Cahier n° 26 - 2016

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

Ouvrage collectif sous la direction de

MAURICE ABITEBOUL
et MARC LACHENY

THÉÂTRE ET PHILOSOPHIE

UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE
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 : Maurice ABITEBOUL
Rédacteur en chef : Marc LACHENY **Rédactrice en chef adjointe** : Carine BARBAFIERI
Trésorière : Brigitte URBANI **Secrétaire** : Brigitte URBANI
Secrétaires adjoints : René AGOSTINI et Olivier ABITEBOUL

Comité de Lecture

Maurice Abiteboul (Avignon)
René Agostini (Avignon)
Christian Andrès (Amiens)
Marie-Françoise Hamard (Paris-III)
Marc Lacheny (Metz)
Aline Le Berre (Limoges)
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)
Jacques Coulardeau (Paris I Panthéon-Sorbonne)
Marcel Darmon (Montpellier)
Edoardo Esposito (Avignon)
Marie-Françoise Hamard (Paris III)
Marc Lacheny (Metz)
Aline Le Berre (Limoges)
Eric Lecler (Aix-en-Provence)
Thérèse Malachy (Jérusalem, Israël)
Jean-Pierre Mouchon (Marseille)
Emmanuel Njike (Yaoundé, Cameroun)
Théa Picquet (Aix-en-Provence)
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 : ⇨ 35 euros (20 euros / étudiants) + [5 euros de port]

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

***

Abonnements et commandes : **THÉÂTRES DU MONDE – ARIAS** (prendre contact par E-mail)
contact@theatresdumonde.com – (http://www.theatresdumonde.com)
Faculté des Lettres, 74, rue Louis Pasteur - 84029 - AVIGNON Cedex 1

***

Les manuscrits proposés à la revue TdM en vue de publication doivent être adressés en fichier joint au **Directeur** (maurice.abiteboul1@orange.fr) et au **Rédacteur en chef** (marclacheny@orange.fr) avant le **15 décembre** de l'année en cours.

****

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

SOMMAIRE

SOMMAIRE DU N° 26 (2016)

THÉÂTRE ET PHILOSOPHIE

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

AVANT-PROPOS
Maurice ABITEBOUL ---------- p. 7
Pourquoi « théâtre et philosophie » ?

INTRODUCTION : THÉÂTRE ET PHILOSOPHIE
Marc LACHENY ---------- p. 11
Théâtre et philosophie

ÉTUDES SUR « THÉÂTRE ET PHILOSOPHIE »
Théa PICQUET ---------- p. 23
Un philosophe de comédie : *Le Philosophe* de l'Arétin (*Il Filosofo* de Pietro Aretino)
Christian ANDRÈS ---------- p. 33
Microcosme humain et macrocosme dans la *comedia* lopesque
Henri SUHAMY ---------- p. 45
Shakespeare et la philosophie
Maurice ABITEBOUL ---------- p. 79
Présence de l'esprit philosophique dans *Hamlet* de Shakespeare
Éric LECLER ---------- p. 95
Iago antiphilosophe dans *Othello* de Shakespeare
Thérèse MALACHY ---------- p. 107
Du bon usage des doctrines médicales au théâtre à travers les âges (Molière etc.)
Jacques COULARDEAU ---------- p. 119
Philosophie et religion chez Voltaire : *Le Fanatisme, ou Mahomet le Prophète* (1741), *Traité sur la tolérance* (1763) et *Les Guèbres, ou la tolérance* (1769)
Aline LE BERRE ---------- p. 151
Déterminisme et libre arbitre dans *Egmont* de Goethe
Marc LACHENY ---------- p. 165
Théâtre et philosophie : l'exemple du théâtre populaire viennois de Stranitzky à Nestroy
Ouriel ZOHAR ---------- p. 179
Du théâtre à la philosophie et de la philosophie à la vie (Ibsen, Balzac, etc.)
Jean-Pierre MOUCHON ---------- p. 185
Ombre et lumière dans *Mireille* (1864) de Charles Gounod (Livret Michel Carré)
Edoardo ESPOSITO ---------- p. 205
À propos du pirandellisme
Marjorie BERTIN ---------- p. 231
Le théâtre de Pirandello, un lieu d'impressionnisme et d'expérimentation philosophique

Claude VILARS ---------- p. 245
Sam Shepard, sa vision de l'« Amérique »
Olivier ABITEBOUL ---------- p. 297
À propos d'un théâtre philosophique : la philosophie dans le théâtre (trois mises en scène de la philosophie : *Solo*, de Joshua Sobol, *L'Entretien de M. Descartes avec M. Pascal le Jeune*, de Jean-Claude Brisville, et *Emmanuel Kant*, de Thomas Bernhard)
Marie-Françoise HAMARD ---------- p. 305
Via lucis, via crucis. Partition inachevée pour Angélica Liddell

PORTRAIT / ÉVOCATION
Marc LACHENY ---------- p. 319
Raimund en France, Raimund et la France : bibliographie commentée

ATELIER D'ÉCRITURE
Louis VAN DELFT ---------- p. 329
Restent les moralistes…

VU SUR SCÈNE
Michel AROUIMI ---------- p. 337
Le Petit Chaperon rouge mis en scène
Jean-Pierre MOUCHON ---------- p. 353
Le Trouvère de Verdi
Marcel DARMON ---------- p. 355
La Clémence de Titus de Mozart

NOTES DE LECTURE
Jacques COULARDEAU ---------- p. 361
* Jean Racine, *Athalie*, 1691
Quelques publications récentes de nos rédacteurs :
Aline LE BERRE ---------- p. 363
* Marc Lacheny, *Littérature « d'en haut », littérature « d'en bas » ? La dramaturgie canonique allemande et le théâtre populaire viennois de Stranitzky à Nestroy*.
Maurice ABITEBOUL ---------- p. 365
* Aline Le Berre, *Le théâtre allemand. Société, mythes et démythification*
* Henri Suhamy, *Roméo et Juliette*
* Jean-Pierre Mouchon, *Une basse française d'exception : Marcel Journet*
Jean-Pierre MOUCHON ---------- p. 369
* Maurice Abiteboul, *L'Humeur vagabonde, entre silence et promesse*

NOTICES SUR LES AUTEURS ---------- p. 373

SOMMAIRES DES NUMÉROS PRÉCÉDENTS ---------- p. 383

AVANT-PROPOS

Pourquoi « théâtre et philosophie » ?

Je suis heureux de présenter au lecteur, cette année, un nouveau numéro de *Théâtres du Monde*, le vingt-sixième depuis sa création en 1991. Il demeure dans la tradition de ce qui, dès notre premier numéro qui tentait de situer « l'homme en son théâtre », devait constituer le projet humaniste de notre équipe de rédacteurs : *la transposition artistique, à la fois dramatique et (parfois) métaphysique, de la mise en relation de l'homme et du monde.*

D'où le constant souci de *rester à hauteur d'homme* et d'explorer les situations les plus diverses et les domaines les plus variés dans lesquels l'homme est susceptible de se voir confronté au monde : les rêves et les cauchemars qui le troublent (n° 12), les échecs qu'il peut être amené à subir (n° 5), le silence qui l'oppresse et les cris qui le soulagent (n° 11), la folie qui l'égare (n° 17), les problèmes qu'il peut rencontrer au sein de la famille (n° 6), les interrogations sur le hasard, le destin ou la Providence qui l'assaillent (n° 15), son irrésistible envie, parfois, de plonger dans le monde du fantastique et du merveilleux (n° 13), sa stupeur devant le mal et le malheur (n° 23) aussi bien que les émotions que soulèvent en lui les aventures de l'amour (n° 25)… et tant d'autres questions qui l'accablent et le réduisent à un état de perplexité profonde. Tels sont, parmi de nombreux autres, évoqués dans nos précédents numéros, quelques-uns des sujets que le théâtre est capable de proposer, traditionnellement, à son public afin d'éveiller la conscience des spectateurs, toujours prêts à se laisser séduire, sinon à se laisser convaincre.

Nous avions appris, certes, depuis Shakespeare et Calderón de la Barca, à reconnaître que « le monde est un théâtre », que « la vie n'est qu'une ombre qui passe, un pauvre histrion qui se pavane et s'échauffe une heure sur la scène et puis qu'on n'entend plus », et aussi – autre manière d'évoquer son côté impalpable et évanescent et de méditer sur son caractère essentiellement éphémère – que « la vie est un songe »… Comment, mieux que par la métaphore du théâtre du monde, suggérer cette difficulté qu'éprouve l'homme à penser sa vie comme un destin, alors que tout risque de s'écrouler autour de lui et que ses certitudes les mieux ancrées, ébranlées en dépit de son « dur désir de durer », tremblent sur leurs bases, quand ses croyances traditionnelles menacent de s'effondrer ?

Aussi, en ces temps que nous vivons, où nul ne peut s'empêcher de méditer sur les changements de tous ordres qui font frémir la planète et parfois bouleversent l'ordre rassurant du grand théâtre du monde, il n'était pas inenvisageable de tenter une approche un peu différente, d'adopter un point de vue qui nous permette de *considérer un panorama élargi* et donc d'introduire une thématique qui mette en œuvre une réflexion sur les rapports du théâtre et de la philosophie.

***

Notre équipe de rédacteurs, avec, à sa tête, notre rédacteur en chef, Marc Lacheny, s'efforcera, dans les années à venir, de poursuivre ce projet humaniste qui a toujours été le nôtre : offrir au lecteur, franchissant les frontières et traversant les siècles, un large éventail de thèmes qui soulignent à quel point le spectateur est et demeure, dans son rapport au monde, un « homme en son théâtre ».

Maurice ABITEBOUL
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse
***Directeur de* Théâtres du Monde**

Prochains thèmes de *Théâtres du Monde* :
* N° 27 : L'Étranger (l'autre) au théâtre (2017)
* N° 28 : Bienséance et malséance / décence et indécence au théâtre (2018)
* N° 29 : Traduire le théâtre (2019)

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

INTRODUCTION
THÉÂTRE ET PHILOSOPHIE

INTRODUCTION : THÉÂTRE ET PHILOSOPHIE

« Théâtre et philosophie » : le rapprochement des deux notions semble aller de soi, dans la mesure où la longue histoire des relations (tantôt convergentes, tantôt divergentes) entre théâtre et philosophie remonte précisément aux origines du théâtre… et de la philosophie. Parmi d'autres, Olivier Abiteboul a consacré à cette question un essai fort stimulant : *Diagonales. Essai sur le théâtre et la philosophie* (Avignon, Presses Universitaires d'Avignon, Éditions ARIAS, 1997).

De Platon condamnant le théâtre dans la *République* (III, 394 et X, 604-6) à Jacques Rancière (*Le Spectateur émancipé*) en passant par des penseurs aussi divers qu'Aristote (la *Poétique*), Diderot (le *Paradoxe sur le comédien*), Hegel (l'*Esthétique*), Kierkegaard (*La Reprise*), Nietzsche (*La Naissance de la tragédie*), Sartre (*Les Mouches*, *Huis clos*…), Camus (*Caligula*, *Les Justes*), Derrida (« Le théâtre de la cruauté et clôture de la représentation » dans *L'écriture et la différence*) ou encore Michel Foucault (« La scène de la philosophie » dans *Dits et Écrits*), tous ont apporté leur contribution singulière à cette problématique générale connexe. Le jeune Laboratoire des Arts et Philosophies de la Scène (LAPS), groupe de recherche indépendant, concentre même exclusivement ses efforts sur les liens entre théâtre et philosophie, œuvrant à la rencontre de la recherche théorique et des pratiques scéniques, sous la forme d'un va-et-vient productif « entre la scène et les concepts philosophiques, produisant ainsi une véritable "philosophie de terrain"[1]. » Flore Garcin-Marrou, instigatrice de ce projet, est d'ailleurs l'auteur d'une thèse récente consacrée à *Gilles Deleuze, Félix Guattari : entre théâtre et philosophie. Pour un théâtre de l'à venir* (Université Paris-Sorbonne, 2011).

Force est de constater que les philosophes ont fréquemment tourné autour du théâtre, aspirant surtout à cerner le cœur, la vérité de la tragédie. Comme auteurs, ils se sont parfois même risqués au théâtre d'idées pour tenter d'y incarner, avec des fortunes diverses, leurs abstractions. Mais l'une des questions qui traverse les contributions ici réunies consiste à se demander d'abord si la philosophie au théâtre a véritablement besoin des philosophes (à plus forte raison au sein de formes de théâtre dites populaires, peu enclines *a priori* au drame « à thèse »), ce qui soulève aussitôt la question de la façon dont le théâtre parvient à s'emparer de questionnements philosophiques pour tenter de donner un second souffle à ce « vieux couple antagoniste et complice » (Alain Badiou).

ÉTUDES SUR THÉÂTRE ET PHILOSOPHIE

Théa PICQUET souligne d'abord qu'avec la Renaissance, l'intellectuel se détourne de la vie politique pour s'occuper « uniquement des choses de l'esprit ».

[1] Flore Garcin-Marrou, site du LAPS [labo-laps.com] consulté le 26 mars 2015.

Partant de la métaphysique ficinienne, qui combine le syncrétisme et le mysticisme, elle consacre son étude à la comédie *Le Philosophe* de l'Arétin.

Son analyse porte en particulier sur les différents philosophes convoqués dans la pièce (en lien étroit avec le comique), sur le personnage de Plataristotele (contraction de Platon et d'Aristote, philosophe « de parodie » rétablissant le plaisir charnel et l'animalité face à la toute-puissance de la raison) et sur la perception – éminemment critique – qu'en a son entourage afin de déterminer la philosophie alternative ici proposée : la comédie s'inscrit d'abord encore dans l'esprit de la Renaissance (*Fortuna – Ragione – Prudenza*) ; s'y ajoutent un hymne appuyé à la vie (hédonisme, épicurisme) chanté par les domestiques et, pour finir, l'éloge de l'amour et du mariage, assurance du bonheur terrestre.

Abordant le sujet « Microcosme humain et macrocosme dans la *comedia* lopesque », **Christian ANDRÈS** rappelle, pour commencer, que l'analogie entre le microcosme et le macrocosme est une notion grecque très ancienne, qui remonterait aux Pythagoriciens, pour devenir un des axes majeurs de la pensée de la Renaissance après son approfondissement au cours du Moyen Âge. Au XVII^{e} siècle, la doctrine du microcosme trouvera dans le théâtre de Lope de Vega une singulière résonance, s'appliquant plus particulièrement au microcosme qu'est la femme, mais aussi à une grande ville comme Madrid ou Séville.

Il est vrai que privilégier le microcosme féminin s'accordait parfaitement à la mentalité galante de notre dramaturge madrilène, et pouvait émailler les tirades d'images lyriques et esthétiques capables d'impressionner et séduire les spectateurs (surtout les plus cultivés d'entre eux). Cette étude ne porte que sur une dizaine de *comedias*, mais peut être selon son auteur amplifiée *ad libitum*, probablement.

Les trois contributions suivantes, formant un ensemble cohérent, sont consacrées à Shakespeare.

Henri SUHAMY aborde le sujet éminemment complexe que constitue « Shakespeare et la philosophie ». Mettant d'abord au jour la philosophie présente dans le texte même (traces du stoïcisme, proximité avec le cynisme, *contemptus mundi*, morale, débat sur l'utilité de la philosophie), il se penche ensuite sur les *sententiae* et la *Weltanschauung* de Shakespeare, entre « leçons de philosophie pratique » et couples d'opposition structurels : microcosme/macrocosme, être/paraître, poésie/philosophie, etc.

L'étude propose, enfin, un parcours allant du symbolisme des pièces de Shakespeare (paraboles, métaphores, comparaisons, « environnement symbolique » à l'œuvre notamment dans le contraste récurrent entre civilisation urbaine et espaces primitifs, trop souvent négligé par les metteurs en scène actuels) à la recherche d'une cohérence entre les œuvres : s'opposant vigoureusement à une lecture « psychologiste » (à la Goethe) de Shakespeare, l'auteur montre à l'aide de

nombreux exemples que la pensée dialectique de Shakespeare ne se laisse pas enfermer dans des théories ou des systèmes abstraits, lesquels nous en apprennent finalement plus sur les conceptions du critique concerné que sur Shakespeare lui-même, mais que cette « philosophie » est sans doute à chercher ailleurs que dans les discours des personnages : « dans la structure des œuvres, dans les récurrences thématiques, dans le symbolisme qui ressort de certaines analyses ».

Maurice ABITEBOUL révèle la « présence de l'esprit philosophique dans *Hamlet* ». Plutôt que de considérer *Hamlet* comme une pièce à thèse, il s'applique à déceler les nombreuses réminiscences plus ou moins dissimulées – allusions, prises de position et points de vue – « qui suggèrent moins une philosophie cohérente et globale que *la présence d'un certain esprit philosophique* ».

L'étude nous conduit ainsi des réminiscences des grandes sagesses de l'Antiquité (scepticisme, stoïcisme, épicurisme) à la question centrale de l'Être soulevée par Hamlet, en passant par quelques réflexions philosophiques éparses (relativisme, versatilité des êtres comme des sentiments, tension entre être et paraître). L'auteur refuse donc de considérer *Hamlet* comme une pièce véritablement philosophique ou comme une pièce à thèse, mais propose au contraire de la lire comme un exemple type de réfutation de tout dogmatisme philosophique – ce qui n'ôte rien à son substrat ni à sa coloration éminemment philosophiques.

Sous le titre explicite « Iago antiphilosophe dans *Othello* », **Éric LECLER** envisage à son tour le théâtre de Shakespeare, en particulier son dispositif théâtral, comme « la scène philosophique par excellence ». Il montre tout d'abord le caractère stable de la « femme philosophe » Desdémone, affrontant la mort avec une sagesse toute stoïcienne qui contraste avec Iago, jouant en revanche sur l'instabilité et le pouvoir de l'imagination.

L'auteur de l'article révèle ensuite le machiavélisme et le « pouvoir [également politique] de la parole » de « l'antiphilosophe » Iago.

Thérèse MALACHY se penche, quant à elle, sur le « bon usage des doctrines médicales au théâtre ». Après avoir rappelé que « la tragédie et la comédie classiques ont, d'entrée de jeu, une composante thérapeutique grâce à la *catharsis* : dans la tragédie par la purgation des sentiments, dans la comédie par le rire qui sert souvent d'exutoire », elle retrace, à l'aide d'instantanés savamment choisis, la longue histoire des interactions entre théâtre et médecine.

Elle centre ainsi son propos sur les grandes satires médicales qui ont traversé l'histoire du théâtre occidental depuis Aristophane : Molière bien sûr, mais aussi l'écrivain-médecin autrichien Schnitzler (*Professor Bernhardi*, 1912), Ibsen (*L'Ennemi du peuple*, 1882) et Tchékhov (*L'Oncle Vania*, 1897), sans oublier *Knock ou le triomphe de la médecine* (1923) de Jules Romains. L'article montre

que l'on peut conclure à la permanence et à l'actualité des liens entre théâtre et médecine.

Jacques COULARDEAU aborde ensuite « la philosophie, cette sœur de la religion dans *Le Fanatisme, ou Mahomet le Prophète* (1741), le *Traité sur la Tolérance* (1763) et *Les Guèbres, ou la Tolérance* (1769) » de Voltaire. Il montre en particulier que « la tolérance ne semble être qu'un principe politique à court terme qui ne bénéficie pas chez Voltaire de la profondeur philosophique nécessaire pour simplement comprendre les enjeux d'une des trois religions à base sémitique dans la première pièce et les deux autres religions à base sémitique dans le traité et la deuxième pièce. »

Dans ces trois textes, Voltaire réserve, selon l'auteur, un traitement particulièrement critique au judaïsme et à l'Islam, dont les enjeux philosophiques et éthiques sont en partie escamotés au profit de la politique et du sentimentalisme. Poursuivant dans cette veine critique, il souligne enfin que Voltaire produit en l'occurrence surtout « une œuvre opportuniste et circonstancielle ».

Aline LE BERRE interroge, pour sa part, la problématique du déterminisme et du libre arbitre dans *Egmont* de Goethe. Après avoir montré en quoi consiste la liberté du héros, mélange d'assurance, d'énergie vitale et de générosité, épicurien rétif au monde de la cour, elle révèle l'aveuglement d'Egmont, que l'affectivité et l'altruisme, contrastant avec la froideur et l'intellect d'Orange, perdent irrémédiablement au niveau politique.

L'obstination aveugle du personnage le conduit à énoncer un *amor fati* (« Laisse chacun suivre sa voie »), déterminisme qui le rassure et, paradoxalement, lui permet de conserver à la fois son indépendance d'esprit et son insouciance. Le propos se double d'une contestation de la notion même de libre arbitre où se fait jour l'influence massive de la philosophie spinoziste sur Goethe : « Sa liberté ne consiste pas à infléchir le destin, mais à y adhérer. »

Marc LACHENY explore à son tour un aspect des relations entre théâtre et philosophie à l'exemple du théâtre populaire viennois de Stranitzky à Nestroy. Après avoir décrit la « philosophie » antirationaliste et anti-idéaliste du Hanswurst de Josef Anton Stranitzky, placée sous le signe des sens et des plaisirs matériels, du scatologique, de l'obscène et du sexuel, donc l'exacte antithèse de la philosophie des Lumières et de toute forme d'idéalisme philosophique, il montre comment Nestroy a pu passer peu à peu d'un statut peu enviable de comédien immoral à celui de « philosophe au théâtre ».

Une étude ciblée de ses quelque 80 pièces ne fait pas apparaître une philosophie clairement identifiable, mais révèle plutôt une pensée de l'insoumission et de la liberté (certes critique, sceptique, voire pessimiste), rétive par nature à toute

réclusion dans un système sclérosant. Aussi Nestroy ne saurait-il être, selon l'auteur, réduit à un système philosophique spécifique à l'exclusion d'autres.

Sous le titre « Du théâtre à la philosophie et de la philosophie à la vie », **Ouriel ZOHAR** traite « de façon brève et non détaillée » la philosophie de la mise en scène des quatre pièces de théâtre suivantes : *Un ennemi du peuple* de Henrik Ibsen (dont il montre la puissante idéologie sociale), *Séraphita*, une adaptation du roman d'Honoré de Balzac par Barbara Heman et Ouriel Zohar, *Message aux matérialistes*, une conférence de Omraam Mikhaël Aïvanhov adaptée pour le théâtre par Ouriel Zohar, et enfin *L'initiation du Ciel*, écrite par Ouriel Zohar au cours d'un séjour en Inde en 2014. L'auteur voit un dénominateur commun entre ces quatre pièces dans « la philosophie de l'invisible » qui les traverse.

Puis **Jean-Pierre MOUCHON** traite de l'« ombre et [de la] lumière » dans l'opéra *Mireille* (1864), musique de Charles Gounod, livret de Michel Carré, tiré du célèbre poème de Frédéric Mistral *Mirèio*, écrit en provençal et traduit en français par l'auteur lui-même. Il met au jour « de nombreux thèmes de nature psychologique et philosophique comme les sentiments (amours contrariées, jalousie, haine), le devoir, la responsabilité, la valeur du travail, le bien et le mal, les mœurs de la Provence rurale (pays d'Arles, la Crau), avec la place de la famille et la condition de la femme, la religion, les croyances, les légendes, la superstition, le surnaturel, et nous interroge sur la destinée humaine soumise aux aléas de la vie (thème de la fatalité). »

Il montre en outre, à l'aide de nombreuses analyses de détail, que *Mireille* offre « un renversement des valeurs dans le microcosme d'une ferme du pays d'Arles » : à la morale stricte et conformiste de son père, Mireille oppose une morale ouverte qui implique une autorité inspirée non par la loi, mais par l'amour et la compréhension.

Les deux articles suivants, s'éclairant mutuellement, sont consacrés à l'œuvre de Pirandello. Dans le premier, **Edoardo ESPOSITO** rappelle tout d'abord que la notion de dualisme entre la vie et la forme, mise en évidence en 1922 par A. Tilgher (influencé en cela par Georg Simmel), est longtemps restée la grille de lecture prédominante de la « philosophie » de Pirandello.

L'auteur montre au contraire que la pensée mouvante de Pirandello est irréductible à cette lecture et que la richesse de son œuvre ne saurait être restreinte à un courant esthétique ou idéologique précis. Cette complexité ressort notamment d'une pièce clé telle que *Six personnages en quête d'auteur* et de sa substantielle préface, dont Edoardo Esposito explore les diverses facettes : jeu sur la fiction, la réalité de la répétition théâtrale et la vie ; réflexion méta-théâtrale sur les enjeux de la création artistique ; dialogue fictif entre l'auteur et ses critiques et spectateurs ;

ambiguïté du « message » philosophique ; définition pirandellienne de « l'humorisme » notamment. Cette contribution révèle ainsi le caractère éminemment réducteur de la lecture de Pirandello par Tilgher.

Dans une seconde contribution subtile mettant en résonance les romans et les nouvelles de Pirandello avec son théâtre, **Marjorie BERTIN** considère précisément ce théâtre comme un « lieu d'impressionnisme et d'expérimentation philosophique ». La thèse qu'elle développe est que les pièces de Pirandello sont le reflet des contradictions du réel, « dont il tente de restituer sa perception à la manière d'un peintre impressionniste ».

Après un retour sur les caractéristiques principales de la pensée ontologique pirandellienne et sur les formes dramaturgiques qui l'expriment, Marjorie Bertin analyse la façon dont le théâtre, devenant chez Pirandello métaphore de la vie, permet « une expérience philosophique concrète d'un genre inouï » et arrive à la conclusion que Pirandello est bien un auteur philosophique impressionniste qui vit le théâtre concrètement : « La vie, pour Pirandello, c'est du théâtre que l'on interroge. »

Dans l'article suivant, **Claude VILARS** se penche, entre autres, sur la vision de l'Amérique de Sam Shepard (né en 1943). Elle explore en particulier le thème de l'identité, central dans l'œuvre de Shepard, tout en interrogeant sa manière singulière de renouveler le théâtre. Se voient ici tour à tour traités les apports de la musique, du rock en particulier (voir son cycle « Rock Plays »), les apports du quotidien américain de son temps, les apports du cinéma, les pièces expérimentales du début où s'expriment un anticonformisme certain et surtout une grande liberté formelle et linguistique, ainsi que les pièces ayant pour objet la famille et la problématique des liens filiaux (voir ses « Family Plays »), traversée de conflits, mais surtout le lien complexe de Shepard à « l'américanité », révélant une réflexion critique sur une appartenance ou une mémoire culturelle spécifique qui n'exclut pas la mise en question, voire l'attaque d'une certaine morale bien-pensante américaine. L'étude montre à quel point la production théâtrale foisonnante de Shepard, dont les parallèles avec la conception du théâtre d'Artaud sont ici fort justement soulignés, se révèle être indissociablement un théâtre de l'image, du rythme et du souffle, en même temps qu'un théâtre « pour signifier », un théâtre du verbe, du langage et des mots.

Dans un article tiré de son ouvrage *Diagonales. Essai sur le théâtre et la philosophie*, **Olivier ABITEBOUL** interroge ensuite la présence de la philosophie dans le théâtre à l'exemple de Joshua Sobol, de Jean-Claude Brisville et de Thomas Bernhard : il montre ainsi que, dans *Solo*, Sobol s'empare de certains sujets phares de la philosophie de Spinoza (les passions, la religion, la politique) ; dans son *En-*

tretien de M. Descartes avec M. Pascal le Jeune, Brisville met par ailleurs en scène l'opposition entre les personnages de Descartes (dépeint comme le philosophe de la raison et de la science, mais aussi comme un homme de bon sens) et de Pascal (l'antinomie de la pensée et du cœur) ; dans *Emmanuel Kant*, enfin, Bernhard campe la figure du philosophe en général comme perroquet (ce qui lui importe, ce n'est pas Kant lui-même, mais la philosophie, le philosophe en général, le personnage principal de la pièce n'étant donc pas Kant, mais bien son perroquet).

Sous le titre évocateur « *Via lucis, via crucis*. Partition inachevée pour Angélica Liddell », **Marie-Françoise HAMARD** dépeint l'approche de l'écriture et du théâtre de la fascinante artiste, metteuse en scène, auteure et interprète espagnole (née en 1966) comme « un moyen de se venger, de se protéger contre ce qui est devenu une phobie sociétale ».

Dans une œuvre où se croise l'empreinte de Schopenhauer, du scepticisme de Cioran, de Bataille (*La littérature et le mal*) ou encore du « théâtre de la cruauté » d'Artaud, la création dramatique se présente fondamentalement comme un « sacrifice » et l'écriture comme une catharsis de la pulsion de mort : « Pour renaître, il faut périr. » Les derniers textes de Liddell, donnant à voir une dimension plus « autotélique », proposent d'une part une reprise massive d'éléments bibliques, d'autre part de claires références à l'esthétique musicale baroque (Bach). L'article se clôt sur le rôle du silence dans les productions récentes de Liddell, que son auteure se propose d'investiguer dans de futures publications.

PORTRAIT/ÉVOCATION

Cette section, réintroduite dans le présent numéro, contient une bibliographie commentée, « Raimund en France, Raimund et la France », élaborée par **Marc LACHENY**, qui vise à fournir à nos lecteurs des indications sur Ferdinand Raimund (1790-1836), comédien et auteur dramatique autrichien méconnu en France, ainsi qu'une orientation précise dans les publications qui lui sont consacrées.

ATELIER D'ÉCRITURE

En postlude à la fable philosophique qu'il vient de faire paraître sous le titre *Perplexe ou la Folisophie*, **Louis VAN DELFT** publie ici une chronique (« Restent les moralistes ») portant sur la question – plus que jamais d'actualité – de l'enseignement de la « morale laïque » (projet porté par Najat Vallaud Belkacem) : pourquoi ne pas remettre au goût du jour et surtout au programme le message des grands moralistes français ?

VU SUR SCÈNE

Michel AROUIMI confronte d'abord la célèbre version théâtrale, par Joël Pommerat, du *Petit chaperon rouge* (2004) et sa mise en scène récente par « La PeTiTe CompAgnie », sous la direction de Tiphaine Guitton. Il voit la principale différence entre ces deux versions dans la plus grande réceptivité de cette seconde mise en scène aux enjeux symboliques du conte : subtile réintroduction du sacré, en particulier de la métaphysique chrétienne ; ajout d'une symbolique gémellaire et représentation picturale de la violence duelle ; jeu sur les contradictions (tension du *oui* et du *non*) ; travail sur les couleurs (la gamme du rouge, du noir et du blanc) ; interprétation symbolique du loup ; symbolique centrale du drap rouge : « Ce drap, imbibé par nos souvenirs du vrai chaperon rouge, conjugue le sort des victimes et la violence de leur prédateur. En même temps, ses allures de rideau de Guignol […] stigmatisent les arts de la représentation dont le "jeu" de la mère […] faisait déjà la synthèse. » Cet aspect du spectacle révèle, pour l'auteur, un « sens autocritique » aigu dépassant la démarche artistique de Pommerat qui, toujours selon Michel Arouimi, « dépoétise les approches meurtrières du loup du conte ».

Jean-Pierre MOUCHON nous expose ici en détail la représentation du *Trouvère*, opéra en quatre actes de Verdi (livret de Salvatore Cammarano), à laquelle il a assisté le 4 août 2015 au théâtre antique d'Orange. Soulignant la qualité globale de l'interprétation des solistes, il fustige à bon droit la mise en scène de Charles Roubaud.

Marcel DARMON rend ensuite compte d'une représentation de *La Clémence de Titus*, l'un des deux derniers opéras de Mozart (l'autre étant *La Flûte Enchantée*), donnée à l'Opéra-Comédie de Montpellier le 9 avril 2015. En dehors de son intérêt proprement musical (retour à l'*opera seria*, introduction de duos et d'ensembles), cet opéra soulève des questions fondamentales telles que l'exercice du pouvoir, le pardon ou l'amitié (trahie). Là encore, la qualité des chanteurs contraste avec les « décors hideux » et la mise en scène privilégiant la modernité, voire l'hyper-modernité.

NOTES DE LECTURE

Jacques COULARDEAU propose d'abord une brève, mais vigoureuse relecture de la pièce « testament » de Racine, *Athalie* (1691), dont il montre que le

propos – si l'on consent à vraiment lire la pièce – éclaire puissamment notre tragique actualité.

Quelques publications récentes de nos rédacteurs :

Aline LE BERRE présente d'abord la dernière publication de Marc Lacheny, *Littérature « d'en haut », littérature « d'en bas » ? La dramaturgie canonique allemande et le théâtre populaire viennois de Stranitzky à Nestroy* (Berlin, Frank & Timme, 2016). Elle souligne notamment que Marc Lacheny, dans cet ouvrage complété par un index des noms propres, une abondante bibliographie et un copieux résumé en allemand de plus de cinquante pages, « nous fait pénétrer dans un univers autrichien littéraire foisonnant et bigarré, lieu de rencontre où se heurtent et s'amalgament des tendances contraires, des écrivains a priori très différents » et « brosse un panorama impressionnant de la littérature autrichienne ».

Maurice ABITEBOUL commente ensuite l'ouvrage d'Aline Le Berre *Le théâtre allemand. Société, mythes et démythification* (Paris, L'Harmattan, 2015). Dans cet ouvrage décliné en trois grandes parties (« Société et politique », « Amour et morale », « Mythes et croyances »), Goethe et Schiller occupent une place de choix, mais l'auteure traite également de Lessing, de Lenz, de Tieck, de Grabbe, de Kleist, de Schnitzler, de Hofmannsthal, de Dürrenmatt, de Horváth. Ainsi, selon Maurice Abiteboul, « Aline Le Berre nous donne le goût d'aller, voire de retourner, vers ce théâtre dont les multiples qualités ne sauraient plus, désormais, être méconnues après la lecture du présent ouvrage. »

Maurice ABITEBOUL, présentant par ailleurs le récent livre d'Henri Suhamy *Roméo et Juliette*, souligne que l'auteur dresse « un état du texte et des premières représentations, étudie le développement dramatique et "le double mécanisme tragique" de la pièce, explore longuement la psychologie des personnages et analyse avec pénétration, de manière lumineuse, les principaux thèmes, tous tournant autour du thème central, celui des amours contrariées ("l'amour et la beauté", "l'amour et la haine", "l'amour, la mort et le suicide héroïque"). » L'ouvrage, agrémenté de reproductions de tableaux, offre ainsi à son lecteur « une mine d'informations précieuses et ouvre de larges perspectives au lecteur passionné par le mythe de Roméo et Juliette ».

Puis **Maurice ABITEBOUL** présente le monumental ouvrage en deux volumes de Jean-Pierre Mouchon *Une basse française d'exception : Marcel Journet* (Paris, Éditions Édilivre, 2015) : il souligne que le premier tome est consacré à la vie et à la carrière de la basse Marcel Journet (1868-1933) et fournit, outre des comptes rendus et des lettres qui apportent un éclairage indispensable au lecteur, une liste des enregistrements du chanteur et une iconographie abondante qui nous aide à pénétrer dans l'univers de l'opéra. Le second tome, quant à lui, fournit entre autres une chronologie quasi exhaustive de la carrière de Journet. « Un index ono-

mastique et une bibliographie substantielle complètent cet épais ouvrage qui ne manquera pas de passionner les fervents du *bel canto*. »

Enfin, **Jean-Pierre MOUCHON** évoque *L'Humeur vagabonde, entre silence et promesse* (Saint-Denis, Éditions Édilivre, 2015), recueil de poèmes sous forme de diptyque qui contient deux publications précédentes de Maurice Abiteboul, *Le Livre du silence* et *Le Livre des promesses*, parues chez Édilivre en 2015. L'un des motifs centraux du recueil est le silence, permettant « tout à la fois d'entendre l'appel de l'univers et de remonter dans ses souvenirs ». Nulle angoisse métaphysique toutefois : l'optimisme reste de rigueur, « l'atelier du temps » ne se contentant pas d'enchaîner les hommes, mais permettant aussi de s'ouvrir sur « les portes de l'audace », « sur le début d'un matin », sur « la chaleur d'un soleil », « sur l'horizon des possibles ».

Si ce nouveau numéro de *Théâtres du Monde* a contribué lui aussi, à sa modeste échelle, à ouvrir « l'horizon des possibles » et à renouveler l'intérêt de se pencher sur les relations – complexes, protéiformes, infinies – unissant le théâtre et la philosophie, il aura largement atteint son but.

Marc LACHENY
Université de Lorraine – site de Metz
***Rédacteur en chef de* Théâtres du Monde**

ÉTUDES SUR
THÉÂTRE ET PHILOSOPHIE

UN PHILOSOPHE DE COMÉDIE *LE PHILOSOPHE* DE L'ARÉTIN

Avec la Renaissance, l'intellectuel ne s'occupe plus de la vie politique, mais uniquement des choses de l'esprit. À travers les œuvres de Marsile Ficin (1433-1499) s'élabore une nouvelle philosophie, le « néoplatonisme », qui considère que l'homme doit s'évader du monde[1], que la vérité ne peut pas être découverte par les expériences terrestres, dans la mesure où les réalités terrestres ne sont que des masques qui cachent les seules réalités valables, les réalités éternelles. Il existe une seule vérité, indépendante de la pensée philosophique comme de la religion, qui n'est pas le fait d'une conquête progressive de l'intelligence, mais qui peut être atteinte par une sorte de libération des contingences matérielles.

Comme le souligne à juste titre Christian Bec[2], la métaphysique ficinienne a deux caractéristiques essentielles : le syncrétisme et le mysticisme. Le premier vise la convergence de toutes les religions aboutissant à la révélation chrétienne ; le second procède de la conviction que l'homme doit se détacher du terrestre pour accéder aux idées générales puis aux idées divines. L'essentiel de la pensée philosophique est donc la recherche de la vérité[3].

Dans *Le Philosophe*, l'Arétin[4] accorde une place de choix à un personnage qui répond au nom de Plataristotele (Plataristote), contraction des noms des deux philosophes célèbres, Platon et Aristote, qui constitue l'objet de notre réflexion. Aussi, après avoir précisé les circonstances dans lesquelles a été entreprise la rédaction de la comédie, présenté l'action, notre propos considérera tout d'abord les philosophes convoqués dans la pièce, le portrait du personnage, puis la perception qu'en a son entourage, pour déduire quelle philosophie alternative est proposée.

La comédie qui nous intéresse, la dernière des cinq[5], est publiée à Venise, en 1546, la même année que l'unique tragédie de l'Arétin[6], *L'Orazia*.

---

[1] Théa Picquet, *Florence, berceau de la Renaissance*, Aix-en-Prov., PUP, 2015, p. 43-44.
[2] Christian Bec, *Précis de Littérature Italienne*, Paris, PUF, 1982, p. 130-131.
[3] Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1998, tome 2, p. 2706. Alain Rey rappelle l'étymologie du terme de « philosophe » : « philo », amour, goût ; « sophos », habile, prudent, sage. Il précise aussi que le substantif désigne une personne qui se consacre à la recherche de la vérité.
[4] Édition de référence : *Il Filosofo*, dans *Pietro Aretino, Tutte le commedie*, a cura di G. B. De Sanctis, Milano, Mursia, 1968, p. 463-537.
[5] Les quatre précédentes sont : *La Cortigiana*, édition romaine, 1525, édition vénitienne 1536 ; *Il Marescalco* 1533, *L'Ipocrito* 1542 et *La Talanta* 1542.
[6] Pour une biographie de l'auteur, voir Théa Picquet, *Construire l'espace dans la comédie du Cinquecento.* Le Philosophe *de l'Arétin*, dans *Construire l'espace au XVIe siècle*, Saint-Etienne, Publications de l'Université, 2008, p. 70-71.

Les cinq actes, précédés de la dédicace au duc d'Urbin, Guidubaldo II della Rovere (1514-1574), qui succéda à Francesco Maria della Rovere en 1538 et qui jouissait également du titre de gouverneur des armes de Venise, sont introduits par l'Argument et le Prologue. L'action, qui se passe de nuit, dans l'obscurité complète, s'articule autour d'une double intrigue[7].

L'une d'elles se concentre sur la mésaventure du marchand Boccace, dont la source est la nouvelle d'Andreuccio da Perugia (*Décaméron*, II 5)[8]. L'autre sur la farce du philosophe Plataristotele (à la fois Platon et Aristote). Les deux intrigues alternent sans aucun lien entre elles.

La structure de la comédie est donc quelque peu complexe.

Dans l'acte I, le joaillier Boccace arrive à Venise pour affaires et y retrouve Mea, qui était autrefois servante dans sa famille à Pérouse. Dans l'acte II, celle-ci rencontre la courtisane Tullia qui, attirée par l'argent du marchand et après s'être renseignée sur la famille de celui-ci, décide de se présenter à Boccace comme sa demi-sœur, enfant que son père aurait engendrée à Venise. Elle invite donc son frère présumé chez elle. Pendant ce temps, monna Tessa, épouse insatisfaite de Plataristotele, se décide à répondre à l'amour de Polidoro. Mais, dans l'acte III, trompé par Tullia, Boccace finit par tomber dans la ruelle, se trouve repoussé par sa prétendue demi-sœur et menacé par Cacciadiavoli (Chasse-les-diables), le ruffian de la courtisane. Il rencontre deux voleurs qui lui révèlent la supercherie dont il a été victime et l'invitent à leur prêter main-forte pour dépouiller un prélat fraîchement enseveli. Le marchand pérugin descend dans un puits, avec l'intention de se laver, lorsque surviennent deux sbires qui font fuir les malfaiteurs. Les nouveaux arrivants tirent sur le seau, mais apercevant Boccace agrippé à celui-ci et croyant voir le diable en personne, ils se sauvent terrorisés. Pendant ce temps, Plataristotele découvre par hasard que son épouse s'apprête à le trahir. Il se propose alors d'inviter l'amant, Polidoro, à la maison. Remis de leur frayeur, les voleurs reviennent au puits et, en compagnie de Boccace, se rendent à l'église Santa Nafissa[9], où ils ouvrent la tombe du prélat et contraignent le Pérugin à y pénétrer. Or, avant de remettre les autres bijoux à ses complices du moment, ce dernier enfile à son doigt la précieuse bague de l'ecclésiastique. C'est alors que les pilleurs retirent l'étai de la pierre tombale et abandonnent leur compère occasionnel en mauvaise posture. Dans l'acte IV, Radicchio (Chicorée), le valet de Polidoro, découvre que le philosophe a enfermé son maître dans la bibliothèque. Il en informe monna Tessa qui, munie d'une deuxième clé, libère le jeune homme et enferme un âne à sa place, pendant que Platarisotele tente de persuader sa belle-mère, monna Papa, de venir constater le déshonneur que sa fille inflige à toute la famille. Aussi, lorsque le philosophe ouvre la porte de la bibliothèque et qu'il y trouve l'animal, sa surprise est

[7] Cottino Jones, Marga, *Introduzione a Pietro Aretino,* Roma, Laterza, 1993, pp. 116-117.
[8] Théa Picquet, *L'Arétin sur les traces de Boccace*, dans *Traces d'autrui et retours sur soi*, Aix-en-Provence, CAER n°20, 2009, p. 289-298.
[9] « Santa Nafissa » n'existe pas, mais dans les *Sei giornate* (14-15) de l'Arétin elle apparaît comme la sainte protectrice des prostituées.

si grande qu'il s'évanouit. Monna Tessa décide alors de retourner vivre chez sa mère. Pendant ce temps, trois autres petits malfrats arrivent à la sépulture, avec les mêmes mauvaises intentions : Mezzoprete (Demi-prêtre), Sfratato (Défroqué) et Chietino (formé peut-être sur « chierico », et sur le suffixe diminutif « –ino », petit séminariste). Ils déplacent la pierre tombale. Mezzoprete commence à descendre dans la tombe lorsqu'il a la désagréable surprise d'être attrapé par les jambes. Saisi d'épouvante, tout ce petit monde s'échappe à qui mieux mieux. Dans l'acte V, Boccace sort enfin du caveau, avec la ferme intention de quitter la Sérénissime, ayant compensé avec la valeur de la bague la perte des cinq cents florins d'or que la courtisane Tullia lui a si bien subtilisés. Le philosophe, quant à lui, reconnaît son erreur et décide de changer de vie : il fait rappeler son épouse, se rebaptise « Bentivoglio » (Je t'aime) et, après un magnifique éloge des femmes, il célèbre les « noces nouvelles ».

Pour ce qui concerne notre propos, différents philosophes sont convoqués. Déjà dans le nom attribué au personnage principal sont réunis Platon et Aristote. Ensuite, les longues conversations qu'il tient avec son valet Salvalaglio (Sauve-l'ail) s'apparentent au débat philosophique, où prédomine le monde des Idées. Ainsi, l'essence première, affirme-t-il, est le premier être et le premier intellect la première idée[10].

Lisa, la jeune servante de la courtisane Tullia vantant la beauté exceptionnelle de sa maîtresse déclare qu'elle semble plus une Idée qu'une femme[11]. Plataristotele, à la fin de la pièce, salue son épouse en ces termes : « Je te salue, ô mon allégorie de l'univers corporel »[12]. Il la dit aussi « simulacre d'image » et « similitude de la beauté divine », « chaos de forme matérielle », « intellect universel avec toutes les idées qu'il produit », « coéternelle de la vénusté céleste »[13]. Il s'adresse à elle en ces termes : « *o mio Simposio Platonico e mia Politica Aristotelica* », mettant sur un même plan *Le Banquet* de Platon, portant sur la nature et les qualités de l'amour, et *La Politique* d'Aristote, fondement des relations entre les hommes et le monde. Même le valet Salvalaglio se pique de comprendre le néoplatonisme lorsqu'il affirme que pour son maître le beau et le bon correspondent, en ajoutant cependant « *è tutta una minestra* »[14] ; ce qui place le débat à un tout autre niveau, celui de la nourriture. Comparaison qu'il poursuit en contestant cet aspect du néoplatonisme. En effet, il remarque que certaines choses laides peuvent être très bonnes, comme le porc qui devient excellent en rôti ou les truffes, même si d'autres conjuguent les deux qualités, et de citer les délices du massepain[15].

[10] Édition de référence, III 1, p. 516.
[11] *Ibid.*, II 13, p. 512.
[12] *Ibid.*, V 8, p. 556. Les traductions sont miennes.
[13] *Ibid*.
[14] *Ibid.*, II 11, p. 510. « C'est la même soupe ».
[15] *Ibid.*, II 11, p. 510-511.

Par ailleurs, notre philosophe se compare à Diogène, même s'il n'habite pas dans un tonneau[16], cite les Mégariques[17] et, d'après Giorgio Pétrocchi[18], plus particulièrement Bias de Priène, Stilpon de Mégare, Simonide de Céos. Il convoque Socrate, mais uniquement pour les souffrances qu'il devait supporter à cause du mauvais caractère de son épouse Xanthippe[19]. Il se réfère également à l'École péripatéticienne pour expliquer comment il a changé d'avis sur son mariage ave Tessa : « *Filosofando io de la essenza divina per via peripatetica, assalimmi la virtù sonnifera che mi addormii* »[20].

Son valet fait référence à Suétone, le secrétaire de l'empereur Hadrien, célèbre auteur des *Vies des douze Césars*, en conclusion de son éloge du vin[21].

Les allusions aux philosophes et aux penseurs servent donc aussi le comique. Et Tessa, de citer Sénèque, qu'elle qualifie de « théologien », mais dont elle estropie le nom en « Sennepa », le rapprochant de « la senape », la moutarde[22], tout comme Salvalaglio évoque la sagesse de Salomon en l'appelant non pas Salomone mais « *Salamoia* », la saumure[23]. Sa fausse érudition biblique est source d'anachronisme, puisqu'il met sur le même plan le Mont Thabor, où la tradition situe l'endroit de la transfiguration du Christ et Mathusalem, symbole de longévité, qui, selon la Genèse, aurait vécu 969 ans[24].

À côté de ces penseurs célèbres, l'Arétin met en scène un philosophe de parodie. Dès l'argument, il annonce qu'il a vu en rêve le sujet de sa comédie : la farce d'Andreuccio du *Décaméron* et le bavardage d'un pseudo-philosophe, « *le chiacchiare d'un filosofastro* »[25]. Dès son entrée en scène, Plataristotele déclare qu'il fait de la philosophie pour se couvrir de gloire[26]. Il ne parle que par maximes et en est parfaitement conscient puisqu'il reproche à son valet « d'avoir interrompu le sentier des proverbes qui prennent leurs sources dans son esprit »[27]. Cette litanie verbeuse met l'accent sur le ridicule du personnage. Il déclare par exemple que le mouvement des mains est l'interprète de l'âme, dont il révèle l'imagination, la fantaisie, le discours, comme de l'intégrité, de la vigueur et des habitudes du corps[28]. De la même manière, il se pique de métaphysique et sa conception de Dieu

[16] *Ibid.*, II 5, p 505.
[17] *Ibid*.
[18] *Ibid.*, note 5 p. 817.
[19] *Ibid.*, II 5, p. 505.
[20] *Ibid.*, V 8, p. 556-557 : « En philosophant de l'essence divine par voie péripatétique, la vertu somnifère m'assaillit et je m'endormis. »
[21] *Ibid.*, IV 5, p. 537.
[22] *Ibid.*, II 4, p. 535.
[23] *Ibid.*, II 5, p. 507.
[24] *Ibid.*, II 12, p. 511.
[25] Éd. de référence, *Argomento e Prologo*, p. 485.
[26] *Ibid.*, I 5, p 492.
[27] *Ibid.*
[28] *Ibid.*, II 5, p. 505.

semble composée de formules toutes faites : l'empire paternel est la plus sainte des dominations et la servitude filiale la meilleure des obéissances ; l'homme ne s'améliore pas grâce aux lois mais grâce à l'obéissance à Dieu et à sa propre volonté ; celui qui croit au hasard nie Dieu ; le spectacle le plus agréable à Dieu est de voir l'homme combattre le caractère fallacieux du monde[29] ; la raison est un ruisseau qui descend de la source de Dieu, elle est d'autant plus abondante pour celui qui lui est proche[30]. Dieu a deux ministres : la nature et la fortune. La première donne à l'homme les vertus de l'âme, la beauté du corps, les grâces de l'esprit ; la seconde, les biens matériels, les grades élevés, la gloire des entreprises. Mais l'ingratitude des mortels envers le « *Fattor Sommo* », le Grand Architecte, leur fait perdre tout cela[31]. Et ainsi de suite.

Il a le sentiment aigu de sa supériorité et fait remarquer à son valet qu'il n'est pas capable de comprendre la haute intelligence de son maître[32]. Comme Machiavel, en exil à Sant'Andrea di Percussina qui, le soir venu, conversait avec les grands écrivains de l'Antiquité[33], Plataristotele se sent rappelé dans sa bibliothèque par « les sciences de ses auteurs »[34]. Pour lui, seule compte la nourriture de l'esprit[35], la relation charnelle est considérée sur le plan philosophique, comme un débat avec la science livresque relative à l'influence des sept planètes sur la procréation[36]. Et pendant qu'il traite de ces « *alte cose* », ces hautes considérations, l'épouse délaissée s'apprête à céder à l'amour du beau Polidoro. Cette trahison émeut les « intestins mentaux »[37]du philosophe. L'échec de l'entreprise le conforte dans la haute opinion qu'il a de lui-même. Ainsi, trouvant un âne dans sa bibliothèque au lieu de l'amant de son épouse qu'il entendait piéger, il s'exclame que la patience est une invention divine, que celui qui fait le bien ne saurait imaginer le mal, qu'il est plus infâmant de livrer bataille que de perdre, qu'il choisit de se taire puisque la nature a donné à l'homme deux oreilles pour écouter[38]. Il supporte donc l'outrage car la profession de philosophe enseigne la souffrance[39], mais il déplore d'avoir contre lui une multitude de mots dominés par l'ignorance[40].

En somme, Plataristotele se sent plus proche du monde des idées que du monde réel. Mais comment est-il perçu par son entourage ?

---

[29] *Ibid.*, II 5, p. 506.
[30] *Ibid*.
[31] *Ibid*.
[32] *Ibid.*, III 1, p. 516.
[33] Lettre à Vettori du 10 décembre 1513, dans *Machiavelli. Tutte le opere*, a cura di Mario Martelli, Firenze, Sansoni, 1971, p.1158-1160.
[34] Édition de référence, II 5, p. 507.
[35] *Ibid.*, III 1, p. 517.
[36] *Ibid.*, III 13, p. 527.
[37] *Ibid.*, IV, 1, p. 532.
[38] *Ibid.*, IV 9, p. 540.
[39] *Ibid.*, IV 9, p. 541.
[40] *Ibid.*, IV 10, p. 542.

Les valets de la comédie sont pourvus d'un esprit critique très aigu. Ainsi, Radicchio, au service du jeune amoureux, signale que le philosophe a enfermé Polidoro avec le diable au milieu de ses « *libracci* »[41], ses mauvais livres. Il évoque par ailleurs la prétendue sagesse du premier, en déformant le substantif « *saviezza* », sagesse, en « *saviaggine* » qui se rapproche de « *selvaggina* », gibier, et de « *selvaggio* », sauvage ; idée qui se poursuit avec l'expression « *bestiale avviso* », opinion bestiale[42]. Nepitella, quant à elle, rapporte que l'époux de monna Tessa est rentré à la maison pour « s*tudacchiare* », s'adonner à ses pseudo-études[43], puis elle le qualifie de « *marito da libri* », un mari à livres[44]. Le plus caustique est cependant son propre valet, Salvalaglio, qui s'adresse à son maître avec force ironie : « *Clarifico dottor* », docteur éclairé[45] ; « *il filologo* »[46], « *Filosomo* », « *ser filosomo* »[47], dont le sens est précisé par Giorgio Petrocchi dans le précieux Glossaire placé en annexe à l'édition de référence[48] : déformation pour « philosophe », mais avec une allusion aux plaisirs sexuels. Terme ironique donc, puisque le philosophe les méprise. Il le traite aussi de perroquet[49], le compare également au Roland furieux, même si le désespoir de son maître n'est pas de source amoureuse, loin de là, mais ce qui est à retenir c'est la notion de folie furieuse[50]. En outre, tout au long de ce qui pourrait sembler un débat philosophique, le valet répond à son maître par des formules en latin ecclésiastique, en récitant des bribes de l'Ave Maria, notamment[51], ou encore par des phrases tout à fait hors de propos, comme « *Trentatré tenche fritte* », trente-trois tanches frites[52]. Il qualifie ces discours de « *barbagiannamenti* »[53], discours insensés, qui évoquent aussi « *il barbagianni* », « l'effraie » ; de « *guazzabugli*, *anfanate da le fantasime* »[54], méli-mélo, bavardages de fantômes. De plus, en réponse à son ami Garbuglio qui l'invite à faire la guerre en Hongrie, Salvalaglio se réjouit de sa nouvelle situation professionnelle, disant qu'il s'est mis au service d'un bouffon et qu'il ne doit pas faire autre chose que s'étonner de ses « conneries » (*sic* !)[55]. Il affirme encore que son maître délire sans fièvre, qu'il

[41] *Ibid.*, IV 2, p. 533.
[42] *Ibid.*, IV 3, p. 534.
[43] *Ibid.*, II 8, p. 508.
[44] *Ibid.*, II 9, p. 509.
[45] *Ibid.*, III 12, p. 526.
[46] *Ibid.*, IV 5, p. 536.
[47] *Ibid.*, II 11, p. 110; III 1, p. 516.
[48] *Ibid.*, p. 856-857.
[49] *Ibid.*, II 5, p. 505-507.
[50] *Ibid.*, IV 8, p. 539.
[51] *Ibid.*, III 1, p. 516.
[52] *Ibid.*, II 5, p. 505-507.
[53] *Ibid.*, II 5, p. 506.
[54] *Ibid.*, V 4, p. 549-550.
[55] *Ibid.*, II 12, p. 512: «onde non tengo da fare altro che stupire de le coglionerie ch'ei dice».

dépasse Pétrarque, Melchisédech, Burchiello et Ésope et fait mine de louer sa sagesse[56].

Les autres membres de l'entourage du philosophe sont tout aussi critiques, mais leur langage est plus châtié.

Polidoro, l'amoureux de l'épouse, considère que sa bien-aimée est insultée par la « *filosofante speculazione* »[57], la spéculation pseudo-philosophique de Platariostotele. Monna Pappa se plaint que sa fille se consume dans la froideur des « *ismaritate lenzuola* »[58], des draps sans mari. Elle regrette d'avoir donné sa fille à un grippe-sou qui fait mine de tout mépriser excepté les sentences[59]. Avec sarcasme, elle compare la porte de la bibliothèque de son gendre à celle du Jubilé de la Basilique Saint-Pierre, murée pendant l'année et ouverte par le pape une fois tous les vingt-cinq ans pour marquer symboliquement le début de l'année sainte[60].

Cependant, la personne qui s'en plaint le plus est son épouse, monna Tessa. Face à un époux qui consacre son amour à la connaissance parce qu'il est persuadé qu'il va y trouver la véritable beauté, elle s'insurge et déclare qu'elle est faite de chair et d'os[61], avoue à sa mère qu'avec l'excuse de la philosophie, son mari n'a pas consommé leur mariage[62]. Elle le traite de « *lumacone trasognato* », de limace ébahie, qui souffre d'insomnie à cause de ses « *zinzanie de le filosomie* », ses divagations philosophiques, qui s'interroge pour savoir si le feu des lucioles est aérien ou immatériel, si la cigale chante avec son séant ou avec ses reins, pourquoi le ver à soie entre dans le cocon avec un certain nombre de pattes et en sort papillon avec des ailes etc.[63] Elle parle de lui avec dérision : « *il sofistico de gli strologamenti* »[64], le sophiste aux pensées subtiles, l'appelle « *Piattolastica* », et aussi « *Piattola* », le morpion, et « *Scolastica* », la scolastique[65], le qualifie de « *litterume di grammuffa* », littérateur pédant, mais évoque non seulement la « *grammatica* », c'est-à-dire le latin, mais aussi « *la muffa* », la moisissure. Elle déclare qu'il n'est bon qu'à « *cicalar co i libri* » (jacasser avec les livres) et qu'il va « *favellando co i morti* » (bavardant avec les morts)[66]. À la fin, elle est tellement stupéfaite de son revirement qu'elle le croit sur le point d'expirer[67].

---

[56] *Ibid.*, I 5, p. 490-492.
[57] *Ibid.*, II 4, p. 504.
[58] *Ibid.*, I 3, p. 493.
[59] *Ibid.*, IV 7, p. 538.
[60] *Ibid.*, IV 8, p. 539.
[61] *Ibid.*, III 2, p. 517.
[62] *Ibid.*, V 9, p. 540-541 : «Ecco, egli, che per chiamarsi filosolofo si scusa del non aver pure isdonzellata la moglie».
[63] *Ibid.*, IV 9, p. 541.
[64] *Ibid.*, IV 2, p. 534.
[65] *Ibid.*, IV 5, p. 535.
[66] *Ibid.*, IV 8, p. 539-540.
[67] *Ibid.*, V 8, p. 555.

Bref, la philosophie et le personnage du philosophe sont mis à mal autant par l'Arétin que par les personnages qu'il a créés. Quel est alors le message qui se dégage de cette comédie ?

Tout d'abord, la comédie s'inscrit d'une certaine manière encore dans l'esprit de la Renaissance, avec le triptyque « *Fortuna-Ragione-Prudenza* »[68]. En effet, dès l'Argument et le Prologue, la Fortune est comparée à une girouette[69], puis Polidoro déplore son injustice, se plaint de « *la sorte iniqua* »[70]. Pour la combattre, il faut faire appel à la prudence, c'est-à-dire à l'art de prévoir. Platariostotele l'affirme et dit que la prudence est l'œil qui guide les actions des hommes[71]. Polidoro loue celle de Tessa[72], tandis que lui-même est appelé « *Policretolo* » par son valet, et l'allusion à « *cretino* » ne fait pas mystère, lorsqu'il décide de rencontrer sa bien-aimée sans prendre de précautions[73]. La prudence engendre la sagesse, qualité qui est reconnue à l'épouse du philosophe et à toutes les femmes, dont l'habileté à remédier immédiatement aux coups du sort fait des miracles[74].

Cependant, la fuite du temps est déjà évoquée en ouverture de la comédie, avec la succession des âges de l'homme : enfant, garçon, jeune homme, homme jeune, vieil homme, vieillard décrépi, décrépi atteint par le cancer. Et la mort est déjà là, la mort « voleuse », la mort « traîtresse »[75]. Nepitella soutient ainsi les intentions adultères de sa maîtresse car, déclare-t-elle, on vieillit et laisse entendre à demi-mot que les femmes ne sont alors plus bonnes à rien[76]. *Carpe diem* donc, même si elle ne cite pas ouvertement les *Odes* d'Horace.

Et c'est un hymne à la vie que chantent les domestiques. Salvalaglio consacre un long monologue à l'éloge du vin, à ses bienfaits et aux plaisirs épicuriens qu'il procure à l'homme[77]. Aux nourritures de l'esprit prônées par son maître il préfère celles du corps[78]. L'hédonisme est de rigueur. Et Radicchio[79], qui fait la cour à Nepitella, au prénom qui fleure bon la mélisse odorante[80], lui propose de se mélanger et de faire de la sorte une salade avec deux sortes d'huiles.

---

[68] Théa Picquet, *Florence berceau de la Renaissance*, cit, p. 35-37.
[69] Édition de référence, p. 486.
[70] *Ibid.*, IV 11, p. 543.
[71] *Ibid.*, IV 1, p. 532.
[72] *Ibid.*, IV 4, p. 535.
[73] *Ibid.*, IV 3, p. 534.
[74] *Ibid*.
[75] Édition de référence, *Argomento e Prologo*, p. 486.
[76] *Ibid.*, II 8, p. 508-509.
[77] *Ibid.*, IV 5, p. 536-537.
[78] *Ibid.*, III 1, p. 517.
[79] Radicchio, en français chicorée.
[80] Nepitella : en français, le calament, variété de mélisse à odeur agréable employée en médecine.

Les maîtres ne sont pas en reste, même s'il subsiste quelques traces de néoplatonisme. Les paroles de Tessa exhalent un esprit qui émeut Polidoro, enchanté par le son angélique de son âme. Les soupirs du jeune homme remémorent le Chansonnier de Pétrarque et le célèbre sonnet 61, « *Beato sia 'l giorno, 'l mese, e l'anno* », même s'il est cité de façon erronée par le valet Radicchio[81]. Ailleurs, le jeune amoureux déclare à son aimée qu'il a embrassé l'âme qui s'est échappée de ses lèvres et, réciproquement, elle lui dit qu'elle a embrassé son esprit apparu dans la bouche adorée[82]. Pour elle, il représente le Dieu Amour au naturel[83]. Cependant, c'est surtout d'amour charnel qu'il s'agit. Et Nepitella le défend en langue latine : « *omnia vincit amor* », tout en citant l'humaniste Pietro Carnesecchi[84]. Tessa, l'épouse délaissée, ne mâche pas ses mots et reproche à Plataristotele de s'intéresser à la nature des choses plutôt qu'à l'autre « nature »[85], jouant sur le double sens du terme en italien. Elle dit aussi qu'il devrait la manier, elle, plutôt que les livres et les paperasses, que son devoir est de la caresser comme le pain caresse la sauce des côtelettes[86].

Aussi, le « *lieto fine* », l'épilogue heureux, répond justement à l'hédonisme, avec le total revirement du philosophe, qui change le nom de Plataristotele pour Bentivoglio (Je t'aime)[87]. Il entend remplacer l'étude de la philosophie par celle des femmes[88], regrette d'avoir déliré à propos du « beau intelligible » et non du « bon palpable », ne veut plus chercher quel est le véritable amour, le supérieur ou l'inférieur et se donne maintenant pour but de jouir de son épouse[89]. La comédie s'achève par l'éloge de l'amour et du mariage, avec l'assurance d'un bonheur bien terrestre et l'immortalité qu'il croyait obtenir par la philosophie lui sera donnée par son épouse[90] et par la venue d'un héritier, si elle lui est accordée par la miséricorde de Dieu[91].

En conclusion, l'Arétin présente bien un philosophe de comédie. Il convoque les grands philosophes de l'Antiquité, fait la part belle au néoplatonisme, en vogue à son époque pendant plus d'un siècle, mais il reste fidèle à lui-même avec son goût pour la satire pour démonter le monde des Idées et s'ériger en chantre de

[81] Édition de référence, I 4, p. 489.
[82] *Ibid.*, IV 4, p. 536.
[83] *Ibid.*, V 8, p. 557.
[84] *Ibid.*, II 9, p. 509. Pietro Carnesecchi (né à Florence et mort à Rome en 1567) : humaniste qui a soutenu la réforme de l'Eglise.
[85] *Ibid.*, IV 9, p. 541. Elle évoque « la nature qui se trouve entre les cuisses ».
[86] *Ibid.*, V 7, p. 553-554.
[87] *Ibid.*, V 8, p. 554.
[88] *Ibid.*, V 8, p. 555.
[89] *Ibid.*, V 4, p. 549.
[90] *Ibid.*, V 8, p. 555.
[91] *Ibid.*, V 8, p. 558.

l'hédonisme. La place de l'homme est au centre du monde, mais d'un monde bien terrestre, où il convient d'affronter l'adversité due à la Fortune et de profiter du plaisir de chaque instant.

Sa comédie, *Le Philosophe,* incite au rire, bien sûr, mais elle invite surtout au *carpe diem* et n'est pas sans rappeler Laurent le Magnifique et ses *Chants de Carnaval* :

> Combien belle est la jeunesse :
> Elle ne cesse de fuir.
> Qu'à son gré chacun soit en liesse,
> Rien n'est moins sûr que demain[92].

Théa PICQUET
Aix-Marseille Université
CAER/TELEMME

[92] *Canti Carnascialeschi*, «Quant'è bella giovinezza, / Che si fugge tuttavia!/ Chi vuol esser lieto, sia:/ Di doman non c'è certezza.»

Traduction d'André Rochon, dans *Anthologie bilingue de la poésie italienne*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1994, p. 360-363.

MICROCOSME HUMAIN ET MACROCOSME DANS LA *COMEDIA* LOPESQUE

« Le monde s'enroulait sur lui-même… »
(Michel Foucault)

Comme chacun sait, les notions de microcosme et de macrocosme comptent parmi les idées forces de la Renaissance, et reposent essentiellement sur l'analogie, la correspondance entre le microcosme (ou monde mineur, abrégé du monde) et le macrocosme (ou totalité du monde). Il s'agit là d'une idée très ancienne[1] qui cherche à jeter un pont entre le monde visible et le monde invisible, l'univers et l'homme, et qui arrive à son apogée à l'époque de la Renaissance (si elle perdure au XVII^e^ siècle). Lope de Vega – que nous savons très curieux de toute sorte de connaissances et croyances humaines, donc de philosophie et de théologie – y recourut généreusement dans son théâtre profane, aspect dont nous allons nous occuper très bientôt.

1. Généralités.

Certes, pour Pierre Delattre, il existe deux types d'analogie : l'analogie sémantique et l'analogie structurale. L'analogie sémantique consiste à mettre en relation deux éléments appartenant à des environnements définis, mais sans trop de spécification. Il donne comme exemple d'analogie sémantique la phrase : « l'homme est à l'univers ce que le grain de sable est à la mer[2] », ce qui, d'une certaine manière, peut nous renvoyer à la doctrine du microcosme. Ce genre d'analogie, on l'aura deviné, comportera la notion de métaphore. Quant à

[1] Il semblerait que cette idée de l'homme comme microcosme soit apparue pour la première fois chez les Pythagoriciens (peut-être même avant, avec les Orphiques). Déjà chez Démocrite (V^e^ siècle av. J.-C.), nous trouvons l'expression « anthropos mikros kosmos ». Mais c'est surtout à partir de Platon et de son dialogue *Le Timée* que l'analogie métaphorique acquiert droit de cité et épaisseur philosophique, même si le mot « microcosme » n'y est jamais utilisé. Le lecteur hispaniste ou comprenant l'espagnol trouvera, quant à lui, une monographie des plus érudites et intéressantes sur le thème dans l'ouvrage de Francisco Rico, *El pequeño mundo del hombre*, Madrid, Castalia, 1970 (réédité depuis en 1984, réédité et augmenté en 2005). C'est une monographie particulièrement dense et précieuse pour son étude de la doctrine du microcosme dans la littérature chrétienne ou profane et la pensée espagnole du Moyen Age au XX^e^ siècle.

