. Récit rétrospectif au sens où la jeune femme morte clôt l'histoire, récit introductif au sens où le spectateur va revivre ce qui a conduit à cette tragédie. *The Anticipation* ou « intrigue de prédestination » au sens que Todorov lui donne dans son analyse du récit homérique, qu'annonce à l'acte I la scène 1, enclenche abruptement la pièce, place ses protagonistes sur leur lieu d'évolution, leur confère les attributs qui vont les conduire vers leur destin au fil des scènes qui architecturent l'action. Action et fable vont s'entremêler pour conserver les caractéristiques qui rendent le drame « théâtral » : l'histoire de Kelly dans son enthousiasme et son fatal désillusionnement, soulignée par des chœurs en hors-champ rassemblant Kelly et ses amies, le temps de clamer leur désir commun d'accom-plissement et celui du Chœur traditionnel qui reprend en écho les sentiments du protagoniste et les moments forts de l'épopée, témoin/écho du destin qui s'accom-plit. Deux actes et quatorze scènes titrées, sauf deux[3], pour observer Kelly dans son désir d'aventure qui la montrent prête pour vivre son indépendance ; pour observer le Sénateur dans son approche et appropriation de Kelly. Chaque personnage, à ce stade de la représentation, n'a aucune implication dans le récit, et si les échanges vocaux entre les deux hommes et la voix de Kelly sont reproduits, les éclairages fortement atténués ne permettent pas au spectateur de distinguer les personnages, ils empêchent le « discernement », mettent en place une attente, seul le préambule flou est construit et instructif.

## Kelly et la maîtrise de son destin

> *Vagues, chantez pour moi – vent du fond de la mer, chante pour moi !*
> *Apportez- moi l'amour ! Apportez- moi l'amour !*[4]
>
> //
>
> « *elle regarde vers la mer dans un présage romantique* »

À Kelly, qui demande aux vagues et au vent de la mer de lui apporter l'amour, la didascalie complice souligne de son commentaire cet appel qui se lit sur son visage. Pour autant, Kelly est confrontée à un paradoxe : invitée d'une amie (Buffy St. John) dans une luxueuse résidence de vacances à Mt. Grayling Island dans le Maine, un certain 4 juillet, jour historique de la célébration de l'Indépendance américaine, elle est subjuguée par l'environnement exotique qui la déstabilise au point qu'elle va se laisser envoûter par un environnement qui l'entraîne à louer… Dieu : *chaque moment est tout de suite / on vit seulement tout*

[3] À la fin de cet article se trouvent le détail des actes et des scènes, leurs titres et un bref résumé de chacune.

[4] Joyce Carol OATES, *BLACK WATER in NEW PLAYS*, Ontario Review Press Princeton, 1998 ; p. 83 : KELLY : …*Waves sing to me—under the sea-wind sing to me! / Bring love to me! Bring love to me! // She looks toward the sea with romantic anticipation.*

*de suite —réjouis-toi tout de suite — Dieu est tout de suite. Est tout de suite !*[5] Étonnée par son exaltation au goût étrange, elle se reprend et se demande qui parle à sa place : *Qui parle comme ça ?* Paroles qu'elle tente d'effacer par son *credo* : « ***Une femme, aujourd'hui, contrôle son propre destin ».***[6]

À vingt-six ans, Kelly ressent le besoin de s'affirmer à elle-même son statut de femme libre et veut tirer parti de la liberté qu'offre la société américaine qui la reconnaît comme personne indépendante, égale de l'homme, image à laquelle elle tient, résultat d'une conquête historique elle aussi, qu'elle ne veut pas décevoir : *« Tu es une femme. » Pas question de revenir en arrière maintenant, tu es une femme. / Je veux être tout ce que je peux être*.[7] De plus, son âge, vingt-six ans, lui confère sa maturité : *Je me sens pas jeune du tout*[8], dira-t-elle au Sénateur pendant la scène de séduction, confirmant le sentiment de femme expérimentée qu'elle a d'elle-même ; pourtant, dans la force de sa revendication, elle n'entend pas la nuance que le Sénateur insinue au mot *jeune* qui serait plutôt « inexpérimentée », voire « naïve » : *Comme tu es jeune, Kelly Kelleher ! pour avoir parlé de façon aussi sincère*[9].

Ainsi, face à la mer, par un bel après midi d'été, la contemplant depuis une terrasse qui la surplombe, Kelly est submergée par un sentiment nouveau d'ivresse de vivre. L'exotisme du cadre où elle passe cette symbolique Journée la possède totalement et la rend nostalgique et désireuse d'affirmer son « droit » à elle-même, elle s'« offre » à l'aventure, pensant que, ce faisant, elle contrôle sa vie, fait honneur à son statut de femme libre ne pouvant voir que ce sentiment de liberté qu'elle ressent se confond en fait avec une vision romantique du terme. Dans cette première scène, intrigue de prédestination, plane une atmosphère jamesienne où le personnage féminin, femme née et éduquée dans le Nouveau Monde qu'est l'Amérique, tire toute sa force de sa liberté issue de la volonté de cette société américaine toute nouvelle et de son absence de préjugés – les aspirations des personnages d'Isabel, de *Portrait of a Lady*, et de Kelly étant à ce stade d'une surprenante similitude. Kelly et Isabel ont besoin de ressentir le désir, envie de lui céder s'il se manifeste, elles veulent jouer leur rôle sur la scène de la Vie. Pour Kelly, le désir devient un enjeu, une mise à l'épreuve de cette autre en elle, la jeune fille à l'éducation traditionnelle, imbibée des valeurs parentales conservatrices, fidèle à ses engagements et qui, jusqu'à présent, repoussait la déloyauté en amour et avait développé dans ses investissements universitaires et intellectuels une

---

[5] J. C. OATES, Black Water, opus cité, p. 83 *:…every moment is now – / we live only now--/rejoice in now – / God is now. Is now !...*

[6] Id. pp. 83-84 : … *Who is this speaking ?... A woman today controls her own destiny.*

[7] Id. p. 84 *: … «You're a woman. » There's no turning back now, you're a woman. / I want to be all I can be.*

[8] Id. p. 107 : KELLY *: …I don't feel young at all.*

[9] Id. p. 107 : SENATOR : *How young you are, Kelly Kelleher !--/ to have spoken so wisely as you did.*

morale politique « démocratique ». Kelly, sous le charme d'un environnement qui n'est socialement pas le sien, est ainsi déracinée, inconsciemment mise en situation d'inéga-lité, et alors même qu'elle pense être maîtresse de son destin, un personnage parfaitement adapté et rompu aux us d'une société qui est sienne va faire irruption. Il est l'invité de marque, le Sénateur dont tout le monde parle et se demande s'il viendra, le Chœur s'en faisant l'écho, qui reprend et souligne l'attente angoissée des invités : *Le Sénateur ! Le Sénateur ! / Un grand homme ne doit jamais décevoir. / La politique est la religion américaine* (…)[10].

Kelly ainsi campée, désinhibée et qui n'est plus sur ses gardes, imbue de sa perception d'elle-même que conforte l'environnement exceptionnel qui contribue insidieusement à sa promotion et à son assurance, va soudainement prédire la venue du Sénateur en se référant à son horoscope, cette référence étant une nouvelle faille dans la rationalité et la maîtrise autoproclamées du personnage que soulignent ses amies et qui la fait se reprendre : *On ne croit pas dans les étoiles /…/ On est débarrassé des vieilles superstitions, / On croit en nous-mêmes, / Pour autant, on a nos prémonitions*[11]. La maîtrise du personnage cède au romantisme qui prend le dessus sur la rationalité précédemment irréfutable – le renversement se confirmant dans l'intérêt qu'elle accorde à l'arbitraire d'une intuition qu'elle nomme à propos « prémonition ».

Kelly est désormais toute tournée vers le vœu de la réalisation de son rêve, elle n'est plus maîtresse d'elle-même, elle s'offre au destin.

## Le Sénateur, le Maître du jeu

*Nous aimons l'œil public*
*Mais non la censure publique*
*Nous voulons notre photo dans les journaux*
*Mais nous voulons écrire l'histoire*[12].

Dans son observation des règles de la tragédie, J. C. Oates caractérise ses personnages car la fable pour préparer sa fin efface les nuances pour forcer les traits des personnages qui vont les précipiter dans leur destin et l'épilogue qui la conclura. Ainsi s'opposent les deux introductions des deux protagonistes : Kelly intègre le décor social qui la reçoit : elle fait partie du groupe de jeunes adultes venus célébrer la fête nationale, elle est montrée en pleine lumière en accord avec

[10]Id. p. 85 : *CHORUS : The Senator ! The Senator !/ A great man must never disappoint. Politics is the American religion, …*
[11]Id. p. 86 : *KELLY : We don't believe in the stars, (…)/ We're free of old superstitions,/ We believe in ourselves. / Yet, we have our premonitions.*
[12] Id. p. 107 *: ROY & SENATOR : We love the public eye, / but not public censure. / We all want our picture in the papers / but we want to write the story.*

les éléments, même si ce décor l'enivre. S'oppose à cette présentation l'arrivée du Sénateur qui, lui, est détaché du décor, enveloppé par les lumières de la scène. Il apparaît (sur)élevé et encerclé dans un *spot* de lumière, le terme *elevated* utilisé dans la didascalie intégrant le double sens physique et surnaturel pour le faire apparaître tel un dieu, seul et promu, au milieu d'un auditoire plongé dans le noir qui le voit mais que lui ne voit pas, proche mais intouchable, supérieur mais empathique comme le démontre son discours :

> *Mes amis ! Mes amis ! Mes amis !*
> *Je crois dans le principe de la Démocratie,*
> *(…)*
> *je crois qu'il n'y a pas de conduite politique sans*
> *conviction morale, je crois…*[13]

Celui qui fait son entrée est l'homme politique, célèbre mais en démonstration, personne publique qui tient à écrire l'Histoire, disant les mots qui doivent être retenus, car ils sont attendus et impriment son image. Pour autant, des nuances apparaissent dans le dessin du personnage et c'est à lui-même qu'il livre soudainement son malaise :

> *C'est entièrement vrai. Cependant pourquoi*
> *Est-ce que mes mots ont le goût de cendres mouillées ?*[14]

En présence des huit jeunes gens qui boivent ses paroles, soudainement, lui, ne croit plus en ce qu'il proclame : à nouveau, ce goût de cendres mouillées qu'il éprouve à l'écoute de ses propos vient brouiller son esprit :

> *Des mots ! L'art de la politique est l'art des mots !... Cependant pourquoi*
> *ont-ils le goût de cendres mouillées dans ma bouche, comme*
> *ma propre mort, une eau noire s'élevant*
> *de ce jour d'été blasonnée de soleil ?*
> *Pourquoi les mouettes rient de moi et se moquent*
> *avec une telle fraternelle*
> *rapacité* ?[15]

---

[13] Id. p. 87 : *SENATOR : My friends ! My friends ! My friends ! / I believe in the principle of Democracy, / (…) / I believe there is no political leadership without / moral conviction, I believe…*

[14] Id. p. 87 : *SENATOR : (…) It's all true. Yet why / do my words taste like wetted ashes ?*

[15] Id. p. 88 : *SENATOR (To himself) Words ! The art of politics is the art of words ! / (…) / yet why / do they taste like wetted ashes in my mouth, like / my own death, a black water rising / out of this sun-blazoned summer day ? /Why do the seagulls grin at me and jeer / with such brotherly / rapacity ? …*

La prémonition du Sénateur est toute autre qui s'absout dans sa solitude par ses apartés au cours desquels une conscience nouvelle ou oubliée resurgit, inquiétante et augurant de sa mort. Mort dans une eau noire contrastant avec la lumière du soleil, apartés en vers libres se terminant sur une inquiétante question et un oxymore : *une telle fraternelle rapacité ?* Les mouettes sont ces oiseaux qui tournent en criant autour des bateaux, attendant les « déchets » déversés à la mer pour se nourrir ; la mouette blanche, mentionne le dictionnaire, est aussi appelée « sénateur » ! Pure coïncidence sans doute mais qui colore de moquerie cynique la déclamation impromptue du Sénateur. Pourquoi voit-il des mouettes planer au-dessus de lui ? Que viennent-elles lui prédire ? Sa mort, c'est-à-dire sa déchéance ? Le Sénateur ressent un besoin de rédemption, de compassion peut-être et c'est dans le regard plein de désir et d'innocence de Kelly qu'il va tenter de retrouver l'homme qu'il était :

*On dirait que j'ai fait tout ce chemin*
*pour quelque chose--*
*pour elle ?*
*Pour être purifié —*
*pour retrouver l'humilité —*
*renaître.*
*Dieu reconnais-moi coupable, mais accorde-moi le pardon.*
*Dieu aide-moi. Je ne peux rien tout seul.* [16]

Un dénominateur commun à Kelly et au Sénateur : Dieu, Celui censé exaucer les désirs. Celui-là-même sans qui l'Amérique n'existerait pas et qui se tourne constamment vers Lui en ne faisant malgré tout que ce qu'Elle (l'Amérique) a envie de faire.

**L'expression du Désir, ses moyens et ses fins**

*Il a envie de plaire car chaque épisode de sa vie au milieu des étrangers est un enjeu : il est acteur subsumé par son rôle.*[17]

//

*Ce visage ! — Ces yeux !*
*Une telle confiance ! Si jeune, « elle » croit.*

[16] Id. p. 103 : *SENATOR : It seems that I have come this long way / for a purpose--/ for her ? / To be cleansed-- / to be chastened-- / reborn. / God grant me guilt, but also forgiveness. / God help me, I can't help myself.*
[17] Id. p. 89 : …*He seems eager to please, for each episode of his life among strangers is a challenge : he is an actor subsumed by his role* (…).

*Me voir ainsi dans des yeux comme les siens —*
*Je peux me respecter à nouveau.*[18]

Se retrouvant au milieu de jeunes qui croient en ses idéaux, qui comptent sur lui pour faire passer les lois de leur avenir, qui espèrent même le voir devenir Président des États-Unis, redonne au Sénateur égaré dans ses frasques et ses mensonges la foi qu'il a perdue, foi qui ranime son enthousiasme et les idéaux de sa jeunesse mais aussi d'autres appétits qu'il veut tout aussi louables puisqu'ils lui rendent son respect de lui-même, Dieu s'arrête là.

Marié, il l'est, tout comme son Attaché, Roy, qui aussi trompe sa femme, avec Buffy, l'amie de Kelly ; mais ces engagements sont sans valeur et c'est Buffy qui le confirme, déclarant leurs mariages : *Purement « pro forma »*[19].

Ainsi les protagonistes se rapprochent, le trajet mental et physique s'opère, le déroulement de ce jour symbolique n'en est qu'à son début, Roy le confirme : *C'est le moment de fêter ! Vous êtes venu de loin / et il est encore tôt, / alors commençon* [20].

Roy, dont la réussite est liée à celle du Sénateur et qui a senti un bouleversement dans le Sénateur, le rappelle à l'ordre en lui faisant comprendre qu'il est mort s'il perd de vue son futur politique et la Maison Blanche. Lucius, venu à Mount Grayling pour Kelly, a senti la transformation et l'attirance de Kelly pour le Sénateur, ces deux « adjuvants » à l'œil vif veulent ramener les « égarés » à leurs intérêts : la réussite politique pour Roy, l'amour de Kelly pour Lucius.

Pourtant, quelques mots sur sa fragilité et ses doutes suivis d'une rose sauvage offerte par le Sénateur à Kelly la détournent du match de tennis où se confrontent les deux générations des « jeunes » et des « anciens » et qui revêt dans cette division des âges une puissante signification symbolique. En triomphant, les jeunes démontrent leur force physique ; en perdant, les anciens que sont Roy et le Sénateur signent leur arrêt de mort dans l'arène du sport et augurent métaphoriquement de leur fin dans celle du pouvoir politique.

Kelly, indifférente au résultat, s'est détachée du groupe en allant s'isoler et s'allonger sur un banc pour méditer les paroles de son amie : *Le Sénateur n'a d'yeux que pour toi*, ce à quoi elle répond que *ce n'est qu'un jeu.*

Alors que l'Acte I approche de sa fin, le Sénateur a déposé à son insu un baiser sur le cou de Kelly qui agit sur elle comme un charme : quelque temps plus tard, ils sont dans les bras l'un de l'autre après que le Sénateur a affronté et défait Lucius de tout droit sur Kelly et que celle-ci a repoussé Lucius qui l'aime. Libérée, elle est en extase devant ses propres sentiments :

---

[18] Id. p. 91 : *SENATOR : That face !—those eyes ! / Such trust! So young, « she » believes. (Pause) Seeing myself so in eyes likes hers-- / I can respect myself again.*
[19] Id. p. 92 : BUFFY : … *Purely pro forma.*
[20] Id. p. 91 : ROY : *Time to celebrate ! You've come a long way / and it's early in the day,/ so let's begin.*

*… Nos vies sont des énigmes mais qui en connaît les réponses ? (Pause)*
*Pourquoi suis-je si heureuse ? — je ne suis pas amoureuse.*
*Je sais seulement que les vagues crient « Je veux ! Je suis ! »*
*Je sais seulement que je veux vivre pour toujours, toujours !*[21]

Kelly va retourner ce questionnement et cette constatation plusieurs fois, refrain aussi vivifiant qu'inquiétant, énigme dont le destin seul a la réponse, qu'il lui est interdit de décrypter. Le pressentiment de mort du Sénateur entre en dissonance avec son désir à elle de vivre éternellement. Là se joue le jeu. Les appétits de réussite de Kelly vont de pair avec sa jeunesse, ses études brillantes l'autorisent à s'imaginer réussir dans toutes les carrières auparavant réservées aux hommes et entre autres la politique… *Suis-je gourmande, j'ai tellement d'envies !*[22]

Cet Éden que semble être l'île de Mount Grayling accorde tout à ses bénéficiaires, l'interdit n'existe pas, il se camoufle derrière les concepts modernes que sont *indépendance* et *libre arbitre*. Il est d'abord hédonisme pour Kelly qui, en voulant le pratiquer, va rencontrer la première épine, celle de la rose sauvage offerte par le Sénateur, présage romantique d'une autre épine.

L'Éden, on le sait, est le repère du Mal camouflé derrière son masque de beauté, d'attraction, d'attention : la crise mystique du Sénateur se perd ou se confond dans son désir de Kelly. À son insu, il la suit, l'observe, s'intéresse à elle depuis qu'elle lui a avoué son admiration : sa thèse de fin d'études sur lui ; son audace qu'il accepte lorsqu'elle corrige le « politiquement correct » d'une réaction qui sonne faux à ses oreilles et à celles de ses amis. Elle est cernée à présent, il l'a choisie, et sur elle il va pouvoir faire une démonstration de son pouvoir. Alors qu'ils sont seuls, il lui propose de travailler « avec » lui à Washington : *Kelly, que penseriez-vous / de venir à Washington travailler pour moi ? / travailler « avec » moi ?*[23] Kelly, prise au dépourvu, confuse mais flattée, s'enquiert des « conditions ». Amour-statut social pour Kelly ? Balle de match du Sénateur ? Revanche sur la partie de tennis perdue et gagnée par les « jeunes » durant le double de l'après-midi qui démontrait la vigueur de la jeunesse sur la stratégie et la maturité ? Ainsi Kelly, avide d'elle-même, de réussite professionnelle, avide d'assouvir son « désir », se laisse aller dans le piège du Sénateur. Un baiser volé, une rose sauvage, un enlacement et une proposition de travail inespérée, quatre *sets* finement joués pour emporter une victoire plus importante qu'un double de tennis : le Stratège a triomphé de la Jeunesse. Kelly veut croire mais n'est pas dupe pour

[21] Id. p. 95 : KELLY : …*Our lives are riddles, but who can know the answers ? (Pause) Why am I so happy?—I'm not in love. / I only know the waves cry to me « I want! I am! » / I only know I want to live forever and ever!*
[22] Id. p. 95 : *Am I greedy, I want so much!*
[23] Id. p. 109 : *SENATOR : Kelly, How would you like / to come to Washington, and work for me ? / work « with » me?*

autant, cette nuit d'abandon de son corps au Sénateur est son enjeu, « sa » stratégie qui sera peut-être payée de retour par une ascension professionnelle, au pire sera une simple aventure comme elle se le dit à elle-même et à Buffy :

*N'attends rien, Kelly — vraiment.*
*Il n'en sortira rien, Kelly — probablement.*
*C'est une--aventure*[24] //
*Si je ne fais pas ce qu'il me demande, Buffy,*
*Il n'y aura pas de demain.*[25]

## Épilogue 1

*Le mettrai-je en colère si je prononce le mot « perdus » ?*[26]

Il n'y a pas eu ni demain ni aventure, car au-delà des conseils de ses amis, Kelly, celle qui se croyait maîtresse de son destin, avait un dicton bien ancré au tréfonds d'elle-même, un dicton que sa mère lui avait inculqué dans son enfance et qui lui revient trop tard en mémoire et que reprend le Chœur *: Un homme peut devenir méchant si on le fait douter de sa MASCULINITE —*[27]

Elle a enfreint cette règle lorsque, prise de panique par la conduite du Sénateur ivre, elle se permet de lui dire qu'ils *sont perdus*, elle a affecté la susceptible masculinité du Sénateur et récolté colère et abandon. Elle a provoqué sa propre mort. Elle a défié la suprême loi machiste qui fait du mâle le dominant, même dans une Amérique de l'égalité.

## Épilogue 2

*Tout voyage devrait être pèlerinage, et toute destination sacrée*[28]

Qu'est-ce que le Sénateur à ce stade de sa vie ? Une « représentation » du désir de ses admirateurs, un maître dans l'art des mots comme il le dit lui-même, un politicien à la verve totalement contrôlée, ajustée en permanence à la demande de son auditoire. Il sait calculer les effets de sa prose : ainsi arrange-t-il les mots, organise-t-il ses phrases de façon à illusionner ceux qui l'écoutent, ou s'écouter lui-même faisant des promesses. Ses mots, astucieusement choisis, le maquillent en

[24] Id. p. 114 : KELLY : …*Don't expect anything. Kelly—really. / Nothing will come of it, Kelly—probably. / It's an adventure.*
[25] Id. pp. 114, 115 : *Don't expect anything, Kelly—really. / Nothing will come of it, Kelly—probably. / It's an—adventure. //If I don't do as he asks, Buffy / there won't be any tomorrow.* (…)
[26] Id. p. 118 : *will I anger him if I say the word « lost » ?*
[27] Id. p. 119 : *A man can turn mean if he is made to doubt/ his MASCULINITY*
[28] Id. p. 98 : *SENATOR (to himself) : Every journey should be a pilgrimage, and every destination sacred.*

être repentant et empathique : pourtant son voyage-pèlerinage n'atteint jamais la sincérité, sa destination si sacrée dément ses engagements moraux et démocratiques, ceux qu'il clame et pour lesquels il est ovationné par le groupe de jeunes chez qui il passe la fête de l'Indépendance. *Tout voyage devrait être pèlerinage…* Maxime sans destinataire et destinée donc à planer dans le vide. Car, Voyageur, il prend effectivement la route mais ivre, et l'aspect sacré de sa destination prend véritablement *le goût de cendres mouillées* que lui-même trouvait dans son discours. À son stade d'ébriété, sa passagère n'est plus qu'une étrangère dont il a oublié le nom et qui, de surcroît, l'irrite en émettant la possibilité qu'ils soient perdus au point de lui faire perdre le contrôle de la *Toyota de location*. Un peu plus tard un Sénateur-au-large-sourire-permanent, perdu le temps de trouver une cabine téléphonique pour se faire secourir et « couvrir » par son Attaché, raconte sa version de l'accident alors même que l'étang a raison d'une jeune femme dont les poumons se remplissent d'eau et qui meurt.

De ce voyage Kelly, elle, ne reviendra pas. Elle n'allait nullement vers la mort mais vers la vie, une vie qui voulait rapprocher conte de fées et réalité, l'obligeant à faire un petit détour par le mensonge et l'opportunisme tellement ses appétits professionnels et sa soif d'elle-même étaient forts. Inconsciemment et/ou envoûtée, elle abandonne rapidement ses idéaux de femme libre, se fait ingénue, succombe aux mots et à la séduction, renoue avec les recettes toujours en vigueur du « troc » sexuel pour sortir de sa vie qu'elle considère comme médiocre. Son voyage n'était pas pèlerinage, pas plus qu'il n'était sacré : de romantique il est devenu… tactique.

## Conclusion : puissance et séduction

Dans un article intitulé *« Reflections on the Grotesque »*, J. C. Oates dépeint le créature monstrueuse comme *« esthétiquement (c'est-à-dire érotiquement) attirante »*. Elle poursuit en donnant un caractère abstrait à la créature monstrueuse qui devient le Mal dans sa logique et qu'elle définit ainsi : « (…) *le mal n'est pas toujours repoussant mais fréquemment attirant, il a le pouvoir de ne pas faire de nous simplement des victimes, comme le font la nature et les accidents, mais des complices actifs*. »[29] La tragédie peut-elle reprendre cette définition qu'elle applique aux personnages de la littérature *grotesque* qui, dans cette logique, font du Sénateur la créature séduisante cachant un monstre et de Kelly sa victime et sa complice ? Sans elle, il n'y aurait pas eu ce dévoilement de l'autre en lui que Kelly ignorera pour toujours dans sa mort. Cette tragédie, écrite

[29] Joyce Carol OATES, *JOYCE CAROL OATES ON WRITINGS AND WRITERS*, from « Reflections on the Grotesque » USF – Celestial Timepiece – The Joyce Carol Oates Home Page: *…that evil is not always repellent but frequently attractive, that it has the power to make of us not only victims, as nature and accidents do, but active accomplices.*

trente ans après le drame, dans une facture très simplifiée, est un regard sur un homme pour lequel une majorité des Américains avait de l'admiration au point de le vouloir comme président. L'histoire est vieille et le personnage a disparu, Oates veut donc utiliser l'événement pour universaliser des sentiments et comportements, démontrer leur pérennité, leur constante actualité surtout dans le monde de la politique… *Je voulais que l'histoire soit quelque peu mythique, l'expérience presqu'archétypale d'une jeune femme qui fait confiance à un homme plus âgé et dont la confiance est violée*.[30] Le spectateur est donc saisi par ce qu'il voit se dérouler sur scène, il voit la machination du Sénateur, il pénètre les pensées des protagonistes et lui sont donnés les moyens d'anticiper la fin et de vivre avec les héros leur destin. *L'art ne joue aucun rôle dans un tout homogène car l'art ne peut surgir que du conflit*[31], continue J. C. Oates dans son article sur « *Reflections on the Grotesque* ». Revient donc au théâtre de jouer de son art pour mettre en scène le conflit qui crée le malaise et peut devenir politique.

L'intérêt de *Black Water* serait-il simplement la construction d'un archétype et d'une tromperie ? Oates la romancière, qui ne cesse de malaxer la pâte humaine, sait combien elle est singulière et que cette singularité qui la rend unique est au centre de sa mise en scène. Ici le Désir détermine la volonté des héros, chacun le sien : pour le Sénateur, retrouver l'enthousiasme perdu et le respect de soi-même en séduisant une jeune femme admiratrice déjà de l'homme politique ; pour Kelly, voir dans le Sénateur une possibilité de promotion sociale, le désir de se réaliser dans les idéaux d'un homme qui l'attire et qu'elle admire. Elle nie être amoureuse : de qui, elle ne le dit pas car elle ne se reconnaît pas. Kelly veut seulement vivre *son* aventure. Dans l'écriture de sa tragédie, Oates mêle un ingrédient de taille, plus profond que celui d'un destin inscrit et qui est la *subjectivité* et qu'elle définit comme étant : *l'essence de l'humain (…) et aussi le mystère qui nous sépare irrévocablement les uns des autres.*[32]

Subjectivité et mystère accompagnent l'accomplissement du destin, car chacun est allé vers l'autre sans réel calcul, poussé par les circonstances d'un moment, d'une rencontre : ce Destin a englouti le Désir dans sa mort.