[2] Voir l'article « Analogie » de Pierre Delattre, in *Encyclopaedia Universalis, Supplément I. Le Savoir*, *Encyclopaedia Universalis France S. A.*, Paris, 1984, p. 62c-64b.

l'analogie structurale (ou systématique), elle est beaucoup plus stricte puisqu'elle porte sur deux systèmes dont les énoncés sont tout à fait identiques du point de vue de la forme. Ce sont là deux cas extrêmes, et Pierre Delattre affirme qu'entre ces deux types d'analogie, il existe toute une gamme d'analogies intermédiaires. Mais laissons-là cette délicate question de l'analogie dans son rapport à la science et à l'épistémologie, parce qu'elle va bien au-delà de notre propos et de notre compétence. Toutefois, nous remarquerons que la notion d'analogie, à l'œuvre depuis des siècles dans la pensée antique grecque, puis médiévale, et s'incarnant si magnifiquement dans la ressemblance[3] du microcosme au macrocosme tant recherchée et affirmée à la Renaissance, n'a pas fini de questionner la science encore aujourd'hui.

Pour dire les choses brièvement, dans l'impensé du XVI^e^ siècle, il y a quatre figures de ressemblance : la *convenientia*, l'*aemulatio*, l'analogie, la sympathie[4]. Nous ne nous intéresserons qu'à la troisième d'entre elles, l'analogie, d'autant plus qu'elle recouvre en elle-même la *convenientia* et l'*aemulatio,* ce qui lui confère un pouvoir immense. Ce pouvoir, nous pouvons mieux l'imaginer si nous avons présente à l'esprit cette conception du monde comme un livre à déchiffrer, si caractéristique du XVI^e^ siècle. Et si ce monde est lisible, c'est à cause de la ressemblance entre les signes qui le parsèment et les marques qui servent à l'identifier. Ou, comme le dit encore Michel Foucault dans une prose condensée et lyrique à l'occasion : « Le monde s'enroulait sur lui-même : la terre répétant le ciel, les visages se mirant dans les étoiles, et l'herbe enveloppant dans ses tiges les secrets qui servaient à l'homme[5] ».

Or, ce qui fait la force de l'analogie, à n'en pas douter, c'est son champ universel d'application, et son impact particulier vient de ce qu'elle s'applique avec une certaine intensité à l'homme : « Il est en proportion avec le ciel, comme avec les animaux et les plantes, comme avec la terre, les métaux, les stalactites ou les orages[6] ». En ce sens, l'homme microcosme est lui-même un livre à déchiffrer en fonction du grand livre de la nature. Foucault parle à ce sujet de « vieille notion » du microcosme, mais en insistant sur son irradiation nouvelle au début de la Renaissance sous l'influence du néo-platonisme. Cette catégorie « trop illustre » du microcosme, selon son expression, en vient alors à jouer un rôle fondamental dans le savoir à la fois comme « catégorie de pensée » qui embrasse tous les domaines de la nature et comme « configuration générale de la nature » dessinant ses propres limites réelles.

---

[3] Cette ressemblance peut suivre deux directions divergentes : avec Paracelse et son anthropologie médicale, l'homme, copie de l'Univers, reste en état d'infériorité par rapport au macrocosme, tandis que pour Agrippa de Nettesheim, c'est le macrocosme qui s'achève en l'homme, le plus parfait des êtres naturels.

[4] Pour plus de détails, lire *Les mots et les choses* de Michel Foucault, chapitre II. « La prose du monde. I. Les quatre similitudes », Paris, Gallimard, 1968, p. 32-40, principalement.

[5] *Ibid.*, p. 32.

[6] *Ibid.*, p. 37.

2. Microcosme et macrocosme dans la *comedia* lopesque.

Les tirades où Lope de Vega recourt à cette importante analogie font florès dans son théâtre, et il s'agira d'en analyser quelques-unes qui soient révélatrices des valeurs diverses qui lui sont attribuées. Tout d'abord, et il s'agit bien là d'un trait de mentalité caractéristique de notre dramaturge, si la notion de microcosme s'applique traditionnellement à l'homme – et Lope de Vega le sait fort bien, et le montre à l'occasion –, nous la verrons également appliquée à la femme, soit pour bien préciser la généralisation d'une telle notion, soit pour l'intégrer plutôt dans sa vision du monde galante, néo-platonicienne et pétrarquisante, comme dans cette charmante *comedia* de mœurs qu'est *Saint Jacques le Vert* (*Santiago el Verde*) : « Lisardo. Petit monde est appelé / l'homme ; et de même la femme ; / donc le monde, c'est la victoire / sur la condition de qui est aimant[7] ».

Pour plus de clarté dans cet exemple, précisons qu'auparavant Lisardo s'est plaint de la difficulté d'aimer, et surtout d'être aimé, puisque la belle Teodora fait plutôt preuve à son égard d'un « sein de neige », et notre amoureux malheureux emploie alors une analogie militaire et culturelle en citant les conquêtes d'Alexandre (ce qui ne peut que l'encourager dans sa « bataille » amoureuse). Ce type d'allusion à l'analogie entre le microcosme et le macrocosme remplit donc une fonction que nous appellerons « galante » et, si dans ce cas, nous sommes certes loin de la vision grave et chrétienne d'un Fray Luis de Granada[8] qui reliait le microcosme humain au Créateur, cette « légèreté » n'est peut-être qu'apparente quand on sait l'importance de l'amour pour Lope de Vega, mais aussi dans la mentalité néo-platonicienne de l'époque.

La femme – mais qui oserait en douter – est bien un microcosme à part entière, et Lope de Vega la « déchiffre » dans ses similitudes avec certains éléments privilégiés de l'univers : elle est tout entière « soleil[9] » pour qui la courtise ; sa beauté est « céleste[10] », et comme nous savons qu'il y a plusieurs cieux, c'est au

[7] « Pequeño mundo se llama / el hombre; así la mujer; / luego es el mundo vencer / la condición de quien ama », acte I, p. 1213a, in : *Obras escogidas de Lope de Vega* Carpio, édition de F. C. Sainz de Robles, t. I, Madrid, Aguilar, 1969.

[8] Fray Luis de Granada (1504-1588) est un Dominicain espagnol qui écrivit des œuvres ascétiques réputées telles le *Livre de la prière et de la méditation* (*Libro de la oración y de la meditación*), un traité sur les vertus chrétiennes, le *Guide des pécheurs* (*Guía de pecadores*), et une encyclopédie de la religion chrétienne, l'*Introduction au symbole de la foi* (*Introducción al símbolo de la fe*).

[9] Voir *Las bizarrías de Belisa*, *El acero de Madrid*, par exemple.

[10] Dans *L'Éventail* (*El abanillo*), Celio demande : « N'est-elle pas la copie même / du ciel ? » (« No es la misma copia / del cielo? »), et Roberto lui répond : « Elle est sa propre image, / couverte de plus d'étoiles encore » (« Es su imagen propia, / de más estrellas cubierta », acte III, p. 23a, in : *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Es-*

plus beau d'entre eux (le troisième, celui de Vénus assurément) qu'il la compare dans *Le majorat douteux* (*El mayorazgo dudoso*) :

> LISARDO
> Jasmins, dont la pure neige
> est volée par un bel ange,
> à l'instar de ce myrthe
> dont la couleur verte l'est par mon espérance,
> qui ose atteindre au plus beau ciel
> parmi ceux qu'en abrégé possède la terre[11].

L'analogie, dans cet exemple, fonctionne parfaitement, reliant par *convenientia* le blanc du jasmin à la pureté angélique et à celle de la neige, autrement dit le monde minéral, végétal (terrestre) au monde céleste (angélique) ; de même une couleur en appelant une autre, le vert symbolique de l'espérance amoureuse de Lisardo évoqué par le vert du myrte renvoie à Vénus, à son ciel, dont Jacinta (qui elle-même a un nom de fleur) est un résumé humain, mais aussi une transcription mystérieuse[12]. Et la cohérence dans ces analogies est totale puisque Lisardo, ne l'oublions pas, est lui-même « jardinier »…

Bien entendu, il entre dans ces analogies une grande part de convention, et l'on sait bien que comparer les yeux de la femme adorée à des soleils (ou les joues à des roses ou des œillets, par exemple) est un des *topoï* de la poésie de la Renaissance[13]. Il n'empêche que, du moins dans l'esprit, Lope de Vega a interprété à sa manière, selon sa propre sensibilité, l'analogie du microcosme et du macrocosme, l'infléchissant dans un sens résolument esthétique, psychologique et lyrique.

Certes, le thème de l'homme comme microcosme, indépendamment de ce que nous venons de dire de l'homme en tant que résumé du monde (au sens où l'entendaient Paracelse, Pic de la Mirandole, Marsile Ficin, Pomponazzi), n'est pas

---

pañola (Nueva edición)/ Obras dramáticas, Madrid, Olózoga I, t. III (1917). Dorénavant, nous nommerons et abrègerons cette édition de la *Real Academia Española* en *R. A. E*.

[11] « Jazmines, de quien hurta / un angel bello aquella pura nieve, /como de aquella murta /lo verde mi esperanza, que se atreve / al más hermoso cielo / de los que en cifra suya tiene el suelo », acte I, p. 23a, *Obras de Lope de Vega..., ibid.*, t. VII (1930).

[12] En effet, Lope dit « en cifra », et cette locution a un double sens : 1. « de manière mystérieuse » ou « obscure » ou « codifiée » ; 2. « en bref », « en résumé ». Ces deux sens peuvent très bien cohabiter ici.

[13] Lope de Vega le sait très bien lui-même, et le laisse entendre à différentes reprises. C'est ainsi que son personnage de don Pedro dit avec ironie dans *La nuit de la Saint Jean* (*La noche de San Juan*) : « que fera une belle femme / lorsqu'il semble que tombent / de deux étoiles du ciel, / sur des œillets, des cristaux ? » (« ¿qué hará una mujer hermosa / que parece que se caen, / de dos estrellas del cielo / sobre claveles, cristales? », acte III, p. 1564b, in : édition Aguilar, citée *supra*, t. I.

absent des *comedias*, même s'il nous a semblé bien moins exploité que celui de la femme microcosmique, pour ainsi, dire.

Et en voici une brève allusion dans *Vertu, pauvreté et femme* (*Virtud, pobreza y mujer*) : « Don Carlos. – Sur terre, je ne sais qu'une chose, / c'est que l'homme est un monde mineur[14] ». Mais en fait, cette mention bien grave et qui suit un pronostic de fin du monde dès les premiers vers de cette *comedia* a pour contexte le souci de Carlos qui se heurte à la résistance vertueuse d'Isabel, une jeune femme belle et pauvre…

Nous ne voyons qu'un seul exemple d'ailleurs où la doctrine du microcosme est quelque peu développée, c'est celui de *La Dorotea* (mais qui est une *comedia* d'un genre très particulier, si l'on veut, pour être rédigée en prose essentiellement, se dérouler en cinq actes, et pour d'autres raisons encore[15]) :

> Comme le soleil, cœur du monde, avec son mouvement circulaire forme la lumière et comme celle-ci se diffuse jusqu'aux choses inférieures, de même mon cœur, agitant le sang d'un mouvement perpétuel, répand sur tout le sujet des esprits tels qu'ils s'échappent comme étincelles aux yeux, comme soupirs à la bouche et idées amoureuses à la langue[16].

À l'analogie vitale entre le soleil et le cœur de l'homme fait suite une autre analogie entre le sang et la lumière qui, l'un et l'autre, se répandent jusqu'aux extrémités du corps, puis, à partir des « esprits[17] », en chaîne, pour ainsi dire, s'établissent des rapports entre les yeux et les étincelles, soit avec le feu, la bouche et les soupirs, soit avec l'air, et entre les mots d'amour et la langue, soit avec l'eau (à cause de la fluidité des paroles et de l'humidité de la langue). Tout ce passage est d'ailleurs inspiré directement de Marsile Ficin, dans son célèbre commentaire

---

[14] « En la tierra, sólo sé / Que el hombre es mundo menor », acte I, p. 213a, in : *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, édition de D. Juan Eugenio Hartzenbusch (première édition : Rivadeneyra, Madrid, 1853-1860, vol. IV), réimpression dans le t. LII de la *Biblioteca de Autores Españoles* (= *B. A. E.*), Madrid, Ediciones Atlas, 1950.

[15] Pour la question complexe du genre de *La Dorotea*, nous nous permettrons de renvoyer le lecteur curieux à notre étude parue dans la revue des *Langues néo-latines*, « La problématique du genre et un genre problématique : *La Dorotea* », déc. 2001, p. 81-104.

[16] Nous traduisons en français à partir de l'édition de *La Dorotea* par Morby : « Como el sol, coraçón del mundo, con su circular mouimiento forma la luz, y ella se difunde a las cosas inferiores, assí mi coraçón, con perpetuo mouimiento agitando la sangre, tales espíritus derrama a todo el sujeto, que salen como centellas a los ojos, como suspiros a la boca y amorosos concetos a la lengua », Escena Séptima, in : Deuxième édition révisée d'Edwin S. Moby, Madrid, Editorial Castalia, 1968, p. 268.

[17] Il s'agit d'une véritable théorie des esprits animaux amoureux élaborée par Marsile Ficin. Selon lui, et Lope de Vega y adhère pleinement, semble-t-il, ces « esprits » se transmettent par le regard de la personne aimante à la personne aimée. Par leur nature « subtile » et sanguine, ils vont circuler des yeux au cœur, puis se répandre à travers tout le corps dans une sorte d'empoisonnement, d'embrasement généralisés.

au *Symposium* de Platon, comme l'indique Morby dans son édition de *La Dorotea*[18]. Un autre grand hispaniste, Dámaso Alonso, semble quant à lui attribuer à la connaissance des idées fondamentales de Pic de la Mirandole la présence du microcosme dans la poésie lopesque, notamment dans le sonnet qui commence par ces vers : « Ce lien noble des choses / célestes et terrestres, si fécond / qu'il renferme en lui comme petit monde / tant de natures prodigieuses[19] ». Pour notre part, nous pensons que Lope de Vega a dû connaître et utiliser plusieurs sources, comme Morby l'a démontré pour Marsile Ficin, et Dámaso Alonso pour Pic de la Mirandole, ce qui n'exclut pas d'autres influences possibles, tant ces idées étaient d'usage fréquent alors, et Fray Luis de Granada, entre autres, a pu très bien l'inspirer également comme pouvait en témoigner l'expression de « mundo menor » employée dans la *comedia* citée plus haut, *Vertu, pauvreté et femme*[20].

Mais revenons à la typologie du microcosme et au vocabulaire employé par Lope. Notre auteur utilise les termes exacts de « pequeño mundo » et « mundo menor », qui sont des transcriptions directes du grec « microcosmos », assurément, mais il convient de signaler bien d'autres expressions apparentées, comme la locution « en cifra » (« en résumé »), ou bien le substantif lui-même « cifra » (qui peut signifier seulement « résumé », mais aussi donner une valeur herméneutique à l'analogie), ou encore « imagen », et un certain registre métaphorique évoquant le ciel et la beauté, tel « el cielo cifrado » (« le ciel en miniature »), « el cielo de tu vista » (« le ciel de ta vue »), « hermosura celestial » (« beauté céleste »), « cielo pequeño » (« petit ciel ») dans *La prison sans faute* (*La prisión sin culpa*), quand il ne s'agit pas d'une phrase entière, ou même de tout un passage lyrique où la femme aimée se voit comparer au soleil, à l'« intelligence » qui meut le huitième ciel, au troisième ciel (= Vénus), et à la lune pour la clarté, comme dans *La vengeresse des femmes* (*La vengadora de las mujeres*) :

> LISARDO […]
> Et je considèrerai si je la vois
> que j'ai vu le soleil en ses rayons,
> le phénix unique en son visage
> qui meut le huitième ciel ;
> sous l'influence de l'amour,

[18] Morby précise même que Lope de Vega traduit directement du latin un passage du *Commentaire* de Ficin *au Banquet* (= *Symposium*) de Platon, Orat. VII, cap. IV (passage que Morby restitue en note dans son latin original).

[19] « Este vínculo noble de las cosas / celestes y terrestres, tan fecundo / que encierra en sí como pequeño mundo / tantas naturalezas prodigiosas», *Obras sueltas*, I, p. 377 *sq*. Dámaso Alonso le cite dans le chapitre « Un cuarto Lope: poeta filosófico » de son ouvrage célèbre *Poesía española*, Madrid, Editorial Gredos, 1962, p. 464. Il y indique la source mirandolienne, tout un passage de l'*Heptaplus* dont s'est servi très fidèlement Lope, traduisant notamment « La natura dell' uomo, quasi vinculo e nodo del mondo […] ».

[20] Voir *supra* notre note 14.

Vénus dans le troisième ciel,
et dans sa clarté, la lune
qui illustre le quatrième élément[21].

Lope de Vega – et cette simple énumération le montre suffisamment – est surtout sensible au parti lyrique qu'il peut tirer de cette féconde analogie plus qu'à sa résonance proprement philosophique, et son clavier analogique ne manque pas de touches. S'il donne la préférence à l'analogie du microcosme féminin avec le macrocosme, tendance révélatrice de son psychisme et de sa sensibilité, nous avons trouvé un cas bien plus rare, celui où un microcosme masculin est évoqué de manière galante par une femme, dans la *comedia L'Absent chez soi* (*El ausente en el lugar*) :

LAURENCIA […]
j'avais vu en Feliciano
– à qui j'en dis le moins possible -
car à partir d'une main hardie
comme sur une carte en miniature je résumai
tout un ciel souverain[22].

Mais il n'y a pas que des microcosmes humains dans les *comedias* de Lope, et il ne faut pas omettre non plus toutes ces métaphores (et métonymies) où les villes sont elles-mêmes comparées à des mondes. En effet, le microcosme urbain était aussi un lieu commun, un *topos* de la littérature du Siècle d'Or, dans la mesure où il était d'usage de louer les grandes villes, et l'hyperbole fleurissait alors. Lope de Vega, fils de Madrid, ne pouvait par conséquent manquer de comparer sa ville natale à un monde en miniature, à diverses reprises. Ainsi, dans *L'eau ferrée de Madrid* (*El acero de Madrid*), Prudencio exalte la capitale espagnole en ces termes : « Elle est l'abrégé / de tout ce que l'Espagne a de meilleur[23] ». Les éléments jugés positivement sont la majesté des rues, la qualité de l'air et les notables édifices en cours de construction qui rappellent l'essor de cette ville au début du XVII^{e} siècle (témoignage théâtral que le roman développe également à sa façon). Ici, Madrid est bien un « microcosme » par rapport au « macrocosme » que sont l'Espagne et son immense empire, bien entendu.

[21] « […] / y haré cuenta si la veo / que he visto el sol en sus rayos, / el fénix raro en su rostro / que mueve el octavo cielo; / en la influencia de amor, / a Venus en el tercero, / y en la claridad, la luna, / que ilustra al cuarto elemento », acte I, p. 1579b, édition Aguilar, t. I (voir note 7 pour plus de détails).

[22] « […] Habia visto en Feliciano / Que lo menos le conté, / Pues con atrevida mano / En corto mapa cifré / Todo un cielo soberano », acte I, p. 256b (édition Hartzenbusch, vol. I, réimpression dans *B. A. E.*, t. XXIV, Madrid, Ediciones Atlas, 1946).

[23] « Es cifra / de todo lo mejor que tiene España », acte I, p. 174b (édition de Cotarelo y Mori in : R. A. E., Madrid, Imprenta de Galo Saez, t. XI, 1929).

Lope de Vega n'est certes pas le seul en son temps à faire l'éloge de Madrid, et avec Deleito y Piñuela[24], il faut souligner le contraste qui existe alors entre cette attitude encosmiatique, cette convention littéraire, et la réalité des choses qui faisait de Madrid une capitale nullement avantagée par rapport à Londres, Vienne ou Paris. Même à l'intérieur de la péninsule ibérique, Madrid, sous le règne de Philippe IV (1621-1665), a du mal à soutenir la comparaison avec Barcelone et Valence pour la richesse industrielle, ou avec Séville pour l'activité commerciale, avec Tolède et Burgos pour leurs monuments, avec Salamanque comme siège universitaire et centre intellectuel. Cependant, une admiration collective se manifeste alors, et pour n'en donner qu'un seul exemple, mentionnons une compatriote de Lope de Vega, María de Zayas, qui appelait Madrid « […] Babylone, mère, merveille, jardin, archive, école, génitrice, portrait et ciel, enfin, portrait de toutes les grandeurs du monde[25] ». Dans cette chaîne d'éloges, nous le voyons bien, on aura reconnu au passage la notion de microcosme avec « retrato », voire celle de macrocosme avec « cielo ».

Or Lope de Vega ne dit pas autre chose au fil de ses *comedias*, et voici un passage significatif sur ce thème dans la pièce *La Burgalesa*[26] *de Lerma* :

> FLORELO.
> Je suis allé, Leonarda,
> voir avec lui ce monde
> résumé dans une carte succinte ;
> cette machine fameuse,
> prairie de verdures variées,
> où, comme chez d'autres des fleurs,
> naissent ici des maisons.
> Cet amphithéâtre remarquable[27]…

Un peu plus loin, Florelo prolonge le jeu des analogies qui triomphent au XVI^e^ et encore au XVII^e^ siècles, ne l'oublions pas, en passant de l'évocation de la

---

[24] Voir son livre (non traduit en français) *Sólo Madrid es Corte*, 3^e^ éd., Madrid, Espasa-Calpe S. A., 1968 [en particulier la première partie, chapitre I : « Las grandezas de Madrid, según sus cronistas », p. 9-15.

[25] « […] Babilonia, madre, maravilla, jardin, archivo, escuela, progenitora, retrato y cielo, en fin, retrato de todas las grandezas del mundo », citation par Deleito y Piñuela, *ibid.*, p. 13. Elle est extraite de *Novelas ejemplares*, Ed. Paris, Baudry Librería Europea, 1847, p. 293. María de Zayas y Sotomayor (1590-1661) est l'auteur de fictions romanesques qui ont pour cadre la Cour et ses amours.

[26] Comme « Burgalesa » veut dire « native de Burgos», « habitante de Burgos », et que « Lerma » est aussi une ville, le titre de cette *comedia* est bien difficile à traduire…

[27] « Fui, Leonarda, / a ver con él **este mundo / en cifra en sucinto mapa**; / esta máquina famosa, / prado de verduras varias, / donde, como en otros flores, / nacen en aquéste casas. / Este anfiteatro insigne… », acte II, p. 55a, in : édition de la *R. A. E.*, t. IV (1917).

Cour, monde en miniature, à un autre monde encore plus miniaturisé, le microcosme féminin qu'est Clavela, qualifiée de « sphère du soleil et de l'aube[28] », mais aussi de « lune » et de « Diane[29] ». Autrement dit, Florelo n'a pas manqué de mettre en rapport le microcosme urbain qu'est Madrid eu égard au macrocosme – analogie déjà flatteuse en soi – avec un autre microcosme, celui d'une dame, qu'il interprète aussitôt à travers ses similitudes avec le macrocosme, en l'occurrence avec le soleil (beauté corporelle, yeux, visage) et la lune (yeux, clarté du teint).

Mais la notion de microcosme urbain n'est pas réservée seulement à Madrid, ce qui en limiterait quelque peu la portée dans la mesure où Lope de Vega est madrilène de naissance, et se montrerait ainsi partial, si d'autres écrivains – non madrilènes toujours[30] – en faisaient autant. Lope l'appliquera également à d'autres villes, notamment Séville, comme dans *La prison sans faute* :

> FÉLIX.
> Ô fameuse et grande Séville,
> portrait du Paradis,
> grâce au ciel je foule,
> Bétis, le sable de ta rive[31] !

Enfin, citons un dernier cas d'analogie cosmique, exclusivement, lorsqu'il est question du ciel comme d'un grand livre à déchiffrer, métaphore très ancienne assurément, avec *La nuit tolédane* : « ENSEIGNE. [Nuit] toi, où le ciel écrit sur ton manteau bleu / des figures, des images inoffensives[32] ». Le ciel peut en effet se lire comme un texte, car les constellations dessinent des figures, sont nommées, ont une histoire, et l'astrologie à laquelle recourt très souvent Lope de Vega dans ses *comedias* est bien une lecture du ciel dans son influence (supposée) sur le microcosme qu'est l'homme.

Mais pour être sinon exhaustif, du moins plus complet, nous allons encore évoquer un cas bien particulier d'analogie qui embrasse à la fois le macrocosme et le microcosme humain en le subdivisant à l'intérieur de lui-même. C'est ce que l'on peut lire dans *La courtoisie d'Espagne* (*La cortesía de España*), avec une hyperbole baroque enflammée, pour ainsi dire. Marcelo, qui vient de se marier avec Lucrecia, désirerait marier le monde entier… ce qui est une façon poétique d'établir une analogie entre un acte social humain et le macrocosme :

> J'aimerais bien marier

[28] « esfera del sol y del alba », acte II, p. 55a, *ibid.*
[29] *Ibid.*, acte II, p. 55b.
[30] Un dramaturge important comme Ruiz de Alarcón y Mendoza était né au Mexique.
[31] « ¡Oh famosa y gran Sevilla, /retrato del Paraíso, / gracias al cielo que piso, / Betis, la arena a tu orilla! », acte III, p. 625a, in : édition de la *R. A. E.*, t. VIII (1930).
[32] « ALFÉREZ. [Noche] tú, cuyo manto azul el cielo, escribe / de figuras, imágenes inermes… », acte III, p. 125a, in : *R. A. E.*, t. XIII (1930).

les animaux vivant dans les montagnes,
les poissons nageant dans la mer
et les oiseaux volant dans leur sphère.
Je marierais le soleil avec la lune,
avec la chance l'amour,
l'espérance avec la peur,
et le temps avec la fortune[33]…

Marcelo embrasse dans son élan « eugénique » le règne animal (animaux terrestres, poissons, oiseaux) sublunaire et le monde supralunaire (soleil, lune) pour employer une terminologie aristotélicienne.

Mais l'analogie va jusqu'à englober des notions abstraites comme l'espérance, le temps et le hasard. C'est déjà un parcours analogique fort vaste puisque Marcelo nous fait passer des animaux au temps et au hasard, et sous l'angle du mariage, la chose ne nous semble pas trop fréquente, ni au théâtre ni ailleurs.

Cependant, un peu loin, Marcelo continue d'évoquer le mariage, mais à l'intérieur de lui-même cette fois-ci, au niveau des parties constitutives qui le composent, mise en abyme analogique qui nous semble plutôt originale comme variation sur ce thème :

J'ai déjà mariés le cœur
et l'âme, Celia, également.
J'ai les bras mariés,
ainsi que les yeux et les oreilles,
les puissances[34], les sens
et tous sont bien employés[35].

Nous remarquons que l'énumération va du visage (yeux, oreilles) à l'âme en passant par les bras et la poitrine, et que, sauf dans le cas des « puissances » qui sont au nombre de trois et des sens qui sont cinq, il s'agit bien de couples duels : l'âme et la poitrine (lieu du cœur), les deux bras, les deux yeux, les deux oreilles. Le mariage du microcosme qu'est Marcelo se diffuse au macrocosme à travers tout son corps et son âme, contrepoint analogique à l'hyperbole précédente qui, elle,

[33] « Los animales quisiera, / por las montanas casar, / los peces dentro del mar / y las aves en su esfera. / Casara el sol con la luna, / con la ventura al amor, / con la esperanza al temor, / y al tiempo con la fortuna... », acte I, p. 337b, in : édition de la *R. A. E.*, t. XIII (1930).

[34] Les puissances de l'âme – ou facultés – à savoir : l'entendement, la volonté, la mémoire.

[35] « Tengo ya casado el pecho / y el alma, Celia, también. / Tengo los brazos casados, / los ojos y los oídos, / las potencias, los sentidos / y todos bien empleados », acte I, p. 337b, *ibid*.

embrassait le macrocosme et, une fois de plus, l'abrégé du monde qu'est l'homme reproduit le monde supérieur, le bas communique avec le haut.

Pour conclure, nous dirons que Lope de Vega a utilisé généreusement et parfois subtilement en son théâtre la doctrine du microcosme et son analogie au macrocosme, en l'infléchissant plus particulièrement dans un sens lyrique, galant et « féministe », sans omettre la catégorie traditionnelle du microcosme qu'est tout homme, ni celle que nous avons appelé « le microcosme urbain », ni le classique « livre » du ciel, voire le microcosme dans le macrocosme, comme dans le cas du mariage à l'intérieur de lui-même que nous venons de montrer avec Marcelo dans *La courtoisie d'Espagne.*

Christian ANDRÈS
Université de Picardie Jules-Verne (Amiens)

SHAKESPEARE ET LA PHILOSOPHIE

J'ai entendu dire par quelqu'un qui l'a connu que le compositeur Olivier Messiaen trouvait le théâtre kabuki supérieur au théâtre occidental. Comme il ne connaissait sans doute pas le japonais, ce jugement fait supposer que ce grand musicien considérait le théâtre comme un spectacle visuel. Il appréciait la somptuosité des costumes et des décors, ainsi que la gestuelle expressive des acteurs, pantomime savamment codée quoique laissant quelque latitude pour marquer les rôles de leur personnalité. Ce spectacle n'est pas entièrement mimé. Comme le drame repose sur des passions, des conflits, des émotions, le texte, car il y en a un, peut être jugé redondant par les spectateurs qui s'intéressent plus à ce qu'ils voient qu'à ce qu'ils entendent. Cet art n'est pas conçu pour la lecture ni pour la radiophonie. Le théâtre traditionnel du Japon ne se résume cependant pas au kabuki : le bunraku, spectacle de marionnettes, donne de l'importance au texte, auquel il arrive de s'élever au-dessus du niveau linéaire de l'action. Le plus célèbre auteur d'œuvres théâtrales composées dans ce style, Monzaemon Chikamatsu, (1653-1725) a parfois été appelé le Shakespeare japonais, en raison de la richesse et de la puissance de son texte, qui apparaît à la lecture autant qu'à la représentation[1].

Cette référence à Shakespeare permet, après la digression extrême-orientale qui a servi d'exorde, de laisser le regretté Olivier Messiaen à ses regrets au sujet du théâtre européen, lequel inclut l'auteur que son père Pierre Messiaen traduisit en français, et d'aborder le texte théâtral produit par l'auteur en question pour essayer d'y trouver des orientations philosophiques. Vaste programme, tentative hasardeuse, qui incite à présenter modestement ce qui suit comme des résultats fragmentaires, au mieux des pistes qui attendent la venue de chercheurs érudits autant que courageux. Rappelons au risque de provoquer l'indignation des partisans du tout-théâtral, que l'œuvre de Shakespeare semble parfois conçue autant pour la lecture que pour la représentation, et qu'il y a forcément un lien entre la densité du texte, qui contient des concepts abstraits, des tirades sentencieuses, ce mot étant pris dans un sens non péjoratif et proche du latin *sententia*, et le sujet de cet essai. Avant de se livrer à des extrapolations en d'un montage plus ou moins dogmatique à partir de l'action théâtrale, il convient d'examiner les références à la philosophie contenues dans le texte.

La philosophie présente dans le texte

Le théâtre de Shakespeare contient 27 allusions précises à la philosophie. Le mot *philosophy* apparaît quatorze fois, *philosopher* douze fois, et l'adjectif *phi-*

[1] L'œuvre de Chikamatsu est peu connue en Europe, mais on peut s'en faire une idée en allant voir le film *Chikamatsu Monogatari*, réalisé en 1954 d'après une de ses tragédies par Kenji Mizoguchi et connu en France sous le titre *Les amants crucifiés.*

losophical une fois. Le verbe *to philosophize* existait du temps de Shakespeare, mais on ne le rencontre pas dans ses œuvres. Chez lui ces mots sont souvent associés à la morale stoïcienne, avec une nuance de satire plus ou moins accentuée. Il y a de la moquerie, de l'ironie, une distance affichée, de l'humour, mais aussi des résonances et des paradoxes qui font de la posture ironique un point de départ plutôt qu'un point d'arrivée. L'ironie figure depuis Socrate dans la boîte à outils des philosophes. La pensée de l'auteur plane au-dessus de la parole des personnages. Quand Lear, devenu fou, qualifie de philosophe Edgar, alias Tom de Bedlam[2], qui simule la folie, il serait simpliste de déduire de ce passage plus pathétique que comique que Shakespeare laisse entendre que la philosophie est une forme de folie. C'est plutôt l'inverse, la folie peut conduire à la philosophie, comme dans ce qu'annonce Érasme dans le titre de son traité le plus célèbre. Le délire simulé par Edgar relève de l'aliénation, terme médical qui désigne la folie, mais qui rappelle que la démence constitue une sorte d'exil, de fuite hors du monde que les hommes de pouvoir, qui se disent sains d'esprit, rendent invivable. L'éloge que fait Lear de la folie, l'assimilant à la philosophie, relève de l'ironie, mais au deuxième ou troisième degré, Shakespeare faisant tenir à ses personnages des propos non univoques. De là vient l'idée que la folie peut contenir une dose de vérité qu'occultent les routines du comportement et de la pensée.

Si l'on s'en tient à une conception étroitement fonctionnelle de l'art dramatique le passage du *Roi Lear* mentionné ci-dessus constitue une digression inutile. Si l'on faisait l'inventaire de toutes les digressions de ce genre qu'on trouve dans Shakespeare on arriverait à un total impressionnant, mais on constate aussi que ces apparentes superfluités ou sorties de route ont leur raison d'être, si on les rapporte aux réflexions qu'elles suscitent et aux leçons qu'elles suggèrent. Quand dans *Comme il vous plaira* Touchstone (Pierre de Touche) pose à Corin la question suivante : « Y a-t-il quelque philosophie en toi, berger ? » celui-ci répond :

> Rien de plus que je sais que plus on est malade, moins à l'aise on se sent ; et que qui manque d'argent, de travail et de contentement est privé de trois bons amis ; que la propriété de la pluie est de mouiller et celle du feu de brûler ; qu'un bon pâturage engraisse les moutons, et que la grande cause de la nuit est le manque de soleil ; que celui à qui ni la nature ni l'étude n'ont donné de l'esprit peut se plaindre d'un défaut d'éducation, ou de descendre d'une lignée de balourds. (III.i.23-30)[3]

Shakespeare montre son humour habituel, mais cette innocente bouffonnerie, à base de lapalissades, reflète une conception élémentaire de la philosophie, censée avoir une fonction épistémique. Que sous-entend-il ? Que l'accumulation de truismes naïfs énoncés par Corin prouve son ignorance rustique, ou au contraire

[2] Bedlam, déformation de Bethlehem, était un hôpital de Londres réservé aux aliénés.
[3] Les citations renvoient au texte anglais des éditions Arden.

qu'elle reflète de façon caricaturale ce que les philosophes patentés expriment dans leur langage ésotérique ? On constate aussi que dans la dernière phrase, plus compliquée que les autres, cet humble paysan établit une distinction qui ne manque pas de pertinence entre les caractères acquis et les caractères innés. Shakespeare n'est jamais univoque, et son humour n'est pas destructeur. On ne trouve chez lui ni l'esprit blagueur de Molière quand il fait dire par le Sganarelle de *Dom Juan* que, « Quoy que puisse dire Aristote, et toute la Philosophie, il n'est rien d'égal au Tabac », ni la visée intolérante d'Aristophane qui dans *Les Nuées* dénonce les disciples de Socrate comme formant une secte de parasites perdus dans les nuages de la spéculation absconse, aux mœurs dissolues, vivant en marge de la société, ni la hargne prolétarienne d'un Dickens, qui dans un passage éprouvant d'*Oliver Twist*, décrit un orphelin affamé dévorant les restes qu'un chien a laissés dans une écuelle et termine le paragraphe en disant qu'il aimerait voir un philosophe assister à ce spectacle. Il laisse entendre que les philosophes, douillettement installés dans la rumination intellectuelle autant que dans des logements cossus – car ils appartiennent à ce que le sociologue américain Thorstein Veblen (1857-1929) a nommé la *leisure-class*, la classe sociale vivant de ses rentes et n'ayant pas d'autre souci que d'organiser ses loisirs – n'ont pas le courage de regarder en face la réalité sordide. Il est vrai qu'Émile Chartier, alias Alain, lui-même philosophe professionnel, a écrit un jour que l'idéalisme de Berkeley (mais il visait aussi René Le Senne) venait de ce qu'il n'avait jamais éprouvé le mal de mer, reprenant à son compte l'image du penseur plongé dans ses rêves. Il anticipait aussi sur les liens qu'établit Sartre entre l'existence et la nausée, comme quoi Dickens faisait de la philosophie sans le savoir tout en attaquant les philosophes. Attaquer les philosophes, c'est une façon de faire de la philosophie, si on laisse entendre que tel ou tel d'entre eux se trompe de méthode dans sa recherche de la vérité. Contrairement aux autres disciplines intellectuelles ou scientifiques, la notion de philosophie est difficile à définir et recouvre des recherches diverses, ce qui ne facilite pas la tâche de quiconque s'emploie à déceler dans le texte shakespearien des traces de substance philosophique, diluées dans la masse, à moins qu'on puisse en rencontrer sous forme de cristaux isolés.

Pour revenir à la synonymie occasionnelle que Shakespeare établit souvent entre la doctrine stoïcienne et la notion de philosophie, rendant celle-ci plus apodictique qu'épistémique, elle vient peut-être de la popularité dont jouissait le *De consolatione philosophiae* de Boèce du temps d'Élisabeth I^{ère}, laquelle traduisit ce texte en anglais, sous la direction de son précepteur l'humaniste Roger Ascham. De quoi la philosophie peut-elle être consolatrice ? Des infortunes, des injustices, des tourments. C'est une méthode qui permet de conserver ou d'atteindre la sagesse et la sérénité au milieu des souffrances et des angoisses. Que philosopher, c'est apprendre à mourir, dit Montaigne, et c'est ce qu'enseigne, en donnant l'exemple, le condamné à mort Anicius Manlius Severinus Boethius. Cette fonction thérapeutique se heurte parfois au scepticisme. Dans *Beaucoup de bruit pour rien* quand Leonardo pleure sa fille qu'il croit morte, son frère Antonio essaie de le réconforter

par des paroles, tout en lui reprochant de se laisser aller à un désespoir disgracieux, car la morale stoïcienne, comme toutes les morales, assume une fonction prescriptive, voire autoritaire, mais le père affligé lui répond qu'on n'a jamais vu un philosophe capable de supporter le mal aux dents avec patience (V.i.35-36). Dans *Le Roi Jean* Constance, désespérée par le sort qui attend son fils, capturé par ses ennemis, lance au cardinal Pandolphe, qui essaie de la calmer, une invective ironique :

Prêche de la philosophie pour me rendre folle, (III.iii.51)

Dans *Roméo et Juliette* le frère Laurent propose à Roméo banni de Vérone, le doux lait de la philosophie comme remède à l'adversité (III.iii.55), ce qui ne convainc pas le jeune marié, ni sans doute le public qui perçoit dans ces mots des échos ironiques. Le lait est tourné. Roméo répond *Hang up philosophy !* « Que la philosophie aille se faire pendre ! », et il continue, ratiocinant lui aussi :

À moins que la philosophie puisse faire une Juliette,
Déplanter une ville, révoquer la décision d'un prince,
Elle ne sert à rien, elle n'a aucun pouvoir. (III.iii.58-60)

Dans *Jules César*, Cassius essaie de piquer au vif Brutus qui se plaint de souffrir de toutes sortes de maux, en lui disant :

De votre philosophie vous ne faites aucun usage. (IV.iii.144)

Brutus lui répond que la mort de sa femme, qu'il vient d'apprendre, le plonge dans une affliction dont rien ne peut le consoler. Cassius exprime alors son émotion, sa sympathie, s'empressant d'oublier sa leçon de philosophie tout autant que la véhémence déclamatoire dont il est coutumier. Plus tard c'est Brutus lui-même qui évoque la philosophie, en blâmant au nom de celle-ci le suicide de Caton d'Utique, puis se contredit. Il commence par trouver lâche et vil d'anticiper sur le terme de la vie tel qu'il a été prédestiné par les puissances supérieures, et qu'il tient à s'armer de patience en cas de défaite, puis répond à Cassius qu'il ne supporterait pas d'être exposé à Rome dans le cortège des captifs.

Shakespeare a suivi de près le récit de Plutarque (chapitre XLIX), qu'il connaissait d'après la version anglaise de Thomas North, réalisée à partir du texte d'Amyot, mais il l'a condensé et modifié. Chez Plutarque, Brutus se livre à une casuistique ingénieuse, exposant d'abord sa condamnation du suicide selon les principes de la philosophie, puis explique qu'il existe des situations où d'autres impératifs moraux peuvent accepter, voire exiger la mort volontaire. Le Brutus de Shakespeare tient un discours plus flou, plus elliptique et embarrassé. L'auteur ne néglige pas le poids du tempérament, de l'affectivité, sans aller jusqu'à laisser entendre que ce que recouvre la notion de philosophie n'est qu'un verbiage sans consistance, sans influence sur le comportement. Hamlet va dans ce sens quand il ré-

pond à Polonius que le livre qu'il lit ne contient que des mots, des mots, des mots, mais la remise en question de la philosophie livresque fait elle-même partie de la philosophie. Les contradictions aussi, peut-être, comme lorsque ce même Hamlet fait l'éloge des doctrines antiques, et de l'idéal stoïcien, en laissant entendre que cet idéal n'est pas irréalisable, puisque Horatio, l'ami et satellite du Prince, en donne l'exemple :

> Depuis que ma chère âme fut maîtresse de son choix,
> Et sut parmi les hommes distinguer avant d'élire,
> Elle t'a fait sienne en te marquant de son sceau, car tu as été
> Cet homme qui, en subissant tout, ne subit rien,
> Qui aux coups et aux faveurs de la Fortune
> A répondu par les mêmes remerciements ; et bienheureux sont ces êtres
> Dont le sang et le jugement sont si bien mêlés
> Qu'ils ne sont pas une flûte où le doigt de la Fortune
> Bouche le trou qu'il lui plaît. Donnez-moi cet homme
> Qui n'est pas l'esclave de la passion, et je le porterai
> Au fond de mon cœur, oui, au cœur de mon cœur,
> Comme je fais de toi. (III.ii.63-74)

Savoir rester humble et serein autant quand on bénéficie des faveurs de la fortune que quand on subit ses défaveurs, c'est ce que Cicéron et Sénèque[4] n'ont cessé de considérer comme le sommet de la sagesse. Hamlet n'est pas à une contradiction près. Alors qu'aux yeux du public, il passe non sans raison pour un homme de pensée qui répugne à s'engager dans l'action, à s'engluer dans un monde corrompu, à se mettre au même niveau que ceux qu'il a pourtant promis de combattre, donc prêt à se détacher de ce qu'il appelle dans son premier monologue les usages de ce monde, il prend ses distances avec la philosophie elle-même quand il prononce une phrase pascalienne avant la lettre et dit à Horatio

> *There are more things in Heaven and Earth, Horatio,*
> *Than are dreamt of in your*[5] *philosophy.*
> Il y a plus de choses au Ciel et sur la Terre
> Que n'en rêvent toutes ces philosophies. (I.v.166-7)

[4] Le nom de Sénèque n'apparaît qu'une fois dans Shakespeare, non en tant que porte-parole du stoïcisme, mais au titre d'auteur dramatique, dans la tirade de Polonius sur le théâtre (*Hamlet* II.ii.396).

[5] On s'est interrogé sur le sens à donner au possessif *your*, qui peut se référer à Horatio lui-même, qui a probablement étudié la philosophie à l'Université de Wittenberg, mais du temps de Shakespeare et dans ses œuvres, y compris dans *Hamlet*, d'autres exemples donnent une acception différente, où le mot *your* perd son sème possessif pour exprimer une distance un peu moqueuse.

Si on examine la réplique de Hamlet dans son contexte, le prince venant de voir le spectre de son père, ce qui entre autres réactions lui donne la preuve de l'existence d'un au-delà, il semble associer la pratique de la philosophie à ce qu'on n'appelait pas encore le positivisme, mais en associant la méditation philosophique aux rêves il ouvre une porte inattendue à l'art et à l'imagination. La notion qu'avait Shakespeare de la philosophie ne se limite donc pas à la morale stoïcienne, vue tantôt comme une prétention illusoire, tantôt comme un idéal d'une grande noblesse, mais difficile à atteindre. Le cas d'Apemantus, dans *Timon d'Athènes*, interpellé et étiqueté comme le philosophe de service par le Poète, conduit le lecteur vers un type de philosophie opposé à la morale stoïcienne, d'autant plus qu'elle s'affirme comme amorale. Apemantus représente la philosophie dite cynique, bien que Diogène ne soit pas mentionné. Incidemment le mot *cynic* n'apparaît qu'une seule fois dans toute l'œuvre de Shakespeare, utilisé dans un sens vague et injurieux. C'est dans *Jules César* (IV.iii.132), quand Cassius vitupère un bouffon qui exprime des sottises en vers de mirliton. « Comme sont vils les vers de ce cynique », dit-il. Shakespeare semble anticiper sur l'usage que font de nos jours les journalistes et les politiciens des mots *cynisme* et *cynique*, leur donnant un contenu simplement exécratoire, y compris quand ils visent l'hypocrisie, laquelle est pourtant le contraire du cynisme. En réalité cet usage du mot *cynic* peut se révéler moins gratuit qu'il paraît. Alors que les armées républicaines ont à affronter de douloureuses difficultés, le poète se tient à l'écart, se réfugie dans la dérision, dans une sorte de nihilisme moral proche du cynisme. On trouve là le thème du non-engagement, du *contemptus mundi* associé à la philosophie, ou à la pratique de la philosophie. Apemantus apparaît comme un personnage odieux, qui sous le couvert de la contestation permanente, du désenchantement, de la misanthropie, n'a pas d'autre but que de vivre tranquillement, sans rien faire. Il n'a même pas ce que Bossuet a appelé l'éminente dignité des pauvres, car il exhibe sa pauvreté avec un mélange dissonant d'arrogance et de mesquinerie. Le Thersite de *Troilus et Cressida* représente lui aussi l'attitude cynique envers la vie. Le public apprécie sa verve ravageuse, mais ce contraire du militaire fanfaron ne sert pas de porte-parole à l'auteur, c'est du bas de l'échelle des valeurs qu'il juge les folies humaines, non du haut. Sa vision réductrice de l'héroïsme guerrier et de l'amour séduisent les metteurs en scène d'aujourd'hui, toujours prêts à tomber dans le misérabilisme et dans la violence – tout en prétendant la condamner – mais ce n'est pas Thersite qui représente la morale de l'histoire, même si *Troïlus et Cressida* passe pour véhiculer une vision démythifiante et désenchantée des idéaux chevaleresques, transposés de façon volontairement anachronique dans un contexte homérique, comme l'avaient fait avant Shakespeare Benoît de Sainte-Maure, Boccace et Chaucer. Quelle que soit la leçon à tirer de cette pièce difficile, les ondes émises par certains discours et situations évoquent la doctrine cynique de l'Antiquité, du moins ce que Shakespeare en savait ou en devinait.

On peut ajouter à cette revue sommairement historique les deux mentions du nom d'Aristote, et celle d'Épicure. Au nom d'Aristote ne s'attache aucune doc-

trine particulière, il semble représenter la philosophie officielle, qu'on enseigne dans les universités. Il fait l'objet d'une référence précise dans *Troïlus et Cressida* (II.ii.166-7), quand, au cours du long débat qui se tient au palais de Priam, Hector mentionne les jeunes gens qu'Aristote jugeait incapables de prêter oreille à la philosophie morale, à cause de l'empire qu'ont sur eux les désirs et les passions. On trouve en effet une réflexion de ce genre dans l'*Éthique à Nicomaque*, que Shakespeare connaissait peut-être à travers une citation d'Érasme. La notion de philosophie morale fait penser à la question du stoïcisme mentionnée plus haut, et rappelle qu'il n'y a rien d'incongru à considérer la morale comme une branche de la philosophie. Le lien historiquement discutable, entre Aristote et le stoïcisme est souligné de façon plus explicite dans *La mégère apprivoisée* où au cours d'une assez longue réplique Tranio, le valet de Lucentio, donne une anti-leçon de morale à son maître pour le mettre en garde contre l'austérité de mœurs que prêchent les philosophes (I.i.25-35). Le cas d'Épicure est différent et ambigu. L'homme lui-même est mentionné une seule fois, sous le nom d'*Epicurus*, dans *Jules César*, où Cassius déclare qu'il commence à croire aux présages, contrairement à ce qu'il pensait jusqu'alors sous l'influence du philosophe grec. Ce détail qui vient de Plutarque, n'avait pas nécessairement une grande importance dans l'esprit de Shakespeare. On passe du scepticisme à l'hédonisme quand on rencontre les substantifs *epicure* et *epicurism*, ainsi que l'adjectif *epicurean*, qui se réfèrent au sens péjoratif issu de l'expression « les pourceaux d'Épicure » (Horace, Épître I. IV, *Epicuri de grege porcum*). Il désigne alors les jouisseurs, les sybarites qui font du plaisir sensuel le bien suprême et en oublient toutes les vertus. On reste dans le domaine de la morale.

Il ne faut donc pas craindre de souligner l'importance de la morale dans les œuvres de Shakespeare. Les circonstances m'ont amené il y a quelques années à écrire un article intitulé « L'intériorité de Macbeth »[6] qui commençait par une remarque au sujet d'une autre remarque faite par le critique cinématographique André Bazin (1918-1958), admirateur du film *Macbeth* d'Orson Welles (1946). Voici ce qu'il écrivait, en citant au passage (« vêtus de peaux de bête ») le poème de Hugo qui s'appelle « La conscience » :

> Ce décor de carton goudronné, ces Écossais barbares vêtus de peaux de bêtes et qui brandissent des sortes de lance-croix de bois noueux, ces lieux insolites ruisselants d'eau, dominés par des brumes qui ne laissent jamais deviner un ciel où l'on doute qu'il y ait des étoiles, forment littéralement un univers de préhistoire, non celle de nos ancêtres les Gaulois ou des Celtes, mais d'une préhistoire de la conscience à la naissance du temps et du péché, quand le ciel , la terre, l'eau et le feu ne sont pas encore distinctement séparés.[7]

[6] *Études anglaises* XLI[e] année –N°1 – janvier-mars 1988.
[7] André Bazin, *Orson Welles*, La petite bibliothèque des *Cahiers du cinéma*, Paris, 1950.

Il est possible que Welles ait voulu donner l'image d'un monde d'avant la conscience, ou de la conscience naissante, mais projeter cette vision sur *La tragédie de Macbeth* telle que Shakespeare l'a écrite constitue un contresens. *Macbeth* est saturé de références aux impératifs de la morale et à la conscience. Les deux personnages centraux sont informés du caractère maléfique de leurs actions, mais ils pratiquent le *video meliora proboque deteriora sequor*. La plupart des scélérats shakespeariens (*the villains*) possèdent le même système de valeurs que les personnages vertueux. Ils prétendent les assumer au cours des manœuvres machiavéliques par lesquelles ils dupent leurs victimes, illustrant l'aphorisme de La Rochefoucauld selon lequel l'hypocrisie est un hommage que le vice rend à la vertu. En jouant sur l'antanaclase on peut dire que même Richard III et Iago ont conscience de leur absence de conscience. On trouve aussi, dans le domaine de la psychologie maléfique, la présence inattendue du libre arbitre, lié à un égotisme pervers. Les personnages shakespeariens, y compris les méchants, ne sont jamais déterminés à cent pour cent par des causes sociales ou psychiques. La volonté, la complaisance envers soi-même, jouent un rôle important. C'est ainsi que le futur Richard III dit : « *I am determined to be a villain*, Je suis décidé à être un scélérat » (*Richard III* I.i .30), ou que Shylock reste sourd à tous les appels à la pitié en disant « c'est mon humeur » (*Le Marchand de Venise* IV.i.43). De même Macbeth se fait comme un devoir de satisfaire son ambition, après avoir énuméré les raisons qu'il aurait de rester loyal envers le roi. Macbeth est un personnage sartrien, le crime n'est pas en lui au départ, mais le crime fait de lui un criminel.

On trouve aussi des exemples de satanisme : dans *Titus Andronicus* Tamora, ses fils et son amant Aaron le Maure sont des barbares grotesques, ainsi que les personnages surnaturels dans *Macbeth*, où Hécate[8], la déesse de la nuit, sert d'étalon au mal. La présence de ces personnages maléfiques démontre que dans la pensée de Shakespeare, les notions de bien et de mal ont une existence concrète, ineffaçable, même quand les Sœurs Fatales[9] de *Macbeth* prétendent les confondre, au commencement de la pièce, en lançant leurs affirmations paradoxales, *Fair is foul and foul is fair*[10], et même quand on peut trouver à un personnage maléfique des excuses, comme dans le cas de Shylock. Les notions de bien et de mal dans Shakespeare cumulent les concepts sartriens d'essence et d'existence.

---

[8] Il existe encore des commentateurs et des éditeurs qui, sans preuve, s'en tiennent à une tradition aberrante selon laquelle Hécate provient d'une insertion non shakespearienne, due à John Middleton. C'est en réalité un personnage essentiel, qui donne une des clés permettant de comprendre le sens général de la pièce. Cf. mon article "The Authenticity of the Hecate scenes in *Macbeth* : Arguments and counter-arguments". *French Essays on Shakespeare and his Contemporaries, ' What would France with us*? ', Jean-Marie Maguin, Michèle Willems, editors, University of Delaware Press, Newark: 1995.

[9] On les appelle souvent mais par erreur les sorcières, alors que les *Weird Sisters* sont des diablesses qui n'appartiennent pas à l'espèce humaine.

[10] La polysémie de ces deux adjectifs rend la traduction difficile, car *fair* signifie tout ensemble beau, loyal, juste, et *foul* laid, sale, ignominieux.

À propos de la description que fait Bazin de la vision wellesienne de *Macbeth* on peut remarquer que parler d'un monde sans conscience ne se réfère pas forcément au passé repoussé jusqu'à la préhistoire. Il existe une idée ancrée dans les mentalités selon laquelle les règles morales étaient mieux respectées jadis qu'aujourd'hui. Shakespeare traite cette sempiternelle jérémiade avec une ironie ravageuse, en la plaçant dans la bouche de Macbeth lui-même :

> J'ai vécu assez longtemps ; le cours de ma vie
> S'est fané en feuille racornie, jaunie ;
> Et ce qui devrait accompagner la vieillesse,
> Comme l'honneur, l'amour, l'obéissance, les multitudes d'amis,
> Je ne dois pas y compter ; (V.iii.22-26)

Macbeth veut se persuader que c'est la vieillesse, non sa tyrannie meurtrière, qui crée le vide autour de lui – incidemment le mot *honneur* signifie la révérence qu'il attend de ses sujets – et oublier qu'ayant assassiné le roi Duncan il est mal placé pour donner des leçons de respect et de loyauté, inhérentes à l'éthique chevaleresque et féodale. Comment peut-il exiger de ses sujets la révérence à laquelle les rois ont droit, alors qu'il a lui-même donné l'exemple d'un irrespect de la personne royale poussé jusqu'à l'extrême forfaiture ? Le public perçoit l'ironie, mais les regrets nostalgiques exprimés par le personnage et par des substantifs abstraits gardent leur sens malgré l'usage frauduleux qui en est fait. Ils renvoient à la conscience, à tous les sens du mot, et en plus des remords sous-entendus, conduisent à la certitude qu'il existe des valeurs intangibles qui survivent à l'hypocrisie et qu'on ne peut réduire à un surmoi freudien.

Hamlet dit que le théâtre, miroir de la nature (III.ii.*22*), a pour mission de réveiller la conscience des spectateurs, et que quand les hommes voient leurs vices et leurs manquements à la morale représentés sur la scène, ils peuvent être poussés au repentir. Ce n'est pas seulement le rire moqueur de la comédie qui châtie les mœurs (*castigat ridendo mores*[11]), c'est tout le théâtre. La fameuse phrase qui termine le deuxième acte :

> *The play's the thing*
> *Wherewith I'll catch the conscience of the King.* (II.ii.600-601)
> La pièce est la chose qu'il me faut
> Pour prendre au piège la conscience du roi.

est devenue proverbiale, alors qu'en surface elle concerne une situation particulière, propre au déroulement dramatique de la pièce. Mais tout Shakespeare est là,

[11] Cette formule célèbre ne vient pas d'Horace ou de Térence, comme on pourrait le croire, mais d'un poète et latiniste français, Jean de Santeul (1630-1697), ou Santeuil, comme le personnage-narrateur du roman inachevé de Proust.

en plus de sa fonction dramatique elle s'investit d'un sens général. Si le mot *conscience* est utilisé 131 fois dans son œuvre, il doit y avoir une raison.

Les citations précédentes ne concernent peut-être qu'un aspect marginal de l'œuvre shakespearienne. Que le comportement ou les paroles des personnages ou des hommes en général, en dehors de la fiction dramatique, donne lieu à des jugements et des commentaires moraux ou intellectuels fondés ou non sur une tradition livresque n'a rien d'original ni de spécifiquement théâtral. Or on décèle dans Shakespeare un lien plus étroit entre l'action dramatique et la philosophie comme mode de vie. Cet aspect a été abordé plus haut à propos des personnes qui font de la philosophie un moyen d'évasion. Hamlet revêt une importance particulière dans la succession des œuvres, car il prend modèle sur des personnages précédents, et sert de modèle à d'autres venus après lui. Sa réflexion philosophique exerce une influence sur son action, ou son inaction, inhérente au processus dramatique. D'autres personnages illustrent ce type de motivation. Cela commence avec le roi Henri VI qui agit, ou plutôt qui n'agit pas, parce qu'il vit sous l'influence de la religion, laquelle constitue une forme de philosophie, et l'incite à se détourner des tâches auxquelles l'oblige le titre dont il a hérité. Il rêve de vivre comme un moine ou un ermite. Cela continue sur le mode comique, avec le roi Ferdinand d'Aragon, dans *Peines d'amour perdues*. Il décide de se détacher de la gestion des affaires publiques ainsi que de la fréquentation des femmes, et de se retirer avec plusieurs disciples dans une sorte de séminaire laïc, isolé du monde, voué aux études, définies globalement par le terme de philosophie, comme l'exprime le personnage de Dumaine, dans une réplique où il fait l'éloge de l'ascétisme d'une façon tellement extrémiste qu'on perçoit l'ironie de l'auteur :

> Affectueux seigneur, Dumaine se mortifie :
> La grossière pratique des délices de ce monde,
> Il l'abandonne aux vils esclaves de ce monde grossier.
> À l'amour, à la richesse, à la pompe, je m'étiole et je meurs,
> Avec [vous][12] tous vivant dans la philosophie. (I.i.28-32)

Malgré le ton ironique de cet extrait d'une comédie qui tourne parfois à la farce, Shakespeare ne prêche pas le contraire de la profession de foi affirmée par Dumaine. Vue de l'extérieur la philosophie constitue à la fois une spécialité universitaire et un mode de vie. Cela peut donner lieu à la dérision caricaturale, si la philosophie orgueilleusement revendiquée désigne non une quête de sagesse et de vérité, mais une certitude dogmatique servant de *vade-mecum* dans l'action comme dans la pensée, mais l'exagération caricaturale, pratiquée dans une comédie humoristique à ne pas confondre avec un essai polémique, n'équivaut pas à une destruc-

[12] Il y a *all these* (tous ceux-là) dans le texte anglais, le contexte indiquant qu'il s'agit des compagnons du roi. L'adaptation choisie ici permet d'éviter une obscurité ou une confusion.

tion en règle. C'est agir en philosophe que de débattre de l'utilité de la philosophie. Le public n'est pas invité à imiter ce que prétendent faire le roi de Navarre et ses disciples, qui abandonnent leur dessein dès la deuxième scène de la pièce, mais on peut essayer de peser ce qu'il peut y avoir de sincère et de positif dans l'idée que se fait Dumaine de la philosophie. C'est une des facettes qu'on trouve dans les parties du texte shakespearien qui traitent de la philosophie, directement ou indirectement, non la seule. Les idées y abondent, traitant de nombreux sujets, et donnant lieu à des interrogations qui parfois demeurent sans réponse. Elles ne sont pas toujours originales, ce qui incita George Bernard Shaw à proclamer que c'est le génie stylistique et poétique de l'auteur, l'élégance piquante de ses formules, qui les rend mémorables, non la profondeur de sa pensée. On pourrait aller plus loin et dénoncer en Shakespeare un antiphilosophe, d'un côté prêchant directement ou indirectement une doctrine officielle, qu'on appellerait aujourd'hui l'idéologie dominante, de l'autre ridiculisant les personnages étiquetés comme philosophes et critiqués pour vivre en marge de la société. Cependant quiconque fréquente assidument le texte ne peut se satisfaire d'un jugement aussi sommaire et superficiel. Il convient cependant d'examiner les motifs qui ont pu le motiver.

Les *sententiae* et la *Weltanschauung*

On connaît l'anecdote amusante, sans doute apocryphe mais éclairante, de la dame qu'on emmena un jour au théâtre où l'on jouait *Hamlet,* et qui en sortant déclara que l'auteur ne s'était pas fatigué pour l'écrire, car il n'y avait là-dedans que des citations. Cette histoire se déroule en Angleterre, et ne pourrait guère survenir ailleurs, car Shakespeare y existe en tant qu'auteur de textes et de formules devenues proverbiales, non uniquement en tant que producteur de spectacles. Son texte contient d'innombrables *sententiae*, maximes et discours au ton et au contenu édifiants par lesquels les locuteurs tirent une morale des événements, ou rapportent des faits particuliers à des causes générales. Cela n'est pas propre à Shakespeare, on trouve ce type d'insertion d'Eschyle à nos jours. Le ton est sérieux chez Corneille, facétieux chez Molière, provocateur chez la plupart des auteurs de la Restauration en Angleterre tels que Wycherley ou Congreve, chez qui abondent les sentences plus ou moins cocasses dont le cynisme prend le contrepied du conformisme et de la respectabilité, accusés implicitement d'hypocrisie ou d'aveuglement volontaire sur la réalité des mœurs. Comme chez Beaumarchais ou comme dans le théâtre de Sacha Guitry le mot d'esprit, appelé parfois le mot d'auteur, est censé contenir une leçon de philosophie pratique, ou inversement, le détachement philosophique se distille en mots d'esprit. Les paradoxes parsemés dans les comédies de Wilde poussent l'anticonformisme jusqu'à la loufoquerie, ceux de Ionesco cultivent l'absurde, tandis que les préceptes qui abondent dans les pièces de G.B. Shaw sont assenés au public de façon professorale. L'auteur de *Man and Superman* a fait

de son théâtre une sorte de tribune où il a placé des porte-parole qui déversent ses axiomes et déclarations révolutionnaires autant que dogmatiques.

Il arrive souvent, qu'on attribue à Shakespeare lui-même les aphorismes prononcés par ses personnages (il y en a environ neuf cents), même quand ceux-ci sont présentés comme des radoteurs ou des criminels. C'est ce qui arrive à la phrase où Polonius dit que quand on prête une somme à un ami on s'expose à perdre à la fois l'argent et l'ami, ou à la fameuse tirade de Macbeth qui se termine par la définition de la vie comme une histoire racontée par un idiot, pleine de bruit et de fureur, ne signifiant rien. Les commentateurs divergent sur la conclusion à tirer de cette abondance de déclarations de type gnomique, presque aussi fréquentes que les proverbes de Sancho Pança dans la deuxième partie de *Don Quichotte*. On publie des anthologies, des thésaurus de toutes les phrases visant à exprimer des idées générales sur toutes sortes de sujets, en forme de dictons, de proverbes, d'aphorismes. La tendance naturelle consiste à relativiser la valeur cognitive de ces énoncés, à les abaisser au rang des opinions ou des idées reçues, et rappeler que ce n'est pas Shakespeare lui-même qui s'exprime, mais les personnages, forcément déterminés par leur tempérament, leurs passions, leurs préjugés, la situation dans laquelle ils se trouvent, parfois par les besoins de la rhétorique argumentative, qui peut aller jusqu'au mensonge. Il est peut-être imprudent toutefois de projeter une intention ironique sur le texte à chaque fois qu'un personnage émet une réflexion quelconque, et de déduire de cet amoncellement de formules et discours sentencieux que la pensée de Shakespeare consiste à se méfier de tout ce qui a l'apparence d'une pensée, mais qui n'est peut-être qu'une idole de la tribu, comme dit Bacon dans le *Novum Organum*. Il est tentant parfois de conclure du fait que les aphorismes shakespeariens se contredisent autant que les proverbes populaires que cet ensemble de *fioretti* constitue un bouquet opulent et bariolé, mais dénué de cohérence. On pourrait accuser Shakespeare, dans ses énoncés gnomiques, de dire tout et le contraire de tout, mais ce sont ses personnages qui émettent des aphorismes discordants, non lui.

L'incohérence apparente qui ressort de cette diversité d'opinions contient peut-être une forme de philosophie aussi respectable que celle des bâtisseurs de systèmes. La capacité qu'avait Shakespeare de créer des personnages ayant des caractères ou des penchants différents mais aussi des pensées, des cultures, des doctrines, des mentalités différentes, ne relève pas forcément d'un dilettantisme futile et désinvolte. Il en résulte une dialectique permanente.

Du fait qu'il est difficile de tirer un corps de pensée de l'œuvre de Shakespeare, tout en reconnaissant que sa pensée n'a rien de superficiel, il est tentant de lui accoler l'étiquette de scepticisme. Faire preuve de scepticisme à une époque qui nous paraît aujourd'hui comme engoncée dans un assemblage de dogmes, c'est faire preuve de courage et de lucidité. Cela pourrait aussi représenter une attitude de fuite, d'isolement intellectuel, de refuge dans la pratique de l'art pour l'art. Mais une sorte de retournement dialectique se produit, si l'on considère que ce scepticisme ne se confond pas avec une forme de nihilisme, particulièrement dans le

domaine moral. La remise en question des certitudes communes apparaît toujours comme la base de toute démarche philosophique, ce qui n'a pas forcément pour conséquence d'en faire table rase.

On n'attend pas d'un auteur dramatique qu'il bâtisse ses œuvres sur des doctrines précises, sauf s'il s'agit de Shaw, de Brecht ou de Sartre. La référence à Bacon provoque la réflexion suivante : chez lui, la mise en cause des préjugés, de même que le doute méthodique de Descartes, ne débouchent pas sur le scepticisme, car l'un et l'autre croient, non sans raison, aux progrès de la connaissance et de la science. Or, s'il y a un thème complètement absent de l'œuvre de Shakespeare, c'est celui des progrès techniques et scientifiques. L'esprit de Shakespeare, comme celui de Montaigne, vit dans un monde divers, mais stable. Les guerres, les drames, les révolutions politiques, impliquent que les cartes sont redistribuées, mais c'est toujours le même jeu, dont la violence fait partie. Dans le domaine de ce qu'on appelle la sagesse des nations, il serait abusif d'attribuer à Shakespeare un scepticisme ravageur, une dérision omniprésente, même si les discours gnomiques prononcés par certains personnages révèlent une complaisance paresseuse dans le confort intellectuel, ou servent de munitions aux trompeurs et aux arrivistes. Les paroles sentencieuses sont parfois émises par des personnages épisodiques ou anonymes, qui s'expriment comme le chœur de la tragédie antique, et commentent l'action sans y participer. La phrase qu'on entend dans *Hamlet*, et à laquelle on donne souvent un sens général, « Il y a quelque chose de pourri dans l'État de Danemark » (I.iv.90) est prononcée par un personnage, Marcellus, qui n'a que quelques mots à dire au premier acte, puis disparaît. De même c'est à un serviteur anonyme qu'on doit cet apophtegme tranchant : « Le diable ne savait pas ce qu'il faisait quand il fit de l'homme un animal politique ; il se joua un mauvais tour en agissant ainsi. » (III.iii.29-31) On remarque aussi qu'il n'y a pas toujours de différence de fond ou de forme entre les réflexions de ce genre qu'on trouve dans les œuvres dramatiques et celles qu'on rencontre dans les *Sonnets*, où Shakespeare s'exprime à la première personne.

Cette partie importante du discours shakespearien a donné lieu à de nombreuses études. L'ouvrage de Paul Reyher, *Essai sur les idées dans l'œuvre de Shakespeare*, publié chez Didier en 1946 constitue un vaste catalogue de ce qu'il appelle les idées présentes dans l'œuvre de Shakespeare mais l'auteur se défend de vouloir en tirer une philosophie et il a eu raison. Une comparaison insolite vient à l'esprit : des auteurs comme Rousseau ou Lamartine, ont accusé La Fontaine d'enseigner des doctrines cruellement cyniques, comme si une phrase comme « La raison du plus fort est toujours la meilleure » exprimait un précepte impératif auquel chacun doit se soumettre. Quand on ne perçoit pas l'ironie amère qu'elle contient, ce qu'on appelle la morale de la fable apparaît par antiphrase comme une leçon d'immoralité. Il ne faut cependant pas déduire de ces exemples d'incompréhension que tous les énoncés aphoristiques qu'on trouve dans les *Fables* de La Fontaine ou dans les œuvres de Shakespeare doivent être décodés comme systématiquement ironiques. Le plus souvent les commentateurs s'en tien-

nent prudemment à une analyse relativiste de la parole, en partant du principe qu'aucun personnage ne peut passer pour le porte-parole de l'auteur et que si philosophie il y a, elle se trouve dans la connaissance qu'il avait du fait que les pensées viennent du caractère, des passions, des situations, du bagage intellectuel et moral qui vient de l'éducation et de l'origine sociale, et des intentions plus ou moins cachées qui motivent les locuteurs quand ils pratiquent entre eux les techniques de la persuasion. Se mettre simultanément à l'intérieur et à l'extérieur des personnages, s'identifier à eux pour les besoins de la mimésis théâtrale tout en faisant sentir au public qu'il se tient à distance et connaît les ressorts de leurs actes et de leur discours, cela peut indiquer chez l'auteur une tournure d'esprit et une profondeur de pensée véritablement philosophiques, dont Shakespeare ne détient pas le monopole, car toute l'histoire du théâtre contient des visées analogues. Mais pour revenir au contenu des discours qu'on entend sur la scène quand ils ont une portée générale, la conception relativiste du langage dramatique contient une part de vérité, non toute la vérité. Le texte de Shakespeare contient des certitudes morales, comme les notions de bien et de mal, qu'on ne saurait réduire à des ressorts psychologiques ou circonstanciels.

Le terrain de la morale n'est pas le seul où l'on puisse supposer que s'exerce une démarche philosophique, du moins de façon implicite, comme instinctive et inhérente à la nature du théâtre, quand celui-ci ne se réduit pas au traitement d'une intrigue linéaire, mais offre une texture épaisse, une polyphonie dont les consonances et les dissonances proviennent d'une pensée, non de la simple technique du spectacle. Aucun auteur dramatique n'est entré en résonance avec le monde extérieur et le monde intérieur, la vie et la mort, l'amour et la haine autant que Shakespeare. À chaque instant on rencontre chez lui la nature, les plantes, les animaux, la terre et la mer, le ciel et les orages, la guerre et la paix, la société, les arts, les métiers, les passions, les croyances. Peut-on en tirer une synthèse philosophique ? On en arrive à la *Weltanschauung*, vocable germanique généralement traduit en français par *vision du monde*, qui s'étend sur un large champ sémantique. Elle a donné lieu à un livre célèbre de E.M.W. Tillyard (1889-1962), *The Elizabethan World Picture: A Study of the Idea of Order in the Age of Shakespeare, Donne & Milton* (1942), *La vision élisabéthaine du monde : une étude de l'idée de l'ordre au temps de Shakespeare, Donne et Milton*, publié en 1942. On y trouve la théorie du géocentrisme, celle de l'échelle ou chaîne des êtres (*the chain of being)*, hiérarchie partant de Dieu et des anges pour descendre jusqu'à la matière inerte. L'homme occupe une place privilégiée dans la hiérarchie, qui se décalque sur la société humaine, descendant du roi aux plus humbles serviteurs et travailleurs, rigidement échelonnée en castes, les unes exerçant une domination sur les inférieures, les hommes sur les femmes, les adultes sur les enfants. Les penseurs ultérieurs ont eu beau jeu de dénoncer dans cette vision une confusion entre les données de la nature et les acquis des civilisations. Le livre de Tillyard est resté un classique de l'histoire des idées, mais il y a quelque danger à le considérer comme donnant la clé de la pensée de Shakespeare. On a souvent conclu du discours

d'Ulysse dans *Troïlus et Cressida* que ce personnage exprime la doctrine de l'auteur. Il y déclare que la discipline fait la force principale des armées parce que l'univers entier ainsi que la société humaine ne fonctionnent efficacement qu'en respectant le principe du degré (le mot *degree* étant le leitmotiv de la tirade), c'est-à-dire du rang que chacun occupe, et la règle d'obéissance qui en découle. Or les discours qui s'entrechoquent et le ton général de la pièce, amer et sarcastique, devraient mettre en garde les commentateurs contre la certitude selon laquelle Shakespeare lui-même sermonne le public par la voix du roi d'Ithaque, comme le faisaient les prêtres anglicans, aux ordres du pouvoir royal, quand ils prononçaient des homélies.

De nos jours le relativisme est souvent considéré comme une dérive dangereuse de la pensée, et il y a sans doute quelque raison de s'en méfier quand il s'exerce dans le domaine de la morale, de l'esthétique, de la politique, des valeurs en général. Dans le domaine de la connaissance le relativisme s'oppose au dogmatisme et aux croyances auxquelles on s'accroche par tradition, sans esprit critique, en allant parfois jusqu'à refuser les découvertes les plus indiscutables de la science, au nom de principes à la fois vénérables et vulnérables. La tragédie de *Coriolan* donne un exemple de l'objectivité de Shakespeare en matière de philosophie politique car, à moins d'avoir l'esprit engourdi par un parti pris *a priori*, on ne peut en tirer ni une apologie, ni une condamnation des thèses en présence. Cependant la distinction entre relativisme cognitif et relativisme moral ramène aux préoccupations éthiques.

Pour continuer le grand catalogue de la vision du monde commune à l'époque élisabéthaine, on rencontre alors les oppositions entre le macrocosme et le microcosme – l'un étant le reflet de l'autre, ce qui transforme l'opposition en similitude –, entre l'être et le paraître, les considérations sur la chaîne des êtres, sur la monarchie, sur la hiérarchie sociale garante de l'ordre public, sur le géocentrisme, et autres conceptions qui ont l'avantage de stimuler à la fois l'imagination et la réflexion, mais pour inconvénient de manquer de preuves dans la réalité. Certains chercheurs s'orientent vers l'astrologie, la numérologie, l'alchimie. On rencontre quelques mentions de Pythagore, associées à la théorie de la métempsycose, sur un ton enjoué, comme d'une croyance simplement fabuleuse et drolatique. La mythologie est présente, ou plutôt les mythologies, incluant le folklore britannique. Shakespeare ne se contente pas d'invoquer les personnages légendaires, il les fait revivre, ajoute des détails qui s'inscrivent dans le processus qui leur a donné naissance. Il en invente aussi, comme Ariel, qui décrit ainsi les éclairs qui apparaissent avant le retentissement du tonnerre :

> … les éclairs de Jupiter, avant-coureurs
> Des effrayants coups de tonnerre (*La Tempête*, I.ii.320)

Peut-on parler de philosophie à propos de ce passage ? À première vue il s'agit de pure poésie, produit de l'imagination visionnaire plutôt que de la pensée ;

pourtant, en s'installant au cœur du mythe, en revivifiant l'anthropomorphisme des anciens dieux, Shakespeare donne une explication de la façon dont fonctionne l'imaginaire collectif. Il ne savait sans doute pas que le son se propage moins vite que la lumière, mais il ne croyait pas non plus à l'existence de Jupiter. La poésie collabore avec la philosophie quand elle retrouve l'origine des croyances et la façon dont celles-ci structurent la pensée, le langage, la vision du monde. Il y a des leçons d'anthropologie à tirer des œuvres de Shakespeare. Une pièce comme *Tout est bien qui finit bien* contient une réflexion sur le mariage en tant qu'institution datant du fond des âges. Le fantôme de *Hamlet* ne constitue pas seulement un élément dramatique et fantastique, issu du purgatoire dont la théologie protestante niait l'existence, il fait réfléchir sur l'origine et la signification des fantômes dans l'imagination des hommes[13]. On peut obtenir une vue peut-être oblique sur ce qui constitue en profondeur, ou comme en suspension dans le texte, inhérente à chaque phrase et à chaque situation mais invisible à première lecture, comme une substance diluée dans une autre substance, la philosophie, en examinant le cas d'Ophélie, exemple inattendu, et d'autant plus intéressant. Quand elle apparaît pour la première fois, elle fait preuve d'intelligence, de lucidité, d'esprit critique. À son frère qui lui fait la morale et la met en garde contre les périls du désir amoureux, elle réplique ceci :

> Je garderai la substance de cette bonne leçon,
> Comme sentinelle de mon cœur. Mais, mon bon frère,
> Ne me montrez pas, comme certains pasteurs sans grâce
> Le chemin ardu, épineux, qui mène au ciel,
> Tandis que, tels des libertins bouffis d'insouciance,
> Eux-mêmes foulent les primevères sur le chemin du badinage,
> Oublieux de leur propre doctrine.

Elle ouvre une brèche dans ce qu'on appelle en anglais la *worldly wisdom*, la sagesse mondaine, exposée avec volubilité par son père et son frère, sorte de philosophie dévoyée à base de prudence, d'utilitarisme, de soumission aux usages. Polonius annonce le personnage allégorique nommé Mr Worldly-Wise dans *Le Voyage du Pèlerin* de John Bunyan, qui date de 1678. Ce Monsieur Sage-Mondain exerce son intelligence au service de ses intérêts d'ici-bas, sans aucune pensée pour l'au-delà. Ophélie se livre à une extrapolation en direction des prêtres hypocrites et de la question du salut eschatologique, alors que ni son père ni son frère ne semblent avoir de préoccupations religieuses. Le vocabulaire témoigne de la possession d'un certain bagage intellectuel. Faut-il en déduire qu'une jeune fille de

[13] Cf. mon article « Une histoire de fantôme intitulée *Hamlet*. Quelques considérations anthropologiques ». *Études Anglaises* 1982/1. Incidemment les sources connues de la pièce (Saxo Grammaticus, François de Belleforest) ne contiennent pas de fantôme, mais il y en avait sans doute un dans le *Hamlet* qui a précédé celui de Shakespeare, texte perdu écrit par un auteur inconnu.

l'aristocratie pouvait du temps de Shakespeare bénéficier d'une instruction la rendant capable d'argumenter et d'user de concepts abstraits ? Oui sans doute, mais l'intérêt du passage n'est pas là. Il faut prendre en considération la transfiguration opérée par le langage poétique et le fait qu'Ophélie est un personnage de théâtre, non une personne réelle. Pourtant la réalité est présente, bien que le changement d'attitude de la malheureuse jeune fille puisse donner à des commentateurs superficiels l'impression qu'elle (la réalité) a été évacuée au profit du sensationnalisme dramatique, sans souci de cohérence. Plus tard Ophélie apparaît écrasée par son entourage et par les situations où elle se trouve. Elle renonce à son amour pour Hamlet sur les ordres de son père (de toutes les héroïnes de Shakespeare, c'est la seule qui agit ainsi) et obéit aux ordres qu'on lui donne, y compris quand on la force à attirer le prince dans une sorte de piège. Shakespeare a-t-il oublié l'Ophélie du premier acte, capable de résister, au moins en paroles, au conformisme social et familial, pour revenir à l'intrigante qui existe dans la légende d'Amleth narrée par Saxo Grammaticus? Il vaut mieux considérer que les pesanteurs déterministes qui s'exercent sur Ophélie apparaissent avec d'autant plus de force qu'elles arrivent à briser un personnage qui n'a pas été présenté au départ comme une oie blanche ou une fille soumise. La sociologie et la psychologie sont des annexes ou des affluents de la philosophie. Shakespeare fait preuve en cela d'une lucidité glaçante. Incidemment le cas d'Ophélie relève de la psychanalyse plus clairement que le personnage éponyme de la pièce. Amoureuse, comme Chimène mais dans des circonstances différentes, du meurtrier de son père, lequel constituait un obstacle à l'accomplissement de ses désirs, on comprend qu'elle puisse se sentir obscurément complice d'une mort coupablement quoique inconsciemment souhaitée, et qu'elle sombre dans une névrose d'où sortent des souvenirs de chansons grivoises. Entre les philosophes qui ont annexé la psychanalyse et les psychanalystes qui ont annexé la philosophie, Shakespeare peut avoir droit à un double statut de précurseur et d'auditeur libre. La critique traditionnelle attribue ces contradictions apparentes à la désinvolture d'un auteur qui sacrifie le réalisme psychologique aux besoins de l'action dramatique, voire à un goût du mélodrame. Or Ophélie est parmi les héroïnes de Shakespeare une des plus réalistes, comme l'incomprise Cressida. L'intelligence dont elle fait preuve lors de son entrée en scène se heurte à l'autorité de son père et de son frère. Il n'y a rien d'irréaliste dans cette évolution, qui en plus relève de ce qu'on appelle aujourd'hui les sciences humaines

On pense habituellement que l'homme William Shakespeare ne s'est jamais incarné dans un seul de ses personnages, à part peut-être Prospero. Cependant, depuis la publication de l'ouvrage d'Octave Mannoni *Psychologie de la colonisation* (Seuil, 1950), réédité sous le titre *Prospero et Caliban* (Éditions Universitaires, 1984) on présente le déclencheur de tempêtes comme un colonisateur, non comme un magicien, de sorte que la conception du penseur, de l'érudit soudain doté de ce qui généralement manque le plus aux érudits, un pouvoir extraordinaire sur les hommes et sur les choses, n'est plus guère défendue. Pourtant les progrès

parfois effrayants de la science[14] pourraient faire apparaître l'auteur et son personnage comme des précurseurs. Cette interprétation réapparaîtra sans doute un jour, car elle ne manque pas de pertinence. Même si *La Tempête* contient une réflexion sur la colonisation des territoires dits sauvages ou primitifs – approuvée ou désapprouvée par Shakespeare, on ne le sait guère – cela ne constituerait qu'une petite partie de la pièce, non l'ensemble. Lorsque Prospero à la fin admet que Caliban lui appartient, en utilisant une formule ambiguë, « *This thing of darkness, I/ Acknowledge mine*, cette chose des ténèbres, je la reconnais pour mienne », il fait penser à Gulliver et à Swift lui-même, reconnaissant qu'il y a du yahoo en eux. Cela donne à Caliban une signification autre que celle du cannibale rebelle à une civilisation que veulent lui imposer les envahisseurs européens. Quelle que soit la lecture qu'on fait de *La Tempête* on en tire des extrapolations autres qu'anecdotiques ou historiques. Ces extrapolations suivent la voie du symbolisme.

Le symbolisme

On peut considérer le symbolisme comme un auxiliaire de la philosophie, dans sa partie dogmatique, car donner à un signifiant un sens autre que celui du premier degré implique une certitude tranquille qui va à l'encontre du scepticisme, ou de la prise de distance avec les débats d'idées. Toutefois cette prise de distance, qui s'effectue en surplomb plutôt que sur les côtés, s'accompagne d'une vision symbolique du monde et de la vie, fondée sur l'imagination et sur la puissance du langage. Il faut commencer par la structure et le contenu des œuvres. Peut-on interpréter les pièces de Shakespeare comme des paraboles ? La parabole est une construction qui dérive d'une argumentation à base d'idées abstraites et générales, matérialisée par un récit ou une intrigue dramatique mettant en scène des personnages et des actions réalistes ou fantastiques, et d'où le récepteur est censé tirer une leçon, en se livrant à un décodage, c'est-à-dire en suivant en sens inverse la procédure mise en œuvre par l'auteur.

Dans les évangiles les paraboles sont suivies d'une explication ; il n'en va pas de même en littérature, où ce sont les commentateurs qui se chargent de l'exégèse, sans être toujours d'accord entre eux, y compris sur l'existence d'un sens à trouver. La construction de paraboles, dont on trouve des exemples chez Platon, relève d'une démarche qu'on peut qualifier de philosophique, et même doublement, car donner à un texte une dualité de sens suppose une capacité de réflexion qui sort de l'ordinaire, et le sens général, la leçon qu'on tire d'une situation apparemment familière, a un caractère cognitif, même si cela reste dans le domaine

[14] Cette allusion à la science ne contredit pas ce qui a été dit plus haut au sujet des perspectives épistémologiques qui opposent Shakespeare à Bacon. Dans l'esprit de Shakespeare la magie appartient au passé plus qu'à l'avenir, mais il est permis au public d'aujourd'hui d'en tirer une extrapolation prophétique.

de la morale pratique. Shakespeare a-t-il composé des paraboles dramatiques ? C'est un sujet controversé. Des drames historiques, dont l'action se situe en Angleterre ou dans l'Antiquité romaine ou grecque, on peut extraire des généralités de nature politique, mais de telles extrapolations ne relèvent pas du symbolisme. Cela reste dans le domaine de la similitude, de l'extension anticipatrice, de l'*exemplum.* Cependant des œuvres comme *Le Songe d'une nuit d'été* ou *La Tempête* peuvent être interprétées comme des fables symboliques, la première proposant une réflexion sur l'ambiguïté du désir amoureux, capable de produire aussi bien la fidélité que l'infidélité, le tout sur fond de guerre des sexes, et la seconde, une fois abandonnée la théorie tendancieuse selon laquelle il n'y est question que de colonisation et du prétendu fardeau de l'homme blanc, une interrogation anxieuse sur la puissance et l'impuissance de la pensée. Ces deux pièces font appel au fantastique[15], auquel on peut attribuer un caractère mythique, et elles font partie du groupe des quatre comédies dont l'intrigue a été inventée par Shakespeare[16]. On trouve un exemple de symbolisme visuel dans *Le Conte d'hiver,* où il imite l'art pictural en faisant arriver sur la scène l'allégorie du Temps, qui dans un monologue adressé au public se décrit comme le créateur et destructeur de toutes choses, thème qu'on trouve aussi dans les *Sonnets*.

Il existe dans Shakespeare une autre présence du symbolisme qui a fait l'objet de nombreuses études parmi les commentateurs anglophones, les plus célèbres étant le Britannique George Wilson Knight (1897-1985) et l'Américain Robert B. Heilman (1906-2004). Ces commentaires, en partie étayés sur les ouvrages de Caroline Spurgeon (*Shakespeare's Imagery and What It Tells Us* (Cambridge University Press 1935) et de Wolfgang Clemen (*The Development of Shakespeare's Imagery* (Londres, Methuen 1951), s'appuient sur les mots et sur la texture poétique.

La réflexion est partie des comparaisons et des métaphores, considérées comme autre chose que des ornements rhétoriques. Ce n'est pas pour y trouver des théories abstraites exprimées de façon imagée, ni un corps de doctrines et de croyances comme ce qui a figuré sous la rubrique *Weltanschauung*, mais un ensemble d'intuitions fondées sur l'expérience de la vie et sur la richesse du langage. Les correspondances fondées sur une synesthésie baudelairienne avant la lettre jouent un rôle dans cette construction visionnaire. Pour donner quelques exemples de ce qu'on trouve dans Shakespeare et qui sur ce point peut s'exprimer par la formule que Gilbert Durand (1921-2012) donna pour titre à l'un de ses ouvrages, *Les*

[15] La distinction établie par Todorov dans son *Introduction à la littérature fantastique* (1970) entre le fantastique et le merveilleux, ou le surnaturel, ne me paraît pas pertinente dans le cas de Shakespeare, qui ne cherche pas principalement, dans ses ouvrages faisant appel au surnaturel, ou au fantastique, à créer chez le spectateur un certain type d'émotion psychologique ou esthétique. Il va tout droit au sens. De toute façon, dans l'usage courant de ces mots, les distinctions ne sont pas aussi tranchées, sauf dans l'emploi laudatif et familier du mot *fantastique*, appliqué à n'importe quoi ou à n'importe qui.

[16] Les deux autres sont *Peines d'amour perdues* et *Les joyeuses commères de Windsor.*

structures anthropologiques de l'imaginaire[17], se trouvent la tempête, symbole de tragédie, de conflits, de guerres[18], le voyage en mer, image de la traversée de la vie, les sensations physiques exprimant un contenu mental ou conceptuel, comme les crimes et les péchés par des maladies, des plaies, des souffrances.

Shakespeare combine souvent les métaphores et les métonymies. Par exemple quand Cléopâtre se rappelle ses *salad days*, ses jours salades (*Antoine et Cléopâtre*, I.v.73) elle désigne sa jeunesse comme ayant la couleur de la salade (métonymie), le vert symbolisant l'immaturité (métaphore). Cela ne traduit pas seulement la virtuosité stylistique de l'auteur, mais un intellect capable d'une grande puissance de synthèse dans sa façon de saisir toutes les données de l'expérience, les rapports qui les lient, et leur présence dans des champs sémantiques ouverts à toutes les explorations.

Le mot anglais l'*imagery*, qu'il vaut mieux traduire par *le réseau d'images* que par le quasi homographe, ne concerne pas seulement les métaphores et les comparaisons, mais aussi tout l'environnement que mentionne le texte. Ainsi, dans *Le songe d'une nuit d'été*, une pensée sous-jacente – mais c'est un domaine où la pensée et l'imagination collaborent étroitement jusqu'à fusionner – oppose la modernité fonctionnelle, voire prophétiquement laïque, représentée par la ville d'Athènes, berceau du rationalisme et de la législation contraignante, à la nature sauvage, représentée par une forêt où foisonnent les anciens dieux, où se déchaînent les passions, où règne l'anarchie. Les personnages en rupture avec la législation citadine y trouvent un refuge. Même si le théâtre n'a pas les moyens de matérialiser le contraste en question par des décors appropriés, il est nécessaire de le faire sentir en stimulant d'une manière ou d'une autre l'imagination visuelle du public. Il suffit à vrai dire de mettre l'accent sur le texte, toujours explicite sur ce point. Ce contraste entre la civilisation urbaine et les espaces primitifs constitue un leitmotiv dans l'œuvre de Shakespeare : voir par exemple *Les deux gentilshommes de Vérone*, *Comme il vous plaira*, *Le Roi Lear*, *Timon d'Athènes*, *Cymbeline*, *La Tempête*. C'est un aspect essentiel de l'œuvre de Shakespeare qui échappe souvent aux metteurs en scène. Quand l'action se déroule en pleine nature et que les scénographes englués dans le conformisme contemporain, férus d'anachronismes et de délocalisations, la situent dans une usine, une caserne, un hôpital (psychiatrique de préférence), une prison ou un cagibi à poubelles, ils se livrent à un sabotage désolant.

Tout cela relève-t-il de la philosophie ? Cette question recevra la même réponse que celle qui survole tout cet article : c'est aux lecteurs de juger. On se contente ici d'indiquer les éléments qui dans le théâtre de Shakespeare peuvent susciter une recherche et une réflexion dans ce sens, selon l'idée qu'on a de la notion de philosophie.

---

[17] Paris, Presses Universitaires de France, 1960.

[18] Cf. *The Shakespearian Tempest* de George Wilson Knight, Oxford University Press, 1932.

Théâtre et philosophie

Si l'on considère que la nature même du théâtre, dont la texture diégétique contient des conflits et oppose des discours antagonistes, conduit au relativisme en matière de pensée, cela entraîne la faculté d'éveiller l'esprit critique des spectateurs. Sur la scène les doctrines s'abaissent parfois au rang d'opinions pouvant résulter d'un conditionnement social ou somatique. L'échange des idées constitue une dialectique tourbillonnante, une suite de thèses et d'antithèses qui ne trouvent jamais de synthèse. D'où un scepticisme qu'on peut trouver sarcastique ou désespéré. Il est pourtant possible d'examiner sous un autre angle les relations qu'entretiennent le théâtre et la pensée. La structure dramatique des pièces de Shakespeare, quel que soit le genre auquel elles appartiennent, comédies, tragédies, cycles historiques, ou les tragi-comédies fantastiques appelées *romances* en anglais, suivent un même cours, partant d'un désordre qui peut aller jusqu'à une violence terrifiante, pour se terminer par une catharsis, un retour à la paix parfois fragile et non dénué d'amertume. *Troïlus et Cressida* fait exception, car à la fin on reste *in medias res*, le tumulte meurtrier continue, ce qui peut s'expliquer par le fait que cette pièce relève de l'épopée plus que de la tragédie. Le désordre en question correspond souvent à la définition que donne Aristote de la tragédie, comme opposant des membres d'une même famille, d'une même communauté, entre lesquels l'entente devrait régner, à la place de quoi on trouve des affrontements et des déchirements provoquant la terreur et la pitié. Cela peut traduire une certaine vision de l'existence et même de la nature tout entière, si l'on considère, comme l'a fait Wilson Knight, que le thème de la tempête constitue un leitmotiv récurrent dans tout l'œuvre dramatique de Shakespeare. Le tumulte tragique traduit une vision pessimiste de la condition humaine. L'apaisement final, de même que la fin heureuse dans les comédies, fait pencher la balance du côté de l'optimisme, mais sans tomber dans la dérision ironique, ce que font trop souvent les mises en scène actuelles ; c'est un optimisme de l'espérance, de la volonté, qui met en scène la vie et les hommes tels qu'ils devraient être plutôt que tels qu'ils sont. Tout homme a pourtant la faculté de se dépasser, d'atteindre un certain idéal. Le théâtre l'aide-t-il sur cette voie ?

Il va de soi qu'au théâtre les paroles qu'on entend ont quelque rapport avec la situation dramatique et avec la psychologie des personnages. Dans Shakespeare on entend aussi la voix de l'auteur. Les discours pontifiants prononcés par les personnages sont parfois auréolés d'une ironie qu'on pourrait qualifier de socratique. Quand le roi dans *Hamlet* se dit à l'abri de toute subversion et de tout danger grâce à l'onction sacrée qu'il a reçue, le spectateur le plus somnolent peut tout de même considérer qu'il sied mal à un usurpateur régicide et fratricide de faire un pareil dithyrambe de la royauté. Quand Hamlet à la fin lui fait boire le poison néronien qui lui était destiné on constate que l'invulnérabilité dont il se parait ne résiste pas à la brutalité des faits.

La relativité des doctrines les unes par rapport aux autres suscite un certain recul à l'égard des dogmes. Le fait qu'on trouve dans *Hamlet* des discours analogues venant de Guildenstern et de Claudius n'incite pas à considérer leurs paroles comme des homélies adressées du haut de sa chaire théâtrale par l'auteur au public. Il en va de même de la parabole des abeilles dans *Henri V*. Prononcée par un prélat qui a donné des preuves de sa duplicité, elle peut apparaître comme un morceau de bravoure verbale relevant de la flatterie envers le roi, exercice auquel se sont livrés les courtisans depuis que la monarchie existe. Au théâtre les arguments émis par les personnages qui représentent l'autorité ne convainquent pas toujours. Sans aller jusqu'à l'ironie objective que contiennent les vantardises de Richard II, quand il annonce que les anges de Dieu viendront l'aider dans son combat contre les rebelles, le dogmatisme péremptoire n'engage que les locuteurs, non l'auteur de la pièce. Où se trouve la philosophie dans tout cela ? Tout d'abord dans le fait que Shakespeare ne pratique pas le style dénonciateur vers lequel l'entraînent les mises en scène contemporaines. L'ironie prouve que son langage est souvent équivoque. L'oscillation entre la sincérité et l'hypocrisie indique qu'il n'est pas toujours facile de juger de façon tranchée les intentions et le comportement de nos semblables. Shakespeare ne cultive pas l'ambiguïté ni l'obscurité pour elles-mêmes, il ne pratique pas un système pirandellien avant la lettre, il serre la réalité de près en fournissant au public toute la complexité des motivations. Leur analyse ne constitue cependant pas le but essentiel des chercheurs qui s'emploient à essayer de comprendre Shakespeare. Il faut se garder du psychologisme et du fonctionnalisme exclusifs qui continuent de servir de boussoles à de nombreux commentateurs. Trop d'entre eux partent du principe que les paroles prononcées par les acteurs sur la scène servent seulement à informer les spectateurs sur le caractère des personnages qu'ils incarnent, leur affectivité, sans oublier les dernières nouvelles de la situation. Cela revient à interpréter les paroles des personnages comme le médecin de Falstaff analyse son urine : l'urine elle-même est une bonne urine, mais on ne peut pas en dire autant de l'homme qui l'a produite (2^{e} partie d'*Henry IV*, I.ii.1-4). D'après la dérive psychologiste la parole qui sort de la bouche d'un personnage est une sécrétion révélatrice de son caractère ou des passions qui l'agitent, elle n'a pas de pertinence en soi. Dans la vie réelle les êtres humains produisent des discours, alors qu'au théâtre ce sont les discours qui produisent les imitations d'êtres humains qu'on entend sur la scène, mais derrière cette artificialité de l'art dramatique se cache peut-être une vérité, à savoir que le langage que nous utilisons et que nous n'avons pas créé façonne au moins une partie de notre personnalité individuelle.

La méthode psychologiste peut aller jusqu'à considérer la tirade de Thésée, au cinquième acte du *Songe d'une nuit d'été*, comme n'ayant pas d'autre dessein que de nous renseigner sur le caractère du personnage. Pourrait-on avancer que la tirade d'Éliante dans *Le Misanthrope*, elle aussi inspirée par un passage du *De natura rerum*, n'a pas d'autre fonction que de renseigner le public sur le psychisme de ce personnage, qui ne joue dans la pièce qu'un rôle secondaire ? On remonte ainsi de l'énoncé à l'énonciation, pour reprendre une distinction pratiquée par les

linguistes. L'énoncé désigne le contenu objectif d'un texte ou d'une parole, et l'énonciation les états d'âme, les traits de caractère et les intentions du locuteur. Cette méthode a donné un résultat contestable et significatif dans l'édition de *Hamlet* publiée en 1994 pour les Presses Universitaires d'Oxford par G.R. Hibbard. Il a relégué en appendice le grand monologue de l'acte IV, en prétextant que ce discours ne figure pas dans les éditions publiées du vivant de Shakespeare, et qu'il ne nous apprend rien de nouveau sur le personnage de Hamlet – ce qui est faux – et donc ne présente pas d'intérêt dramatique. Cette opinion est partagée par la plupart des metteurs en scène, qui suppriment ce monologue. Que ce texte puisse révéler quelque chose sur les préoccupations philosophiques, ou au moins morales de Shakespeare et sur son art d'entrechoquer les idées n'intéresse pas l'éditeur oxfordien. Il aurait pu conjecturer que si l'auteur a ajouté la tirade en question après les premières représentations, c'est peut-être parce que sa pièce a fait naître en lui des réflexions auxquelles il a donné la forme d'un monologue. Celui du troisième acte, « Être ou ne pas être », n'a que des rapports lointains avec le drame en cours, pourtant on le conserve. Cette affaire révèle combien est réductrice une conception de l'art dramatique qui s'en tient à un niveau fonctionnel et événementiel. Une pièce de Shakespeare ne fonctionne pas comme une mécanique d'horlogerie. S'il fallait censurer tout ce qui ne se rapporte pas au fil de l'intrigue, il ne resterait plus grand-chose, dans *Hamlet* notamment. Certains commentateurs ont déduit de la richesse proliférante du texte que Shakespeare ne savait pas se limiter ni même construire une pièce. J'ai entendu un critique de réputation internationale déclarer que Boito, le librettiste de Verdi, avait amélioré l'*Othello* de Shakespeare en supprimant le premier acte. De tels jugements, de même que l'argumentation défensive en forme de pavé de l'ours qui consiste à l'excuser en avançant qu'il vivait en un temps où l'on n'avait pas inventé ou redécouvert l'art dramatique, comme le fit Ben Jonson dans ses conversations épistolaires avec William Drummond of Hawthornden, ont cependant le mérite de susciter une riposte qu'on peut espérer constructive et éclairante. Pour cela il faut prendre en considération le contenu objectif des répliques ou des tirades gnomiques, tout en reconnaissant qu'elles passent à travers divers prismes idiosyncratiques ou situationnels, qui entraînent des contradictions. Par exemple, l'éloge de la musique que fait Lorenzo dans *Le Marchand de Venise* se heurte à une remarque ombrageuse du duc de Vienne, déguisé en moine, dans *Mesure pour Mesure*. S'adressant à Mariana qui vient d'ordonner à un enfant de cesser de chanter, pour ne pas incommoder l'homme qui vient lui rendre visite, le duc réplique :

> C'est bien, quoique la musique ait souvent tant de charme
> Qu'elle rend le mal séduisant et provoque le bien à faire le mal. (IV.i.10-15)[19]

[19] Il est difficile de rendre en français la densité aphoristique du texte anglais sans tomber dans l'obscurité. Voici le texte anglais : *'Tis good ; though music oft hath such a charm / To make bad good, and good provoke to harm.*

Shakespeare semble dire, ou faire dire à ses personnages tout et le contraire de tout. Avons-nous là une preuve de l'éclectisme désinvolte qu'on lui impute parfois ? On peut se tourner vers la caractérologie pour comprendre que Lorenzo exprime la joie de vivre et se délecte de musique, pour contraster avec l'austère et ténébreux Shylock, et déduire de cette apologie eudémoniste que Shakespeare lui-même partage un amour de la musique qui n'a rien d'original mais qui n'a jamais été aussi bien exprimé. Quant au duc Vincentio, peut-être assume-t-il cette méfiance à l'égard de la musique pour rendre crédible le déguisement qu'il a revêtu, mais il vaut mieux essayer de trouver une explication qui donne à réfléchir. Elle n'est pas difficile à détecter, et malgré son évidence et sa simplicité, elle témoigne de l'ouverture d'esprit de Shakespeare et d'une inquiétude intellectuelle qui le pousse à se livrer à des expériences mentales. Lorenzo et Vincentio ont raison tous les deux. La musique, ainsi que le théâtre et la poésie, méritent d'être mis en question, ne serait-ce que pour mieux en affirmer leur rôle éducatif autant que récréatif.

Que penser des réflexions de Prospero sur la vie des hommes et sur le monde qui les entoure ?

> Nous sommes de l'étoffe
> Dont sont faits les rêves et notre petite vie
> S'achève par un sommeil.
> (*La Tempête*, IV.i.156-158)

Nihilisme visionnaire, doctrine bouddhiste, apocalypse revisitée ? Il s'agit d'une pensée, d'une vision, émise par Prospero, et par Shakespeare, mais celui-ci se tient à une certaine distance de son personnage, de même qu'il se tient à distance du scepticisme autant que du dogmatisme. La vraie philosophie consiste peut-être à appréhender le mystère du monde et de l'existence par des formules synthétiques, profondes et frappantes, mais sans les imposer comme des dogmes en dehors desquels il n'y a point de salut, comme des étapes vers une connaissance qui ne sera sans doute jamais atteinte.

Ce qui vient d'être dit sur les diverses façons qu'a la philosophie de manifester sa présence au sein de l'œuvre théâtrale de Shakespeare peut sembler tangentiel ou périphérique. Certaines extrapolations, même si elles restent à un niveau qui ne dépasse pas celui de l'anthropologie, peuvent paraître forcées. Mais plus forcées encore sont les interprétations qui procèdent par pétition de principe et se projettent sur le texte.

Faut-il forcer le texte ?

Faut-il pressurer le texte pour en abstraire la quintessence, ou plaquer sur lui des sésames scolastiques en espérant qu'il s'ouvrira pour révéler des trésors

cachés, dans le genre de ce qu'on trouve dans le livre[20] de René Girard qui a obtenu le prix Médicis en 1990 ? Utiliser page après page des mots tels que *métaphysique*, *ontologie* ou *phénoménologie* sans définir ce qu'ils signifient ni préciser la nuance qu'ils assument dans l'œuvre de l'auteur, n'est pas la meilleure façon de donner au public une vision claire de son contenu philosophique. Il n'est pas recommandé de laisser les mots penser à notre place, à supposer que les mots puissent penser. La répartie sarcastique de Hamlet à Polonius lui demandant ce qu'il est en train de lire, « des mots, des mots, des mots » contient dans sa brièveté répétitive une mise en question radicale du pouvoir des discours sur le comportement des hommes, mais aussi de leur prétention à fournir des réponses aux questions que nous nous posons. Quand il s'agit de définir en quoi consiste la philosophie de Shakespeare, la réponse tient souvent dans le mot *scepticisme*, mais, selon ce qui ressort des remarques et hypothèses précédentes cette formule peut paraître banale et sommaire.

Le développement dramatique des pièces et l'attitude des personnages donnent lieu à des problématiques capables de fournir aux étudiants des sujets de dissertations du style thèse-antithèse-synthèse, tels que la distinction entre l'être et le paraître, entre la parole et les actes, entre l'apparence et la réalité, d'où s'ensuit un ressassement qui finit par ennuyer.

Un philosophe ne donne pas nécessairement des réponses aux problèmes sans réponse, celles par exemple qui concernent les origines et la signification de l'être. Il peut s'intéresser à la morale, à la politique, à la société, à l'art, à l'amour, à la sexualité, à la nourriture et à la boisson, aux idées, aux préjugés, aux sciences, y compris aux sciences occultes comme l'astrologie, à la médecine, aux maladies, à l'argent, à la justice et à l'injustice, à l'éducation, à la religion, à la guerre et à la paix.

La philosophie de l'histoire a donné lieu à des constructions théoriques comme celle de Jan Kott, et son grand escalier de l'Histoire, d'où l'on dégringole fatalement. Si l'on avait pu demander son avis à Shakespeare, il se serait peut-être représenté l'escalier en question comme une pente qu'on monte, non qu'on descend, ou comme un chemin sinueux qui monte, qui descend, ou parfois reste plat. Peut-être n'aurait-il rien répondu, se réfugiant derrière un sourire narquois. Toujours est-il qu'on peut projeter sur son œuvre toutes sortes de théories, y compris les plus insensées, autres que dramatiques, prouvant qu'elle a au moins le don de susciter une réflexion sur d'autres sujets que le travail d'un auteur de divertissements théâtraux.

L'énorme masse de glose qui s'abat et s'amasse sur Shakespeare – quinze livres et articles par jour en moyenne dans le monde, en dehors des comptes rendus de représentations publiés dans les journaux – touche plus souvent à des questions liées à la pensée qu'à celles qui concernent la technique théâtrale et l'esthétique littéraire.

[20] *Les feux de l'envie*, Paris, Grasset, 1990.

L'intellectualisme

Y a-t-il beaucoup d'auteurs dramatiques qui font figurer sur la scène de véritables intellectuels, et Shakespeare en fait-il partie ? Il existe une tradition qui privilégie les passions et les idiosyncrasies, au détriment du contenu discursif du texte, particulièrement des dialogues, surtout quand il prend la forme d'un combat. Négliger les idées au profit des affects fait descendre le texte du niveau de l'intellect à celui des émotions. Le cas le plus étonnant est celui de Coriolan, personnage qui passe pour une brute bornée, fanatique, et qui pourtant s'exprime et argumente dans un langage savant, d'une extrême subtilité. *Mesure pour Mesure*, pièce difficile, le plus souvent incomprise, donne de cela un exemple instructif. Sur la scène, les débats qui se déroulent entre Angelo et Isabella, ou entre Isabella et Claudio se réduisent presque toujours à des affrontements criards. Pourtant Shakespeare mène une discussion dialectique fondée sur des concepts appartenant à la morale et à la théologie. Il n'a peut-être rien inventé dans ce domaine, mais confronter des interprétations divergentes découlant d'un même principe montre une tournure d'esprit philosophique.

Au cours du débat qui oppose Isabella à Angelo – celui-ci promettant à la novice du couvent de libérer son frère, condamné à mort pour avoir consommé son mariage avant la cérémonie, si elle lui accorde ses faveurs – Shakespeare ne renvoie pas Angelo et Isabella dos à dos, il laisse entendre que la jeune fille non seulement ne se laisse pas impressionner, ce qui pourrait résulter d'un trait de caractère comme l'entêtement ou la rigidité dogmatique, mais qu'elle est capable de démonter de façon socratique les sophismes de son adversaire. Elle ne cède pas au chantage, ce qui apparemment met en péril son frère, elle adopte le subterfuge organisé par le prétendu moine, et pour finir, reniant ses vœux, elle accepte tacitement le mariage que lui propose le duc, ce qui cause des discussions à son sujet, et provoque des interrogations sur les intentions de l'auteur. Certains commentateurs ont estimé que le *cas* de conscience auquel est soumise Isabella entraîne chez elle une *casuistique* aussi malhonnête que celle dont use Angelo, jugements excessifs qui mettent sur le même plan le bourreau et la victime, mais le seul fait que quatre siècles après sa mort et que des milliers de commentaires ont été produits sur le corpus shakespearien, on en est encore à débattre sur le sens profond de ses œuvres montre qu'elles constituent un creuset philosophique. On ne peut pas savoir si Shakespeare a délibérément construit ce personnage pour alimenter la controverse ou au moins susciter la réflexion éthique, mais les débats et la recherche sont plus vivaces que jamais aujourd'hui encore. Si l'on compare l'Isabella de Shakespeare à l'Andromaque de Racine, placée dans une situation analogue, on constate que des différences les distinguent, et surtout distinguent les deux auteurs. C'est l'affectivité poignante et le sens du devoir qui motivent Andromaque. Ces deux composantes existent aussi chez Isabella, avec en plus un bagage intellectuel, une lucidité conceptuelle, une intelligence en somme philosophique qu'on ne trouve

pas dans le discours racinien. La même opposition existe entre Pyrrhus et Angelo, comme entre la canaillerie grossière et la canaillerie raffinée. Le premier est fait de désir, de volonté de puissance, de ruse instinctive, alors que le personnage shakespearien se caractérise d'abord par une intelligence perverse. C'est un intellectuel, tout comme Isabella. Les dialogues ainsi que les monologues, y compris quand c'est le Duc qui prend la parole, se caractérisent par une subtilité dialectique et une abondance de mots abstraits qui ennuient une partie du public et incitent les metteurs en scène à user des ciseaux. La confrontation ne se réduit pas à la brutalité unilatérale d'une rencontre entre un satyre et une vierge, c'est un conflit entre deux philosophies, au sens où ce mot est pris comme règle de vie ou habitude de pensée, qui jouent aussi sur les ambiguïtés de la théologie. Isabella ne veut pas mettre en péril le salut de son âme en acceptant la prostitution que lui propose le mal-nommé Angelo. Celui-ci lui rétorque que c'est par son manque de charité, en refusant de sauver son frère, qu'elle risque la damnation éternelle. L'argumentation de l'un et de l'autre s'appuie sur les mêmes bases, celles du christianisme et de l'éthique qui en découle. Dans le cas d'Angelo en tant qu'individu son action ne résulte pas d'une habitude mais d'un retournement soudain. Sur le plan psychologique son comportement n'a rien d'inhabituel, on peut le considérer comme représentatif d'un syndrome de domination. Le lien qui s'opère dans l'esprit du spectateur entre l'anecdotique et l'universel va dans le sens d'un message de nature philosophique, mais sur ce point c'est toute la littérature théâtrale qui est concernée. La brièveté d'une pièce de théâtre, comparée à un roman, oblige l'auteur à une schématisation qui n'est pas étrangère à une conception philosophique de la réalité. Cette schématisation n'aboutit cependant pas à une simplification ni à un appauvrissement des données, car en plus du syndrome de domination mentionné plus haut, Angelo apparaît aussi comme représentatif d'une culture religieuse et juridique dont la complexité et la subtilité peuvent engendrer toutes sortes de perversions. C'est en cela qu'il atteint une profondeur abstraite qui le rend différent du Pyrrhus de Racine et donne à la pièce des résonances qui n'appartiennent qu'à Shakespeare. Le talent de Racine lui permet de faire exprimer le chantage auquel se livre Pyrrhus, comme celui de Roxane dans *Bajazet*, par toutes sortes de périphrases et circonvolutions hypocrites, pour le grand plaisir du public, alors que dans Shakespeare les menaces s'expriment par un mélange de brutalité et de ratiocinations. Sa subtilité s'exerce sur un autre terrain que celui de Racine, celui du rapport qui existe entre les passions et l'intellect, lequel est nourri de culture religieuse, morale, et même philosophique au sens large, plus proche de Montaigne que de Heidegger.

Ce qui ressort de la plupart des exemples précédents est que l'idée que se fait Shakespeare de la philosophie ressortit le plus souvent au domaine moral. Comme chez Corneille le cas de conscience constitue souvent le principal ressort dramatique, présenté de telle façon que le public se sent lui-même concerné. L'art théâtral se préoccupe de cette partie de la philosophie qui s'appelle l'éthique, non négligeable si l'on considère que deux philosophes non dénués de notoriété, Aristote et Spinoza, ont donné *L'Éthique* pour titre d'une de leurs œuvres les plus im-

portantes. Ils ont fait de cette préoccupation le point de départ d'une recherche plus générale, et d'une cohérence de pensée de nature métaphysique, ce mot n'étant pas pris au sens de transcendantal ou théologique, mais d'une conceptualisation capable de réunir une vision du monde à la fois concrète et abstraite, donnant un sens global à ce que l'expérience nous présente comme un éparpillement aléatoire.

La recherche d'une cohérence

Les lecteurs imprégnés de Shakespeare constatent que, malgré son foisonnement et sa diversité, son œuvre forme un tout, un réseau d'une taille considérable mais pourtant serré, où l'on entend des échos d'une pièce à l'autre, où l'on décèle des correspondances, des *cross-references* comme on dit en anglais. Quand nous rencontrons une difficulté, une énigme à résoudre, qu'une question se pose sur la raison d'être de telle réplique, de telle action ou de tel épisode apparemment incongrus, nous savons que la réponse peut et même doit se trouver quelque part dans une autre pièce que celle que nous avons sous les yeux. Pour prendre en exemple la plus notoirement problématique des pièces de Shakespeare, à savoir *Hamlet*, la comparaison qui s'impose entre le personnage éponyme de cette tragédie et d'autres personnages tels que Henri VI, le vieux duc dans *Comme il vous plaira*, le duc de Vienne dans *Mesure pour mesure*, Timon d'Athènes et Prospero, nous éclaire sur les idées de l'auteur. Le roi de Navarre dans *Peines d'amour perdues*, Titus Andronicus et Lear, illustrent eux aussi le thème du désengagement. On pourrait objecter que la permanence de certains motifs chez un auteur ne relève en rien de la philosophie. Soit, mais il convient d'examiner tous les aspects de la question. Tout d'abord la cohérence qu'on trouve dans l'œuvre de Shakespeare dément la conception qu'une partie du public entretient à son sujet, quand on voit en lui un organisateur de spectacles, un producteur au sens hollywoodien du terme plus qu'un véritable auteur, ou un improvisateur génial mais sans méthode et sans vision, un torrent de mots venant on ne sait d'où et n'allant nulle part. La philosophie n'a pas seulement une fonction critique et préventive, constituant une thérapeutique intellectuelle, occupée à combattre erreurs et préjugés. On attend d'elle des leçons constructives. Nul ne peut postuler que l'œuvre de Shakespeare ne contient aucune vision globale de l'existence, du fait d'une dispersion foisonnante. Quelques-uns des personnages énumérés ci-dessus ont quelque rapport avec la philosophie. Ils s'en réclament, ou l'observent avec distance, mais ils en parlent. Elle existe peut-être aussi ailleurs que dans les discours, dans la structure des œuvres, dans les récurrences thématiques, dans le symbolisme qui ressort de certaines analyses.

Comme on l'a vu, le monologue de Thésée au début du 5ème acte du *Songe d'une nuit d'été* relève du discours aphoristique. Mais l'ensemble de la pièce, l'allégorie du philtre d'amour ainsi que les diverses situations conduisent le lecteur et aussi le spectateur, à tirer des conclusions qui relèvent de la philosophie, quand celle-ci consiste à placer des cas particuliers dans un cadre conceptuel et général.

Que les cas particuliers soient imaginaires, puisqu'il s'agit de théâtre, ne change rien, ou renforce le sentiment d'une pensée sous-jacente. Les personnages et les situations ont pu être créés par Shakespeare à partir d'une vision globale de l'existence et du mécanisme des causes et des effets dans le comportement des créatures humaines, traduisible en termes abstraits, comme l'ont fait plus tard Bernard Shaw ou Jean-Paul Sartre, de façon plus explicite. Sur ce dernier point nul ne connaît le degré de conscience que l'auteur du *Songe d'une nuit d'été* pouvait avoir de la signification générale de son œuvre, de ce que T.S. Eliot appelait l'objectif corrélatif, mais on ne peut pas douter de la présence dans le texte d'un type de connaissance, ou de conception méritant le qualificatif de philosophique.

La théorie de Goethe au sujet de Hamlet, faisant de lui la victime d'un intellectualisme qui le rend inapte à l'action, semble plausible. Pourtant elle fait partie des théories contestables, parce qu'elle est fausse et met les lecteurs sur la piste du psychologisme. Elle considère la faculté de penser comme une idiosyncrasie, comme si le penseur de Rodin avait sa place parmi les caractères de La Bruyère. Ce n'est pas Hamlet qui fabrique des pensées, c'est la pensée qui fabrique Hamlet. La pensée n'est pas une sécrétion psychosomatique, les idées qui meublent notre esprit ne sont pas nouvelles, elles viennent de la langue que nous apprenons dès le berceau, de notre culture, de nos lectures. On sent que Shakespeare n'est pas un philosophe professionnel, ni même un défenseur de thèses, au fait que dans son œuvre le mot *reason* n'est jamais associé au mot *philosophy*, alors que la plupart des praticiens de cette discipline affirment qu'ils cherchent ou possèdent la raison, et qu'ils combattent l'irrationnel sous toutes ses formes.

Si on met bout à bout tous les aphorismes et réflexions que prononce Hamlet, on constate qu'il n'y a rien là d'original ni même de paradoxal, contrairement à ce que croient Polonius et sa fille. En plus il se contredit sans cesse, sans jamais apparaître comme un écervelé disant n'importe quoi pour amuser l'auditoire. Cela peut donner lieu à des commentaires contradictoires. On pourrait en déduire, comme le fit G. B. Shaw, que tout l'effort de Shakespeare a porté sur le style, qu'il a exprimé brillamment des banalités venues du fond des âges, et qu'il n'y a dans son œuvre aucune philosophie, si celle-ci consiste à remettre en question les idées reçues et à produire des idées nouvelles. L'auteur de *Man and Superman* s'est efforcé non sans succès à faire de son théâtre une sorte de tribune philosophique ; il y a placé des porte-parole pour déverser ses paradoxes. Pourtant la méthode que Polonius décèle dans les élucubrations de Hamlet, et le fait qu'elles consistent à remuer des idées peuvent passer pour une démarche philosophique menée par personnage interposé.

L'immanence de la philosophie

Quand Shakespeare fait dire à Hamlet que la religion qu'on pratique du bout des lèvres et rituellement, en tournant le dos aux préceptes moraux qu'elle

enseigne, n'est qu'une rhapsodie de mots (III.iv.47-48), il exprime une idée banale qui remonte à l'Antiquité biblique, mais la puissance évocatrice de la métaphore musicale lui donne une grande élévation de pensée, car la métaphore ne consiste pas à remplacer un mot par un autre, mais à réunir deux signifiés en un seul signifiant.

La simplicité narquoise de la réponse de Hamlet à Polonius (des mots, des mots, des mots), commentée plus haut, montre une économie remarquable dans l'usage de l'ironie. Il serait hâtif de déduire de cet exercice de style que le manipulateur de mots et d'idées qu'était Shakespeare rejette toute la littérature en bloc, y compris la poésie satirique à laquelle Hamlet fait allusion en étoffant sa réponse. On peut replacer la réplique en situation, si la dérision que le personnage applique aux mots fait allusion à l'incapacité d'agir où il se trouve, poussé par des motifs qui donnent lieu à d'interminables discussions. Cette épizeuxe passée en proverbe a une portée plus que particulière. Il existe une face cachée de l'ironie, qui semble parfois prêcher le faux pour savoir le vrai, ou pour constituer une étape dans la recherche de la vérité. L'œuvre de Shakespeare constitue une rhapsodie de mots, mais en tant que poète, il en a tiré tout ce qu'ils peuvent nous apprendre. Il n'a pas cherché à donner un sens plus pur aux mots de la tribu, car les distorsions de toutes sortes qu'il fait subir au langage sont continuelles, mais un sens plus riche, en extrayant de la polysémie du lexique une abondance de leçons.

Aux six fonctions du langage qu'il a énumérées[21], Jakobson aurait pu en ajouter une, à savoir la fonction gnomique ou cognitive, quand un discours contient, même sous une forme implicite ou allusive, un substrat de notions, de croyances, de traditions morales et intellectuelles, qui ne sont pas forcément à base de préjugés irrationnels. Il arrive aux personnages shakespeariens de pontifier, de prononcer des sermons, de donner des leçons de choses. Mais de la parole de ceux qui n'adoptent pas une attitude rhétorique ou pédagogique émanent également une culture, une connaissance implicite de la vie, de la nature, de la société, des devoirs et des droits produits par la civilisation, contenue dans le langage, qui exprime le particulier et le général, le concret et l'abstrait.

Voici un exemple, au sujet de *La Tragédie d'Othello* : parlant de Iago dans son *Histoire de la littérature anglaise* publiée par l'Oxford University Press en 1950, l'universitaire George Sampson écrivait (page 265) que certains commentateurs illuminés ont voulu donner à ce personnage une dimension métaphysique, alors que tout bien considéré il n'est rien d'autre que le méchant homme qu'on rencontre dans chaque village et qui de nos jours écrirait des lettres anonymes. Il

[21] Rappelons qu'il s'agit de la fonction phatique, qui consiste à interpeller un interlocuteur ou garder le contact avec lui, de la fonction référentielle ou descriptive, qui consiste à nommer les choses, les concepts, les événements, la fonction expressive ou émotive, qui émane de l'affectivité du locuteur, la fonction conative ou performative, quand on donne des ordres ou qu'on s'efforce d'obtenir un résultat au moyen du langage, la fonction métalinguistique, l'utilisation de mots spécialisés servant à décrire le langage lui-même, et la fonction poétique, se rapportant à tout ce qui concerne la forme et l'esthétique.

n'est pas venu à l'esprit de Sampson que Iago pouvait être à la fois un personnage au visage familier et le représentant de concepts de nature morale et métaphysique. Shakespeare a doté ce traître de plusieurs facettes et dimensions, allant au-delà et au-dessus du réalisme descriptif. Méchant homme certes, et scélérat de théâtre ourdissant des fourberies aussi invraisemblables quoique plus meurtrières que celles de Scapin, mais aussi porte-parole de la pensée machiavélienne telle qu'on la concevait dans l'Angleterre élisabéthaine, et incarnation d'un satanisme délibéré, du mal dans ce qu'il a d'énigmatique et d'effrayant[22]. Comme on l'a vu à propos de Richard III et de Macbeth, Shakespeare contredit la maxime de Platon qui dit que nul n'est méchant volontairement.

Il y a des enseignements à tirer de *La Tragédie d'Othello*, dont la dimension, sinon philosophique, au moins épistémologique, est souvent mal comprise. On ne peut pas nier l'élément passionnel, ressort dramatique et producteur d'émotion, mais les metteurs en scène et les acteurs qui font du personnage éponyme un sauvage enragé ou une victime du racisme n'ont pas compris la pièce. Il y a un thème conducteur, la jalousie, représentée par plusieurs personnages en plus d'Othello, à savoir Roderigo, Iago, Brabantio, Bianca et Emilia. La jalousie est d'abord un mot dont Shakespeare révèle la polysémie, montrant ainsi la richesse et la subtilité du langage. Les mots français *jaloux* et *zélé* ont une origine commune qui remonte au grec et qui apparaît encore mieux en anglais, où *jealous* et *zealous* constituent des doublets. Un homme jaloux de son honneur est capable de sacrifier ce qu'il aime le plus au monde pour conserver sa réputation. En se définissant comme un meurtrier honorable, qui n'a pas agi par haine, mais poussé par l'honneur (V.ii.292-3), Othello suit un code aristocratique qui produisit de nombreux incidents de ce genre au XVI^{e} siècle (Voir *La vie des dames galantes* de Brantôme) et qui ne découle pas de l'origine africaine du personnage, lequel n'est pas le seul meurtrier jaloux qu'on trouve dans l'œuvre de Shakespeare. Le mot *jalousie* est également synonyme d'envie[23], le désir de posséder ce dont jouit quelqu'un d'autre, illustré dans la pièce par Roderigo et Iago. Il est également synonyme de soupçon, qui met en marche la mécanique du drame, mais le sème fondamental a un contenu psychologique, le désir de posséder exclusivement l'amour de la personne qu'on aime, qui se manifeste parfois au sein d'une famille, et même entre amis, quand l'amitié provoque une fixation passionnelle. Dans *Othello*, le personnage éponyme représente ce syndrome, qui a également un aspect anthropologique, du fait que la monogamie constitue un idéal. La jalousie possessive est également représentée par Brabantio, qui refuse de laisser sa fille se faire courtiser

[22] Contrairement au Jago de Boito, mis en musique par Verdi (1887) le Iago de Shakespeare n'est pas un agnostique nihiliste et pratiquant un pessimisme radical. Il croit en Dieu et au diable, et il choisit le diable.

[23] Shakespeare utilise le plus souvent le mot *envy* au premier sens du mot latin *invidia*, qui désigne la haine, la malveillance. Le mot *envy*, qui peut être un substantif ou un verbe, n'apparaît pas une seule fois dans *Othello*, mais l'envie, trait de caractère ou passion, s'incarne dans les personnages en question.

par qui que ce soit[24], et invite Othello chez lui, sans doute parce qu'il pense ne courir aucun danger de la part d'un général noir et entre deux âges. On apprend à la fin qu'il est mort de chagrin après le mariage de sa fille, avant même d'avoir appris sa fin tragique.

Quelle conclusion tirer de cet exemple inattendu ? Y a-t-il de la philosophie là-dessous ? Au second degré peut-être, si l'on considère que Shakespeare incite le spectateur, mais plus encore le lecteur, à mener une enquête sur la façon dont le langage rend compte du comportement social et psychologique des êtres humains. Pour être critique à l'égard de certains critiques, le fait que certains éléments de la tragédie d'*Othello*, comme d'autres de ses œuvres, restent incompris, prouve qu'il y a chez cet auteur une profondeur qu'on associe plus souvent à la philosophie qu'à la littérature.

Il serait injuste d'avancer que Shakespeare est le seul auteur dramatique qui ait donné à des situations particulières des résonances générales. Quand la Phèdre de Racine dit du désir dévorant qu'elle éprouve

C'est Vénus tout entière à sa proie attachée,

le texte donne une illustration de la force contraignante de la sexualité et sur les mythes qu'elle a suscitée. Mais Shakespeare a précédé Racine dans *Le Songe d'une nuit d'été* en construisant une parabole où intervient Cupidon et traite de cette pulsion capable de provoquer aussi bien la fixation sur un objet unique que le libertinage capricieux.

Si Shakespeare n'est pas un philosophe professionnel – c'est peut-être un philosophe sans le savoir, comme dirait Sedaine – il a le don de susciter chez ses lecteurs – plus que chez les spectateurs, qui n'ont pas le temps de se pencher sur chaque mot et sur chaque phrase, comme le font ses exégètes – un questionnement qui arrive au seuil de la philosophie, et parfois au-delà. L'activité cérébrale que suscite la lecture de Shakespeare constitue un va-et-vient qui invite à retourner au texte, d'abord pour vérifier si les conjectures sont vraiment fondées, ensuite pour approfondir la réflexion. On découvre ou l'on redécouvre le double niveau des dialogues et des monologues. Les personnages n'expriment pas seulement leurs sentiments, leurs passions, leurs traits de caractère, leurs projets, la façon dont ils réagissent devant les situations où l'auteur les a conduits, mais leurs paroles s'élèvent au-delà et au-dessus de l'expression des affects ou des nécessités de l'action dramatique.

Cela ne débouche pas à chaque fois sur un héroïsme impeccable. Les hommes qui se réclament de l'honneur, de la patrie, du bon droit, des vertus enseignées par la religion, des valeurs sacro-saintes transmises de génération en génération, sans être forcément des hypocrites, tombent souvent dans une complaisance

[24] Labiche et Marc-Michel ont tiré de ce thème une pièce en un acte cruelle et comique, *Mon Isménie* (1852).

qui les aveugle, comme le roi Lear au début de la pièce. Mais le dévoiement des idéaux n'entraîne pas leur annulation, ni l'impossibilité de leur réalisation.

L'eschatologie humaniste

Il faut bien finir par parler de Dieu, et pour commencer des dieux. Dans *Antoine et Cléopâtre* un conflit virtuel oppose les dieux et les hommes, mais contrairement à ce qui se passe chez Racine, où, selon la belle analyse de Michel Butor[25], les hommes sont soumis à l'autorité ombrageuse des dieux, ou de Dieu, dans Shakespeare les hommes réussissent le plus souvent à dominer les dieux, au moins en montrant une énergie spirituelle que les idoles issues de l'animisme primitif ne sauraient atteindre. Il y a des exceptions, ce qui est inévitable chez un auteur dont l'éclectisme couvre le vaste champ des croyances, des mœurs, des traditions. Dans *Cymbeline* on voit Jupiter sur la scène, projeté à la vue du public comme apparaissant en rêve à Posthumus Leonatus, personnage coupable et malheureux, pour lui donner des leçons de fortitude et lui faire savoir que les épreuves qu'il subit sont le prix à payer pour retrouver le bonheur qu'il a perdu par sa faute.

Dans *Antoine et Cléopâtre* on entend les noms de Phébus (le dieu du soleil), de Jupiter, Mars, Vénus, Neptune, Hercule (que Shakespeare a substitué à Bacchus, protecteur d'Antoine dans le récit de Plutarque) qui incarnent les forces physiques et non spirituelles de la nature. On leur adresse des prières en vain, ils restent indifférents aux souffrances comme aux triomphes des hommes, ou s'ils leur accordent leur soutien, c'est pour le leur retirer peu après. Wilson Knight a intitulé « The Transcendental Humanism of *Antony and Cleopatra* »[26] un article sur la pièce et a découvert que Shakespeare a privé les dieux de l'Olympe de toute spiritualité, et l'a trouvée chez les hommes. On peut soutenir la thèse selon laquelle le crépuscule des dieux, auquel on assiste dans *Antoine et Cléopâtre*, annonce la venue du Christ et du christianisme trente ans après la bataille d'Actium. On peut avancer aussi que la Révélation venue du Ciel de la théologie apparaît plus comme un symbole que comme un fait historique. La pensée de Shakespeare reste ouverte à diverses interprétations.

Il y a chez lui une sorte d'eschatologie humaniste, bien que ces deux termes semblent contradictoires. Les thèmes chrétiens du salut et de la damnation sont présents, mais on peut se demander si c'est l'auteur qui embrasse ces dogmes essentiels, ou s'il adopte la technique du point de vue. Le christianisme n'est pas mis en cause, cependant à chaque fois que le mot *Christian* apparaît dans le texte (quatre-vingts fois environ), il se réfère aux membres d'une civilisation cultivant des idéaux éthiques, et à des personnages fiers d'y appartenir, mais qui se récla-

[25] « Racine et les dieux », articles publiés dans la revue *Les Lettres nouvelles*, n° 15 et 16, 1959.
[26] Dans *The Imperial Theme*, Oxford University Press 1931, et Methuen, 1951.

ment des vertus cardinales plutôt que théologales. Qu'elle vienne du Ciel ou qu'elle soit apparue sur la terre en même temps que l'homo sapiens, la spiritualité est l'apanage du genre humain, c'est ce que dit Shakespeare implicitement.

Quand des personnages sont touchés par la grâce, comme Protée et Valentin dans *Les deux gentilshommes de Vérone*, l'un se repentant et l'autre pardonnant à celui qui l'a trahi, le langage est imprégné de la pensée chrétienne, mais la victoire morale que les deux personnages remportent sur eux-mêmes ne résulte pas d'un miracle venu d'en haut, c'est celle de l'héroïsme sur les penchants naturels, de l'esprit sur la chair. L'hypothèse selon laquelle la Révélation est un symbole a été avancée plus haut, mais un symbole de quoi ? Peut-être d'une conception humaniste de l'entéléchie et de l'intuition qu'a eue Shakespeare que ce sont les hommes qui ont créé l'esprit. L'esprit n'est pas dans la nature cosmique et terrestre, à moins qu'on puisse déceler des prémonitions spinozistes chez un auteur qui a su faire parler la nature physique comme le vieux Duc dans *Comme il vous plaira*. Il est dans la nature humaine. Les humanistes de la Renaissance n'étaient pas des ennemis de la religion ni des mécréants, mais ils étaient convaincus que les saints de la Légende Dorée n'ont pas le monopole de la puissance spirituelle. Tous les hommes possèdent cette puissance, mais tous n'en font pas un bon usage. C'est ce que dit Hamlet à Guildenstern et Rosencrantz, quand il compare les facultés mentales des hommes à celles des anges. Malheureusement les hommes ne se conduisent pas de façon angélique, ce qui désespère Hamlet, et pousse son auteur à composer des tragédies d'où il tire cependant quelques motifs d'espérer, une fois que les destructeurs sont détruits à leur tour.

Henri SUHAMY
Université Paris X-Nanterre

PRÉSENCE DE L'ESPRIT PHILOSOPHIQUE DANS *HAMLET*

Qui oserait, au mépris de ses qualités esthétiques incontestables, prétendre que *Hamlet* est une pièce à thèse ?

Une pièce sur l'éternelle opposition entre vengeance et justice ? Une pièce sur les conflits auxquels est en proie une âme noble pervertie par sa mauvaise conscience ? Une pièce sur la procrastination inspirée par un doute permanent ? Une pièce sur les rapports entre hasard, destin et Providence ? Une pièce sur le combat entre folie et sagesse, entre passion et raison ? Une pièce traversée par une temporalité « hors de ses gonds » ? Une pièce sur la recherche ardente de la vérité ? Une pièce sur l'aspiration irrésistible vers l'idéal et le pur en lutte contre l'empire du mal et de la corruption ? *Hamlet*, assurément, c'est tout cela et bien plus encore. Mais une pièce à thèse ? Certes non. Et pourtant…

Pourtant, on décèle de manière récurrente, tout au long des cinq actes de cette tragédie, à travers de multiples réminiscences plus ou moins discrètement dissimulées, tant d'allusions, tant de prises de position et de points de vue qui suggèrent moins une philosophie cohérente et globale que *la présence d'un certain esprit philosophique* !