**Claude VILARS**
***Docteur en Études Anglo-Américaines***

[30] Joyce Carol OATES, The Writings of J.C.OATES, english peejerhore.com : *« I wanted the story to be somewhat mythical, the almost archetypal experience of a young woman who trusts an older man and whose trust is violated. »*

[31] Joyce Carol OATES, Joyce Carol Oates on Writers and Writings, « Reflections on the Grotesque », *op. cit.* : *Where all is homogeneity art plays no role, for art arises only out of conflict.*

[32] Joyce Carol OATES, Joyce Carol Oates on Writers and writings, « Reflections on the Grotesque », *op. cit.* : *The subjectivity that is also the essence of the human is also the mystery that divides us irrevocably from one another.*

## ANNEXE : DÉCOUPAGE DE LA PIÈCE

***Overture (Ouverture)***
Introduction du Chœur, voix de Kelly, échange téléphonique entre le Sénateur et Roy son attaché.

**ACT I**
*Scene 1 : The Anticipation (Scène de Prédestination)*
Présentation de Kelly, de ses envies, de son bonheur, mention de la venue probable du Sénateur.
*Scene 2 : The Arrival (L'Arrivée)*
Le Sénateur arrive, accueil et ovation.
*Scene 3 : The Arrival II (L'Arrivée II)*
L'introduction du Sénateur aux amis de Roy, présentation des invités.
*Scene 4 : Rosa Virginiana*
Commentaires des jeunes femmes sur le Sénateur, conversation de Roy et du Sénateur sur leurs « liaisons » amoureuses, rappel à l'ordre du Sénateur par Roy, rencontre de Lucius et de Kelly, rencontre de Kelly et du Sénateur.
*Scene 5 : The Match*
Doubles de tennis opposant les jeunes et les anciens, participation du Chœur, Buffy révèle à Kelly que cette dernière intéresse le Sénateur.
*Scene 6 : The Secret Kiss (Baiser Volé)*
Le Sénateur dépose un baiser sur le cou de Kelly endormie qui se réveille se sentant sous un charme.
*Scene 7 : Barbecue*
Tous mangent et boivent ; rixe entre Lucius et le Sénateur.
*Scène 8 : The Seduction (La Séduction)*
Séduction de Kelly par le Sénateur et proposition de travailler « avec » lui à Washington.
*Scene 9 :*
Les invités dansent.

**ACT II**
*Scene 10*
Décision du Sénateur de quitter l'île, Décision de Kelly de le suivre : désapprobation de tous car le Sénateur est ivre ; ils quittent la soirée en voiture, le Sénateur conduit.
*Scene 11 : Lost (Perdus)*
Panique de Kelly dans la voiture que le Sénateur ne maîtrise pas ; ils se sont probablement perdus et Kelly le dit au Sénateur.
*Scene 12 : The Escape (la Fuite)*

La voiture a dérapé, quitté la route pour s'enfoncer dans l'eau d'un étang. Le Sénateur a réussi à sortir, Kelly appelle à l'aide.
*Scene 13 : Black Water I*
Panique de Kelly à l'intérieur de la voiture dont elle ne peut sortir et qui persiste à espérer que le Sénateur va venir la sauver.
*Scene 14 : Black Water II*
Kelly revoit sa vie, conserve espoir d'être sauvée par le Sénateur ; ce dernier voit sa carrière terminée. Le Chœur annonce la mort de Kelly.

**THE END (FIN)**

C

# COMMENTAIRES ET RÉFLEXIONS
# SUR
# LE MAL ET LE MALHEUR

# À PROPOS DU BONHEUR (ET DU MALHEUR)

## Le sentiment le plus recherché

Le sentiment le plus recherché par les êtres humains, est-ce l'amour, le plaisir, le bonheur, la tranquillité d'âme, ou bien encore un autre sentiment ? Est-il seulement possible de mettre tout le monde d'accord sur cette question ? N'est-il pas plutôt vraisemblable qu'en ce domaine, ce sont la variété, la particularité et les différences entre les hommes qui doivent servir de critère de recherche ? La plupart d'entre nous cherchons l'amour, mais un tempérament peut-être un peu plus philosophe préférera sans doute parvenir à l'ataraxie. De même, certains opteront plutôt pour le plaisir que pour l'amour, voyant dans ce dernier une source possible de souffrance, alors que le plaisir, lui, comme son nom l'indique, n'est entravé par aucune sorte de douleur. *Même le masochiste ne recherche pas la souffrance ou le mal pour le mal, mais bien plutôt pour le plaisir qu'ils procurent.*

En fait, ce qu'il y a de commun à la recherche de l'amour, du plaisir, de la tranquillité d'âme, ou de quelque autre sentiment, c'est que toujours il y est question d'une quête orientée vers la possession d'un bien espéré, voire même du bien, ou en tout cas de ce que l'on considère comme tel. Ainsi l'amour est le bonheur des âmes passionnées, le plaisir est le bonheur du sens commun, l'ataraxie est le bonheur de certaines âmes philosophes : on le voit, ce que tout un chacun recherche, c'est bien le bonheur conçu comme l'état d'un être pour lequel tout arrive selon sa volonté. Le bonheur est l'état d'un être étant parvenu au bien que sa volonté s'est fixé pour fin.

D'aucuns émettront peut-être l'hypothèse qu'il existe des individus mettant d'autres valeurs au-dessus du bonheur. Rappelons-nous Kant qui affirmait qu'il vaut mieux être digne du bonheur que simplement heureux, faisant comprendre par là même que la vertu est supérieure au bonheur, et que c'est bien elle qu'il faut rechercher en priorité. Pourtant ce type d'attitude philosophique peut facilement être ramené à notre hypothèse de départ, dans la mesure où ce qui est alors recherché comme le bien suprême, c'est la vertu ; et dans ce cas, cela veut bien dire que le bonheur réside dans la vertu, certes, mais que c'est bien le bonheur qui est recherché, par la médiation de la vertu, qui en constitue en quelque sorte la condition de possibilité.

Si donc les hommes font résider leur bonheur dans des objets ou des fins différents, il apparaît tout de même que le sentiment qu'ils recherchent le plus, c'est bien le bonheur. Ce qui se comprend d'ailleurs très bien, vu que le concept de bonheur est suffisamment large pour englober plusieurs concepts plus particuliers. Grâce à son extension, le concept de bonheur convient parfaitement pour désigner le sentiment le plus recherché par les hommes.

## Deux définitions du bonheur

Il y a une première définition du bonheur, par la pure rencontre, par la pure gratuité de la rencontre, d'autant plus heureuse qu'elle est inespérée. Le bonheur est alors une forme de chance (comme quand on dit « je n'ai pas l'heur (la chance) de lui plaire » ; le bonheur, c'est en effet d'abord le « bon-heur »). Le bonheur est alors une sorte de « finalité sans fin », quelque chose que l'on recherche sans savoir ce qu'il faut viser précisément. Ce bonheur est comme une puissance surnaturelle, un génie inspirant les circonstances. Avoir du bonheur dans ses entreprises veut dire, dans ce cas, qu'elles ont toujours rencontré les circonstances (tout s'est toujours bien trouvé). Avec bonheur veut alors dire avec réussite. Rien d'aussi gratuit, donc, d'instantané, d'exceptionnel, de singulier que le bonheur. Il n'est l'objet d'aucune technique, d'aucune production, d'aucun travail. La prudence peut bien aider le bonheur, mais il n'y a pas de technique du bonheur.

Une seconde idée du bonheur correspond à l'idée d'un bonheur qui ne soit pas un événement, mais une durée, une continuité, voire la totalité d'une vie. Le bonheur est alors l'objet de la réflexion et de l'entreprise visant à s'en assurer. Ce bonheur ne réside plus dans l'instant, mais dans la durée ; il ne signifie plus la contingence, mais la nécessité par laquelle je le produis ; il ne consiste plus dans la gratuité, mais devient l'objet d'une véritable délibération. A y regarder de plus près, on ne peut cependant maîtriser, à proprement parler, le bonheur, mais seulement les *conditions* du bonheur. Alors que dans la première définition le bonheur était d'autant plus grand qu'il n'y avait ni espérance, ni attente, ni désir – le bonheur était un pur cadeau –, ici, le bonheur semble plutôt être ce que je construis, une sorte de récompense bien méritée.

## Le bonheur comme processus d'extension et de totalisation

Une première façon de produire ce bonheur, c'est d'essayer de convertir en durée ce qui n'est, à la base, que de l'instantané. Ce bonheur suppose une postulation de la durée. C'est pourquoi Solon, par exemple, s'adressait à Crésus en ces termes : « Tu te crois heureux, mais tu ne seras heureux qu'au jour de ta mort ». C'est que le bonheur ne peut en fait vraiment apparaître qu'à la mort, car celle-ci signifie la fin de la durée de la vie, c'est-à-dire de la durée la plus longue que nous puissions connaître, la seule qui puisse réellement constituer une totalité pour nous. Le bonheur implique l'idée d'une totalité, qui est totalité de la satisfaction des penchants, tant en variété qu'en degré. Comme le sous-entend si bien l'expression populaire, le bonheur, c'est quand « tout va bien ». En matière de bonheur, on ne peut pas dire « oui et non », ou bien « j'ai *du* bonheur, mais… ». Mon bonheur doit être total, ou sinon, c'est qu'il n'existe pas vraiment. Le bonheur suppose ainsi l'idée d'une totalisation possible des circonstances ainsi que le passage paradoxal

de ce qui dépend plus ou moins de moi. Le bonheur signifie donc totalisation du temps, de la satisfaction, et des circonstances.

Il est évidemment toujours possible de critiquer la possibilité de cette totalisation, en disant qu'elle est impossible de fait. Il est même possible d'aller plus loin en affirmant que ce n'est pas seulement dans la réalisation, mais dans son concept que réside une impossibilité du bonheur. Ainsi Kant montre ce qui fait du bonheur un « idéal de l'imagination ». Il y a bien alors une représentation de la totalité, mais la totalisation y est effectuée de manière purement imaginaire. Leibniz ira même jusqu'à penser que la totalité de la satisfaction repose sur une idée aberrante, et que quand bien même on pourrait y parvenir, elle serait ennuyeuse. Autant dire que selon lui l'inquiétude et la dissonance sont nécessaires à la vie et au bonheur, car un état sans dissonance serait analogue à la mort. Il ne peut donc y avoir de bonheur que par progrès, tant il est vrai que la totalité en question ne peut jamais être actuelle, mais seulement en devenir. Ainsi la vision du bonheur que propose Fourier à travers ses phalanstères ne peut prendre que la forme de l'utopie. Les phalanstères nous donnent une représentation scénique de la totalité rationnelle, en opérant le passage de la totalité indéterminée dont parle Kant à une totalité articulée et mise en scène (l'écueil de la totalisation réside alors dans ce que l'on pourrait appeler la « papillonite »). Le bonheur, on le voit, ne réside donc pas, selon cette première approche, dans une grande somme de plaisirs, mais dans la totalité de la satisfaction, non pas dans des plaisirs nombreux, mais bien dans une satisfaction totale.

## Le bonheur par restriction

On peut aussi préférer un bonheur obtenu « par restriction », c'est-à-dire soit par restriction hors de toute extériorité (je ne viserai alors que les choses qui dépendent de moi), soit par restriction à l'état de nature (l'homme étant alors réduit à sa pure nature). Il s'agit dans les deux cas de tenter de créer une sorte de « totalité partielle ».

Dans le premier cas, le bonheur n'existera généralement que comme restriction, délimitation de ce en quoi je place ma volonté. Ainsi la logique stoïcienne du bonheur revient à viser non pas une adéquation entre ma volonté et le monde, mais bien une adéquation de ma volonté avec elle-même. Le bonheur est alors l'acte indéfini de refuser tout ce qui ne dépend pas de soi. Le bonheur est en fait une forme de liberté, c'est-à-dire de jouissance pure de soi ou d'autarcie.

De la même manière chez Descartes, on trouve, notamment dans le *Discours de la méthode*, une morale par provision qui a pour but de nous faire découvrir le bonheur comme béatitude. Il s'agira alors de changer ses désirs plutôt que l'ordre du monde. Autant dire que le sens du bonheur change, dans la mesure où l'entendement est incapable d'indiquer à la volonté le bon chemin. Ce n'est qu'au bout de quelque temps que, si je reste sur un chemin, je cesserai d'être égaré,

et pourrai m'orienter. Ce qui signifie que tout chemin est un bon chemin : il me mènera non où j'ai envie d'aller, mais où je pourrai m'orienter. Il y a là, on le voit, une véritable substitution du sens du bon chemin, un basculement du sens du succès. Changer ses désirs revient à accepter en fait une sorte de maxime de résignation. *Car le malheur, ce qui m'est refusé, me fait comprendre que je dois cesser de désirer tout ce que je n'ai pas*. Or, je ne désire quelque chose que pour autant que je l'estime possible : ma maxime devra donc tendre à la réduction du possible. Il faut évacuer le possible de la vie, car en matière de bonheur, soit il y a possession du bonheur, soit impossibilité d'y parvenir. Le bonheur s'éprouve dans l'effet réel, et non dans les supputations. Il faut donc faire de son mieux, essayer totalement, faire en sorte que si j'échoue, je ne puisse pas me dire que c'était possible : il faut en quelque sorte aller jusqu'à l'impossible. La logique cartésienne du bonheur n'est pas une logique du possible, mais de l'impossible ou de l'effectif. *Le concept de bonheur s'oppose donc au concept de regret qui, lui, signifie malheur. Je ne suis malheureux que pour autant que je désire et que je regrette d'avoir manqué de volonté*. La volonté doit se combler par son propre efficace.

C'est ce qui amène Descartes à concevoir une restriction du bonheur quant à l'objet. Comme il l'explique dans sa célèbre « lettre à Elisabeth du 4 août 1645 » sur le bonheur, l'idée de privation est plus forte quand je considère le possible ou ma propre nature que lorsque je considère l'impossible ou ce qui est de l'ordre du surnaturel : ainsi je ressentirai plus fortement la privation si je suis privé d'une bonne santé que si je ne possède pas un corps de verre, des ailes ou des langues de feu. Pourtant, la santé, les honneurs ou les richesses ne dépendent pas plus de moi que le fait de posséder des langues de feu, car seules la sagesse et la vertu, ou, pour le dire comme Descartes, « le droit usage de la raison », dépendent vraiment de moi. Aussi dois-je placer mon bonheur non pas dans les choses qui sont hors de moi (les biens de « l'heur », comme dit Descartes), mais dans le « contentement d'esprit » et la « satisfaction intérieure » (ce que Descartes appelle la « béatitude »). Le bonheur réside donc bien dans un *remplissement*, une forme de plénitude, mais qui n'est pas l'effet de l'extérieur. L'équation du bonheur selon Descartes pourrait se formuler ainsi : « petite plénitude vaut mieux que grande moitié ». Le bonheur n'est donc pas dans la quantité des plaisirs, mais dans la qualité de la satisfaction, et il ne faut pas regretter la santé, mais seulement d'avoir manqué de volonté. Reste que si le bonheur augmente par la présence des biens de l'heur, il ne diminue pas par leur absence. Comme dit le dicton populaire : « l'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue ». Ce qui revient à dire, en termes cartésiens, que si les causes du bonheur peuvent être multiples (la santé, les honneurs, les richesses, aussi bien que la vertu ou la sagesse), la nature du bonheur, elle, est unique, et réside dans la béatitude à laquelle je parviens par un usage droit de la raison.

À noter que la puissance qui me permet de parvenir au bonheur ne se définit pas toujours par la volonté. Ainsi Spinoza la définit plutôt par l'entendement. Deux hommes, parce qu'ils sont tous les deux des parties de la

nature, des modes finis de la substance infinie, ont autant d'idées inadéquates, mais l'un parviendra à faire consister son être dans ses idées adéquates, alors que l'autre n'y arrivera pas. Le problème réside donc dans le rapport de l'homme avec l'*ignoscari*, c'est-à-dire ce à quoi l'homme se reconnaît. Le problème du bonheur n'est plus d'avoir plus ou moins de volonté, mais de parvenir à forger des idées adéquates. C'est pourquoi le bonheur est aussi précieux qu'il est rare.

La seconde forme de bonheur par restriction revient aussi à un sentiment de *remplissement*, mais qui s'obtient par une sorte de « retour » (bien qu'il ne faille entendre par là aucun sens historique ou chronologique) à l'état de nature. Il ne s'agit pas par exemple chez Rousseau de restreindre ses désirs, mais de parvenir à une sorte d'adéquation originaire entre mes désirs et mes facultés, à un véritable pouvoir de satisfaction qui ne provient plus ni de la volonté, ni de l'entendement, mais de la sensibilité. Il faut en quelque sorte se rendre capable de faire abstraction de notre essence « sociale » (qui nous pervertit), pour ne plus retenir que notre essence « naturelle » (fondamentalement bonne). Le but n'est plus de restreindre le champ du possible, mais simplement de voir qu'à l'état de nature, je n'ai pas de représentation du possible, qui serait distincte de celle du réel. S'il y a restriction du possible, ce n'est certes pas par un effort de la volonté, mais parce qu'à l'état de nature, le possible n'a pas eu le temps de se creuser. Ce qui introduit du possible, et qui permet de le définir, c'est en fait l'imagination, véritable mesure des possibles. C'est l'imagination qui crée le possible, et *la logique du malheur sera précisément une logique de l'imagination, c'est-à-dire de l'écart croissant entre le possible et le réel*. Car l'imagination étend les possibles et me déporte hors de moi. Il faudra donc, pour la contrecarrer, promouvoir une éthique de la restriction de la sensibilité, tant il est vrai que ce qui m'empêche d'être heureux, c'est le fait d'être hors de moi.

## La détermination du bonheur

Le bonheur se détermine ainsi chez Rousseau comme plénitude de la sensibilité. Mais précisément, comment est-il possible d'arriver à ce sentiment de plénitude, de l'existence actuelle, si l'imagination s'est déjà éveillée ? La réponse de Rousseau est sans doute à chercher dans la notion de « rêverie ». Déjà, dans la cinquième promenade des *Rêveries d'un promeneur solitaire*, Rousseau substitue, par l'intermédiaire de la rêverie, la plénitude de la sensibilité à la plénitude de la volonté. Mais c'est sans doute dans sa « lettre à Malesherbes du 26 juillet 1762 » que Rousseau donne sa réponse la plus explicite : l'imagination étant le lot de notre condition humaine, il ne faut pas chercher à l'éradiquer, mais au contraire à l'apprivoiser, par le biais de la rêverie. Cette dernière se définit en effet comme « imagination apprivoisée ». La rêverie chère à Rousseau nous permet donc une première détermination du concept de bonheur.

On voit que pour une véritable détermination du bonheur, il nous faut chercher un concept synthétique, capable d'opérer l'union de l'intériorité et de l'extériorité. Ainsi la rêverie permet de recentrer l'imagination qui me déporte sans cesse vers l'extérieur. De la même manière, Kant est parvenu à réunir les deux aspects du bonheur que distinguaient Descartes (l'heur et la béatitude) et les Stoïciens (les choses qui dépendent de nous et les choses qui ne dépendent pas de nous) en substituant au « simple » bonheur un « suprême » bonheur, à savoir le « Souverain Bien » comme union du bonheur et de la vertu. Ainsi la vertu, qui dépend bien de moi, ne suffit pas. Elle ne suffit pas, toute seule, pour nous procurer un véritable contentement. C'est que ce qui ne dépend pas de moi constitue aussi une condition du bonheur. D'où la détermination du bonheur selon Kant : « Le bonheur est l'état d'un être pour qui, dans le monde, tout arrive selon sa volonté ». Le Souverain Bien n'est donc pas rapporté aux penchants ou à la sensibilité, mais bien à la volonté, mais à la volonté d'un être qui s'est rendu *digne* d'être heureux. Le rapport entre bonheur et volonté n'est donc pas déductible du simple rapport entre bonheur et sensibilité, mais suppose la moralité. Or si ce bonheur ne réside certes plus dans la simple satisfaction de nos penchants par l'extériorité, il ne se résume pas non plus à la satisfaction différée résultant du sentiment de conformité au devoir, supposant la prudence, l'intelligence de sa propre satisfaction : la moralité véritable ne se réduit pas à la conformité à la morale et résulte d'un raffinement de la satisfaction dans lequel je ne suis pas simplement heureux, mais heureux d'être digne du bonheur. Ce bonheur est donc double : il consiste à être satisfait que le monde s'accorde à ma volonté, mais aussi et surtout heureux de l'avoir mérité.

S'il y a une indétermination du bonheur en lui-même (on ne peut s'assurer du bonheur et il n'existe pas de moyens du bonheur pensables comme effets d'une « technique du bonheur »), en revanche on peut parler d'une détermination nominale du bonheur (il y a bien un accord nominal sur la fin du bonheur pensé comme idéal de l'imagination, même s'il n'y a pas d'accord réel, dans la mesure où il nous manque son concept). Peut-être parce que dans l'histoire, il y a un progrès de la civilisation, une satisfaction de plus en plus raffinée menant vers de plus en plus de moralité, une sorte de convergence entre la civilisation du monde et sa moralisation qui nous pousse à penser que le bonheur n'est qu'en devenir. Le bonheur, c'est alors la convergence de l'ordre de la vertu et du cours du monde. Heureux celui qui pense que peut se réaliser un monde moral !

**Olivier ABITEBOUL**
***Lycée Masséna, Nice***

# NOTULE SUR LE MAL :
# La conscience du bien et du mal comme sentiment moral

D'où nous vient le sentiment que tel ou tel acte, que telle ou telle attitude, que telle ou telle intention, etc., est un mal ou bien inversement, que tel type de conduite, tel type de comportement, etc., est un bien ? Pour répondre à cette question, il faut bien sûr d'abord présupposer l'existence d'une telle distinction entre (le) bien et (le) mal. Mais à partir du moment où celle-ci est posée, du même coup doit s'imposer un critère de reconnaissance de ce que nous ressentons comme un bien et de ce que nous ressentons comme un mal. Le fait même qu'il s'agisse d'un sentiment signifie peut-être qu'il est personnel et non universel. Pourtant, s'il existe un tel critère, c'est qu'il est paradoxalement à la fois inscrit dans la personne et attribuable à toute personne : singulier et universel. Ce que nous cherchons donc ici, c'est quelque chose comme l'existence d'un instinct, d'une conscience morale. L'association du caractère instinctif et du caractère moral peut paraître étrange. Et c'est précisément pourquoi il faut l'interroger. Comment ce qui est de l'ordre d'une valeur peut-il être en même temps un pur fait ? Peut-être faut-il apprendre à ne pas distinguer, dans le cas qui nous préoccupe tout au moins, le plan de la valeur et celui de la factualité. Un peu à la manière où l'animal possède l'instinct, a le sens de sa survie, l'homme ressent instinctivement ce qui est bon ou ce qui est mauvais, ce qui est bien et ce qui est mal. Car le bien et le mal ne se superposent pas exactement au bon et au mauvais. Certains diront que le bien et le mal n'existent pas et que seule existe la conscience de ce qui est bon pour moi et de ce qui est mauvais pour moi, ce qui est bon pour moi pouvant être mauvais pour un autre. En fait, les deux distinctions sont opératoires : à la fois celle entre le bien et le mal et celle entre le bon et le mauvais. Par exemple il peut être bon pour moi de boire du café, et mauvais pour un autre. Toute la difficulté vient de ce que l'on recherche un critère universel de distinction entre le bien et le mal en soi, entre un bien et un mal absolus, définissables en tout temps et en tout lieu. Autant il est facile de trouver un exemple de ce qui est bon et de ce qui est mauvais individuellement, autant il semble plus dur d'en trouver un pour le bien et le mal. Tentons tout de même de trouver un exemple du mal. Tout le problème est de savoir s'il est possible de faire le mal intentionnellement, volontairement. N'est-ce pas toujours inconsciemment que je fais le mal, et donc en tant que je suis irresponsable ? Socrate pensait que « nul n'est méchant volontairement ». En fait, cela peut se comprendre au sens où la volonté n'est pas entièrement en mon pouvoir. Je n'ai jamais tout pouvoir sur mon pouvoir de volonté. La volonté est elle-même déterminée. On peut donc en déduire que le mal existe, mais qu'en même temps, paradoxalement, il est difficile de trouver un responsable absolu du mal. Sans doute le responsable est-il celui qui commet l'acte (de tuer par exemple) même s'il est impossible de déterminer une volonté sous-jacente, une mauvaise intention. Impossible de juger les intentions

indépendamment des actes. L'intention n'est que ce qui précède immédiatement l'acte. Il n'y a donc pas à proprement parler de mauvaises intentions. Seule la préméditation est blâmable. Car alors l'intention est réfléchie, calculée, préparée (?), et donc libre.

Tout le problème vient en fait de la conciliation entre le point de vue de l'individu et celui de l'universel. Ce que l'individu considère comme bon pour lui peut être mal en soi, et inversement ce qui est bien ou présenté comme tel par la société, l'individu peut le ressentir comme mauvais pour lui. Essayons de trouver un exemple mettant en scène ce conflit de l'individualité et de l'universalité. Un individu peut voler ou tuer soit pour se conserver, soit pour se défendre, mais pour autant le vol et le meurtre sont des maux. De même la société considère plusieurs institutions comme bonnes, alors qu'elles peuvent ne pas convenir à certains individus : ainsi du mariage, des cérémonies de baptême, etc. (Même si, il est vrai, certaines de ces célébrations peuvent leur convenir à un moment donné de leur vie, mais pas à un autre). En définitive, il apparaît donc que nous avons en nous un sentiment moral, une conscience du bien et du mal, qui est irréductiblement inscrite en nous comme un fait. Ce sentiment moral n'a pas à être fondé, car il est déjà le fondement de notre conduite. C'est un absolu.

**Olivier ABITEBOUL**
***Lycée Masséna, Nice***

# LE MAL, MOTEUR DE L'HISTOIRE

« *Il y a un seul Bien : la Connaissance.*
*Il y a un seul Mal : l'Ignorance*. »
Socrate

« *Les Maux sont en nombre beaucoup plus grand que les Biens*. »
Platon

« *Ce n'est pas la faute qui constitue le péché mortel, mais le degré de Lumière qui est dans l'âme quand la faute, quelle qu'elle soit, est accomplie…*
*Le Mal est à l'Amour ce que le Mystère est à l'Intelligence*. »
Simone Weil

« *La Sainteté, c'est juste de ne pas faire vivre le Mal qu'on a en soi*. »
Christian Bobin

« *C'est du côté de l'Être même qu'il faut chercher les racines du Mal.* »
Mehdi Belhaj Kacem

« *Hitler n'est qu'un précurseur.* »
Jacques Lacan

« *Depuis quatre mille ans il tombait dans l'abîme.*
*Il n'avait pas encor pu saisir une cime,*
*Ni lever une fois son front démesuré.*
*Il s'enfonçait dans l'ombre et la brume, effaré,*
*Seul, et derrière lui, dans les nuits éternelles,*
*Tombaient plus lentement les plumes de ses ailes.*
*Il tombait foudroyé, morne, silencieux,*
*Triste, la bouche ouverte et les pieds vers les cieux,*
*L'horreur du gouffre empreinte à sa face livide.*
*Il cria : Mort ! – les poings tendus vers l'ombre vide.*
*Ce mot plus tard fut homme et s'appela Caïn…*
*…*
*LE DÉLUGE : Reprends-le.*
*LE CHAOS : Non.*
*LE DÉLUGE : Il est rejeté.*
*LE CHAOS : Par quel juge ?*

*LE DÉLUGE : Par Lui.*
*LE CHAOS : Pourquoi ?*
*LE DÉLUGE :*
*Le ver s'est glissé dans le fruit.*
*Le condamné d'en bas a soufflé dans la nuit*
*Le mal au cœur de l'homme à travers la nature ;*
*L'homme, ouvert à l'erreur, au piège, à l'imposture,*
*Jusqu'au crime de vice en vice descendu,*
*Est devenu vipère…*
…
*Lorsque Caïn, l'aïeul des noires créatures,*
*Eut terrassé son frère, Abel au front serein,*
*Il le frappa d'abord avec un clou d'airain,*
*Puis avec un bâton, puis avec une pierre.*
…
*… Clou d'airain qui servis au bandit,*
*Tu t'appelleras Glaive et tu seras la Guerre ;*
*Toi, bois hideux, ton nom sera Gibet ; toi, pierre,*
*Vis, creuse-toi, grandis, monte sur l'horizon,*
*Et le pâle avenir te nommera Prison.* »
Victor Hugo

« *Andreas Schaltzmann s'est mis à tuer parce que son estomac pourrissait. Le phénomène n'était pas isolé, tant s'en faut.* »
Maurice Dantec[1] :

C'est la première phrase du roman cité en note, définition initiale du Mal : l'homme tue quand il souffre ; l'homme détruit la vie ou le(s) vivant(s) quand il est lui-même rongé par un mal obscur. L'homme fait le mal quand il a mal. C'est un point sur lequel il est facile de tomber d'accord, ne serait-ce qu'en pensant à ces « humains » qui font à des enfants le mal que leurs propres parents leur ont fait et que les grands-parents avaient peut-être fait à leurs parents… Cela fait penser au thème central de la répétition chez Freud, répétition de génération en génération (l'« héritage » familial toujours pesant, douloureux) et répétition à l'intérieur d'une seule et même existence chez un seul et même « individu ». Le Mal commence toujours avec une souffrance qui éclate et éclabousse ou blesse ou tue les autres.