On retrouve, surgissant ici et là, à travers la trame dramatique de cette tragédie, des réminiscences des grandes sagesses de l'Antiquité, et puis, au détour d'une scène, quelques réflexions philosophiques éparses, et surtout la grande question de l'Être.

Réminiscences des grandes sagesses de l'Antiquité

Du scepticisme au cynisme

Pour la question fondamentale que se pose Hamlet : « Qu'est-ce qu'un homme ? », par exemple, diverses réponses sont proposées – dont Shakespeare ne semble prendre aucune à son propre compte. Trois réponses au moins, en effet, toutes trois *essentiellement* différentes l'une de l'autre, viennent à l'esprit d'Hamlet qui, en fonction des diverses situations qu'il a à affronter, privilégie, selon le cas, l'une plutôt que l'autre.

C'est ainsi que, s'entretenant avec son ancien condisciple, Guildenstern, il ne peut s'empêcher de donner libre cours à des pensées sombres – qu'il met en parallèle avec une appréciation traditionnellement élogieuse (et convenue) de l'homme – pour souligner, de son propre point de vue, le profond scepticisme philosophique que lui inspire la présence de l'homme au monde :

> Quel chef-d'œuvre que l'homme ! Qu'il est noble par sa raison, illimité par ses facultés ! juste et admirable dans sa forme et dans ses mouvements !

> Qu'il ressemble à un ange dans son activité ! à un dieu dans son intelligence ! C'est la beauté de l'univers, le parangon des êtres vivants ! Et qu'est-ce à mes yeux cependant que cette quintessence de poussière ![1]
> (II.2.315-321)

Hamlet ajoute : « L'homme est sans charme pour moi, et la femme aussi. »

Est-il besoin de rappeler, en cette circonstance, qu'Hamlet vient d'être doublement affecté ? Sa mère, la reine Gertrude, qui – du moins à ce moment de la pièce – sait lire dans le cœur de son fils, a tout de suite compris l'origine du profond désarroi dans lequel il est plongé et en informe le roi Claudius, son nouvel époux : « La mort de son père et notre prompt mariage » (II.2.57). Mais cela suffit-il pour expliquer les considérations désabusées d'Hamlet – lesquelles semblent tout de même relever d'une conception philosophique, proche du scepticisme à la Montaigne, que ses études à l'Université de Wittenberg peuvent très bien avoir ravivées ? Ce scepticisme va d'ailleurs se développer de manière anarchique et verser dans un cynisme destructeur dans la fameuse « scène du couvent » (*nunnery scene*) au cours de laquelle il semble totalement perdre ce contrôle de soi qu'il envie chez son ami Horatio (*ratio* ?) et qui lui fait si souvent défaut. Il agresse, par ses paroles violentes et son discours décousu et délibérément insultant, la douce et tendre Ophélie, qu'il poursuit de ses sarcasmes et tourmente avec un plaisir malin – comme en témoigne le portrait qu'il dresse de lui-même et présente à Ophélie, comme pour marquer son dégoût profond de la nature humaine :

> Va-t-en dans un couvent : pourquoi voudrais-tu procréer des pécheurs ? Je suis pour ma part passablement honnête. Tout de même je pourrais m'accuser de choses telles que ma mère eût mieux fait de ne point me donner le jour. Je suis très orgueilleux, vindicatif, ambitieux, et il y a pour répondre à mon appel plus de défauts que je n'ai d'idées pour les loger, d'imagination pour les modeler, de temps pour les commettre. À quoi bon voir ramper entre le ciel et la terre des gaillards de ma sorte ? Nous sommes tous de fieffés coquins, ne croyez aucun d'entre nous. Retire-toi dans un couvent ! Où est votre père ?
> (III.1.122-132).

Sans doute ce discours s'adresse-t-il, en dépit des apparences, moins à Ophélie qu'à Polonius – dont Hamlet soupçonne qu'il est dissimulé derrière une tenture ou une colonne pour mieux espionner l'entretien entre sa fille et lui. Il n'en demeure pas moins que le désarroi d'Hamlet – et, par voie de conséquence, le cynisme de ses propos – reflète bien, de manière oblique, une nouvelle étape dans son parcours philosophique. *Si rien n'a d'importance et si l'homme n'est que* « quin-

[1] Traduction de Maurice Castelain, Paris, Aubier-Montaigne, 1947. Malgré leurs mérites, les traductions plus récentes ne paraissent généralement pas préférables.

tessence de poussière », *et si donc tout se vaut, pourquoi continuer à* « procréer des pécheurs », *pourquoi chercher à donner un sens à ce qui n'en a point ?* Autrement dit, l'on assiste à un *glissement* du scepticisme au cynisme comme règle de vie – sinon comme attitude philosophique.

La sagesse stoïcienne, une terre promise inaccessible ?

Par la suite, Hamlet semble adopter un point de vue que n'auraient pas désavoué les tenants de principes stoïciens, fidèles à la philosophie de Sénèque ou de Marc Aurèle. S'adressant à son ami Horatio, en qui il reconnaît et honore toutes les vertus du pur Stoïcien, il marque son admiration pour qui est capable de supporter les maux et les souffrances que le sort lui inflige et parvient cependant à surmonter son malheur et même à le dompter :

> Car, souffrant de tout,
> Tu étais comme un homme qui ne souffre de rien,
> Qui acceptais avec la même gratitude
> Les horions de la Fortune autant que ses faveurs.
> Heureux ceux qui ont le sang et le jugement si bien dosés
> Qu'ils ne sont pas le flûteau de dame Fortune
> Dont elle peut tirer les notes qu'il lui plaît !
> Que l'on me donne un homme
> Qui ne soit pas l'esclave des passions, et je le logerai
> Au centre de mon cœur, oui, au cœur de mon cœur,
> Comme je fais pour toi.
> (III.2.70-79)

Il est vrai qu'un tel discours relève plus de l'apologie d'un comportement hautement désirable, sans doute, – Hamlet l'aurait qualifié de « dévotement désirable » (*devoutly to be wished*) – que d'une décision arrêtée devant le conduire à maîtriser ses propres passions (et au premier rang d'entre elles : son indignation, sa fureur, sa haine de l'injustice et de la trahison, son ressentiment, son dégoût prononcé pour cette corruption qui l'entoure et l'écœure). La suite des événements illustre abondamment cette incapacité qu'éprouve Hamlet à faire coïncider ses aspirations à une conduite stoïcienne (son *adhésion* même aux principes d'une telle conduite) avec ses paroles ou ses actes, d'une violence généralement irréfléchie parce que décidée dans l'instant de l'action, impulsivement la plupart du temps, *on the spur of the moment* en quelque sorte.

Si Hamlet ne passe que difficilement à l'acte, c'est sans aucun doute, comme tous les critiques s'empressent de le souligner, en raison de cette incapacité notoire qui est la sienne de franchir l'étape qui sépare la décision de l'action – ce refus quasi viscéral de « se jeter à l'eau » qui conduit inexorablement à ce que l'on caractérise comme sa *procrastination*. Certes. Les exemples sont nombreux dans la

pièce, qui illustrent cette dérobade au moment décisif. Signalons l'un de ces exemples marquants.

Il y a cette scène où le roi, en prières, est pris de remords – mais non point de regrets – et au cours de laquelle Hamlet pourrait assassiner Claudius, mais il justifie à ses propres yeux sa dérobade de dernière minute de la façon suivante :

> Cela tomberait à pic maintenant qu'il est en prières,
> Et maintenant je vais le faire, mais alors il va au ciel !
> Et moi, suis-je vengé alors ? […]
> Non, rentre, mon épée ! Attends une occasion plus odieuse !
> (III.3.73-88)

On voit bien ici qu'Hamlet ne refuse pas de passer à l'acte pour une quelconque raison que lui dicterait son attachement à des valeurs morales ou religieuses, voire à des principes stoïciens qui l'induiraient à ne pas céder au dictat de ses passions, mais seulement à cette défaillance de la volonté qu'il diagnostique si bien lui-même quand il s'exaspère, à l'acte IV, alors que, jusqu'ici, les occasions de venger son père n'ont pourtant pas manqué :

> Comme la moindre occasion invective contre moi
> Pour stimuler ma vengeance assoupie !
> […] Je ne sais pas pourquoi
> Je continue à vivre en me disant : « Voilà ce qu'il faut faire »,
> Quand j'en ai les motifs, la volonté, la force, les moyens.
> (IV.4.32-46)

Mais c'est dans la fameuse « scène de l'alcôve » (*closet scene*) que se manifeste le plus violemment cet écart, que nous avons constaté en permanence chez Hamlet, entre son admiration pour l'attitude stoïcienne et son incapacité à dominer ses passions. Il arrive auprès de sa mère pour tenter de la dissuader de poursuivre sa relation amoureuse avec l'infâme oncle Claudius, son nouveau mari. Après une longue scène, éprouvante pour l'un comme pour l'autre des protagonistes, Hamlet conclura avec ce conseil empreint de sagesse stoïcienne :

> Abstenez-vous ce soir,
> Et cette abstinence prêtera quelque facilité
> À la suivante abstinence ; et la suivante sera plus facile,
> Car l'habitude arrive presque à changer l'estampille de la nature.
> (III.4.165-169)

Hamlet voudrait, certes, amener sa mère à renoncer à cette pernicieuse passion qui, à ses yeux, la souille et, pour ce faire, lui fait reproche de ce qu'il considère comme une conduite indigne : un remariage inspiré par la luxure :

Il n'y a plus de pudeur
Quand l'ardeur déchaînée bat la charge,
Puisque le gel lui-même ne brûle pas plus activement
Et puisque la raison sert d'entremetteuse au désir.
(III.4.85-88)

À maintes reprises, au cours de cette scène, Hamlet, le donneur de leçons stoïciennes, s'emporte contre sa mère, perd son sang-froid et toute mesure au point que le fantôme de son père se voit dans l'obligation de faire une nouvelle apparition pour le rappeler à davantage de maîtrise de soi et il lui intime l'ordre de se calmer, de dominer sa fureur et d'en revenir aux affaires courantes et, donc, à l'objectif essentiel de sa mission : l'exécution de la vengeance programmée :

N'oublie pas : le seul objet de ma visite
Est d'aiguiser ta volonté presque émoussée.
(III.4.110-111)

Il l'avait d'ailleurs mis en garde dès l'acte I : son ordre de mission ne comportait en aucune manière la mise en cause de la conduite de sa mère, encore moins un éventuel rappel à faire à celle-ci des vertus stoïciennes d'abstinence et de contrôle de ses pulsions, ni la moindre tentative de remise au pas par quelque moyen que ce soit – ce serait là l'affaire du Ciel, non la sienne :

Mais quelle que soit ta façon d'accomplir cet acte,
Ne souille pas ton âme, ne laisse pas ton esprit méditer
Rien contre ta mère, abandonne-la au Ciel.
(I.5.85-87)

Mais Hamlet ne pourra point, cependant, s'empêcher de prêcher la bonne parole stoïcienne. Les quelques exemples qui précèdent le montrent en fait, en toute occasion, incapable d'adapter sa propre conduite à sa conception stoïcienne du monde. Non, décidément, Hamlet n'a, à aucun moment, su maîtriser ses passions. Il a pu en éprouver le vague désir, et même probablement y aspirer sincèrement. Mais la sagesse stoïcienne demeure pour lui une terre promise inaccessible – sauf, peut-être, en ses tout derniers moments, lorsqu'il propose à Laërte de faire la paix et surtout tente de se réconcilier avec lui-même…

***Vers une sagesse épicurienne* ?**

Le scepticisme n'étant qu'une étape, certes essentielle, dans la formation de l'esprit philosophique, et le stoïcisme, un idéal sans doute « hautement désirable » mais qui semble pour beaucoup quasiment inaccessible, reste la position qui consiste à s'accommoder du réel, à en accepter humblement les contraintes comme les récompenses, si modestes soient-elles, à accueillir *ici et maintenant* le sort qui

nous échoit, à en savourer pleinement les moindres caprices – et que, par commodité d'usage, on appellera « épicurisme ». Même les volontés les plus inattendues du destin (si l'on peut dire… à moins qu'il ne s'agisse de la Providence ?) seront ainsi reçues avec gratitude car elles sont empreintes d'un caractère *unique*, sans réitération possible. C'est ainsi sans doute qu'il faut comprendre cette position nouvelle qu'adopte Hamlet, à la fin de la pièce – même si elle est empreinte de connotations religieuses évidentes, souvent signalées par la critique –, lorsqu'il se résout, avec une bonne volonté et une disponibilité que l'on ne lui connaissait pas jusqu'alors, à accomplir en toute sérénité sa destinée, réconcilié, semble-t-il, à ce stade, avec lui-même :

> Pas un moineau ne tombe sans une disposition spéciale de la Providence. Si c'est maintenant, ce n'est pas pour plus tard ; si ce n'est pas pour plus tard, ce sera maintenant ; si ce n'est pas maintenant, cela viendra. Le tout est d'être prêt.
> (V.2.230-233)

La croyance en la Providence, dans ce passage, ne fait aucun doute, certes. Elle est d'ailleurs le point de départ de la réflexion d'Hamlet. Mais comment ne pas sentir, en filigrane, cette irrésistible aspiration vers la « saisie » de l'instant que prône la philosophie épicurienne ? *Si c'est maintenant, ce n'est pas pour plus tard*. Et donc, c'est peut-être implicite, « Ô mon âme, n'aspire pas à la vie immortelle, mais épuise le champ du possible », aurait pu lui souffler Pindare – pendant le temps qu'il reste. Il est un peu tard, pour Hamlet, pour « épuiser le champ du possible » : cela sonne comme un regret. Sérénité, probablement, mais non sans un ultime pincement de cœur.

Hamlet épicurien ? Sans doute pas. Mais il sait saisir la moindre occasion de se réjouir, comme l'atteste, à de nombreuses reprises, sa joie d'accueillir au château d'Elseneur ses anciens condisciples, Guildenstern et Rosencrantz[2], et, plus tard, la troupe de comédiens itinérants qui se présente, semble-t-il, à point nommé. Il apprécie en effet grandement la venue de ces derniers à qui il souhaite la bienvenue en des termes sincèrement chaleureux – mais dont il ne se privera pas pour autant d'exploiter le répertoire pour initier ce piège qu'il s'ingénie à tendre au roi Claudius – car, ne l'oublions pas, « [L]a pièce est le piège / Où se prendra la conscience du roi » (II.2.633-634). L'occasion est trop belle et Hamlet ne la laissera pas passer. C'est en effet *ici et maintenant même* qu'il faut profiter de l'occasion offerte. Quelle meilleure illustration, dans la pièce, du *kairos* des Anciens, ce moment privilégié qui ne se présente qu'une fois et qu'il faut donc savoir saisir ? Dans une certaine mesure, on peut dire que la scène où le roi est en prières (*prayer scene*), et où Hamlet décide de ne pas intervenir, est comme un *kairos* en creux,

[2] Voir Maurice Abiteboul, « La fin d'une amitié : un minidrame dans *La Tragédie d'Hamlet* », in *Qui est Hamlet ?*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 49-59.

une occasion manquée – quelles que soient les motivations profondes de ce recul devant le passage à l'acte.

Une autre occasion, favorable à Hamlet, se présente lors de son voyage en mer à destination de l'Angleterre : il découvre la lettre écrite par Claudius à l'attention du monarque anglais et décrétant la mort d'Hamlet. Il s'empresse alors d'effacer son nom et de le remplacer par une recommandation stipulant que doivent être mis à mort, sans coup férir, les porteurs de cette missive – qui ne seront donc autres que Guildenstern et Rosencrantz. Là encore s'applique le fameux précepte – dont il faut souligner le côté ironique en l'occurrence : « Si c'est maintenant, ce n'est pas pour plus tard ».

En définitive, l'« épicurisme » d'Hamlet est moins une opinion (voire une position) philosophique affirmée qu'une tentation, une tentative pour assumer un *être-là* qui se dérobe sans cesse, à chaque instant.

Quelques réflexions philosophiques éparses…

Tout est relatif…

Pour un être épris d'absolu comme semble l'être Hamlet, il est difficile d'admettre qu'en fin de compte tout est relatif. C'est à cette conclusion qu'aboutit Hamlet à l'issue d'un court échange avec ses anciens condisciples, Rosencrantz et Guildenstern, avec qui il ne parvient pas à avoir un avis concordant concernant la question de savoir si « le Danemark est une prison » ou pas :

> HAMLET. [L'univers] est une belle prison qui contient des tas de cachots, de cellules, de donjons, et le Danemark est l'un des pires.
> ROSENCRANTZ. Ce n'est pas, Monseigneur, notre sentiment.
> HAMLET. Alors c'est qu'il n'est point tel pour vous, car rien n'est ni bien ni mal, c'est notre pensée qui en décide. Pour moi, c'est une prison.
> (II.2.251-256)

Il n'y a rien en soi de bon ni de mauvais : tout dépend de notre façon de voir les choses, du point de vue de chacun, donc *tout est relatif*. Les choses elles-mêmes changent d'un moment à l'autre, rien de stable donc, rien de définitif. Les nuages que voit passer Hamlet dans le ciel changent de forme d'un instant à l'autre et il n'a aucun mal à en convaincre le pauvre Polonius, bien obligé alors de se ranger à l'avis de celui qu'il considérait un instant auparavant comme « dérangé », bien obligé d'admettre que « bien que ce soit de la folie, il y a tout de même là-dedans de la méthode » (II.2.208) :

> HAMLET. Vous voyez ce nuage qui a quasiment la forme d'un chameau ?
> POLONIUS. Vive-Dieu, on dirait vraiment un chameau.
> HAMLET. Il me semble qu'il est fait comme une belette.

PLOLONIUS. Il a le dos de la belette.
HAMLET. Ou comme une baleine.
POLONIUS. Il ressemble fort à une baleine.
(III.2.392-398)

Cette métaphore de l'impermanence des choses n'est pas sans rappeler que tout change ici-bas, que le monde lui-même est éphémère, que la vie de l'homme n'est que vanité, que fragilité.

…et tout change, rien ne demeure

Ainsi c'est un principe de nature que tout est sujet à changement, voire à bouleversement. On ne peut donc compter sur la fidélité de quiconque. Héraclite avait raison : on ne se baigne pas deux fois dans le même fleuve. Ceci est valable pour toute vie sentimentale, estime Hamlet, qui, très tôt dans la pièce, s'est forgé une opinion sur la question en constatant que les noces de sa mère ont suivi de bien près les funérailles de son père :

Fragilité, femme est ton nom !
Un tout petit mois avant même qu'aient pu vieillir les souliers
Qu'elle portait en suivant le corps de mon pauvre père !
(I.2.146-148)

Cet exemple lui est une amère leçon. Si l'amour dure si peu de temps, qu'en sera-t-il plus tard de l'amour que lui témoigne *pour l'instant* la belle Ophélie ? Surtout si, déjà maintenant, elle laisse son père, Polonius, comme le pressent Hamlet, espionner leur conversation « intime »… Ce qui explique peut-être, en partie, les injures qu'il lance à la tête de la malheureuse et les paroles très dures qu'il lui adresse, reprenant à son propre compte (par l'effet d'un jeu cruel ?) le motif de l'inconstance en amour :

HAMLET. Je vous ai aimée autrefois.
OPHÉLIE. En effet, Monseigneur, vous me l'aviez fait croire.
HAMLET. Il ne fallait pas me croire […]. Je ne vous aimais pas.
(III.1.116-120)

Cette pensée qui obsède Hamlet, écœuré par l'inconstance et le côté éphémère de la vie sentimentale, le poursuit sans cesse, y compris au cours de ce bref échange avec Ophélie lors de la représentation théâtrale offerte au couple royal :

OPHÉLIE. Il est bref, Monseigneur.
HAMLET. Comme l'amour d'une femme.
(III.2.363-364)

L'homme serait-il donc seulement exposé aux caprices d'un monde en perpétuel changement ou bien cette propension qui est la sienne à glisser sans cesse dans l'impermanence serait-elle due à sa nature profonde, son « essentielle fragilité » ? C'est dans *Mesure pour mesure* qu'on découvre la position de Shakespeare qui examine la nature de l'homme…

> […] l'homme, l'homme orgueilleux,
> Drapé dans sa petite autorité précaire,
> Ignorant par dessus tout de ce qu'il croit le mieux connaître,
> Son essence de verre […]
> (II.2.218-221)

« Essence de verre »… Homme précaire. Homme fragile… Hamlet est-il autre chose que ce que nous sommes tous – en dépit de cette mission qui lui est assignée et qui l'accable, conscient qu'il est de cette faiblesse, de cette fragilité, qui le mine et lui rend si difficile d'envisager de « remettre le siècle dans ses gonds » ?

Échec de la philosophie ?

Car il faut bien se rendre à cette évidence : l'homme, et l'homme de la Renaissance plus que tout autre, est pris d'un doute ravageur. Il commence en effet à prendre la mesure de toute chose : la terre n'est plus le centre de l'univers, l'homme avance, certes, dans la connaissance[3] des secrets de la nature, mais il ne parvient pas – c'est là sa grande faiblesse, sa grande misère métaphysique – à percer les énigmes qu'il rencontre sur les chemins de sa vie. Il se heurte inexorablement aux grandes questions dont les réponses se dérobent devant lui à mesure qu'il croit progresser et il doit se résoudre à enregistrer un décevant constat d'échec. C'est ainsi qu'Hamlet, résigné peut-être, désabusé en tout cas, lance à son ami Horatio, très tôt dans la pièce :

> Il y a plus de choses au ciel et sur la terre, Horatio,
> Que n'en rêve la philosophie.
> (I.5.167-168)

Alors, échec de la philosophie et de la raison ? On sait qu'à force de tenter de mettre en accord les volontés du spectre de son père avec les efforts qu'il livre pour les mettre en application, Hamlet semble sur le point de perdre la raison (folie réelle ou folie simulée ?[4]). La réponse aux injonctions du spectre, en effet, déborde le cadre de la pure réflexion philosophique et ne peut se trouver (peut-être ?) qu'en dehors de ce cadre qui fixe les limites de la pensée raisonnable (c'est-à-dire, en fait,

[3] Francis Bacon, *The Advancement of Learning*, 1605. Ce titre fait écho aux préoccupations des humanistes et philosophes de l'époque.
[4] Voir Maurice Abiteboul, « Raison et déraison dans *Hamlet* », in *op. cit.*, pp. 25-34.

soumise aux impératifs de la raison). Toute rationalité sera révoquée en doute dès lors qu'elle outrepassera le domaine qui lui est normalement réservé. C'est ainsi qu'Hamlet, conscient du danger qu'il y a, pour la raison, à s'aventurer sur des terres inconnues, préfère renoncer à exercer sa pleine lucidité et se laisser persuader que la Vérité ne sera accessible qu'en acceptant de traverser, d'abord, les ténébreuses difficultés annoncées par le mystérieux visiteur du soir.

Pour ce faire, il faudra nécessairement, en temps voulu, faire table rase d'un passé inutilement studieux, « oublier » l'exercice de la philosophie et ses leçons stériles pour ne « se souvenir » que du message du fantôme (illusion ou réalité d'une souffrance de l'âme ?). Il faudra renoncer aux lumières de la connaissance philosophique, accorder une confiance aveugle aux forces des ténèbres, jurer totale allégeance à cet impératif catégorique qui vient de l'au-delà :

> Te garder en mémoire ?
> Des tablettes de ma mémoire
> J'effacerai tous les souvenirs futiles et stupides,
> Toutes les rengaines des livres,
> Toutes les images, toutes les impressions passées,
> Qu'y ont transcrites la jeunesse et l'observation,
> Et dans le livre, dans le volume de mon cerveau,
> Ton ordre survivra tout seul,
> Sans être mélangé de matière plus vile.
> (I.5.102-104)

Sacrifier les illusoires et stériles satisfactions (obtenues à trop bon compte, du point de vue d'Hamlet) de la philosophie, quitte à vivre une saison en enfer : le salut est peut-être à ce prix.

Apparences et réalité

Le spectre, le revenant, n'est-il qu'une illusion, une simple apparition ? Sa réapparition récurrente, insistante, au cours de la pièce peut passer aux yeux de certains pour une construction fantasmagorique produite par un esprit perturbé, mais elle évoque l'état troublé d'un royaume corrompu et souligne, en fait, la réalité du mal triomphant, la réalité d'un « siècle désarticulé » qu'il incombe à Hamlet de « remettre droit », de « replacer dans ses gonds ».

Car la réalité du mal n'est pas, pour le prince, qu'une apparence. Il ne peut se contenter des apparences et des faux-semblants : il méprise « ce qui semble », il aspire à « ce qui est ». Il le proclame, dès le début de la pièce, répliquant vertement à sa mère qui tente maladroitement de calmer sa douleur :

> « Semble », Madame ? Eh non, cela est : moi j'ignore le « semble ».
> […] Car ce que j'ai en moi dépasse les apparences. (I.2.76-85)

C'est ainsi que Hamlet lui-même peut *apparaître*, diversement, comme un ambitieux frustré, si l'on en croit Claudius ; comme un amoureux déçu selon Polonius ; comme un fils éploré, doublement affecté par la mort récente de son père et le remariage « hâtif » de sa mère, comme l'entrevoit la reine Gertrude qui, en la circonstance, n'est pas loin de la réalité :

> Je suppose que c'est uniquement la grande cause
> La mort de son père et notre trop prompt mariage.
> (II.2.57)

Le roi Claudius, devant le comportement étrange du prince, diagnostique une sombre rancœur d'Hamlet à son égard, due sans doute à des ambitions contrariées par sa propre accession au pouvoir – ce qui incite l'homme d'action qu'il est à prendre des mesures immédiates qui consisteront à éloigner Hamlet en l'envoyant en Angleterre :

> L'amour ! Ses sentiments ne vont point de ce côté-là.
> […] Il y a je ne sais quoi dans son âme
> Que couve sa mélancolie,
> Et je soupçonne qu'une fois éclose,
> La couvée sera dangereuse. Pour l'empêcher,
> Ma prompte décision vient d'arrêter ceci :
> Il va partir incontinent pour l'Angleterre.
> (III.1.170-176)

Il y a peut-être du vrai dans le diagnostic du roi – et d'ailleurs Hamlet abondera dans son sens, quoi qu'avec une certaine malice, en affirmant, plus tard, devant Rosencrantz et Guildenstern venus pour tenter de le sonder : « Je manque de promotion » (*I lack advancement*) (III.2.355).

Quant à Polonius, qui juge de la situation avec le regard d'un père, il a tôt fait de déclarer, avec une certaine perspicacité mais aussi avec l'assurance (plutôt mal placée) qui le caractérise :

> Je suis convaincu
> Que la source première et l'origine de son mal
> Est l'amour dédaigné.
> (III.1.185-187)

Toutes les raisons ici avancées pour rendre compte du « mal » dont souffre Hamlet comportent sans doute une part de vérité, mais elles s'arrêtent toutes aux apparences. Il existe une réalité plus profonde dont elles ne sont que les épiphanies et les signaux d'alarme. Tout le monde aimerait bien savoir ce qui taraude l'âme d'Hamlet – lequel se rend bien compte que tous, autour de lui, seraient très dési-

reux d'« arracher le cœur de [s]on secret » (*you would pluck out the heart of my mystery*) (III.2.382). Il s'agirait pour eux – et pour nous –, en vérité, de tenter de percer le « mystère[5] » d'Hamlet. Mais ce dont il souffre, c'est du mal existentiel par excellence, celui qui pose, en fait, la grande question ontologique, la question de l'être (et du non-être).

La question de l'être

« Être ou ne pas être… »

Shakespeare avait-il lu ses classiques ? Connaissait-il, de première main, les *Fragments* de certains « Présocratiques », et notamment de Parménide d'Élée ? Les Sceptiques et les Stoïciens lui étaient-ils familiers ou bien Montaigne avait-il été leur intercesseur auprès de lui (à la faveur de la traduction de John Florio[6]) ? Tout ceci demeure quelque chose d'un peu mystérieux.

Toujours est-il que, lorsque l'on aborde la question de l'être, on ne peut s'empêcher de rapprocher le texte de Shakespeare de certains *Fragments* du philosophe antique. La question de l'être, en effet, est centrale dans la pièce – aussi bien par son importance philosophique que par la place qu'elle occupe au cœur du déroulement du drame : le célèbre monologue *To be or not to be*, cette méditation sur la souffrance et la mort et sur l'angoisse de l'homme devant la perspective plus ou moins proche de son entrée dans « ce pays inconnu dont la frontière ne voit repasser aucun voyageur » (III.1.79-80), se situe à un moment dramatique crucial, alors qu'Hamlet s'apprête à faire fonctionner « le piège où doit se prendre la conscience du roi » (II.2.634), c'est-à-dire à présenter au couple royal la « pièce dans la pièce » qui reproduira à peu de choses près le schéma de l'assassinat de son père par Claudius (III.2).

Certes, c'est sans doute la disparition du père qui déclenche chez Hamlet cette méditation angoissée, mais elle rejoint, dans ses profondeurs, ces pensées que l'on retrouve dans le *Fragment* « De la vérité sur l'être » de Parménide :

> 4. Deux voies seules s'ouvrent à la quête de la connaissance : l'une affirme il est et il est impossible qu'il ne soit pas.
> Car le chemin de certitude, la Vérité l'accompagne.
> L'autre affirme : il n'est pas et il est nécessaire qu'il ne soit pas.
> Route, sentier plutôt, te dis-je, où il n'y a que mensonge.

[5] Voir l'étude séminale de Félix Carrère, « Le Mystère d'Hamlet », in *Annales de la Faculté des Lettres d'Aix*, XLI (1966).

[6] Voir Stephen Greenblatt, in Stephen Greenblatt and Peter G. Platt (éds), *Shakespeare's Montaigne, The Florio's Translation of the 'Essays'*, New York Review Books, 2014, p. XXXI, qui rappelle que, bien que la traduction de Montaigne en anglais ne fût publiée qu'en 1603, « Shakespeare aurait pu avoir en mains un manuscrit de la traduction de Florio » – laquelle était en circulation dès 1600, c'est-à-dire avant la première publication.

Car l'esprit ne saurait concevoir le non-étant qui ne peut s'accomplir,
ni les mots l'exprimer[7].

Tous les *Fragments* réunis sous cette rubrique « De la vérité sur l'être » soulignent la pérennité de l'être : « 9. Comment un jour l'étant pourrait-il périr ? Comment serait-il venu à l'existence ? ». Seul donc ne peut être que l'être :

14. Il est rien, et jamais rien d'autre ne sera
d'autre que l'étant et rien d'extérieur à lui
[et donc sera] tout ce que les mortels ont nommé, le croyant vrai :
naissance et mort, être et n'être pas.

Shakespeare n'avait sans doute pas lu Parménide. Il n'avait sans doute pas lu Gorgias non plus, qui, réfutant les thèses de Parménide sur l'étant, soutenait qu'« il n'est rien[8] ». Quoi qu'il en soit, bien au-delà de la question du suicide (qui est ici implicite), c'est bien du sens de la vie (sa signification aussi bien que sa destination) qu'il est question. Le mystère, bien sûr, reste entier. Comment, en effet, « arracher le cœur de ce mystère » ?

Il faut noter, en passant, que certaines méditations d'Hamlet sur l'être et le non-être et sur le *kairos*, l'occasion à saisir dans l'instant, auraient pu être inspirées – même si Hamlet continue de douter et de se poser la terrible question – par un *Fragment* de Parménide qu'il est bon de citer presque intégralement ici :

7. […] Il y a mille signes
que l'étant est inengendré et impérissable,
entier en son corps continu, immobile, sans commencer ni finir.
Il ne fut point jadis et il ne sera pas puisqu'il est maintenant tout entier,
un, et jamais discontinu. Quelle naissance en effet lui chercher ?
Comment et d'où évolué ? Du non-étant ?
Point ne te laisserai le dire ou le penser,
car il est impossible de dire ou de penser qu'il ne soit pas.
Quelle nécessité l'eût fait jaillir
plus tard ou plus tôt, le puisant du néant ?
Aussi faut-il qu'il soit absolument ou pas du tout[9].

[7] Traduction de Yves Battistini dans son édition *Trois présocratiques*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1988 (1968). Les citations suivantes seront tirées de cette même édition.

[8] https://fr.wikipedia.org/wiki/Parm%C3%A9nide
« Le sophiste Gorgias a écrit un traité, *Sur le non-étant*, qui réfute le traité de Parménide *Sur l'étant*. Parménide dit que l'Étant est non engendré (fragment 8), Gorgias répond qu'il n'est ni engendré ni non engendré (§ 2), de sorte qu'il n'est ni être ni non-être, et donc pas étant ; Parménide écrit que "l'Étant est" (τ΄ἐὸν ἔμμεναι, fragment 6) et Gorgias, lui, "dit qu'il n'est rien" (Οὐκ εἶναί φησιν οὐδέν, § 1). »

[9] C'est nous qui soulignons.

Parménide insiste sur la nécessité absolue pour l'étant d'être « entier en son corps continu » et donc d'« être maintenant tout entier », ce qui entraîne pour conséquence qu'« il soit absolument ou pas du tout ». Pour Hamlet, rappelons-le, la question se pose en des termes voisins lorsqu'il semble s'en remettre à la Providence, mais en soulignant que l'instant est toujours déjà là (« être maintenant tout entier ») et qu'alors, « le tout est d'être prêt » (V.2.233).

Être ou ne pas être prêt

La question que pose Hamlet a des retentissements multiples.

Outre, en effet, la portée métaphysique que nous venons d'évoquer, elle porte aussi sur l'aptitude de l'homme à « être ou ne pas être prêt ». Être ou ne pas être prêt à affronter sa destinée humaine, certes – et c'est bien là l'essentiel. Mais cette question pose notamment le problème de la volonté : être ou ne pas être prêt à agir et, pour Hamlet, à accomplir sa mission de vengeance, cette mission qui lui pèse et l'accable au point d'accentuer sa « mélancolie ». Hamlet est d'ailleurs assez lucide pour prendre conscience de la grande difficulté que constitue le vouloir – l'une des questions majeures que soulève la réflexion philosophique :

> C'est ainsi que la réflexion fait de nous tous des pleutres,
> C'est ainsi que le naturel éclat de la volonté
> Prend les pâles couleurs de la pensée,
> Et que des desseins de grande portée, de large envergure,
> Changent de cours à cette idée et perdent le nom de l'action.
> (III.1.83-87)

C'est aussi : être ou ne pas être prêt à supporter la souffrance, « les flèches et les coups de la Fortune hostile » (III.1.58) ; rappelons le passage (qui résume tout son mal de vivre) où la douleur d'Hamlet s'exprime en des termes souvent poignants :

> Car enfin qui voudrait supporter les fouets et les mépris du siècle,
> Les injures du tyran, les dédains de l'orgueil,
> Les tourments de l'amour méprisé, les lenteurs de la justice,
> L'insolence des gens en place, les rebuffades
> Dont les médiocres accablent les mérites patients
> Quand, avec un simple poignard, il pourrait
> Se donner à lui-même son *quitus* ?
> (III.1.70-76)

Il y a enfin – et surtout – la question fondamentale : être ou ne pas être prêt à s'assumer, après une quête d'identité difficile. Hamlet, en plein désarroi dès le début de la pièce, est sans cesse à la recherche de sa propre identité.

Il tente, en approchant le fantôme au plus près, d'obtenir la lumière sur les événements dramatiques récemment survenus mais, surtout, il guette dans les réponses qui, il l'espère ardemment, lui seront fournies, les essentielles réponses aux questions de base qui l'obsèdent : qui est-il ? Quel est son destin ?

> Il me fait signe derechef, je vais le suivre.
> […] C'est mon destin qui m'appelle.
> […] On m'appelle encore.
> […] Va, je te suis !
> (I.4.68-86)

Incapable, pendant longtemps – y compris lorsque la pièce dans la pièce (III.2) lui aura amplement fourni confirmation de son lourd pressentiment (« Mon âme était prophète ! Mon oncle ! », I.5.40), c'est-à-dire la trahison de Claudius suivie de son acte criminel –, Hamlet ne cesse de porter sur lui-même un jugement sévère, sans complaisance, et de s'adresser les reproches les plus vifs, au regard de sa propre inertie, c'est-à-dire de sa propre nature, de son être profond :

> Ah, quel croquant je fais, quel épais rustaud !
> […] Car il est évident que j'ai un foie de pigeon !
> (II.2.576-605)

Il faudra attendre quasiment l'issue de la tragédie (à l'avant-dernière scène de la pièce, à l'instant de vérité qui confronte Hamlet à la mort d'Ophélie, sa bien-aimée) pour qu'enfin se dessine très nettement dans son esprit – avec la ferme conviction d'être parvenu au terme de sa quête – la réponse à son interrogation de toujours concernant son identité. Il finit donc, toute douleur bue, par s'assumer pleinement, par trouver la réponse qui apaisera ses doutes et le confortera *in fine* dans une forme de sérénité recouvrée. Et c'est fièrement, alors, qu'il proclame, bondissant dans la tombe fraîchement creusée d'Ophélie :

> Me voici, c'est moi !
> Hamlet le Danois.
> (V.1.280-281)

Hamlet aura dû, chargé dès l'abord de l'accablante mission qui consistait à « remettre le siècle dans ses gonds », faire face à d'épuisantes épreuves, souffrir en son âme des tortures insupportables et, en définitive, comme l'illustre le mythe d'Atlas, se trouver écrasé par « l'insoutenable pesanteur de l'Être[10] ».

Le destin de ce personnage nous interpelle doublement. Il nous plonge, au premier chef, dans la question ontologique par excellence, celle-là même qui relève

[10] Voir Maurice Abiteboul, *op. cit.*, pp. 71-73.

de la *réflexion philosophique* proprement dite. Mais le *schéma dramatique* de l'œuvre théâtrale en tant que telle nous incite également à prendre en compte toute analyse *psychologique* permettant de le situer dans sa quête identitaire, la quête de son être profond.

Hamlet ou les traces d'une réflexion philosophique

Il n'est pas question, naturellement, de considérer *Hamlet* comme une pièce « philosophique » ni même comme une « pièce à thèse » (ou alors il faudrait, dans ce cas, parler d'une pièce à thèses, en soulignant bien ce pluriel), mais ce serait alors affadir son propos principal qui est, précisément, de révoquer en doute toute thèse, toute prise de position dogmatique.

Les sagesses antiques, nous l'avons vu, peuvent être considérées comme constituant le *substrat philosophique* de la pièce, qu'il s'agisse du scepticisme, du stoïcisme ou d'une certaine forme d'épicurisme. Les questions de l'impermanence et de la mutabilité, de l'éphémère et du relatif, de l'apparence et de la réalité, entre autres, sont aussi des thèmes évoqués dans la pièce, lui conférant de ce fait une certaine *coloration philosophique*. Mais, si l'on veut approcher au plus près la *réflexion philosophique*, il faut aborder la question essentielle – celle qui nous renvoie, *volens nolens*, immanquablement à un certain Parménide –, à savoir la question de l'Être. C'est bien là la question centrale dans la pièce de Shakespeare : « être ou ne pas être » demeure bien toujours la question…

Maurice ABITEBOUL
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

IAGO ANTIPHILOSOPHE DANS *OTHELLO*

To find persistive constancy in men?
(*Troilus and Cressida*, I, 3, 21)

Si la philosophie est la mise à distance de l'action spontanée au profit de la réflexion, dût-elle engendrer ensuite la praxis, alors le théâtre de Shakespeare est la scène philosophique par excellence. Sans craindre l'outrance, l'on affirmera que le sujet de toutes ses pièces est celui-ci : la distance entre une action et son accomplissement, creusée par manigance et complot dans les tragédies, par rêve et travestissement dans les comédies. Le moment de la représentation est celui, idéel, qui fait de la réalité l'étoffe d'un songe, l'objet d'une pensée. C'est donc le dispositif théâtral qui est philosophique, producteur de réflexion. L'acteur *philosophe sur* le rôle prévu, qu'il *doit* jouer, selon l'antique motif stoïcien, et arrête l'action, du moins la ralentit pour que l'ordre des actions puisse coïncider avec l'ordonnancement des pensées ; son monologue s'abîme en des questions existentielles noyées dans des métaphores furieuses et métaphysiques. La pièce elle-même mime, en un méta-texte tout entier passé dans sa trame, le délai entre une pensée et son fruit. Le projet dramatique n'est jamais tout entier donné dans une conscience maîtresse du temps, mais il s'élabore progressivement et donne à voir de conserve la naissance des idées et leur réalisation.

Il s'agit donc de réactualiser l'antique sagesse, essentiellement stoïcienne, de la gestion du temps et de l'adéquation de l'homme au cours du monde, mais de le faire en un contexte profondément actuel. L'on attendrait de Sénèque, qui fut pourtant un modèle pour le théâtre élisabéthain, cette mise en scène de l'homme *politique*. Or Sénèque philosophe se tourne vers le mythe quand il s'agit d'écrire pour la scène, et submerge le héros tragique d'un *furor* divin qui le délie complètement de son univers pour le livrer au monstre intérieur intemporel, au retour contre nature à l'animalité. Il y a encore du *furor* en Othello, et dans une moindre mesure dans l'aveuglement de Lear et son acharnement initial contre Cordelia. En revanche, les assassins shakespeariens ne sont ni Hercule, ni Médée en dépit des allusions textuelles, mais ralentissent au contraire le débordement passionnel par la réflexion. Les héros malins et meurtriers, Richard, Iago ou lady Macbeth ont été en effet à l'école machiavélique. Au temps du mythe se superpose le temps historique des annales de Rome, des chroniques de Venise, Londres ou Elseneur – c'est ici et maintenant qu'il faut agir. Or dans le moment historique des temps modernes, l'idéal se dégrade pour l'individu en affirmation de soi-même, et le complot se substitue au projet de la vie juste ; dès que le tout du monde vient à manquer, il ne s'agit plus de se fondre dans l'Être, mais de prendre de force sa place en participant à sa destruction. Les hommes d'action ont donc *raison* de la réflexion, et de l'esprit, qui veut de la constance et donc de l'attachement. Cet esprit qui est en

l'homme ce qui devrait lui être le plus intime est incarné par Cordelia la bien nommée, ou Desdémone qui ne l'est pas moins ; le meurtre d'Ophélie constitue pour Hamlet l'étape nécessaire avant le passage à l'acte. Il semble qu'à chaque fois il faille détruire la part féminine de l'humanité, se priver de son secours, pour accomplir l'action et donc le mal. La mise à mort symbolique de la femme (ou des enfants dans l'histoire de *Richard III*) a donc une valeur multiple : mise à mort de l'enfance, de l'attachement affectif, de la vertu stoïcienne qu'est la constance.

I. Desdémone ou la constance

> Virtus stabilitatem, firmitatem, constantiam totius vitae complectitur.
> Cicéron, *De finibus*, III, XV, 50.

Desdémone est un caractère qui ne varie pas, contrairement à Othello dont l'amour devient haine et à Emilia qui maudit son mari et l'accuse après avoir fait tout son possible pour rentrer dans ses faveurs. Au contraire, Desdémone demeure fidèle dans la tourmente, *come scoglio*. En cela elle est le double de Iago qui, du début à la fin de la pièce, demeure ferme dans son dessein. C'est entre ces deux principes, *fair and foul*, que se joue le drame : la croyance d'Othello. Même au moment où elle pressent qu'Othello veut la tuer, la femme philosophe (ou le philosophe femme) se prépare à la mort comme un sage stoïcien ou romain. La constance est une vertu récurrente du monde shakespearien, et surtout romain, dans *Julius Caesar*. Le néo-stoïcisme de Juste Lipse s'affirme alors avec le *De Constantia Libri Duo, Qui alloquium praecipue continent in Publicis malis* (Leiden, Plantin, 1584) et connaît une grande fortune européenne ; il est traduit en anglais par John Stradling en 1595[1]. « Constancy is a right and immovable strength of the mind, neither lifted up nor pressed down with external or casual accidents » (« la constance est une force de l'esprit droite et immuable, que les accidents du hasard et du monde ne peuvent ni élever ni abaisser »[2]) ; le nom même de Desdémone se réfère au *daimon* grec, et, en l'occurrence, à son génie du dévouement et de la patience : il lui appartient de « faire toute les volontés du Génie que Zeus a donné à chacun comme maître et comme guide, parcelle détachée de lui-même » (Marc-Aurèle)[3].

[1] La traduction de Stradling a été republiée par R. Kirk, *Two Bookes Of Constancie Written in latine by Iustus Lipsius*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1939 et plus récemment revue et annotée par J. Sellars, Justus Lipsius, *On Constancy*, Exeter, Bristol Phoenix Press, 2006. Le texte dans sa traduction anglaise a été mis en ligne par le Pr. Jan Edward Garrett : http://people.wku.edu/jan.garrett/lipsius1.htm

[2] Justus Lipsius, *On Constancy*, J. E. Garrett (éd.) (site consulté le 15 nov. 2015 – ma traduction) : http://people.wku.edu/jan.garrett/lipsius1.htm

[3] Marc-Aurèle, *Pensées*, V, 27, cité par V. Goldschmidt, *Le système stoïcien et l'idée du temps*, Paris, Vrin, 1969, p. 73.

Désdémone se définit comme « une chrétienne » lorsque le Maure l'appelle catin. Elle demeure constante dans son amour pour son époux, malgré le revirement de fortune, identifiant sans doute la providence et la destinée, s'en remettant à un auteur qui règlerait d'avance son sort. Son acceptation de la mort n'a rien de surprenant à la lumière du stoïcisme qui connaît au temps de Shakespeare un regain, notamment grâce à la plume de Juste Lipse :

> Si l'homme de bien pouvait prévoir l'avenir, écrit Epictète, il coopérerait lui-même à la maladie, à la mort, à la mutilation, parce qu'il aurait conscience qu'en vertu de l'ordre universel, cette tâche lui est assignée.[4]

C'est justement l'apport de Juste Lipse d'avoir identifié *fatum* et providence, s'appuyant à la fois sur les penseurs grecs de la providence (*pronoia*) comme Chrysippe et sur les théologiens du destin comme Augustin[5]. Desdémone fait donc d'un Prospero chrétien l'auteur de son *fatum*, un bon père semblable au dieu providentiel du *De Providentia* de Sénèque. Lorsqu'au moment de mourir elle se rappelle son enfance, et fredonne la chanson du saule de la « pauvre Barbara, une servante délaissée, elle ne peut retenir sa tête qui penche tout d'un côté : « I have much to do, But to go hang my head all at one side »[6]. Yves Bonnefoy y voit une réminiscence de l'enfance d'un nourrisson, temps plein et heureux d'avant le langage[7] et ne traduit donc pas, dans « J'ai du mal à ne pas laisser aller ma tête tout d'un côté », la violence de l'image d'une tête complètement affaissée ou d'une tête prête à tomber.

Cette image tisse pourtant un réseau avec le drap mortuaire qu'elle demande qu'on lui prépare, en attendant que se lève après sa mort la « lumière céleste » (« heavenly light »), invoquée peu après par celle qui place sa foi en Dieu (« God troth »).

Desdémone se résigne à la mort comme le Christ dont la tête penche sur la croix ; et la pauvre Barbara est davantage la martyre dont la tête fut tranchée que la nourrisse de Desdémone bébé. Le néo-stoïcisme adoucit la fermeté romaine par la douceur chrétienne, et la patience est une vertu qui allie à la fermeté de la constance l'esprit de charité. Le *daimon* de Desdémone est à n'en pas douter l'ange gardien du monde chrétien, « the ministering angel » (Hamlet, V, sc.1, v. 237), cet ange évoqué à deux reprises à son propos dans l'acte V, scène deux, vers 131 et 207 puisqu'elle est, comme Marie au moment de l'Annonciation par l'Ange Gabriel, « bénie » (« blessed »).

L'antagonisme de Desdémone et Iago devient donc le combat philosophique de la droite Raison contre l'opinion torve et maline :

---

[4] Épictète, *Diss*, II, X, 5, cité par V. Goldschmit, *ibid.*, 1969, p. 69.
[5] John Sellars, « *Stoic Fate in Justus Lipsius's De Constantia and Physiologia Stoicorum* », *Journal of the History of Philosophy* 52/4 (2014), p. 653-674.
[6] Shakespeare, *Othello*, IV, sc.3, trad. Y. Bonnefoy, folio Gallimard, Paris, 2001, p. 398.
[7] *Ibid*., préface, p. 44-45.

> But the true mother of constancy is patience, and lowliness of mind, which is a voluntary sufferance without grudging of all things whatsoever can happen to or in a man (…). Beware here, lest opinion beguile thee, presenting unto thee instead of patience a certain abjection and baseness of a dastardly mind. Being a foul vice, proceeding from the vile unworthiness of a man's own person. But virtue keeps the mean, not suffering any excess or defect in her actions, because it weighs all things in the balance of Reason, making it the rule and squire of all her trials. Therefore we define right reason to be a true sense and judgment of things human and divine (so far as the same pertains to us). But opinion being the contrary to it is defined to be a false and frivolous conjecture of those things.[8]

Survit dans la pièce de Shakespeare la tradition des moralités et des psychomachies où le 0 de la scène, la tête de l'homme, le monde même, sont l'esprit d'Othello, qui est à la croisée de deux voies contradictoires, la raison du *daimon* philosophique et la pulsion irréfléchie de l'opinion sauvage. Desdémone est belle est bonne et représente pour le Maure la possibilité de l'*eudaimonia*. On le sait, la clef de ce bonheur est la modération qui lui permet de durer. Or, c'est avec un excès qui ouvre déjà la voie à un possible retournement qu'Othello accueille sa femme quand il la revoit pour la première fois à Chypre :

> (…) If it were now to die,
> 'Twere now to be most happy, for I fear
> My soul hath her content so absolute,
> That not another comfort like this
> Succeeds in unknown fate.[9]

[8] Juste Lipse, *De constantia*, *op.cit.* (« Mais la mère véritable de la constance est la patience et l'humilité de l'esprit, qui consiste à souffrir volontairement, sans se plaindre contre tout ce qui peut arriver à un homme et en lui. Attention donc à ce que l'opinion ne te trompe, t'offrant en guise de patience l'abjection d'un esprit bas et odieux. C'est un vice laid qui vient du caractère vil d'un homme sans valeur. Mais la vertu se garde du méchant, ne souffrant nul excès ni défaut dans ses actions, parce qu'elle pèse toute chose dans la balance de la Raison, règle et gardienne de tous ses jugements. Nous définirons donc la raison comme le sens véridique et le juge de toute chose humaine et divine (pour autant que cela nous concerne). L'opinion au contraire est définie comme une conjecture fausse et frivole sur ces mêmes sujets », ma traduction).

[9] « Mourrais-je maintenant, Ce serait à mon heure la plus heureuse, Car je crains que mon âme ait tant de joie Que plus jamais, dans ce qui nous attend Et que nous ignorons, j'aie bonheur semblable », trad. Y. Bonnefoy, *op.cit.*, p. 171. L'on regrettera ici l'affadissement du souhait faustien d'une joie absolue, donc vécue dans la séparation du cours du monde et des autres.

Othello adopte quant à son destin une position sans sagesse, et pour le dire clairement, anti-stoïcienne, dont Desdémone corrige aussitôt l'excès périlleux :

> The heavens forbid
> But that our loves and comforts should increase
> Even as our days do grow.

D'une part les cieux doivent d'abord interdire la position épicurienne d'Othello, à qui Shakespeare fait réécrire juste avant ces lignes le « *Suave mari magno* » du début du livre II du *De rerum natura* ! Débarqué à Chypre qu'il prend pour Cythère, Othello semble désormais contempler de loin le monde extérieur et intérieur de son passé et arrêter l'instant d'une jouissance éternelle. Cela, répond brutalement Desdémone, est interdit pas les astres, et par le dais étoilé (*heavens*) du théâtre du Globe (*The heavens forbid* [10]).

Ce jeu de mot shakespearien fait de Desdémone le véritable spectateur à distance de la pièce qui se joue et réactualise le topos stoïcien du sage, bon acteur et spectateur de son rôle dans le monde. Desdémone, en véritable élève de Sénèque, inscrit l'existence humaine dans les lois du temps et dans la réaffirmation éthique des valeurs, alors que pour Othello, le sens de la vie, « *an unknown fate* », échappe – sauf dans l'instant esthétique de la jouissance ou de la destruction. Othello croise ici Hamlet, Richard, Lear, et surtout Macbeth, incapables de compter (avec) le temps. Iago connaît d'ailleurs bien ce point faible d'Othello, l'impatience qui saute trop vite aux conclusions et aux actes irrémédiables.

Après l'avoir pris dans sa souricière, il lui conseille de ne plus suspecter sa femme : « My lord, I would I might entreat your honour To scan this thing no farther, leave it to time » (« Monseigneur, je voudrais prier Votre Honneur De ne pas essayer d'en savoir plus. Laissez faire le temps »)[11]. Ce « *leave it to time* » est la formulation ironique la plus génialement anti-stoïcienne de la pièce : Iago reprend le cœur de la pensée stoïcienne, vouloir les événements comme ils se produisent, sachant que l'interprétation qu'en fera Othello est déjà faussée et qu'il fera un mauvais usage des représentations, voire de la représentation qu'on lui donne. Iago joue en effet ici sur la partie instable, la *phantasia*, l'imagination. Il le livre, en terme stoïcien avant que freudien, à la représentation illusoire du « fantasme », *phantasma*[12].

---

[10] La traduction de Bonnefoy est donc problématique, car elle gomme la rupture fondamentale entre les personnages. Bonnefoy traduit en effet par une formule positive le refus de Desdémone : « Que le ciel permette Que notre amour et nos félicités ne fassent que croître avec le nombre de nos jours ! », *ibid.*.

[11] *Ibid.*, p. 264-265.

[12] Cf. V. Goldschmidt, « La théorie de la représentation », *op.cit.*, p. 111-124. Shakespeare réactualise, avec scepticisme, l'idéalisme stoïcien qui distinguait l'apparence (le fantasme) du phénomène. C'est à cette conception de la représentation qu'il faut relier sans doute la métaphore stoïcienne de l'acteur qui tient son rôle.

II. Iago ou le machiavélisme

Ma nelle repubbliche è maggiore vita,
maggiore odio, più desiderio di vendetta.
Machiavel, *Il Principe*, V.

Il suffit pour Iago de faire triompher l'impatience, le péché même contre ce stoïcisme qui consiste en une bonne gestion du temps, c'est-à-dire en une adéquation du temps subjectif au cours du monde. La patience de Desdémone ajoutait à la constance stoïcienne une humilité chrétienne consistant à souffrir *in publicis malis*. L'impatience orgueilleuse d'Othello sera le point faible du héros. Le drame tient dans cette mise à mort de la philosophie par l'antiphilosophie[13]. L'antiphilosophe adopte une position anti-socratique car il se situe dans une république où les places sont échangeables et où chacun a droit à la reconnaissance et au pouvoir. Le premier ennemi de Iago, celui qui prend sa place – et l'on sait que prendre la place de l'autre est toujours dans les tragédies de Shakespeare l'enjeu dramatique et symbolique majeur – est d'abord Cassio. Or, dans la scène initiale où il tisse avec Roderigo les linéaments de son complot, c'est la nomination de Cassio comme lieutenant d'Othello qui motive la vengeance. « Une vengeance contre celui qui a pris sa place » : l'on croirait lire dans ce résumé le sujet d'*Hamlet*, joué quelques années plus tôt. Hamlet pourrait avoir dit lui aussi « I am not what I am », à la différence près que l'un hésite et retarde l'accomplissement, alors que l'autre met tout en œuvre pour précipiter le drame, au risque de négliger les risques pris à la fin : la survie de Cassio et le témoignage dangereux d'Emilia. La duplicité spectaculaire de Iago est justement ce qu'il reproche à Cassio : « And what was he, a great arithmetician, One Michael Cassio, a Florentine ». Patricia Parker[14] étudie de façon exhaustive cette formule de l'arithméticien qui renvoie Cassio au monde arabe des mathématiques et en particulier à son invention impie du 0 ; par association, au monde démoniaque de la magie et au cercle d'invocation des puissances infernales ; enfin au monde du commerce, ce qui est confirmé par son nom même, le

[13] La référence à Lacan est ici secondaire, ainsi qu'aux cours tenus par Alain Badiou sur Wittgenstein, Nietzsche, Lacan. Quant à savoir si l'antiphilosophie est fille du ressentiment (contre l'université plus que contre la philosophie), cela n'est pas sans rapport avec le personnage de Iago et son ressentiment contre la culture. Il est certain en revanche que Machiavel, tant admiré par Nietzsche, est l'un des pères de l'antiphilosophie en ce qu'il se réclame des faits, non des principes, et adopte un style vernaculaire contre la langue savante de la philosophie. Ajoutons à cela que la carrière de Machiavel, qui ne cesse de vouloir rentrer en grâce auprès des Médicis, n'est pas sans analogie avec la situation de Cassio et, plus souterrainement, d'Iago.

[14] P. Parker, « *Cassio, Cash, and the "Infidel 0": Arithmetic, Double-Entry Bookkeeping, and Othello's Unfaithful Accounts* », in *A Companion to the Global Renaissance: English Literature and Culture in the Era of Expansion* (éd. J. G. Singh), Wiley-Blackwell, Oxford, 2009, p. 223-241.

Caissier. Le jeu de mot sur son nom est d'ailleurs explicite à la scène 2 de l'acte trois (v. 375) quand Iago dit à Roderigo qu'il a été battu par Cassio, mais qu'il l'a « encaissé » (ce que Yves Bonnefoy traduit par « tu lui as fait perdre sa place ») : « Cassio has beaten thee, And thou, by that small hurt, has cashier'd Cassio »[15]. Iago se présente donc comme un homme dont la valeur non mercantile est prouvée par les faits d'armes, par la vertu, ce qui en fait un homme honnête du monde ancien, où son nouveau titre d'enseigne le relègue d'ailleurs (« *Ancient* » en anglais, au sens de l'adjectif présent par exemple dans « *The ancient Roman honour* », *Marchand de Venise*, III, 2, 295). Mais l'art magique et suspect par lequel on avance dans la société moderne, cet art florentin de la parole comme fausse monnaie à laquelle l'on fait trop crédit, est évidemment la persuasion rhétorique. Peu avant, Othello, plein d'outrance verbale (« bombast ») et plein d'épithètes guerrières (« stuffed with epithets of war »), a déjà choisi son lieutenant, parce que, laisse entendre la métaphore, il a été gavé de mots par le prétendant. Cassio est le séducteur, l'homme qui se damnerait pour une belle femme, « A fellow almost damned in a fair wife », et c'est par la beauté rhétorique qu'il séduit le Maure comme il séduit les femmes. Or, justement, dans la première scène de l'acte II, l'art féminin de la parole est lui aussi opposé à l'action virile. Comme Cassio, la femme, dit Iago le menteur avoué, est double, fausse, et surtout sait jouer de l'apparence et de la parole : « She puts her tongue a little in her heart, And chides with thinking » (« Elle rentre sa langue dedans son cœur, Quitte à maugréer en silence »[16]). Autrement dit Cassio est lié au monde féminin et florentin de l'art du courtisan. C'est aussi le monde de Desdémone, qui, juste après la tirade misogyne de Iago, l'enjoint de faire son éloge, ou plutôt de l'écrire (« What wouldst you write of me if you shouldst praise me ? »). Desdémone, sans en avoir conscience – donc sans duplicité comme toujours dans la pièce –, touche ici au cœur de la faiblesse de Iago, dont le style est populaire, et dont l'esprit se révèle ici plus scatologique que pétrarquiste. La faiblesse de Iago est de ne pouvoir coucher ni chiffre ni lettre sur le papier, de n'être ni poète, comme l'épique Maure, ni arithméticien comme Cassio, ni philosophe comme les femmes qui savent enfermer en elles la pensée. Iago est donc le frère de Caliban et avec lui il partage la révolte des esclaves, des barbares, des damnés de la terre qui n'ont pas accès au pouvoir de l'écrit, au secret de tout hermétisme, la parole livresque. Iago a d'abord une revanche à prendre contre le savoir et contre un monde ancien où le livre donnait le pouvoir. Shakespeare inverse ici le scénario de *La tempête*, et fait que le sauvage l'emporte sur le maître intérieur.

Le discours à Roderigo qui, en ouverture, vise à restaurer les mérites républicains contre les intérêts particuliers justifie le recours à des moyens « très cruels et contraires à toutes les règles de la vie, non seulement chrétiennes mais hu-

[15] *Othello*, *op.cit.*, p. 223.
[16] *Ibid*., II, sc. 1, p. 161.

maines » (Machiavel, *Discours*, I, 40)[17]. Iago peint en Cassio son rival, c'est-à-dire ce qu'il hait et désire être, par le jeu mimétique de l'envie qu'a décrypté René Girard[18]. L'homme de l'argent corrupteur, le Florentin machiavélique est Iago et non Cassio ; cela, le spectateur le sait mieux que Roderigo. En le promouvant devant tous, Othello se livre à la tyrannie, et corrompt Chypre – et Chypre corrompt Venise, c'est-à-dire une république vertueuse et sage établie de longue date autour d'un Conseil et sous l'autorité morale du Doge. Par la suite, en éliminant ses adversaires (rivaux) nobles, Iago obéit à la demande de la voix populaire, celle qui caractérise son style : « Lorsque qu'un peuple commet l'erreur d'élever quelqu'un pour qu'il abatte ceux qu'il hait et que cet homme est habile, il arrive toujours que cet homme devient un tyran »[19]. En libérant la sauvagerie d'Othello, Iago suscite un tyran qui n'a plus rien de la grandeur de César. Lui-même enclenche la révolte politique en suscitant le trouble, la révolte, les *tumulti*[20] (à l'acte I lorsqu'il va réveiller Brabantio, ensuite en enivrant la garde et en suscitant des rixes, enfin par une série de meurtres). La pièce prend fin avant qu'ait le temps de s'accomplir l'action politique de Iago : l'instauration d'une tyrannie à l'intérieur de la république vénitienne. Mais, et même s'il est puni, tout est accompli et les valeurs du monde de Desdémone n'ont plus cours. L'*Ancient* (enseigne) fait advenir par antiphrase (mais il en a averti : « I am not what I am ») la modernité. Il n'y a plus dans ce monde moderne qu'une *virtù*, celle de la virtuosité, et qu'un pouvoir, celui de l'opinion. Machiavel, note Leo Strauss, est justement celui qui rejette la voie moyenne des philosophies antiques (et de l'*Ethique à Nicomaque* en particulier) ; pour lui, l'action politique n'est plus qu'une réponse pessimiste à la nécessité des faits[21]. Or, le théâtre de Shakespeare, dans *Othello* en particulier, ne cesse de montrer que les faits ne sont qu'apparences et qu'il suffit de quelque expédient et du fiel de la calomnie pour les faire mentir. Autrement dit se joue ici du Machiavel en miroir ou porté à la puissance démultiplicatrice de l'ironie. Les deux scènes initiales des deux premiers actes peignent progressivement le portrait d'Iago, et dessinent l'enjeu théâtral réel de la pièce : le *pouvoir* de la parole. Et il en va d'abord du pouvoir politique, qui repose sur la parole. Quand Iago incrimine en Cassio le flo-

[17] Machiavel, *Discours sur la première décade de Tite-Live*, trad. A. Fontana et X. Tabet, Paris, Gallimard, 2004, I, 26, p. 98.

[18] Notons toutefois que la courte analyse d'Othello *Shakespeare et les feux de l'envie* (trad. de l'anglais B. Vincent, Bernard Grasset, Paris, 1990, p. 353-361) fait de Cassio le double mimétique d'Othello – mais elle complexifie plus qu'elle n'invalide la triangulation amoureuse.

[19] Machiavel, *Discours*, *op.cit.*, I, 40, p. 117.

[20] T. Ménissier, « *Ordini* et *tumulti* chez Machiavel : la république dans l'histoire », *Archives de philosophie* tome 62, 2/1999, p. 221-239. Sur les questions politiques ici traitées, C. Ion, « Conquérir, fonder, se maintenir », *Lectures de Machiavel*, M. Gaille-Nikodimov et T. Ménissier (éd.), p. 93-128.

[21] L. Strauss, *Pensées sur Machiavel* (1978), trad. M. P. Edmond et Th. Stern, Paris, Payot, 1982.

rentin, il s'attaque à Florence, république des « intellectuels » qui fondèrent le mythe de la « florentina libertas », patrie universelle de la liberté[22]. Le jeu est subtil, puisque la république vénitienne a servi de modèle à la république florentine, beaucoup plus fragile et instable. La première cible de Iago est l'humanisme civique, la seconde la vertu stoïcienne. Il faudra alors abandonner les éternelles questions de psychologie des personnages qui fleurissent dans la critique britannique notamment : de qui est amoureux Iago, d'Othello ou de Desdémone ? Othello est-il réellement amoureux, est-il fou, et Desdémone entièrement innocente ? Il faut faire crédit à Shakespeare du caractère ténu des preuves matérielles qui font croire à la culpabilité de Desdémone : une dentelle perdue et l'interprétation d'un rire à la scène 1 de l'acte IV, quand Othello espionne Cassio se divertissant d'évoquer ses conquêtes et en conclut qu'il s'agit de Desdémone. Personne, dans le monde réel, ne se livrerait autant qu'Othello à la puissance du fantasme, s'il n'était une question de mots, et non une question de faits. La scène est le règne du symbolique. À voir, *Othello* est une pièce décevante qui repose sur quelques ficelles dramaturgiques éculées, à la limite du comique, qui fournissent seulement matière à un mauvais livret d'opéra. Comme *Hamlet*, il s'agirait donc d'une tragédie à entendre, et à lire, pour se livrer entièrement au démon, au *daimon* de l'intériorité, qui tantôt verse dans l'oreille la « pestilence » de l'insinuation, tantôt le chant. La pièce, qui donne à entendre par dessus toutes la voix de Iago, verse donc un poison qui est aussi contre-poison, puisqu'elle montre au bon spectateur l'échec d'un spectateur trop crédule (Othello) et murmure à une oreille avertie le double sens des mots.

Il y a à plus d'un titre un paradoxe du menteur dans le « I am not what I am » de Iago dans la scène initiale du drame. Il fait cet aveu à Roderigo après avoir formulé deux énoncés contradictoires. Il a d'abord condamné le machiavélisme florentin de Cassio et s'est peint sous les couleurs de l'honnêteté romaine, dont tous le créditent par la suite en ne cessant de l'appeler « honest Iago ». Il déclare ensuite comploter une révolte contre les puissants et dissimuler « The native act, and figure of my heart ». Quand dit-il vrai s'il n'est pas qui il est ? Iago annonce ainsi le tournant où il va retourner contre Cassio et les femmes leur puissance secrète, les ruses de la parole. Il s'y trouve aussi une aporie, un cercle infini et infernal où le fond manque. Si quand il le dit, il énonce qu'il n'est pas l'homme vertueux qu'il a dit qu'il était, Iago n'est qu'une puissance négative, un être méphistophélique sans substance. Le drame est mu par une puissance négative, purement verbale, une machine à faire disparaître tout ce qu'il hait et tout ce qu'il est. La formule de Bradley « Iago's plot is Iago's character in action »[23] est pleinement justifiée, à ceci près que le caractère de Iago est de ne pas être ce qu'il est, mais de désirer l'être. « La cause, dit Machiavel, est que la nature a créé les hommes de façon telle qu'ils peuvent tout désirer et ne peuvent tout obtenir. Le désir d'acquérir

[22] T. Ménissier, « République, ordre collectif et liberté civile », *Lectures de Machiavel, op.cit.*, p. 151-191 et en particulier sur l'humanisme républicain, p. 158-161.
[23] A.C. Bradley, *Shakespearean Tragedies*, London, Macmillan, p. 179.

étant plus fort que la capacité de le faire, il en résulte le mécontentement de ceux qui possèdent et le peu de satisfaction de ceux qui n'ont rien » (*Discours*, I, 37)[24]. Et la machination produit du tragique, c'est-à-dire de l'annihilation progressive du monde, devenu spectral, comme ce O arabe qui permet de le compter, à débit et à crédit, tout en (n')étant rien. Autrement dit le théâtre mange le livre, la pièce écrite qui va vers sa fin. Le geste d'assassinat de Desdémone est comparable à la noyade du livre par Prospero à la fin de *La Tempête*. Les deux allégories sont d'ailleurs intimement reliées par la noyade de la triste Ophélie, qui elle même partage avec Desdémone le goût pour les chansons d'enfance, la foi dans les mots et les livres – que Prospero eût noyé Miranda plutôt que son livre et l'analogie eût été idéale !

L'acharnement de Iago ne viserait donc pas tant Othello que Desdémone. Pour le machiavélien qu'il est en vérité, la fortune est une femme qu'il faut battre et soumettre érotiquement (« tenere sotto »). Shakespeare transcrit de manière littérale en intrigue des désirs la métaphore du vingt-cinquième *Discours*[25]. En cela, il retrouve aussi un élément de l'hypotexte, *Un Capitano Moro*, publié en 1565 par un disciple de Boccace, Cinthio, où « l'enseigne » (devenu Iago) agissait par dépit amoureux, après avoir été repoussé par la femme du Maure. Dans la pièce de Shakespeare la relation avec Desdémone est cependant plus complexe : Iago désire en fait la place de Desdémone, soit imaginairement dans les bras de Cassio (ou entre ses cuisses plus précisément) quand il raconte que Cassio l'avait *pris* la nuit – pour Desdémone –, soit en reprenant l'amour d'Othello dont elle l'a privé (qu'il ne cesse de peindre en bête sexuelle au début de la pièce). Ernest Jones, développant une intuition de Freud esquissée dans *L'interprétation du rêve* et dans une lettre à Fliess du 15 octobre 1897, a montré à propos d'Hamlet comment il s'agit, dans la dramaturgie shakespearienne, de prendre la place interdite de l'autre[26]. Iago dit ici, dans le rêve fictif de Cassio, son propre désir d'être pris effectivement pour Desdémone, de devenir elle. Mais ici, la place libre est immanquablement une place vide, constate un Iago pré-lacanien qui, comme Hamlet, veut/doit mourir aussitôt qu'il a réussi. Iago est certes un être de désir, un être républicain dans un monde où les places ne sont plus fixées de toute éternité et sont à prendre. Mais alors il découvre, en sujet moderne, que la place de l'autre est enviable dans la mesure où il subsiste encore de l'autre, du désirable. Mais si Desdémone consent à disparaître et si le héros Othello n'est qu'un être faible et crédule, alors Iago n'a plus qu'à quitter la scène. Il ne veut même plus achever le rival initial, Cassio, qui lui survivra comme Fortinbras survit à Hamlet. Il en va de la *libido sciendi* comme de la *libido dominandi*. L'antiphilosophe se venge d'un univers qui l'a exclu en tuant celle qui

[24] Machiavel, *Discours*, *op. cit.*, p. 109-110.

[25] C. Ion, « Conquérir, fonder, se maintenir », *op. cit.*, p. 123 et Cf. E. Quaglio, « Fortuna-dona nel *Principe* », *Annali della Scuola Normale di Pisa*, vol. XVIII/4, 1988, p. 1691-1738.

[26] Un essai de 1910 publié dans *American journal of psychology* sera développé dans *Hamlet and Œdipus*, paru en 1949. Il paraît en français avec une préface importante de Jean Starobinski, *Hamlet et Œdipe*, trad. par A.-M. Le Gall, Paris, Gallimard, 1967.

par excellence (stoïcienne) a choisi sa place[27] dans le monde et l'affirme éthiquement. Mais il faut pour cela que l'objet de son amour et de sa haine puisse se fixer sur un objet. Quand l'objet du désir vient à manquer et que la philosophie est morte, quelle place y a-t-il encore pour une antiphilosophie ?

Conclusion

L'on pourrait poser à propos de Shakespeare la question de Benjamin à propos du roman de Goethe, *Les affinités électives*, de savoir si les forces mythiques de la Nature ne font pas un retour à la mesure de leur refoulement par la Raison. Cette autre lecture des pièces aurait aussi son actualité philosophique, qui ferait signe à la fois vers un monde pré-classique et post-moderne où la conscience individuelle et parlante n'est pas le tout du monde, et n'est jamais autant victime qu'au moment tragique où elle affirme sa toute puissance. La Nature se manifeste souvent au sens propre et prend sa revanche de manière spectaculaire de manière cataclysmique. Dans *Othello*, elle s'exprime dans les crânes et les corps (de manière spectaculaire dans la crise d'épilepsie qui secoue le Maure), et prend d'autant plus violemment sa revanche. Le drame se joue sur une dialectique du couple Desdémone-Iago, en un scénario freudien où l'idéalisme n'est que le renversement de la sauvagerie – dans un monde où la force pulsionnelle demeure constante. L'un est à la mesure de l'autre. Le sous-titre de la pièce pourrait être *La constance de la force contre la constance de l'amour*, ou bien encore *La double vertu*. La tête d'Othello ne peut qu'y perdre le sens. Il n'est qu'un cas, qui se tient aux limites du genre dramatique et verse dans la féerie, où le projet est tout entier maîtrisé par l'un des rôles qui n'a aucun double : *La tempête*. Le mage Prospero se tient à la limite de la scène, en position de maître des marionnettes. Shakespeare berce alors le spectateur de la douce aria d'une pensée magique, où tout serait écrit par un père quelquefois cruel, mais fondamentalement bienveillant. Les personnages n'ont d'autre réflexion possible que de constater l'extase amoureuse, le rapt des sentiments, ou la violence brute qui contraint la volonté. Prospero ignore le doute, échappant ainsi au contexte dramatique et devenant toujours davantage une figure auctoriale, à qui il ne reste qu'à jeter ce livre déjà joué, déjà écrit. La providence ne peut écrire qu'une féérie lyrique, pas une tragédie. Il en va tout autrement des personnages antiphilosophes (pour autant que la philosophie ait été une sagesse) qui n'ont pour arme que leur parole et qui mettent en doute cependant la toute-puissance du *logos* : Iago, Macbeth, Richard et Hamlet.

Éric LECLER
Aix-Marseille Université

[27] J'emploie à dessein un vocabulaire sartrien, suivant Goldschmidt qui note à plusieurs reprises les similitudes entre la pensée de la liberté en situation selon Sartre et le système stoïcien.

DU BON USAGE DES DOCTRINES MÉDICALES AU THÉÂTRE À TRAVERS LES ÂGES

Introduction

L'intérêt conjugué pour le théâtre et la médecine n'est ni rare ni fortuit. Par le passé, la pratique médicale se présentait dans bien des cas comme un spectacle à part entière. En témoignerait, s'il le fallait, *La leçon d'anatomie* de Rembrandt (1632) ou *Une leçon clinique à la Salpêtrière* d'André Brouillet (1887), qui sont des mises en scène d'expériences du professeur Jean-Martin Charcot, destinées à être vues. Et même, actuellement, la thérapeutique de certaines maladies mentales se sert volontiers du psychodrame et de procédés variés pris au théâtre. Eugène Ionesco, de son propre aveu, avait écrit *Le roi se meurt* pour tromper, en l'extériorisant, sa terreur de la mort et, peut-être aussi, espérait-il, celle des spectateurs. L'intervention chirurgicale se pratique en anglais dans un *operating theatre*. En effet, on y installait autrefois des chaises pour les spectateurs du dehors et, en particulier, pour les étudiants en médecine qu'on peut encore apercevoir de nos jours dans la galerie de certains blocs opératoires.

La médecine et le théâtre ont, également, des origines communes. Dans la Grèce antique, le théâtre naît du culte dionysiaque dont il se détache graduellement pour mettre l'homme au centre de la scène. La thérapie médicale est, elle aussi à ses débuts, dispensée exclusivement par les dieux, et sans cesser d'être implorée encore aujourd'hui, la divinité fait place peu à peu à une médecine plus scientifique. Les deux arts évoluent au départ dans un même espace : le célèbre amphithéâtre Epidaure situé en Péloponnèse. Cet amphithéâtre était à l'origine le sanctuaire d'Esculape, dieu de la médecine, où les pèlerins malades passaient la nuit dans l'espoir de rêver et de se réveiller rétablis. Et c'est de là qu'au IV^{e} siècle av. J.-C. émerge la médecine proprement dite avec Hippocrate (environ 460-environ 370 av. J.-C.). Certaines maladies s'y traitaient déjà avec des moyens empruntés au spectacle. Par la suite, l'amphithéâtre deviendra, pour le rester, la vitrine du théâtre grec.

Coïncidence ou non, la tragédie et la comédie classiques ont, d'entrée de jeu, une composante thérapeutique grâce à la *catharsis* : dans la tragédie par la purgation des sentiments, dans la comédie par le rire qui sert souvent d'exutoire. Les exemples sont légion. Mais c'est sur la scène comique que se noue et se dénoue l'écheveau de la vie en société. Henri Bergson insiste à juste titre sur le fait que « [la comédie] accepte la vie sociale comme milieu naturel »[1]. On ne rencontre pas de médecins dans la tragédie classique parce qu'elle traite généralement de la

[1] Henri Bergson, *Le Rire*, Paris, PUF, 1950, p. 199.

condition humaine et la souffrance y est d'ordre moral. Le seul exemple du héros d'une tragédie classique éprouvé physiquement, à ma connaissance, est Philoctète de Sophocle, mais sa blessure, nous apprend-on au dénouement, sera soignée plus tard, à Troie. La comédie classique, en revanche, traduit, bien que d'une manière souvent sommaire, voire caricaturale, des situations et des personnages pris dans la réalité vécue de l'auteur comique. Elle est, du reste, jusqu'à l'invention de la presse au XVIII^{e} siècle, l'organe privilégié servant de communication au public.

Nous poursuivrons, dès lors, l'étude du théâtre et de la médecine, quoique souvent abordée par les médecins ou les critiques littéraires, en proposant un rôle complémentaire de la représentation scénique face à la médecine : sa fonction médiatique servant à la fois à informer et à témoigner du véritable statut du médecin et de la pratique médicale ponctuels, tels qu'ils sont perçus par ceux qui ont besoin de leurs services. Car ce statut, personnifié dans certaines œuvres dramatiques, ne coïncide pas nécessairement – et c'est là son intérêt majeur – avec l'histoire de la médecine et de ses progrès. Impitoyablement écorchée dans la comédie jusqu'au XVIII^{e} siècle, la figure du médecin acquiert de la respectabilité à partir du moment où les praticiens deviennent vraiment compétents et accessibles. Nous assistons alors à une autre sorte de satire médicale qui disparaîtra le jour où le thérapeute, globalement à partir du XX^{e} siècle, deviendra, dans les arts du spectacle, un homme comme les autres.

La comédie comme média

Il faut reconnaître que l'ancienne comédie ne s'occupe guère de médecine à proprement parler. Mais il suffit d'une seule comédie d'Aristophane, *Les Guêpes*[2], où, par le biais d'une satire de la justice, l'auteur indique les moyens dont dispose la médecine de l'époque. Le personnage emblématique de la pièce est un juge à la retraite obsédé par la passion de juger. Il en arrive à juger un chien pour vol, et c'est ainsi que l'esclave Xanthias dépeint le fou à son public :

> Je vais vous expliquer la maladie de notre maître sans plus tarder…
> Il est toqué des juges comme nul homme au monde
> Voilà sa passion : juger… […]. Voilà pourquoi nous le gardons […]
> En effet, son fils, lui, trouve cette maladie insupportable…

Or, ce fils, qui est assez riche pour faire appel aux meilleurs soins médicaux, en est réduit à ce qui suit :

> Au début, il avait tenté de le raisonner […]
> Ensuite, il lui fit prendre un bain rituel et le fit purifier…

[2] Aristophane (ca. 450- ca 388 av. J.-C.).

Mais, l'autre, bernique !
Alors [il] l'obligea à passer la nuit dans le sanctuaire d'Asclépios…

La Rome antique fait des progrès dans le traitement de certains troubles grâce à l'héritage de la médecine hippocratique importée par des médecins grecs, et notamment par Galien (médecin de Marc Aurèle, installé à Rome en 162). Pourtant, la réputation des médecins est loin d'évoluer en leur faveur. Le peuple les considère comme des charlatans et des tricheurs.

Les Ménechmes[3] de Plaute en font foi. La comédie (adaptée par Shakespeare dans *The Comedy of Errors* en 1594) est celle de deux frères jumeaux identiques dont l'un, Ménechme, vit paisiblement jusqu'au jour où son jumeau, qui avait été enlevé en bas âge, réapparaît brusquement sans qu'on s'en doute. S'ensuit un quiproquo endiablé où les deux protagonistes sont pris pour une seule personne dont le comportement, par conséquent, semble inexplicable à l'entourage. Le beau-père de Ménechme croit que son gendre est devenu fou et fait appel à un médecin. En voici la performance professionnelle :

(Acte I, sc. 5-6)
Le médecin : Quelle maladie a-t-il, disais-tu ? Dis-moi tout, vieillard. Est-il possédé ou ensorcelé ? Je dois le savoir. Est-ce la maladie du sommeil ou de l'eau dans l'intérieur qui le rendent malade ?
Le vieillard : Mais, si je te fais venir, c'est pour que tu me l'apprennes, et que tu le guérisses.
Le médecin : Cela, c'est très facile. Il sera guéri, je te le promets sur ma parole.
Je lui ferai plus de cent fumigations par jour ; je te le soignerai avec le plus grand soin.
Le médecin, *à Ménéchme* : Salut Ménechme ! Mais, s'il te plaît, pourquoi découvres-tu ton bras. Tu ne sais pas que tu aggraves ainsi ton mal ?
Ménechme : Va te faire pendre !
Le médecin : …On ne pourra pas le guérir à moins d'un arpent d'ellébore. Mais dis-moi, Ménechme […]. Bois-tu du vin blanc ou du vin rouge ?
… Dis-moi, est-ce que tes yeux deviennent durs par moments ?
… Est-ce que tes entrailles deviennent bruyantes, les as-tu entendues ?
Sais-tu (*il s'adresse au vieillard*) ce qui serait le mieux ? Ce serait que tu le fasses porter chez moi […]. Là-bas, je pourrai le soigner comme je voudrai. […] Je lui ferai boire de l'ellébore pendant environ vingt jours.

Éric Segal, dans la préface de sa traduction anglaise des pièces de Plaute, affirme non sans raison que la comédie à cette époque est moins sociale que co-

[3] Plaute (ca. 254- ca. 184 av. J.-C.).

mique. Que c'est un monde à l'envers qui est le prototype de la nouvelle comédie héritée de Ménandre[4]. Raison de plus pour y admirer la parodie de la prétendue médecine telle qu'elle est pratiquée chez le commun des mortels par des ignorants patentés.

Au Moyen Âge, non seulement la médecine ne fait pas de progrès, mais elle régresse. On attribue la maladie au destin, au péché, aux influences astrales. Les remèdes sont sollicités, en règle générale, de la bienveillance divine. Les textes médicaux de l'Antiquité gréco-romaine sont conservés, sans servir, dans les monastères. Dans *Le vilain mire*, fabliau anonyme du XIII^e^ siècle, repris par Molière dans *Le médecin malgré lui* (1666), l'auteur met en scène un paysan futé qui, contraint et forcé de faire le médecin, aboutit là où ont échoué les spécialistes de la profession. Il parvient, avec un peu de bon sens, en la faisant rire, à débarrasser une demoiselle de l'arête qui s'est logée dans sa gorge. L'impuissance de la médecine au cours de l'épidémie de la peste noire au XIV^e^ siècle qui a tué, d'après les estimations des historiens, entre 30% et 50% de la population européenne en cinq ans, a même rendu caducs les textes arabes importés par les croisés au XII^e^ siècle. On impute la catastrophe à la colère divine. Les guérisseurs continuent de sévir, mais la voix de la comédie naissante en dit long sur la méfiance du peuple. Ainsi cette boutade dans *La farce de maître Pathelin* (ca. 1470) : « [ces médecins] m'ont tué avec toutes les drogues qu'ils m'ont fait boire… Et pourtant, il faut les croire. Ils nous manient comme des pantins. » (Sc. 5, vers 121-124).

Avec la Renaissance, la médecine commence à se perfectionner. On s'éloigne de la tradition et les connaissances se développent à partir de données scientifiques. En bravant les interdits de l'Église, André Vésale, professeur à l'université de Padoue, publie en 1543 un traité d'anatomie. On s'intéresse aux maladies contagieuses, vénériennes. Les passages que Rabelais consacre aux traitements médicaux dans *Gargantua* sont, à cet égard, très éloquents. Mais il y a peu de praticiens professionnels et la rhétorique y a une bien plus grande part que l'expérience. La chirurgie reste encore aux mains des barbiers, et le peuple doit se contenter des charlatans et des incapables. Montaigne, quoique souffrant le martyre de ses calculs aux reins, se méfie des médecins comme de la peste :

> Les médecins […] rendent la santé malade, pour garder qu'on ne puisse […] échapper à leur autorité (*Essais*, livre II, ch. XXXVII, « De la ressemblance des enfants aux pères »)

C'est alors que, vers le milieu du XVI^e^ siècle, apparaissent en Italie des compagnies itinérantes de comédiens. C'est la future *commedia dell'arte*, appelée d'abord *commedia all'improvviso*. Les acteurs improvisent, en effet, sur des tré-

[4] Ménandre (ca. 342- ca. 292 av. J.-C.).

teaux à partir de canevas et de personnages à masque fixe. Deux des dix personnages fixes de la troupe sont les boucs émissaires attitrés du public : *Pantalone*, le marchand, et *dottore*. À l'origine, le *dottore* était la charge de l'éminent savant de l'université de Bologne. Pédant, phraseur, fort en rhétorique, il fait de longs discours prétendument savants dans un latin fantaisiste, incapable de faire face à la réalité des cas qui lui sont soumis. Les rires qu'il soulève sont un antidote pour les spectateurs, victimes de la vanité de sa science dont la médecine occupe une part importante. Après de courts séjours en France dès le XVI[e] siècle, les comédiens italiens s'y installent définitivement au début du XVII[e] et, adoptés par le roi, ils deviennent célèbres. Ils marqueront profondément les comédies de Molière qui, un temps, partage avec eux, à Paris, la salle du Palais Royal. Mais outre l'influence de la tradition et de celle que les comédiens italiens ont exercée sur le futur directeur de troupe, dramaturge et comédien, prime la réalité de son temps. Quiconque est familier avec le théâtre de Molière sait le sort que ce grand auteur comique y a réservé aux médecins.

La médecine dans le théâtre de Molière (1622-1673)

Il y a toujours peu de médecins au XVII[e] siècle et les progrès piétinent. La médecine générale s'inspire encore de la théorie de l'Antiquité, dont celle d'Aristote selon laquelle les quatre humeurs (le sang, la lymphe et les biles, jaune et noire) sont responsables de l'état de santé de l'homme. Si bien que, pour rétablir l'équilibre altéré de ces humeurs liquides, les médecins, au Grand Siècle, conti-

nuaient de soigner les malades à coups de saignées et de clystères. Molière a peuplé son théâtre de médecins de cette espèce. Patrick Dandrey[5] a passé au peigne fin la maladie et la médecine dans l'œuvre de l'auteur. En reprendre l'examen serait, par conséquent, sans intérêt. Nous allons, dès lors, aborder la satire moliéresque sous un tout autre angle et notamment par le biais d'un mal qui, de tous les temps, a préoccupé l'humanité : la folie. Michel Foucault[6] en a étudié les diverses facettes dans un livre devenu un classique. Pour étayer notre propos, nous en citerons quelques passages : « […] à partir du XV^e^ siècle, le visage de la folie hante l'imagination de l'homme occidental » (p. 25). Liée au péché et au mal, et considérée comme un châtiment céleste, telle qu'elle est représentée dans la peinture de Bosch, Dürer et Bruegel par exemple, la déraison change d'aspect. « [Elle] ouvre, dit Foucault (p. 36), sur un univers entièrement moral. Le mal n'est pas châtiment ou fin des temps, mais seulement faute et défaut »[7]. La folie n'est plus que la sanction d'une science déréglée et inutile (p. 34). Depuis Érasme, elle devient une forme relative de la raison (p. 41). Et au début du XVII^e^ siècle, « la folie n'est plus considérée dans sa réalité tragique […], mais seulement dans l'ironie de ses illusions » (p. 50). En somme, à l'instar du trompe-l'œil de l'art baroque, elle prend le faux pour le vrai.

Prendre le faux pour le vrai devint un comportement inadmissible au siècle de Louis XIV où la raison régnait en maître absolu. Quiconque avait failli à la raison ne pouvait être que malade mental et, à ce titre, risquait d'être exclu de la société car il représentait un danger. La psychiatrie, nouvellement inventée, s'employait à soigner certains cas de déraison au XVI^e^ siècle. Mais comment ? En voici le traitement tel qu'il est rapporté par Michel Foucault :

> Comme l'origine de ces maladies n'est autre chose qu'un désir violent pour une chose que le malade considère comme un bien, il est du devoir du médecin de lui prouver par des raisons solides que ce qu'il désire avec tant d'ardeur est un bien apparent et un mal réel afin de le faire revenir de son erreur. (p. 347)

Nous en admirerons la parodie dans le théâtre de Molière. À première vue, son œuvre s'intègre naturellement dans la doctrine classique. Ses comédies reprennent le canevas traditionnel du conflit comique qui oppose deux camps. Le camp des jeunes amoureux et de leurs alliés représente la vérité, l'ordre, le désir légitime. Le camp adverse, qu'incarne l'excentrique plongé dans l'erreur (Arnolphe, Orgon, Harpagon, Jourdain, Alceste ou Argan par exemple), sème le chaos et génère des catastrophes. Véritable aliéné, déclaré fou par les siens, le personnage comique,

[5] *La médecine et la maladie dans le théâtre de Molière* (Paris, Klincksieck, 2006).
[6] *Histoire de la folie à l'âge classique* (Paris, Gallimard, 1972).
[7] Voir à ce propos Sébastien Brant, *La nef des fous* (1494), et Érasme, *Éloge de la folie* (1509).

prisonnier d'une bulle étanche, est aveugle à tout excepté son idée fixe. Pour que le dénouement soit heureux, conforme en cela aux règles de la comédie, le fou, dans le meilleur des cas, est neutralisé et réintégré au sein du groupe, ou expulsé s'il est irrécupérable.

Mais le génie de Molière va au-delà de ce schéma classique en introduisant dans ses pièces un nouveau personnage comique : le raisonneur. Que fait le raisonneur sinon tourner en ridicule la pratique psychiatrique décrite par Michel Foucault ? Peut-être faut-il le regard de l'homme moderne pour s'en aviser. Il est peu probable que le spectateur candide du XVII[e] siècle en ait été conscient. Il n'en est pas moins évident que Molière se moque ouvertement des méthodes thérapeutiques du raisonneur dès *L'école des femmes* (1662), sa première grande comédie. La pièce s'ouvre sur une ébauche de ce que seront les tentatives de l'homme équilibré de ramener le fou à la raison. Chrysalde, en ami et voisin, essaie de convaincre Arnolphe de la folie de son projet d'épouser la jeune Agnès. La sagesse de ses propos n'effleure même pas la conscience de l'homme obsédé par la violence de son désir. Dans les comédies futures, Molière perfectionnera ces dialogues de sourds entre raisonneurs et fous. Il montrera que seul le langage de l'aliéné, que sauront adopter, à l'occasion, certains domestiques, parviendra, sinon à rendre le fou raisonnable, au moins à ébranler ses défenses. La longue harangue de l'honnête Cléante dans *Tartuffe* (1664-1669), où il s'efforce de prouver son aveuglement au maître de céans, se termine par la question impatiente d'Orgon :

> Monsieur mon cher beau-frère, avez-vous tout dit ?
> […] Je suis votre valet. (I, 5)

Orgon avait à peine suivi le discours. Dans sa mise en scène de la pièce, Antoine Vitez avait fait tambouriner Orgon sur la table en signe d'impatience. En revanche, il réagit violemment lorsque la servante Dorine le provoque (II, 2). Des dialogues stériles du même type se poursuivent dans *Le misanthrope* (1666) entre Alceste et Philinte qui essaie de convaincre son ami que sa franchise est une maladie [qui], partout où [il va], donne la comédie. Et qu'un si grand courroux contre les mœurs du temps [le] tourne en ridicule auprès de bien des gens. (I, 1)

Les bons conseils de Philinte ont naturellement l'effet inverse sur Alceste qui se cabre encore davantage contre la société. Dans *Le bourgeois gentilhomme* (1670), la même stratégie aboutit aux mêmes résultats. Cléonte, en bon raisonneur, échoue auprès du bourgeois qui n'entend que ce qui a trait à son obsession, c'est-à-dire que celui qui veut épouser sa fille n'est pas gentilhomme. Jourdain congédie donc l'impertinent roturier en déclarant : « Touchez-là, Monsieur. Ma fille n'est pas pour vous. » (III, 12) Seul le valet, Covielle, grâce à la ruse, parvient à enrayer les dégâts en flattant la folie du maître ravi de croire à son titre de mamamouchi. Dans *Le malade imaginaire* (1673), Molière insiste encore davantage sur l'absurdité des méthodes médicales de son temps. La servante Toinette en sait plus sur le mal qui ronge son patron que les professionnels incapables et vaniteux qui le

soignent. Ceux-ci le volent et l'affaiblissent à force de saignées et de clystères qui, comme on sait, continuent de sévir de son temps, et pas toujours avec discernement. Il est clair que Molière en voulait personnellement à la Faculté, sans quoi il serait difficile d'expliquer la férocité de la caricature des médecins dans sa dernière comédie. Le cas Argan s'inspire-t-il du vécu de son créateur ? C'est ainsi, en tout cas, qu'Ariane Mnouchkine, dans son film *Molière* (1978), éclaire, au dénouement, la double perspective de la pièce : d'un côté, nous assistons à l'intronisation carnavalesque d'Argan en médecin, de l'autre à l'agonie du malade crachant le sang sur son trône de bouffon.

Le XVIII[e] siècle s'ouvre, dans certains domaines, sur une médecine plus scientifique. La chirurgie se sépare du barbier, la pratique médicale se précise peu à peu, quoique les traitements conventionnels des saignées et des lavements persistent. On crée des hôpitaux où de véritables hommes de science, d'abord en Hollande et en Italie, travaillent sur l'anatomie, la physiologie et la circulation du sang. Le théâtre comique d'un genre nouveau s'en ressent. Les médecins n'y sont plus le bouc émissaire de rigueur. Ni Goldoni, dans sa nouvelle comédie italienne, ni Beaumarchais ne présentent des médecins en pitres. Le docteur Bartholo, dans *Le barbier de Séville* (1775), serait plutôt un double d'Arnolphe de *L'école des femmes* qu'un Diafoirus du *Malade imaginaire.* De même, le docteur, dans *Le menteur* (1750) de Carlo Goldoni, est un personnage tout à fait respectable. Il est vrai que la presse et le roman se mettent à prendre de l'essor, et le théâtre du Siècle des Lumières se passionne en premier lieu pour la morale, la finance et la politique. De surcroît, le drame bourgeois inventé par Diderot (1713-1784) fait de l'ombre à la comédie classique qui ne se renouvelle pas.

Au XIX[e] siècle se fait la percée qui révolutionne la médecine grâce à la collaboration étroite entre scientifiques et médecins de renom. Le microscope se per-

fectionne, permettant ainsi d'étudier les tissus et, par la suite, les cellules. Le phénomène de la contagion était connu depuis longtemps, mais les causes proposées par les médecins étaient erronées jusqu'aux travaux sur les germes du célèbre chimiste Louis Pasteur (1822-1895). Par la suite, Pasteur met au point un vaccin contre certaines maladies, dont la rage. Le chimiste français est suivi du médecin allemand Robert Koch (1843-1910) qui découvre le virus. Une des découvertes, parmi les plus importantes de l'époque, est l'anesthésie qui a enfin transformé la chirurgie de fond en comble. La liste des progrès dans le domaine de la médecine et de la thérapeutique est longue et spectaculaire. En conséquence, certains médecins, surtout parmi les chirurgiens, ont tendance à s'attribuer des vertus quasi divines puisqu'ils rivalisent avec Dieu, jusque-là seul maître de la vie et de la mort.

Que la romancière anglaise, Mary Shelley, publie en 1818 *Frankenstein*, un roman gothique où un brillant étudiant en sciences crée une créature monstrueuse, ne semble pas le fruit du hasard. Le médecin-bouffon a disparu à jamais de la comédie contemporaine, mais il renaît sous les traits d'un chirurgien sanguinaire au théâtre du Grand Guignol à Paris. Théâtre de marionnettes grandeur nature, le guignol pour adultes, créé à la fin du XIX^{e} siècle, était destiné aux spectateurs amateurs de sensations fortes. Un des personnages favoris du Grand Guignol est le chirurgien qui fait des opérations sanglantes sur scène, et certains auteurs de ces spectacles d'horreur ne sont autres que des médecins. Si la littérature et le théâtre d'épouvante ne sont pas nouveaux, l'ambition prométhéenne du médecin se répand nettement à la fin du siècle. Tous les médecins représentés sur scène ne rivalisent pas, pour autant, avec Dieu le Père. Cela dit, lorsqu'on se réfère, par exemple, à la pièce d'Arthur Schnitzler, *Professor Bernhardi* (1912), on se rend compte du conflit qui sourd entre le pouvoir spirituel et le pouvoir médical.

Le drame de Schnitzler, lui-même fils de médecins et médecin lui-même, se déroule à Vienne vers 1900, dans un hôpital universitaire dont le professeur Bernhardi est le directeur. Une jeune fille atteinte d'une septicémie incurable, suite à un avortement bâclé, est sur le point de mourir. Une piqure de camphre, *in extremis*, la rend euphorique et pleine de foi en sa guérison alors qu'elle n'a plus qu'une heure à vivre. Le professeur insiste pour qu'on ne la détrompe pas, mais une infirmière dévote envoie chercher un prêtre, à son insu. Une querelle éclate entre l'ecclésiastique, qui insiste pour se rendre auprès de la mourante, et le médecin qui veut épargner à sa patiente les affres de la mort. Il congédie le prêtre, mais l'infirmière a prévenu la jeune fille de l'arrivée du prêtre. Se doutant de la vérité, la malade meurt dans la terreur. L'antisémitisme autrichien aidant, Bernhardi est victime d'une fausse accusation et de calomnies de ses confrères envieux et hostiles. Un procès lui est intenté. Le prêtre vient lui demander pardon, mais lorsque le docteur s'étonne qu'il n'ait pas témoigné en sa faveur, le prêtre lui répond qu'il était de son devoir de protéger l'Église. Bernhardi perd son poste, le droit d'exercer, et il est condamné à deux mois de prison. Une fois libéré, il refuse d'exiger la réouver-

ture de son procès alors que son intégrité a été reconnue. La pièce se termine par cette boutade désabusée d'un ami du Ministère de l'Éducation :

> Si on faisait toujours ce qui est juste ou, plutôt, si on commençait, un matin, […] à faire ce qui est juste, sans s'interrompre toute la journée, on se retrouverait très probablement en prison avant le dîner.[8]

Le cas Bernhardi traduit la vocation de ceux pour lesquels la médecine est devenue un sacerdoce laïque. Il faut reconnaître que d'autres portraits de médecins, aux traits d'antihéros modernes, commencent à se profiler au théâtre au cours du siècle, à l'exemple du Russe Anton Tchékhov (1860-1904) et du Norvégien Henrik Ibsen (1828-1906).

Tchekhov était médecin et bien des personnages de son théâtre le sont ; des médecins de campagne, comme le docteur Astrov de *L'Oncle Vania* (1897), sans ambition, qui se tuent à la tâche sans conviction et s'enivrent pour tromper leur frustration.

La satire sociale d'Ibsen *L'Ennemi du peuple* (1882), quant à elle, expose un conflit d'intérêts entre deux frères dont l'un est maire du village et fier de sa croissance économique grâce au succès de la station thermale locale. L'autre frère, qui est médecin, et qui y travaille, s'aperçoit que l'eau des thermes est polluée et représente un danger certain pour la santé du public. Il prévient les journalistes. Au lieu d'être reconnaissants, son frère et les riverains se liguent contre lui parce que les réparations risquent de coûter cher. Le dévouement professionnel du médecin ne paie pas, il perd sa clientèle et devient « l'ennemi du peuple ».

La réputation sociale et morale du médecin au XIX^e^ siècle s'établit encore davantage, et durablement, au XX^e^ siècle. Certains praticiens, fidèles à la tradition, l'exploitent en s'enrichissant aux dépens des malades.

Jules Romains en fait la charge dans sa célèbre comédie *Knock ou le triomphe de la médecine* (1923). La critique voit dans la pièce une satire traditionnelle du médecin. Il n'en est rien. Le ton tient de la farce, il est vrai, mais le sot n'en est pas le thérapeute. Knock, interprété par le célèbre et charismatique Louis Jouvet, à qui Romains a dédié sa pièce, est un jeune médecin malin et arriviste. Il sait profiter de la candeur des habitants d'une petite ville pour s'enrichir en les manipulant, leur faisant croire qu'ils sont tous, pour le moins, des malades en sursis. Sa thèse, déclare-t-il au vieux médecin médusé qu'il va remplacer, porte « *Sur les prétendus états de santé*, avec cette épigraphe […] attribuée à Claude Bernard : "Les gens bien portants sont des malades qui s'ignorent". » (acte I, scène unique). Contrairement à l'honnête praticien, qui n'avait qu'une maigre clientèle, Knock réussit avec génie à soigner, sans raison valable, la localité tout entière et à la trans-

[8] *Professor Bernhardi*, traduit de l'allemand en anglais par G.J. Weinberger (Ariadne Press, 1993), acte V, p. 145. Je traduis.

former, consentante, en une gigantesque clinique. Il arrivera même à y hospitaliser le vieux médecin revenu penaud dans le village.

Avec ses progrès considérables aux XX^e^ et XXI^e^ siècles, la médecine n'a plus rien à envier aux professions les plus prestigieuses, mais cela ne signifie nullement qu'elle disparaît de la littérature et des arts du spectacle. Le contraire est vrai. La médecine et les médecins continuent à exercer une fascination sur l'homme de plus en plus attentif à son bien-être physique et moral. Les séries sur les praticiens et les hôpitaux font la vedette à la télévision. Mais le médecin a cessé d'être un surhomme. Il est devenu Monsieur tout le monde avec ses qualités, ses défauts, ses bonheurs et ses malheurs.

Thérèse MALACHY
Université Hébraïque de Jérusalem

PHILOSOPHIE ET RELIGION CHEZ VOLTAIRE : *LE FANATISME, OU MAHOMET LE PROPHÈTE* (1741), *TRAITÉ SUR LA TOLÉRANCE* (1763) ET *LES GUÈBRES, OU LA TOLÉRANCE* (1769)

Voltaire (1694-1778) me trotte, avec ou sans béquilles, dans la tête depuis très longtemps, depuis qu'en quatrième ou troisième nous nous passions dans le lycée municipal de Bordeaux, dit Collège Moderne, les passages expurgés de Candide fait prisonnier par des pirates en train de fouiller de fond en comble le bateau et ses passagers et passagères.

Mais une citation de ce Voltaire grand amateur de citations s'impose aujourd'hui comme une vérité éternelle et pourtant tellement mise en doute :

> La philosophie, la seule philosophie, cette sœur de la religion, a désarmé des mains que la superstition avait si longtemps ensanglantées ; et l'esprit humain, au réveil de son ivresse, s'est étonné des excès où l'avait emporté le fanatisme.
> (Voltaire, *Traité sur la tolérance*, 1763, chapitre IV : « Si la tolérance est dangereuse, et chez quels peuples elle est permise »)

C'est en notre période cruelle beaucoup plus qu'une simple citation. Et c'est pour moi maintenant devenu un pèlerinage. Depuis plus de dix ans, je remonte dans un sens et dans l'autre le Boulevard Voltaire de Paris de la Place de la Nation à la Place de la République, de mon hôtel au Syndicat National des Auteurs et des Compositeurs, bien plus loin il est vrai, rue Taitbout que j'atteins tout le temps en passant devant la Synagogue de la rue de la Victoire, ses grilles municipales au garde-à-vous et son CRS dans sa guérite vitrée vingt-quatre heures sur vingt-quatre et sept jours sur sept. J'ai parcouru ainsi ce boulevard plusieurs centaines de fois, j'ai chaque fois regardé le Bataclan au point de ne même plus le voir.

Mais l'actualité m'a tout à coup rappelé à la réalité et m'a ré-ouvert les yeux de la mémoire et j'ai revu ce bâtiment que je ne remarquais plus depuis longtemps. Et ce Boulevard Voltaire m'est alors apparu comme l'axe suivi le soir du 13 novembre 2015 par des commandos en formation de combat armé de bombes et de religion. Et je suis passé devant le Bataclan et j'ai traversé la Place de la République bien des fois depuis, particulièrement dans les mois qui ont suivi quand de véritables parterres de cierges, bougies, fleurs, messages chantaient la tolérance, et mon projet de traiter de la philosophie dans le théâtre de Voltaire se trouva un peu recentré sur une pièce devenue au cours des siècles plutôt confidentielle car, il faut bien le dire, le théâtre de Voltaire était un théâtre d'*agitprop* philosophique en son temps, et parfois même un peu sentimentalement mélodramatique à la Greuze. Jean-Jacques Rousseau n'était pas beaucoup mieux. On est chez ces auteurs bien

loin de Pierre de Marivaux (1688-1763) ou de Pierre de Beaumarchais (1732-1799). Denis Diderot (1713-1784) est presque un prodige dans cet ensemble philosophique plus que dramaturgique.

Mais la période que nous vivons mérite qu'on regarde en profondeur cette pièce de théâtre, *Le Fanatisme, ou Mahomet le Prophète* et le *Traité sur la tolérance* qui lui est son pendant purement philosophique, ainsi qu'une pièce tardive jamais jouée mais publiés sous un faux nom très mis en scène pour cacher son auteur, *Les Guèbres, ou la tolérance*, même si cela va nous mener à considérer plutôt tout ce que Voltaire n'a pas considéré dans son théâtre plutôt à l'emporte-pièce dans un siècle où pourtant les Montesquieu, Diderot et Rousseau nous ont habitués à plus de finesse et surtout plus de détachement de la réalité politique et sociale immédiate. Le chercheur que je suis ne peut pas se satisfaire d'un tel *vade-mecum*.

Nous allons donc examiner ces trois œuvres avec pour enjeu de voir ce que Voltaire aurait pu et dû savoir, dire, penser au lieu d'en rester à ce qui est un anathème dans les trois cas. La tolérance ne semble être qu'un principe politique à court terme qui justement ne bénéficie pas chez Voltaire de la profondeur philosophique nécessaire pour simplement comprendre les enjeux d'une des trois religions à base sémitique dans la première pièce et les deux autres religions à base sémitique dans le traité et la deuxième pièce.

I. *Le Fanatisme, ou Mahomet le Prophète*

La pièce étant fort peu connue, il est nécessaire de suivre son déroulement dramatique au plus près dans un premier temps.

Mahomet a largement déjà établi le Coran et l'Islam en Arabie au début de l'action à partir de Médine et il est aux portes de La Mecque. Il est venu avec ses troupes et s'apprête à prendre la ville dont il avait été banni longtemps auparavant. Le shérif, comme l'appelle Voltaire, de la ville, ou gouverneur, est Zopire. La guerre ouverte entre les deux hommes dure déjà depuis plusieurs années. On apprendra que Zopire a tué le fils de Mahomet sur le champ de bataille et que la femme de Zopire et ses deux enfants, un fils et une fille, ont été tués, des enfants en très bas âge. C'est du moins ce que Zopire croit. On apprendra plus tard que les enfants ont été enlevés par Hercide pour le compte de Mahomet qui les a élevés dans son camp et dans la religion musulmane. Le principal chef militaire de Mahomet est Omar, un transfuge des troupes de Zopire. Mahomet propose à La Mecque une rencontre pacifique. La ville, gérée par un Sénat, accepte à condition que Mahomet donne un otage en gage de son comportement pacifique. Un jeune homme, Séide, est ainsi donné en otage au camp de Zopire. Toujours dans ces préliminaires, on apprend qu'une jeune fille, Palmire, a été enlevée par Zopire du camp de Mahomet. Cette jeune fille est amoureuse de Séide, mais il est un otage auprès de Zopire et elle en est la prisonnière.

Pour avancer assez rapidement, disons que l'on apprendra de Mahomet lui-même que Séide et Palmire sont les deux enfants de Zopire, fils et fille, enlevés par Hercide qui est encore vivant, mais déjà proche de la mort. Séide a été amené – de force comme par conviction – à prêter le serment qu'il obéira sans hésitation à toute mission à lui confiée par Dieu par l'intermédiaire de la voix de Dieu, Mahomet. Séide et Palmire sont amoureux et ne souhaitent qu'une chose, pouvoir se marier. C'est sans compter sur Mahomet, qui a d'autres intentions. Il veut conquérir La Mecque sans combat. Il a donc intérêt à faire croire à ses habitants que son dieu est puissant et qu'il le soutient. Son projet est donc de faire assassiner Zopire par Séide à qui un poison lent sera immédiatement administré pour qu'après son arrestation il meure, prouvant ainsi que le dieu de Mahomet est du côté de son prophète. Pour compliquer la situation, Mahomet apprend à Zopire lors de leur premier contact que ses enfants sont en vie et qu'il les tient en détention sans révéler qui ils sont. Palmire révélera à Mahomet son amour pour Séide, ce qui ne le satisfera pas du tout car il a l'intention d'épouser Palmire. C'est donc une raison de plus de liquider Séide. Dans un premier temps, Séide n'est pas capable de tuer Zopire, mais l'intervention de Mahomet et plus encore de Palmire, qui lui promet de pouvoir l'épouser s'il remplit sa mission, amène Séide à tuer Zopire qui avait appris peu de temps avant d'un billet de Hercide qu'il était son fils. Hercide, entre-temps, avait été tué par Omar pour éliminer un dangereux témoin.

La deuxième tentative sera réussie malgré l'attendrissement dans lequel Zopire sombre. Il survivra cependant longtemps, du moins assez pour que sa paternité soit réaffirmée par Mahomet, que celle-ci soit révélée à Palmire et Séide qui comprennent que l'inceste était la prime du parricide. Séide a alors l'intention de se révolter, mais Omar l'arrête pour l'assassinat de Zopire. La révélation de la paternité de Zopire entraîne le soulèvement du peuple de La Mecque qui veut l'application de l'arrêté du Sénat d'exécuter Mahomet. Ce soulèvement mené par Séide arrive devant Mahomet. La confrontation tourne court du fait de la mort de Séide par empoisonnement, prouvant ainsi que le dieu de Mahomet défend Mahomet. Et c'est alors que Palmire arrive, que Mahomet lui déclare son intention matrimoniale, qu'elle se saisit du poignard de son frère et se tue. Mahomet, ainsi, a gagné La Mecque, l'Islam a avancé d'un royaume de plus. Il a certes perdu Palmire, mais il a gagné un empire.

Nous pouvons maintenant entrer dans le détail philosophique.

Il est important d'abord de remarquer le centrage de la pièce sur la famille et les relations entre parents et enfants. Ces relations sont marquées par l'autorité reconnue des parents et une forte dimension d'amour paternel ou filial, au point que, dans cette pièce, Zopire ressent de l'amour pour sa prisonnière qu'il veut défendre contre les visées qu'il considère comme sexuelles de Mahomet. Il ressent comme une attraction génétique qui lui dicte un devoir de protection.

ZOPIRE :
Dans mon triste palais, seul et privé d'enfants,
J'aurais pu voir en vous l'appui de mes vieux ans ;
Le soin de vous former des destins plus propices
Eût adouci des miens les longues injustices.
Mais non, vous abhorrez ma patrie et ma loi. (Acte I, scène 2)

C'est ce que ses associés au pouvoir à La Mecque appellent son « zèle paternel ».

SÉIDE :
Croirais-je que Zopire ait un cœur si perfide !
Ce matin, comme otage à ses yeux présenté,
J'admirais sa noblesse et son humanité ;
Je sentais qu'en secret une force inconnue
Enlevait jusqu'à lui mon âme prévenue.
Soit respect pour son nom, soit qu'un dehors heureux
Me cachât de son cœur les replis dangereux ;
Soit que dans ces moments où je t'ai rencontrée,
Mon âme tout entière à son bonheur livrée,
Oubliant ses douleurs et chassant tout effroi,
Ne connût, n'entendît, ne vît plus rien que toi ;
Je me trouvais heureux d'être auprès de Zopire,
Je le hais d'autant plus qu'il m'avait su séduire :
Mais malgré le courroux dont je dois m'animer,
Qu'il est dur de haïr ceux qu'on voulait aimer !
(Acte III, scène 1)

Cette longue citation avancée dans la pièce montre combien Voltaire croit que les sentiments, filiaux ou paternels, sont des éléments qui viennent de la nature elle-même. Malgré l'endoctrinement dont Voltaire accuse Mahomet en direction de ces deux captifs, il insiste sur la résurgence de ces sentiments naturels. Il s'agit là d'une idée profondément acceptée par les philosophes du XVIII^{e} siècle.

Le deuxième élément est la religion elle-même. Deux clans s'affrontent, celui de Mahomet, d'Elcoran comme l'identifie Voltaire, l'Islam donc. On n'apprend rien de cette religion sinon qu'elle est un monothéisme absolu. Il n'y a qu'un dieu. On lui doit toute obéissance et, mis à part ce dieu, il n'y a que sa voix, c'est-à-dire Mahomet, son prophète. L'autre clan est celui de La Mecque gouverné par le « sénat d'Ismaël » (Acte I, scène 1), les habitants de ce clan sont les « généreux enfants d'Ismaël » (Acte I, scène 3) et ce clan est polythéiste. Du côté de Mahomet, celui-ci fait une citation spécifiant le dieu qui est le sien : « … vos mains seront armées / Par l'ange de la mort et le dieu des armées. » (Acte III, scène 6). Dans la même scène cependant, Mahomet donne à Séide une leçon d'obéissance divine et religieuse après sa première tentative d'assassiner Zopire qui a avorté. Il

est intéressant, dans ce contexte de non discussion des contenus religieux, de citer cette diatribe.

MAHOMET :
On devient sacrilège alors qu'on délibère.
Loin de moi les mortels assez audacieux
Pour juger par eux-mêmes, et pour voir par leurs yeux !
Quiconque ose penser n'est pas né pour me croire.
Obéir en silence est votre seule gloire.
Savez-vous qui je suis, savez-vous en quels lieux
Ma voix vous a chargé des volontés des cieux ?
Si malgré ses erreurs et son idolâtrie,
Des peuples d'Orient La Mecque est la patrie ;
Si ce temple du monde est promis à ma loi ;
Si dieu m'en a créé le pontife et le roi ;
Si La Mecque est sacrée en savez-vous la cause ?
Ibrahim y naquit, et sa cendre y repose :
Ibrahim, dont le bras, docile à l'éternel,
Traîna son fils unique aux marches de l'autel,
Étouffant pour son dieu les cris de la nature.
Et quand ce dieu par vous veut venger son injure,
Quand je demande un sang à lui seul adressé,
Quand Dieu vous a choisi, vous avez balancé !
Allez, vil idolâtre, et né pour toujours l'être,
Indigne musulman, cherchez un autre maître.
Le prix était tout prêt, Palmire était à vous :
Mais vous bravez Palmire et le ciel en courroux.
Lâche et faible instrument des vengeances suprêmes,
Les traits que vous portez vont tomber sur vous-mêmes ;
Fuyez, servez, rampez, sous mes fiers ennemis. (Acte III, scène 6)

C'est le seul discours religieux dans cette pièce. Il confirme que Mahomet est la voix de Dieu et que ce qu'il dit est parole divine et la loi de Dieu, bien qu'étant ici identifiée à sa loi, car La Mecque est le temple du monde et ce temple, comme le monde ainsi impliqué, a été promis par Dieu à Mahomet qui doit en devenir le pontife et le roi. Nous reviendrons sur ce point de philosophie politique. Mahomet confirme l'unicité de Dieu et la non-représentabilité de ce Dieu en accusant les autres d'idolâtrie. Mais l'important ici est la référence à Ibrahim, en d'autres termes Abraham, et à son fils non nommé, non pas Isaac mais Ismaël, de Hagar, l'esclave d'Abraham plus tard bannie à la demande de la jalouse Sarah, l'épouse légitime d'Abraham. Abraham n'est pas né à La Mecque mais à Babylone selon les versions musulmanes de l'histoire. On remarquera que la version ici donnée ne spécifie pas si le fils Ismaël a été sacrifié ou non bien que le récit implique

qu'il l'a été, ce qui ne peut être que choquant pour un auditoire européen chrétien qui sait qu'Abraham a bien reçu l'ordre de sacrifier son fils légitime dans l'Ancien testament, Isaac, mais que celui-ci a été épargné, impliquant ainsi que ce sacrifice non commis est une condamnation symbolique, cathartique dirait Aristote, des sacrifices humains communs et courants dans les sociétés d'après la glaciation. Tout cela est savoir commun en Europe. L'étonnant dans la pièce est que ce fils est nommé, mais dans l'autre camp vu comme les descendants d'Ismaël, ce fils d'Ibrahim. Et là on aurait aimé en savoir plus, on aurait aimé que Voltaire nous en dise plus. Je ne vais pas faire ce qu'il n'a même pas tenté de faire, mais l'enjeu philosophique est énorme.

L'Islam plonge ses racines dans le terreau le plus ancien de l'Ancien Testament. Le récit d'Abraham et de ses deux fils ne peut être que la matérialisation d'une division culturelle qui se constitua après la glaciation quand, dans le Moyen Orient occupé très largement par les populations turkiques agglutinantes, qui avaient déjà vu revenir vers 35 000 avant notre ère les Sémites qui étaient venus longtemps auparavant puis repartis vers 80 000 avant notre ère, montant d'Égypte par le Sinaï et d'Arabie pour s'installer dans le Levant, ces populations turkiques voient descendre du plateau iranien ceux qui vont devenir les Indo-Européens avec l'étape des Sumériens. On sait que les Phéniciens sémites commencent à se stabiliser vers 6 000 avant notre ère, ce qui correspond aux premières très anciennes tablettes d'argile cuite portant des inscriptions non encore linguistiques mais allant se développer jusqu'à l'écriture sumérienne (adoptée aussi par les Accadiens sémitiques) vers 3 500 avant notre ère. C'est de la confrontation de ces trois cultures et de ces trois ensembles linguistiques que vont naître les trois religions à bases sémitiques à partir du creuset zoroastrien iranien, babylonien, entre autres des Sumériens, et israélien des douze tribus. L'influence turkique est étrangement beaucoup plus difficile à identifier, bien que par l'intermédiaire d'un mythe comme Médée de la Géorgie ancienne elle pénètre dans les religions et mythologies hellénistiques, grecques, latines et bien sûr en retour et à distance du Levant et du Moyen Orient. L'influence des Hattis turkiques sur les Hittites indo-européens est assez fortement discutée.

Il est sûr que Voltaire ne pouvait pas savoir tout cela, mais il aurait pu – et dû – mettre en perspective les racines profondes de tout le monde arabe qui désignait dans l'Ancien Testament les non-Juifs de Palestine et de Judée, voire plus, et qui étaient les serviteurs, ce qui correspond davantage aux esclaves ou aux travailleurs non libres des Juifs d'Israël et de Judée, des douze tribus, à l'image de Hagar justement. Sans aller plus loin, il faudrait aujourd'hui relier ces faits à l'idéologie religieuse des Rouleaux de la Mer Morte et au rôle de Jacques, le frère de Jésus, dans cette « secte zélote » dont les enseignements sont très directement reliés à une certaine approche de l'Islam.

En d'autres termes, sur ce thème Voltaire survole, appâte même, mais ne va pas plus loin. Sa référence à ce creuset religieux, éthique et politique n'est qu'une référence circonstancielle.

La question de la philosophie politique par contre est beaucoup plus débattue. Du côté de La Mecque, un sénat dont on ne sait pas comment il est composé et un « shérif » désigné par ce sénat, mais qui semble être en poste de façon permanente. Le pouvoir y est collectif, même s'il est personnalisé. C'est le Sénat qui prend la décision d'arrêter Mahomet après l'avoir autorisé à entrer dans la ville, et c'est cette décision qui accélère les plans de Mahomet, sans les changer. Du côté de Mahomet, le pouvoir est entièrement concentré dans Mahomet lui-même, la voix de Dieu. Il définit son pouvoir de façon ternaire. Omar, le transfuge de La Mecque devenu le bras droit de Mahomet, définit cette trinité comme suit : « Nous faisons retentir à ce peuple agité [le peuple de La Mecque] / Les noms sacrés de Dieu, de paix, de liberté. » (Acte II, scène 2). Mais Mahomet est beaucoup plus précis sur le ternarisme de son pouvoir :

MAHOMET :
Chargé du soin du monde, environné d'alarmes,
Je porte l'encensoir, et le sceptre et les armes […] (Acte II, scène 4)

Et encore Omar :

OMAR :
Législateur, prophète et roi dans ta patrie (Acte V, scène 1)

Ce ternarisme n'est pas sans évoquer les trois pouvoirs de Montesquieu, le législatif (peuple), l'exécutif (gouvernement) et le judiciaire (juges). Ces pouvoirs doivent être séparés pour avoir une démocratie. Montesquieu pose que la monarchie est le pouvoir d'un seul qui gouverne mais suivant des lois établies de façon permanente par ailleurs, tandis que la république pose que le peuple, ou une partie du peuple, a le pouvoir souverain, celui de faire les lois qui contrôlent le gouvernement et que la justice fait respecter. Mais il pose que le despotisme est le pouvoir d'un seul qui gouverne seul sans lois et sans règles établies indépendamment par un pouvoir législatif autonome. Montesquieu va même plus loin en disant : « Chez les Turcs, ces trois pouvoirs sont réunis sur la tête du sultan. » (Montesquieu, *Esprit des Lois*, XI, 6). Et c'est justement cette réunion de tous les pouvoirs dans la seule personne de Mahomet qui établit un despotisme absolu. Voltaire va un tout petit peu plus loin en accusant Mahomet de s'être déifié. Il le fait dans une formule qui pose le ternarisme comme principe architectural du verbe de cette déification :

PALMIRE :
À force de forfaits tu t'es déifié. (Acte V, scène 4)

Trois mots ressortent : « force », « forfaits » et « déifié ». Dans le premier hémistiche, trois « f » résonnent, alors que dans le deuxième hémistiche, trois dentales ponctuent la rythmique, mais une rythmique qui amène la quadrature des « f »

du premier hémistiche avec un quatrième central dans le dernier mot qui doit être prononcé en quatre syllabes, quadrature à nouveau qui désigne couramment la crucifixion du Christ dans l'héritage chrétien et qui intervient ici juste avant que Palmire ne se tue avec le poignard de son frère mort empoisonné, crucifixion ou sacrifice donc qui réunit le frère et la sœur en sachant que le poignard du frère a été l'arme qui a tué le père Zopire. Et là on atteint un ternarisme qui tient de la ternarité, puisque le frère et la sœur permettent dans leur mort d'atteindre le père dans une sorte de moquerie de la trinité chrétienne.

Et Mahomet peut alors conclure cette fois, imposant une rythmique binaire qui n'est plus la rythmique divine, mais qui est la rythmique de son pouvoir absolu dans les deux vers qui closent la pièce :

MAHOMET :
Je dois régir en dieu l'univers prévenu ;
Mon empire est détruit si l'homme est reconnu. (Acte V, scène 4)

Outre sa déification qu'il proclame, alors que jusqu'à ce moment-là il n'était que la « voix » de Dieu. Il nous faut noter le binarisme du style qui est absolu dans sa domination d'un ternarisme divin en arrière-plan. Le binarisme est posé par l'antagonisme de Mahomet et de l'univers, et la relation entre les deux est celle de gouverner ou régir, d'un côté, ce pouvoir ou empire, et de l'autre, l'homme qui est sous cet empire (au sens de pouvoir ou même d'emprise). Le balancement de ces deux vers fait que l'on crucifie l'univers sous le pouvoir de Mahomet qui, par là même, nie toute humanité, nie l'homme au sens philosophique du terme. Le ternarisme religieux intervient comme l'outil de ce pouvoir, de cette emprise : Mahomet – Dieu – l'homme. Mahomet déifié devient double puisqu'il est la voix de Dieu en même temps que Dieu, ce qui est une perversion de Dieu lui-même, et cette double nature de Mahomet lui permet de nier l'homme. En arrière, vous avez tout le ternarisme chrétien : Dieu tout en haut, Jésus son fils qui parle en son nom et est donc la voix de Dieu, et ce Jésus est fils de l'homme, homme qu'il sauve par son propre sacrifice. Mahomet ne se sacrifie pas, il est le sacrificateur par les combats qu'il inspire au nom du dieu des armées.

Voltaire n'a plus alors qu'à franchir un pas pour qualifier ce despotisme d'une totale inhumanité, d'un total rejet de l'homme et du peuple. À plusieurs reprises, il assène cette idée que le peuple est méprisable et doit être gouverné par un pouvoir absolu pour lequel tuer n'est pas une limite. Contre le pouvoir politique démocratique de La Mecque défini par Zopire comme « mes lois, mes dieux et ma patrie », Mahomet pose ce qui suit :

MAHOMET :
Sur ces débris du monde élevons l'Arabie.
Il faut un nouveau culte, il faut de nouveaux fers ;
Il faut un nouveau dieu pour l'aveugle univers.

[…] J'apporte un joug plus noble aux nations entières :
J'abolis les faux dieux ; et mon culte épuré
De ma grandeur naissante est le premier degré.
Ne me reproche point de tromper ma patrie ;
Je détruis sa faiblesse et son idolâtrie :
Sous un roi, sous un dieu, je viens la réunir ;
Et, pour la rendre illustre, il la faut asservir.
ZOPIRE :
[…] Quel droit as-tu reçu d'enseigner, de prédire,
De porter l'encensoir, et d'affecter l'empire.
MAHOMET :
Le droit qu'un esprit vaste, et ferme en ses desseins,
A sur l'esprit grossier des vulgaires humains. (Acte II, scène 5)

Total mépris du peuple qui ne peut exister qu'asservi dans la religion de Mahomet et sous les trois pouvoirs de Mahomet, la religion de son dieu nouveau, l'État de son pouvoir absolu et les armées de sa conquête sans limites, et le tout est unique, unifié et unitaire dans l'essence même du dieu posé car Mahomet porteur du sceptre n'est que la voix de Dieu honoré par l'encensoir, les lois de ce sceptre sont les lois de ce dieu, et les armées de ce sceptre sont là pour faire respecter les lois de ce sceptre qui sont les lois de ce dieu. Il n'y a rien de tel qu'un pouvoir circulaire pour tourner en rond. Et c'est alors le despotisme de Montesquieu.

Pour conclure sur cette pièce, il est nécessaire de simplement dire que Voltaire a remplacé ce qui aurait dû être une réflexion profonde par un simple affrontement assertif de Zopire contre Mahomet, et ce n'est pas le verbe plus raisonné ou réfléchi du transfuge de La Mecque, Omar, qui peut donner de la profondeur a une doctrine montrée et assertée comme simple caprice d'un homme de conquête guerrière et de pouvoir sans partage (et de satisfaction libidineuse). Ce qui est étrange, c'est ce que Voltaire va défendre maintenant, à savoir la tolérance. Comment faire preuve de tolérance à l'égard de principes simplement assertés comme n'étant pas raisonnés, raisonnables ou réfléchis ?

II. *Traité sur la Tolérance*

Pour essayer d'élargir l'approche philosophique du thème du fanatisme, il est nécessaire de voir ce que Voltaire développe sous le terme de tolérance, concept philosophique qu'il développe dans un premier temps dans son *Traité sur la Tolérance* (1763), donc vingt-deux ans plus tard. Ce traité est la réponse de Voltaire à l'affaire Calas qui a fait rouer le 9 mars 1762 Jean Calas à Toulouse sur une fausse accusation d'avoir avec son fils, Pierre Calas, sa femme, Anne-Rose Calas, et un ami des fils, Gaubert Lavaisse, avec la complicité de la très catholique servante Jeanne Viguière, pendu son fils Marc-Antoine Calas qui allait se convertir au ca-

tholicisme, la famille étant protestante, pour pouvoir entrer dans la magistrature. La procédure est portée à bras le corps par la Confrérie des Pénitents Blancs dont un autre fils Calas, Louis, déjà converti au catholicisme, est membre. Le procès est inique et le père est condamné après question ordinaire et extraordinaire à être rompu et exposé sur la roue pendant deux heures puis être étranglé, bien que la crémation finale lui soit épargnée. Le procès sera révisé et la condamnation annulée par la justice royale du Conseil d'État le 9 mars 1765 et le roi versera une somme de 36 000 livres à la mère et aux enfants pour réparation.

Sans entrer davantage dans cette affaire qui ne nous concerne pas ici, nous allons examiner les arguments de Voltaire pour défendre la tolérance comme principe humaniste de base. La première surprise viendra du rejet total de l'athéisme par Voltaire dans un raisonnement imparable (gras, souligné, italiques sont miens) :

> Les maîtres de ma religion m'ont trompé, il n'y a donc point de religion ; il vaut mieux se jeter dans les bras de la nature que dans ceux de l'erreur ; j'aime mieux dépendre de la loi naturelle que des inventions des hommes. D'autres ont le malheur d'aller encore plus loin : ils voient que l'imposture leur a mis un frein, et ils ne veulent pas même du frein de la vérité, **ils penchent vers l'athéisme ; on devient dépravé** parce que d'autres ont été fourbes et cruels. Voilà certainement les conséquences de toutes les fraudes pieuses et de toutes les superstitions. **Les hommes d'ordinaire ne raisonnent qu'à demi** ; c'est un très mauvais argument que de dire : Voragine, l'auteur de *La Légende dorée*, et le jésuite Ribadeneira, compilateur de *La Fleur des saints*, n'ont dit que des sottises : **donc il n'y a point de Dieu** ; les catholiques ont égorgé un certain nombre de huguenots, et les huguenots à leur tour ont assassiné un certain nombre de catholiques : **donc il n'y a point de Dieu** ; on s'est servi de la confession, de la communion, et de tous les sacrements, pour commettre les crimes les plus horribles : **donc il n'y a point de Dieu**. ***Je conclurais au contraire : donc il y a un Dieu qui, après cette vie passagère, dans laquelle nous l'avons tant méconnu, et tant commis de crimes en son nom, daignera nous consoler de tant d'horribles malheurs : car, à considérer les guerres de religion, les quarante schismes des papes, qui ont presque tous été sanglants ; les impostures, qui ont presque toutes été funestes ; les haines irréconciliables allumées par les différentes opinions ; à voir tous les maux qu'a produits le faux zèle, les hommes ont eu longtemps leur enfer dans cette vie.*** » (Chapitre X, « Du danger des fausses légendes et de la persécution »)

L'important ici est que Voltaire ne raisonne pas en philosophe, mais en croyant. Il refuse l'athéisme au nom d'un argument purement moral, même pas éthique. C'est de l'ordre du commandement, d'ailleurs d'ordre divin, directement tiré des Tables de la Loi de Moïse qui sont bien plus que dix commandements :

[1] Alors Dieu prononça toutes ces paroles, en disant :
[2] Je suis l'Éternel, ton Dieu, qui t'ai fait sortir du pays d'Égypte, de la maison de servitude.
[3] Tu n'auras pas d'autres dieux devant ma face.
[4] Tu ne te feras point d'image taillée, ni de représentation quelconque des choses qui sont en haut dans les cieux, qui sont en bas sur la terre, et qui sont dans les eaux plus bas que la terre.
[5] Tu ne te prosterneras point devant elles, et tu ne les serviras point ; car moi, l'Éternel, ton Dieu, je suis un Dieu jaloux, qui punis l'iniquité des pères sur les enfants jusqu'à la troisième et la quatrième génération de ceux qui me haïssent,
6 et qui fais miséricorde jusqu'en mille générations à ceux qui m'aiment et qui gardent mes commandements.
[7] Tu ne prendras point le nom de l'Éternel, ton Dieu, en vain ; car l'Éternel ne laissera point impuni celui qui prendra son nom en vain.
[8] Souviens-toi du jour du repos, pour le sanctifier.
[9] Tu travailleras six jours, et tu feras tout ton ouvrage.
[10] Mais le septième jour est le jour du repos de l'Éternel, ton Dieu : tu ne feras aucun ouvrage, ni toi, ni ton fils, ni ta fille, ni ton serviteur, ni ta servante, ni ton bétail, ni l'étranger qui est dans tes portes.
[11] Car en six jours l'Éternel a fait les cieux, la terre et la mer, et tout ce qui y est contenu, et il s'est reposé le septième jour : c'est pourquoi l'Éternel a béni le jour du repos et l'a sanctifié. »
(La Bible, Exode 20, Louis Segond, page consultée le 20 décembre 2015 https://www.biblegateway.com/passage/?search=Exodus+20&version=LSG)

C'est cette croyance, la foi que Voltaire positionne dans cette formulation religieuse de l'existence de Dieu, qui explique qu'il parle de « la religion la plus sainte » en parlant de la religion chrétienne, et il considère toutes les violences faites en son nom comme « un abus de la religion la plus sainte ».

Quand on voit ainsi que Voltaire pose la religion chrétienne comme la seule valable, le dieu des chrétiens comme le seul réel – et je ne dis pas acceptable car cela impliquerait un jugement qui n'existe pas chez Voltaire qui pose Dieu comme une entité réelle, et ce dieu est le dieu des chrétiens –, quand donc Voltaire pose cela, on est en droit de se demander ce que veut dire l'assertion des concepts suivants : « liberté de conscience », « la raison comme vertu humaine », « l'intérêt de l'État », « le droit naturel », « la loi naturelle », « ne fais pas ce que tu ne voudrais pas qu'on te fasse », « le droit de nature » contre « le droit des tigres », « liberté de penser ». Qui parle de « liberté de penser » ou de « liberté de conscience », voire de « droit et loi naturels » ne peut en rien refuser une quelconque pratique théologique de quelque religion que ce soit, ni bien sûr le refus de toute considération théologique sur l'existence d'un dieu quelconque, que ce soit l'athéisme ou l'agnosticisme. Je veux bien suivre le raisonnement qui considère que la religion en

soi est bonne (enfin la chrétienne bien sûr) mais que les pratiques des hommes se couvrant de cette religion peuvent être mauvaises jusqu'à l'excès exécrable et que l'on ne doit pas confondre les deux, mais je ne saurais accepter l'attendu premier de Voltaire que Dieu existe et que ce dieu est le dieu chrétien. Toute tolérance pour d'autres divinités n'a aucun sens puisque ces autres divinités sont par principe inacceptables car fausses.