Il y a un mystère du Mal, comme il y a un mystère du pouvoir, qui est une succursale du Mal, une ramification du noyau, une métastase du cancer. Ce cancer risque aujourd'hui de se généraliser, même si certains ici et là semblent avoir trouvé le remède miracle. Et si la psychologie, surtout la psychanalyse, nous donne quelques clés, tendant même vers certaines interprétations fermes, définitives et qui semblent ne pas laisser de place au doute, certains philosophes contemporains ont

[1] Maurice G. Dantec, *Les Racines du Mal*, Gallimard, Série Noire, 1995.

une approche générale, syncrétique et synthétique, du problème du Mal, qui ouvre des perspectives vastes et profondes, en tout cas complémentaires (quoique parfois un peu hermétiques).

Alain Badiou écrit que le Mal, en tant que « *manque du Bien* », est « *une catégorie de la théologie ou de la morale, qui n'est qu'une théologie dégradée*. » Cette remarque peut se rapprocher de ce que dit Georges Bataille : « *le Mal, c'est comme les pyramides ou l'Acropole ; Auschwitz, c'est le fait, le signe, de l'homme* ».

L'homme fait le Mal comme il fait tout ce qu'il fait – ou comme il respire. C'est une création de l'homme. « *L'horreur est humaine* », disait Coluche.

Cela dit, il est difficile de concevoir le Mal seulement comme « *manque du Bien* ». Et la théologie, en tant que tradition religieuse ou spirituelle immémoriale, voire en tant que tradition initiatique ésotérique, ou la morale en tant que philosophie morale ou, comme dirait Foucault, ethos du « *gouvernement de soi et des autres* »[2], voilà qui offre quelques points d'appui sûrs à qui veut tenter de cerner, de comprendre, de saisir le Mal en tant que force « *humaine/inhumaine* » (M. B. Kacem), ou en tant que force ou forme de vie et/ou de mort – flux et influx historique, sociopolitique, bien sûr économique, culturel autant que métaphysique ou ontologique : histoire, politique, économie, art et culture en tant que phénomènes indissociables du Mal. Problème philosophique vieux comme le monde, que « notre » modernité, « notre » monde tel qu'il est dans sa résistance à tout changement réel (on refait les peintures, ou les papiers même pas peints, on ne touche pas aux murs : ça s'appelle faire des réformes), peuvent peut-être nous aider à éclairer ou à montrer sous un jour nouveau ou peut-être tout simplement plus clair, plus lumineux. Nouvelles perspectives, nouveaux angles d'attaque peut-être ? On ne sait. Voir l'obscurité sous un nouveau jour ne veut pas dire dissiper l'obscurité… Reste qu'il semble y avoir aujourd'hui comme une intensification ou une aggravation, une mise en évidence du phénomène du Mal en tant qu'obscurité dominante, gouvernante, dirigeante, couvrante et ramifiante – on appelle ça « mondialisation ». Depuis l'aube de ce qu'on appelle « humanité », depuis toutes les Bibles et toutes les Mythologies, jusque dans toutes les littératures dérivées, jusque dans les guerres qui nous ont marqués, avec les massacres, les carnages, les destructions bureaucratiquement organisées et soutenues par la Science, toutes les violences jusque celle, douce, perverse et pernicieuse, de « *la civilisation* » et du « *progrès* », le Mal est le phénomène humain par excellence, à la fois moteur de l'Histoire et moteur de toutes les « constructions » (nord-américaines, européennes etc.), où Sa présence, Son autorité, Son rayonnement, ne sont jamais et toujours pas mis en question. Cela reste mystérieux, parce que tous les politiques continuent de faire comme s'ils avaient leur libre-arbitre, alors que tout le monde, eux y compris,

[2] Cf. Michel Foucault, *Le gouvernement de soi et des autres*, I (1982-83) et II (1983-84), Gallimard-Seuil, « Hautes Études ».

sent bien que quelque chose ne tourne pas rond et qu'ils ne sont pas plus eux-mêmes que n'importe quel esclave du monde dit libre.

Il y a un noyau obscur d'une force incommensurable et qui continue de gouverner les « gouvernements » et les « humains », depuis le simple couple « amoureux », jusqu'à la famille, petite ou grande – famille cellulaire personnelle ou famille humaine, c'est tout un (se pose là tout de même un problème qui rappelle un peu celui de l'œuf et de la poule…).

Je voudrais ici tenter de m'éclairer moi-même sur le problème du Mal, en m'appuyant sur mon expérience, mémoire familiale autant que mémoire d'espèce, fruit d'observations et de lectures, moments dits historiques où je me suis trouvé piégé et donc promis à un travail de dépassement des blessures et des douleurs… – mes observations et témoignages de « notre » monde avec ses impasses et ses apories, ses fictions pathogènes, ses entraînements mortifères, son (incurable ?) mal(adie), ses fièvres glaçantes figeantes, sa bien(sur)veillance hypocrite sournoise, son voyage organisé (par qui ? par quoi ?) au bout de la nuit noire, sa profonde indéracinable perversité – l' « *humain/inhumain* » (M. B. Kacem) poussé par une main invisible jusqu'au bord du gouffre, déjà un pied dans le vide, et qui fait semblant de maîtriser, de gouverner, voire de rire et de danser, et qui encourage à l'irresponsabilité de la résignation, en incitant tout un chacun à ne voir que le bord de son nombril et le cercle immédiat apparent de son ombre portée à tout et à n'importe quoi[3]. Du bord du nombril au bord du gouffre, il n'y a pas loin –peut-être est-ce tout simplement, tout bêtement ça : le gouffre du Mal, c'est le nombril. C'est même un tourbillon où on est aspiré et d'où l'on va peut-être se débrouiller pour cracher sur les autres, ne serait-ce qu'en pensant, en parlant, en agissant, bien sûr, ou en croyant penser… Car il n'y a pas de solution de continuité entre le nombrilisme vulgaire le plus vil, le plus grossier, le plus « normal »…, et le Mal radical. Il n'y a pas de petit mal ou de grand Mal. Il y a le Mal. Toujours radical. Le Mal-Racine. Le gène du Mal. Et il n'y a pas de solution de continuité entre faire tout ce que je désire dans l'indifférence à l'autre ou aux autres (voire à l'Autre en moi-même…) et être complice, partie prenante, des pires horreurs ou terreurs de la politique. En ce sens, quoi qu'il arrive en Europe, les Européens en sont responsables[4], collectivement, de par leur irresponsabilité collective. Ne rien faire, c'est collaborer au pire. On peut appliquer le principe de « *qui vole un œuf, vole un bœuf* » au Mal : une petite injustice dans une simple relation interpersonnelle sans impact collectif élargi est parente d'une grande injustice aux conséquences les plus graves pour le plus grand nombre. Quand on dit « *il ne ferait pas de mal à une mouche* », j'entends : qui fait du mal à une mouche peut faire du mal à un homme, voire à l'humanité tout entière…

---

[3] « *Nous sommes à l'âge de l'égalité de fer et des petits malins généralisés* » (Philipe Sollers).

[4] Maurice G. Dantec surnomme l'Europe et les Européens : « *Zeropaland* » et les « *zéropéens* »…

Il n'y a pas de réflexion ou de méditation sur le Mal sans travail sur soi-même, donc sans avoir reconnu que les racines du Mal sont aussi en chacun de nous. Prise de conscience indispensable pour qui veut casser le cycle des répétitions, car ce monde nous est rentré dedans avant notre naissance peut-être... C'est seulement en se regardant soi-même jusqu'au fond des yeux de l'âme qu'on peut voir l'autre ou les autres ou une société ou l'histoire ou le crime, la violence, etc. tels qu'ils sont vraiment. Il n'y a pas de réflexion ou de méditation sur le Mal sans un gros travail de purification de soi-même, d'élévation de son niveau de conscience et de clarification de sa vision – mieux : de libération de la Conscience toujours enfermée, entravée, obscurcie, asservie par les tares, vices et travers de l'animal humain ou de la machine humaine – de « *l'animal humain erronément appelé homme* » (dit d'un Maître gnostique) ; de la machine humaine commandée de l'extérieur ; de « *l'animal politique* » (Aristote) c'est-à-dire, c'est une interprétation, de l'animal rationalisant capable de justifier tous ses actes et de persuader les autres – Conscience toujours tenue, retenue, abaissée, amoindrie, aussi, ne l'oublions pas, par le déchet, l'accessoire et le superflu que toute une histoire, toute une société, tout un système scrupuleusement étudié, nous ont imposés, inculqués, injectés, inoculés. Infection ou contamination ou épidémie propre à l' « homme » moderne et à sa « liberté » sous surveillance et sous condition… : celle de son hystérie désirante, sa possessivité vindicative, ses combats toujours douteux, la main d'excrément dans un gant hygiéniste écorcheur, le poison distillé de la consommation monstrueuse, la perfusion collective, l'hypnose de masse, la possession collective, avec l'obstination et le déni. Le tragique ignoré. La Tragédie qui foire, qui s'en-foire, aux tribunes, aux stades, aux marchés, aux scènes et, horreur raffinée, horreur élégante, aux salons dont les Parlements, Sénats et autres Congrès, sont un avatar, et où l'on n'a jamais cessé d'ignorer le Bien et la Vie et de prodiguer indulgence et clémence au Mal et à la Mort. Les « *paradis artificiels* » de ce que M. B. Kacem appelle « *le nihilisme démocratique* » sont décorés en grandes pompes funèbres par les « *Fleurs du Mal* » de ce qu'on appelle « art » et « culture ». Qui arrive à se départir de l'idée, mieux : du ressenti, que, qui qu'on soit, quoi qu'on pense, quoi qu'on dise, quoi qu'on fasse, on participe activement à ce gâchis, dont Beckett disait que c'était le boulot de l'Art (le Vrai, le Véritable, celui qui aujourd'hui est caché…) de le montrer ? Cette tuerie, ce carnage, cette extermination, ce processus qui sera accéléré par certains événements qui n'ont rien à voir avec l'« humain », certaines Forces ou Énergies que Cioran appelait de ses vœux peut-être en déclarant qu'il jubilait déjà en pensant à la possible disparition de l'humanité... Selon certaines sources peu populaires, certaines Sagesses anciennes, cette disparition est même fort probable. Quand ?... C'est une surprise que les Dieux nous réservent !...

Toute la question du Mal est aussi la question de l'espoir ou de l'espérance : qu'espérer, comment espérer, dans cette autodestruction programmée, soigneusement organisée, et qui semble devoir être menée à son terme avec zèle et

assiduité et, surtout, avec bonne conscience (mais c'est une bonne conscience qui, heureusement, a mauvaise haleine…) ?

Quand Giorgio Agamben, entre autres, déclare que « *le camp de concentration est le paradigme politique absolu de la modernité et de l'occident* » (M. B. Kacem, lui, écrit que « *Auschwitz est le déchet de l'idée occidentale de l'art, c'est-à-dire de la tekhné* »), j'entends que ce que Paul Virilio appelle « *l'Université du Désastre* »[5] est en train de s'organiser, socio-politiquement, économiquement, internationalement, avec une rigueur administratrice et une minutie maniaque qui font effectivement penser à ce chef-d'œuvre du génie pragmatique, de l'esprit pratique et de la technicité bureaucratique qui a nom Auschwitz etc. et qui s'est déjà reproduit en ex-Yougoslavie, en Afrique et aux Proche- et Moyen-Orients et aussi ailleurs, et qui, peut-être, est en train de se perpétuer dans la politique mondiale aujourd'hui d'une manière tordue, secrète…

Mais laissons cela et tâchons d'entrer dans la maison obscure du Mal.

Puissé-je, selon cette définition de la philosophie proposée par M. B. Kacem, « *clarifier un savoir que tous possèdent* ».

J'ai été témoin des « *bienfaits de la colonisation* » en Algérie… J'ai longtemps souffert sans savoir précisément de quoi. Quand j'ai pris conscience de ma blessure non-guérie et du travail à faire, ma vie a peu à peu changé. Je me suis débarrassé, allégé, soulagé, de toute la souffrance de ceux que j'ai vu souffrir, et ainsi j'ai pu me libérer de toute la négativité accumulée au fond de moi et de toutes les émotions négatives qui me rongeaient et me brouillaient la vue et l'entendement. On n'est pas témoin de souffrances extrêmes sans conséquences…

Ce qui s'est passé en Algérie et en Afrique du Nord et en Afrique noire et en Afrique du Sud et en Amérique du Nord et du Sud et au Mexique et en Inde, s'était aussi passé en Europe occidentale avec la destruction des Celtes par l'empire romain et par la mission christianisante, qui s'est prolongée par exemple en Irlande, où les Vikings ont fait ce que les Romains avaient fait en Angleterre et où les Anglais ont beaucoup plus détruit et anéanti que les premiers chrétiens et que les premiers envahisseurs après les chrétiens…

Bref, M. B. Kacem résume ça d'une manière que je reprends sous forme de question : « *Pourquoi l'homme blanc européen a-t-il colonisé par la violence la plus abjecte et extrême la plus grande partie de la planète ?* ». Et il ajoute : « *Tout archi-fasciste dit qu'il était nécessaire que l'homme blanc européen domine les autres* ». C'est ce qu'il appelle la « *théologie nécessitariste de l'archi-fascisme* » (cf. les « *bienfaits de la colonisation* », encore récemment encensés par quelques irrresponsables…). Ce qui s'est passé en Algérie s'était passé juste avant en France… Et il y a d'autres cas semblables.

[5] C'est un de ses titres, aux éditions Galilée.

Il va sans dire que mon postulat phénoménologique est que le Mal est constitué, institué, consolidé, substantifié, par tout ce qui est destruction de la vie et du/des vivant(s), réduction et annihilation de l'autre ou des autres, violence, crime, massacre, tuerie, carnage, asservissement d'un homme à un autre homme ou d'un groupe à un autre groupe – et la torture, y compris la torture érotisée à la Sade : traiter un être vivant comme un objet, c'est-à-dire être incapable de se mettre à sa place, dans sa peau, dans sa pensée, dans sa sensibilité (ce qui est une définition d'une forme du Bien – l'empathie), est une forme patente du Mal.

Prenons l'exemple des USA : il y a là-bas une obsession de la loi, du droit, un légalisme maniaque, pour ne pas dire hystérique, ainsi qu'une grande préoccupation de tout ce qui est censé être Bien et Liberté (le moralisme et le démocratisme à l'américaine). Et c'est pourtant aux USA qu'il y a le plus de violence abjecte. C'est le pays du monde où il y a le plus grand nombre de tueurs en série et, comme encore récemment, de violences par les armes parmi les jeunes dans des établissements scolaires et universitaires. De la même manière, ce sont les USA qui ont utilisé le plus d'armes de destruction massive, qui ont été cause des plus grandes dévastations en tout genre et qui ont le plus torturé et, comme le précise M. B. Kacem, qui ont « *délocalisé l'Horreur* ». C'est au paradis du « *monde libre* » et de la « *démocratie* » que règne l'Enfer (ce qui ne veut pas dire qu'ailleurs il ne se passe rien…). Certains vont jusqu'à affirmer que les USA sont un monumental crime contre l'humanité, ce qui se comprend sans peine quand on lit le discours (disponible et facilement accessible sur internet) qu'a fait Harold Pinter lors de la réception du Prix Nobel… On espère seulement que les descendants des ancêtres des USA, en Europe, ne s'engageront jamais sur la même voie… Pour le moment, on ne voit aucune rupture franche avec ce qui constitue le Mal dans ce qu'on appelle société : l'injustice.[6]

[6] Voir ce que dit Simone Weil, dans *Note sur la suppression générale des partis politiques* (Éd. Berg International, Paris, 2013) : « … *il faut d'abord reconnaître quel est le critère du Bien. Ce ne peut être que la Vérité, la Justice et, en second lieu, l'utilité publique… Les partis sont des organismes publiquement, officiellement, constitués de manière à tuer dans les âmes le sens de la Vérité et de la Justice… l'appartenance à un parti contraint toujours, en tout cas, au mensonge, l'existence des partis est absolument, inconditionnellement, un Mal… Notre démocratie (est) fondée sur le jeu des partis dont chacun est une petite église profane… L'influence des partis a contaminé toute la vie mentale de notre époque… l'institution des partis semble bien constituer du mal à peu près sans mélange. Ils sont mauvais dans leur principe et, pratiquement, leurs effets sont mauvais… L'opération de prendre parti, de prendre position pour ou contre, s'est substituée à l'obligation de la pensée. C'est là une lèpre qui a pris origine dans les milieux politiques, et s'est étendue, à travers tout le pays, presque à la totalité de la pensée.* » J'espère que les quelques extraits cités ici donneront à mes lecteurs l'envie de lire tout le livre, qui est pure Lumière.

Dans l'histoire de la philosophie, les Grecs restent le socle, le trône, la royauté indétrônable – et le tremplin. George Steiner dit que toute la philosophie occidentale n'est qu'une note en bas de la page de l'œuvre de Platon… À mon sens, il n'y a pas que Platon, il n'y a pas qu'Aristote non plus, il y a aussi les pré-socratiques, les Stoïciens, et surtout les Cyniques, et aussi, comme le montre bien Foucault dans *Le courage de la Vérité*[7], leur descendance dans le Christianisme Primitif, monachisme et cénobitisme etc., où le principe directeur est que tout doit commencer par soi-même et par ce que Foucault appelle « *une position essentielle de l'altérité* ». Les Cyniques, comme les premiers Chrétiens, commencent par se purifier, ils traversent leur Désert d'épreuves d'endurcissement et d'aguerrissement, puis ils se lancent dans leur combat contre le Mal, donc contre le monde, et tentent, pacifiquement, de le changer.

Ceux qui veulent et croient pouvoir changer le monde par la Terreur sont des trop-jeunes possédés par d'habiles manipulateurs, ou des inconscients ou ignorants, jouets de pulsions – impulsions ou compulsions – obscures, très puissantes et qui, dans leur mental torturé, se métamorphosent en justifications rationalisantes/rationalisées du Mal, de la Démence, de la Violence et de la destruction aveugles. Comme le montre bien le juge anti-terroriste Marc Trévidic dans un livre récent[8], c'est un mystère que la métamorphose d'un jeune adolescent en terroriste, c'est-à-dire en marionnette d'un groupe soumis à une doctrine défigurée, dévoyée et assénée à gros coups de truelle par un doctrinaire pathologique et pathogénique avec sa cour de sbires et d'émules serviles, passionnés, déterminés, robotisés. Toutes sortes de frustrations personnelles trouvent ainsi un exutoire : il s'agit de faire payer aux autres les problèmes qu'on n'aura jamais résolus ni même compris – mieux : les problèmes dont on n'aura jamais pris conscience. Car le problème, c'est surtout de croire qu'on n'a pas de problèmes ou que les autres, seuls les autres, sont responsables de nos problèmes, que l'ennemi est extérieur, alors qu'il est toujours, invariablement, indiscutablement, intérieur.

Mais attention ! : on peut devenir terroriste hors champ politique ou religieux dans le contexte d'un couple, d'une famille ou d'un petit groupe constitué… Le Mal procède toujours d'une impulsion ou d'une compulsion obscure, incompréhensible, et de son action sur l'autre ou sur les autres, lesquels vont réagir par une semblable impulsion ou compulsion (ou par la soumission, qui induira une paix et une harmonie illusoires, peu durables) : c'est la mécanique « *humaine/inhumaine* » (M. B. Kacem), animale et historique, de la violence, en couple, en famille, en société, dans les guerres « civilisées » entre partis, dans les guerres armées etc.

---

[7] Cf. Michel Foucault, *op. cit.*

[8] *Terroristes, les 7 piliers de la déraison*, Éd. J.-C. Lattès.

Jésus au Désert luttant contre ses Démons était, à sa manière, un Cynique. Ce Désert, ce Combat, ce Travail intérieur de purification, cette Solitude cathartique, cette Souffrance volontaire, ce renforcement de la Volonté, c'est le Chemin de tout Homme qui veut se prémunir contre le Mal, son Mal, le Mal de tous les « humains » et, éventuellement, tenter d'aider les autres et de changer le monde seulement en aidant quelques personnes, et peut-être même sans être au courant des changements, voire des guérisons, qu'il aura causés.

Il faut chercher à aller au-delà de la phénoménologie du Mal, tenter de voir son propre potentiel, causes profonde(s) sentie(s), ressentie(s), identifiée(s) au fond de soi-même, intuitivement dans l'auto-observation – Monstre ou Dragon ou Bête maîtrisé(e), un peu comme dans ces représentations qu'on peut voir de saint Georges ou de saint Michel, Bête tenue fermement en laisse, avec la pointe d'une lance appuyée sur le cou... Il faut tenter de franchir le pas qui nous sépare d'une conception, d'une compréhension et d'une expression de ce que M. G. Dantec appelle « *les Racines du Mal* ».[9]

On a beau dire qu'une définition du Mal devrait se passer de théologie, celle-ci nous éclaire pas mal sur le problème – tradition religieuse/spirituelle ou connaissance de l'homme par la connaissance de soi et le dépassement de la condition humaine par la connaissance « *de l'Univers et des Dieux qui l'habitent* » : le fameux impératif platonicien, fronton de l'Académie de Delphes, est déjà une exhortation à se prémunir contre le Mal, et c'est déjà de la théologie et même de l'ésotérisme.

Le discours de Jésus (sagesse qui se retrouve dans le boudhisme, l'hindouisme, dans la religion des anciens égyptiens et des peuples premiers – et dans la Gnose[10]) constitue une base prescriptive, morale ou éthique, une voie spirituelle de guérison, de rédemption et d'altruisme, un code de résistance devant

[9] Maurice Dantec, *op. cit.*

[10] Par Gnose, j'entends la Tradition, seule et unique Religion Cosmique Universelle, qu'on retrouve chez Jésus et les Esséniens (Gnose chrétienne), dans la Kabbale (Gnose judaïque), dans le Soufisme (Gnose islamique), ainsi que dans le Chamanisme ancestral, le Celtisme, le Druidisme, les Cathares et, enfin, vers l'Orient et l'Asie, dans le Boudhisme, l'Hindouisme, le Taoisme, le Tantrisme, le Zoroastrisme, le Mazdéisme etc. : il y a une Racine commune à toutes ces tendances, il y a une Source commune à toutes les religions avant qu'elles se divisent, se corrompent, c'est-à-dire avant qu'elles se politisent. Le Mal, c'est la division *et* la dissension : autrement dit, et plus clairement, c'est vivre les différences non comme ce qu'elles sont, c'est-à-dire de pures et simples variations ou broderies sur une base commune, mais comme autant de dangers, de risques, de menaces… À ma connaissance, il y a plus de ressemblances que de différences entre les humains, notre communauté humaine compte bien plus que les différences individuelles. On a déjà, là, mine de rien, une manière significative d'aborder le problème du Mal et du Bien…

les manifestations du Mal. Quel que soit le problème, c'est le Mal qu'il s'agit toujours de guérir. La part obscure de tout homme. L'inconscience.

Cette Tradition est au moins en partie reprise et éclairée sous de nouveaux angles, confirmée et enrichie, par le Christianisme a-politique, par les travaux de Luther, par Emmanuel Kant, par Jacques Lacan, Alain Badiou et celui qui fut son disciple, M. B. Kacem.[11]

Selon M. B. Kacem (également selon R. Schürmann), le Mal radical c'est le moi, l'ego, le souci de soi, l' « *avoir sa fin en soi* » (M. B. Kacem). Jacques Lacan a beaucoup fait pour démonter, déboulonner, l'illusion d'un ego autonome à l'américaine, ego qui n'est que pur produit d'une « *singularité traumatisée par la loi* » (M. B. Kacem) et qui ne peut donc rien avoir d'autonome. C'est l'ego du narcissisme, de la monomanie, de l'enfance qui a mal tourné, du désir de jouïssance (que M. B. Kacem appelle « *volonjouïssance* »). C'est l'ego du désir-roi[12]. C'est aussi, au fond, l'ego sadien ou sadique, débarrassé du sujet, ennemi du sujet, et aveuglé par une libido tyrannique, protéiforme, séductrice et réductrice. C'est aussi, comme le montre M. B. Kacem, l'ego de l'appropriation qui tourne à l'expro-priation – par exemple, l'instinct de procréation, à la perversion ; l'instinct de prédation, à la cruauté ; l'enfance, à l'infantilisme ; l'animalité, à l'abjection. De la même manière, c'est la science qui tourne à la technique cancéreuse ; l'art et la poésie, à l'injonction culturelle insignifiante ; l'événement politique, à la subjectivation collective ; l'événement amoureux, au rapport de force, à la névrose et au drame. Force positive qui devient force négative, destructrice. Logique ou dynamique irrationnelle. Entropie ?... C'est précisément ça le mystère du Mal. Apparente inévitabilité d'un entraînement, dans le phénomène humain dans son ensemble et dans tous ses aspects, vers l'altération, la corruption, le pourrissement, le délitement, la déliquescence.

---

[11] *Les Lumières* se sont éteintes, le *Contrat Social* a été très mal lu, sinon pas lu du tout, par « nos » politiciens... : voir *Comprendre l'Empire* d'Alain Soral (éditions Blanche, Paris, 2011), où l'auteur montre que, deux ans après la prise de la Bastille, une loi fut votée, la *Loi Le Chapelier*, qui interdisait les réunions de paysans et d'ouvriers, les grèves et les associations non-lucratives et qui constituait donc, déjà, un acte brutal de « libéralisme »… Cela fait réflechir sur ce qui est en train de se passer en Europe et dans le monde… Mais il y a quand même une nouvelle génération de philosophes : Jean-Luc Nancy, William Blum, Walter Burkert, Christian Jambet, Philippe Lacoue-Labarthe, Catherine Malabou, Jean-Claude Milner, Jacob Rogozinsky, Slavoj Zizek, et tous ceux que j'ai déjà cités et que je vais citer dans cet article… – tous sont débiteurs de B. Spinoza, G. W. F Hegel, E. Kant, M. Heidegger, L. Wittgenstein, J. Lacan, G. Debord, G. Deleuze, F. L Guattari etc. – et toujours Platon et tous les Grecs. La Tradition Philosophique vit et vit bien. Espérons qu'Elle aura plus d'effets sur la vie politique que par le passé. Cette séparation entre les grandes Sagesses et la vie politique, la vie réelle, est un autre aspect du Mal. Puisse la philosophie changer le monde !

[12] « *Il n'y a de désir que monstrueux, il n'y a de désir que du Monstre…* » (M. B. Kacem).

C'est dans cette appropriation qui tourne à l'expropriation (l'humain s'exproprie dans le geste même de s'approprier – il perd ce qu'il prend, il perd ce qu'il veut se donner, surtout quand son élan d'appropriation se traduit par l'expropriation d'un autre ou des autres…) que M. B. Kacem voit « *la clé d'une capture non-théologique de la question du Mal* ». Il relie tout cela à une dialectique de l'événement et de sa répétition et de la perte ou de l'égarement de l'événement par sa répétition qui, se voulant appropriatrice, exproprie l'homme de toute saisie de sa destinée, et, éventuellement, exproprie les autres (ce qui est l'aspect dominant de la plupart des systèmes de pouvoir politique aujourd'hui).

J.-J. Rousseau dit que l'homme est un « *sous-animal* » : l'animal suit son caractère, aussi quand il tue. L'homme est prisonnier d'un conflit entre sa finitude, le sentiment de sa finitude, et le fait qu'il est, comme dit Badiou, « *traversé par l'omniprésence de l'infini* ». Le Mal est ce nœud gordien de l'homme fini et infini ; qui tantôt s'évertue ou s'acharne à dépasser ses limites, se vouant à l'angoisse et à la névrose et au mépris des autres, voire à leur écrasement (c'est le principe de la concurrence : le système capitaliste est un système essentiellement guerrier, nous n'avons jamais cessé d'être en guerre) ; tantôt accepte sa finitude, s'y complaît même, s'y vautre tant et si bien qu'il finit par se sentir mal et se vouer au Mal, se faire du mal en faisant du mal aux autres, se venger sur lui-même et sur les autres de son consentement à la finitude, mieux : de ce qu'il prend pour fatalité, sa finitude…

Dans les deux cas, n'y-a-t-il pas encore toujours l'ego qui œuvre « à la sourde » ? Que ce soit pour la démesure, que M. B. Kacem appelle « *la surmesure* », par exemple le progrès des techniques, la techno-science, l'argent, « *la soif de s'accroître* » (définition du capitalisme de Simone Weil) ; ou que ce soit pour l'acceptation de ses limites, le refus de l'outrance, la résignation, voire la soumission, l'amour du pré carré et de « *la petite maison dans la prairie* »…, n'avons-nous pas affaire à l'ego enfantin, sinon infantile, ou adolescent ? Comme le précise bien Luther, il y a l'enfance de l'animalité et de la naturalité, et l'adolescence traumatisée par la loi : deux tendances qui cohabitent dans/chez le « sujet » adulte : quand l'un et/ou l'autre font retour, on n'a pas l'enfant ou l'adolescent, ni la Nature intacte ni l'animalité indivise : on a l'Horreur ! Nul ne l'a mieux montré que William Golding avec «*Sa Majesté des Mouches* ».

Dans la Tradition Gnostique, l'ego est un démon, une entité invisible qui manipule l'humain comme une marionnette. Les Sept Péchés Capitaux sont des ego, chacun d'eux étant tête de convergence d'autres ego secondaires. C'est une hydre. Cette conception ou représentation a le mérite de nous faire prendre conscience de la fiction, de l'illusion, du libre-arbitre et de l'autonomie. Sans parler de l'autonomie que l'Europe entière enseigne à ses enfants et qui n'est qu'une autonomie purement et simplement animale, celle du terrier et du garde-manger, et qui peut éventuellement s'accompagner d'une violence aveugle qui n'a rien d'animal ou qui n'est pas seulement animale : si les humains étaient

anthropophages, les champs de bataille seraient moins tristes et surtout moins absurdes…

Il est difficile d'accepter, certes, que l'histoire de l'humanité, avec le « mythe » du progrès, le machinisme, la technique, la science au service de la technique et du marché, l'argent corrupteur absolu, toute cette démesure d'appropriation et de domination, cette démence organisatrice, ce chaos organisé, qui ne font pas l'économie de la violence et de l'injustice (un enfant de trois ans peut être violent s'il n'a pas ce qu'il veut et *s'il n'y a pas la limite incarnée par les parents* – et s'il a ce qu'il veut, il n'a cure des autres), ce capitalisme qui se répand comme une épidémie et qui contamine et lamine tout comme un raz-de-marée de béton et d'acier – difficile d'accepter, disais-je, que tout cela résulte tout simplement d'une « humanité » qui n'est jamais entrée dans l'âge adulte, le véritable âge adulte, précisément celui des enfants avant leur contamination par ceux qui se prennent pour des grands[13]… Et ce n'est peut-être que ça, le Mal : ce problème que l'homme n'a toujours pas réglé avec lui-même et qui fait une irruption catastrophique, ici et là, dans les familles, les sociétés, les échanges, l'histoire, l'actualité, les faits divers etc. – qui règne sur la politique européenne, américaine ; qui se mondialise : pourquoi l'Inde, la Chine, l'Europe de l'Est, les pays arabes, l'Afrique etc., n'ont-ils pas trouvé mieux à faire que « *l'homme blanc européen* » ? Pourquoi ce Cancer « *blanc européen* » a-t-il si vite et si bien métastasé ? Problème de l'homme et de ses limites, de la conception et de la définition de ses limites, par rapport à lui-même individuellement et, collectivement, par rapport aux autres et par rapport à la Terre – son avenir, ses enfants…[14]

Le capitalisme selon Walter Benjamin : « *... seul cas d'un culte non-expiatoire mais culpabilisant… monstrueuse conscience coupable qui ignore la rédemption… culte, non pas pour expier sa faute, mais pour la rendre universelle*… » Définition avant la lettre de ce qu'on appelle « *mondialisation* ».

---

[13] Le découpage de la vie en âges, telle que l'a conçu et imposé une psychologie dévoyée, est lui-même d'un arbitraire qui hélas a force de loi : l'enfance, l'adolescence, l'âge adulte, la vieillesse, voilà qui ne se comprend au fond que par rapport aux nécessités d'un sytème corrompu et pervers… : les poètes et les philosophes sont des enfants conscients ; il n'est pas mauvais de conserver dans sa pureté l'aspiration à la vérité, ou l'allergie au mensonge, des adolescents ; un adulte est-il/elle autre chose, comme dit C. Bobin, qu'un être apeuré et donc conforme, voire conformiste, et qui compensera l'entrave de la peur en se vouant à toutes les illusions, voire à tous les vices, que le siècle nourrit copieusement ? ; enfin, le déclin et la décrépitude propres à la vieillesse ne sont pas une fatalité, précisément si l'on a su préserver son cœur d'enfant, si l'on n'a pas renoncé à l'amour de la vérité et donc de l'aventure – si l'on ne s'est installé confortablement dans aucun moule, aussi séduisant soit-il…

[14] L'image du cancer me semble bien adaptée : voir l'interprétation de Jacques Derrida quant au terrorisme : c'est une maladie auto-immune, comme le cancer, c'est un organisme qui s'auto-détruit…

Le capitalisme est une « théologie », une « théologie » du nécessitarisme semblable à la théologie des apôtres des « *bienfaits de la colonisation* ». En tout cas, et tout au moins, c'est une religion qui n'est pas moins fanatique, malgré les apparences, que les islamistes radicaux. Il y a un extrémisme, il y a un intégrisme, du capitalisme. Les violences terroristes, certes haïssables et condamnables, détournent l'attention de cette réalité, un peu comme le Front National fait la bonne conscience d'une certaine droite qui, au fond, n'a rien à lui envier…

Rien d'étonnant à ce que la « *mondialisation* » ne soit qu'une ignoble colonisation planétaire. L'« *homme blanc européen* » occupe la planète entière, grâce à ses nombreux complices, et veille à ce que tout marche conformément aux intérêts de ses affaires. C'est la même monomanie qui gouverne la Chine, dont l'occident envie « *la croissance* », c'est-à-dire l'acuité d'une pathologie transmise par le même occident, lequel pourra éventuellement, on ne sait jamais !, faire figure d'ennemi de la Chine : l'homme ne se bat jamais que contre lui-même, contre son ombre déplacée sur les autres.

« *Cogito ergo sum* », ça ne veut rien dire (est-ce que ça a jamais exprimé autre chose que l'illusion, la vanité, voire l'arrogance ?...). Je préfère le « *je suis donc je ne pense pas* » de Kenneth White… Certes, c'est un vaste programme !...

La question est : qu'est-ce que penser ?

Un « homme » « politique », même élu, et qui va se contenter d'obéir à des instances sur lesquelles ni lui ni personne n'a prise ou influence, va discourir en disant quand même « *je pense que*… »…

Le Mal, c'est le moi, ou plutôt l'ego (si on considère que le moi c'est le sujet c'est-à-dire, chose ô combien rare !, la personne consciente, responsable, volontaire).

Qu'est-ce que l'ego ? L'ego, c'est le nerf ou le courant électrique magnétique de la pulsion, impulsion ou compulsion : qui obéit à ça, se voue au Mal. C'est l'« *humanimalité* » (Michel Surya). L'ego, pure animalité, pulsion anarchique, chaotique, c'est l'obéissance au seul principe de plaisir ou de jouissance. Il souffre, c'est un enfant, au mieux un adolescent, mais il souffre, il ne veut pas, ne peut pas, grandir, devenir adulte, responsable, il faut qu'il survive à l'angoisse d'un manque (mais manque de quoi ?) qui le tenaille, à l'angoisse du désir d'accroissement qui le ronge, le torture. Cet ego, c'est l'ego économiste, l'ego du capitalisme qui, par un tour de passe-passe, fait passer, voire prend, ses pulsions, sa libido multiple, protéiforme rationalisée/rationalisante, pour une loi légitime (cf. « *les lois du marché* »…) ; qui transforme sa libido sauvage féroce en état de droit ; qui déguise sa transgression systématique, machinale, des lois de la Vie et du Vivant en principe ou en ordre, en loi, en norme ou normalité. C'est l'ego de la barbarie civilisée et civilisante. Cet ego ne veut pas de limites à son territoire, à son règne, à sa tyrannie, à son extension. C'est le pouvoir légaliste et jaloux de ses droits mal acquis. C'est aussi la technique, « *le nom de notre Mal* », dit

Marguerite Yourcenar. Heidegger avait aussi repéré le nihilisme de la technique[15]. Cet ego hypertrophié, tentaculaire, hégémonique, c'est celui également du nihilisme : « *le nihilisme primordial de la jouissance s'universalise techniquement* », dit M. B. Kacem. Cette jouissance est une Grimace, un Rictus, qui ne cache pas le déterminant : la Douleur. C'est une jouissance malheureuse mais qui veille à se perpétuer. C'est une manière d'exister. C'est une jouissance vampirique ou cannibale. Tout l'excès des représentations (dans tous les sens de ce mot) de la « *démocratie* » est déterminé par le souci monomaniaque de cette jouissance des maîtres invisibles ou masqués. Cette jouissance des maîtres passe bien sûr par une hypnose de masse (médias, surtout la télévision et la publicité, dont les délires humoristiques sont l'arme principale) – ou ce que Giorgio Agamben appelle « *les dispositifs* » : « *… capacité de capturer, d'arrêter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants*. » On peut rapprocher ces « *dispositifs* » de ce que Michel Foucault a appelé « *bio-pouvoir* » : « *river tout un chacun à sa finitude organique et à sa durée biologique* ».

Dire que les gouvernements européens traitent les peuples comme des instruments ou des objets, c'est encore être très modéré… Et dire qu'ils les vampirisent, ça a l'intérêt de montrer que le mythe du vampire, avec tous ses avatars littéraires et cinématographiques, trouve son origine dans le Mal qui régit « notre » monde (couple, famille, société, politique – et bien sûr ce qu'on appelle « *économie* »…).

Cet ego animal, maître du monde et des hommes, c'est dans le capitalisme et chez ses sbires qu'il se porte le mieux : voir ce que dit J.-A. Miller du « *sujet paranoïaque de la civilisation scientifique dont la psychologie dévoyée théorise l'imaginaire au service de la libre entreprise* »… Car qui dit technique dit science, dans la mesure où la science se prostitue à la technique et bien sûr au marché – est soumise au pouvoir dominant.

Revenons à l'ego infantile et/ou adolescent, attardé, soucieux de sa jouissance, c'est-à-dire tordu, perverti par un mal qu'il ne cherche même pas à comprendre – pris, entraîné, condamné, dans la mécanique de son angoisse et de sa jouissance répétée, répétitive, en excès comme est en excès son angoisse : si quelqu'un vient lui dire que c'est trop, lui rappeler la nécessité de la limite, bien sûr, l'ego niera qu'il dépasse la limite, qu'il en fait trop, qu'il va trop loin, que ce n'est bon ni pour lui-même ni pour les autres, il ira même jusqu'à se justifier et être content de tout ce qu'il fait (voir l'autosatisfaction des « gouvernants » européens, ils sont contents et même fiers, ils ont une conscience toujours étonnamment

[15] Dommage qu'il n'ait été qu'un philosophe dans sa tour d'ivoire, bien à l'abri, coupé de son monde, un philosophe dans sa bulle isolante, dont on saura peut-être un jour qu'il n'aura été que le précurseur, mais en mieux quand même !, de « nos » « *nouveaux philosophes* » des années 80 en France…

bonne, alors qu'ils se contentent d'être « mieux » que des marionnettes, des pions !). M. B. Kacem écrit : « *déni sans précédent où se stupéfie le nihilisme démocratique contemporain* ».

Mais, bien sûr, pour que le déni marche, il faut argumenter : c'est la rationalisation des discours de « nos » politiciens : « *on rationalise la perversion, voire le crime, propre à la démocratie, puis on efface les traces de cette rationalisation* » (M. B. Kacem). C'est « *le crime parfait* » de Jean Baudrillard. M. B. Kacem dit la même chose d'une autre manière :

> « *le nouveau bourreau ne veut même pas admettre qu'il torture, massacre et affame, dévaste les chances de survie de la planète*. »…

Cette égomanie qui est racine du Mal est contagieuse, d'où la division, voire la dissension, qui règne dans la « vie » des civilisés. Peut-être est-ce le temps et la mort, incompris de la plupart, qui sont causes de cet ego cancéreux métastasant, et de cet échec de tout humanisme véritable, de toute paix – échec du Bien, de la Vérité, de la Justice.

La dissension naît souvent de la reconnaissance chez l'autre ou chez les autres du mal qui m'afflige. Ainsi peut-on être amené, comme le dit Simone Weil, à « *mettre à part* » : voir chez l'autre ou les autres la cause de notre mal (cf. les Juifs, les Roms, les immigrés etc.). Le problème, c'est toujours l'autre !

Quand on prend conscience de cette égomanie historique, on en vient à penser que l'art même n'est qu'une écume à la surface des eaux sales, troubles et puantes, de l'Histoire. On en vient également à penser, comme le dit M. B. Kacem, qu'« *il n'y a pas d'état légitime* », puisque rien n'est fait pour le Bien ou la Justice. Les États sont les sous-fifres d'un gouvernement invisible constitué par ce qu'on pourrait appeler « les familles du Capital ».

M. B. Kacem, dans *L'Esprit du Nihilisme, une ontologique de l'Histoire* (éditions Fayard, 2009), montre, démontre, que « notre » monde se définit par l'absolue précession de la transgression sur la législation. Cela s'illustre en France contemporaine par les innombrables lois qui se votent à l'insu des citoyens et qui, manifestement, ne sont pas toutes conçues pour le Bien ou la Justice… Mais Kacem a le génie d'illustrer ce point par un retour à l'*Ancien Testament* (la *Torah*). Il souligne que le « *tu ne tueras point* » vient après que l'Égypte a été soumise à tous les cataclysmes et après les purifications ethniques que relate le livre intitulé *Nombres*. C'est-à-dire qu'en fait de loi naturelle, la loi de la transgression originelle est « tu dois tuer ». « *Tu ne tueras point* » ne vient qu'après que les tueries ont donné au peuple de Moïse ce qu'il désirait. Les dites *Tables de la Loi* ne viennent qu'après d'atroces transgressions. De la même manière, il montre que ce qu'on appelle « Histoire » n'est qu'une « *ruse alchimique de conversion de la contingence événementielle appropriatrice en nécessité législatrice et secrètement expropriatrice* » : ainsi, l' « *État de droit* », ou les règles du marché, avec la

logique et la rhétorique du pouvoir, qui retiennent dans leurs filets les syndicats, et qui se propagent comme une épidémie, grâce aux médias ; ainsi, l'œuvre de déni et de rationalisation pathologiques de l'égomanie mondialisatrice, colonisatrice, ravageuse et dévastatrice ; ainsi, la justification de l'injustifiable et le mensonge généralisé par les médias ne serait-ce que par l'attention donnée à ce théâtre pathogène, funeste, pernicieux, qui a nom « *démocratie* », « *république* », « *monde libre* », « *mondialisation* » etc.

L'ensemble de cette folie gouvernante reste à mes yeux un mystère, même si religion (bien comprise) et philosophie et psychanalyse ensemble donnent quelque lumière pour comprendre l'incompréhensible…

Je me souviens avoir assisté à un bulletin d'informations à la télévision, où il était question d'une attaque terroriste à Marrakech, des problèmes de la Syrie et de la Lybie ; d'un fait divers concernant un père de famille qui avait tué son épouse et ses enfants ; d'un mariage princier à Londres ; le tout était ponctué d'euphories publicitaires et fut clos par l'annonce de l'arrestation, à New York, d'un Français accusé d'agression sexuelle et de viol.

Une petite voix très profonde me murmura que le même Mal présidait à tous ces « événements » et qu'il se cachait peut-être aussi, dans l'euphorie machinale des présentateurs, cette joie si peu naturelle, cette fausse joie de nature égoïque (et non-désintéressée)…

Si le conflit qui engendre le Mal est celui qui existe, à jamais irrésolu, entre le fini et l'infini, la vie ésotérique, telle que représentée, entre autres, par Dante Alighieri et Blaise Pascal, est une issue, une solution, pour quiconque se sentira prêt à *souffrir volontairement* : prendre ses distances avec le monde, se purifier au moyen de diverses pratiques et de divers exercices, accepter sa finitude, et ainsi entrer dans d'autres dimensions de la perception, de la sensibilité, de l'entendement et de l'Univers, où cette finitude, précisément, est transcendée…

Le Mal, celui de la modernité, celui du « *progrès* », c'est peut-être ce que la constitution américaine appelle « *la poursuite du bonheur* » : jusqu'à preuve du contraire, ce « *bonheur* » s'est réduit à l'avoir, à la possession, à l'encombrement des vies à force de convoitises, de désirs et d'illusions. C'est la quête d'un sentiment, complètement illusoire, de maîtrise, de domination, de pouvoir, où la vie est vécue comme un rapport de force, une lutte constante, tendue, douloureuse, pour dépasser ses limites, alors qu'il n'y a qu'à l'intérieur de nos limites que nous pouvons avoir accès à quelque vérité, que nous pouvons grandir, nous agrandir, intellectuellement et spirituellement, voire faire l'expérience réelle de la fraternité et de l'illimité...

La vie ésotérique – travailler sur soi-même, se purifier, se guérir de toutes les émotions négatives qui agitent le mental, brouillent la vision, empèsent la conscience et font de nous des handicapés ; mourir en fait à toutes les illusions du moi, de la personne, de la personnalité etc. ; enfin, avoir accès à des dimensions et à des mondes insoupçonnés de la plupart… –, cette vie ésotérique que Platon résume par la formule « *Connais-toi toi-même et tu connaîtras l'Univers et les*

*Dieux qui l'habitent* », elle seule offre, ouvre, une voie de libération et d'espérance. Certes, c'est une voie très exigeante, très solitaire, et qui peut être dangereuse : la Vérité et la Liberté ont un prix.

C'est la seule voie, la seule méthode qui, paradoxalement, permet de sortir de l'isolement engendré par une « société » qui est, comme disait Serge Leclaire, « *complètement tordue* ». C'est la seule voie qui peut nous ramener à la (re)découverte de la communauté humaine et du sens véritable de notre présence sur la planète Terre.

Certains parlent même de la joie du sacrifice pour l'humanité. Et le vivent. Et, bien sûr, il y a toujours le Chant des Oiseaux, la Musique des Arbres, la Musique du Vent, les énergies du la Terre-Mère et du Père-Ciel. Et les Montagnes et le Soleil… Car il est vrai que c'est difficile, et ça semble même impossible, de concevoir le Bien comme Socle de la vie de l'humanité dans son ensemble… C'est probablement la raison pour laquelle il y a toujours eu, et il y aura toujours encore, des Saints et des Héros.

On peut toujours rêver de l'avènement d'un Âge d'Or. Certains pensent même y travailler déjà…

## POST-SCRIPTUM

Le mystère du Mal et le mystère du pouvoir convergent en ceci : la réalité de l'obéissance. Comme dit Cioran, « *il ne peut y avoir de société sans l'orgueil d'obéir* ». Penser à ces tueurs en uniforme qui se défendaient en se réclamant de la nécessité d'obéir aux ordres et de faire leur devoir…

Y-a-t-il une différence entre ça et l'Europe d'aujourd'hui soumise, malgré la mise à mal des peuples, aux instances du marché, de la bourse, du capital, c'est-à-dire d'une bande de bouffe-tout frénétiques, inconscients, irresponsables ?

Il y a un autre aspect au mystère du pouvoir en tant que force ou forme du Mal : le pouvoir n'est plus, comme l'a montré Michel Foucault, une organisation verticale – ça marche, ça fonctionne, c'est efficace, à la base, sans intervention d'en haut. Les esclaves se surveillent les uns les autres, et les principes et les lois injustes imposés par les maîtres s'appliquent par le jeu des influences, des pressions qui s'exercent ou d'un mimétisme grégaire plus ou moins simiesque, et de la rhétorique générale que les médias entretiennent, amplifient et perpétuent.

Il y a une Machine, énorme, gigantesque, monstrueuse, invisible et omniprésente et omnipotente. Le personnel peut changer, la Machine reste la même. Les rouages et la graisse, c'est le « personnel ». Le carburant, c'est le « personnel ».

Comme dit Ionesco : « *Pour tout changer, il ne faut rien changer. Les choses restent. Ce sont les mots qui changent. Nous perfectionnerons le mensonge.* »… Toutefois, on note, ici et là, des signes d'éveil ou de réveil ; par exemple, ces « hommes » « politiques » qui soudain se mettent à parler ou à agir

d'une manière qui révèle une nouvelle conscience. Il y a des signes d'espoir, chez la plupart des gens, qui ont compris mais sont tous bloqués, entravés – on a compris mais on ne sait quoi faire ni comment ni avec qui. On ne sait pas par quoi commencer. On ne voit que des manifestations, manière bruyante de dire qu'il ne se passe rien et qu'on est impuissant... Quelque chose a fini, mais rien n'a commencé. Nous nous trouvons dans une sorte de « *no man's land* » ou zone tampon, le désert des ruines derrière nous, un sol instable sous les pieds et rien de clair, rien de défini, devant. On voit parfois des signes d'une nouvelle vie, de nouvelles possibilités, une nouvelle humanité, une nouvelle conscience, un nouveau départ. Il y a de plus en plus de jeunes qui quittent les villes et vont vivre dans les montagnes, la campagne, les forêts etc., bref près de la Nature et des énergies naturelles. Ces gens forment de nouvelles communautés qui n'ont plus rien à voir avec l'égoïsme, l'individualisme de la « civilisation », qui ont pris leurs distances avec la consommation, l'absolutisme du *fric*, et qui vivent en autarcie – potagers, vergers, élevages etc. – et qui surtout vivent dans le partage. La plupart ont peu d'argent, ils vivent à un rythme lent, tranquilles, détendus, souriants et créatifs. On retrouve aussi, là, cette conscience de la communauté humaine, et on attache donc une importance très relative à l'« individu ». Il y a une plus grande proximité entre les personnes, un sens de la collaboration et de l'échange ; la créativité, quelle qu'elle soit, n'est pas tenue de se développer dans la solitude. On vit plus près des autres et plus près de la Nature et, pourquoi pas ?, de l'Univers. Il y a quelque chose de tribal dans tout ça, me dira-t-on : et alors ?!? On met fin à la division, on partage, on n'est plus obsédé par l'avoir, on se fout de la propriété privée (privée de quoi ?...), on a quitté le désert de la « *démocratie* » (démocraSSie)…

La profondeur de notre Mal est au moins en partie due à tous les « principes », à toutes les « valeurs », en fait à toutes les habitudes, à toutes les mécanicités, que le capitalisme, puissant, pervers et rusé, nous a implantés et a répandus sur toute la planète Terre, tant et si bien que tout ce Mal bien enrobé, bien enrubanné, décoré, parfumé, est devenu une manière de vivre qui a fini par passer pour la seule possible. Nous sommes tous devenus des robots, serviteurs d'un maître masqué, invisible, insaisissable, omniprésent et, de par tous les relais individuels et institutionnels dont il dispose, omnipotent. C'est précisément tout ça qui n'est plus dans les communautés dont je parle ici. Mais ne croyez pas que ce soit facile : il y a divers niveaux de conscience, l'éveil ou le réveil est une œuvre de longue haleine, et certaines de ces communautés rechutent, retombent dans les pièges, les travers, les tares et les vices qui font la prospérité d'un système très ancien et qui est resté très puissant, ne serait-ce que par les réactions programmées, les automatismes bien installés de la pensée et du sentiment, bref tout ce qui s'est substitué dans la psyché humaine à l'amour de la vie, du vivant, à l'amour de la vérité et de la beauté, à l'amour de la paix et du partage.

Giacomo Leopardi a écrit dans son journal : « *avant, nous étions tous différents et vraiment ensemble ; maintenant, nous sommes tous les mêmes, et*

*séparés* »… Les gens préfèrent souvent s'adresser à un reflet de miroir d'eux-mêmes… Mais ils peuvent aussi haïr ce reflet de miroir – c'est ça que Leopardi note dans son journal. La différence ou les différences, ça pose problème, ça insécurise, ça peut même rendre paranoïaque. Mais la ressemblance aussi… Quoi qu'il en soit, il y a tension, malaise. Un potentiel de violence et de crime.

Autant d'avatars du Mal. Et de la peur.