Mais c'est alors qu'on se demande à quoi sert la tolérance :

> Mais quoi ! Sera-t-il permis à chaque citoyen de ne croire que sa raison, et de penser ce que cette raison éclairée ou trompée lui dictera ? Il le faut bien (Note 28 de Voltaire : Voyez l'excellente Lettre de Locke sur la tolérance.), pourvu qu'il ne trouble point l'ordre : car il ne dépend pas de l'homme de croire ou de ne pas croire, mais il dépend de lui de respecter les usages de sa patrie ; et si vous disiez que c'est un crime de ne pas croire à la religion dominante, vous accuseriez donc vous-même les premiers chrétiens vos pères, et vous justifieriez ceux que vous accusez de les avoir livrés aux supplices. (Chapitre XI : « Abus de l'intolérance »).

Remarquons que Voltaire ne parle que de liberté de pensée et de liberté de conscience, jamais il ne parle de liberté d'expression. Notons que la célèbre *Bill of Rights* anglaise de 1689 ne reconnaît en rien cette liberté de conscience et de pensée, mais asserte la liberté d'expression pour les seuls représentants parlementaires des sujets de la couronne (avec une discussion possible de savoir si on est un sujet si on n'a pas le droit de vote fortement censitaire à l'époque en Grande Bretagne) :

> That the freedom of speech and debates or proceedings in Parliament ought not to be impeached or questioned in any court or place out of Parliament. (*Bill of Rights*, 1689). [Que la liberté d'expression et de débat ou procédure au Parlement ne devrait pas être limitée ou remise en cause dans quelque tribunal ou autre institution que ce soit extérieurs au Parlement.]

On voit nettement que la liberté d'expression n'est pas attachée à l'individu, ni même au sujet individuel du roi, simplement au Parlement et donc aux seuls parlementaires avec, au plus, une extension au corps électoral débattant des questions parlementaires pendant ou entre les élections. Le corps électoral est extrêmement réduit en ce temps-là : 5% [« *only one person in 20 of the adult population possessed the franchise* »] de la population adulte selon Chris Cook et John Stevenson dans *A History of British Election since 1689* (London & New York, Routledge, 2014, p. 1).

Et, par ailleurs, il nous faudrait aussi discuter sur le point de savoir si cette population adulte comprenait ou non les femmes au-dessus de vingt-et-un ans, et même si cette limite de vingt-et-un ans était bien celle reconnue alors, et pour tous les électeurs.

Voltaire ainsi limite terriblement son assertion ici par ce qu'il appelle les usages de la patrie, qu'il pose comme incontournables même s'il condamne immédiatement toute persécution sur cette base. Et pourtant, est-ce si simple ?

> Pour qu'un gouvernement ne soit pas en droit de punir les erreurs des hommes, il est nécessaire que ces erreurs ne soient pas des crimes ; elles ne sont des crimes que quand elles troublent la société : elles troublent cette société dès qu'elles inspirent le fanatisme ; il faut donc que les hommes commencent par n'être pas fanatiques pour mériter la tolérance. (Chapitre XVIII, « Seuls cas où l'intolérance est de droit humain »)

C'est sur cette base (et la suite du chapitre est la justification de la dissolution de l'ordre des Jésuites en France, ce qui est une sérieuse atteinte à la liberté de pensée ou de conscience, au nom du trouble que cet ordre créait dans la société) que Voltaire alors développe ce que j'appelle un syllogisme diabolique car parfaitement circulaire, mais dont le dernier principe élimine le premier :

> PREMIER PRINCIPE : TOLÉRANCE. Je refuse de juger des fondements des idées des autres et les accepte toutes (pourvu qu'elles acceptent l'existence de Dieu et la nécessité de la religion, donc qu'elles refusent tout athéisme ou même agnosticisme).
>
> DEUXIÈME PRINCIPE : ANTI-FANATISME. Les individus et les philosophies dont les principes mêmes visent à troubler la société (on parle aujourd'hui de l'ordre public) sont inacceptables et ne sauraient être tolérés.
>
> TROISIÈME PRINCIPE : PROTECTION PRÉVENTIVE CONTRE LE FANATISME. Des mesures préventives (ou curatives) de l'intolérance doivent être prises pour protéger la société et la tolérance dans cette société.

On voit alors comment Voltaire peut rejeter d'un revers de main la religion musulmane. Elle est issue d'une philosophie qui certes croit en Dieu, mais un dieu de la vengeance, de la conquête qui ne peut se faire que par la violence qui trouble la société et pose une intolérance maximum, un fanatisme absolu refusant toute liberté de pensée ou de conscience. Dès que le qualificatif « fanatique » est posé, Voltaire considère qu'il n'y a pas à discuter des principes philosophiques de cette religion, et il ne le fait absolument pas. Il nous faut comprendre qu'on a là une idéologie qui condamne par principe toute approche philosophique qui pose que la société doit être transformée et ne peut l'être que par une minorité consciente menant la majorité au pouvoir pour établir une « dictature du prolétariat » ou de toute autre classe exploitée.

Le principe même des mouvements de masse dans les rues ou les usines pour imposer des mesures politiques est inacceptable. Le principe même de « prin-

temps arabe » ou celui de « mouvement de mai 68 » sont inacceptables car ils représentent un trouble de la société. Pour Voltaire, on ne peut changer que par la raison et donc en convainquant par les idées les gens au pouvoir qu'ils doivent changer leur politique. L'affaire Calas est pour Voltaire exemplaire, l'exécution de Jean Calas étant un trouble de la société car fondée sur une fausse accusation nourrie par le fanatisme catholique d'une organisation extrémiste, et ce trouble de la société a été réparé par le Conseil d'État et le Roi de France après une longue procédure judiciaire de deux ans.

> Ce qui surtout prépara son supplice, ce fut l'approche de cette fête singulière que les Toulousains célèbrent tous les ans en mémoire d'un massacre de quatre mille huguenots ; l'année 1762 était l'année séculaire. On dressait dans la ville l'appareil de cette solennité : cela même allumait encore l'imagination échauffée du peuple ; on disait publiquement que l'échafaud sur lequel on rouerait les Calas serait le plus grand ornement de la fête ; on disait que la Providence amenait elle-même ces victimes pour être sacrifiées à notre sainte religion. Vingt personnes ont entendu ces discours, et de plus violents encore. Et c'est de nos jours ! Et c'est dans un temps où la philosophie a fait tant de progrès ! Et c'est lorsque cent académies écrivent pour inspirer la douceur des mœurs ! Il semble que le fanatisme, indigné depuis peu des succès de la raison, se débatte sous elle avec plus de rage. (Chapitre I, « Histoire abrégée de la mort de Jean Calas »)

Nous avons là un résumé de la vision réformiste de Voltaire : il s'agit de réformer la conscience des gens et en premier lieu des gouvernants par la raison. Mais on voit bien que ce qui l'attire dans cette affaire Calas, c'est que personne, de la victime à tous les témoins de l'abus de justice, n'a causé le moindre trouble à la société, si ce n'est les « juges » fallacieux en question, mais Voltaire refuse toute idée d'un mouvement de foule ou d'opinion qui puisse remettre en cause les fonctionnements même inacceptables de la société. Ces fonctionnements inacceptables ne peuvent être corrigés qu'après coup et par la raison qui convainc les pouvoirs supérieurs de faire le nécessaire. On voit encore une fois, ici, combien Mahomet est hors course dans la philosophie de la tolérance de Voltaire : Mahomet juge qu'il y a une réforme religieuse à faire pour établir une religion monothéiste issue de traditions bibliques et autres que Voltaire n'évoque même pas, mais Mahomet commet la faute irréparable d'imposer cette réforme par la force, voire le crime, donc en troublant la société, l'ordre public établi.

Je ne considérerai pas les nombreux chapitres où Voltaire argue de façon parfois cynique et toujours avec un humour d'une noirceur extrême que les Romains n'ont pas martyrisé les Chrétiens qui étaient mis à mort de façon parfois spectaculaire parce qu'ils avaient commis un crime de lèse-majesté contre les rites, rituels et procédures sociales normales. Polyeucte est, et de loin, le pire dans cette perspective. Mais il argue aussi de façon plus qu'ambiguë sur les Juifs qu'il n'aime

définitivement pas. Le Chapitre XII (« Si l'intolérance fut de droit divin dans le judaïsme, et si elle fut toujours mise en pratique ») est une longue suite de références à l'Ancien Testament montrant tous les massacres de Juifs ou de non-Juifs par les responsables juifs de la société israélienne émergente ou par Dieu lui-même. Et la conclusion de ce chapitre est pour moi inqualifiable (humour noir, ironie, sarcasme ???) :

> Vous voyez dans Malachie que « du levant au couchant le nom de Dieu est grand dans les nations, et qu'on lui offre partout des oblations pures ». Dieu a soin des Ninivites idolâtres comme des Juifs ; il les menace, et il leur pardonne. Melchisédech, qui n'était point juif, était sacrificateur de Dieu. Balaam, idolâtre, était prophète. L'Écriture nous apprend donc que non seulement Dieu tolérait tous les autres peuples, mais qu'il en avait un soin paternel : et nous osons être intolérants ! (Chapitre XII, « Si l'intolérance fut de droit divin dans le judaïsme, et si elle fut toujours mise en pratique »)

Parlant de Balam par exemple, il nous suffira de revenir plus tard à Athalie pour voir combien Joad et Joas sont tolérants.

Mais Voltaire pousse ce cynisme antisémite encore plus loin avec le chapitre suivant : Chapitre XIII, « Extrême tolérance des Juifs » :

> En un mot, si l'on veut examiner de près le judaïsme, on sera étonné de trouver la plus grande tolérance au milieu des horreurs les plus barbares. C'est une contradiction, il est vrai ; presque tous les peuples se sont gouvernés par des contradictions. Heureuse celle qui amène des mœurs douces quand on a des lois de sang ! (Chapitre XIII, « Extrême tolérance des Juifs »)

Mais Voltaire n'en reste pas à cette simple contradiction. Comme Walt Whitman, il est vrai dans un autre registre, il est assez vaste pour en contenir plus d'une. Et concernant les Juifs, il pousse son hostilité un cran plus loin (gras, souligné et italiques de mon fait) :

> ...**le magistrat doit punir l'homicide, quoiqu'il soit fait à bonne intention**.
>
> Les Juifs sembleraient avoir plus de droit que personne de nous voler et de nous tuer : car bien qu'il y ait cent exemples de tolérance dans l'Ancien Testament, cependant il y a aussi quelques exemples et quelques lois de rigueur. **Dieu leur a ordonné quelquefois de tuer les idolâtres, et de ne réserver que les filles nubiles** : ils nous regardent comme idolâtres, et, quoique nous les tolérions **aujourd'hui, ils pourraient bien, s'ils étaient les maîtres, ne laisser au monde que nos filles**.
>
> **Ils seraient surtout dans l'obligation indispensable d'assassiner tous les Turcs** [Turcs pour Musulmans], cela va sans difficulté : car les Turcs possèdent le pays des Ethéens, des Jébuséens, des Amorrhéens, Jersénéens,

> Hévéens, Aracéens, Cinéens, Hamatéens, Samaréens : tous ces peuples furent dévoués à **l'anathème** ; leur pays, qui était de plus de vingt-cinq lieues de long, fut **donné aux Juifs par plusieurs pactes consécutifs ; ils doivent rentrer dans leur bien ; les mahométans en sont les usurpateurs depuis plus de mille ans**.
>
> Ce sont à peu près les seuls cas où l'intolérance paraît raisonnable. (Chapitre XVIII, « Seuls cas où l'intolérance est de droit humain »)

Il met ainsi dans le même sac les Juifs et les Musulmans en refusant comme contre nature l'exigence sioniste que nous connaissons aujourd'hui non plus comme un rêve ou une exigence, mais comme une réalité politique devenue incontournable. Sans confondre antisionisme et antisémitisme, il est à remarquer que pour Voltaire l'un ou l'autre sont du même jus, même si le sionisme est un crime suffisamment grave pour mériter les galères, un cran en dessous de la mise à mort sur la roue. Et nous en revenons à Jean Calas avec ce détour par la Judée d'Athalie. Il me semble que Voltaire, sur la question de la tolérance et du fanatisme, n'est pas des plus clairs et surtout qu'il est difficile de séparer ce qui devrait être de l'humour noir, voire une parodie d'humour juif, d'une philosophie fondée sur la raison qui pose le respect de l'autre dans ses droits et ses libertés, dont la liberté d'expression jamais revendiquée.

Mais, pour finir ce périple, il nous faut maintenant retrouver *Les Guèbres ou la Tolérance*.

III. *Les Guèbres, ou la Tolérance* (1769)

Nous avons trouvé une trame de ce que nous allons dire ici dans le mémoire de Yann Bonfand « La violence dans les tragédies de Voltaire : clef de voûte d'une nouvelle théâtralité ? *Olympie*, *Les Scythes*, *Les Guèbres* »[1] qui nous a étonné de ne pas prendre en considération dans son intitulé la pièce *Le Fanatisme, Mahomet le Prophète* qui entre entièrement dans le sujet de ce mémoire et qu'il cite six fois sans la prendre, comme les trois pièces du titre, à part, en soi. Il s'appuie même, semble-t-il sur le jugement de Sylvain Menant, lequel est fort critiquable, quand il dit par exemple :

[1] Yann Bonfand, « La violence dans les tragédies de Voltaire : clef de voûte d'une nouvelle théâtralité ? *Olympie*, *Les Scythes*, *Les Guèbres* », mémoire de Master 1 Lettres & Arts, sous la direction de M. Christophe Cave, Maître de conférences, Université Stendhal, Grenoble III, septembre 2009, **http://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00433802/document**, consulté le 24/12/2015.

Menant nous éclaire à nouveau sur la particularité du théâtre de Voltaire :
« Sans doute bien des tragédies de Voltaire connaissent un dénouement heureux, qui semble remettre en question le caractère tragique en profondeur de la pièce ; sans doute l'attention est-elle souvent sollicitée par un problème que la philosophie sait résoudre, tel celui des divisions religieuses dans *Zaïre* ou celui du fanatisme dans *Mahomet*. » (Sylvain Menant, *L'esthétique de Voltaire*, Paris, CDU-SEDES, 1995, p. 29)

Or, en période de « combat » contre « l'Infâme », il ne s'agit plus de « résoudre », mais d'attaquer, d'ébranler les convictions. » (*Op. cit.*, p. 65)

La pièce *Le Fanatisme, Mahomet le prophète* n'est en rien une vraie tragédie, mais beaucoup plus un drame au bord du mélodrame ; les événements évoqués sont peut-être tragiques, mais le déroulement et les ressorts du drame sont sans rapport avec l'enjeu tragique qui est la victoire d'une religion sur une autre, d'un ordre politico-religieux sur un autre, d'une théocratie monothéiste dictatoriale sur une théocratie polythéiste monarchique. Et dans ce cas, il n'y a pas de solution philosophique possible, puisque tous les opposants sont éliminés, et le rebelle du début prend le pouvoir absolu et impose sa solution théocratique monothéiste dictatoriale. Yann Bonfand et son directeur de recherche ont-ils eu peur de prendre à bras le corps une pièce de Voltaire qui brûlait du soufre au bout de chaque alexandrin, même si parfois ces alexandrins sont bancals ?

Mais revenons aux *Guèbres*.

Le premier acte pose une confrontation contradictoire. Iradan, tribun militaire de l'Empire Romain, commandant dans le château d'Apamée sur l'Oronte en Syrie, refuse d'obéir aux ordres des prêtres romains du culte de Pluton qui réclament la mise à mort d'une Guèbre hérétique. Ce refus est intolérable pour les prêtres. C'est qu'Iradan et son frère et lieutenant Césène sont las des persécutions religieuses du fait de la destruction d'Emesse où ils avaient épousé des femmes persanes, ce qui est impie pour les Romains de par la loi romaine, et avaient eu d'elles chacun un enfant, Iradan un fils et Césène une fille, femmes et enfants perdus dans la destruction de la ville. Iradan oppose son véto à cette exécution, ordonne un tribunal et refuse d'y condamner la jeune fille, qui pourtant selon ses propres dires est syrienne et non persane. Elle encourt la peine de mort en tant que Syrienne alors qu'en tant que Persane, elle n'encourrait que le bannissement. Cependant Arzame, dans sa défense, revendique sa foi et surtout, s'appuyant sur l'enseignement de Zoroastre, elle pose qu'elle ne voue pas un quelconque culte au soleil, ce qui serait hérétique pour les prêtres romains, mais un culte au dieu unique créateur de ce soleil et de l'univers. On remarque donc qu'ici Voltaire pose une religion monothéique, d'un côté, qui s'oppose à une ou des religions polythéiques, de l'autre. Les prêtres feront alors tout leur possible pour faire appliquer la loi qui est la leur, et ce dans le plus grand mépris pour Iradan et Césène :

LE GRAND PRÊTRE :
Nous ne souffrirons pas qu'un soldat, un profane,
Corrompant de nos lois l'inflexible équité,
Protège ici l'erreur avec impunité. (Acte I, scène 4)

Mais à ce moment-là, l'enjeu change car les prêtres demandent de savoir qui a initié la jeune fille dans ce culte. Et étrangement, dans son refus de dénoncer celui qui a fait cela, Arzame révèle que c'est son propre père :

ARZAME :
Qui ? Moi ! J'exposerais mon père à vos fureurs ?
Moi, pour vous obéir, je serais parricide ?
Plus votre ordre est injuste, et moins il m'intimide.
Dites-moi quelles lois, quels édits, quels tyrans,
Ont jamais ordonné de trahir ses parents ? (Acte I, scène 4)

C'est cependant Arzame qui, ensuite, pose le vrai dilemme et la dimension philosophique de ce dilemme :

ARZAME :
Il me faut expirer par un supplice affreux,
Pour n'avoir pas appris l'art de penser comme eux. (Acte I, scène 5)

Cette dimension philosophique est d'autant plus dérisoire dans sa formulation qu'il ne s'agit même pas de vérité, de nature, ou même de foi, mais simplement d'acquisition pédagogique d'un certain nombre d'idées et de rituels par un simple processus d'apprentissage. On est plus pascalien encore que jamais : apprenez à bien réciter vos prières et vous finirez bien par accepter la vérité de l'existence de Dieu. Il n'est pas sûr, d'ailleurs, que Voltaire réalise la profondeur de ce qu'il dit ici car il a toujours affirmé l'existence de Dieu comme étant une vérité naturelle et le Christianisme comme étant la religion de ce dieu vérité naturelle, une religion et une vérité dont certains abusent au lieu d'en déguster toute la douceur. Arzame va même un peu plus loin quand elle dit :

ARZAME :
Mon père m'éleva dans sa religion,
Je n'en connus point d'autre ; elle est simple, elle est pure ;
C'est un présent divin des mains de la nature.
Je meurs pour elle. (Acte I, Scène 5)

Et c'est ainsi que le père est introduit : il est un simple paysan qui suit les armées de l'Empereur pour les fournir en fruits. Ce détail est insignifiant pour le

moment, même si nous sentons qu'il n'est pas gratuit : il est le *deus ex machina* que Voltaire va utiliser à la fin de la pièce.

La conclusion de l'acte vient d'Iradan qui en fait un vrai manifeste pour la liberté de conscience au profit du monothéisme car cette liberté de conscience que défend Voltaire n'est pas vraie pour toute croyance : on peut tolérer toutes les idées, mais on se doit de savoir qu'une seule est la vérité. C'est là une des formes du dilemme de Voltaire, un dilemme profondément philosophique et politique :

IRADAN :
Ministres de Pluton, qui voulez l'immoler !
Puissances des enfers, et comme eux inflexibles,
Non, ce n'est pas pour moi que vous serez terribles :
Un sentiment plus fort que votre affreux pouvoir
Entreprend sa défense, et m'en fait un devoir ;
Il étonne mon âme, il l'excite, il la presse :
Mon indignation redouble ma tendresse :
Vous adorez les dieux de l'inhumanité,
Et je sers contre vous le Dieu de la bonté. (Acte I, scène 6)

Ici, comme dans *Mahomet*, Iradan (comme Zopire) est animé à l'égard de sa nièce d'un sentiment de nature qui le pousse à la bonté, sentiment de nature qu'il associe au Dieu unique du monothéisme défendu par Voltaire et interdit par les prêtres du culte de Pluton parce qu'honorant ce dieu unique créateur dans le soleil. C'est l'appel du sang qui sous-tend la relation génétique, de famille, de descendance non clairement posée dans les mots employés, mais dramatiquement mise en scène dans les pièces concernées.

Le deuxième acte est marqué par une série d'oppositions entre le duo Iradan et Césène face aux prêtres aidés des soldats. L'intensité dramatique s'accroît autour de la faible victime. Au début de l'acte, Iradan raconte à Césène, son frère, comment il a déjoué le sacrifice des prêtres en demandant Arzame en mariage, ce qui ferait d'elle une citoyenne romaine et donc hors d'atteinte des prêtres, relevant seulement de la justice impériale qu'Iradan justement représente en Syrie.

IRADAN :
Tremblez, hommes de sang ; arrêtez, inhumains ;
Tremblez, elle est romaine ; en ces lieux elle est née,
Je la prends pour épouse. O dieux de l'hyménée !
Dieux de ces sacrés nœuds, dieux cléments, que je sers,
Je triomphe avec vous des monstres des enfers !
Armez et protégez la main que je lui donne. […] »
(Acte II, scène 1)

Et, alors que les préparatifs sont installés, Arzame avoue à Iradan qu'elle ne peut pas l'épouser, car sa loi religieuse l'oblige à s'unir à son frère.

ARZAME :
Notre religion, à la vôtre contraire,
Ordonne que la sœur s'unisse avec le frère. (Acte II, scène 3)

On remarque le thème de l'inceste, ici imposé par une règle religieuse, à nouveau abordé dans ce contexte. Par rapport à *Mahomet*, on a une dimension nouvelle car, dans *Mahomet*, l'inceste était la conséquence inconsciente de l'assassinat de Zopire qui était le père des deux jeunes gens, ce qui faisait d'eux donc son fils et sa fille, un inceste connu de Mahomet, qui savait qu'ils étaient frère et sœur, mais absolument exclu par Mahomet qui avait planifié que le frère serait exécuté pour le meurtre de son père et que la sœur l'épouserait, lui, Mahomet.

La réaction quasi réflexe d'Iradan tient en un mot :

IRADAN :
Barbare ! Ah ! Que m'avez-vous dit ? (Acte II, scène 3)

Un mot suivi d'une question qui n'en est pas une, mais qui révèle qu'au-delà du rejet réflexe, une réflexion s'installe qui justifie alors la position finale. Nous avons ici un enjeu majeur de la vision philosophique de Voltaire. L'hostilité, le rejet est d'ordre religieux, même s'il se fonde plus profondément sur des considérations génétiques (aujourd'hui) et sur les lois du mariage dans les communautés d'*homo sapiens*, comme dans toutes les communautés animales, en premier lieu chez les mammifères. Il s'agit de lois permettant l'introduction de sang neuf dans une lignée établie. Voltaire ne discute pas cela. Il le prend comme un fait établi. En revanche, il montre que le rejet réflexe est immédiatement suivi d'un doute, d'un questionnement, d'une remise en cause, non pas des raisons du rejet mais de l'attitude de rejet elle-même. Iradan matérialise dramatiquement par son propre dialogue la nécessaire tolérance qui, cependant, ne pose pas l'acceptation pour soi d'une loi que l'on refuse. Et le dilemme est cruel :

IRADAN :
De cet affreux secret je suis trop offensé
Mon cœur le gardera… mais ce cœur est percé.
Allez, je cacherai mon outrage à mon frère. (Acte II, scène 3)

Malgré le rejet d'Arzame et du mariage, refus qui pourrait être pris comme une insulte, Iradan souhaite toujours la protéger des prêtres, qui ont eu

vent de l'annulation du mariage, donc cette fois sur la base d'un principe philosophique qui est aussi un principe politique : pour gouverner, il faut savoir tolérer les différences. À ce moment-là, il y a chez Voltaire une contradiction car la loi commune de l'Empire interdit l'inceste et Voltaire a toujours dit que cette loi commune doit être respectée par tous. Le dénouement de la pièce donnera alors la solution de cette contradiction. Arzame, cependant, pousse encore plus loin ses demandes en suggérant que mourir pour mourir, au moins elle le doit de la main de quelqu'un qui l'aime et donc Iradan se trouve confronté à la demande de mettre fin aux jours d'Arzame par Arzame elle-même. Il refuse bien sûr car ce serait un meurtre et non une décision de justice légale. Et Voltaire, dans une scène furtive, approfondit le dilemme et la souffrance quand Iradan donne l'ordre à Césène d'arrêter les préparatifs du mariage :

CÉSÈNE :
Dans quel contentement je parais cet autel !
Combien je chérissais cet heureux ministère !
Quel plaisir j'éprouvais dans le doux nom de frère !
IRADAN :
Ah, ne prononcez pas un nom trop odieux.
CÉSÈNE :
Que dites-vous ? (Acte II, scène 4)

Il y a ainsi, dans le théâtre de Voltaire, quelques moments où les sentiments les plus humains deviennent des haches de bourreaux et quelques mots suffisent à torturer la conscience du public, public qui est seul avec Iradan à comprendre ce qui est dit. Complicité tragique, cathartique aussi, mais certainement dramatique.

Les prêtres reviennent, aidés des soldats, pour capturer Arzame. Mais Iradan et Césène prennent les armes et les repoussent. Ils savent que le sursis qu'ils obtiennent sera de courte durée.

On notera ici comment Voltaire ne sait pas éviter de céder à une bagatelle dramatique qui lui fait plagier un vers célèbre d'un auteur classique au cœur même d'une situation de tension qui devrait demander la pureté absolue du langage. Ainsi Iradan dit : « Plus leur orgueil s'accroît, plus ma fureur augmente. », ce qui est une allusion plagiaire au vers de Corneille : « Et le désir s'accroît quand l'effet se recule. » (*Polyeucte*, acte I, scène 1). Ce n'est pas la seule fois que Voltaire fait cela. Simplement, ici, il y a une sérieuse brisure de tension du fait de la réputation du vers plagié. Iradan avait déjà utilisé un tel vers plagié quand il dit à Arzame : « Elle vous a porté aux écueils de la mort, / Dans un orage affreux qui vous ramène au port. » (Acte II, scène 2), écho plagiaire du *Cid* de Corneille (à nouveau) et d'un vers qui est lui aussi célèbre, mais dans le bon sens du terme, dans sa dimension tragique et non obscène : « Nous partîmes cinq cents ; mais par un prompt renfort / Nous nous vîmes trois mille en arrivant au port ». (Acte IV, scène 3).

Iradan et Césène décident alors d'un stratagème : ils vont faire croire aux prêtres qu'ils acceptent la sentence, afin de pouvoir sauver la jeune fille. Alors que tout s'organise, le Jeune Arzémon arrive. Il est le frère d'Arzame, introduction d'un couple frère et sœur en chair et en os sur la scène. Iradan le rassure : il lui promet de libérer sa sœur. Mais Arzémon est venu pour se sacrifier avec sa sœur qui est aussi son épouse promise.

La situation est profondément tragique, mais Voltaire ne trouve pas les mots qu'il faut et la laisse partir dans un mélodramatique faible avec d'excessives exclamations qui ne sont pas des arguments, mais des émotions. Le grand tragique ne se construit pas sur des émotions mais sur des convictions, des arguments incontournables, des lois du destin, de l'honneur ou de l'État qui imposent la mort, volontaire si nécessaire, aux plus innocents et aux plus héroïques, comme c'est le cas dans *Horace* :

JULIE :
Que voulez-vous qu'il fît contre trois ?
LE VIEIL HORACE :
Qu'il mourût ! (Acte III, scène 6)

Rien à voir avec cet échange chez Voltaire :

IRADAN :
Arrête,
Garde un profond silence, il y va de ta tête.
LE JEUNE ARZÉMON :
Je te l'apporte, frappe.
IRADAN :
Enfants infortunés !
Dans quels lieux le destin les ont-ils amenés !
Toi le frère d'Arzame !
LE JEUNE ARZÉMON :
Oui, ton regard sévère
Ne m'intimide pas.
IRADAN :
Ce jeune téméraire
Me remplit à la fois d'horreur et de pitié ;
Il peut avec sa sœur être sacrifié.
LE JEUNE ARZÉMON :
Je viens ici pour l'être.
IRADAN :
Oh, rigueurs tyranniques !
(Acte II, scène 7)

Et la conclusion de cet acte quitte le tragique pour en rester au dramatique, à l'émotionnel et cependant fonder cet émotionnel et la pitié qui va avec sur UN DIEU non vraiment identifié.

IRADAN :

Oh, malheureux enfants !
Quel sort les entraîna dans ces lieux qu'on déteste !
De l'une j'admirais la fermeté modeste,
Sa résignation, sa grâce, sa candeur ;
L'autre accroît ma pitié même par sa fureur.
Un dieu veut les sauver, il les conduit sans doute ;
Ce dieu parle à mon cœur, il parle et je l'écoute. (Acte II, scène 7)

C'est beau et plein de sentiment, mais ce n'est pas le tragique nécessaire dans la situation ici décrite. On a un peu Isaac et Ismaïl ensemble exigeant que leur père Abraham les sacrifie au dieu qui les gouverne, eux, les deux frères. Un couple fraternel mixte ne change rien à l'affaire. Iradan est le représentant de l'Empereur qui est le père de l'Empire, et l'inceste entre le frère et la sœur n'est que le crime sexuel commis par Abraham avec son esclave arabe. Voltaire ne fait qu'effleurer ce drame du Moyen Orient sous domination romaine.

Cette référence à « un dieu » (ce qui règle la pluralité « des dieux » qui deviennent singulier, et pourtant un, bien qu'unique, n'est qu'un parmi d'autres puisque il est un article indéfini) me semble tuer même la profondeur des émotions et des motivations. La référence divine ici n'amplifie rien et même amoindrit ce qui devrait être du simple ordre de l'éthique et l'éthique ne peut pas venir d'une manipulation divine ni d'une autorité, et, qui plus est, une divinité indéfinie donc indécise et plutôt floue et confuse. Il s'agirait d'approfondir l'amour qu'il éprouve pour Arzame, et non la pitié devenue de l'horreur depuis qu'il sait qu'elle est destinée à épouser son frère.

Face à Arzémon qui ne peut lui inspirer que de l'horreur puisqu'il est destiné à épouser sa sœur et en plus puisqu'il vient ici pour mourir avec elle, sacrifié et martyre à la fois entraînant sa propre sœur dans le martyre dont il aurait pu vouloir la sauver, Voltaire devrait s'élever bien au-dessus pour défendre l'amour en tant que tel, la dignité humaine, la liberté de conscience et de pratique ou expression religieuse, le droit de vivre libre ou de mourir si la liberté est niée, si possible en martyre défendant la liberté ou prêchant la liberté autant de conscience que d'action et de vie quotidienne publique. On est dans l'émotionnel sentimental au lieu d'être dans l'éthique philosophique.

Le troisième acte introduit un attentat parricide qu'on ne sait pas encore être parricide car les protagonistes ignorent encore qu'Arzémon et Arzame sont les enfants respectivement d'Iradan et de Césène, ce que, par contre, nous pouvons soupçonner du fait de l'ellipse du récit de la destruction d'Emesse. Le Jeune Arzé-

mon, sur le témoignage de Mégatise, un soldat de l'Empire, mais d'origine Guèbre et connu d'Arzame et Arzémon, croyant être trompé par Iradan qui, selon lui, voudrait vraiment livrer sa sœur et épouse promise aux bourreaux du temple de Pluton, se tourne vers sa sœur et essaie de la convaincre du devoir dans lequel il est de faire justice en éliminant Iradan. C'est la référence à la loi divine qui les gouverne par l'obligation pour la sœur d'épouser le frère qui l'emporte ici :

LE JEUNE ARZÉMON :
Achève ; il a donc su ce serment qui m'engage,
Qui rejoint par nos lois le frère et la sœur ?
ARZAME :
Oui.
LE JEUNE ARZÉMON :
Qu'a produit en lui ce nœud si saint ?
ARZAME :
L'horreur.
LE JEUNE ARZÉMON :
C'est assez, je vois tout ; le barbare, il se venge. (Acte III, scène 2)

Ici, Voltaire est précautionneux sur la motivation : il veille avec soin à ce que l'on passe de la religion, de la philosophie, des lois du mariage, de l'anthropologie à une vulgaire vengeance fondée sur le même rejet par le même mot que celui employé par Iradan, mais que celui-ci avait immédiatement distancié, remis en cause, questionné. Le Jeune Arzémon ne peut pas questionner sa vengeance fondée sur cette barbarité du Romain car, à la différence d'Iradan, il n'éprouve aucun sentiment d'amitié, encore moins d'amour pour la cible de sa vengeance, de son rejet pour barbarité.

Arzémon, donc, poignarde Iradan : il compromet ainsi toutes les chances de sa sœur et s'offre lui-même à une mort parfaitement logique et légale. Il commet l'irréparable, si mort s'ensuit. C'est Césène lui-même qui réclame la mise à mort du Jeune Arzémon pour mettre fin légalement à ce cycle de violence.

Mais, là encore, Voltaire manque l'enjeu de civilisation, de culture, d'identité anthropologique qui efface tous les autres enjeux qui ne sont que passionnels. Arzame, confrontée au crime de son frère, rejette celui-ci, ce qui est alors une façon de s'en distancier et donc de nier sa relation cosmique et religieuse avec ce frère, son époux promis :

ARZAME :
Malheureux ! Qu'as-tu fait ? Non, tu n'es pas mon frère.
Quel crime épouvantable en ton cœur s'est formé ?
S'il en est un plus grand, c'est de t'avoir aimé.
(Acte III, scène 4)

On en arrive ici non plus au tragique, mais au mélodrame, à un drame purement circonstanciel et non plus cosmique. Et la conclusion d'Arzame tombe à faux car elle a rejeté son frère et donc son dieu :

ARZAME :
Dans sa juste colère il me plaint, il me pleure !
Tu vas mourir, mon frère, il est temps que je meure
Ou par l'arrêt sanglant de mes persécuteurs,
Ou par mes propres mains, ou par tant de douleurs…
Ô mort ! Ô destinée ! Ô dieu de la lumière !
Créateur incréé de la nature entière,
Être immense et parfait, seul être de bonté,
As-tu fait les humains pour la calamité ? (Acte III, scène 5)

Et ici encore la référence religieuse est seconde et en contre-sens par rapport à la motivation première, ce qui détruit l'argument même de Voltaire qu'il fait exprimer par Arzame alors que ce devrait être la conclusion du spectateur devant l'inexorabilité de la logique de cette religion, de toutes les religions qui exigent l'obéissance même de commettre l'horreur.

Au quatrième acte s'opère une transformation capitale. Le Vieil Arzémon, officiellement le père des deux Guèbres, arrive et est mis au courant de la situation par le Guèbre soldat impérial qui a provoqué le drame en donnant une fausse information au jeune Arzémon. Le Vieil Arzémon révèle qu'il veut intervenir auprès d'Iradan pour demander la grâce des deux enfants. On se doute alors qu'il y a là un ressort dramatique. Tout le problème est de savoir si Iradan va survivre, et c'est là que Voltaire introduit un bouleversement dans l'intrigue en faisant survivre Iradan à son assassinat qui en devient une tentative d'assassinat, ce qui ne modifie en rien le crime lui-même.

Iradan revient donc à la conscience pour aussitôt lancer un discours alarmant sur la loi, l'État, l'autorité.

IRADAN :
Notre ennemi l'emporte, et déjà le prétoire,
Nous ôtant tous nos droits, lui donne la victoire.
Le puissant est toujours des grands favorisé ;
Ils se maintiennent tous ; le faible est écrasé
Ils sont maîtres des lois dont ils sont interprètes ;
On n'écoute plus qu'eux ; nos bouches sont muettes :
On leur donne le droit de juges souverains,
L'autorité réside en leurs cruelles mains ;
Je perds le plus beau droit, celui de faire grâce.
(Acte IV, scène 2)

Dans la philosophie politique ou éthique qui sourd de cette déclaration, on est étonné qu'en 1769, vingt-et-un ans après la publication de *L'Esprit des lois* de Montesquieu, Voltaire à ce point ignore la philosophie politique développée par cet ouvrage, celle de la séparation des pouvoirs que cette pièce ne pose jamais. On parle du droit du gouverneur de gracier, et donc d'aller contre une décision de justice. On parle de la cour de justice, le prétoire, qui est soumis à l'autorité des prêtres du temple de Pluton et non plus à celle du gouverneur militaire. On a une lutte entre deux clans romains, l'un militaire et l'autre religieux, et les deux n'ont ici en Syrie que le seul but d'imposer le pouvoir romain, la colonisation romaine, l'un par le pouvoir militaire contrôlant à la fois l'exécutif et le judiciaire sous le législatif romain, l'autre par le pouvoir religieux qui n'a alors plus à respecter le législatif romain et se veut être à la fois le pouvoir judiciaire et le pouvoir exécutif qui, soit dit en passant ici, vise à l'exécution de deux Guèbres du culte de Zoroastre notoirement membres de la population colonisée par l'Empire romain. Les enjeux cruciaux de philosophie politique et éthique de l'époque de Voltaire ne sont pas pris en compte.

Et Césène s'oppose à Iradan en demandant la condamnation et l'exécution du Jeune Arzémon pour que la loi romaine soit respectée et pour que l'empereur ne reproche pas son laxisme à Iradan. On voit bien ici que l'exécutif militaire et le judiciaire sont totalement confondus.

Arzame alors intervient et pose l'enjeu colonial, bien que de façon purement passionnelle :

ARZAME :

… Je ne veux point de grâce :
Il [Arzémon] n'en veut point lui-même ; il faut qu'on satisfasse
Au sang qu'a répandu sa détestable erreur ;
Il faut que devant vous il meure avec sa sœur.
Vous me l'aviez promis ; votre pitié m'outrage. […]
Pourquoi de tant de maux prolongez-vous le terme ?
Deux Guèbres, après tout, vil rebut des humains,
Sont-ils de quelque prix aux yeux de deux Romains ? (Acte IV, scène 3)

Le Vieil Arzémon arrive alors et obtient l'entrevue avec Iradan qu'il désirait. Le Vieil Arzémon révèle que les deux Romains, Iradan et Césène, sont les pères des deux jeunes Guèbres promis à la mort, Iradan d'Arzémon et Césène d'Arzame, et donc qu'ils ne sont plus frère et sœur, mais cousin et cousine, et donc mariables par la loi romaine. Les deux enfants ont été sauvés de la destruction d'Emesse par l'une des deux mères guèbres qui a survécu à l'attaque, a emporté les deux enfants hors des murs et les a confiés à un Guèbre, le Vieil Arzémon, qui les a élevés dans sa religion comme étant ses propres enfants, après la mort de la deuxième mère deux ans plus tard. D'assassin, le Jeune Arzémon devient parricide, un de ces traits dramatiques que semble adorer Voltaire et qui

nous amène à nous demander si Voltaire n'a pas développé quelque part une philosophie de la famille qui élimine les mères et fait que les fils assassinent leurs pères. Il me semble qu'il y a là ce qu'on pourrait appeler une *Gestalt* ou un *pattern* signifiant d'une vision de la structure familiale comme étant perverse quelque part. Un enfant peut-il développer une pensée équilibrée si la famille est, par « principe », vue comme perverse, menant à l'absence maternelle, au parricide et à l'inceste ? Il me semble qu'un philosophe aurait dû remarquer cette constance et l'analyser pour l'expliquer ou la réformer. Ce ne fut, de toute évidence, pas le cas.

IRADAN :
… Un reste d'espérance,
Mon frère, mes enfants, doit encore nous flatter.
Le destin paraît las de nous persécuter.
Il m'a rendu mon fils, et tu revois ta fille ;
Il n'a pas réuni cette triste famille
Pour la frapper ensemble, et pour mieux l'immoler. (Acte IV, scène 6)

Et l'acte se termine par le siège du château du gouverneur où se trouve la famille par les partisans des prêtres du temple de Pluton. Césène propose alors au Jeune Arzémon d'aller avec lui se battre contre eux :

CÉSÈNE :
Viens ; et pour expier le meurtre de ton père,
Venge-toi, venge-nous, ou meurs avec son frère. (Acte IV, scène 6)

Le ton est mélodramatique et relève d'une rhétorique grandiloquente plus que d'une grandeur tragique. Mais c'est sans compter avec le goût de l'esbroufe de Voltaire.

Dans le cinquième acte, il est convenu que la seule solution est d'entrer en contact avec César qui vient de revenir d'une campagne militaire qui, en fait, vise à consolider la colonisation de la région. Mais cette tentative de joindre César fait que le Jeune Arzémon et son oncle Césène se retrouvent sur la route du Grand Prêtre du temple de Pluton et de ses partisans. Un combat s'ensuit au cours duquel le Grand Prêtre est tué, ce que le Vieil Arzémon revient nous apprendre :

VIEIL ARZÉMON :
Je ne sais quelle main (qu'on va nommer impie)
Au milieu du tumulte, au milieu des soldats,
Sur l'orgueilleux pontife a porté le trépas ;
Sous vingt coups redoublés j'ai vu tomber ce traître,

Indigne de sa place et du saint nom de prêtre ;
Je l'ai vu se rouler sur la terre étendu :
Il blasphémait ses dieux qui l'ont mal défendu,
Et sa mort effroyable est digne de sa vie. (Acte V, scène 4)

Le Jeune Arzémon et Césène rentrent au château, et c'est alors que le *deus ex machina* de l'arrivée de l'Empereur transforme la pièce et en modifie profondément le sens philosophique, éthique et historique.

Cette arrivée impromptue du Souverain est, bien sûr, comparable au *Deus ex Machina* identique de la fin de *Tartuffe* par Molière. L'arrivée de Louis XIV pour annuler la spoliation absolument légale des bourgeois enrichis par Tartuffe avait de quoi faire sourire, mais c'était un hommage au Roi dont le patronage était essentiel pour que cette pièce provocatrice puisse être jouée. C'était aussi l'assertion que la justice royale était parfois au-dessus des lois locales ou autres et permettait un adoucissement des modes de pensée et de vie. C'était la vision d'un État et d'un souverain bénévolents et bienveillants. Notons que c'est un des arguments importants du *Traité sur la Tolérance*, qui salue l'intervention de la justice royale et du Souverain pour régler et réparer l'injustice de l'affaire Calas. Mais dans cette pièce, cela ne saurait fonctionner. Quel est donc le sens de cette intervention miraculeuse avant même que la sentence de mort ne soit appliquée aux deux enfants d'abord, puis à leurs deux pères ?

Il nous faut, pour comprendre, citer le long discours de l'Empereur, auprès duquel, soit dit en passant, est intervenu le Vieil Arzémon qui l'a côtoyé comme fournisseur de ses armées.

L'EMPEREUR :
Pères, enfants, soldats, vous êtes tous coupables,
Dans ce jour d'attentats et de calamités,
D'avoir négligé tous d'implorer mes bontés. […]
Le meurtre d'un pontife est surtout punissable. […]
Sachez qu'à la loi seule appartient la vengeance. […]
Les persécutions
Ont mal servi ma gloire, et font trop de rebelles.
Quand le prince est clément, les sujets son fidèles. […]
Je ne veux désormais
Dans les prêtres des dieux que des hommes de paix, […]
C'est l'intérêt du peuple et c'est celui du maître.
Je vous pardonne à tous. […]
De vos enfants chéris j'approuve l'hyménée. […]
Les Guèbres désormais pourront en liberté
Suivre un culte secret longtemps persécuté : [...]
Je dois le tolérer plutôt que le détruire.
Qu'ils jouissent en paix de leurs droits, de leurs biens ;

Qu'ils adorent leur dieu mais sans blesser les miens ;
Que chacun dans sa loi cherche en paix la lumière ;
Mais la loi de l'État est toujours la première. (Acte V, scène 6)

Et Iradan, Arzame et le Vieil Arzémon expriment en quelques mots toute leur soumission.

Outre la démonstration de Voltaire sur l'intérêt politique du « maître » d'être tolérant avec le « peuple », ce discours contient une philosophie politique surprenante pour le XVIII^{e} siècle. C'est l'assertion d'un souverain de pouvoir absolu qui détient en lui tous les pouvoirs, bien que la loi doive être établie d'une façon stable, régulière mais non spécifiée. Il n'y a aucune séparation des pouvoirs, aucune constitutionnalité. La tolérance alors n'est que le fait du Souverain.

Cependant, Voltaire pose un autre principe mal explicité d'ailleurs par les mots employés. Le « culte secret » que les Guèbres peuvent désormais suivre est-il qualifié de secret parce qu'il était interdit jusque-là ou parce qu'il doit rester secret – et donc non public, on pourrait même dire privé – maintenant qu'il n'est plus interdit ? Seul Voltaire pourrait répondre sur ce vers sémantiquement bancal.

Mais Voltaire confirme une hiérarchie des religions de deux façons : la religion des Guèbres ne doit pas blesser celle des Romains. Mais la religion des Romains est-elle soumise à la même obligation ? Voltaire ne le dit pas. Par contre, il dit que l'État reste supérieur à tous et, donc, la religion de l'État doit-elle être supérieure à toutes les autres ? Il y a dans cette vision en germe tout ce qui deviendra la laïcité française unique dans le monde occidental qui reconnaît la liberté de conscience (chère à Voltaire, qui n'affirme cependant pas la liberté d'expression avec la même vigueur), mais refuse la liberté d'expression religieuse dans de nombreux lieux publics, y compris l'expression religieuse symbolique. Une telle limitation est impensable dans la plupart des autres pays occidentaux.

Mais Voltaire ici défend, probablement sans trop y avoir réfléchi, l'ordre colonial que cet Empire Romain établit dans des zones, contrées, pays même qui sont soumis à la loi romaine sous le contrôle et le pouvoir de l'armée romaine et des gouverneurs militaires nommés par l'Empereur.

Dans la préface de cette pièce, publiée sous un faux nom et sous l'identité d'un jeune auteur dédicaçant cette pièce à Voltaire lui-même pour lequel il exprime une grande admiration, Voltaire prend à partie Racine et son *Athalie*. Il défend contre toute attente Athalie elle-même sans voir l'enjeu fondamental pour Racine de l'importance de Joas pour assurer la lignée de David dont descend Jésus. Il ne voit pas non plus l'enjeu biblique de cette Athalie. Épouse non juive du roi de Judée, elle conserve son culte à Baal, dieu sumérien, et son époux le tolère jusqu'au jour où, manipulé par le sectaire Joad, grand prêtre du temple de Salomon, il décide de faire table rase de tous les membres de la famille d'Athalie sauf d'elle. Cette tuerie semble provoquer des réactions et des résistances, car le maître des armées fait sécession et passe du côté d'Athalie tout en restant attaché à sa religion et donc à Joad. Un prêtre du Temple de Salomon va plus loin, passe du

côté d'Athalie et devient ensuite le Grand Prêtre du Temple de Baal, et il deviendra celui qui va conseiller à Athalie de faire table rase de la famille de Joad et donc de tous les descendants de David. Un seul s'échappera, Joas. Racine avait, lui, bien saisi que cette région du monde avait trois religions qui s'affrontaient : la religion juive de culture sémitique, la religion de Baal des Sumériens, de culture indo-européenne, et la religion des descendants d'Ismaïl, le fils d'Abraham et de son esclave Hagar, ceux que l'on nomme les Arabes de culture sémitique dans la Bible. Ce qui est étrange concernant Voltaire est qu'il identifie bien les Arabes comme descendants d'Ismaïl (voir *Le Fanatisme, ou Mahomet le Prophète*), qu'il identifie bien la religion des Guèbres comme descendant du culte de Zoroastre, monothéisme centré sur le soleil comme symbole de la création du monde par ce dieu incréé, et qu'il identifie bien les religions polythéistes des Romains. Une fois les religions des Romains disparues, il a bien les trois religions considérées par Racine. Mais il ne met pas ensemble les pièces du puzzle et manque alors le colonialisme des Romains qui imposent sur une région traversée et travaillée par trois traditions religieuses (l'une allant disparaître à terme et une autre allant apparaître comme descendant de David et Joas dont il parle abondamment dans la préface) un ensemble de pratiques religieuses venues d'une autre tradition en même temps qu'une loi romaine militairement légitimisée. Par contre, il identifie le pouvoir autocratique paternaliste et absolu de l'Empereur comme tel sans plus de discussion, et les quelques allusions au colonialisme romain ne sont pas véritablement exploitées.

Conclusion

Sans une réflexion philosophique et éthique globale sur le pouvoir politique et le pouvoir religieux, Voltaire fait dans ces pièces et ce traité une œuvre opportuniste et circonstancielle.

Sans poser au plus profond le besoin philosophique de l'homme pour construire un système politique constitutionnel (et donc entièrement réfléchi) qui fonde la définition et la séparation des trois pouvoirs politiques et leur articulation sur la dimension religieuse de l'homme, la religion étant la sœur de la philosophie (bien que je penche personnellement vers la philosophie comme étant la fille de la religion), on ne peut qu'en rester à l'assertion de la raison d'État comme supérieure à celle des citoyens et des groupes ou communautés.

Mais cela pose alors l'État comme une entité unique, donc autocratique, donc paternaliste au mieux et dictatoriale au pire, avec tout au plus l'assertion de la nécessité de l'existence d'une loi stable, définie et s'appliquant à tous, bien que non spécifiée dans son processus d'élaboration. La différence, en dernière analyse, entre Mahomet et l'Empereur est que Mahomet écrit la loi comme il l'entend et est donc un autocrate dictatorial selon les critères mêmes de Montesquieu, et l'Empereur se doit de respecter la loi romaine qui s'impose à lui comme à tous les

autres, mais il est un autocrate tout autant que Mahomet, bien que monarchique selon Montesquieu.

Si on ne pose pas le vaste débat humain, philosophique et, au-delà, anthropologique qui sous-tend la religion en général et les religions en particulier, spécialement les religions nées du creuset moyen oriental, que l'on pourrait comparer à un cratère tant les religions qui en sont sorties sont éruptives dans leur existence, si donc on ne pose pas ce débat philosophique, on s'enferme dans (au mieux) une tolérance pour les religions minoritaires, à condition qu'elles ne troublent pas l'ordre commun et public. Pour vivre heureux, vivons cachés et cultivons notre jardin secret.

Enfin, si on ne pose pas la relation de domination coloniale de l'Empire Romain, on ne peut pas comprendre tout ce qui en est sorti. On ne peut pas comprendre le rôle de Jacques, le frère de Jésus, dans l'élaboration de la philosophie et de l'éthique du mouvement qui a produit les rouleaux de la Mer Morte. On ne peut pas comprendre que la lapidation de Jacques en 62 après J.-C. par une décision inique du Grand Prêtre du Temple de Jérusalem, digne émule de Joad, entraînera la révolte des populations juives contre cet ordre établi et, en retour, la démolition du temple de Salomon par les Romains. Et ce rapport de force colonial provoquera à nouveau des émeutes et rébellions quarante ans plus tard, qui mèneront à la destruction des murs de Jérusalem et à la dispersion des Juifs. On connaît la suite.

J'ai peur que Voltaire n'ait pas su aborder ces questions, pourtant brûlantes, dans ses écrits du fait de ce que l'on peut considérer comme un antisémitisme modéré, mais qui lui bloque la compréhension de certains enjeux, et d'un anti-islamisme de principe qui l'empêche totalement de même simplement considérer les questions philosophiques derrière l'émergence et l'existence de l'Islam.

Cela est très dommage car un philosophe de la renommée de Voltaire aurait certainement dû et pu produire un théâtre beaucoup plus percutant et incisif en philosophie et en éthique. Concluons avec le *Traité sur la Tolérance* qui montre ici toutes les limites dont j'ai parlé :

> Telle est la faiblesse du genre humain, et telle est sa perversité, qu'il vaut mieux sans doute pour lui d'être subjugué par toutes les superstitions possibles, pourvu qu'elles ne soient point meurtrières, que de vivre sans religion. L'homme a toujours eu besoin d'un frein, et quoiqu'il fût ridicule de sacrifier aux faunes, aux sylvains, aux naïades, il était bien plus raisonnable et plus utile d'adorer ces images fantastiques de la Divinité que de se livrer à l'athéisme. Un athée qui serait raisonneur, violent et puissant, serait un fléau aussi funeste qu'un superstitieux sanguinaire.
> (*Traité sur la tolérance*, 1763, chap. XX, « S'il est utile d'entretenir le peuple dans la superstition »)

Jacques COULARDEAU
Synopsis Paie, Nice

DÉTERMINISME ET LIBRE ARBITRE DANS *EGMONT* DE GOETHE

Goethe a élaboré son célèbre drame *Egmont* sur une longue période. Il l'a commencé en 1775, dans sa période du *Sturm und Drang*, mais ne l'a fait imprimer qu'en 1788. La gestation a donc duré plus de dix ans. C'est pourquoi ce drame est centré autour d'une problématique essentielle pour son auteur, celle du libre arbitre et du déterminisme. Goethe, qui a lui-même exercé un rôle politique auprès du duc de Weimar, a pu mesurer combien l'action politique ne produisait pas toujours les résultats escomptés. Sur Egmont, héros des Pays-Bas, pays placé au XVI^e^ siècle sous domination espagnole, il projette ses propres interrogations et préoccupations. Marqué par l'influence de Spinoza, partisan du déterminisme, il axe la pièce sur la question de savoir si Egmont avait la possibilité d'agir autrement qu'il n'a fait et d'échapper à sa mort en martyr. Il plonge ainsi au cœur des troubles auxquels ont été en proie les Flandres secouées par des controverses politiques se doublant d'une agitation religieuse. Le pouvoir catholique de Philippe II se trouvait en effet mis en cause par les mouvements de contestation religieuse, essentiellement calviniste, qui ont débouché sur la « Crise iconoclaste », se traduisant par la destruction des statues de saints et également par le meurtre de certains ecclésiastiques catholiques.

Dans un tel climat, les nobles flamands les plus représentatifs du pays faisaient figure d'alternative au pouvoir espagnol et représentaient un danger pour celui-ci. Combattant de la liberté, Egmont était-il libre de ses choix ? Aurait-il pu ou dû écouter les avertissements de son entourage, en particulier ceux du prince d'Orange qui lui conseillait de faire sécession ? Il convient de se demander d'abord en quoi consiste la liberté du héros, puis ensuite comment s'explique son aveuglement, pour finalement s'interroger sur la notion goethéenne de destin.

I. La liberté d'Egmont

Ce n'est pas un hasard si le drame se termine par l'image de la déesse Liberté couronnant Egmont pour le récompenser de son action. Le héros prend ainsi la stature de figure tutélaire des Pays-Bas, mais il paie ce rôle de sa mort. Or, un tel aboutissement est le résultat d'un cheminement, d'une série d'actions, de comportements, de façons d'être, bref d'une certaine conception de la vie.

Dès le début du drame, Egmont, membre de la haute aristocratie néerlandaise, apparaît dans une position inconfortable, puisqu'il tente d'intercéder pour le peuple flamand auprès du pouvoir espagnol, représenté par la Régente, Marguerite de Parme, sœur du roi Philippe II. Tiraillé entre les intérêts contraires des citoyens et des gouvernants, il doit non seulement défendre la liberté de ses compatriotes, mais aussi la sienne propre, car l'une ne va pas sans l'autre, et donc résister aux

avances de dirigeants étrangers qui voudraient se l'attacher, ainsi qu'il ressort des propos de la Régente : « S'il le voulait, quels titres ne pourrait-il pas gagner à la reconnaissance du pouvoir, au lieu que – sans que cela lui profite à lui-même – il nous a causé déjà des contrariétés indicibles. »[1] Goethe, qui connaît bien les mécanismes du pouvoir, analyse avec subtilité les interactions et les connivences qui peuvent se créer entre les représentants de partis opposés. Si Egmont veut aider ses concitoyens, il lui faut se garder de toute considération égoïste qui pourrait l'inciter à se laisser corrompre par les tenants de l'autorité. Il doit, par conséquent, posséder une grande indépendance de caractère.

Goethe le rattache à un type humain qui le fascine, et qu'il qualifie de « démonique », comme en témoigne son jugement sur son personnage : « Je lui avais donné une joie de vivre démesurée, une confiance illimitée en lui-même, le don d'attirer tous les hommes (*attrativa*) et ainsi la faveur du peuple... »[2] Il souligne l'assurance, la confiance en soi de son héros, son énergie vitale qui lui confèrent son rayonnement et en font un être hors-normes, incapable de se plier aux contraintes. Il définit en une époque où l'épithète « charismatique » n'existait pas encore une notion bien connue de nos jours. Force de la nature, Egmont est avant tout fidèle à lui-même[3], ce qui se marque dans son allure dégagée que souligne Machiavel, conseiller de la Régente : « Egmont va droit devant lui, comme si l'univers lui appartenait »[4]. Et la Régente confirme : « Il dresse la tête si haut que l'on ne dirait pas que la main du roi la domine. »[5] Elle le craint d'autant plus qu'il est capable d'enthousiasmer les foules : « Les réunions qu'il a tenues, les agapes et les banquets qu'il a donnés, ont plus fait pour associer et lier la noblesse que les plus dangereux conciliabules secrets. »[6]

---

[1] Goethe, *Egmont*. Traduit et préfacé par Amédée Vulliod, Paris, Aubier-Montaigne, 1980, acte I, p. 16 : « Wenn er wollte, wie verdient, könnte er sich um die Regierung machen, anstatt daß er uns schon, ohne sich zu nutzen, unsäglichen Verdruß gemacht hat. »

[2] *Goethes Werke, Band X, Aus meinem Leben, Dichtung und Wahrheit*, Hambourg, Christian Wegner Verlag, 1966, p. 176 (Traduction française : *Poésie et vérité. Souvenirs de ma vie.* Traduit de l'allemand par Pierre du Colombier, Paris, Aubier, 1941, p. 493.) : « [...] ich [...] gab [...] ihm die ungemeßne Lebenslust, das grenzenlose Zutrauen zu sich selbst, die Gabe, alle Menschen an sich zu ziehn (*attrattiva*) und so die Gunst des Volks... »

[3] *Cf.* Ernst Horneffer, *Goethe als Künder des Lebens*, Munich, Erasmus-Verlag, 1947, p. 179 : « Er beweist einen seltsamen Mut […] Es ist der Mut gleichsam nach innen, der *Mut zu sich selbst*; Egmont bleibt, war er ist, er bleibt sich selbst treu, mag um ihn herum geschehen, was will. » (« Il montre un étrange courage […] Il s'agit d'un courage tourné vers soi en quelque sorte, le courage d'être soi-même ; Egmont reste ce qu'il est, il reste fidèle à lui-même, peu importe ce qui se déroule autour de lui. »)

[4] *Egmont*, *op. cit.*, acte I, p. 16 : « [Recht im Gegenteil] geht Egmont einen freien Schritt, als wenn die Welt ihm gehörte. »

[5] *Ibid.* : « Er trägt das Haupt so hoch, als wenn die Hand der Majestät nicht über ihm schwebte. »

[6] *Ibid.* : « Seine Gesellschaften, Gastmahle und Gelage haben den Adel mehr verbunden und verknüpft als die gefährlichsten heimlichen Zusammenkünfte. »

Ainsi se dessine un caractère dont le trait essentiel est précisément la liberté. Egmont ne cherche pas à plaire, mais il plaît par sa façon de se comporter et semble ignorer la peur comme les calculs personnels. Il n'offre donc aucune prise à ses adversaires qui le redoutent pour cette raison. Sa fierté est indice de confiance en soi, mais non d'orgueil ou de mépris pour les humbles dont, au contraire, il se sent proche. L'un de ses partisans tient à cet égard un discours dithyrambique :

Pourquoi est-ce que tout le monde est entiché du Comte Egmont ? […] C'est parce qu'on lit sur son visage qu'il nous veut du bien. C'est parce que son regard exprime l'allégresse, la franchise et le bon vouloir. C'est parce qu'il ne possède rien qu'il ne soit prêt à partager avec l'indigent et même avec celui qui est à l'aise.[7]

L'emploi de l'anaphore « parce que » souligne une adhésion inconditionnelle, provenant certes de raisons objectives, mais aussi d'une emprise magnétique exercée sur son entourage par Egmont. Goethe met ainsi en valeur ses qualités de cœur, sa chaleur humaine, qui l'amènent à s'intéresser à autrui, à le secourir et à tisser avec lui des liens affectifs particulièrement forts.

En témoignent également les sentiments profonds qu'Egmont inspire à sa maîtresse, la jeune Klärchen qu'il a choisie dans le peuple, car il trouve en elle une authenticité et une simplicité absentes de la cour. Comme elle est étonnée et confuse d'avoir pu conquérir son amour, il lui explique : « Tu le mérites, parce que tu ne le brigues pas – Et les gens qui ne le recherchent pas sont la plupart du temps les seuls à l'obtenir. »[8] En réalité, il s'est épris d'elle parce qu'il se sent libre en sa compagnie, tandis qu'il ne supporte pas « la nouvelle cadence compassée de la cour »[9], qui fait de lui « un Egmont maussade, engoncé et froid, qui doit se contrôler, faire tantôt ce visage, tantôt cet autre ; un Egmont tourmenté, méconnu, compliqué »[10]. À travers son personnage, Goethe se livre donc à une réflexion sur l'essence de la liberté, caractéristique de l'homme supérieur, lui permettant d'ennoblir son rôle politique. Son héros est intrinsèquement un novateur, car il ne correspond nullement au stéréotype de l'aristocrate plein de morgue et esclave des formes. Son horreur de la contrainte se manifeste même dans des détails. Ainsi, il confie à son secrétaire le soin d'imiter son écriture : « Entre maintes choses que je déteste, écrire des lettres est pour moi la plus odieuse »[11], lui explique-t-il.

---

[7] *Ibid*., acte I, p. 5 : « Warum ist alle Welt dem Grafen Egmont so hold? [...] Weil man ihm ansieht, daß er uns wohl will; weil ihm die Fröhlichkeit, das freie Leben, die gute Meinung aus den Augen sieht; weil er nichts besitzt, das er dem Dürftigen nicht mitteilte, auch dem, der's nicht bedarf. »

[8] *Ibid*., acte III, p. 58 : « Du verdienst sie, weil du dich nicht darum bewirbst--und die Leute erhalten sie auch meist allein, die nicht darnach jagen. »

[9] *Ibid*., acte II, p. 40 : « [nach] der neuen bedächtigen Hofkadenz ».

[10] *Ibid*., acte III, p. 60 : « ein verdrießlicher, steifer, kalter Egmont, der an sich halten, bald dieses, bald jenes Gesicht machen muß; geplagt, verkannt, verwickelt ist ».

[11] *Ibid*., acte II, p. 39 : « Und unter vielem Verhaßten ist mir das Schreiben das

Sa liberté intérieure le conduit donc à ne pas se prendre lui-même au sérieux et à ne pas prendre au sérieux les autorités. On apprend qu'il aime se livrer à des farces, comme faire broder « sur les manches de [ses] serviteurs des marottes et des pourpoints de fous[12] » auxquels a ensuite été substitué « un faisceau de flèches, symbole encore plus dangereux[13]. » Ces actes sont interprétés par ses ennemis comme une incitation à la rébellion, alors que telle n'est pas son intention, car il veut rester dans le domaine d'une simple plaisanterie : « Identifie-t-on une mascarade avec un acte de haute trahison ? »[14], demande-t-il ? Il n'est aucunement un révolutionnaire[15], mais apparaît comme un « épicurien »[16]. Cette liberté intérieure qu'il veut conserver a pour corollaire une certaine légèreté l'amenant à ne pas vouloir se soucier de l'opinion des autres, à suivre ses impulsions et à commettre ainsi des imprudences. Goethe projette sur lui ses propres difficultés d'adaptation dans le monde codifié et compassé de la cour de Weimar, où son impétuosité et sa fougue choquaient. Mais si, à Weimar, une telle conduite ne portait guère à conséquence, elle est très périlleuse dans le cas d'Egmont.

Cependant, celui-ci n'est pas sans ambition, car l'épicurisme n'est pas chez lui synonyme d'inactivité et de repli sur soi. Conscient de sa valeur, il se croit appelé à une haute destinée : « Ma situation est éminente, et je puis et je dois gravir plus haut. »[17] La polysyndète met en valeur son aspiration à se réaliser pleinement dans tous les domaines. Comme Faust, il « ne peut s'affirmer qu'en agissant sans trêve. »[18] Il désire développer toutes ses potentialités. Néanmoins, il n'est pas prêt à sacrifier à cette vocation politique sa liberté intime : « Je n'ai pas encore atteint le sommet de ma croissance, et si jamais j'y atteins, je veux m'y tenir fermement, et non l'âme anxieuse. »[19]

S'il s'avère inapte aux calculs politiciens, il est en revanche conscient de ses responsabilités et, comme homme de gouvernement, se montre doué de modération et du sens des responsabilités. En ces temps de guerre de religion entre ca-

---

Verhaßteste. »

[12] *Ibid*., acte II, p. 41 : « Schellenkappen, Narrenkutten ».

[13] *Ibid*. : « einen Bündel Pfeile […] ein noch gefährlicher Symbol ».

[14] *Ibid*. : « Ist ein Fastnachtsspiel gleich Hochverrat? »

[15] *Cf.* H. A. Korff, *Geist der Goethezei*t. *Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte*, Leipzig, Koehler & Amelang, 1958, p. 216 : « So fällt Egmont keineswegs als Fahnenträger eines neuen Ideals, sondern in stolzer Selbstbehauptung eines alten Rechtes. » (« Egmont ne meurt pas en tant que porteur d'un nouvel idéal, mais dans la fière auto-affirmation d'un ancien droit. »)

[16] *Cf.* Alexander Erochin, « Über das Tragische in Goethes *Egmont* », in : *Jahrbuch der österreichischen Goethe-Gesellschaft*, Band 106-107 (2002-2003), p. 15-28, ici p. 19 : « Graf Egmont ist ein Lebenskünstler ». (« Le comte Egmont est un épicurien ».)

[17] *Egmont*, *op. cit.*, acte 2, p. 42 : « Ich stehe hoch, und kann und muß noch höher steigen ».

[18] Goethe, *Faust*, T. I. Traduit et préfacé par Henri Lichtenberger, Paris, Aubier, 1932, p. 56, v. 1755 : « Nur rastlos betätigt sich [der Mann]. »

[19] *Egmont*, *op. cit.*, acte 2, p. 42 : « Noch hab' ich meines Wachstums Gipfel nicht erreicht; und steh' ich droben einst, so will ich fest, nicht ängstlich stehn. »

tholicisme et protestantisme, il préconise un châtiment indulgent contre les iconoclastes : « Je suis las des pendaisons. Qu'on fustige ces gens-là et qu'on les laisse aller. »[20] Il se situe dans l'empathie, puisqu'il pense aux souffrances du peuple. S'il n'anticipe pas, comme le prince d'Orange, sur les décisions que prendront ses adversaires, en revanche, il est capable d'imaginer les tourments et misères de ses semblables. À travers ces deux hommes, Goethe a voulu opposer la froide raison à la sensibilité compassionnelle.

II. L'aveuglement d'Egmont

Le personnage d'Egmont permet à Goethe d'analyser le mécanisme de la prise de décision, matérialisation de la liberté humaine. À un moment de sa vie, le héros se trouve confronté, comme tout homme, à la nécessité du choix devant deux solutions contraires s'offrant à lui et comportant chacune avantages et inconvénients : c'est lorsque le prince d'Orange vient lui rendre visite pour le mettre en garde contre le roi. Autant Egmont est direct, spontané et chaleureux, autant Orange, conçu comme sa réplique inverse, se révèle froid, concentré et calculateur, ainsi que l'indique cette confession à son ami : « Egmont, voici des années que le souci de nos affaires ne quitte pas mon cœur. Je me tiens toujours comme au-dessus d'un jeu d'échecs, et je fais cas du moindre coup de l'adversaire »[21]. La comparaison avec le « jeu d'échecs » est explicite et souligne la cérébralité d'Orange, homme de réflexion, enfermé dans ses supputations, mais coupé de la nature et du peuple, bref de la vie.

La Régente dresse de lui un portrait assez négatif : « Orange n'a rien de bon en tête. Ses pensées le portent loin vers l'avenir. Il est mystérieux. »[22] Ce personnage, aux antipodes d'Egmont, par ses capacités de prévision et d'anticipation, exerce un contrôle sur lui-même, qui le fait paraître énigmatique. Chez lui, l'affectivité est subordonnée à l'intellect, alors que chez Egmont elle prédomine. Le jeu revêt diverses acceptions dans la pièce, celui que pratique Egmont avec ses marottes de fou, brodées sur les livrées de ses serviteurs, est la simple expression de sa gaieté, de son goût d'un divertissement bon enfant. Celui que pratique Orange est sérieux et mobilise son astuce et son intelligence, mises au service d'une lutte sans merci pour le pouvoir.

Une telle disposition fait d'Orange un excellent analyste. Aux aguets devant les propos d'autrui, il est capable de les décrypter, comme le laisse entendre

[20] *Ibid*., acte II, p. 37 : « Ich bin des Hängens müde. Man soll sie durchpeitschen, und sie mögen gehen. »

[21] *Ibid*., acte II, p. 45 : « Egmont, ich trage viele Jahre her alle unsere Verhältnisse am Herzen, ich stehe immer wie über einem Schachspiele und halte keinen Zug des Gegners für unbedeutend ».

[22] *Ibid*., acte I, p. 16 : « Oranien sinnt nichts Gutes, seine Gedanken reichen in die Ferne, er ist heimlich ».

cette question qu'il pose à Egmont, concernant le discours de la Régente : « N'avez-vous pas remarqué qu'elle était plus réservée que de coutume ? »[23] Or, Egmont lui donne une réponse significative : « Pas du tout. Ma pensée était ailleurs. »[24] Alors qu'Orange possède un esprit réaliste, précis, concentré, Egmont est un rêveur distrait qu'ennuie le monde desséché de la politique[25]. C'est pourquoi l'un est clairvoyant, tandis que l'autre se laisse aveugler par ses émotions. Orange déduit de ses observations, de sa lucide connaissance des êtres et particulièrement des gouvernants que le roi a maintenant décidé d'entreprendre « une chose qu'il n'a pas encore tentée »[26], c'est-à-dire « d'épargner le peuple et de perdre les princes »[27]. Et il voit dans la venue du duc d'Albe dans les Flandres une confirmation de ses craintes.

Aussi propose-t-il à Egmont de quitter la capitale : « Rejoignons chacun notre Province. Nous nous y renforcerons. »[28] Par l'utilisation d'une tournure impérative, il le place devant un choix crucial qui, dans les faits, va décider de sa vie ou de sa mort. Mais Egmont, frappé de cécité comme Œdipe, se dérobe et refuse d'ajouter foi aux prédictions pessimistes de son interlocuteur : « Non, Orange, cela n'est pas possible. Qui donc oserait porter la main sur nous ? »[29] Egmont, arrivé à un tournant de sa destinée, doit prendre une décision radicale sans pourtant posséder de certitudes, en fonction d'hypothèses et de prévisions que lui communique son interlocuteur. Il lui faut se fier soit à Orange, soit au roi.

Or, il choisit la seconde alternative. Il demeure prisonnier d'une vision trop optimiste de l'humanité, peut-être parce qu'elle est plus confortable, plus rassurante, qu'elle ne trouble pas sa tranquillité intérieure, mais aussi parce qu'il juge les autres d'après lui-même et ne croit pas aux intentions funestes du roi à son égard. Même s'il le désapprouve, il nourrit envers lui une certaine estime : « Il est le fils de Charles et n'est capable d'aucune bassesse »[30]. Il lui rend hommage, en qualifiant sa possible arrestation d'« injustice dont Philippe ne se chargera jamais »[31]. Homme d'honneur et de courage, il n'est pas capable de prêter à autrui un cynisme qui lui est étranger et lui fait horreur. Aussi se réfère-t-il à certaines valeurs de probité qu'il pense communément répandues. Or, paradoxalement, c'est précisément

[23] *Ibid*., acte II, p. 43 : « Merktet Ihr nicht, daß sie zurückhaltender war? »
[24] *Ibid*. : « Nicht alles; ich dachte unterdessen an was anders. »
[25] *Cf.* Alexander Erochin, « Über das Tragische in Goethes *Egmont* », *op. cit.* : « In der Sphäre der politischen Verantwortung versetzt, wird Egmont sein halbbewußter Ästhetizismus zum Verhängnis. » (« Transporté dans la sphère des responsabilités politiques, Egmont est conduit à sa perte par son esthétisme à demi conscient. »)
[26] *Egmont, op. cit.*, acte II, p. 45 : « Eins hat er noch nicht versucht ».
[27] *Ibid*. : « Das Volk zu schonen und die Fürsten zu verderben. »
[28] *Ibid*., acte II, p. 47 : « Laß uns gehen, jeder in seine Provinz. »
[29] *Ibid*., acte II, p. 46 : « Nein, Oranien, es ist nicht möglich. Wer sollte wagen, Hand an uns zu legen? »
[30] *Ibid*., acte II, p. 48 : « Er ist Karls Sohn und keiner Niedrigkeit fähig. »
[31] *Ibid*., acte II, p. 46 : « Ungerechtigkeit, der sich Philipp nie schuldig machen wird ».

cette noblesse d'âme qui lui met un bandeau sur les yeux et l'empêche de discerner le danger.

Un autre motif encore plus estimable le conduit à rejeter la proposition d'Orange, c'est la pensée des conséquences fatales, autrement dit de la guerre civile qu'entraînerait son départ. Egmont, chef militaire courageux, apparaît en l'occurrence comme un homme de paix, soucieux du bien du peuple. Il objecte donc à son compagnon :

> Ton refus sera le signal, qui soudain appellera les Provinces aux armes, et qui légitimera toutes les cruautés, dont l'Espagne de tout temps n'a saisi qu'avec trop d'empressement le prétexte. D'un seul geste tu déchaîneras la confusion la plus effroyable, là où nous avons eu si longtemps tant de peine à maintenir le calme.[32]

Egmont apparaît comme un gouvernant responsable, motivé par l'altruisme et la pensée de l'intérêt du peuple qu'il place au-dessus du sien propre. Il reproche à Orange son opportunisme : « Le mal que tu redoutes devient, du fait de ton acte, une certitude. »[33] On comprend donc que Goethe, influencé par les thèses du *Sturm und Drang* en faveur de la supériorité du sentiment et de l'intuition sur la raison, veut mettre en évidence l'humanité d'Egmont, bien supérieure à celles d'un Orange, froid tacticien, indifférent aux maux qu'il va infliger à la population par sa sécession. En même temps, il fait sentir le tragique de toute décision qui est souvent un choix entre deux mauvaises solutions, entre des probabilités et des certitudes. Egmont, placé entre, d'un côté, l'éventualité de sa propre exécution et, d'un autre, la perspective d'une guerre civile, opte pour la préservation de la paix. Il apparaît sous les traits d'un homme scrupuleux dont le refus d'agir ne résulte pas seulement d'une simple indécision ou d'une mauvaise évaluation des faits, mais aussi de considérations généreuses.

Seulement, ses motifs, si légitimes soient-ils, l'incitent à privilégier la solution contraire à la préservation de sa propre vie[34]. Peut-être aussi ne sont-ils qu'un prétexte le confortant dans un attentisme qui convient à sa nature insouciante et réfractaire au calcul. Il rejette une vision de l'humanité qui l'afflige et risquerait de diminuer son énergie vitale, allant de pair avec l'optimisme. Il y a de sa part un

---

[32] *Ibid*., acte II, p. 47 : « Dein Weigern ist das Signal, das die Provinzen mit einmal zu den Waffen ruft, das jede Grausamkeit rechtfertigt, wozu Spanien von jeher nur gern den Vorwand gehascht hat. Was wir lange mühselig gestillt haben, wirst du mit einem Winke zur schrecklichsten Verwirrung aufhetzen. »

[33] *Ibid*., acte II, p. 48 : « Das Übel, das du fürchtest, wird gewiß durch deine That. »

[34] *Cf.* Alexander Erochin, « Über das Tragische in Goethes *Egmont*", *op. cit.*, p. 28 : « Das persönliche Charisma allein reicht nicht aus, um den bloßen Kampf ums Überleben mit der bedachten und politischen verantwortungsvollen Tat zu vereinen. » (« Le charisme personnel seul ne suffit pas pour concilier la simple lutte pour la survie avec l'action réfléchie et politiquement responsable. »)

refus de prendre en considération les aspects sombres de l'existence. Il s'insurge contre les craintes qu'a voulu lui insuffler Orange : « Cela ne me serait jamais venu à l'esprit, et voici que cet homme me communique son anxiété. – Hors de là ! – c'est une goutte de sang étranger versée dans le mien. Bonne nature, rejette-la ! »[35], et il décide d'aller voir sa bien-aimée plutôt que de songer aux moyens de se protéger contre les éventuelles intentions hostiles du roi et du duc d'Albe.

Le choix, qu'il opère à l'issue de son entretien avec Orange, est donc un choix organique, qui lui est dicté par son tempérament, et qui consiste, en fait, à ne rien décider, à laisser agir le cours des événements, mais aussi et surtout à rester fidèle à soi-même. Paradoxalement, à la fin du drame, à la veille de mourir, il appelle précisément le peuple à prendre les armes et à déclencher cette guerre civile qu'il avait voulu éviter. Seulement, il s'agit alors de la seule issue possible, imposée par l'agression du parti adverse.

Mais peut-on dire qu'Orange, avec tout son art de la planification, est davantage libre ? Il sait se déterminer en fonction de son intérêt, mais aux yeux d'Egmont, il reste un esclave accablé par le souci de sa propre conservation et de son ambition, oubliant de goûter le présent, à force de craindre des menaces réelles ou illusoires et de se projeter dans l'avenir.

III. L'*amor fati*

En réalité, le choix de l'aveuglement est pour Egmont le seul moyen de garder sa liberté. À l'inverse, il l'aurait perdue s'il avait suivi Orange, même s'il avait, par ce moyen, sauvegardé sa vie. Aussi revendique-t-il son insouciance et la théorise-t-il en une véritable philosophie. S'il ne planifie ni ne prévoit rien, ce n'est pas par incapacité de le faire, c'est par un refus mûrement réfléchi d'adopter une telle attitude. Pour cette raison, il s'insurge contre les avertissements d'un vieillard, le comte Oliva, qui pourtant l'« aime comme un père »[36], car il les ressent comme autant d'entraves à son vouloir-vivre : « L'homme fidèle et plein de sollicitude que voilà ! Il me veut vie et bonheur, et il ne sent pas que celui-là est déjà mort, qui donne pour objet à sa vie d'assurer sa sécurité ! »[37] Il procède à un renversement iconoclaste des valeurs, qui le rapproche des silhouettes de jeunes titans rebelles, telles que les affectionnait le *Sturm und Drang*.

Se mouvant dans le paradoxe, il refuse, au nom de la vie, de penser à sa propre sauvegarde, car il voit, dans le souci de se préserver, une mort : « C'est mon bonheur d'être joyeux, de prendre les choses facilement, de vivre vite, et je ne

[35] *Egmont*, *op. cit.*, acte II, p. 49 : « Mir wär' es nie eingekommen; und dieser Mann trägt seine Sorglichkeit in mich herüber. – Weg! – Das ist ein fremder Tropfen in meinem Blute. Gute Natur, wirf ihn wieder heraus! »

[36] *Ibid*., acte II, p. 39 : « Er liebt Euch wie ein Vater. »

[37] *Ibid*. : « Der treue Sorgliche! Er will mein Leben und mein Glück, und fühlt nicht, daß der schon tot ist, der um seiner Sicherheit willen lebt. »

l'échangerai pas contre la sécurité d'une voûte mortuaire »[38], déclare-t-il. Il choisit donc le risque et l'imprévoyance en toute lucidité : « Supposons que je sois un somnambule et que je me promène sur la crête périlleuse d'une maison. Serait-ce le fait d'un ami de m'appeler par mon nom et de me mettre en garde, de m'éveiller et de causer ma mort ? »[39] Il revendique son inconscience et demande qu'on la protège, car elle constitue un élément indispensable à son bonheur. Ainsi, Goethe, précurseur de Nietzsche, valorise l'illusion. Elle est, à ses yeux, consubstantielle à la vie, tandis que l'excès de conscience lui est nuisible.

C'est pourquoi Egmont repousse les donneurs de conseils, même s'ils sont bien intentionnés, et il professe un *amor fati* : « Laisse chacun suivre sa voie »[40], conseille-t-il à son secrétaire. Il respecte les choix d'autrui, car il estime qu'on ne peut influer sur l'évolution de l'existence : « L'homme croit diriger sa vie, se conduire lui-même, et son être est irrésistiblement à la remorque de son destin. »[41] Ce défenseur acharné de la liberté, la sienne et celle des autres, adhère à une forme de fatalisme[42]. Et c'est cette idée d'un déterminisme qui le rassure et qui, de manière inattendue, lui permet de conserver son indépendance d'esprit et son insouciance. Déchargé de la préoccupation du lendemain, du poids de la responsabilité et de la culpabilité, il peut s'abandonner à son humeur et à ses penchants. Ainsi la croyance au destin devient-elle une pensée consolante et désinhibante.

Elle influe également sur sa vision de la politique, en lui inspirant une approche assez désabusée. À Orange, qui s'inquiète de la possible venue d'un nouveau gouverneur, il rétorque :

> Pour lui aussi, le temps passera. Il aura lui aussi le vertige, et il verra lui aussi les choses suivre leur cours comme auparavant, si bien qu'au lieu de traverser de vastes étendues de mer selon une ligne tracée d'avance, il pourra remercier Dieu, s'il maintient dans cette tempête son navire à distance de l'écueil.[43]

---

[38] *Ibid*., acte II, p. 40 : « Daß ich fröhlich bin, die Sachen leicht nehme, rasch lebe, das ist mein Glück; und ich vertausch' es nicht gegen die Sicherheit eines Totengewölbes. »

[39] *Ibid*., acte II, p. 40 : « Und wenn ich ein Nachtwandler wäre, und auf dem gefährlichen Gipfel eines Hauses spazierte, ist es freundschaftlich, mich beim Namen zu rufen und mich zu warnen, zu wecken und zu töten? »

[40] *Ibid*., p. 40 : « Laßt jeden seines Pfades gehn. »

[41] *Ibid*., acte V, p. 108 : « Es glaubt der Mensch sein Leben zu leiten, sich selbst zu führen; und sein Innerstes wird unwiderstehlich nach seinem Schicksale gezogen. »

[42] *Cf.* Amédée Vulliod, *op. cit.*, introduction, p. 28 : « Le point de départ de son fatalisme est précisément ce consentement qu'il donne à l'anéantissement de son individualité dans l'univers. Il existe une correspondance organique entre l'acceptation sereine, simplement stoïque, qu'il fait du Destin, et la conception panthéiste, dont il fait profession chaque fois qu'il met à découvert le fond de son âme. »

[43] *Egmont*, *op. cit.*, acte II, p. 44 : « Auch ihm wird die Zeit vergehn, der Kopf schwindeln, und die Dinge wie zuvor ihren Gang halten, daß er, statt weite Meere nach einer vorgezogenen Linie zu durchsegeln, Gott danken mag, wenn er sein Schiff in diesem Sturme vom Felsen hält. »

Egmont, et à travers lui Goethe, ne croit pas au pouvoir des gouvernants à faire de grandes réformes, ni à changer profondément une situation, tant leur tâche est délicate et tributaire d'impondérables. Sur ce point également, il met en doute la liberté humaine. La métaphore du navire est explicite dans son caractère dévaluant. À ses yeux, le responsable politique, confronté à des réalités intangibles et à des difficultés de tous ordres, n'a d'autre solution que de louvoyer entre les récifs. Sa conception du destin le conduit donc à une relativisation des décisions et des actions humaines.

Ainsi, Goethe, influencé par la philosophie de Spinoza[44], conteste la notion de libre arbitre qu'il estime être un leurre, puisque, selon lui, tout individu est conditionné par son tempérament et, ne maîtrisant pas les aléas extérieurs, est incapable de vraiment prévoir les conséquences de ses décisions. C'est ce qu'il fait constater à l'adversaire de son héros, le duc d'Albe, dans un monologue : « Et maintenant, à l'instant de la décision, tu es placé entre deux maux. Tu plonges la main dans l'inconnu de l'avenir comme on fait dans l'urne d'une loterie. Tu ne peux saisir qu'un bulletin roulé, sans savoir si c'est un numéro gagnant ou un numéro nul ! »[45] Ici, l'image de la loterie s'oppose à celle du jeu d'échecs, utilisée par Orange, et la contrebalance. À l'homme, mobilisant toutes ces ressources intellectuelles et son astuce pour orienter son existence, s'oppose ici un individu désemparé, jouet du hasard. Telle est la conception à laquelle adhère Egmont.

C'est pourquoi, lorsque les prédictions d'Orange s'avèrent justes et qu'il se fait non seulement arrêter, mais condamner à mort, il accepte son sort après une courte phase de révolte : « Douce vie ! Belle, amicale accoutumance de l'être et de l'activité ! Je dois prendre congé de toi ! »[46] Toutefois, après avoir exprimé ses regrets, il se ressaisit et tire un bilan positif : « J'ai eu ma pleine mesure de vie. J'ai goûté chaque journée avec joie. Chaque jour j'ai accompli, en prompt réalisateur, ma tâche telle que ma conscience me la prescrivait. [...] Je cesse de vivre, mais j'ai vécu. »[47] Egmont, comme Faust, exprime ici l'essence de la philosophie goethéenne : il s'agit de remplacer la durée par la densité, de conférer à l'instant valeur d'éternité, d'avoir le parcours fulgurant d'un météore. Il s'estime comblé, car il a

---

[44] *Cf.* Victor Delbos, *Le Spinozisme*, Paris, J. Vrin, 2005, p. 116 : « Le déterminisme de Spinoza n'est pas un fatalisme, car il admet que la nécessité à laquelle obéit l'homme, loin d'être toujours pour lui une contrainte venue du dehors, peut lui être intérieure, s'identifier, grâce à la connaissance vraie, avec la puissance propre de sa nature et constituer de la sorte sa liberté. »

[45] *Egmont, op. cit*, acte IV, p. 75 : « Und nun im Augenblick des Entscheidens bist du zwischen zwei Übel gestellt; wie in einen Lostopf greifst du in die dunkle Zukunft; was du fassest, ist noch zugerollt, dir unbewußt, sei's Treffer oder Fehler! »

[46] *Ibid.*, acte V, p. 106 : « Süßes Leben! schöne, freundliche Gewohnheit des Daseins und Wirkens! von dir soll ich scheiden! »

[47] *Ibid*., acte V, p. 107 : « Eines jeden Tages hab' ich mich gefreut; an jedem Tage mit rascher Wirkung meine Pflicht gethan, wie mein Gewissen mir sie zeigte. […] Ich höre auf zu leben; aber ich habe gelebt. »

mené l'existence qu'il avait choisie. Une mort précoce est le prix à payer pour ce choix, mais il l'accepte. Sa liberté ne consiste pas à infléchir le destin, mais à y adhérer[48].

Aussi Goethe confère-t-il à sa mort une allure d'apothéose, puisqu'il le montre non en vaincu, mais en triomphateur. Egmont, dont le sommeil à la veille de son exécution reflète la sérénité, le courage et la paix intérieure, est visité par une vision :

> Une éclatante apparition se fait voir. La Liberté, vêtue d'une robe céleste, baignée de clarté, repose sur un nuage. Elle a les traits de Klärchen et elle se penche vers le héros endormi. […] Elle l'encourage à la joie, et, lui indiquant que sa mort procurera l'affranchissement aux Provinces, elle le déclare vainqueur et elle lui tend une couronne de laurier.[49]

Goethe est coutumier de ces échappées vers le merveilleux en guise de dénouement. Il utilise également le procédé pour Faust, dont la mort s'accompagne d'une apparition de Marguerite annonçant qu'il est sauvé. Ici, cette vision est destinée à légitimer les choix opérés par Egmont et à faire de lui le seul libérateur des Pays-Bas. Si Orange a sauvé sa vie, Egmont sauve son pays[50] par sa mort sacrificielle qui devient un exemple et une incitation au combat contre la tyrannie : « Je meurs pour la liberté, pour laquelle j'ai vécu, pour laquelle j'ai tiré l'épée, et à laquelle, maintenant, je me sacrifie en souffrant. »[51], déclare-t-il. Le terme de liberté est au cœur de son discours : celle des autres, mais aussi la sienne propre, qu'il a exprimée en restant sur place malgré tous les avertissements reçus. Il transforme donc sa mort en message symbolique, en testament moral adressé à ses compatriotes : « Va jusqu'au bout, vaillant peuple ! La déesse de la Victoire te conduit ! »[52] Il les incite à la rébellion : « Amis ! Haut les cœurs ! Vous avez derrière vous vos parents, vos femmes, vos enfants ! […] Défendez vos biens ! Et pour

[48] *Cf.* Pierre Grappin, notice, in : Goethe, *Théâtre complet*, édition établie par Pierre Grappin avec la collaboration d'Eveline Henkel, Paris, Gallimard, 1988, p. 1638 : « Egmont […] obéit au Destin, mais avec la certitude qu'il s'agit de son destin propre et qu'en s'y conformant, il se réalise. »

[49] *Egmont*, *op. cit.*, acte, V, p. 110 : « […] eine glänzende Erscheinung zeigt sich. Die Freiheit in himmlischem Gewande, von einer Klarheit umflossen, ruht auf einer Wolke. Sie hat die Züge von Klärchen, und neigt sich gegen den schlafenden Helden. [...] Sie heißt ihn froh sein, und indem sie ihm andeutet, daß sein Tod den Provinzen die Freiheit verschaffen werde, erkennt sie ihn als Sieger und reicht ihm einen Lorbeerkranz. »

[50] *Cf.* Pierre Grappin, notice, *op. cit.*, p. 1640 : « Dans ce drame, peu politique malgré son sujet, l'individu d'exception, obéissant à sa loi propre, triomphe en dernier ressort de ceux qui apparemment l'ont vaincu. »

[51] *Egmont*, *op. cit.*, acte V, p. 111 : « Ich sterbe für die Freiheit, für die ich lebte und focht, und der ich mich jetzt leidend opfre. »

[52] *Ibid*., acte V, p. 110 : « Schreitet durch! Braves Volk! Die Siegesgöttin führt dich an! »

sauver ce que vous avez de plus cher, tombez joyeusement comme je vous en donne l'exemple. »[53] Goethe montre que la liberté d'Egmont se situe assurément dans le combat qu'il mène, mais aussi dans la manière dont il transforme, en lui prêtant un sens supérieur, un élément inéluctable et qu'il n'a pas choisi, son exécution, en une victoire.

Pour le dramaturge, la liberté réside dans cette interprétation et transmutation que fait subir l'esprit aux données brutes, pour leur donner un sens, les ennoblir et leur permettre d'influer sur l'avenir. Egmont ne peut éviter la mort, mais en l'acceptant et en lui conférant une interprétation sublime, il la transcende. Il permet qu'elle ne soit pas inutile, mais qu'elle devienne un exemple pour ses compatriotes et les générations à venir. Ainsi, il acquiert une immortalité en se perpétuant dans la mémoire des Flamands et en inspirant leurs comportements ultérieurs. De cette manière, Goethe affirme la force de l'esprit. Il montre que si son héros a matériellement perdu, il a moralement gagné. C'est pourquoi la dernière indication scénique précise que « le drame s'achève sur une symphonie triomphale »[54], qui consacre la supériorité d'un être charismatique, sans duplicité ni arrière-pensées.

Même si la question politique, celle de la révolte d'un peuple contre une administration étrangère, se situe au centre du drame, et si elle en inspire les diverses péripéties, elle ne doit pas occulter la réflexion philosophique qui le sous-tend. En son héros, Goethe n'a pas seulement voulu camper le noble hollandais qui vécut au XVI[e] siècle, mais aussi lui-même, et plus généralement un caractère démonique qu'il a façonné selon ses propres critères. Entre autres, il l'a rajeuni, en a fait un célibataire capable de braver les préjugés de son milieu pour devenir l'amant d'une jeune fille d'origine modeste. Dans *Poésie et vérité,* il explique pourquoi il a choisi ce personnage, et comment il l'a transformé et récréé :

Le comte Egmont m'avait frappé ; sa grandeur humaine et chevaleresque me plaisait spécialement. Mais à mon usage, je fus obligé de la transformer, en lui attribuant des qualités qui convenaient mieux à un jeune homme qu'à un homme d'âge mûr, à un célibataire qu'à un père de famille, à un indépendant qu'à un homme qui, si libre que soit son caractère, se trouve limité par toutes sortes de circonstances.[55]

---

[53] *Ibid*., acte V, p. 111 : « Freunde, höhern Mut! Im Rücken habt ihr Eltern, Weiber, Kinder! […] Schützt eure Güter! Und euer Liebstes zu erretten, fallt freudig, wie ich euch ein Beispiel gebe. »

[54] *Ibid*., p. 111 : « [die Musik...] schließt mit einer Siegessymphonie das Stück. »

[55] *Goethes Werke*, Band X, *Aus meinem Leben, Dichtung und Wahrheit*, Hambourg, Christian Wegner Verlag, 1966, p. 176 (traduction française : *Poésie et vérité. Souvenirs de ma vie.* Traduit de l'allemand par Pierre du Colombier, Paris, Aubier, 1941, p. 493) : « [Als Hauptfigur…] war mir Graf Egmont aufgefallen, dessen menschlich ritterliche Größe mir am meisten behagte. Allein zu meinem Gebrauche mußte ich ihn in einen solchen Charakter umwandeln, der solche Eigenschaften besaß, die einen Jüngling besser zieren als einen

L'écrivain a complètement remodelé la biographie et la physionomie de son personnage. S'il a ainsi modifié son tempérament, c'est, à l'évidence, pour obéir à des impératifs dramaturgiques. Un héros jeune, fougueux, amoureux est plus susceptible de gagner les faveurs du public. Mais c'est aussi parce qu'il voulait faire de lui le porteur de son propre message philosophique.

À travers lui, il dessine la voie étroite que l'individu, pris entre le déterminisme de son caractère et celui des événements, peut réussir à se ménager pour affirmer sa liberté : elle consiste en une fidélité à soi-même, quel qu'en soit le prix à payer, et dans la sublimation de l'inévitable, auquel est conféré une valeur plus haute, capable de modifier le cours futur de l'Histoire. La liberté, qu'Egmont perd apparemment dans la mort, s'attache à sa mémoire et devient le legs qui permettra ensuite au peuple flamand de secouer le joug de la tyrannie. Goethe défend ainsi l'idée d'une grande communauté humaine, dans laquelle la liberté des uns rejaillit, même après leur disparition, sur les autres. Egmont reste libre, même quand il est prisonnier et va mourir, et, ainsi, rend également libres ses compatriotes. De cette manière, Goethe illustre la primauté de la volonté individuelle sur les faits.

Aline LE BERRE
Université de Limoges

Mann in Jahren, einen Unbeweibten besser als einen Hausvater, einen Unabhängigen mehr als einen, der, noch so frei gesinnt, durch mancherlei Verhältnisse begrenzt ist. »

THÉÂTRE ET PHILOSOPHIE : L'EXEMPLE DU THÉÂTRE POPULAIRE VIENNOIS DE STRANITZKY À NESTROY

Pour Jürgen Hein, parti bien trop tôt.

La longue histoire des relations, tantôt convergentes, tantôt divergentes, entre théâtre et philosophie remonte, pour ainsi dire, aux origines du théâtre… et de la philosophie. De Platon condamnant le théâtre dans la *République* (III, 394 et X, 604-6) à Jacques Rancière (*Le Spectateur émancipé*), en passant par Aristote (la *Poétique*), Diderot (le *Paradoxe sur le comédien*), Hegel (l'*Esthétique*), Kierkegaard (*La Reprise*), Nietzsche (*La Naissance de la tragédie*), Sartre (*Les Mouches*, *Huis clos*…), Camus (*Caligula*, *Les Justes*), Derrida (« Le théâtre de la cruauté et clôture de la représentation » dans *L'écriture et la différence*) ou Michel Foucault (« La scène de la philosophie » dans *Dits et Écrits*), tous ont apporté leur contribution singulière à cette problématique générale connexe. Le jeune Laboratoire des Arts et Philosophies de la Scène (LAPS), groupe de recherche indépendant, concentre même exclusivement ses efforts sur les liens entre théâtre et philosophie, œuvrant à la rencontre de la recherche théorique et des pratiques scéniques, sous la forme d'un va-et-vient productif « entre la scène et les concepts philosophiques, produisant ainsi une véritable "philosophie de terrain"[1]. » Flore Garcin-Marrou, instigatrice et principal maître d'œuvre de ce projet, est d'ailleurs l'auteur d'une thèse récente consacrée à *Gilles Deleuze, Félix Guattari : entre théâtre et philosophie. Pour un théâtre de l'à venir* (Université Paris-Sorbonne, 2011).

Les philosophes ont fréquemment tourné autour du théâtre, aspirant surtout à cerner le cœur, la vérité de la tragédie. Comme auteurs, ils se sont parfois risqués au théâtre d'idées pour tenter d'y incarner, avec des fortunes diverses, leurs abstractions. On peut toutefois se demander dès l'abord si la philosophie au théâtre a véritablement besoin des philosophes, à plus forte raison au sein de formes de théâtre dites populaires, peu enclines *a priori* au drame à thèse. Le théâtre populaire viennois des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles met ainsi en question les grands conflits métaphysiques dépeints par la tragédie et le drame « noble » : destin et liberté, loi divine et justice humaine, etc. On s'interrogera ici, à l'exemple de Josef Anton Stranitzky et surtout de Johann Nestroy, sur la « philosophie » du personnage comique autrichien Hanswurst, puis sur la dimension philosophique du théâtre de Nestroy. Il s'agira donc de questionner aussi la place de la philosophie et la manière d'en parler sur une scène de théâtre, notamment populaire, afin de donner un second souffle à ce « vieux couple antagoniste et complice » (Alain Badiou).

[1] Flore Garcin-Marrou, site du LAPS [labo-laps.com] consulté le 26 mars 2015.

1. La « philosophie » de Hanswurst

Dans un essai extrêmement stimulant intitulé « Essai d'une philosophie de Hanswurst » (*Versuch einer Philosophie des Hanswurst*[2]), le germaniste Gerald Stieg a mis en lumière l'importance historique et philosophique du personnage de Hanswurst (littéralement « Jean Saucisse »), créé au début du XVIII[e] siècle par l'acteur d'origine styrienne Josef Anton Stranitzky (vers 1676-1726), tant pour l'histoire du théâtre de langue allemande que pour l'histoire culturelle autrichienne. L'intérêt de ce personnage, avatar autrichien d'un archétype de la scène universelle (le *buffo*, l'Arlequin), tient d'abord à son fort potentiel de résistance et d'opposition aux règles, ainsi qu'aux notions d'amélioration et d'éducation inscrites dans le programme esthétique, moral et philosophique des Lumières. La particularité de ce rôle, joué par son auteur, était de semer la confusion et la panique dans les hautes sphères de la tragédie et de l'opéra baroques : sa fonction consistait donc à détruire, rien que par sa présence scénique, le tragique et le sublime. De fait, dans ses *Haupt- und Staatsaktionen*, tragédies mêlées de passages comiques, Stranitzky puisait copieusement dans le répertoire du Théâtre de la Cour (*Hoftheater*) pour élaborer ses intrigues en y ajoutant le serviteur Hanswurst, « effet de distanciation » ambulant pré-brechtien.

Le registre dans lequel s'inscrit la « philosophie » antirationaliste et anti-idéaliste de Hanswurst est celui des sens et des plaisirs matériels, du scatologique, de l'obscène et du sexuel[3]. Le trait principal du personnage de Stranitzky est son ancrage dans le domaine des besoins élémentaires, de la nature sensuelle et de l'animalité, dans le comique du « "bas" corporel et matériel[4] », dans un réalisme et un matérialisme opposés à toute forme de *mimesis*, de rationalisme, de didactisme ou d'idéalisme. Les constantes allusions aux besoins de la chair, à la fois alimentaires (bonne chère et dive bouteille), fécaux et sexuels, témoignant chez lui d'une hypertrophie de l'instinct animal, constituent en même temps la source inépuisable d'un comique placé depuis les origines sous l'égide de Podex et Phallus : « Il expose sans réserve son intimité, rend compte de son activité intestinale et sexuelle, qui est la source principale de son comique, de manière crue et sans retenue […][5]. »

---

[2] Gerald Stieg, « Versuch einer Philosophie des Hanswurst », *Austriaca*. Numéro spécial *Deux fois l'Autriche après 1918 et après 1977*, vol. 2 (1979), p. 79-108.

[3] Sur le personnage comique autrichien Hanswurst et ses successeurs, voir les ouvrages de référence de Helmut G. Asper, *Hanswurst. Studien zum Lustigmacher auf der Berufsschauspielerbühne in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert*, Emsdetten, Lechte, 1980, et de Beatrix Müller-Kampel, *Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert*, Paderborn *et al.*, Ferdinand Schöningh, 2003.

[4] Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 154.

[5] Fanny Platelle, « Personnage comique et expression de l'intime dans le théâtre populaire viennois de Stranitzky à Nestroy (du début du XVIII[e] siècle au milieu du XIX[e] siècle) », *Le texte et l'idée* n° 27 (2013), p. 147-168, ici : p. 150.

Der Großmüthige Überwinder Seiner selbst illustre l'intrication de ces aspects : Hanswurst, à l'activité érotique et sexuelle débordante, a promis le mariage à une douzaine de Salzbourgeoises qui l'enjoignent, dans une lettre collective, de les épouser tour à tour ; au troisième acte, il lance par ailleurs à Alcandro, avec qui il vient d'avoir une altercation : « Allez vous faire foutre ! » (*Leckt ihr mich wacker in Arsch !*[6]). Lorsqu'on l'agace ou qu'on le perturbe, Hanswurst se venge par des excréments ou des flatulences : il menace par exemple ses adversaires de leur « chier dans la gueule[7] ».

C'est précisément au nom de sa « nature » indomptable que le personnage réaffirme sans cesse sa « philosophie », la primauté du corps au théâtre, le déchaînement des pulsions et son comique fécal et sexuel, s'opposant par là même à l'idéal éducatif optimiste de l'*Aufklärung*, ainsi qu'à l'ascèse et au canon de vertu bourgeois : la « nature » et le matérialisme de Hanswurst représentent, en somme, l'exacte antithèse de la philosophie des Lumières et de toute forme d'idéalisme philosophique. La philosophie matérialiste de Hanswurst, immuable dans son costume de paysan salzbourgeois, est simple : rester fidèle en toutes circonstances à ses besoins et à ses pulsions, vivre dans l'instant présent, ne pas évoluer, rester lui-même – un jouisseur et bâfreur invétéré. Ni l'histoire ni le mythe n'ont de prise sur lui. Chez Hanswurst, nulle transcendance : c'est un matérialiste et un sensualiste naïf, préférant le plaisir sexuel à toute forme de culture et de sublimation des désirs. Pour lui, le monde matériel des plaisirs corporels (manger, boire, copuler) constitue une fin en soi : « En réduisant la vie à ses fonctions corporelles, il oppose son estomac et son postérieur à toute forme d'idéalisme érotique, ainsi qu'à toute ambition éthique et culturelle[8]. »

2. Nestroy, comédien immoral ou philosophe au théâtre ?

Johann Nestroy (1801-1862), fils de notaire, intellectuel sceptique rompu par ses études aux jeux de la rhétorique, en particulier juridique, s'approprie cet héritage théâtral, qu'il met à l'épreuve d'un esprit analytique et caustique sans pareil. S'il est incontestablement l'héritier, également sur un plan philosophique, de Hanswurst et de ses multiples variantes sur les scènes populaires viennoises des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles (Bernardon, Kasperl, Thaddädl, Staberl), le théâtre de Nes-

[6] Josef Anton Stranitzky, *Der Großmüthige Überwinder Seiner selbst*, in : *Hanswurstiaden*, éd. par Johann Sonnleitner, Salzbourg et Vienne, Residenz Verlag, 1996, p. 7-69, ici : p. 55 (= III, 3).

[7] Stranitzky, *Triumph Römischer Tugend und Tapferkeit oder GORDIANUS der Große*, in : *Wiener Haupt- und Staatsaktionen*, éd. par Rudolf Payer von Thurn, Vienne, Verlag des Literarischen Vereins in Wien, 1908, t. 1, p. 23 : « aufs Maul scheißen ».

[8] Stieg, « Versuch einer Philosophie des Hanswurst », p. 94 : « Indem er das Leben auf seine körperlichen Funktionen reduziert, hält er jeder Form des erotischen Idealismus, aber auch jedem ethisch-kulturellen Anspruch seinen Magen und seinen Hintern entgegen. »

troy est également nourri de l'esprit critique et sceptique du « joséphisme », la forme spécifique des Lumières en Autriche. La critique littéraire, la censure et les historiens de la littérature allemande ont, au XIX^e^ siècle, voué son œuvre aux gémonies. Le XX^e^ siècle introduira en revanche un changement de paradigme radical en faisant de Nestroy le « philosophe du théâtre populaire »[9], notamment à partir du tournant induit en 1912 par l'essai incisif du satiriste viennois Karl Kraus « Nestroy et la postérité » (*Nestroy und die Nachwelt*).

Il est intéressant, pour aborder la question des liens de Nestroy avec la philosophie, de se pencher d'abord sur ce que la critique « éclairée » et la censure de Metternich avaient à reprocher au dernier grand maître du théâtre populaire viennois. Quelques visiteurs allemands fortement imprégnés d'idéalisme schillérien (Gutzkow, Vischer), de passage à Vienne, ont regardé avec horreur le jeu théâtral de Nestroy. Dans le vocabulaire même qu'ils utilisent à son sujet, ils prolongent les critiques déjà émises par les Lumières allemandes et autrichiennes (Gottsched et Caroline Neuber en Allemagne, Joseph von Sonnenfels en Autriche) contre Hanswurst. L'écrivain et philosophe Friedrich Theodor [von] Vischer rend ainsi Nestroy coupable, dans ses *Passes d'arme critiques* (*Kritische Gänge*), d'abrutissement du sentiment esthétique, soulignant la « nausée » et le « vomissement » provoqués à ses yeux par l'exhibition de la « nature bestiale de l'homme ». « Sarcasme » et « souillure » des sentiments nobles, « blagues puantes », « boue » et « fange » se succèdent pour mener au centre de la répulsion de Vischer : Nestroy donnerait, selon lui, à penser que « le plus profond sanctuaire de l'humanité cache un phallus »[10]. Le vocabulaire employé par Vischer en dit long sur le rejet moral et idéologique de la position anti-idéaliste de Nestroy : en rejetant Nestroy, Vischer exclut aussi la satire de l'esthétique bourgeoise du XIX^e^ siècle. En d'autres termes, l'homme politique Vischer, comme Heinrich Laube, Friedrich Hebbel ou Karl Gutzkow, ne voit ni dimension politique ni dimension philosophique dans l'œuvre de Nestroy qu'il réduit, à l'instar de la censure autrichienne de l'époque, à un scandale moral. Dans la même veine, la critique viennoise qualifia Nestroy de « Napoléon de la vulgarité » (*Napoleon der Gemeinheit,* Julius Seidlitz, de son vrai nom Ignaz Jeitteles). Tout comme Vischer, la censure locale viennoise s'en prend en priorité à l'« obscénité » (*Zotenhaftigkeit*) du jeu de Nestroy, que le lecteur d'aujourd'hui a pourtant tant de mal à dénicher dans le texte de ses 83 pièces pu-

[9] Voir Gerald Stieg, « Johann Nestroy. Le philosophe sur le théâtre », *Documents* n° 46 (1991), p. 114-119, ici : p. 116.

[10] Friedrich Theodor Vischer, *Kritische Gänge*, Stuttgart, Cotta, 1861, p. 62 *sq.* : « Nun aber dieser Nestroy; er verfügte über ein Gebiet von Tönen und Bewegungen, wo für ein richtiges Gefühl der Ekel, das Erbrechen beginnt. Wir wollen nicht die thierische Natur des Menschen, wie sie sich just auf dem letzten Schritt zum sinnlichsten Genuß gebärdet, in nackter Blöße vor das Auge gerückt sehen, wir wollen es nicht hören, dieses kotige "eh" und "oh" des Hohns, wo immer ein edleres Gefühl zu beschmutzen ist, wir wollen sie nicht vernehmen, diese stinkenden Witze, die zu erraten geben, daß das innerste Heiligthum der Menschheit einen Phallus verberge. »

bliées : Nestroy, face à la menace de la censure, a su faire disparaître ses allusions érotiques les plus audacieuses.

Friedrich Dürrenmatt, qui se réclame à plusieurs reprises de Nestroy dans ses écrits sur le théâtre, en conclut que l'absence de la licence athénienne a empêché l'émergence à Vienne d'un véritable théâtre politique : « Nestroy, qui en avait le génie, fut donc réduit à une forme ambiguë, disons *philosophique*, de la comédie populaire. Son *mauvais œil* n'est en effet ni *moral* ni *politique*, il est *philosophique* et *artistique*[11]. » Dans son approche de l'œuvre de Nestroy au début du XX^e^ siècle, Karl Kraus (1874-1936) a été radical : visant à l'arracher au « bas comique » et à faire de lui un satiriste allemand, il a tenté de sauver la « tête » philosophique de Nestroy en la séparant de son « corps » historique, des aléas du théâtre et de la scène. Dès mars 1908, Kraus évoque l'« esprit philosophique » de Nestroy ainsi que son « humour élevé par l'aphorisme »[12] ; en avril 1912, il dépeint en outre son modèle comme « le plus grand philosophe satirique que les Allemands aient jamais eu[13] ». Un mois plus tard, il ajoute enfin, dans son grand essai théorique sur Nestroy, *Nestroy et la postérité* : « Nestroy est le premier satiriste allemand chez qui la langue s'interroge sur les choses[14] », n'hésitant pas à couper purement et simplement les sentences et quasi-maximes philosophiques de Nestroy de leur contexte théâtral. Ce faisant, Kraus a inséré Nestroy dans la très noble lignée des grands moralistes européens, dont la forme favorite est souvent l'aphorisme. Par de telles formules, il a, de plus, élevé le Hanswurst de la scène des faubourgs de Vienne, symbole d'une culture théâtrale honnie et exclue depuis le XVIII^e^ siècle du canon de la « haute » histoire culturelle et littéraire, au rang de philosophe du langage et de classique du théâtre de langue allemande.

En 1922, Egon Friedell, auteur dix ans plus tard d'une remarquable *Histoire culturelle des temps modernes* (*Kulturgeschichte der Neuzeit*, 1932), a publié une anthologie d'aphorismes de Nestroy réunis sous le titre *C'est classique ! Pensées de Nestroy* (*Das ist klassisch ! Nestroy-Worte*). Par cette réduction du théâtre aux « bons mots », Friedell a, le premier, étayé la thèse (ou la boutade ?) de Kraus selon laquelle Nestroy serait, au fond, le premier véritable philosophe autrichien : « Et Nestroy est le plus grand, voire le seul philosophe qu'elle [la ville baroque de Vienne] ait produit. Le fait que beaucoup ne s'en soient toujours pas rendu compte tient à l'opinion erronée largement répandue selon laquelle un philosophe doit être un homme prétendument sérieux. Mais on pourrait justement dire, au contraire, que le philosophe commence seulement là où l'homme cesse de prendre la vie et lui-

[11] Stieg, « Johann Nestroy. Le philosophe sur le théâtre », p. 118.

[12] Karl Kraus, *Die Fackel* n° 246-247 (mars 1908), p. 6 : « philosophischer Witz » ; « aphoristisch erhöhter Humor ».

[13] *Ibid.* n° 345-346 (avril 1912), p. 40 : « den größten satirischen Philosophen, den die Deutschen je gehabt haben ».

[14] Kraus, « Nestroy und die Nachwelt », *Die Fackel* n° 349-350 (mai 1912), p. 1-23, ici : p. 12 : « Nestroy ist der erste deutsche Satiriker, in dem sich die Sprache Gedanken macht über die Dinge. »

même au sérieux[15]. » Dans la foulée de Kraus, Friedell coupe donc Nestroy en deux, séparant à son tour « la première moitié de Johann Nestroy », l'homme de théâtre, le mime à l'immense popularité, du « second Nestroy », le « dialecticien socratique » et l'« esprit analytique kantien »[16]. Et Friedell de poursuivre ainsi : « Nestroy était un véritable philosophe aussi dans la mesure où il ne possédait pas de système. […] C'est pourquoi il n'a jamais eu non plus de programme politique : ainsi fut-il considéré par les conservateurs comme un esprit subversif scabreux et en même temps par les libéraux comme un réactionnaire obscurantiste[17]. » Il en résulte que, pour Friedell, l'ironie de Nestroy n'est pas destructrice, mais « constructive », le dramaturge défendant, selon lui, la position du « scepticisme radical et souverain » (*der souveräne und radikale Skeptiker*) face aux opinions préconçues et aux coutumes figées « d'hier ».

On rappellera, par ailleurs, que le philosophe du langage autrichien Ludwig Wittgenstein (1889-1951), confirmant ainsi la désignation par Kraus et Friedell de Nestroy comme philosophe, a placé en exergue de ses *Investigations philosophiques* (*Philosophische Untersuchungen*) une célèbre citation de Nestroy sur la « grandeur du progrès », tirée de la pièce *Le Protégé* (*Der Schützling*) : « De manière générale, le progrès a ceci de particulier qu'il paraît bien plus grand qu'il n'est vraiment[18]. » Enfin, le philosophe allemand Ernst Bloch (1885-1977) a, lui aussi, choisi comme épigraphe du chapitre consacré au *happy end* dans son œuvre majeure, *Le principe espérance* (*Das Prinzip Hoffnung*), un passage tiré de la pièce de Nestroy *Une pinte de bon sang aux dépens d'autrui* (*Einen Jux will er sich machen*), dans lequel le commis Weinberl raisonne sur « le vide intérieur » :

---

[15] Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit*, vol. 3 (*Romantik und Liberalismus / Imperialismus und Impressionismus*), Munich, Beck, 1932, p. 166 : « Und Nestroy ist der größte, ja einzige Philosoph, den sie [die Barockstadt Wien] hervorgebracht hat. Daß dies noch immer von vielen nicht eingesehen wird, liegt an der verbreiteten irrtümlichen Meinung, daß ein Philosoph ein sogenannter ernster Mensch sein müsse. Man könnte aber gerade im Gegenteil sagen, daß der Philosoph erst dort anfängt, wo der Mensch damit aufhört, sich und das Leben seriös zu nehmen. »

[16] Friedell, préface à Johann Nestroy, *Lektüre für Minuten. Gedanken aus seinen Büchern*, Francfort-sur-le-Main et Leipzig, Insel Verlag, 2001 (= reproduction à l'identique de l'édition de 1922 *Das ist klassisch! Nestroy-Worte*), p. 9-18, ici : p. 9 : « einen sokratischen Dialektiker und kantisch analysierenden Geist […] ».

[17] *Ibid.*, p. 12 : « Nestroy war ein echter Philosoph auch darin, daß er kein System besaß. […] Deshalb hat er auch niemals ein politisches Programm gehabt und galt gleichermaßen den Konservativen als bedenklicher Umstürzler wie den Liberalen als finsterer Reaktionär. »

[18] Johann Nestroy, *Historisch-kritische Nestroy-Ausgabe*, Stücke 24/II (*Der Schützling*, 1847, IV, 10, éd. par John R. P. McKenzie), 2000, p. 91 : « Ueberhaupt hat der Fortschritt das an sich, daß er viel größer ausschaut, als er wirklich ist. » Voir à ce sujet Andrew J. Barker, « Nestroy and Wittgenstein : Some thoughts on the Motto to the "Philosophical Investigations" », *German Life and Letters* n° 39 (1968), p. 161-167.

« Croyez-moi, jeune homme ! Le commis lui aussi a ses heures où, appuyé sur un tonneau de sucre, il se plonge dans de douces rêveries ; alors, un poids de 25 kg lui pèse sur le cœur parce que, dès sa jeunesse, il a été enchaîné à la boutique, comme un chien à sa niche. Lorsqu'on n'apprend les événements du monde que par des livres défectueux jetés au rebut, juste assez bons pour l'épicier, lorsqu'on ne connaît le lever du soleil qu'à travers la lucarne de sa mansarde, et le coucher du soleil seulement par les récits des clients, il vous reste un vide dans votre intérieur que tous les tonneaux d'huile du midi et tous les tonneaux de hareng du nord ne peuvent combler, une fadeur que ne peuvent épicer tous les arômes des Indes[19]. »

En transformant le « bouffon immoral » Nestroy en satiriste et philosophe, Kraus et Friedell ont en tout cas produit un renversement complet de l'appréciation jusqu'alors dominante de Nestroy au sein de l'histoire littéraire comme de l'histoire des idées, qui invite à se pencher plus avant sur la dimension proprement philosophique de l'œuvre du dramaturge autrichien.

3. Nestroy : quelle philosophie ?

Contrairement à ses détracteurs, surtout aux tenants de l'idéalisme littéraire et philosophique partisans d'une esthétique néo-classique, Nestroy ne prêche rien. Avec les ressorts immuables de la comédie occidentale (amour/argent/hasard), il dresse un bilan lucide de son temps parce qu'il connaît le tréfonds de la nature humaine, « la doublure de notre caractère » (*das Unterfutter unseres Charakters*, Schnoferl dans *La jeune fille des faubourgs*, *Das Mädl aus der Vorstadt*, I, 11). Démystification des grands sentiments, peinture complète et impitoyable des faiblesses humaines, le théâtre de Nestroy offre bien plus qu'un simple divertissement sur une scène « populaire » : une vision de l'homme et de la vie, une « philosophie », terme qu'il convient toutefois de manier ici avec prudence car, comme le laissait à juste titre entendre Friedell, nous n'avons pas affaire, chez Nestroy, à un système de pensée parfaitement élaboré, à une construction intellectuelle rigoureuse, mais plutôt à des « instantanés » philosophiques qui, par leur récurrence,

[19] Nestroy, *Une pinte de bon sang aux dépens d'autrui*, trad. par Félix Kreissler, Rouen, PUR, 1985, p. 94 ; Nestroy, *Historisch-kritische Nestroy-Ausgabe*, Stücke 18/I (*Einen Jux will er sich machen*, 1842, I, 13, éd. par W. E. Yates), 1991, p. 27 : « Glauben Sie mir, junger Mann! Der Kommis hat auch Stunden, wo er sich auf ein Zuckerfaß lehnt und in süße Träumereien versinkt; da fallt es ihm dann wie ein Fünfundzwanzig-Pfund-Gewicht aufs Herz, daß er von Jugend auf ans G'wölb' gefesselt war wie ein Blassel an die Hütten. Wenn man nur aus unkompletten Makulaturbüchern etwas vom Weltleben weiß, wenn man den Sonnenaufgang nur vom Bodenfensterl, die Abendröte nur aus Erzählungen der Kundschaften kennt, da bleibt eine Leere im Innern, die alle Ölfässer des Südens, alle Heringfässer des Nordens nicht ausfüllen, eine Abgeschmacktheit die alle Muskatblüt' Indiens nicht würzen kann. »

contribuent à dessiner les contours d'une certaine vision du monde marquée par le scepticisme et le pessimisme (contrastant avec l'optimisme des Lumières) sur la nature humaine[20] : « On peut douter de tout et, neuf fois sur dix, on doute certainement à bon droit » ; « Rien n'est la vérité parce qu'absolument rien n'est vrai. *Nihilisme* » ; « Les hommes, il faut les haïr avant de les connaître, et les mépriser une fois qu'on les connaît » ; « Je tiens tout le monde pour capable du pire, y compris moi-même. Et je me suis rarement trompé »[21].

Le caractère « inquiétant » (*unheimlich* est un terme clé de la critique au sujet de Nestroy) ressenti par nombre de contemporains du dramaturge viennois vient donc, certes, d'abord « de la résurgence du potentiel hanswurstien (si présent chez Mozart) qui s'oppose au triomphe de toute morale idéaliste sur les désirs primitifs du corps […][22] », mais aussi de la « philosophie » même de Nestroy, développée surtout à deux moments dans ses pièces : soit dans les dialogues faisant intervenir les personnages centraux (qui se confondent la plupart du temps avec les « raisonneurs », interprétés par Nestroy lui-même), dont la pensée critique est influencée aussi bien par les courants de pensée philosophiques de l'époque que par des réflexions relevant de ce que l'on pourrait nommer la philosophie du quotidien ; soit dans les passages musicaux, le plus souvent préparés par des monologues et des passages dialogués, ce qui a poussé Jürgen Hein à évoquer la « philosophie chantée » de Nestroy[23] où s'exprime, selon lui, « la pensée antithétique et dialectique[24] » de l'auteur. Nestroy y démontre en effet sous une forme chantée le lien étroit entre scepticisme, résignation humoristique, acceptation distanciée et négation comme fondement de la connaissance[25]. Bien des personnages joués par Nestroy sur scène sont ainsi des philosophes présentant au public leur vision du

[20] Sur ce point, voir aussi l'article, incontestablement inspiré de Karl Kraus, de Franz H. Mautner, « Nestroy als Philosoph », *Nestroyana* n° 4 (1982), Heft 2, p. 39-49, ici : p. 40 et 47. Les 7[es] « rencontres internationales Nestroy » (*Internationale Nestroy-Gespräche*) de Schwechat près de Vienne, du 30 juin au 3 juillet 1981, étaient précisément consacrées au sujet « Nestroy : un philosophe et penseur ? » (*Nestroy : ein Philosoph und Denker ?*).

[21] Nestroy, *Historisch-kritische Nestroy-Ausgabe*, Stücke 27/II (*Höllenangst*, 1849, I, 14, éd. par Jürgen Hein), 1996, p. 27 : « Zweifeln kann man an allem, und unter zehnmal zweifelt man neunmal gewiß mit vollem Recht » ; Nestroy, Reserve *und andere Notizen*, éd. par W. Edgar Yates, Vienne, Lehner, 2003, p. 85 : « Nichts ist das Wahre weil gar nichts wahr is. *Nihilismus* » et « Die Menschen muß [man] hassen ehe man sie kennt; verachten, wenn man sie kennt » ; Nestroy, *Historisch-kritische Nestroy-Ausgabe*, Stücke 11 (*Die beiden Nachtwandler*, 1836, I, 16, éd. par Jürgen Hein), 1998, p. 21 : « Ich glaube von jedem Menschen das Schlechteste, selbst von mir, und ich hab mich noch selten getäuscht. »

[22] Stieg, « Johann Nestroy. Le philosophe sur le théâtre », p. 119.

[23] Jürgen Hein, « "Gesungene Philosophie". Aspekte des Nestroyschen Coupletwerks », in : *Johann Nestroy 1801-1862. Vision du monde et écriture dramatique*, éd. par Gerald Stieg et Jean-Marie Valentin, Asnières, PIA, 1991, p. 61-74.

[24] *Ibid.*, p. 62 : « das antithetische und dialektische Denken ».

[25] S'ajoutent à cela les pensées éparses que Nestroy a rassemblées et qu'il n'a pas toujours intégrées à ses pièces.

monde au sein d'un « couplet » suivi d'un monologue : « Nous n'avons pas le droit de refuser de croire à son message parce qu'il avait la forme d'un couplet[26] », écrivit à ce sujet Karl Kraus dans son maître essai sur Nestroy de 1912.

L'examen ciblé de ces couplets donne une idée précise de la « philosophie » qui traverse le théâtre de Nestroy. Ces passages ont essentiellement pour fonction de montrer les différents visages du comédien-chanteur : observateur, critique, « philosophe », meneur de l'action, commentateur, voire porte-parole du public et de l'auteur lui-même[27]. Le personnage devient dès lors médiateur entre la scène et la salle, la fiction et la réalité. Tous les couplets de Nestroy ont en commun d'exposer des cas particuliers inspirés de la réalité sociale et de la vie humaine, de proposer des réflexions sur des événements politiques ou des phénomènes de mode, sur l'art et la culture, et nombreux sont les refrains qui contiennent des sentences philosophiques empreintes de scepticisme, de pessimisme et de résignation, voire de cynisme, comme : « Le monde n'en a plus pour longtemps » (*Die Welt steht auf kein Fall mehr lang*, dans *Lumpacivagabundus*, III, 8), « Nous ne sommes que les bouffons du destin » (*Man is rein nur dem Schiksal sein Narr* dans *Les deux fils*, *Die beiden Herrn Söhne*, II, 9) – on pourrait ici accumuler les exemples, Nestroy ayant laissé quelque 220 couplets et près de 800 strophes au total. Dans ces couplets, la structure reste souvent identique : Nestroy part d'un cas particulier pour élargir progressivement son propos à l'univers, à la sphère du « destin » et à l'ordre du monde, comme dans le « couplet sur le destin » (*Schicksalscouplet*) de Wendelin dans *Peur bleue* (*Höllenangst*, 1849). Dans ces passages où le contenu « philosophique » du propos prédomine, le personnage sort donc momentanément de son rôle au sein de l'action pour exposer au public sa vision du monde, souvent désabusée.

Pour en revenir aux relations interpersonnelles, celles-ci sont, dans les pièces de Nestroy, constamment minées par la vanité et l'égoïsme : « L'amour du prochain commence par soi-même » ; « L'amour désintéressé n'est qu'égoïsme sous une plus noble forme » ; « Un couple royal domine le monde. Le mari a pour nom égoïsme, la femme vanité »[28]. Dans les pièces de Nestroy, l'autre est toujours considéré comme un ennemi en puissance : « Deux loups peuvent se rencontrer sans avoir peur, mais deux hommes qui se rencontrent dans la forêt se disent tou-

[26] Kraus, *Die Fackel* n° 349-350, p. 4 : « Wir werden seiner Botschaft den Glauben nicht deshalb versagen, weil sie ein Couplet war. »
[27] Voir Hein, « "Gesungene Philosophie". Aspekte des Nestroyschen Coupletwerks », p. 67.
[28] Nestroy, *Historisch-kritische Nestroy-Ausgabe*, Stücke 10 (*Der Treulose*, 1836, II, 27, éd. par Johann Hüttner), 1996, p. 89 : « Die Nächstenliebe beginnt bey sich selbst. » ; Nestroy, Reserve *und andere Notizen*, p. 47 : « Uneigennützige Liebe ist doch nur Egoismus in edlerer Form » ; *Ibid.*, p. 51 : « Ein königliches Paar beherrscht die Welt. Der Mann heißt Egoismus, die Frau heißt Eitelkeit. »

jours : “C’est un brigand”.[29] » Inlassablement, même si les configurations dramatiques peuvent changer sensiblement d’une pièce à l’autre, Nestroy campe des personnages incapables d’évolution et d’amendement (tel Hanswurst), ce qui tranche une nouvelle fois avec l’optimisme éducatif de l’*Aufklärung*. Les personnages de Nestroy rejoignent ici le propos de Philinte dans *Le Misanthrope* de Molière constatant qu’il est impossible de réformer le monde et de changer les êtres : « Et c’est une folie à nulle autre seconde / De vouloir se mêler de corriger le monde. » (I, 1, v. 157-158)

Dans le théâtre de Nestroy, les sots, les méchants, les vauriens restent ce qu’ils sont, et la tromperie est généralisée, y compris au sein des relations hommes-femmes : « Le rossignol de l’amour chante de préférence dans le sombre bosquet de l’interdit, rarement sur la route principale du devoir[30]. » S’il ne veut pas succomber au règne du mensonge et de la tromperie, le « sage » doit donc cultiver un scepticisme absolu et élever le doute au rang de principe intellectuel : « *La tromperie* est la chaîne, fine mais puissante, qui traverse tous les membres de la société ; tromper ou être trompé : tel est le choix (et quiconque croit qu’il existe une troisième voie se trompe lui-même)[31] ». La mort, dont Nestroy avait une peur panique, est par conséquent la seule issue qui s’offre à l’homme, les personnages nestroyens apparaissant hantés par son caractère inéluctable.

La mort, omniprésente, semble bien n’être que le point final mis à l’existence humaine par le destin, lequel plane sur l’ensemble du théâtre de Nestroy. Chez le dramaturge autrichien, nulle Providence, elle a « fait faillite » (*Peur bleue*, I, 9) et n’est que le nom fallacieux que les naïfs ou les sots donnent au destin : « Nous ne sommes rien d’autre que les bouffons du destin » (*Wir seyn nix als – Narrn des Schiksals*, dans *Le Talisman*, III, 11). S’insurger contre lui s’avère, dès lors, parfaitement inutile. Bruno Hannemann a insisté sur le nihilisme auquel les personnages de Nestroy seraient, d’après lui, conduits par la toute-puissance du destin et de la mort[32]. Cette vision des choses ne nous semble toutefois qu’en partie juste dans la mesure où ces derniers s’en accommodent la plupart du temps fort bien, notamment par l’autodérision, échappant ainsi à la tentation du nihilisme :

« Moi aussi, j’ai mes heures d’indignation, mais je les dissimule parce que l’indignation impuissante est ridicule. Comme je ne pouvais être fier, je me suis

[29] Nestroy, Reserve *und andere Notizen*, p. 37 : « Zwey Wölfe können sich bege[g]nen ohne sich zu fürchten, aber zwey Menschen im Walde sich begegnend denken immer, “Das ist ein Räuber”. »

[30] *Ibid.*, p. 77 : « Die Nachtigall der Liebe schlägt am liebsten im dunklen Hain des Verbotes, selten an der Herrstraße der Pflicht. »

[31] *Ibid.*, p. 31 : « *Täuschung* ist die feine aber starke Kette, die durch alle Glieder der Gesellschaft sich zieht; betrügen oder betrogen werden das ist die Wahl, (und wer glaubt es giebt ein Drittes der betrügt sich selbst) ».

[32] Voir Bruno Hannemann, *Johann Nestroy. Nihilistisches Welttheater und verflixter Kerl. Zum Ende der Wiener Komödie*, Bonn, Bouvier, 1977.

fait humble pour m'épargner la honte de me voir rabaissé[33]. » Le scepticisme et la résignation, incontestablement à l'œuvre dans la satire de Nestroy, entretiennent un rapport dialectique avec la gaieté et le jeu : « La comédie nestroyenne est sous-tendue par un pessimisme statique et par la conception d'une humanité incorrigible dans sa méchanceté, incapable d'amendement ou d'évolution. Cette attitude fondamentale est toutefois pourvue, par le jeu d'une imagination constamment débordante, d'une vitalité inépuisable, de sorte qu'elle ne se fige jamais ni dans la formule ni dans le schéma[34]. » (Claudio Magris) C'est également ce que soulignait déjà le philosophe danois Sören Kierkegaard, un siècle plus tôt, dans ses remarques sur la « farce » (*Posse*) rédigées à l'occasion d'une représentation du *Talisman* de Nestroy au Königstädter Theater de Berlin en 1843[35].

Les personnages nestroyens apparaissent, par conséquent, réduits à une attitude de résignation – marquée surtout dans les pièces du dernier Nestroy, de 1850 à 1862, comme *Mon ami* (*Mein Freund*, 1851) et *Kampl* (1852) –, qui n'est pas synonyme de réconciliation avec l'univers prônée par le *Biedermeier*, mais qui repose plutôt sur la conscience lucide de la médiocrité et de l'absence de perfectibilité humaines. Puisqu'on ne peut changer ni les hommes ni le monde, « la plus noble de toutes les nations, c'est la résignation[36] ».

Reste la question de savoir ce que le théâtre et la « vision du monde » de Nestroy doivent à tel ou tel courant philosophique précis. Günter Berghaus a tenté d'élucider cette question en insistant sur les influences philosophiques (notamment la philosophie et l'éthique sociale de Bernard Bolzano, 1781-1848) potentiellement exercées sur Nestroy[37], mais il manque cruellement à ses hypothèses une vérification à l'épreuve des pièces. Il faut ajouter que, comme l'a fort justement fait remarquer Franz H. Mautner dans son article sur « Nestroy philosophe »[38], Nestroy ne s'appuie pas, dans sa démarche, sur des systèmes philosophiques précis, mais

[33] Nestroy, Reserve *und andere Notizen*, p. 31 *sq.* : « Ich habe auch meine Stunden der Empörung, aber ich verstecke sie, weil ohnmächtige Empörung lächerlich ist. Da ich nicht stolz seyn konnte bin ich demüthig geworden, um mir die Schaam zu ersparen erniedrigt zu werden ».

[34] Claudio Magris, *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*, Salzbourg, Otto Müller, 1966, p. 84 : « Der Nestroyschen Komödie liegt ein statischer Pessimismus und die Auffassung von einer in ihrer Bosheit unverbesserlichen Bosheit zugrunde, die keiner Besserung oder Entwicklung fähig ist. Diese Grundhaltung erhält jedoch durch die allzeit rege Einbildungskraft eine unerschöpfliche Vitalität, so daß sie niemals in der Formel und im Schema erstarrt. »

[35] Voir Johann Nestroy, *Erläuterungen und Dokumente*. *Der Talisman*, éd. par Jürgen Hein, Stuttgart, Reclam, 1975, 1980, p. 82-85.

[36] Nestroy, *Historisch-kritische Nestroy-Ausgabe*, Stücke 17/II (*Das Mädl aus der Vorstadt*, 1841, I, 12, éd. par W. Edgar Yates), 1998, p. 29 : « die edelste Nation unter allen Nationen is die Resignation ».

[37] Günter Berghaus, « Quellen zu Nestroys Weltanschauung und Lebensphilosophie », *Nestroyana* n° 4 (1982), Heft 1, p. 3-24.

[38] Mautner, « Nestroy als Philosoph », p. 47.

s'oppose plutôt, par son théâtre, à la notion même de système : ses pièces reflètent une pensée de l'insoumission et de la liberté, rétive par nature à toute réclusion dans un système sclérosant. Aussi Nestroy ne saurait-il être réduit à un système philosophique spécifique à l'exclusion d'autres. Si « système » il y a chez Nestroy, il repose, selon Mautner, sur le principe de la « contradiction interne » (*innerer Widerspruch*), d'où jaillit une pensée antithétique et dialectique, et d'où résultent des structures esthétiques afférentes : « Plus je plonge le fil à plomb dans mes idées, plus je trouve en moi l'abîme des contradictions[39] ». Si l'on suit toujours Mautner sur ce point, Nestroy est, d'un côté, rationaliste et montre, de l'autre, les limites de la raison en rappelant, fidèle en cela à l'héritage hanswurstien, la centralité du corps au théâtre.

Conclusion

La « philosophie » du bouffon Hanswurst tient en deux termes : matérialisme et sensualisme. Dans son théâtre, Nestroy s'approprie l'héritage comique du Hanswurst originel pour l'enrichir d'une qualité linguistique, satirique, anthropologique et philosophique unique, sans pour autant sacrifier de quelque manière que ce soit le plaisir du spectateur, le goût du jeu et l'importance de la corporalité au théâtre. Bien qu'en grande partie tributaire des idées de l'*Aufklärung*, Nestroy avait comme nul autre une conscience aiguë des limites de la raison : c'est pourquoi il s'applique à restituer par l'intensité du jeu corporel la sensualité débridée héritée de Hanswurst[40].