La peur, cette rouille de l'Or…

## ÉPILOGUE

… J'écoutais une conversation dans un bar. Quelques vieux très joyeux en train de boire un verre ou deux… J'aime faire ça, écouter les conversations dans les lieux publics. Surtout les vieux. J'ai attrapé le virus de ces écrivains et poètes irlandais, qui avouaient, honnêtement et sans gêne, avoir nourri leurs écritures et surtout leurs pièces de théâtre de toutes les belles choses, singulières, imaginatives et inventives, qu'il leur avait été donné d'entendre lors de leurs pérégrinations et séjours dans les coins les plus reculés d'Irlande…

Il y a d'ailleurs un groupe de Français qui ainsi s'en vont écouter ce qui se dit dans les lieux publics, surtout les bars, et qui notent les plus belles expressions de la sagesse, de l'ingéniosité et de la créativité populaires, et qui les publient[16]. La tradition française nous a habitués à mettre sur un piédestal, à idéaliser ou *idoliser*, voire à statufier, les écrivains, les poètes, les artistes etc. (comme s'ils étaient des Maîtres…), qui souvent en conçoivent quelque vanité, quand ils ne méprisent pas ouvertement les gens simples, ceux qui n'ont pas connu cette pulsion de se montrer, de se faire connaître, mais qui n'en sont pas moins intelligents ou moins sensibles pour autant…

Voici ce que disait un vieillard dans un bar, accoudé au zinc (je cite de mémoire, ce ne sont pas toujours exactement ses mots, mais pour l'essentiel tout y est) :

> «*…imagine que tout le monde devient soudain très fort et très intelligent… tout le monde s'arrête de bosser, tout le monde s'arrête de vouloir avoir surtout… à force d'avoir on se fait avoir !... donc tout le monde s'arrête de bosser et chacun met tout ce qu'il a en commun, tout le monde met tout en commun de manière à ce que personne ne manque de rien… tout se passe pacifiquement bien sûr, sinon là-haut ils envoient leurs chiens de garde et en plus ils auront raison de le faire… il s'agirait d'arrêter de travailler mais pour travailler vraiment, avec la Terre et avec tous les autres… l'État, le gouvernement, les institutions etc., voilà qui devient inutile, qui n'existe plus,*

[16] Voir *Les Brèves de comptoir* : il y en a plusieurs volumes… D'autres se sont intéressés aux graffiti : cf. *Les murs se marrent*…

*qui devient marginal… parce que ce sont eux les vrais anarchistes, ils font tout ce qu'ils veulent quand ils veulent et comme ils veulent, ils font semblant de nous consulter, tout est faux… mais c'est l'idée de se passer de toute autorité extérieure qui est géniale, mais c'est très exigeant, il faut une discipline de chacun, j'te racont' pas !... on peut s'inspirer de Gandhi, en voilà un bel exemple ! … y'a aussi toutes les anciennes sociétés traditionnelles, en Inde, en Afrique, en Amérique du Sud etc., toutes ces anciennes sagesses qu'on a foulées au pied… faut se débarrasser de l'État, cette bande de maquereaux et de prostitués… faut se débarrasser de toute forme de gouvernement central, centralisé… c'est ça notre problème, c'est ça notre mal… (silence)… mais tout doit commencer par l'individu, chaque individu, chaque personne, j'te raconte pas l'éducation !… la rééducation à faire !… y'a pas d'autre voie que celle-là… petites communautés indépendantes et qui vivent selon un système d'échange et de collaboration, tout près de la Terre, dans le respect de la Terre… tu sais, tant qu'on entend parler de croissance, d'inflation, de chômage et de ce foutu pouvoir d'achat, on est dans la merde jusqu'au cou !... qu'est-ce que t'en dis ?...* »

La personne à qui il s'adressait était manifestement embarrassée, parce qu'un silence s'était peu à peu installé dans la salle, peu à peu tout le monde s'était arrêté de parler pour écouter le vieux. Et quand il a fini sa tirade, le silence était énorme, profond, le silence résonnait… Il y avait quelque chose de religieux dans ce silence. Personne ne s'était permis la moindre moquerie, la moindre ironie…

Ce vieillard un peu bourru, au teint rougeaud, dans son bleu de chauffe et avec ses cheveux mal coiffés et ses yeux vifs et joyeux, il savait très bien qu'il venait de servir à tout le monde dans ce bar une utopie de la plus belle eau, une utopie magnifique !... Mais, tout bien considéré, c'était aussi une utopie de la plus grande Sagesse, parce qu'elle révélait, sur un ton enjoué et taquin, quelque chose de vrai, d'essentiel : une connaissance intuitive des « *racines du Mal* »…

Je n'oublierai jamais ce silence !

(oui, il y a des gens aujourd'hui qui se consacrent à la préparation d'un nouvel Âge d'Or de l'Humanité…)[17]

[17] Dans la théologie hindouiste, il y a eu quatre « Races » avant nous : la « Race » Protoplasmique, les Hyperboréens, les Lémuriens, les Atlantes. Ici-bas, nous sommes *tous* la « Race » Aryenne. Chaque « Race » connaîtrait quatre Âges : l'Âge d'Or, l'Âge d'Argent, l'Âge de Cuivre, l'Âge de Fer. L'Âge de Fer, stade le plus bas de l'involution entropique, s'appelle *Khali Yuga*, soit *l'Âge Noir*. Nous en serions donc là, et presqu'à la fin du cycle... Il y aurait, après la disparition de la « Race » Aryenne, une nouvelle « Race », constituée par les Consciences les plus élevées de notre actuelle humanité, et donc un nouvel Âge d'Or, c'est-à-dire un retour dans les Lois de l'Amour, de la Fraternité et de la Justice – sans argent, sans pouvoir, sans division, c'est-à-dire sans égoïsme. Et après une nouvelle traversée des quatre Âges de l'involution entropique, il y aurait une septième et dernière « Race », avant la fin de toute vie sur la planète Terre. Voilà qui donne

**René AGOSTINI**
*Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse*

quand même quelque espoir, n'est-ce pas ?... Cette conception se retrouve dans d'autres Traditions. Elle pose le Mystère d'une entropie fatale, inéluctable, et éclaire la question du Mal d'une autre manière : le Mal serait inscrit dans l'Être même, dans une dynamique irrésistible de déclin et de dégénérescence, et la Chute et la Destruction finales résulteraient à la fois de l'action des « hommes » et de l'intervention divine, en rapport avec la Loi Cosmique, bafouée et défiée par l'orgueil « humain ».

# ATELIER D’ÉCRITURE

*J'ai autrefois écrit trois pièces de théâtre, restées dans mes tiroirs*[1]*. La troisième fut présentée au « Gueuloir » du Festival d'Avignon en juillet 1974, à la Chapelle des Cordeliers*[2]*. L'originalité de cette courte pièce est moins évidente aujourd'hui, avec l'envahissement du théâtre, ces dernières décennies, par le cinéma fantastique et plus généralement la pop culture. Mais cette intuition qui fut la mienne aurait moins de valeur sans la réflexion qui l'accompagne et qui, sur le mode poétique, concerne la catharsis théâtrale. Le drame retracé dans cette pièce, un autosacrifice exemplaire, implique l'art de la représentation, pas seulement théâtrale. Et malgré ses faiblesses apparentes, le dialogue vaut pour les échos de la « contradiction fondatrice » qui s'y répandent. C'est la raison pour laquelle j'exhume aujourd'hui cette courte pièce, dont j'ai un peu retouché le texte*[3]*.*

# QUE VAIS-JE ME METTRE CE SOIR ?[4]

**Personnages :**

Madame Shrimpton
Docteur Trouille
Les robes de Shrimpton : Renaissance
Paris
Chéri-Darling
Mythologie
Boudoir trouble
La robe de deuil
Le lipstick vampire

*Chaque robe est « jouée » par un acteur ou par un groupe d'acteurs : trois hommes pour la robe de deuil, un homme et une femme pour Mythologie*.

---

[1] La première pièce s'intitulait « Héliogabale » ; il s'agissait d'une évocation délirante et anachronique du destin de cet éphémère empereur. La seconde, restée manuscrite, avait pour titre « Marie-Stuart » et, loin d'être historique, mettait en scène diverses reines fameuses, venues de contrées et d'époques éloignées, magiquement attirées par l'imagination de la reine Marie, bientôt victime de ces autres reines.

[2] L'acteur Colin Harris, aujourd'hui décédé, avait lu ma pièce avec un talent qui dépassait mes attentes et auquel le public se montra sensible.

[3] Je restitue le petit texte de présentation figurant sur le « programme » :
« Dans un décor qui n'a de parisien que son obscurité londonienne, Miss Shrimpton évolue parmi ses désirs et ses peurs. Spiritisme, coups de foudre et veillée funèbre s'enchaînent dans son boudoir trouble, où tout annonce le défilé de mode fantastique au cours duquel Shrimpton affrontera la vengeance de ses robes, incarnées par des acteurs. Ni son lipstick, ni l'âme des Grands Magasins ne pourront la sauver. Docteur Trouille, couturier célèbre, a disparu trop vite. Ce soir, les robes veulent s'habiller avec de la chair humaine. »

[4] J'ai toujours hésité sur le titre, qui pourrait être « Shrimpton-Trouille » : un mariage nominal de la cover-girl Jean Shrimpton et du peintre Clovis Trouille, si peu compatibles, malgré leur valeur emblématique dans la culture du XX$^{e}$ siècle.

## Acte unique

*Nous sommes dans un grand studio (de cinquième étage), abondamment mais petitement meublé : cosy-corner, chaises, fauteuil, table ronde, une cheminée sans feu et des coussins partout. Abat-jours voilés de foulards. Un meuble domine pourtant les autres par ses dimensions inquiétantes : la garde-robe. C'est une armoire à glaces qui prend tout un côté des coulisses. Tout se noie dans un vert douteux et un rouge amorti que n'égayent pas des taches jaunes, mauves ou vert pâle. Les couleurs des tableaux de Clovis Trouille. Un décor de film d'horreur ou de quelque bordel chic. Dans un coin, une sorte de bar ou de coiffeuse, où s'empilent cornues, éprouvettes et tubes à essai remplis de liquides, rouge sang ou vert cru.*

*Madame Shrimpton a l'air de rentrer chez elle, pieds nus. La porte qu'elle ouvre est pourtant celle d'un placard sans profondeur. Elle porte des jeans roses très étroits, plusieurs paires de bas superposés (pour l'instant invisibles), de nombreux soutiens-gorge plus ou moins bien ajustés sur un pull de nylon qui en dissimule d'autres : ces vêtements figurent en fait une nudité qui, dans l'esprit du personnage, n'est que la métaphore de son état. Elle est coiffée d'une perruque châtain, à cheveux tombants et frange horizontale. On lui donne trente-neuf ans.*

**Shrimpton** : Voilà… L'excellente missis Shrimpton. Je suis l'excellente miss Shrimpton… et je rentre… dans mon appartement de Saint-John's Wood. Non : elle rentre dans son grand living, perché dans Mayfair. Non, je rentre dans ma bonbonnière parisienne… Oui, c'est ça : il fait presque nuit, c'est l'heure bleue, je rentre seule dans mon studio de Paris. (*Une tour Eiffel de néon rose s'allume dans le ciel obscur que l'on voit par la fenêtre. Shrimpton ramasse un tas de prospectus glissés sous la porte avec une grande enveloppe blanche*.) La représentante en cosmétiques Avon est passée… C'est triste, on aurait pu prendre le chocolat ensemble, et je n'aurai pas ce soir le petit cadeau qu'elle aurait eu le plaisir de m'offrir. Tiens, cette enveloppe sans timbre. Une carte de vœux ? Joyeux Noël à vous, joyeux Noël à toi… Voilà dix Noëls que je passe chez moi. Qu'importe, je réveillonne bien tous les soirs, avec mes insomnies. Mais ce soir, ce soir… Cette enveloppe a l'odeur d'une carte d'invitation. J'en ai rêvé cette nuit, entre deux sommeils. Et j'ai passé tout l'après-midi à lécher… Dix ans que je patine sur les mêmes trottoirs, dix ans dans ce studio, dix ans que j'enfile et quitte mes robes sans jamais les montrer nulle part. Ce miroir a pris la couleur de ces parures défraîchies. La couleur, et l'odeur et l'horreur de ces robes, ces effets. Tous enterrés, j'ai condamné la porte de l'armoire. Comdamnée ! Robes de malheur, griffées par le temps passé. Une chaste armoire, j'en ai jeté la clef dans la Seine. *Elle ouvre la lettre.* Oui… Je suis invitée… et n'en suis que plus nue. *Elle jette le carton sur la table ronde.*

Dix ans que je touche ce bois, dix ans que j'y sers le thé aux cosmétiques Avon. Enfant, je collais mes crottes de nez sous le tiroir. Jeune fille, j'y cachais les lettres que je m'écrivais. Femme, je l'ai brisée un soir de Noël… et maternellement réparée le lendemain. Joyeux Noël, ma table, sois prodigue ce soir et tourne encore une fois, car j'ai bien besoin d'aide. Au moins l'idée d'une robe.

*Elle s'assied devant la table, y pose les mains.* Tourne, tourne, emporte-moi dans ton manège. Tournez, chevaux de bois, piaffants étalons, mes talons aiguille vous éperonnent. Tournez, chevaux noirs. Je vous invoque, estrades à mannequins, griffes célèbres, maisons de tissu, ne me laissez pas nue ce soir. C'est Noël et je suis invitée. Nue, je suis retournée à tous nos lieux de rendez-vous sans vous rencontrer. Des maisons de pompes funèbres ont pris votre place, je me suis menti en plongeant ma figure dans leurs suaires.

*Le chœur des robes s'élève : il provient de l'armoire, mais Shrimpton ne s'en rend pas compte.*

**Le chœur de robes** : Excellente madame…

**Shrimpton** : Allo, l'âme des grands magasins ? Oui, vous m'êtes le plus beau cadeau du monde… Mais je pleure de joie. Tant de lumière, un soleil de juillet sur mes ampoules de quarante watts. Je suis indécente. *Elle ôte les foulards des abat-jours pour s'en voiler un instant.*

**Le chœur *:*** Et voilà le plus brillant des lustres, qui nous seconde à tous les Noëls. « Il illumina toutes les réceptions ». Épitaphe en or du docteur Trouille : Lui vous aidera, notre éternel allié.

**Shrimpton :** Docteur Trouille ! Je suis perdue de…

*Voix du docteur (provenant d'un lieu moins précis que l'armoire)* : Relevez-vous. Les mannequins de cire et les poupées de carton sont mon affaire. Rien ne m'embarrasse. Même si vous étiez coupée en morceaux dans une valise…

**Shrimpton :** C'est la sensation que j'éprouve…

**Le docteur** : Mon diagnostic n'en serait pas moins fiable.

**Shrimpton** : Vraiment ? Surtout fameux, les défunts sont toujours magnanimes.

**Le docteur** : Vous vous trompez. D'ailleurs je suis vivant ce soir. Ne dois-je pas mon génie à cet ancêtre célèbre… J'ai créé mes robes comme il fabriquait sa créature. La science du tissu, comme celle de la viande. Lui aussi, se produisait dans une salle spécialisée de Pigalle.

**Shrimpton** : Un meneur de revue ?

**Le docteur** : Je parlais d'un cinéma, un écrin violet pour les films d'horreur.

**Shrimpton** : Alors un grand acteur ?

**Le docteur** : Oui et non. Le mythe et la réalité du docteur Frankenstein.

**Shrimpton** : Docteur Frankenstein… Docteur Trouille…

**Le docteur** : Des carrières parallèles, des traits semblables.

**Shrimpton** : Oui, le large front savant, une démarche de surhomme, ces mains de thaumaturge. Des mains d'artiste peintre. Je ne sais plus si je parle du monstre ou de son créateur… ou de vous-même ?

**Le docteur** : Les créateurs se reflètent dans leurs créatures. Ils n'aiment qu'eux. Le fruit de ces amours n'est qu'un reflet de plus à leurs jeux de miroirs. Et tous les créateurs se ressemblent. Mais c'est vous que je regarde. Vous êtes le plus sacré des modèles. Un pur objet de passion.
*Shrimpton se fige dans une pose de femme trop flattée.* Non, ce n'est pas un compliment. La passion est un mot plein de tiroirs à double fond. Ne les ouvrez pas, ne les fermez pas non plus d'un double tour de clef. Méfiez-vous des boîtes de Pandore, des boîtes carnivores qui guettent dans la jungle des appartements…. Vous n'écoutez pas et c'est sans importance. *Shrimpton revient à elle*. Vous attendez sans doute que je décroche ces rideaux de voile. Vous espérez que je les jette sur vos épaules et qu'une tunique sans prix vous drape jusqu'au matin, Cendrillon ? Cendrillon dont je ferais un Nessus ! La vie n'est pas un conte de fées, pour les vivants comme pour les morts-vivants. De toute façon, rien de nouveau : deux êtres exceptionnels se rencontrent, sans se voir. Chacun poursuit son étoile filante : vous, une robe ; moi, l'ombre de Frankenstein.
**Shrimpton** : Docteur, ordonnez, je suis prête. J'irais jusqu'à mourir, pour honorer vos remèdes.
**Le docteur** : Montrez-moi ce carton.
**Shrimpton :** Il faut qu'au milieu de la nuit je sois prête. De mystérieux amis viendront.
**Le docteur** (*lisant le carton*) : Ces amis se plaignent ; vous les avez négligés.
**Shrimpton :** On n'a pas signé.
**Le docteur** : Les signatures ne figurent pas toujours sur de pareils cartons. Mais ne demandez pas…
**Shrimpton :** Je suis trop enchantée pour poser des questions. D'ailleurs je veux tout ignorer. Comme dans une partie de Colin-maillard. Quel qu'en soit l'auteur, cette carte anonyme est un signe du temps.
**Le docteur :** Pour vous cette soirée ne cessera jamais. Vous méritez de vivre une éternelle réception.
**Shrimpton** : J'aurai votre griffe sur le dos ? À quelle maison dois-je aller prier ? Mes temples adorés se sont transformés… Je n'ose dire quelles vitrines masquent le visage de mes dieux.
**Le docteur :** Vous n'irez plus en vain dans le train fantôme qu'est devenu Paris. Je vais opérer.
**Shrimpton** : Il était temps. La foi qui me tenait lieu de ressort est morte. Je suis devenue chiffon, molle comme une éponge.
**Le docteur :** Médium, la créature comme son docteur. Hypersensible, une patiente de rêve, accrochée en baromètre. Un orage se prépare. Entendez-vous ? *On entend un coup de tonnerre.*
**Shrimpton** : J'entends ! Ça m'assourdit.
**Le docteur** : Attirez cette électricité, par la grâce de vos fluides… Vous trempez dans le bain d'une seconde naissance.

**Shrimpton** : Renaître, renaître l'espace d'une soirée. La traverser comme un éclair pour finir en foudroyant un cœur. *Elle chantonne :* « Soirs de Paris »… C'est le thème qui martèle ma tête à grosses gouttes depuis dix ans, sans que j'ose le chanter. Renaître… L'orage éclate et les arbres de l'avenue applaudissent à rompre leur bois. Que vais-je mettre ce soir ? De quel coup frapper ce gala ? Une robe de printemps me reposerait des tensions de cette hibernation de dix ans. *Elle s'affale sur le canapé.*
**Le docteur** : Ne bougez plus du tout. L'orage vous répond. La fenêtre donnera la vie à votre robe de ce soir, comme dans le film…
**Shrimpton** : L'orage et la foudre, mes amis ? Tombez, tombez !
**Le docteur** *se rapprochant du bar-coiffeuse* : Ces cornues, ces éprouvettes…
**Shrimpton** : …servent de théâtre à l'alchimie de mon charme défunt.
**Le docteur :** Bouillonnez, moussez, jaillissez, liquides, soyez le fil de cette expérience. Cet événement…. *Il psalmodie…*
**Shrimpton** : Que dites-vous ?
**Le docteur** : Je fais une incantation. Auriez-vous peur ?
**Shrimpton** : Je tremble de ne pas être… vêtue ce soir, au moins d'une robe.
**Le docteur** : Vous en aurez une, vous en aurez dix, et c'est mieux que cent.
*La foudre entre par la fenêtre et les cornues projettent un liquide, sanglant ou vert, dans la pièce.*
**Shrimpton** : Tout est mouillé et tout suinte. Que de grandes eaux, autour de mes vieux os. Renaître par la foudre. Mais … elle ne m'a pas vêtue de voiles électriques, pas même effleurée. La foudre a mal frappé.
**Le docteur :** Erreur, elle ne rate jamais son coup. Regardez bien, cherchez toute seule. Trouvez le cadeau de la foudre… C'est froid, c'est chaud, et puis glacé. Ah ! vous brûlez, vous flambez.
**Shrimpton** *qui cherche à tâtons, comme si elle avait les yeux bandés* : Tiens, la porte de ma garde-robe est ouverte. J'en ai pourtant jeté la clef ce matin. Elle a coulé à pic.
**Le docteur** : Je vous ai sacrée médium. Ne devinez-vous plus rien ?
**Shrimpton** : Vidée de mes nerfs. L'orage aura trouvé sa force dans mes fluides.
**Le docteur** : La foudre a justement forcé la serrure de cette armoire. Mieux qu'une robe, c'est une énigme qu'elle apporte. Elle est facile à résoudre.
**Shrimpton** : Faudra-t-il rendosser mes vieux atours ? Un mauvais présage…
**Le docteur** : Blasphème. Vous traitez les brocards de haillons, petite aveugle. Voici des soies plus coupantes qu'un miroir cassé, des dentelles fines comme ces parfums *(il désigne les liquides contenus par les cornues et projetés dans la pièce).* Ces velours vivent sous les doigts, ce satin musclé vous marbre le corps. Résurrection, métamorphose, regardez. Madame, les robes !
*Geste du docteur : la porte de l'armoire s'ouvre et les robes en sortiront une à une… Elles défilent. Après l' « essayage », elles se placent dans des poses caricaturales sur tous les meubles de la pièce, excepté la table ronde. Ces robes sont jouées et non pas portées par des personnages. Le docteur aidera Shrimton à*

*« essayer » chaque robe, l'essayage consistant à établir des rapports physiques entre Shrimpton et chaque robe. Une fois ôtées, certaines robes peuvent tomber au sol, mais toutes forment un cercle de spectateurs autour de Shrimpton.*

**Le docteur** : Puisque c'est un peu votre premier bal, ce modèle en taffetas vous ira peut-être… Portez « Renaissance » avec des bijoux de corail et des rubis, des joyaux de sang.

*Entre la première « robe » : une énorme et grande femme enceinte ou plutôt une Magna Mater de cauchemar : des fœtus gonflent son ventre, mais aussi ses fesses, ses cuisses. On les voit par transparence sous la seconde peau ajustée sur l'actrice, bibendum coiffé d'une montagne de langes et harnaché de couches-culottes, etc. La robe prend Shrimpton dans ses bras, l'enveloppe dans une étole de coton tirée d'un sac de couches, et la berce…*

**Shrimpton :** C'est merveilleux… Je rêve, endormie dans le lange qu'une cigogne emporte au bout du bec. Je nage dans le duvet de cygne.

**Le docteur** : Sous l'étole de bébé phoque, une avalanche de plumages rares ; vous laissez glisser cette mantille sur le parquet du bal et les cris d'admiration seront le Premier cri.

**Shrimpton :** Mais on doit ignorer que je renais au monde ce soir. Docteur Trouille, cette robe me trahira. Mes amis fidèles n'en sont pas moins parisiens. Je crains les médisances, avec les jalousies…

**Le docteur** : Alors, essayez « Paris » : une chiffonnade de mousseline pour le corsage ; un décolleté violent. Chaque geste est une danse amoureuse, une valse. Toute la magie de la soie, insinuante, sur les rails de la mode.

*La deuxième robe apparaît : recouvert d'un voile noir, un « cul-de-jatte » fait avancer sa caisse à roulettes. Entre les jambes repliées de l'acteur qui joue la robe, une tour Eiffel aussi haute que lui. Shrimpton, pour essayer cette robe, s'assied dans la caisse, face au cul-de-jatte et contre lui, enserrant de ses jambes la tour Eiffel.*

**Shrimpton :** Elle est très belle. *La voiture pile, puis repart.* Mais dangereuse. Une ou deux saisons plus tard, peut-être. Ce soir je n'oserai pas. Trop seyante avec ça. C'est qu'elle me va trop bien. Avec « Paris » ne suis plus une femme, je suis LA Ville, de la voilette aux talons, des tours au métropolitain.

**Le docteur** : Mais femme quand même, si vous êtes si férue de la sécurité. Alors voici « Chéri-Darling », pour vous combler : un charme éprouvé, allié au confort le plus assuré. Une alliance de velours et de satin gaufré : mon secret le mieux gardé. Pas de bijoux, mais une cape et des volants en astrakan. Un manchon de la même fourrure : après l'avoir caressé au fond d'un taxi nocturne, c'est un supplice de l'abandonner au vestiaire.

*Un homme nu sort de l'armoire, c'est « Chéri Darling », la troisième robe. Il est fort musclé et velu (postiches si nécessaire). Il enlace Shrimpton qui pose le bout de ses pieds sur les siens, entraînée dans une danse calme.*

**Shrimpton :** Toute la vie… J'aimerais passer toute la vie dans cette robe. Mais il ne s'agit que d'une soirée, j'ai peur de ne plus pouvoir l'ôter ; le contact de ce tissu

m'apaise magiquement, me peuple tout entière. Transportée dans un autre univers, on pourrait ne plus me rejoindre. Et puis je serais trop « Darling »… Je préfère qu'on hésite à me donner un nom. Un bal de Noël, c'est toujours un peu un bal masqué.

**Le docteur** : Vous n'aurez plus de nom si vous portez « Mythologie ». Qui ressemble davantage aux hommes, les centaures ou les minotaures ? Est-ce l'homme qui l'emporte sur la femme dans l'Androgyne ? Qui peut savoir ? Personne au monde, personne. Les franges font de l'ombre, la gaze estompe, en double épaisseur, elle dissimule. On doutera de vos regards mais pas de votre mystère.

*La robe Mythologie est jouée par une femme et un homme : tous deux sont vêtus d'un collant identique. Par un point du corps (hanche ou bras), ils sont unis l'un à l'autre et leurs collants fusionnent à cet endroit. L'homme porte un masque de cheval et la femme un masque de vache ou de taureau. Beaucoup de franges figurent la crinière du cheval et les attributs de l'autre mammifère. Un drapé de gaze unit ce couple. Pour essayer cette robe, Shrimpton s'assied sur le « point de fusion » du couple. D'une main elle tient la crinière, de l'autre une corne de la vache.*

**Shrimpton :** C'est la robe que je porterais si je donnais moi-même cette réception. Mais je serai seule et perdue parmi des étrangers. Des mains trop curieuses pourraient la mettre en pièces. D'ailleurs une pareille splendeur ne pourrait s'encadrer dans l'embrasure de la porte de mon studio. J'y perdrais une corne, un fer, que sais-je ?

**Le docteur** : Restez dans votre boudoir avec « Boudoir trouble », tout en plissé droit, parmi les bouillonnés. C'est toujours le trouble, sans les risques du mélange des races. Un abstrait mariage des temps. Intriguez sans inquiéter.

*« Boudoir trouble » est joué par une femme dont le costume est fait d'éléments empruntés aux robes du XVIII$^{e}$ siècle et aux tuniques de l'Antiquité. Deux perruques assez volumineuses se disputent le crâne de l'actrice. Celle-ci papillonne autour de Shrimpton et l'embrasse avec l'affectation d'une marquise, qui alterne avec des élans plus spontanés. Shrimpton se prête au jeu avant de se défaire de la robe, l'air amer.*

**Shrimpton :** Et non ! À quoi bon ces essayages, il faudra toujours rejeter ces robes. Docteur, tous mes prétextes sont vains : vos robes sont parfaites et je ne le suis pas. Ni nue ni vêtue.

**Le docteur** : Pas une femme, vêtue ou nue, qui résiste au petit présent, glissé dans votre cheminée avant d'apparaître.

**Shrimpton :** Un tube de rouge à lèvres !

**Le docteur** : Un tube de rouge à lèvres !

*Trouille se dirige vers la cheminée, il en ouvre le rideau de fer et se charge d'un précieux fardeau : un très jeune homme dont le buste, le visage et les bras nus sont rouge sang. Un collant ivoire, remonté jusqu'à la taille et pailleté d'argent, figure le tube du « rouge à lèvres », incarné par ce personnage.*

**Le docteur** : « Lipstick vampire » : un de ses baisers sur la bouche fait une bouche écarlate, un de ses baisers dans le cou blanchit la peau jusqu'à la phosphorescence.
**Shrimpton :** L'étui est griffé. « Dracula », n'est-ce pas ?
*Trouille pose à terre le Lipstick, qui se met à danser gaiement puis érotiquement autour de Shrimpton. Il porte un dentier de vampire.*
**Le docteur** : Il sait dessiner les lèvres d'un seul geste. Et fluide, il colle si bien à la bouche que vous ne parlerez plus que par la sienne. *Le rouge à lèvres s'approche de Shrimpton, très ému.* Ce sont les derniers pas de sa danse nuptiale, laissez-vous conduire… Le stick à lèvres sait où il met les pieds. *Après quelques pas de danse avec elle, le « lipstick » l'enlace… Tous deux s'immobilisent au milieu de la scène, entourés des robes spectatrices.*
**Shrimpton :** Oh, ses lèvres sur mes paupières, un peu de salive coule entre mes cils. Mes yeux s'agrandissent… Vos petits baisers m'hypnotisent. Vos dents font frémir mes joues, je leur tends ma bouche. *Baiser sur la bouche.* Maintenant, regardez-moi : je vois ma belle bouche dans vos yeux rouges. Merci mon ami, merci pour ma bouche. Tu perces mon oreille ? Une goutte de sang coule du lobe, en guise de boucle. Oui, lèche mon cou, bave, crache et lave ses flétrissures ; amant, ta langue est utile, plus que les crèmes. Attends, baiser poivré, ne descends pas encore vers mes salières… Ah ! la morsure est profonde. Boire, boire, oui mon enfant, tu dois boire tout le lait. Lape donc… Non, aspire, saigne à blanc, vide-moi de tout mon sang. Rouge. C'est le moment, mais le rouge est dur pour les femmes de quarante ans.
*Le Lipstick se relève et recommence à danser, seul et tristement, peut-être la mort du cygne.*
**Le docteur** : Vous êtes très belle… La beauté peut vous servir de robe ce soir. Une voie lactée dont toutes les étoiles sont blanches, et votre bouche au cœur de tout ça, une planète rouge qui aimante les vaisseaux fantômes.
**Shrimpton** : Que fait mon stick ? Ce nouveau ballet me cloue. Le lipstick n'est plus en vogue ? Docteur, est-ce ma faute ? Il tangue, il coule… C'est une danse funèbre.
**Le docteur** : Le baiser d'un lipstick est une piqûre d'abeille. On en garde le dard et le rouge, un point c'est tout.
**Shrimpton** : Heureuse proie. Malheureuse victime. Mais c'était une guêpe.
*Le lipstick meurt, théâtralement.*
**Le docteur** : Je dois vous débarrasser de ce bâton de rouge. Son écrin lui servira de cercueil. Vous irez à la réception dans votre robe de beauté. Mon rôle est terminé.
**Shrimpton** : La gaîté de ma robe est indécente, après cette mort.
**Le docteur** : Vos amis arrivent, leur voiture est en route. Et le fantôme d'un grand couturier ne se donne pas tout ce mal pour rien !
**Shrimpton :** Pardonnez-moi. Dix années sans recevoir de baiser m'ont fait perdre la raison…
**Le docteur** : En ouvrant le bal, vous moissonnerez des baisers, à en perdre la raison !

**Shrimpton :** Pourvu que je ne perde pas la face. En société, la mort d'un amant se marque par une robe de deuil, une robe noire.
**Le docteur** : La robe du dernier soir ; je lui ai consacré toute ma science. Ce modèle s'appelle « Frankenstein-Trouille », je le rebaptise « Shrimpton-Trouille ». Rien que le satin laqué des paupières noircies de larmes, Madame.
*La dernière robe sort de l'armoire : deux ou trois athlètes noirs, l'ébauche d'une pyramide humaine. Ils enlaceront Shrimpton, leurs mains en coquille serrant les seins de Madame, leurs bras croisés sur son corps. Un genou au sol, car cette robe s'évase dans une large traîne. Shrimpton se déplace avec difficulté, majestueusement.*
**Shrimpton :** Ma garde-robe est vide à présent. Je ne veux plus que les modes s'y succèdent. Avec ses miroirs et son revêtement de satin rose, c'est le tombeau qui convient à mon éphémère amant. Un éternel cercueil pour mon brillant à lèvres. Aidez-moi, le temps presse.
**Le docteur** : À quoi bon ce grand-deuil, pour bâcler un enterrement !
**Shrimpton :** Les grands rois furent enterrés à la hâte, un soir d'orage. Louis XV et Louis XVI, Héliogabale. Sous la pluie, dans la sciure ou dans la boue. C'est le tour de ce petit roi. Funérailles !
*Shrimpton, le docteur et les robes « enterrent » le Lipstick dans l'armoire. Les robes obéissent docilement au docteur qui, sans mot dire, joue les maîtres de cérémonie. Shrimpton ne semble pourtant pas affectée, et les robes ne sont pas des pleureuses. Avant de refermer les portes de l'armoire, une veillée funèbre commence. Les robes semblent prier en silence, tandis que Shrimpton se regarde dans les miroirs extérieurs de l'armoire.*
**Le docteur :** Il est bientôt minuit. Tout est accompli. *Il disparaît.*
**Shrimpton,** *seule parmi ses robes et regardant le miroir* : Cette robe est une couronne mortuaire, la corolle d'une fleur géante et noire, posée sur ta tombe.
*Les robes se mettent à bouger, une à une. Elles vont se mettre à parler, mais les acteurs qui jouent les robes n'ont pas de texte à dire : une bande magnétique enregistrée fait parler le chœur des robes. Chaque robe va affirmer son individualité, l'essence de chacune transparaissant au détriment de sa fonction de robe. C'est le début de leur révolte.*
*La robe « Renaissance » s'arrête la première de prier ; elle vient sur le devant de la scène et, très insolemment se contorsionne, puis tombe à la renverse. Elle semble accoucher des fœtus qui la bourrent et se défait avec brusquerie de son étole de coton. On entend les cris d'une femme qui enfante, puis les pleurs d'un bébé. Ces plaintes se prolongent jusqu'à la fin de la scène. Les chants de chaque robe s'enchaînent ainsi « en canon ».*
**Shrimpton,** *interdite* **:** Voilà que l'on naît quand je hurle à la mort !
*Derrière « Renaissance » et à sa droite, « Boudoir trouble » se met à rire sans retenue. Elle se caresse et se pince avec un plaisir malsain. « Mythologie » se place sur la gauche, face à « Boudoir trouble ». En hennissant et en mugissant, l'homme et la femme masqués tentent de se séparer puis de se confondre*

*davantage. Ils peuvent échanger leurs masques plusieurs fois de suite. « Chéri-Darling » vient se placer entre « Boudoir trouble » et « Mythologie ». Il fait jouer ses muscles et prend des poses plastiques. On entend sa forte respiration, très vite recouverte par le bruit que font des appareils de musculation. Enfin « Paris » entre en action : le « cul-de-jatte » sur sa tablette roulante se met à tourner autour des quatre robes en place. L'acteur agite le voile noir qui le recouvrait et déploie ses jambes. Un cierge magique s'allume au sommet de la tour Eiffel ; on entend les trépignements d'un French cancan, mêlé au bruit du trafic des voitures sur une grande avenue.*

*Engoncée dans sa robe de deuil, Shrimpton recule d'abord, effrayée par cette animation des robes. Puis elle parle comme on se jette à l'eau sans savoir nager.*

**Shrimpton** : Mon beau défilé des horreurs… Quelle force anime ces robes ? Leurs froissements conjugués me crient leur rancune. Je vais leur mettre… mes bras dans les manches. Non ! je vais les mettre… sous clef… les mettre hors d'état. Oui je vais leur en mettre, et l'une et l'autre, dans l'ombre de l'armoire… Mais c'est impossible, cette armoire n'est plus une garde-robe… *Au mot « garde-robe », les robes s'immobilisent, menaçantes. Shrimpton va poursuivre, quand « Renaissance » s'approche de l'armoire et fait claquer les battants. Leur bruit est très amplifié. Shrimpton se dirige vers « Chéri-Darling » :* Peut-être sont-elles jalouses de ma robe de deuil ? Mais je les aime toutes ; le contact du satin noir me donne autant de plaisir que celui du velours. *Elle tend les mains vers « Chéri-Darling » pour le caresser, mais il la repousse violemment. Les athlètes noirs (la robe de deuil) font un bond en arrière et s'affalent au sol, entraînant Shrimpton avec eux.*

**Shrimpton** (*à part, en se relevant*) : Nous avons enterré le Lipstick ensemble, nous avons mêlé nos prières sur sa tombe… Alors ces robes devaient prier pour autre chose ? Comme elles sont fortes, et lumineuses. Avec l'éclat des prières exaucées, elles claquent autour de moi comme les drapeaux d'une victoire, et je suis LA Vaincue.

*À partir de ce moment, les robes semblent maîtresses des lieux, indifférentes aux paroles de Shrimpton, qu'elles guettent avec une tranquillité sourde. Ou bien elles évoluent comme précédemment, mais les bruits en off sont un peu moins forts.*

**Shrimpton** : Le docteur Trouille est venu, je ne sais d'où, je ne sais pourquoi : parfaire son œuvre, avec mes robes défuntes, privées de la lumière des galeries sous ces glaces. Elles furent un autre moi-même, avant de moisir dans ce caveau, suppliciées par les essayages où leur décrépitude s'ajoutait à la mienne. Ma passion… Mais quand mes fleurs se faisaient lèpre, mes regrets étaient pour mes robes ; pour elles que j'aurais voulu rendre à l'éclat des lustres. Mais nous étions seules depuis dix ans, sans une visite. Pas le moindre battement de porte. Ne sommes-nous pas guéries aujourd'hui, et belles ? *Elle s'adresse aux robes :* Nous sommes quittes. Ce matin je courais nue, pourchassant une obsession. Ce soir je vous épouse toutes, en faisant le deuil de ma peau, mon ennui, ma mémoire.

J'oublie jusqu'à Trouille. Docteur, vous m'avez oubliée ? *À ces mots, les robes se rapprochent d'elle, et leur murmure s'élève.*
Me voilà perdue, dans un labyrinthe où je me cogne à tous mes reflets. Le rouge et le blanc, tous m'assaillent… Bientôt la délivrance, la voiture… La table peut encore m'aider. *Elle essaie de faire tourner la table.* Tourne, tourne, roulez, roulez… La pression me plaque sur la paroi du manège, je suis tout entière centrifugée, les entrailles me sortent par la bouche… Docteur Trouille, Âme des grands magasins, venez à mon secours… Est-ce vous que j'entends ? La voix de mes robes couvre la vôtre… Non, la voix des robes est Votre voix. C'est moi que le docteur offre en remède à ses robes. Une vengeance ? *Les athlètes noirs la serrent de plus en plus fort, et collent leur bouche à son corps.*
Écoutez, je vous en prie : une voiture avance dans l'allée. Chers amis négligés, à votre vue je retrouverai mes aises. Cette robe m'étouffe, de tout son deuil qu'il faut bien que je fasse. Je m'y ferai, je m'y ferai, jusqu'à la fin de la soirée. *Aux robes :* Mais non, vous ne m'aurez pas, je vais ouvrir… ouvrir… J'étouffe… La fenêtre (*elle ouvre la fenêtre)* Voilà la voiture, une Rolls noire qui tangue comme un paquebot sous le feu de l'auvent. Des pivoines, à foison ? Ah… ce sont des chrysanthèmes. Et docteur Trouille, ganté de blanc, conduit ce corbillard. *Elle recule, effrayée…* Aïe ! des aiguilles, dans cette robe ? Des clous, des pieux. (*Hurlé)* Des fantômes mordent ma taille. Cette robe noire me tue. Je suis morte ! Je ne veux plus vivre. Une belle fleur noire, une plante carnivore. Êtes-vous toujours mes robes ?
*Une des robes lui met le carton d'invitation dans la bouche. Shrimpton a un sursaut :* C'est votre dernier mot ? Laissez-moi vous faire part de… *Shrimpton qui s'étouffe, défaille puis meurt dans sa robe.*
**Le chœur des robes** (*sans la robe noire*) : La voici prête au dépeçage… Arrachons toutes les couches de sa peau. Déguisons-nous de sa viande. Ah ! Ah ! Ah ! Ce que je vais me mettre ce soir, je vais m'en mettre plein la bouche et plein les manches et plein la jupe. Hue !
*Les robes, obéissant à une sorte d'instinct, dépouillent le cadavre de sa perruque, les jeans et les nombreuses paires de bas, ainsi que les soutiens-gorge, avec furie, passion.* Lorsque Shrimpton est complètement nue, les robes enfilent grotesquement ses pulls et jeans. Elles peuvent se masquer avec les bas, etc. Seule la robe noire reste à l'écart.
C'est fait. Nous l'avons dépecée jusqu'à l'os. Au vide-ordure, à présent. *Elles saisissent le corps de Shrimpton et le jettent par la fenêtre.* Trouille, charge-toi du squelette, emporte-le dans ton corbillard. Fais-en de la poussière d'os pour les perruques de tes mannequins… À nous les concours, les grands prix du Bal masqué des robes, à toute allure… Le corbillard s'éloigne. Bon vent.
*Commence le bal des robes, assez parodique et convenu : danses, boissons autour du bar-coiffeuse. Les liquides ruissellent sur les costumes. Bruit de papotage mondain. La robe noire impose le silence à ses sœurs (plusieurs voix sont mêlées dans la sienne)* :

Assez joué. *Désignant les bas, la perruque et les soutiens-gorge répartis entre les robes* : Ces lambeaux sont les cotillons de la fête, mais nous n'avons que faire de ces attributs. Plus d'ambiguïtés, restons de vraies parures pures et nues, toutes de riche tissu. Nous n'avons pas besoin de ces rideaux de tripes pour être belles, ni même pour être, tout simplement, sans appareil. Débarrassons-nous de ça aussi, larguons ce lest avant notre envol définitif. *Elles rassemblent le linge et la perruque en un paquet, jeté dans l'armoire.* Âme du Lipstick vampire, entends-tu ? Nous ajoutons à tes cendres celles de cette veuve joyeuse. Dans sa « Robe de beauté » qu'elle méprisait à notre avantage. Nous lui rendons hommage. Au bal, elle espérait conquérir le ciel. Nous y volons tout de go. Les parts sont faites. Déployons-nous…

*Une robe enjambe la fenêtre, les autres paraissent battre des ailes et prendre leur envol… Toutes se figent soudain et se défont.*

**FIN**

# ORTEGA Y GASSET ET NIETZSCHE
# DEUX FULMINATEURS ET FLAGELLATEURS

*[Conduit par Stultitia, Miss Folie, Perplexe, le héros candide et « déboussolé » qui vient de découvrir la planète Moralia, fait la rencontre de Désiré Érasme qui le met en présence, lors d'une séance de l'Académie des Spectateurs de la Vie, du grand flagellateur José Ortega y Gasset. Il aura l'occasion, un peu plus tard de faire la connaissance de Herr Nietzsche, autre fulminateur du genre humain. Déçu par la boulette terrestre et les "philosophes branchés" incapables de l'aider à trouver le sens de son existence, le jeune Perplexe, (dit aussi Plus-que Perplexe), continue donc à s'interroger]*.

(…)

Au matin du treizième jour, alors que mes forces déclinent dangereusement, soudain, changement de décor si complet que je me crois au théâtre. Vaste salle, coupole, grand tralala. Une quarantaine de personnages surgis de je ne sais où, tous en habit d'apparat vert qui leur donnait l'air de scarabées. On m'observe comme un phénomène de foire. Je vois venir à moi... Désiré Érasme. Tout aussi cordial que la première fois, il me souhaite la bienvenue : « Ce sont les Spectateurs de la vie, explique-t-il, l'Académie est très désireuse de te rencontrer, elle est même au grand complet. »

– Ne sois pas perplexe plus que de raison ajoute-t-il, quelques-uns de notre Compagnie sont un peu singuliers, voire un peu excessifs, comme le confrère Diogène, le fulminateur en son tonneau. Tu le connais déjà, il me semble. Il est un peu rustique, mais...

Le président de séance prie un José Ortega y Gasset de bien vouloir présenter sa communication.

– Mes chers confrères, attaque aussitôt l'orateur, vous avez là, devant vous, la parfaite illustration des vues que j'ai développées, naguère, non seulement dans mon « *Espectador* », « Le Spectateur », mais surtout dans ma célèbre *Révolte des masses*. Chacun, bien sûr, s'en souvient : dès 1929, j'ai signalé l'émergence, dans tout l'Occident, d'une société sans aucun équivalent connu dans le cours entier de l'Histoire, une société composée pour l'essentiel de ceux que je choisis d'appeler les *señoritos satisfaits*, formule dont je me bornerai à rappeler qu'elle impacte, depuis, toutes les sciences morales, sociales, politiques, éthiques, tant micro que macrocosmiques. L'observation en surplomb, à partir de notre poste interstellaire, de la comédie qui se joue présentement sur le grand théâtre du monde confirme de tous points mes vues pionnières et fondatrices. Plus que jamais, le *señorito*, tel que

vous le voyez se dandiner devant vous, se caractérise par son comportement de vorace consommateur, son incuriosité et son inculture abyssales. Rien ne l'étonne, des prodigieuses découvertes de la science, des fantastiques progrès de la médecine, des prouesses époustouflantes de la technique. Il ne s'émerveille pas davantage d'un robot spatial explorant Mars que de l'échographie du cerveau ou du fœtus. Il peste contre la lenteur du TGV et d'internet, et crie au meurtre si on l'empêche de graver gratos les vagissements qu'il a l'outrecuidance d'appeler musique. Il prend pour acquis de toute éternité sa liberté, les droits dont il use et abuse, les protections de toute sorte dont il jouit, sans la plus petite pensée, la plus infime gratitude pour les millions de ses pareils moins favorisés de Fortune, qui l'ont précédé sur le malheureux globule terrestre, qui ont payé de leur vie l'avènement de ce même âge d'or qui lui pèse. Son incurable manque d'intérêt pour le passé, sa viscérale désinvolture à l'endroit de ceux qui l'ont précédé sur le théâtre défient tout entendement. Il estime que puisqu'il s'est donné l'immense peine de naître, tout lui est dû. Le monde est son joujou. Mais son plaisir est morne, monotone et mortifère, car ce qu'il a fallu d'efforts, de souffrances, de sacrifices, pour qu'il puisse, lui, du matin au soir, « faire la fête », rien de tout cela n'entre si peu que ce soit dans le défaillant entendement du parasite qui s'offre à votre vue et dont les pareils, à présent, pullulent en bas. Amnésique, immature, apathique et gavé au point d'en devenir obèse, d'en crever, il est l'enfant gâté, choyé, de l'Histoire, et a le front, nonobstant, de gémir sur la dureté des temps et la « galère » – comme il dit – de son sort. Vies, mes chers confrères, sans poids, vies sans racines, vies déracinées de leur destin ! Jamais, j'ose le dire, le banquet ne fut à ce point somptueux, délectable, fabuleux. Le *señorito*, c'est celui qui assiste au banquet de la vie en convive repu, et cela avant même de goûter au tout premier plat. Inéluctablement, une telle inanité, une telle insanité vont jusqu'à affecter les mœurs. C'est là, très exactement, ce que prouvent mes toutes dernières observations du malheureux monde sublunaire. Le plaisant specimen que voici – et il pointa sur moi un index terrifiant – est éminemment représentatif du *señorito* parvenu au point de non-retour. Il est patent que, sous le fallacieux prétexte de stage de formation, cet étourneau cherche auprès de nous l'éminente caution morale qui jusqu'ici manque aux promoteurs de la révolte des masses. Révolte qui culmine dans le total saccage qu'ils ont opéré jusque dans l'éthique. Révolte contre toute entrave, *ergo* contre toute institution contraignante, *ergo* – accrochez-vous, *horresco referens*, je frémis en vous le rapportant – révolte même contre le sacrement du mariage, depuis peu affublé de l'épithète « hétéro », voire « tradi ». La tournure dont chacun peut comme moi mesurer la fulgurante fortune, *désir d'enfant*, fonctionne en l'occurrence comme un infaillible révélateur. Désir qu'il s'agit d'assouvir, sans le moins du monde considérer les tout premiers intéressés, les petits d'*homo*, que seul un génial farceur a pu nommer *sapiens sapiens*. Le tout assaisonné de serments d'amour pour les pitchouns dudit *sapiens sapiens*, et d'outrages au sens commun. Méfiez-vous, mes chers confrères, méfiez-vous de ce *señorito* – et il me désigna plus cruellement encore à l'opprobre de toute la

compagnie. Il n'est que le petit télégraphiste de ceux qui veulent profiter de notre notoriété, de notre aura et *auctoritas* d'immortels, pour assurer le triomphe de leur consumérisme, leur antihumanisme, leur post-humanisme et de leur dernière invention: le trans-humanisme.

Je vous fais grâce de la tartine que don José nous servit encore sur « l'Espagne invertébrée » de son siècle à lui (le malheureux XX$^{e}$), d'où il se lança dans un furibond réquisitoire contre le grand détraquement de l'Europe et de l'Occident aujourd'hui, « infiniment plus invertébrés encore ». L'unique pierre qu'ils apportent à l'Histoire universelle et au progrès de l'esprit, écumait-il, est celle de réunions, missions, indignations, intentions, déclarations, commissions, consultations, explications, réflexions, résolutions, protestations, évaluations, positions, propositions, abstentions, condamnations, recommandations, préconisations, préoccupations, conclusions, concertations et gueuletons. Sans oublier, conclut-il, leurs bien-nommés *sink-tanks*.

Durant tout mon séjour sur Moralia, il n'était pas rare que je rencontre des furieux comme Diogène ou *señor* Ortega y Gasset, la variété la plus commune explosant, comme un certain Tertullien, Père de l'Église, rien qu'au mot « femme ». (D'autres saints personnages renchérissaient : « La femme n'est qu'un vase », « une fournaise incandescente », « la porte du Diable », etc.). *Signor* Giordano Bruno aussi était pas mal, dans la catégorie fulminateur, tout comme son compatriote Girolamo Savonarola qui, lui, se targuait d'être *flagellatore dei vizi e dei pubblici scandali.*

J'en suis même venu à me demander si j'étais en butte à quelque mauvais génie. Mais qui donc se serait tant démené pour qu'en dehors de Monsieur Désiré je ne rencontre que des enragés ? Ô bizarre suite d'événements ! Pourquoi ces choses et non pas d'autres ?

La plus marquante, dans le genre, fut celle avec *Herr* Friedrich Nietzsche, celui-là même qui m'avait si brutalement pris à partie lors d'un songe que je fis et dont j'ai fini par me demander s'il n'était pas prémonitoire. À première vue, *Herr* Nietzsche était de la variété « Fulminateurs ». En fait, c'était un exemplaire rare et unique, constituant une variété à lui seul. Il ne serait passé inaperçu nulle part. On le disait « fou archifou », mais certaines de ses idées passaient aux yeux de tous pour « sublimes ». *Incisim et breviter* (comme Monsieur Quintilien m'a recommandé de procéder pour bien marquer mon point) : *Herr* Friedrich était un Spectateur aux moustaches – broussailles, plutôt ! – toujours soulevées, hérissées d'une colère si vive et constante qu'elle semblait le carburant ou même le moteur de tout son être. Je l'avais déjà plus d'une fois observé à la dérobée, et m'étais dit que sa violence jaillissait, encore toute bouillante et brûlante, des profondeurs, et

même de la nappe phréatique la plus profonde. Le jour où il m'apprit qu'à chacun des livres qu'il a écrits, il a voulu donner la force de frappe de la dynamite, je me dis que ses bouquins devaient être consubstantiels à leur auteur, membres de sa vie, et non pas végéter, comme tant d'autres, d'une vie séparée, peu à peu étrangère, comme celle d'un enfant qui a quitté le foyer.

Il m'entreprit quelques jours après la terrible séance sous la coupole. Monsieur Désiré m'avait pris par le bras et entraîné dans sa promenade quotidienne. Soudain, je vis les terribles moustaches se dresser et frémir vis-à-vis de moi.

– *Kurz und gut*, me dit-il en plongeant dans moi un regard qui ne semblait pas dur foncièrement, mais qui d'emblée vous transperçait. « En deux mots, *Herr* Perplexe, il n'y en a toujours pas un seul parmi vous, sur votre petit sphéroïde, qui sache toucher du doigt votre misère de mouches et de grenouilles ! Mais dis-moi, as-tu seulement médité sur ce que je t'ai dit, la nuit où tu paniquais ? Contrairement à ce que tu racontes, ce n'était pas du tout un rêve, *gar kein Traum, mein Jungen*, mon garçon ! *Also, nochmals* ! Encore un coup ! Ce sont les Juifs qui ont tout manigancé, ce troupeau de lâches, en mystifiant la race des seigneurs.

– Mon cher confrère, intervint Monsieur Désiré, n'avez-vous pas soutenu vous-même que tout progrès doit être précédé d'un affaiblissement partiel ? Ce n'est certainement pas au théoricien de l'éternel retour du même que j'apprendrai qu'il est plus d'un précédent ! Laissons à cette malheureuse génération un peu de temps pour se ressaisir et se ressourcer !

– *Ach, Quatsch* ! Fadaises ! reprit l'autre sur sa lancée, l'homme est venu du singe et doit redevenir singe ! J'ai vu la terre des hommes devenir caverneuse ! *Gott ist tot*, Dieu est mort.

L'homme est devenu un animal fantasque ! Toujours la morale des esclaves, toute pétrie du venimeux ressentiment !

– Friedrich, Friedrich, s'entremit encore Monsieur Désiré, n'allez pas lui chercher une querelle d'Allemand !

– Ils ont introduit la plus grande et la plus inquiétante de toutes les maladies et l'humanité n'en est toujours pas guérie. Voilà la conséquence du divorce d'avec le passé animal, de la déclaration de guerre aux anciens instincts qui jusque-là faisaient sa force, sa joie. Les esclaves ont retourné toutes les valeurs ! Mais au fond de la race des maîtres, à laquelle ils ont réussi à inoculer la mauvaise conscience, impossible de ne pas reconnaître le fauve, la superbe brute blonde rôdant en quête de proie et de carnage !

Alors, Monsieur Désiré m'a tiré à l'écart.

– Inutile d'insister, m'a-t-il glissé à l'oreille. C'est sa crise de *furor teutonicus*.

Et voilà ! C'était fait. Cela n'avait duré que quelques secondes. C'était fait. Le bien. Le mal. Au delà – en deçà ? – du bien. Du mal. Deux ou trois claironnantes affirmations, deux ou trois images éblouissantes, non de beauté, mais de force. Le tout assené à très secs et précis coups de marteau et enfoncé au

tréfonds, au noyau dur de la mémoire et dans la glaise où tout se modèle et se façonne. Pour le meilleur. Pour le pire. Deux ou trois affirmations fracassantes, détonantes. Deux ou trois images – fulgurantes, foudroyantes. Les unes et les autres, dès le choc initial, prodigieusement aptes à s'insinuer, se vriller, s'infuser, s'inculquer, se *clouer* là où tout se décide et en fin de compte se joue. Et de là à rayonner, proliférer et prospérer dans la prodigieuse boîte à images, sur le très intime *piccolo teatro* que chacun trimballe, entre les quatre fragiles parois de sa boîte crânienne !

Vous croirez peut-être que je minimise ou édulcore le délire portant *Herr* Friedrich à accuser les juifs d'avoir perverti, renversé, ce qui, pour lui, de tout temps philosophe d'élite sûr de lui-même et dominateur, constituait les premières tables de la loi. Plus tard, je lus de près sa *Généalogie de la morale*, et je perçus toute la virulence du réquisitoire, d'autant plus troublant qu'il n'est pas absolument dépourvu de pertinence. Le personnage m'apparut doué d'un pouvoir de fascination à la fois néfaste et séminal, ravageur et productif. Au reste, je ne tardai pas à reconnaître en cet « enragé » un être clivé, dressé contre lui-même, tout entier déterminé et régi par une faille crevassant tout l'intérieur. Comment expliquer, autrement, que ce même « furieux » était à la fois le chantre d'un « gai savoir » et le défricheur *lebensmüde*, « fatigué de la vie », confiant : « Chaque matin, je désespère de pouvoir survivre à la journée qui commence » ? Les quelques mots qu'il griffonna au bas de sa photo – *In hilaritate tristis, in tristitia hilaris* – m'ont fait toucher du doigt cette même volonté de rire et cette même incapacité à s'y laisser aller de bonne foi qui marquent à jamais ceux qui sont nés sous l'« influence maligne » de Saturne.

Mais ce qui ne passe pas et ne devrait jamais passer, quelque belles raisons qu'avancent ses admirateurs inconditionnels, c'est l'évocation, la célébration exaltées de la « superbe brute blonde rôdant en quête de proie et de carnage ».

Chaque autre proclamation enfoncée à coups de « marteau » ou de « dynamite » – autre image encore dont se servait cet exemplaire *casseur* – suscite le respect pour un fulminateur capable d'une indignation et d'un style qui véritablement « percutent l'esprit » et dont l'absence, à présent, se fait cruellement sentir.

**Louis VAN DELFT**
***Université de Paris X-Nanterre***

**NB.** Le thème du *theatrum mundi* est la pierre angulaire de la philosophie morale occidentale. Quel est son statut à une époque de crise et de mutation culturelle qui conduisent à parler bien plutôt d'un grand théâtre du monde à l'envers ? Pour répondre à cette question, le thème est rapporté à cette autre préoccupation majeure et permanente dans la tradition judéo-chrétienne : la recherche d'un « guide des égarés » (titre du très fameux ouvrage de Maïmonide). Le titre de Maïmonide résultant d'une lourde erreur de traduction – égarés au lieu de perplexes –, l'essai établit que seule la philosophie morale laïque des moralistes européens baroques et classiques est à même de prendre la relève des

catéchismes traditionnels.

À l'heure où va être introduit dans le programme de plusieurs ministères de l'Éducation l'enseignement d'une « morale laïque », l'ouvrage entend répondre à une inquiétude sociétale majeure de notre temps.

# NOTES DE LECTURE
# ET
# VU SUR SCÈNE

**Aline LE BERRE, *Pouvoir de l'illusion. « Moi » lyrique et 'theatrum mundi' dans la poésie baroque allemande et chez J.C. Günther* (Presses Universitaires de Limoges, 2012, 390 pp.)**

Notre collaboratrice Aline Le Berre, fidèle rédactrice de la revue *Théâtres du Monde* depuis plus de vingt ans, et qui a publié de nombreux articles et ouvrages sur les grands dramaturges de langue allemande que sont Goethe et Schiller (mais aussi sur Arthur Schnitzler ou Ödön Von Horváth, Lessing ou Von Hofmannsthal, sur Lenz ou Kleist, Grabbe ou Ludwig Tieck, ou encore Dürrenmatt), a fait paraître en 2012 un important ouvrage sur Johann Christian Günther (1695-1723) intitulé *Pouvoir de l'illusion.* Ce motif du « théâtre du monde », qui se situe au cœur même de la fête, est à la fois – et paradoxalement – présent dans les manifestations les plus baroques du monde des joies frivoles et des réjouissances et dans l'obsession de la mort et l'évocation de « l'inanité des honneurs, de la gloire et des plaisirs ».

L'étude, admirablement structurée, que nous présente Aline le Berre insiste, dans une première partie, sur la « fragilité » de Günther, sur la misère morale et la solitude qui l'affligent, et souligne aussi son « rationalisme » mis en œuvre dans sa quête constante de la sagesse. La deuxième partie est consacrée au « 'moi' lyrique face au *theatrum mundi* » et fait référence à la part de l'illusion dans la représentation baroque tout en explorant « l'arrière-plan religieux et métaphysique de l'illusion » et en mettant en relief la part de « vérité et de sincérité chez Günther ». La troisième partie, enfin, se lance dans une investigation de « l'amour entre convention et sincérité » avec plusieurs chapitres sur « la domestication du monde des sentiments », sur « l'amour et l'ordre social » et aussi sur « l'amour et le jeu ». Au terme de cette étude, solide et éclairante, Aline Le Berre laisse le lecteur avec le sentiment que, si Günther « refuse les faux-semblants des mondanités et des artifices d'un style alambiqué, il n'en sacrifie pas moins à une autre forme d'illusion, celle qui consiste à façonner son image pour la postérité ».

Il faut mentionner, pour finir, la présence d'un index (dont se dispensent un peu trop souvent certains critiques) et de la très utile bibliographie qui ouvre au lecteur un champ très large à sa curiosité. Au total, un ouvrage qui devrait satisfaire non seulement les spécialistes mais également un plus vaste lectorat.

**Maurice ABITEBOUL**

**Brigitte URBANI, *Jongleurs des temps modernes / Dario Fo et Franca Rame* (Presses Universitaires de Provence, 2013, 306 pp.)**

Brigitte Urbani, présente dans *Théâtres du Monde* dès le tout premier numéro, est l'auteur de plusieurs ouvrages et de nombreuses études sur la littérature et la culture italiennes. Son enseignement, en sa qualité de Professeur à l'Université d'Aix-Marseille, ainsi que ses travaux en tant que directeur de

recherches au Centre aixois d'études romanes l'ont conduite à s'intéresser singulièrement aux mythes, aux récits de voyage, aux rapports entre arts et culture et, notamment, au théâtre. C'est à ce titre qu'elle publie aujourd'hui *Jongleurs des temps modernes*, une étude centrée sur le couple Dario Fo et Franca Rame.

Le présent ouvrage est harmonieusement structuré en trois parties équilibrées. La première partie, évoquant une « carrière picaresque », fouille la biographie et la carrière des deux auteurs examinés. La deuxième, opposant « joyeuses écritures du passé » et « écritures satiriques du présent », s'attarde sur les aspects « démythifiants » ou « historico-épiques » de ce théâtre. La troisième fait état d'un « théâtre d'information et de contre-information », faisant au passage la part belle à la fête carnavalesque et à « un monde théâtral en folie ». Thématique et technique reçoivent ici une attention particulière et font l'objet d'un traitement soigné et minutieux. Il ressort de cette étude documentée et pénétrante, que Dario Fo et Franca Rame ont apporté à la culture italienne et au théâtre universel une contribution essentielle que nul désormais ne saurait sous-estimer.

Cette étude est complétée par une « bibliographie essentielle » (qui ne comporte pas moins de douze pages), un « lexique italien-français » (qui est loin d'être superflu) et un « index des œuvres citées ». Un « cahier d'illustrations » de vingt pages (certaines en couleur) ajoute de l'agrément à une lecture passionnante et enrichissante qui contribuera, n'en doutons pas, à mieux faire connaître ces intellectuels, virtuoses de l'écriture et initiateurs d'une nouvelle forme de théâtre que sont Dario Fo et Franca Rame.

**Maurice ABITEBOUL**

**Elena Randi et Simona Brunetti (dir.) : *I movimenti dell'anima. François Delsarte fra teatro e danza*, Bari, Edizioni di Pagina, 2013.**

Ce volume présente les actes du Congrès International ayant eu lieu à Vérone et Padoue les 13 et 14 décembre 2011. Il a été dirigé par Simona Brunetti et par Elena Randi, spécialiste internationale de François Delsarte. Les seize contributions (treize en italien, trois en français) sont rassemblées sous le titre significatif et fort bien choisi : *Les mouvements de l'âme. François Delsarte entre théâtre et danse*. En effet, ce titre renvoie au caractère vivant et animé du travail de Delsarte (1811-1871). Il fait le lien entre la spiritualité esthétique du mouvement et du geste, le langage corporel, les arts plastique et dramatique. Delsarte, comme théoricien du geste (De Novellis), perçoit ce dernier comme le créateur d'un univers méta-artistique se situant aux frontières de l'abstraction. Que ce soit en Russie (Malcovati) ou en Inde (Leucci), l'intérêt pour François Delsarte et sa philosophie est mondial dans les milieux artistiques (Libonati). À la fois novatrice et anti-moderniste (Spohr), la pensée delsartienne s'avère paradoxale. Elle mêle en effet la théorie esthétique rousseauiste de la représentation et les réformes de la musique dramatique de Gluck, modèle musical de Delsarte pour sa simplicité et sa pureté mélodiques. De plus, Delsarte est le « premier théoricien de l'art de la

performance », sa méthode est donc très avant-gardiste et moderne pour l'époque (De Novellis).

Figure ambivalente, multiple et controversée, Delsarte fut aussi chanteur (la « voix artistique », Grasso Caprioli), d'où l'originalité de sa méthode qui place le corps au centre des émotions (Grasso) et fait de la danse et du geste un véritable langage au sens linguistique du terme (Randi, Spohr). La pantomime, vecteur d'émotions, représente par conséquent un pan primordial de la théorie de Delsarte (Guédron). À cela s'ajoutent la voix, la parole articulée et le geste (Malcovati) qui constituent une véritable triade artistique où se fondent sentiments et expression physique, art théâtral et séméiotique (Lacheny). Le théâtre a une fonction médiatrice entre les sphères céleste et terrestre (Degli Esposti). Ainsi pouvons-nous comprendre le rapport privilégié que Delsarte a entretenu avec cet art (Lacheny, Brunetti, Scapin) : le comédien, comme le danseur, crée et transforme, il livre sa propre interprétation des textes, d'ailleurs bien supérieure, selon Delsarte, aux textes eux-mêmes. Il n'est donc pas un imitateur. Delsarte va de ce fait à l'encontre de la pensée aristotélicienne considérant que « l'art imite la nature » (Randi).

Delsarte envisage la tripartition de l'âme au sens de Platon qui l'applique au corps : *logos* (raison), *thumos* (intelligence) et *épithumia* (élan vital) (Guédron, De Novellis). Le corps et le psychisme entretiennent chez lui une relation étroite qui se manifeste dans l'acte du mouvement. L'homme comme objet artistique (De Novellis) tisse par sa gestuelle et son expression corporelle le lien spirituel entre le microcosme et le macrocosme (Delsarte et Schlemmer, Grazioli).

Ce corps en mouvement devient alors une peinture vivante, un théâtre animé (Ophälders) et quasi marionnettique (Grazioli) faisant le lien entre l'immobilité des contours (art pictural) et la mobilité de l'espace (lien entre Schlemmer et Delsarte, *cf.* Grazioli). Le danseur symbolise à lui seul Pygmalion et son créateur puisqu'il use, par le geste, de mouvements à la fois conscients et involontaires (Bernabei). Il représente aussi bien sa propre création que son initiateur. Pour ce faire, Elena Randi souligne le rapport entre la vie et l'esprit, le corps et le psychisme, la gestuelle et la mimique. Elle étudie comment Delsarte examine ces mouvements corporels conscients et involontaires, ce que dictent l'intellect et la raison et ce qui n'est nullement maîtrisé.

En conséquence, l'enseignement artistique et esthétique de Delsarte possède une part d'improvisation, d'expression de l'inné et donne une importance non négligeable à la réception du spectateur face à la mise en mouvement de l'acte artistique (Ophälders). Il existe donc chez Delsarte une véritable « pensée du corps », une universalité du geste, d'où la ressemblance mise en avant par Degli Esposti entre Delsarte et la pensée romantique anglaise tout particulièrement Coleridge qui pense la poésie universelle.

En faisant du geste une expression profonde de l'âme, Delsarte rend compte de la réciprocité instinctive et intuitive (Degli Esposti) entre l'âme et le corps (Guédron, Randi, Ophälders). L'âme s'exprime à travers le geste et le geste vient à son tour enrichir l'âme. Le caractère inductif du geste renvoie à une

méthode empirique (Guédron) et à une sémiotique du langage corporel (Guédron). Mode d'expression intime, mise à nu de l'âme, d'une pensée non articulée et non sonore, lieu d'émotions et de sentiments, la musicalité du geste, par son aspect mélodique et non harmonique, devient une musique silencieuse d'où jaillirait, selon Delsarte, le langage (Pasqualicchio). Toutefois, Delsarte ne rejette pas la dimension acoustique et articulée de la langue. La philosophie delsartienne rejoint les théories esthétiques des romantiques allemands (Bernabei), celles des frères Schlegel notamment, dont l'idéal consistait en une intermédialité artistique où tous les arts – ici plastiques et dramatiques – convergeraient vers l'œuvre d'art totale.

Les seize contributeurs de ce volume, au sein d'un ensemble cohérent et précis, étudient comment Delsarte, figure profondément ambivalente de l'art dramatique, envisage, par ses méthodes originales et atypiques, une nouvelle forme de spiritualité à l'œuvre dans le langage corporel.

**Ingrid LACHENY**
***Université d'Artois (Arras)***

**Maurice ABITEBOUL, *Itinéraire bis. De naguère à bientôt* (Edilivre classique, 2012, 224 pp.)**

Auteur de nombreux ouvrages de critique littéraire, surtout dans le domaine du théâtre élisabéthain, Maurice Abiteboul est également écrivain. Après un roman (*Encore un virage avant la dernière ligne droite*) et un recueil de nouvelles (*Marcel Proust et ma mère*) publiés chez L'Harmattan en 2009, des poèmes (*Traces*, Éditions Persée), en 2011, et une pièce de théâtre (*Hamlet n'est pas mort*, CreateSpace), en 2012, il signe aujourd'hui, sous le titre d'*Itinéraire bis. De naguère à bientôt*, un autre recueil de trois textes précédemment publiés séparément chez le même éditeur, en donnant à chacun d'entre eux un sens nouveau : I. « Le Cabinet de Curiosités » ; II. « Par les temps qui courent » ; III. « Mes Îles Borromées ».

Ces textes sont composés de nouvelles très brèves et surtout de poèmes en vers libres qui « s'harmonisent [...] comme des variations sur un thème unique : le thème du temps (et la quête fervente, inlassable, de l'instant T qui lui est consubstantielle) » (p.9). Le paradoxe du temps, c'est qu'il est insaisissable et que l'analyse en détruit la réalité. Ici, il apparaît sous forme d'un flux entre un passé qui n'est plus et qui fait appel aux souvenirs (cf. Proust) ; un instant présent qui n'est qu'une limite, c'est-à-dire une durée nulle entre deux masses irréelles (passé et avenir) ; et un avenir qui n'existe pas encore et vers lequel, au soir de notre vie, à « l'âge terrible des bilans » (p. 40), nous nous dirigeons, de gré ou de force, « à pas comptés » (p. 207).

Comme dans ses nouvelles réunies sous le titre de *Marcel Proust et ma mère*, Maurice Abiteboul exploite discrètement, presque pudiquement, le domaine de l'autobiographie. Il se réclame de ses souvenirs qui remontent à son enfance

considérée comme « une vie rêvée plus qu'une vie de rêve » (p. 13), à ses études à l'Université d'Aix-en-Provence, à son exode à la fin de la guerre d'Algérie. Qui, dans son questionnement sur l'existence, ne saurait être d'accord avec lui, quand il écrit qu'« il est urgent de vivre » (p. 166) et qu'il faut « cultiver la lenteur comme on savoure un mets » (p. 111, p. 153), et faire « moisson de tous ces instants / Qui passent, qui lassent, qui nous cassent / Peu à peu » (p. 22) ? C'est, d'une part, d'une certaine manière, le « *festina lente* » d'Auguste, et, d'autre part, le « *carpe diem* » d'Horace, Tibulle et Ovide, sans qu'il s'agisse vraiment de principes hédonistes chez un auteur désireux « de vivre tout en philosophant et de philosopher tout en vivant » (p. 224). On ne peut que partager son point de vue, quand il affirme que « tout le monde a besoin de vivre deux fois » (p. 86), car qui peut, au soir de sa vie, se satisfaire de l'existence qu'il a connue ? Comme les brahmanes, il faut croire en la métempsycose et se dire avec la force de la conviction : « Je reviendrai ». Cet « itinéraire bis » (p. 95 et p. 224), qui invite à « prendre la route et à suivre le bon côté de la vie », par des chemins de traverse, est sans doute une bonne solution pour qui veut se donner l'illusion que la vie n'est pas qu'un point, comme le prétendait Marc-Aurèle dans ses *Pensées*, mais une sorte de palingénésie dans un temps qui s'étale de part et d'autre du présent. Nulle angoisse métaphysique chez Maurice Abiteboul qui, « en toute sérénité – voire en toute jubilation » (p. 224), en dehors de toute théodicée, nous invite à « l'oubli du paradis et de l'enfer » et à profiter des moindres bons moments, comme une promenade « pour se dégourdir le cœur, / pour respirer l'air du temps » (p. 196).

L'auteur, par ailleurs, perçoit bien les travers de la « modernité » et sait invoquer les droits de la mémoire (pp. 13, 14, 18-19, etc.), de l'intime (« Photos de famille », « Le tout petit nounours bleu », « Le *Baiser de l'Hôtel de Ville* de Doisneau »), de la révolte sociale (« Les *outsiders* », « Fin du monde »), de la révélation de l'hypocrisie et de l'imposture (« En finir avec les prophètes », « Les belles âmes »).

Enfin, de nombreuses allusions littéraires, toujours discrètes, constituent comme des clins d'œil au lecteur, et dévoilent la culture prodigieuse de l'auteur, semblable à celle d'un T. S. Eliot.

**Jean-Pierre MOUCHON**

# LE NOZZE DI FIGARO
## *DRAMA GIOCOSO* EN QUATRE ACTES
## MUSIQUE DE WOLFGANG AMADEUS MOZART
## LIVRET DE LORENZO DA PONTE
## D'APRÈS *LA FOLLE JOURNÉE OU LE MARIAGE DE FIGARO*
## DE PIERRE-AUGUSTIN CARON DE BEAUMARCHAIS

20 juin 2012 : réouverture de l'Opéra Comédie rénové à Montpellier.

Pouvait-on rêver d'un opéra aussi somptueux et populaire que « *Le Nozze di Figaro* » de W.A.Mozart ? Une fête : musique divine, action pleine de rebondissements et de surprises, vivacité, retournements de situations, personnages contrastés et vivants assez éloignés des conventions de l'époque, notamment dans l'opéra *seria* et ses airs et récitatifs alternés. Même ceux issus directement de l'opéra bouffe participent pleinement à l'action, en particulier Marcelline et Bartholo.

Da Ponte a quelque peu édulcoré la comédie de Beaumarchais. Il ne pouvait pas en être autrement, sinon l'opéra n'aurait pas pu être représenté. Rappelons que l'Empereur Joseph II à qui la comédie avait été présentée en avait interdit la représentation pour ne pas heurter le bon goût du public viennois. L'aspect pour le moins contestataire de la pièce avait de quoi choquer. Mais l'habile Da Ponte sut plaider la cause de l'opéra, faisant remarquer à l'Empereur que les passages les plus sulfureux avaient purement et simplement été supprimés. D'où quatre actes au lieu de cinq et le grand monologue de Figaro au cinquième acte (« Vous vous êtes contenté de naître… »), oublié, mais remplacé au début de l'opéra par l'air de Figaro « *Se vuol ballare…* », véritable défi lancé au Comte, et qui, comme le font justement remarquer Jean et Brigitte Massin[1], est fort bien placé et annonce le duel entre Figaro et le Comte. Autre disparition, la scène du jugement. L'action resserrée convenait mieux à la forme de l'opéra.

L'aspect politique et social a-t-il pour autant été gommé ? Non, ainsi que nous l'avons souligné plus haut, le défi lancé au comte par Figaro se situe au début de l'opéra et une grande partie de l'action va reposer sur le duel que vont se livrer le Comte et son valet. Ainsi celui-ci affronte son maître et même lui est supérieur dans bien des domaines. Pour autant Mozart est-il partisan d'un renversement de la hiérarchie ? Certainement pas : ce qu'il désire c'est la disparition des abus de pouvoir. Mozart a lu Beaumarchais, et s'il a été contaminé par l'esprit du Siècle des Lumières, il n'est pas pour autant devenu révolutionnaire. Ce n'est pas de sa part de l'indifférence. Il était bien placé pour l'avoir subi, ce qu'était l'arbitraire, et il savait aussi ce qu'était l'injustice sociale. Pour lui, l'aristocratie ne réside pas dans la naissance et l'hérédité. « C'est le cœur qui rend riche », écrivait Mozart à

[1] Jean et Brigitte Massin, Wolfgang Amadeus Mozart, Le Club Français du Livre, 1959.

son père. « Si je ne suis pas comte (allusion au comte Arco, son chef hiérarchique chez Colloredo, et qui l'avait humilié publiquement), j'ai peut-être plus d'honneur chevillé au corps que bien des comtes, et valet ou comte, du moment qu'il m'insulte, c'est une canaille.[2] »

Autre aspect des « Noces », l'amour et les femmes. L'opéra de Mozart, comme la comédie de Beaumarchais, est une revendication, un appel au bonheur et à l'amour partagé. Ce n'est pas l'amour libre, mais il faut se souvenir que le XVIII[e] siècle fut aussi le siècle des libertins. Pour Mozart il n'est d'amour que sincère et c'est toute la revendication de Suzanne tout au long de l'opéra. Le Comte regrette d'avoir aboli le droit de cuissage et cherche le moyen de le rétablir à son profit, sans tenir compte des sentiments de Suzanne envers Figaro ou de ceux de la Comtesse envers lui-même. Et là, nous allons assister, pour un temps, à l'alliance de la Comtesse et de Suzanne, qui vont agir de concert, complices, pour faire échouer les projets du Comte. La hiérarchie n'est pas bousculée. L'amertume exprimée par la Comtesse (« *Dove sono…* »), qui se sent humiliée d'avoir recours à sa servante pour reconquérir son époux, montre qu'elle n'oublie pas son rang. Mais c'est Suzanne qui semble être le personnage préféré de Mozart. Elle est intelligente et sait trouver une solution aux situations les plus embarrassantes. Au deuxième acte, c'est elle qui parvient à confondre le Comte, comme au dernier acte d'ailleurs. C'est à elle qu'est dévolu le plus bel air des Noces, au quatrième acte, air plein de tendresse et aussi de sensualité. L'importance donnée aux femmes dans cet opéra a fait dire que « Les Noces de Figaro » était un opéra féministe. Il est vrai que les femmes mènent le jeu, ce sont les grandes gagnantes. Et Chérubin ? C'est l'éveil de l'amour et de la sensualité, c'est l'adolescent qui ne sait pas ce qui lui arrive, ce que cet émoi signifie, et qui est amoureux de toutes les femmes, lesquelles ne lui sont pas trop insensibles mais Mozart lui a fait rencontrer la toute jeune Barberine, elle aussi en plein émoi amoureux. C'est la promesse de la vie.

Venons-en à la représentation proprement dite. Ouverture enlevée, menée à la cravache par le jeune chef autrichien Sascha Goetzel. Première surprise, assez désagréable : l'acoustique « rénovée », sèche comme un coup de trique et favorisant plutôt les cuivres.

Le rideau s'ouvre sur un décor pour le moins minimaliste, pour ne pas dire indigent. Couleur gris cendré, quelques touches de rose pâle. De chaque côté de la scène, deux murs identiques percés d'une porte-fenêtre. C'est tout. Sans vouloir mettre en cause les intentions du metteur en scène, nous nous devons de signaler une première liberté par rapport aux indications de Beaumarchais, Da Ponte et Mozart : contrairement à ce qui est ici donné à voir au public, ce n'est pas le lit qu'on apporte que Figaro mesure en réalité, mais c'est bien **la chambre** des futurs époux – ce qui est plus logique (cf. la mise en scène géniale de Giorgio Strehler à l'Opéra de Paris en 1973 et qui n'a pas pris une ride). Deuxième liberté prise par

[2] Cité par Jean-Victor Hocquard, Les Noces de Figaro, Aubier-Montaigne, 1979.

rapport aux indications des auteurs : le fauteuil est remplacé par un lit. Ainsi l'effet comique obtenu plus tard (le Comte et Chérubin) est-il ruiné : ce jeu de cache-cache n'existe plus. Ce fauteuil que Suzanne veut recouvrir d'un drap et autour duquel tournent le page et le comte n'existe plus. L'effet comique non plus.
Autre liberté, plus grave à mon sens : le deuxième acte s'ouvre sur la chambre de la Comtesse qui est là, allongée sur son lit, mélancolique, et qui chante son amour enfui. Chambre luxueuse, est-il précisé dans le livret. Ici l'ameublement, si l'on peut dire, se résume à un coussin, déposé sur le plancher, la Comtesse étant couchée à même le sol. Est-ce respecter les chanteurs et les chanteuses que de leur faire subir ce genre de traitement, sans aucune justification ?

Le rideau se lève sur le quatrième acte : horreur ! Scène sinistre, noire, lune blafarde à moitié cachée par des nuages menaçants et sur la droite de la scène un mur, comme au premier acte, avec une porte-fenêtre. Ce mur sombre évoquait plus une prison que le château d'Aguas Frescas. Si on ne désirait pas installer quelque chose comme un bosquet, ce qui peut se comprendre, on aurait pu procéder autrement, comme cela s'est fait récemment à Aix-en-Provence, où le décor favorisait le jeu de cache-cache auquel se livrent les protagonistes.

Et, *last but not least*, les chœurs de l'Opéra de Montpellier, lesquels ne sont pas à critiquer : ils chantent très bien. La faute en incombe au metteur en scène qui a imaginé de les placer dans la fosse d'orchestre ! Les chanteurs étaient remplacés sur scène par de graciles figurantes, muettes bien sûr. Les chœurs se sont sentis humiliés, discriminés physiquement. Erreur psychologique et aussi erreur sonique. Le résultat ne faisait que confirmer l'impression de sècheresse ressentie auparavant.

Les costumes étaient signés Jean-Paul Gaultier : ravissants et dans l'ensemble assez réussis. Seul le Comte était vêtu de noir. Portait-il déjà le deuil de la noblesse ?

Comme d'habitude, l'orchestre était parfait même si la direction de Sascha Goetzel nous a semblé un peu rugueuse et manquant de subtilité. Les chanteurs, aux voix légères, avaient parfois un peu de mal à suivre, d'où quelques petits décalages mais sans grande importance. Ici nous étions en direct et non en studio. L'essentiel était de donner un spectacle vivant.

Les couples, à quelques réserves près, étaient plutôt bien assortis, mais contrastés.

Tout d'abord le couple Figaro-Suzanne. Ici Figaro nous a paru bien gauche. En fait le baryton Konstantin Wolf souffrait du manque évident d'une direction d'acteurs précise. Les pitreries autorisées çà et là n'arrangeaient rien, bien au contraire. En face de ce pâle Figaro, la canadienne Hélène Guilmette incarnait Suzanne. Véritable révélation de la soirée, elle était Suzanne, jolie, vive, virevoltante, entreprenante, décidée. Et puis il suffisait de l'entendre chanter « *Deh vieni non tardar…* », véritable déclaration d'amour, gorgée de tendresse et de sensualité, pour comprendre de quel côté penche Mozart.

Le Comte, incarné par le baryton tchèque Adam Plachetka, manquait un peu de noblesse, belle voix, certes, mais lui aussi souffrant du manque d'une direction d'acteurs plus précise. (Il suffit de se souvenir du travail de Giorgio Strehler dans ce domaine.) Face à lui, l'Italienne Erika Grimaldi, chanteuse jeune mais déjà expérimentée, était la Comtesse : belle et noble, voix assurée et très agréable, parfaitement à l'aise dans ce rôle.

La jeune mezzo soprano israélienne Rachel Frenkel tenait le rôle de Chérubin. Son physique androgyne convenait parfaitement au personnage et elle a su exprimer les premiers émois de l'amour chez l'adolescent. Son « *Non so piu cosa son…* » était palpitant à souhait mais le « *Voi che sapete …* » peut-être un peu trop rapide. Cela ne nous a pas empêché d'apprécier cette voix belle et vibrante.
Virginie Pochon et Antonio Abete formaient le couple Marcelline-Bartholo, issu directement de l'opéra bouffe. Chant parfait, avec une mention particulière pour la belle voix d'Antonio Abete.

Dans le rôle de Basilio, Loïc Félix était retors et hypocrite à souhait, avec la voix qu'il fallait. Belle voix également en ce qui concerne Peter Longamer dans le rôle d'Antonio. La jeune Omo Bello incarnait une charmante Barberine ; sa voix manquait, semble-t-il, d'un peu de fraîcheur. Mais ce n'est là qu'une impression. De nouveau, une mention particulière pour les chœurs, parfaitement préparés par Noëlle Gény, absolument exemplaires, et ce, malgré le traitement humiliant imposé par le metteur en scène.

Vase à moitié vide ou à moitié plein ? La mise en scène représente le côté négatif, heureusement contrebalancé par le chant et la jeunesse des acteurs. Et puis la musique de Mozart est là, qui transcende tout et qui rend heureux, Mozart dont on a pu souligner le message d'amour et de fraternité universels.

**Marcel DARMON**
***Montpellier***

# *LAKMÉ* (opéra en trois actes)
## MUSIQUE DE LÉO DELIBES
## LIVRET D'ÉDOUARD GONDINET ET PHILIPPE GILLE

Cet opéra, d'après la nouvelle de Pierre Loti « Rarahu ou le mariage de Loti[1] », fut créé le 14 avril 1883 à Paris, à l'Opéra Comique.

Tout le monde connaît « l'Air des Clochettes », et les amateurs d'opéra chevronnés se souviennent encore des acrobaties vocales de Mado Robin. Mais l'intérêt de cet opéra ne se limite pas seulement à cet air célèbre. En fait cet opéra s'inscrit dans l'esprit du temps et nous pouvons dire qu'il a traversé tout le XIX$^{e}$ siècle. Souvenons-nous de Delacroix et de ses peintures « algéroises », de Victor Hugo et des « Orientales », et de « Shéhérazade » de Rimsky Korsakoff, et bien sûr de Pierre Loti et de son récit évoqué plus haut. Ici, l'Orient, la magie de ses couleurs, ses rites mystérieux, ses richesses et aussi l'attrait de ses personnages sont en quelque sorte le fondement de cette histoire.

Nous pouvons dire que la trame de l'intrigue repose sur trois piliers :

* le colonialisme britannique et la résistance indienne voire Hindoue
* la religion Hindoue, ses rites, son intolérance et son fanatisme qui s'exprime à travers le personnage de Nilakantha
* enfin l'amour qui ne connaît pas de frontières mais qui est rendu impossible à cause des différences de cultures.

L'histoire peut se résumer ainsi : Lakmé, fille du brahmane fanatique Nilakantha, qui la couve jalousement, rencontre par hasard Gerald, jeune et fringant officier anglais. Les deux jeunes gens tombent amoureux l'un de l'autre, se désirent mais il ne peut y avoir de *happy end*. Gerald, après avoir reçu un coup de poignard de Nilakantha est soigné par Lakmé. Il hésite entre son devoir et son amour. Lakmé préfère la mort et expire dans les bras de son bien-aimé après avoir mordu dans une feuille de datura.

L'histoire donc se situe dans l'Inde coloniale. L'Angleterre, puissance dominante, est ici représentée par deux jeunes officiers. Ils profanent le temple secret de Nilakantha et cette attitude ne peut que susciter rejet et haine de la part des Indiens et en particulier des Hindous. La révolte des Cipayes n'est pas loin.

La religion hindoue se révèle intolérante. Le fanatisme des prêtres (brahmanes) s'exerce vis-à-vis des étrangers. Les femmes sont gardées jalousement et pour Nilakantha, sa fille est sacrée et peut même devenir une divinité.

Dans ces conditions, comment l'amour entre Lakmé et Gerald peut-il s'épanouir ? L'emprise de Nilakantha d'une part, la différence des cultures d'autre part, expliquent l'échec et le dénouement dramatique de l'opéra.

[1] L'intrigue s'appuie également sur une nouvelle tirée des *Scènes et récits des pays d'outremer* écrits par la savant Théodore Pavie, « Les Babouches du Brahmane ».

En ce qui concerne la musique, Delibes n'est pas Wagner[2]. On est loin de l'art total du maitre de Bayreuth. Delibes, qui du reste admirait Wagner, compose une partition qui ne manque pas de charme. Elle rappelle Bizet par certains côtés (*Les Pêcheurs de perles*, *Carmen* (scène du marché, appel militaire). L'originalité de Delibes réside dans une veine mélodique de tous les instants, alternant duos (merveilleux duo entre Lakmé et Mallika), ensembles[3]. Le sommet est atteint avec le célèbre « Air des Clochettes ».

Autant les décors de la première de « Lakmé » étaient luxueux (estimés à 80000 francs de l'époque), autant ceux de la représentation de l'Opéra de Montpellier étaient sobres[4]. Le metteur en scène, Vincent Huguet, dit s'être inspiré d'une photo représentant les rives du Gange sur lesquelles séchaient des étoffes colorées. Des gradins couvrant l'ensemble de la scène suggéraient les ghats de Bénarès. Le plan d'eau et ses fleurs de lotus faisaient penser an Gange. Ici plus de temple. Le brahmane semble s'être métamorphosé en commerçant d'étoffes. Les soldats et leurs casques coloniaux ont laissé la place à des touristes en mal de sensations exotiques. Le décor reste le même jusqu'à la fin de l'opéra. Seul l'endroit secret de Lakmé est suggéré plus que représenté.

Les trois personnages principaux sont Lakmé, Nilakantha et Gerald. Le ténor Frédéric Antoun chante et joue le rôle du jeune officier anglais, avec ce qu'il faut d'insouciance et même d'arrogance. Voix légère et juste, tout à fait en accord avec son personnage. Marc Barrard est un père intransigeant mais un peu fatigué, sans pour autant porter atteinte à la crédibilité du personnage.

Mais pour nous la révélation de la soirée fut la toute jeune Sabine Devieilhe, soprano léger au timbre ravissant, Lakmé naturelle et fraîche et qui « affronte crânement les vocalises de « l'Air de Clochettes » (*Diapason*, décembre 2012). Cette chanteuse est sans doute à la veille d'une grande carrière.

Les autres rôles –Fréderick, Ellen et Miss Benton (british à souhait) sont bien tenus. Mallika, l'esclave, était interprétée par Marie Karall, superbe.

Cette fois, les chœurs étaient sur scène et leur prestation s'est une fois de plus révélée convaincante et excellente. Il nous reste à féliciter l'Orchestre de Montpellier et son chef, Robert Tuohy, qui sut mettre en évidence toutes les nuances de la partition.

Dans l'ensemble, ce fut une soirée agréable et pour beaucoup d'entre nous une découverte, ce qui rend incompréhensible le mépris de quelques snobs et chichiteux pour cette œuvre très estimable.

**Marcel DARMON, *Montpellier***

[2] Il est à noter, même si c'est anecdotique, que Wagner meurt le 13 avril 1883 et que la première de Lakmé a lieu le 14 avril 1883.

[3] La musique de Delibes reprend la plupart des codes en usage à l'époque pour suggérer l'Orient à l'opéra : harmonies orientalisantes, rythmes souples, orchestration dominée par les bois.

[4] Cet opéra a été représenté à l'Opéra Comédie, Montpellier, le 2 novembre 2012.

# NOTICES SUR LES AUTEURS
# ET
# SOMMAIRES PRÉCÉDENTS

# 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), *Dames de cœur et femmes de tête : la femme dans le théâtre de William Shakespeare* (Paris, L'Harmattan, 2008) et *L'Esprit de la comédie shakespearienne* (Paris, L'Harmattan, 2013).

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) [repris groupés dans *Itinéraire bis* (2012)], et d'une pièce de théâtre, *Hamlet n'est pas mort* (CreateSpace, 2012).

**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).

**René AGOSTINI**

Professeur de littérature irlandaise à l'Université d'Avignon.

Agrégé d'anglais. Auteur d'une thèse de Doctorat sur *Le théâtre de J. M. Synge : recherche pour une esthétique dramatique* (1986) et d'une édition bilingue de ses poèmes (Coll. « La Différence », 1995). A participé à *Deirdre : variations sur un mythe celtique* (Artus, 1992), *L'Irlande et ses langues* (PU de Rennes, 1993), *Rural Ireland, Real Ireland* (Gerrards Cross, Colin Smith, 1996) et à *Anthologie du théâtre irlandais contemporain* (PU de Caen, 1998). A publié des articles sur W. Yeats, Sean O'Casey, J. Joyce. A traduit des poèmes de James Crowden (*Art de terre et sang*), de Ocni Oting (poétesse galloise). A adapté *Le Tribunal de minuit* (1780) de Brian Merriman (L'Harmattan, 2000). Il travaille sur le mythe et la poésie en Irlande, avec une forte prédilection pour les textes anonymes les plus archaïques. A publié plusieurs recueils personnels, *Presqu'île plein vent, Maison de terre toit de ciel* et *Pour amour des oiseaux* (Encres Vives).

René Agostini a commencé par l'Irlande, l'île irlandaise, et John Millington Synge ainsi que ses contemporains ; il s'est ensuite intéressé aux grands mythes épiques de la "tradition orale écrite" des Celtes d'Irlande, aux œuvres de jeunesse de Samuel Beckett, de James Joyce, au grand poème de Brian Merriman, à John B. Keane le dramaturge et au théâtre de Brian Friel dans ses racines mythologiques et pour le lien qu'il établit entre ancien et moderne. Il se tourne maintenant vers la civilisation mégalithique d'Irlande, ses symboles gravés dans la pierre. À partir de ce point d'appui et de perspective, il regarde les formes primitives de toutes les religions et il tente de cerner et de définir la source unique de toutes les traditions spirituelles. Il a publié divers essais, textes et traductions (aussi de poètes contemporains d'Irlande, de Grande-Bretagne et du Pays de Galles ). Il a créé et il dirige, à l'Université d'Avignon, un Master professionnalisant de traduction littéraire (anglais-français). Il est également poète et musicien (percussionniste). Dans toute sa recherche, il veut quitter le théorique et l'abstrait et son credo est : « le vécu intime est la pierre angulaire de l'intégrité et de l'éthique ».

**Christian ANDRÈS**

Professeur de langue, littérature et civilisation espagnoles du Siècle d'Or à l'Université de Picardie Jules Verne à Amiens.

Agrégé d'espagnol, auteur d'une thèse de Doctorat d'Etat, *Connaissances et croyances au Siècle d'Or d'après l'œuvre théâtrale de Lope de Vega* (Paris X-Nanterre, 1987 ; ANRT, Lille III, 1987), de divers ouvrages sur le Siècle d'Or dont *Visión de Colón, de América y de los indios en el teatro de Lope de Vega* (*Acta Columbina* 7, Kassel, Ed. Reichenberger, 1990), *Visión de los Pizarros, de la conquista del Perú y de los indios en el teatro de Tirso de Molina* (*Acta Columbina* 10, 1991), d'une édition critique d'intermèdes du XVII$^{e}$ siècle, *Entremeses de Luis Quiñones de Benavente* (Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas 333, 1991), d'une édition critique d'une *comedia* de Lope de Vega, *La bella malmaridada o la cortesana* (Madrid, Editorial Castalia / Comunidad de Madrid, Clásicos Madrileños, 2001), d'un manuel sur le théâtre classique espagnol publié dans la collection *Theatrum Mundi*, *Regards sur le théâtre du Siècle d'Or espagnol. Des origines à l'agonie d'un genre : la comedia* (Avignon, Ed. ARIAS, PU, 2004), de nombreux articles (une soixantaine) et d'une vingtaine de communications dans des colloques et congrès internationaux (France, Espagne, Angleterre, Allemagne) portant principalement sur le théâtre de Cervantès, Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca, mais aussi sur le genre romanesque et poétique.

Il a traduit en français pour la première fois un long (près de 5000 vers) poème héroïque de Lope de Vega publié à Valence en 1598 (*La* Dragontea, Editions Publibook, 2005), coordonné trois ouvrages collectifs (Actes de colloques, sur le roman posthume de Cervantès, *Los trabajos de Persiles y* Sigismunda, en 2003 ; sur le roman picaresque dont le *Buscón*, de Quevedo,, en 2006 ; et sur «L'Espagne des Validos » en 2009, où il est question d'une *comedia* peu connue de Quevedo : *Cómo ha de ser el privado*). Comme cervantiste, il a rédigé l'entrée « Brujería » [« Sorcellerie »] de la *Gran Enciclopedia Cervantina* (Vol. II, Editorial Castalia, Madrid, 2006, p. 1513a-1521a).

Membre du Comité de lecture et de rédaction de *Théâtres du Monde*, membre élu du Comité directeur de la Société des Hispanistes Français (S.H.F.) de 2002 à 2010, membre de la

*Asociación de Cervantistas de Alcalá de Henares*, de la *Asociación Internacional del Siglo de Oro* (AISO, élu Commissaire aux comptes en 2005), et de la *Asociación Internacional de Hispanistas* (AIH).

**Michel AROUIMI**

Maître de conférences habilité en littérature comparée à l'Université du Littoral.

Diplômé de l'École du Louvre. Membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*. Ses recherches, qui ont fait l'objet de nombreux articles, concernent la remise en cause de l'Harmonie dans les œuvres d'écrivains de diverses époques : Shakespeare, Scarron, Marivaux, Melville, Rimbaud, Claudel, Kafka, Ramuz, Bosco, Jünger etc.

Titre de la première thèse : « Kafka, Kleist et Melville, reflets de l'œuvre future ». Le dossier HDR comportait deux thèses, l'une sur Conrad (« Le Verbe de Conrad »), l'autre sur Eichendorff (« Le *Taugenichts* d'Eichendorff »), regroupées sous l'intitulé : *Poétique du récit et mythe du Verbe*. Il a publié plus de 70 articles, dans des revues françaises et étrangères.

Publication d'ouvrages, sur les arts du spectacle (*L'Apocalypse sur scène*, L'Harmattan, 2002), puis sur l'œuvre picturale et littéraire de Carlo Levi (*Magies de Levi*, Schena ; Lanore, 2006). Un troisième ouvrage : *Les Apocalypses secrètes*, paru en 2007 chez L'Harmattan, a pour objet les réminiscences de l'Apocalypse dans la littérature : de Shakespeare à Henri Bosco. Un nouvel ouvrage, *Vivre Rimbaud* (Orizons, 2010), concerne les réminiscences de Rimbaud chez C.-F. Ramuz et Henri Bosco. En préparation : *Jünger et ses dieux.*

**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.

**Jacques COULARDEAU**

Professeur agrégé d'anglais. Enseigne aux Universités de Paris I Panthéon-Sorbonne, Paris 12 Créteil et CEGID Boulogne Billancourt où il intervient pédagogiquement pour enseigner l'anglais à des publics aux intérêts et aux orientations spécialisées (économie, gestion de la paie, histoire du cinéma et de la vidéo, des sciences et des techniques, de l'informatique, et de l'émergence des libertés individuelles et collectives et de la propriété intellectuelle en Angleterre et aux États-Unis de 1215 à aujourd'hui).

Titulaire de deux Doctorats, en linguistique anglaise (*Vers une Synthèse en Linguistique*) et en études anglaises (*La didactique de l'anglais du point de vue de la psychomécanique : pour une approche cognitive de la pédagogie*). Il a publié une édition bilingue de poèmes de T. S. Alex. Consacre aussi beaucoup de temps à une recherche de fond sur la période qui va du XIII$^{e}$ au XVIII$^{e}$ siècle avec l'accent principal mis sur la culture et la musique. A publié de nombreux articles et études, notamment sur Shakespeare (Paris : Éditions du Temps) et aussi dans les domaines de la linguistique anglaise et générale, de la littérature fantastique anglo-saxonne, de la culture multimédia.

Sa recherche actuelle porte sur les langues anciennes et les spiritualités essentiellement religieuses, les arts du spectacle reproductibles ou non, et la littérature anglo-saxonne ancienne ou contemporaine. Il a publié au cours des douze derniers mois plus d'une demi-douzaine d'articles en Angleterre, en Nouvelle Zélande, en Allemagne et en France, et plusieurs articles sont en instance de publication aux USA, sans compter sa présence sur l'Internet qui est importante.

Il est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

**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.

**Ingrid LACHENY**

Maître de conférences en études germaniques à l'université d'Artois (Arras). Elle dispense ses cours en pratique de la langue et anime un séminaire de recherche sur la didactique des langues vivantes étrangères.

Auteur d'une thèse de Doctorat en études germaniques à l'université Sorbonne nouvelle – Paris 3 (dir. Jacques Lajarrige) consacrée aux discours esthétiques et scientifiques dans *Les Frères de Saint-Sérapion* d'E.T.A. Hoffmann, publiée en 2010 sous le titre : *'Les Frères de Saint-Sérapion' d'E.T.A. Hoffmann : une œuvre d' « art total » ?* (Sarrebruck, EUE, 2010).

Ses principaux domaines de recherche, qui ont fait l'objet de plusieurs articles, de conférences et de colloques internationaux, sont les théories du romantisme allemand, les discours esthétiques, la narration et la narratologie, le merveilleux et le fantastique en Allemagne et en France (perspective croisée) de l'époque romantique à nos jours. Elle est membre de l'équipe de recherche « Textes et Cultures », EA 4028 (équipe interne « TransLittéraires »).

**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, 20 et 22 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 XXe siècle* (Marseille, Terra Beata, première édition, 1995, 305 p., réédition refondue en 2007, 517 p., ill.) et publié, depuis 1964, des articles et des traductions dans des revues pédagogiques, universitaires et lyriques, en France, en Grande-Bretagne et en Italie. En 2005, il a été nommé membre à titre étranger de l'Académie internationale « Greci Marino » (Vinzaglio, Italie). Depuis, il a été fait chevalier de l'Ordre de la même académie (2007).

**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*.

**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).

**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 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*.

# 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.). |
| *n° 22 (2012) | Mythes et croyances au théâtre (472 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 shakespeariens |
| Jean-Luc BOUISSON | La parodie du duel et la mise en scène de la fête dans la comédie shakespearienne |
| Pierre SAHEL | Rires et sourires dans *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 |
| René DUBOIS | Cap sur le rire et rire sous cape : *The School for Scandal (L'École de la médisance)* de Sheridan |
| E. WILTON-GODBERFFORDE | 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 | Le rire de Méphistophélès : de quelques morts faustiennes (Goethe, Stendhal, Valéry) |
| Christine CAMERA | Les aspects comiques dans *Der Zerbrochne Krug (La Cruche cassée)* de Heinrich Von Kleist (1803 |
| Marc LACHENY | Formes et fonctions du rire : théâtre populaire viennois de Hanswurth à Johann Nepomuk Nestroy |
| Marie-Françoise HAMARD | Reliques poudreuses, ou avatars des fêtes dramatiques chez Théophile Gautier |
| Michel AROUIMI | Lire *L'Homme qui rit* de Victor Hugo (1869) |
| René AGOSTINI | Ubu roi, notre Dieu (1888) |


**UN PETIT DÉTOUR PAR L'OPÉRA (en Italie)**


| | |
|---|---|
| Jean-Pierre MOUCHON | La Fête dans le théâtre lyrique |
| Richard DEDOMINICI | 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 | La Fête dans *La Visite de la vieille dame* de Friedrich Dürrenmatt (1955) |
| Guy CHEYMOL | *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco : un animal sur les planches de la dérision (1959) |
| Emmanuel NJIKE | Le travestissement de la tragédie par le rire : *La Tragédie du roi Christophe* d'Aimé Césaire (1963) |
| Claude VILARS | L'alliance du rire et de l'horreur dans le théâtre de Sam Shepard (1964…2002) |
| Maurice ABITEBOUL | *Dieu* de Woody Allen ou le triomphe de la dérision (1975) |
| Jean-François *PODEUR* | *Periconesi de Mauricio Kartun : le* rire dans tous ses états (1987) |
| Emmanuelle GARNIER | « Le rire dans le labyrinthe » : *Berna*, de Lluïsa Cunillé(1991) et *D.N.I.*, de Yolanda Pallín (1996) |
| Françoise QUILLET | *Rivages* de Jean-Marc Quillet ou le sourire d'un *Nô* paradoxal (2000) |


**VU SUR SCÈNE**

Louis VAN DELFT (*vu sur scène*) La Fontaine et les SDF
Anne LUYAT (*vu sur scène*) Fenêtres sur cour : *Ciels* de Wajdi Mouawad (2009)

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

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

**NOTICES SUR LES AUTEURS**

**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 Le vrai et le faux dans *Gli Ingannati* des *Intronati* de Sienne
Christian ANDRÈS Le vrai et le faux dans *Le retable des Merveilles* de Cervantès
Josée NUYTS-GIORNAL La figure de la Vérité dans le monde comme théâtre chez Shakespeare, Nashe et Donne
Jean-Luc BOUISSON Ces fausses notes qui déforment les vrais héros : héros et anti-héros dans le théâtre de Shakespeare
Maurice ABITEBOUL Qui est (le vrai) Hamlet ? ou à chacun sa vérité (de Shakespeare à Howard Barker)
Raymond GARDETTE Dialectique du vrai et du faux dans *Le Conte d'hiver* de William Shakespeare
Jean-Pierre MOUCHON Les personnages de *Le Train du monde* de William Congreve sont-ils des « *fools* » ?
Aline LE BERRE Le vrai et le faux dans le pacte de Faust avec Méphistophélès
Marie-Françoise HAMARD Le vrai et le faux au théâtre : *Des Écrits sur la Danse* de Théophile Gautier
Marc LACHENY Le vrai et le faux dans le théâtre de Johann Nestroy – un essai
Richard DEDOMINICI L'Aurige-Aède de la *Fedra* de Gabriele d'Annunzio (1909)
Ier enregistrement mondial de *Fedra* de Pizzetti et d'Annunzio
Marc LACHENY Mensonge et hypocrisie dans *Les Légendes de la forêt viennoise* d'Ödön von Horváth
Ouriel ZOHAR La quête de vérité de Peter Brook dans *La Conférence des oiseaux*
Brigitte URBANI Information et contre-information dans le théâtre de Dario Fo et Franca Rame

| | |
|---|---|
| Françoise QUILLET | Pour un opéra chinois contemporain, une réforme de la tradition : Le *Roi Lear* de Shakespeare adapté en opéra chinois par Wu Hsing-Kuo |
| Jacques COULARDEAU | *Faustus, the Last Night*, opéra de Pascal Dusapin |
| Pascal DUSAPIN et J. COULARDEAU | À propos de *Faustus, the Last Night* : **un entretien** |
| Claude VILARS | L'expérience et l'imagination dans le théâtre de Sam Shepard |
| Ouriel ZOHAR | Le vrai / le faux au théâtre : vers un théâtre scientifique |
| Michel AROUIMI | Entre Shakespeare et Zorro : *Un conte de Noël*, film d'Arnaud Deplechin |

**COMMENTAIRES ET RÉFLEXIONS SUR LE VRAI ET LE FAUX**

| | |
|---|---|
| Olivier ABITEBOUL | Vérité du paradoxe en philosophie : le paradoxe essentiel |
| Olivier ABITEBOUL | Paradoxe contre sophisme et comme règle de vérité : réflexions sur le vrai / le faux chez L. Carroll |

**ATELIER D'ÉCRITURE**

| | |
|---|---|
| René AGOSTINI | Jésus, Bouddha, Socrate et son démon : de l'a-vérité de l'existence à la vérité du théâtre |
| Louis VAN DELFT | *La Poursuite* (pièce radiophonique, 1986) |

**NOTES DE LECTURE**

| | |
|---|---|
| Maurice ABITEBOUL | René Agostini, *Théâtre poétique et/ou politique ?* |
| René AGOSTINI | Mehdi Belhaj Kacem, *Inesthétique et Mimésis* |
| Jean-Marc QUILLET | 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 | *Francesca da Rimini* de Zandonai… et Gabriele d'Annunzio (à l'Opéra Bastille) |
| Marcel DARMON | *Le Barbier de Séville*, de Rossini… et Beaumarchais (au Corum de Montpellier) |

**NOTICES SUR LES AUTEURS**

**SOMMAIRES DES NUMÉROS PRÉCÉDENTS**


***

## Théâtres du Monde - Sommaire du N°22
## MYTHES ET CROYANCES AU THÉÂTRE (n° 22, 2012)


**INTRODUCTION**

| | |
|---|---|
| Maurice ABITEBOUL | Mythes et croyances au théâtre |

**DÉFINITIONS ET PANORAMA**

| | |
|---|---|
| Henri SUHAMY | Théâtre et mythologie |

**ÉTUDES SUR LES MYTHES ET CROYANCES AU THÉÂTRE**

| | |
|---|---|
| Michel AROUIMI | *Les Choéphores* d'Eschyle ou la critique du mythe |

| | |
|---|---|
| Jacques COULARDEAU | Des lacs d'amour aux nœuds coulants : Médée aux prises avec l'Histoire |
| Théa PICQUET | Le mythe de la jeunesse dans la comédie du Cinquecento, *L'amor costante* d'Alessandro Piccolomini (1536) |
| Jean-luc BOUISSON | Le procédé de démythisation dans *Jules César* (1599) de Shakespeare : du mythe à la tragédie personnelle |
| Maurice ABITEBOUL | Quel(s) mythe(s) dans *Hamlet* (1600-1601) de Shakespeare ? |
| Estelle RIVIER | 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 | À propos des anges dans la *comedia* lopesque |
| Valeria CIMMIERI | Marie Stuart dans le théâtre italien du XVII$^{e}$ siècle : du personnage historique au mythe pour la scène |
| Aline LE BERRE | Le loup et le berger. Renversement du discours chrétien traditionnel dans *Götz de Berlichingen* (1771) de Goethe |
| Jean-Pierre MOUCHON | Mythes et croyances dans *Der Freischütz* (*Le Franc-tireur*) de Carl Maria von Weber (1821). Livret allemand de Friedrich Kind |
| Marc LACHENY | 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 |
| Éric LECLER | Théâtre de la conscience et scène mythologique (*Hamlet*, *Faust* et *Parsifal*). Les blessures de l'esprit. |
| Marie-Françoise HAMARD | *Écrits sur la Danse* de Théophile Gautier : *La Filleule des Fées* (1849) / mythes et croyances |
| Maurice ABITEBOUL | 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 |
| Edoardo ESPOSITO | Peut-on parler de mythe social chez Pirandello ? (*La Nouvelle Colonie*, 1928) |
| Claude VILARS | L'errance dans le théâtre de Sam Shepard ou le mythe d'une américanité toujours mouvante |
| Brigitte URBANI | Quatre figures mythiques interprétées par Franca Rame : Ève, Marie, Médée, Lysistrata |
| Ouriel ZOHAR | Peter Brook, Julian Beck, Choulamite Bat-Dori : étude comparative de trois réalisateurs |
| Thérèse MALACHY | Le théâtre de Jean-Claude Grumberg : « *Une iniquité qui sépare à jamais* » |

**COMMENTAIRES ET RÉFLEXIONS SUR LES MYTHES ET CROYANCES**

| | |
|---|---|
| Olivier ABITEBOUL | Ceux qui croient et ceux qui ne croient pas / la passion du paradoxe chez Pascal : foi ou raison ? |
| Olivier ABITEBOUL | La certitude : à propos du doute chez Descartes |

**ATELIER D'ÉCRITURE**

| | |
|---|---|
| Louis VAN DELFT | Mémoire de la Tora chez les moralistes |
| Maurice ABITEBOUL | *Hamlet n'est pas mort* ou *À chacun son nombril* (tragédie bouffe en 24 tableaux) |

**ÉVOCATION / PORTRAIT**

| | |
|---|---|
| Marc LACHENY | François Delsarte (1811-1871) : un artiste à (re)découvrir |

**NOTES DE LECTURE**

Maurice ABITEBOUL — Brève introduction à l'œuvre théâtrale de Bryan Delaney

Maurice ABITEBOUL — Jean-Pierre Mouchon / *Dictionnaire bio-bibliographique des anglicistes et assimilés*

**VU SUR SCÈNE**

Marcel DARMON — *Rusalka*, opéra d'Anton Dvorak et Jaroslav Kvapil (au Corum de Montpellier)

**NOTICES SUR LES AUTEURS**

**SOMMAIRES DES NUMÉROS PRÉCÉDENTS**