La « philosophie » qu'il nous donne à voir dans ses farces ne mène jamais à un nihilisme absolu, car son propos est toujours récupéré par la puissance du jeu scénique, la finalité du satiriste étant de pointer, au nom de l'idéal, les insuffisances de la réalité : « Nestroy, le philosophe, […] nous aide à accéder à la connaissance par le rire au théâtre[41]. » Ultime pied de nez du bouffon Hanswurst aux postulats des Lumières, de l'idéalisme philosophique et moral allemand, ainsi que de l'historiographie et de la critique littéraires « éclairées », la satire de Nestroy constitue une splendide illustration de la théorie classique de la satire énoncée par Schiller dans *Poésie naïve et poésie sentimentale* (*Über naive und sentimentalische Dichtung*, 1795) : « Dans la satire la réalité est, en tant qu'insuffisance, opposée à

[39] Nestroy, Reserve *und andere Notizen*, p. 83 : « Je tiefer ich in meinen Ideen das Senkbley auswerfe, desto mehr finde ich in mir den Abgrund der Widersprüche ».
[40] Voir Herbert Herzmann, « Johann Nestroy als kritischer Realist », *Nestroyana* n° 28 (2008), Heft 3-4, p. 126-135.
[41] Renate Wagner, « Johann Nestroy », in : *Österreichische Porträts*, éd. par Jochen Jung, Salzbourg, Residenz Verlag, 1985, p. 193-206, ici : p. 206 : « Nestroy, der Philosoph, […] verhilft uns auf dem Theater lachend zu Erkenntnissen. »

l'idéal comme réalité suprême[42]. » Ou, pour le dire en termes nestroyens : « Le mariage transforme la *villa* féerique de l'idéal en une métairie lucrative[43]. »

Marc LACHENY
Université de Lorraine (Metz)

Bibliographie sélective

Stranitzky et Hanswurst :
Asper, Helmut G., *Hanswurst. Studien zum Lustigmacher auf der Berufsschauspielerbühne in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert*, Emsdetten, Lechte, 1980.
Müller-Kampel, Beatrix, *Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert*, Paderborn *et al.*, Ferdinand Schöningh, 2003.
Sonnleitner, Johann, « Hanswurst, Bernardon, Kasperl und Staberl », in : *Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie*, éd. par J. S., Salzbourg et Vienne, Residenz, 1996, p. 331-382.
Stieg, Gerald, « Versuch einer Philosophie des Hanswurst », *Austriaca*. Numéro spécial *Deux fois l'Autriche après 1918 et après 1977*, vol. 2 (1979), p. 79-108.
Urbach, Reinhard, *Die Wiener Komödie und ihr Publikum. Stranitzky und die Folgen*, Vienne, Munich, Jugend & Volk, 1973.

Nestroy (et la philosophie) :
Berghaus, Günter, « Quellen zu Nestroys Weltanschauung und Lebensphilosophie », *Nestroyana* n° 4 (1982), Heft 1, p. 3-24.
Charue, Jeanine, *Le théâtre de Johann Nestroy*, 2 tomes, Lille, Service de reproduction des thèses, 1979, surtout t. 1, p. 446-455 (« La "philosophie" de Nestroy : l'homme et le destin »).
Friedell, Egon (éd.), *Johann Nestroy. Lektüre für Minuten*, Francfort-sur-le-Main et Leipzig, Insel Verlag, 2001.
Hein, Jürgen, « "Gesungene Philosophie". Aspekte des Nestroyschen Coupletwerks », in : *Johann Nestroy 1801-1862. Vision du monde et écriture dramatique*, éd. par Gerald Stieg et Jean-Marie Valentin, Asnières, PIA, 1991, p. 61-74.
– (éd.), *« Die Welt steht auf kein' Fall mehr lang »*. *Nestroy zum Vergnügen*, Stuttgart, Reclam, 1995.

[42] Friedrich Schiller, *Poésie naïve et poésie sentimentale*, trad. par Robert Leroux, Paris, Aubier-Montaigne, 1947, p. 139 ; 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. »

[43] Nestroy, Reserve *und andere Notizen*, p. 69 : « Der Ehstand verwandelt die Feenhafte [sic!] *Villa* des Ideals in einen ergiebigen Mayerhof. »

– et Meyer, Claudia, *Theaterg'schichten. Ein Führer durch Nestroys Stücke*, Vienne, Lehner, 2001.
– et Zimmel, Karl, *« Drum i schau mir den Fortschritt ruhig an… ». 30 Jahre Internationale Nestroy-Gesellschaft. 30 Jahre Internationale Nestroy-Gespräche*, Vienne, Lehner, 2004, surtout p. 22-24 (« Nestroy : ein Philosoph und Denker ? »).
Herzmann, Herbert, « Johann Nestroy als kritischer Realist », *Nestroyana* n° 28 (2008), Heft 3-4, p. 126-135.
Mautner, Franz H., « Nestroy als Philosoph », *Nestroyana* n° 4 (1982), Heft 2, p. 39-49.
–, « Der zeitlose Nestroy », *Nestroyana* n° 6 (1984/85), Heft 1-2, p. 7-12.
Schmidt-Dengler, Wendelin, *Nestroy. Die Launen des Glückes*, Vienne, Paul Zsolnay Verlag, 2001.
Stieg, Gerald, « Johann Nestroy. Le philosophe sur le théâtre », *Documents* n° 46 (1991), p. 114-119.
Yates, W. Edgar, « Nestroys Notizen : Einfälle und Kollektaneen », in : Johann Nestroy, Reserve *und andere Notizen*, éd. par W. E. Y., 2e éd., Vienne, Lehner, 2003, p. 7-22.

DU THÉÂTRE À LA PHILOSOPHIE ET DE LA PHILOSOPHIE À LA VIE

Pour faire apparaître sur scène l'enseignement de toute une vie, il nous faudrait sans doute écrire plusieurs livres.

Dans cet article, nous allons traiter de façon brève et non détaillée la philosophie de la mise en scène des quatre pièces de théâtre suivantes : *Un ennemi du peuple* de Henrik Ibsen, *Séraphita*, une adaptation du roman d'Honoré de Balzac par Barbara Heman et Ouriel Zohar, *Message aux matérialistes*, une conférence de Omraam Mikhaël Aïvanhov adaptée pour le théâtre par nos soins et *L'initiation du Ciel*, écrite et mise en scène par nous-même.

A - L'idéologie sociale d'Ibsen

Dès la mise en scène en 2007 de la pièce d'Henrik Ibsen[1], nous avons posé une question essentielle : de quelle façon pouvait-on approfondir notre connaissance de la pensée du dramaturge ? Il est évident que la pièce elle-même ne s'occupe pas de cette question et que c'est à nous, sur scène, de créer le pont entre l'idéologie d'Ibsen et notre propre recherche scénique. Bien entendu, Ibsen parle d'un problème aigu et ô combien actuel à son époque, l'Europe de 1882[2], mais qui devient également un problème des plus cruciaux de nos jours. Ibsen s'attaque aux structures mêmes de la société : la protection de l'environnement, la mairie, les services sanitaires représentés par Peter Stockman, le maire de la ville, en même temps qu'il ridiculise les journalistes et leurs liens avec le pouvoir ainsi que la majorité silencieuse qui coopère par son silence avec ce même pouvoir. Tout en approfondissant cette question de la pollution dans la ville, à travers les recherches médicales menées par le Dr Tomas Stockman, frère du maire. Alors que Tomas Stockman, qui tient le rôle de protagoniste de la défense de la santé humaine, est représenté par certains éléments comiques à cause de sa naïveté et de son réel désir de défendre une bonne cause, le maire Peter Stockman, qui représente l'antagoniste, lui, n'est ni un naïf ni à la recherche de défendre une bonne cause. Il est toujours sûr de lui-même, à savoir que la Mairie fait tout le bien possible en faveur des citoyens. Nous sommes donc confrontés ici à deux thèses soi-disant opposées au niveau de la protection de la nature et des citoyens[3]. En réalité, cette

[1] Cette pièce a d'abord été mise en scène en France à Paris en français, ensuite au théâtre du Technion à Haïfa en hébreu et dans plusieurs villes en Israël, puis à Benevento en Italie où l'acteur principal a reçu une nomination ; elle a ensuite été présentée au Canada, en Grèce, à Liège et à Minsk.

[2] Ibsen s'inspire de deux cas contemporains de pollution de l'environnement en Norvège.

[3] Dans son film *Ganashatru*, en transposant l'action dans un temple où l'eau polluée n'est plus celle d'un établissement de bains mais l'eau bénite, le réalisateur indien Satyajit Ray y ajoutera un élément d'intensité spirituelle.

confrontation est présentée sur scène à travers un conflit familial basé sur une compréhension psychologique de la vie au passé et au présent des deux frères. Le metteur en scène doit donc trouver un déséquilibre exagéré entre les deux frères pour présenter cette confrontation idéologique. On assiste ici à un va-et-vient constant entre l'idéologie des deux caractères principaux et leur vie émotionnelle. Au fur et à mesure que se déroule la pièce, tandis que le Dr Tomas Stockman gagne la sympathie du public, son frère, le maire, la perd en proportion inverse. Ibsen nous donne quand même quelques éléments très positifs en faveur du maire, un travailleur infatigable dont les arguments (qui se retourneront peu à peu en menaces envers son frère) veulent à la fois éviter aux citoyens des dépenses inutiles et protéger l'emploi dans la cité. Même si c'est en réalité son frère le Dr Stockman qui représente la véritable protection pour la santé des citoyens.

Dans notre mise en scène, nous avons décidé de faire jouer par un seul acteur les rôles des deux frères. Ce qui permet déjà de présenter une forme de schizophrénie d'un acteur et lui donne une richesse de variations, surtout dans les moments de confrontation directe entre les deux frères. Il s'agit en réalité de la confrontation de deux idéologies de vie mais qui, au niveau humain, ne différencie pas les êtres entre eux. Ce qui veut dire que, peu importe l'idéologie que défend un être humain, il y a toujours une certaine égalité qui s'installe quand il s'agit de la motivation personnelle. Et cette motivation personnelle de l'être humain est toujours en opposition avec le message profond de cette pièce.

Ibsen a dit : « Tout ce qui est invisible sur la scène devient visible dans la tête du public, et tout ce qui est invisible dans la tête du public devient visible sur la scène ». C'est une philosophie que nous avons essayé de donner à s'exprimer à travers l'unité des deux frères opposés présentés par un seul acteur.

B - *Séraphita* de Balzac

Cette création théâtrale adaptée du roman du même nom présente aussi un caractère psychologique que l'on appelle normalement en Occident l'androgyne. Balzac nomme le principe masculin Séraphitüs et le principe féminin Séraphita. Mais cette dualité se présente à nouveau en un double féminin-masculin dans les deux personnages secondaires de la pièce, Wilfrid, l'aventurier, qui a trente et un ans et Minna, la jeune fille, de dix-sept ans, tous deux amoureux par principe opposé de Séraphita-Séraphitüs qui est un seul et même être. Il ne suffit donc pas ici de faire jouer par un seul acteur Séraphita et Séraphitüs car il s'agit du même personnage scénique et « réel ». Nous avons donc pensé que, pour arriver à approfondir l'esprit de Balzac et sa thèse invisible, il sera presque inévitable de faire jouer Wilfrid et Minna par un seul acteur également. Bien sûr cela permettra à l'acteur une richesse de variations scéniques mais en même temps la question de la féminité et de la masculinité dans un seul être humain, où se trouve-t-elle, mis à part l'aspect sexué de chacun ? Wilfrid, en amoureux transi, est totalement sûr de son pouvoir mâle, de sa force, de sa réussite et il est réellement choqué de voir de quelle façon

Séraphita le décourage à s'engager dans une relation amoureuse avec elle. Il est encore plus consterné quand il apprend que Séraphita préfère quelqu'un d'autre à sa personne et il est complètement abattu quand il apprend que Minna est sa rivale. Ce pourquoi il a besoin après chaque rencontre – amoureuse de son point de vue, pesante du point de vue de Séraphita – d'aller parler avec le père de Minna, le Pasteur M. Becker. Alors que Minna est en complète admiration devant Séraphitüs, surtout après le miracle de leur voyage dans l'espace et sa marche aérienne et terrestre avec lui sur les abrupts *fjords* norvégiens. M. Becker doute de l'histoire de Minna au sujet de ce miracle, comme d'ailleurs il doute de Dieu, mais « Minna n'a jamais menti », parole de Pasteur. On peut donc trouver une autre forme de confrontation idéologique dans le roman de Balzac. Séraphita est absolument reliée de toute son âme avec l'Au-Delà et Becker est dans le doute absolu. Au fur et à mesure du déroulement de l'intrigue, Wilfrid apprend à connaître cette foi grâce à l'amour infini et passionnel qu'il projette sur Séraphita. Minna depuis, le début de la pièce, est toute foi envers Séraphitüs – ce qui n'est sans doute pas le cas dans sa relation avec Becker. C'est alors David, le vieux serviteur, qui entre en scène, et au moment où Séraphita se relie au monde invisible, il déclare avoir vu de ses yeux les Anges et les Archanges participer à cette cérémonie exceptionnelle.

La pièce a été jouée en Israël, au Congo Brazzaville, à Istanbul, à Paris, à Bruxelles, en Suisse, en Inde et en Grèce dans le principe d'un « *one-woman-show* ». Nous avons créé une ambiance mystique où l'écrivain est présent à travers le corps de l'actrice. Où il présente à chaque moment un aspect féminin ou masculin de son idéologie de vie à travers la foi ou le doute de l'existence de Dieu, que l'on trouve sur l'échelle des degrés de l'amour inventée par la philosophie divine de Balzac.

Dans un séminaire donné à la Maison de Balzac à Paris, après avoir présenté la pièce en présence de spécialistes de l'œuvre de Balzac reconnus internationalement, il nous a été confirmé que nous avions réussi cette gageure de raccourcir le texte d'un roman équivalent à une durée théâtrale d'au moins trois heures en une adaptation d'une heure et dix minutes sans changer les phrases de Balzac et dans l'esprit de l'œuvre. Mais en même temps avec une multitude d'éléments scéniques qui renforçaient la confrontation féminin-masculin face à la confrontation doute et foi.

C - *Message aux matérialistes*

Cette pièce, présentée en Suisse, Grèce et Inde, est l'adaptation d'une conférence en pièce de théâtre. Sur scène, il y a deux acteurs, dont l'un cite mot à mot toute la conférence sans en changer un mot, tandis que l'autre est là pour représenter l'antagonisme du thème de la philosophie de vie du philosophe mystique Omraam Mikhaël Aïvanhov. Nous avons commencé par chercher quelle était, au niveau scénique, la destination de cette conférence. Nous avons conclu que la conférence parle de la construction d'un temple, sans même que le terme de temple

soit prononcé. Il est donc évident que l'antagoniste s'opposera à tous niveaux à cette initiative, tandis que le texte aborde aussi les thèmes de la foi, de la nature. L'antagoniste s'oppose également à la construction d'un temple extérieur : pour lui, le meilleur temple s'élève à l'intérieur de chacun de nous. Le protagoniste construit donc sur scène un temple dans l'invisible et même les champs autour du temple avec des plantations. Des légumes et des fruits sont semés, arrosés, croissent et sont ensuite distribués au public, qui lui-même est transformé en champ fertile au cours du spectacle. La confrontation qui surgit donc de cette mise en scène est de savoir quel est le temple qui apportera le vrai bonheur si jamais un tel temple peut se réaliser : le temple construit avec du bois et des pierres solides où l'on se rend une fois par semaine pour faire une prière ? Ou bien le temple à l'égal de celui-là mais construit complètement, entièrement dans l'invisible ? Ou bien le temple de la nature où le soleil vivant joue le rôle de prêtre sacrificateur ? Ou encore le temple intérieur dont nul ne sait encore quelles en sont les fondations ?

On se demande alors encore quelle différence existe entre les matérialistes et les spiritualistes, lequel de ces temples représente l'un ou l'autre de ces aspects. Qui est le plus grand Écrivain véritable de l'Univers ? Est-ce que cet Écrivain se manifeste uniquement dans le Ciel ou bien peut-il aussi vivifier la matière et trouver la plénitude de son existence ? Le théâtre, la danse, la musique, la peinture, le cinéma, la télévision et tous les autres domaines des arts ne doivent pas manifester uniquement le côté malfaisant et obscur de la nature mais peut-être aussi le côté le plus spirituel, le plus évolué de cet Écrivain universel. C'est ainsi que les canons ne travailleront plus pour la cacophonie de la guerre, mais pour la symphonie de l'univers.

D - *L'Initiation du Ciel*

Cette pièce a été écrite au cours d'un séjour en Inde en 2014. Elle a pris une forme d'écriture dramatique liée à la tradition des conteurs d'histoire de l'Orient[4]. Au moyen des six personnages représentés, il est demandé à chaque acteur de parler directement aux yeux du public car une véritable communion, une « fusion sans confusion » entre acteurs et public était à la base de cette mise en scène. Il est donc souligné ici la différence avec le cinéma réaliste, qui crée un univers tout entier au moyen d'un décor naturaliste dans lequel rien ne manque, tout est au complet, tables, chaises, lampes, accessoires etc. où l'on est dans un univers crédible qui s'approche de plus en plus des réalités de notre vie quotidienne. Alors que *L'initiation du ciel* est une pièce sans décor dans laquelle il est demandé au public de faire l'effort d'imaginer avec exactitude tous les détails indiqués par les

[4] Cette pièce a été présentée en Suisse, à Bruxelles, à Paris dans deux salles différentes, à Aix-en-Provence et Fréjus.

acteurs et même de compléter par sa créativité tous les détails qui ne sont pas indiqués par les acteurs. C'est donc un travail qui relie les conteurs entre eux par une histoire complète dont chacun d'eux cependant n'apporte qu'un fragment, permettant ainsi au public d'ajouter à la pièce sa vie personnelle et ses conceptions philosophiques. Fait assez rare au théâtre, dans cette pièce, chacun des personnages se trouve amené à certains moments à sortir de lui-même pour incarner Fahima sur scène, et c'est justement là qu'apparaît cette unité sans déranger la compréhension de l'intrigue, où l'héroïne surgit tour à tour sous un autre visage, une autre forme corporelle, revêtue du corps des différents acteurs, comme un esprit assis parmi le public.

Il était une fois une petite fille de six ans nommée Fahima qui vécut dans un village où régnait une fraternité conviviale entre chrétiens, musulmans, juifs, bouddhistes et athées. Elle recevait des messages du monde invisible mais demeurait hésitante à les accueillir. Pendant l'histoire de sa vie, les Anges et les Archanges participent à un effort considérable pour sauver sa vie de la mort, tour à tour matérielle et spirituelle, et la guident vers une initiation quelque peu semblable à l'initiation égyptienne de l'Antiquité. Grâce à ces interventions des Anges, Fahima traverse des mondes terribles où elle doit se connecter inlassablement – et savoir si vraiment son esprit existe réellement sous forme lumineuse. Elle se confronte à Satan afin que son amour inconditionnel gagne tous les niveaux d'évolution de sa vie.

La mise en scène de cette pièce où le public projette sa propre vie permet à celui-ci de se remémorer et d'anticiper à la fois les moments où le monde invisible intervient dans la vie de chacun d'entre nous, tout comme Ariel dans *La Tempête* de Shakespeare. Prospero, qui représente un aspect de l'écrivain lui-même, voit en Ariel un être de chair et de sang qui reste invisible aux yeux des autres et pourtant agit sur eux de façon visible et concrète.

E - En bref

C'est ici la philosophie de l'invisible qui est traitée dans ces quatre pièces. En cherchant le synonyme du mot invisible, nous le remplacerons par les mots âme et esprit. Dans cette philosophie, nous passons la majeure partie du temps de notre vie dans nos pensées et sentiments que personne pour le moment n'a encore vus, à part l'art et le théâtre qui leur permettent une manifestation visible. Cependant, même si l'âme et l'esprit, comme les pensées et les sentiments, n'existent pas dans le monde tangible, ils exercent une énorme influence sur et dans notre vie. Cet article a donc présenté les relations entre la pensée et sa réalisation scénique en prenant l'écrivain comme une base d'où jaillissent les idées pour réaliser sur scène la beauté de l'esprit humain.

Ouriel ZOHAR
Université de Technion, Haïfa (Israël)

OMBRE ET LUMIÈRE DANS *MIREILLE* (1864)
MUSIQUE DE CHARLES GOUNOD, LIVRET DE MICHEL CARRÉ

Mireille de Gounod, sur un livret de Michel Carré, est évidemment un ouvrage tiré du poème de Frédéric Mistral, *Mirèio*, écrit en provençal, et traduit en français par l'auteur lui-même. L'opéra, assez réducteur, retient cependant de nombreux thèmes de nature psychologique et philosophique comme les sentiments (amours contrariées, jalousie, haine), le devoir, la responsabilité, la valeur du travail, le bien et le mal, les mœurs de la Provence rurale (pays d'Arles, la Crau), avec la place de la famille et la condition de la femme, la religion, les croyances, les légendes, la superstition, le surnaturel, et nous interroge sur la destinée humaine soumise aux aléas de la vie (thème de la fatalité). Il relate les amours de Mireille, la fille de Ramon, riche propriétaire du mas des Micocoules, et de Vincent, fils de maître Ambroise et vannier comme lui, et frère de Vincenette, et se termine tragiquement, comme le *Roméo et Juliette* du même compositeur, sur un livret de Jules Barbier et Michel Carré tiré de la pièce de Shakespeare.

Après l'ouverture, l'acte I, intitulé « La cueillette », nous présente le chœur des magnanarelles, puis Clémence et Mireille, au mas des Micocoules, dans le cadre idyllique de la campagne provençale du XIX^{e} siècle. Cette scène correspond en fait au chant deuxième de l'ouvrage de Mistral. Michel Carré a en effet préféré laisser de côté le chant premier qui expose le sujet comme dans une tragédie antique:

Cante uno chato de Prouvènço.	Je chante une jeune fille de Provence.
Dins lis amour de sa jouvènço,	Dans les amours de sa jeunesse,
A travès de la Crau, vers la mar, dins li blad,	À travers la Crau, vers la mer, dans les blés,
Umble escoulan dóu grand Oumèro,	Humble écolier du grand Homère,
Léu la vole segui. Coume èro	Je veux la suivre. Comme c'était
Rèn qu'uno chato de la terro,	Seulement une fille de la glèbe,
En foro de la Crau se n'es gaire parla.	En dehors de la Crau il s'en est peu parlé.

En outre, les personnages sont tout de suite campés (Ambroise, Vincent, Mireille, Ramon), alors que Michel Carré s'est attaché à les introduire l'un après l'autre. Enfin, ce chant accorde une trop grande place à maître Ambroise qui, autrefois marin et soldat, fait le récit, après le repas, d'un combat naval du Bailli de Suffren, pour distraire les convives. Ici, le chœur célèbre les vertus du travail dans la tonalité de ré majeur:

Chantez, chantez, magnanarelles,
Car la cueillette aime les chants !
Comme les vertes sauterelles
Au soleil, dans l'herbe des champs,
Chantez, chantez, magnanarelles, etc.

Fillettes rieuses
Et laborieuses,
Un rayon d'été
Nous met en gaîté,
Nous sommes pareilles
Aux blondes abeilles
Dont l'essaim léger,
Sur les fleurs vermeilles,
Aime à voltiger.
Chantez, chantez, magnanarelles, etc.

Cette valorisation du travail, surtout sous un soleil de plomb, peut paraître étonnante à l'homme occidental d'aujourd'hui qui, malgré les progrès de la technique, le considère toujours comme une obligation, une contrainte souvent pénible imposée non seulement par la vie sociale, mais aussi par des nécessités physiologiques. Les magnanarelles, pour leur part, sont heureuses de travailler. Elles se comparent aux sauterelles qui stridulent dans l'herbe et aux abeilles industrieuses, symboles de la vie active évoquée notamment par Virgile dans ses *Géorgiques*. C'est qu'elles travaillent à leur rythme, sans se presser et sans être soumises à ces « cadences infernales » dénoncées plus tard par tant d'écrivains et tant de sociologues, et illustrées sur le mode satirique par le célèbre film de Charlie Chaplin, *Les Temps modernes*. En outre, le travail les réunit, leur permet d'exalter des valeurs communes, au milieu de cette campagne provençale prête à livrer ses productions (ici des feuilles pour les vers à soie) pourvu qu'on se donne la peine d'en tirer parti.

Cette évocation d'une campagne riante et de magnanarelles heureuses est tout à coup interrompue par l'arrivée de la sorcière Taven. Au chœur enjoué en ré majeur succède un court solo à 6/8, en sol mineur, ne présageant rien de bon, car Taven, comme le fou chez Shakespeare, se fait l'écho de la sagesse réaliste de l'expérience contre les illusions de l'amour :

Écoutez-les chanter et rires
Ces fillettes au cœur joyeux, (*bis*)
Elles ne savent pas qu'un charme les attire
Au piège du chasseur comme l'oiseau des cieux
Et qu'un jour vient où l'on soupire
Avec des larmes dans les yeux (*bis*).
Écoutez-les (*ter*) chanter et rire
Ces filles au cœur joyeux.

Le chœur reprend, cette fois sur une mesure à deux temps, dans la tonalité de sol majeur, pour se moquer de Taven, mal fagotée, sinistre à souhait, et pour lui reprocher d'être un oiseau de mauvais augure. Cette « pierre », qu'elle jette dans leur sillon, est métaphoriquement l'intrusion du mal dans leur univers harmonieux:

C'est Taven, la sorcière,
Avec son aiguillon,
Et son vieux cotillon,
Plus gris que la poussière!
Dans notre humble sillon
Elle a jeté la pierre (*bis*),
C'est Taven, la sorcière,
Avec son aiguillon (*bis*),
Et son vieux cotillon,
Plus gris que la poussière
Ah ! ah ! ah ! ah ! ....

Un changement de tonalité dans le chœur, en do mineur, introduit un second groupe de magnanarelles qui persistent à se bercer de douces illusions :

Qu'il vienne, le chasseur, nous rions de son piège.
Le vert printemps ne craint ni le froid ni la neige,
L'oiseau maître de l'air échappe aux oiseleurs,
Nos chansons feront fuir les soucis et les pleurs.

L'une d'entre elles, Clémence, poursuit dans la même veine dans un court passage passant de la même tonalité à celle de fa majeur, jusqu'à l'entrée de Mireille qui n'est pas sans rappeler l'entrée de Marguerite dans *Faust*. Dès le départ, librettiste et musicien posent son caractère d'une façon décisive. Autant Clémence rêve d'un riche mariage, à l'instar de Frasquita et de Mercédès (Bizet, *Carmen*, III), autant Mireille reste simple dans ses aspirations. Elle s'attache moins à des apparences (beauté, richesse) qu'à des qualités de cœur. Le chœur des jeunes femmes nous apprend qu'elle a rencontré Vincent qui a confectionné un nouveau panier pour elle. Entre eux, un sentiment amoureux est né, même si Mireille refuse encore de l'avouer, en restant d'abord dans le vague:

Et moi, si, par hasard, quelque jeune garçon
Me disait doucement : « Mireille, je vous aime ! »
Fût-il pauvre et timide et honteux de lui-même,

J'écouterais mon cœur plutôt que ma raison ;
Et sans souci des rires ni du blâme,
Comme dans une eau claire ayant lu dans son âme,
Je lui tendrais la main, et je serais sa femme.

Que de sagesse et d'humilité chez cette jeune fille qui a tout juste quinze ans, à peine un an de plus que la Juliette de Shakespeare !

Comme l'héroïne du dramaturge anglais qui, dès la première rencontre, donne un baiser à Roméo, elle s'est laissée aller à échanger un baiser d'adieu avec le jeune Vincent, un adolescent comme elle, puisqu'il n'a pas encore seize ans (peut-être l'âge de Roméo, bien que la pièce ne le mentionne pas). Les magnanarelles, tel un chœur antique qui commente, se moquent bien de l'adolescente, en chuchotant dans la tonalité de ré mineur, tandis que Taven les rappelle à l'ordre et les fait taire, en ajoutant que Mireille est la plus sage de toutes. C'est alors que cette dernière chante :

Vincent pour son cadeau n'eut qu'un remerciement.
Mais de bon cœur,
Je le dis franchement,
J'aurais voulu lui donner davantage.

Nulle malice dans sa réponse, mais une sincérité touchante. Les magnanarelles déplorent son choix (« Qui de nous choisirait un vannier pour amant ? »), car elles conçoivent le mariage comme une façon de se mettre à l'abri du besoin et d'avoir la belle vie. À leur consensus s'oppose une toute autre conception du mariage chez Mireille, fondée sur la sincérité des sentiments. Ses compagnes, plus prosaïques dans leurs rêves, reprennent, en s'éloignant, l'ensemble du début de l'acte en ré majeur, en faisant ainsi ressortir leur joie de vivre et leur insouciance du lendemain.

Dans le récit qui suit, Mireille, se retrouvant seule avec Taven qui la presse de lui révéler son secret, lui avoue son amour pour Vincent d'un simple « oui ! » sur un si bémolisé. La vieille femme, toujours dans son rôle d'observatrice lucide, riche de son expérience, la met en garde:

Richesse et pauvreté s'accordent mal ensemble !
Je lis dans l'avenir,
Ô Mireille, et je tremble.

Écoute ! si jamais ton cœur navré d'ennui
S'alarme d'un malheur pour toi-même ou pour lui,
Souviens-toi de Taven,
Compte sur moi, mignonne !
Et viens là-bas me consulter !

Loin d'être une sorcière malfaisante, comme les sorcières du *Macbeth* de Shakespeare, Taven nous apparaît, à ce stade, comme une vieille femme judicieuse, lucide, sage, capable de déjouer le destin, sur laquelle la jeune fille peut compter. Chez Mistral, elle est même celle qui donne son aide à la récolte des chenilles (chant III).

À ce court duo entre les deux femmes succède un duo entre Mireille et Vincent. Dans ce *moderato* à 4/4, la tonalité reste en do majeur. Nous sommes là dans le marivaudage entre Roméo et Juliette, dans l'opéra éponyme de Gounod (acte I, n° 4, « Madrigal à deux voix »). Vincent évoque son existence auprès de son père et de sa sœur Vincenette. C'est en décrivant cette dernière dans la tonalité de si bémol majeur, sur une mesure à 4/4, qu'il déclare sa flamme à Mireille, associant la beauté à l'amour:

Vincenette a votre âge
Et vous lui ressemblez
Mais comme l'humble fleur des blés
Est sœur de la rose vermeille
Vincenette est sœur de Mireille.
Devant les garçons assemblés,
Si vous paraissiez auprès d'elle
C'est vous qui seriez la plus belle (*bis*).

Le duo a une plus grande résonance dans sa dernière partie, en do mineur. En effet, subrepticement, le destin prend Mireille comme instrument de sa volonté. Il l'amène à fixer rendez-vous à Vincent devant la chapelle des Saintes-Maries-de-la-Mer, en Camargue, en cas de malheur, pour se placer sous l'aile protectrice de Dieu.

Écoute et souviens-toi !
Sous le regard de Dieu,
Devant le seuil béni de l'antique chapelle,
Je te donne ô Vincent un pieux rendez-vous !
Si jamais le malheur vient frapper l'un de nous,
Aux Saintes tous les deux ! aux Saintes, à genoux !

La fin de l'acte I et une grande partie de l'acte II évoquent pour nous des traditions provençales, le dur labeur faisant place, de temps à autre, à des réunions

publiques avec farandoles, comme dans *Faust*, et courses (scène C de l'acte II). L'ensoleillement se poursuit et chacun se laisse aller. Mireille et Vincent sont invités à chanter et en profitent pour traduire leur amour en métaphores aériennes et même religieuses. Ainsi, Mireille dévoile des aspects de sa personnalité qui trahissent en elle un grand désir de liberté (« Je me fais hirondelle » ; « Je suis nuage » ; « Je suis le bluet qui sommeille dans le sillon »), tout en restant imprégnée d'une conception idéaliste de l'amour qui conduit les amoureux à chercher à se fondre l'un dans l'autre :

Mireille :
Le cloître enfin m'ouvre ses portes.
Vincent :
Je suis le missel que tu portes,
C'est moi qui te consolerai.
Mireille :
Tu me suis au monastère
Là je mourrai.
Vincent :
Alors je me ferai la terre
Et t'aurai.
Mireille :
Maintenant je me crois aimée
Vincent :
Ô Magali ! ma bien-aimée !

Ces paroles, évocatrices de celles de la chanson à Magali à l'acte III de l'ouvrage de Mistral (« Si du couvent tu passes les portes... »), chantées en sol majeur, sur une mesure qui passe constamment de 6/8 à 9/8, renvoient, comme dans *Roméo et Juliette*, à une dimension céleste de leur amour. Il s'y ajoute la communion avec la nature, amie pour le moment (*cf.* Lamartine: « La nature est là qui t'invite et qui t'aime », *Premières méditations*, VI, « Le vallon »), dans le court duo qui suit, accompagné par le chœur :

Mireille :
Fuyons tous deux sous la ramée
Au fond du bois silencieux (*bis*),
La nuit sur nous étend son voile
Et dans les cieux
Je vois une amoureuse étoile
Luire à mes yeux.
Je vois une amoureuse étoile
Luire à mes yeux !

Vincent :
Fuyons tous deux sous la ramée
Au fond du bois silencieux (*bis*),
La nuit sur nous étend ses voiles
Et tes beaux yeux
Vont faire pâlir les étoiles
Au sein des cieux,

Au sein des cieux !

Mistral symbolise les représentations idéalistes des deux adolescents d'une manière plus vive que Michel Carré, sa Mireille avouant qu'elle est « toute en feu

comme une lieuse de gerbes » et que « le sang de [son] corps ne peut rester calme ». Le librettiste préfère se réclamer de connotations célestes ou religieuses appartenant aux clichés des livrets et des typologies de l'époque, en accord avec Gounod.

Dans le récit qui suit la scène des coureurs, Mireille retrouve Taven. Cette dernière, loin de ressembler à la nourrice de Juliette, véritable personnage de comédie, n'en a pas moins promis son aide à l'adolescente. Alors que la conception de l'amour chez les deux jeunes gens les situe dans une autre temporalité, Taven s'en tient à une vision ordinaire des choses, dans un *allegretto* à 2/4, dans la tonalité de mi bémol majeur, d'autant plus que les festivités qui rassemblent tout le monde sont propices aux mariages de convenance décidés par les familles, l'amour n'ayant aucune importance en l'occurrence.

Voici la saison mignonne,
Voici la saison où les galants font leur choix (*bis*).
L'amour vole et papillonne
Par les prés et par les bois (*bis* pour les deux vers).
Les jouvenceaux sont en quête
De filles à marier
La belle fait la coquette
Le père se fait prier
Et plus d'un anneau se donne (*ter*),
Qui passe à de jolis doigts.
Ha ! ha ! ha ! ha ! ha ! ha ! ha ! ha ! ha ! ha !
Voici la saison mignonne...

C'est ainsi que, séduits par la beauté de Mireille, trois riches prétendants se présentent : Ourrias, le dompteur de taureaux, Alari, le berger, et Pascoul, le gardeur de cavales (Véran chez Mistral). Le librettiste ne s'attarde pas sur ces rivaux auxquels Mistral consacre le chant IV de son poème. Pour Michel Carré, des trois, c'est Ourrias qui a été apparemment retenu par la famille de Mireille, sans que l'on sache quelles raisons ont présidé au choix de cette brute épaisse, fière de sa force, pour laquelle le rôle de la femme semble se limiter à être la servante de l'homme. Or Mireille ne l'entend pas de cette oreille-là. Elle fait preuve de détermination dans le récit (« Que j'épouse et que j'aime un autre que Vincent ! Non !...mon père ni Dieu n'ont pouvoir de le faire... ») et l'air (« Trahir Vincent !... vraiment ce serait être folle !.. ».) suivants. Elle n'est pas Juliette qui n'ose pas s'opposer frontalement à ses parents. Au contraire, elle défie non seulement sa famille, mais Dieu lui-même, ne se rendant pas compte ainsi qu'elle renverse l'ordre établi pour le remplacer par le chaos de sa liberté de sentiments. La révolte de Mireille, dans une société attachée à ses traditions, apparaît comme un véritable sacrilège. Elle repousse fièrement les avances d'Ourrias qui, dans un *andantino quasi allegretto, e*

risoluto à 2/4, dans la tonalité de fa mineur, donne une conception de l'amour aux antipodes de celle de Mireille et de Vincent, en soulignant la sujétion de la femme :

Si les filles d'Arles sont reines
Quand le plaisir les rassemble aux arènes,
Si les filles d'Arles sont reines,
Les bouviers aussi je crois,
Dans la lande en feu sont rois,
Oui là-bas, ils sont rois, ils sont rois.
Et s'ils veulent prendre femme
La plus fière au fond de l'âme
Se soumet à leur choix, à leur choix.
Mais fier à son tour de son doux servage
Et quittant pour toi son désert sauvage
Devant tous, ô belle, Ourrias vainqueur
Se courbe à tes pieds pour gagner ton cœur.

Ourrias, bouvier de Camargue,
N'est point de ceux qu'on dédaigne et qu'on nargue,
Ourrias, bouvier de Camargue
Son trident de fer en main
Peut braver le genre humain,
Et suit droit son chemin, son chemin,
Le dompteur que rien ne dompte,
Pour parler à qui l'affronte
N'attend pas à demain, à demain,
Mais fier à son tour...

La fin de l'acte II est d'une importance capitale dans le déroulement de l'opéra. Michel Carré, pour resserrer l'action, non seulement ne suit pas la chronologie du poème de Mistral, mais il supprime également le personnage de la mère (Jeanne-Marie) qui se révèle encore plus sévère que son mari envers son enfant (chant VII). Pour le librettiste, c'est Ramon, arrivant sur scène en même temps qu'Ambroise, accompagné de son fils Vincent et de sa fille Vincenette, qui va reprendre tous les reproches de Jeanne-Marie et les associer aux siens. Il est excédé d'apprendre que Mireille vient de refuser d'épouser Ourrias, mais, de plus, Ambroise le met en furie. De fait, ce dernier, d'une façon détournée, mais digne, fait comprendre à Ramon que son fils aime Mireille et désire l'épouser. Pour lui, l'honnêteté prime sur la richesse et « pauvreté n'est pas vice ».

Ramon a une autre façon de voir les choses. Son dur labeur lui a apporté biens et considération. Il est le chef de famille et a une conception patriarcale de l'autorité. En tant que *pater familias*, il estime qu'il est le seul à décider de tout et que tous doivent lui obéir, femme, fille, ouvriers agricoles travaillant sur son domaine, selon une obligation morale, une contrainte intérieure voulue, une contrainte de soi par soi. D'où son évocation d'un temps passé où l'ordre naturel était respecté, dans un *moderato assai*, sur une mesure à 4/4, dans la tonalité de la majeur :

> Un père parle en père, un homme agit en homme.
> Le chef de famille autrefois
> Était le maître et tout se courbait à sa voix.
> Et quand Noël voyait devant la table sainte
> S'asseoir l'aïeul avec sa génération,
> Le doux vieillard calmait toute rébellion
> Et faisait taire toute plainte

En versant sur ses fils (*bis*) sa bénédiction.
Mais que l'un d'eux osât braver sa loi suprême,
Dieu juste, il l'eût tué peut-être.

Mireille, qui ne manque jamais d'à-propos, le prend au mot et le déconte-nance complètement, en s'écriant, dans la même tonalité :

Tuez-moi ! Je suis celle qu'il aime
Et devant Notre-Dame
Et devant Dieu lui-même,
Je vous jure qu'un autre n'aura ma foi.

Nul besoin, chez Mireille, de dissimulations, de faux-semblants et de men-songes, comme chez Juliette. Avec elle, l'attaque reste frontale. Son père, après la consternation, use de la menace et fait mine de la frapper, mais Mireille, tout en s'agenouillant devant son père, ne cède en rien. Dans un premier ensemble, tous

les personnages présents constituant deux groupes opposés (Ramon et Ourrias d'un côté, Mireille, Vincent, Ambroise, Vincenette de l'autre) expriment leurs senti-ments, les deux jeunes gens affirmant bien haut leur amour envers et contre tout, dans les notes hautes du registre :

Mireille :	Vincent :
C'est en vain que l'on nous sépare	C'est en vain que l'on nous sépare
Je t'appartiens Vincent, voici ma main!	Tu m'appartiens Mireille, voici ma main !
C'est en vain que l'on nous sépare,	C'est en vain que l'on nous sépare,
Je t'appartiens. À bientôt, à demain !	Tu m'appartiens, à demain !

Le sextuor final souligne l'antagonisme des personnages (c'est l'autre qui fait problème), l'opposition entre l'ordre établi, qui repose sur l'acceptation des contraintes par devoir, et la liberté de choix.

L'acte III (« Le val d'Enfer ») correspond au chant V de Mistral et bouleverse une fois de plus la chronologie du poème. C'est ici que des éléments surnaturels se placent avec le combat entre Vincent et Ourrias (les forces du Bien contre les forces du Mal). Le Mal se matérialise sous la forme de noirs esprits dont Taven « excite les ébats », de farfadets, de lutins, de trèves qui dansent au clair de lune, « sur la pointe des flots et le sable des grèves ». Ourrias se rend en ce lieu effroyable avec un groupe de personnes, car il veut acheter un philtre à la sorcière, capable de lui gagner l'amour de Mireille. Ses compagnons ont beau essayer de le dissuader, de lui conseiller d'oublier la jeune fille, il ne se laisse pas convaincre, subjugué qu'il est par la beauté incomparable de la fille de Ramon. La nuit, propice aux sortilèges et aux maléfices, tombant (Mistral parlera de « *niue porto-esfrai*, nuit qui effraye », au chant VIII), ses compagnons le quittent et, alors, laissant son profond dépit se manifester, rongé par la jalousie, ne se retenant plus, il exhale sa haine à l'endroit de Vincent (« Ils s'éloignent et moi le cœur gonflé de rage... ») que le hasard place sur son chemin. Les deux hommes se battent au bord d'un ravin sombre, symbole de l'Enfer, et Ourrias, après avoir blessé Vincent, s'enfuit. C'est Taven qui découvre le jeune homme et le soigne. Elle maudit, au passage, Ourrias que l'on retrouve au bord du Rhône en compagnie d'un passeur (Deuxième tableau, n°11). Croyant avoir tué Vincent, le gardien de taureaux est effrayé par son geste et craint la justice immanente. Il est harcelé par des trèves sur les flots du Rhône où l'embarcation sur laquelle il est monté s'immobilise pour finir par couler en l'entraînant, pendant qu'un chœur de soprani et de ténors chante un *andante* à 9/8, en si majeur:

Il est minuit
Un feu qui luit
Traverse l'ombre.
Les trépassés
Sortent glacés
Du gouffre sombre.
Le ciel est bleu,
L'air nous enivre,
Béni soit Dieu
Qui nous délivre.

Ici, l'eau se présente comme la patrie des esprits et comme l'élément de la mort. Tombe, elle engloutit le coupable, voué aux Enfers. En même temps, si nous voulons bien nous donner la peine de comprendre le chant des trèves, cette même eau est purificatrice. En effet, elle permet aux différents génies (farfadets, lutins, trèves) et aux fantômes de se purifier et d'être ainsi libérés.

À ce tableau succède l'acte IV qui s'ouvre par un chœur de moissonneurs à la ferme de Ramon. À l'ombre de l'*allegro molto agitato* de la fin de l'acte III fait suite la lumière du premier tableau de l'acte suivant, dans un *allegro moderato* à 4/4, dans la tonalité de do majeur. Comme au premier acte, avec le chœur des magnanarelles, les soprani, les ténors et les basses expriment la joie du travail bien fait et du repos bien mérité.

Ramon se joint à ses faucheurs, à ses batteurs, à ses glaneurs et glaneuses, pour célébrer la Saint Jean (Jean le Baptiste), l'ami de Dieu et des moissonneurs (24 juin). Au milieu de la liesse générale, dont le tableau de Jules Breton donne une idée au musée des beaux-arts de Philadelphie, seule Mireille fait triste mine et son père en donne la raison à ses ouvriers agricoles. Puis, se retrouvant seul, Ramon chante un *andante* dans lequel il dit son désespoir :

Ah ! malheureuse enfant !
Ah ! maudites amours !
Cruels soucis qu'un sort funeste nous envoie !...
C'en est fait de ma joie
Et du repos de mes vieux jours (*bis*) !
Aux jours d'été les grands orages,
La nuit obscurcit l'horizon !
L'éclair déchire les nuages,
Le vent disperse la moisson !...
Ainsi le deuil frappe à ma porte,
Ainsi le malheur fond sur moi,
Brisant mon rêve qu'il emporte !...
Telle est de Dieu l'aveugle loi !

Les amours de Mireille et de Vincent bouleversent l'ordre de la nature, en y introduisant le désordre. La violence (combat de Vincent et d'Ourrias), la mort (Ourrias), jalonnent les premières étapes de cet amour. Ramon est profondément bouleversé, en parlant de deuil et de malheur, et se rend compte que le déchaînement des éléments ne présage rien de bon.

La tension se relâche quand on entend, dans la coulisse, la voix de Mireille qui reprend les paroles de Vincent au II[e] acte : « Ô Magali ma bien-aimée » (« Chanson de Magali»), puis l'*allegro moderato* de la « Musette », et enfin l'*andante* à 4/4 en sol majeur interprété par Andreloun, le berger, surveillant tout seul son troupeau dans l'immensité du désert de la Camargue, sous un soleil tout à la fois source de vie et source de mort (Andreloun n'apparaît qu'au chant VIII chez Mistral).

Le jour se lève
Et fait pâlir la sombre nuit.
Au loin déjà l'ardente grève,
Que nulle brise ne soulève,
S'enflamme et luit,
Et dans les airs l'oiseau s'enfuit.
Et moi, tout seul avec mes chèvres,
La soif aux lèvres,
J'erre au hasard dans le désert brûlant
D'un pas tranquille et lent.
Le lézard gris boit la lumière,
L'humble grillon dans la poussière
Chante au soleil,
Et moi, couché dans la bruyère,
Je vais reprendre mon sommeil (*ter*).
Ah ! ah ! ah !

Dans une exquise cavatine en do majeur, Mireille, dans une vision loin des réalités, envie l'existence de cet heureux petit berger épargné par les « peines de la vie »». Elle fait allusion à « ce désert de feu » qui lui sera fatal, car il faut savoir composer avec la nature et non pas la provoquer.

Dans le récit et le duo suivants, entre Vincenette et Mireille, la jeune fille apprend que Vincent a bien été soigné par Taven et qu'il est sain et sauf. Elle décide alors d'aller aux Saintes pour prier et faire des offrandes (« Tous mes pauvres bijoux, tout mon petit trésor, / J'en fais don aux saintes Maries »). Là où Mistral consacre un chant entier aux trois saintes, Marie-Madeleine, Marie-Jacobé et Marie-Salomé (XI), Michel Carré se contente d'une partie du duo en fa dièse mineur, car il ne faut pas ralentir le déroulement de l'opéra. De même, la fuite de Mireille de chez elle et sa traversée du désert de la Crau, avec cette insolation sur les rives de l'étang du Vaccarès qui lui sera fatale, n'occuperont que le second tableau de l'acte III, tandis que Mistral y consacrera tout le chant VIII et une partie du chant X, en montrant notamment la transformation d'une nature favorable en une nature hostile :

.....Calaumo	.....Calme
Tout à l'entour, e som, e chaumo	Tout alentour, et sommeil, et repos
Dins lou campas que sènt qu'embaumo...	Dans la nuit embaumée...
Lou tèms èro seren, e sol, e 'sperluca.	Le temps était serein, et calme, et resplendissant d'étoiles.

Chez Gounod et Michel Carré, il s'agit d'exploiter la situation dramatique par des airs de bataille. L'accent n'est donc pas mis sur l'hostilité de la nature dans cette Crau où l'on ne voit, selon Mistral, « ni arbre, ni ombre, ni âme », mais sur la détermination et l'aveuglement de Mireille, emportée par « les ailes de l'Amour et le vent de la Foi » (chant VIII). Cet amour dominateur et destructeur ne lui permet même pas de profiter de l'aide que lui propose un jeune enfant rencontré près d'un puits, en lui suggérant de se reposer sous sa tente pour la nuit, puis de lui faire traverser le Rhône en barque, puisqu'il appartient à une famille de pêcheurs (chant VIII). Cependant, Mireille traversera le Rhône plus tard dans la nacelle d'Andreloun (chant X). Michel Carré offre à Gounod un raccourci de la situation et le musicien traduit merveilleusement les sentiments de la jeune femme dans un air où la tonalité de si majeur prédomine, à côté de courts passages en do majeur, en mi bémol majeur et en sol majeur, tandis que les mesures respectives de 4/4, de 6/8, de 12/8, et de 2/4 font varier cet *allegro agitato*.

Voici la vaste plaine et le désert de feu.
Dieu bon, fais que Mireille accomplisse son vœu.
En marche (*ter*) ainsi que Maguelonne,
Les ailes de l'amour et le vent de la foi (*bis*),
Sous le ciel ardent qui rayonne,
Jadis l'emportaient comme moi.
Ni de la mer l'onde écumante,
Ni les éclairs, ni la tourmente,
Ni les traits enflammés du jour,
N'ont arrêté la pauvre amante,
La pèlerine de l'amour (*bis*).
Mais le ciel m'éblouit,
Le jour m'aveugle, où suis-je ?
Je me sens prise de vertige
Et là-bas, là-bas, ô prodige,
Dans l'azur transparent des cieux,
Quel rêve de terre promise
Tout à coup (*bis*), surgit à mes yeux ?
Est-ce Jérusalem et sa pieuse église
Ou le tombeau des saintes de la mer (*bis*)?

Mais non la vision s'évanouit dans l'air,
L'image ailée
S'est envolée !
Ah ! de sa flèche d'or le soleil m'a blessée.

Je meurs ! adieu Vincent ! adieu ! pleure ta fiancée.
Non, non ! Je ne mourrai pas,
Je ne veux pas mourir.
Marchons encore ! (*bis*)
En marche (*ter*), etc.

L'air se termine par un puissant contre-si sur l'interjection « ah ! », traduisant cette admirable détermination et ce courage obstiné de Mireille pour accomplir son vœu, et toujours suivi des applaudissements frénétiques du public peu soucieux des paroles et de leur portée, mais enthousiasmé par la musique de Gounod. À cet air devait répondre la cavatine de Vincent, en do majeur, qui fait appel aux phalanges célestes pour sauver sa bien-aimée qu'il a vue en rêve, « dans la lande aux souffles de feu » (Crau, puis Camargue), par une sorte de prémonition. Dans leur amour pur, les deux adolescents, car ce sont des adolescents, ce que l'on oublie trop souvent, se placent sous l'aile tutélaire de Dieu, comme tous les croyants (*cf.* la marche et le chœur dans l'église des Saintes Maries, n°18, acte V). L'amour chez eux, contrairement à celui de Marguerite qui se donne à Faust, ou à celui de Juliette qui en fait autant avec Roméo, est d'essence spirituelle. Il y a en eux cette « Jérusalem » à laquelle Mireille fait allusion dans son grand air de l'acte IV. Cette « Jérusalem », loin de la « Babylone » biblique où rôdent les démons, est ouverte à la grâce. Mais le péché de Mireille et de Vincent a été d'introduire le désordre dans l'ordre de la nature. Celui-ci force la main de son miséreux père, pour faire sa demande en mariage auprès de Ramon, homme devenu riche, respectable et respecté par son dur labeur. Celle-là refuse de se conformer aux mœurs de son temps en se réclamant d'une morale ouverte, soucieuse de transformer les règles. Elle n'obéit pas à son père, partisan d'une morale close, qu'elle considère comme peu compré-

hensif, et veut se mésallier en épousant un va-nu-pieds qui ne sait probablement ni lire ni écrire et qui, n'en doutons point, serait incapable de lui assurer le confort qu'elle a connu au mas des Micocoules. Mais Vincent lui donne l'impression de se sentir justifiée d'exister.

La scène finale de l'acte V réunit Mireille, Vincenette, Vincent et Ramon aux Saintes-Maries-de-la-Mer, ainsi que les chœurs. Mireille, victime d'une insolation aux conséquences mortelles (elle avait oublié de prendre son chapeau et à boire, en partant de chez ses parents), réussit à se traîner jusqu'à l'église. Le duo entre elle et Vincent, en la mineur, leur permet d'évoquer, dans un premier temps, leur promesse passée de se retrouver en ce lieu sacré en cas de malheur, et le combat entre Ourrias et Vincent, au cours duquel le jeune homme a été blessé. Tandis que le chœur célèbre les saintes, le duo entre les deux adolescents se poursuit en sol majeur, sur une mesure à 3/4. Comme dans le duo final de *Faust* où Marguerite délire, Mireille n'est plus elle-même; elle se trouve dans une autre dimension, comme le montre le *moderato* à 9/8, dans la tonalité de si bémol majeur, qu'elle chante :

Sainte ivresse, divine extase,
Pur transport dont mon cœur s'embrase
Rêve heureux doux enchantement.
Le ciel même s'ouvre et s'enflamme
Et dans l'air et dans mon âme (*bis*),
Tout est joie et rayonnement.

Dans son chant IX, Mistral explique le désarroi des parents de Mireille, les récits de tous les travailleurs de la ferme, dont celui d'Antelme, qui a vu la jeune fille se rendre aux Saintes-Maries. Il signale que Ramon et Jeanne-Marie se mettent en route à la poursuite de leur fille. Michel Carré fait simplement arriver Ramon

sur ces entrefaites. Le remords du père est tardif et inutile. Ramon, homme de la terre, obstiné, n'a pas su faire preuve de tolérance, dans le sens à la fois d'une disposition d'esprit et d'une règle de conduite consistant à laisser à Mireille la liberté d'exprimer son point de vue alors qu'il ne le partage pas. Se comportant en *pater familias*, il n'a fait qu'appliquer les codes de la société hiérarchisée où il vit, sans jamais les remettre en question. Pas plus lui que sa femme n'ont compris le besoin d'évasion de Mireille s'étiolant dans le microcosme du mas des Micocoules, avec ses règles et ses traditions immuables, alors qu'elle avait besoin d'un ailleurs. L'amour avait ouvert pour elle un monde idéal de l'affectivité pure. Notons que Mistral ajoute à la mort de Mireille un symbolisme que nous ne retrouvons pas chez Gounod et Michel Carré. Mireille, dans son délire, imagine qu'elle monte dans la nacelle pour gagner le grand large :

La mar, bello plano esmougudo,	La mer, belle plaine agitée,
Dóu Paradis es l'avengudo,	Est l'avenue du Paradis,
Car la bluiour de l'estendudo	Car le bleu de l'étendue
Tout à l'entour se toco emé lou toumple amar.	Touche tout alentour au gouffre amer.

La mer, royaume de l'aventure aquatique, de l'ailleurs absolu, comme l'a montré Bachelard, est remplie d'îles merveilleuses. En s'évadant sur les flots calmes, la Mireille de Mistral est persuadée d'atteindre le Paradis, non celui décrit par Dante, mais celui qui offre toutes les délices que proposait la rêverie, débarrassées des servitudes terrestres, toute la liberté dont chacun a soif. En revanche, la Mireille de Gounod et Michel Carré est toute pénétrée de religiosité, comme la Marguerite de *Faust*. Écoutons-là dans le quatuor à 9/8, dans la tonalité de si bémol majeur :

> Il est trop tard.
> Voyez le ciel rayonne et les saintes viennent à moi
> Pour me donner la main.
> Je les vois ! Je les vois !
> Ah ! je veux les suivre avec toi !
> Sainte ivresse, divine extase,
> Pur transport dont mon cœur s'embrase,
> Rêve heureux, doux enchantement,
> Le ciel même s'ouvre et s'enflamme
> Et dans l'air et dans mon âme (*bis*),
> Tout est joie et rayonnement, et rayonnement.

Elle contemple bien la mer calme, mais pour que les trois saintes l'aident à la traverser de façon à atteindre, dans « le divin séjour », « l'éternel amour ». Le majestueux finale en ré majeur, sur une mesure à 4/4, chanté par les chœurs, comme dans l'apothéose de *Faust* en do majeur, ne laisse aucun doute à ce sujet :

Son âme a pris son envol vers Dieu,
Un doux parfum embaume le saint lieu.
Elle a pris son envol vers Dieu.

Le chemin de l'éternité permet à Mireille de rejoindre Dieu dont elle est, comme nous tous, selon la philosophie grecque et la religion chrétienne, un fragment détaché (*cf*. Simone Weil, *Intuitions pré-chrétiennes*, pp. 70-71). Dans cette fusion, elle va connaître le Bien infini.

Pour conclure, disons que *Mireille* nous fait assister à un renversement des valeurs dans le microcosme d'une ferme du pays d'Arles. À la morale close, conformiste, figée dans l'observation étroite et traditionnelle des règles et des conventions morales de son père, Mireille oppose la morale ouverte qui implique une autorité inspirée par l'amour et par la compréhension. L'amour pur et entier entre Vincent et elle se heurte violemment aux codifications sociales et à la force brute. Cependant, si le méchant (Ourrias) meurt, la fatalité veut que l'héroïne meure également en allant, dans l'impréparation la plus complète (pas de chapeau, pas de gourde), accomplir un vœu aux Saintes-Maries. Elle n'a pas péché comme Marguerite (*Faust*), ou comme Juliette (*Roméo et Juliette*), mais elle a renversé l'ordre naturel des choses en enfreignant la volonté de son père. Pour la sauver du malheur éternel, il ne reste que sa foi. En effet, le bien religieux, comme l'écrivait Teilhard de Chardin, s'identifie au bien moral en assimilant le mouvement vers Dieu à la promotion de l'homme. Mireille ne connaîtra pas l'amour terrestre, auprès de Vincent. Nous pouvons le regretter pour elle. Pour Gounod, en revanche, elle n'aura pas tout perdu, bien au contraire, car elle aura rejoint le royaume des choses définitives. Elle sera transformée en Agapê dans l'Éternel sidéral.

Jean-Pierre Mouchon
Aix-Marseille Université

QUELQUES PRÉCISIONS

Les photos, en dehors de deux d'entre elles, ont été prises lors de la représentation de *Mireille* au théâtre de l'Œuvre à Marseille, le dimanche 4 mai 1997. La distribution était la suivante :

Mireille : Marie-France Pulvirenti
Taven : Sabrine Clavel
Andreloun : Christine Catelan
Clémence : Annie Baret
Vincenette : ***
Une voix d'en Haut : ***
Vincent : Gérard Tussau
Ourrias : Jean Patrick
Ramon : Jean-Pierre Mouchon
Ambroise et le prêtre : Paul Baret

Les deux autres photos remontent à une représentation antérieure (dimanche 15 mars 1992, salle des fêtes de Carnoux, avec Nicole Méry dans le rôle de Mireille et Jean-Pierre Mouchon dans celui de Ramon).

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Ouvrages

— Gounod (Charles) & Carré (Michel), *Mireille*. Opéra en cinq actes et sept tableaux. Partition originale (1864) avec les récits ajoutés par l'Auteur. Révision d'après le manuscrit et la partition d'orchestre par Henri Büsser (Paris, Choudens Éditeur).

— Landormy (Paul), *Gounod* (Paris, Gallimard, 1942).

— Mistral (Frédéric), *Mirèio. Pouèmo prouvençau/ Mireille. Poème provençal* (1859), avec la traduction littérale en regard. Préface de Louis Bayle (Lausanne, Éditions Rencontre, 1968).

— Rostaing (Charles), *Mistral. L'homme révélé par ses œuvres* (Marseille, Éditions Jeanne Laffitte, 1987).

— Scortesco (Paul), *Amour qui es-tu?* (Paris, La Colombe, 1955).

Articles

— Jouvin (B.), « M. Charles Gounod. -*Mirèio* et *Mireille* » (in *Le Figaro* du dimanche 27 mars 1864, pp. 1-3).

— Mouchon (Jean-Pierre), « La temporalité dans le *Faust* de Gounod » (in *Théâtres du Monde*, Cahier n°24-2014, «Théâtre et temporalité», ouvrage collectif sous la direction de Maurice Abiteboul, pp. 123-154).

— Mouchon (Jean-Pierre), « Amour humain et amour divin dans *Roméo et Juliette* de Charles Gounod (Livret de Jules Barbier et Michel Carré) » (in *Théâtres du Monde*, Cahier n°25-2015, « De l'amour au théâtre », ouvrage collectif sous la direction de Maurice Abiteboul, pp. 161-183).

— Pascal (Prosper), « Théâtre-Lyrique Impérial. - *Mireille*. Opéra en cinq actes, de M. Charles Gounod; paroles de M. Michel Carré, d'après le poème de M. F. Mistral » (in *Le Ménestrel* du dimanche 20 mars 1864, pp. 124-125).

— Pascal (Prosper), « Théâtre-Lyrique Impérial. - *Mireille*. Opéra en cinq actes, de M. Charles Gounod; paroles de M. Michel Carré, d'après le poème de M. F. Mistral. (2e article) » (in *Le Ménestrel* du 27 mars 1864, pp. 130-131).

À PROPOS DU PIRANDELLISME

Dès la publication des premiers textes narratifs, notamment les nouvelles, l'écriture de Pirandello[1] s'impose de par des contenus et des thèmes déroutants et surtout de par un style qui accorde une place particulière à un genre de réflexion où l'argumentation s'affiche comme un élément dominant du discours dans toutes ses facettes. Une argumentation qui emprunte régulièrement les modalités d'une mise en question permanente de tout ce qu'il y a de plus acquis en termes de conventions sociales, de valeurs morales ou de relations sentimentales, ces dernières faisant l'objet d'un traitement récurrent, voire privilégié[2].

Si l'on devait résumer, en quelques mots, le propre de l'écriture en question, on pourrait évoquer un processus où l'auteur, suivant le chemin d'une problématique qui lui tient à cœur, se plaît à explorer sans cesse des aspects peu évidents ou cachés d'une situation existentielle donnée et à s'y pencher, en bouleversant, d'une certaine manière, les règles du jeu. Et ce, dans le but de démontrer que toutes les données en place, qui sont à la portée de la réception du lecteur, dans le cas des textes narratifs, comme du spectateur, lors de la représentation de la fiction théâtrale, sont susceptibles de renvoyer à des sujets de réflexion totalement imprévus et en même temps plausibles. Des sujets de réflexion qui sont à la fois cohérents et dérangeants, avec lesquels le jugement critique du destinataire du message esthétique est amené à se mesurer, presque de force, compte tenu de la pertinence ou de la finesse rhétorique de l'argumentation déployée.

Ce goût très poussé pour la conception d'histoires et de dialogues qui aboutit à des issues frôlant le domaine de l'invraisemblable et véhiculant en même temps un mélange éblouissant de réalisme et de connotations rationnelles a amené assez tôt la critique à repérer dans l'œuvre de l'auteur sicilien une dimension philosophique majeure, sur laquelle il est opportun de se pencher.
Mais il faudra rappeler, préalablement, quelques-unes de ces diégèses déroutantes afin de bien définir les termes de la problématique qui va être abordée.

Concernant les romans, *Feu Mattia Pascal* (1904)[3] est conçu selon les modalités d'une autobiographie fictionnelle qui se termine par le récit du retour du protagoniste, au bout de multiples pérégrinations et un simulacre de mort, à son

[1] Cf. Luigi Pirandello, *Nouvelles complètes*, préface de Giovanni Macchia, trad. française de Georges Piroué, Henriette Valot et Hélène Leroy, Paris, Gallimard, 2000.

[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 ; 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] Cf. Luigi Pirandello, *Feu Mattia Pascal*, trad. française d'Alain Sarrabayrouse, Paris, Flammarion, 1994.

village natal et par la constatation amère qu'il lui est désormais impossible de faire véritablement valoir qu'il est vivant, sa seule consolation consistant à apporter des fleurs sur la tombe où est gravé son nom. Dans *L'Exclue* (1901)[4], une épouse injustement accusée d'adultère est chassée de la maison et abandonnée par son mari, mais, quelque temps après, un événement imprévu entraîne le pardon de celui-ci et la reconstitution du couple, après qu'elle a réellement été infidèle et qu'elle a eu un enfant de sa relation extraconjugale. Dans *Un, personne et cent mille* (1926)[5], une banale remarque sur la forme légèrement de travers du nez du protagoniste, Vitangelo Moscarda, entraîne une suite vertigineuse de questionnements et de remises en question de sa vie qui aboutissent progressivement à un véritable bouleversement psychologique et à la désintégration de sa place dans la société, scellée par l'internement dans un asile psychiatrique.

Du côté des pièces, les exemples, tout aussi nombreux, sont encore plus percutants. Dans *Le Jeu des rôles* (1918)[6], un mari séparé de sa femme et ayant pris le parti de vivre en retrait des sentiments s'engage dans un premier temps pour défendre en duel l'honneur blessé de celle-ci, mais se dérobe ensuite, vouant à une mort certaine son témoin, qui est également l'amant de son épouse, avec lequel il avait toujours entretenu des relations fort policées. Dans *Les deux visages de Mme Morli* (1920)[7], une femme assume pleinement la complexité de sa vie sentimentale en se comportant en amante insouciante avec son mari passionné, réapparu soudainement dans sa vie après l'avoir quittée pendant quatorze ans, et en compagne rangée avec l'homme qui partage désormais son existence, avec lequel elle a eu une fille. Dans *Chacun sa vérité* (1917)[8], il est impossible de savoir, à la tombée finale du rideau, la vraie nature de la relation entre M. Ponza et Mme Frola, sa belle-mère, brouillée par le soupçon de la folie de l'un comme de l'autre, et surtout le mystère demeure intact, pour le petit monde d'un village de province, sur l'identité de l'épouse de M. Ponza, de l'aveu même de celle-ci. Dans *Le Bonnet de fou* (1923)[9], un mari trompé et conscient de l'être revendique le droit de sauver les apparences vis-à-vis de son entourage social en faisant en sorte que l'épouse accusatrice de l'amant de sa femme soit prise pour folle, les vérités inconfortables ne

[4] Cf. Luigi Pirandello, *L'Exclue*, trad. française de Marguerite Pozzoli , Arles, Actes Sud, 1996.
[5] Cf. Luigi Pirandello, *Un, personne et cent mille*, trad. française de Louise Servicen, Paris, Gallimard, 1982.
[6] Cf. Luigi Pirandello, *Le Jeu des rôles*, in *Théâtre complet*, tome 1, édition publiée sous la direction de Paul Renucci, trad. française d'André Bouissy, Paris, Gallimard, 1977, pp. 575-634.
[7] Cf. Luigi Pirandello, *Les deux visages de Mme Morli*, in *Théâtre complet, op. cit.*, trad. française de Marie-France Salques, pp. 911-991.
[8] Cf. Luigi Pirandello, *Chacun sa vérité*, in *Théâtre complet, op. cit.*, trad. française de Danièle Aron-Robert, pp. 285-349.
[9] Cf. Luigi Pirandello, *Le Bonnet de fou*, in *Théâtre complet, op. cit.*, trad. française de Michel Arnaud, pp. 351-400.

pouvant être affichées que sous l'étiquette des hallucinations provoquées par la folie.

Les quelques traits distinctifs des textes de Pirandello qui viennent d'être résumés renvoient davantage à une approche récurrente de la relation conflictuelle entre existence individuelle et contexte socioculturel environnant qu'à une interprétation de la condition humaine proprement dite, voire à une hypothèse d'interprétation quelconque de cette condition qui puisse être apparentée à une dimension philosophique.

Cela dit, il est indéniable qu'on est en présence d'un auteur qui a construit un univers fictionnel en fonction des réflexes psychologiques de ses personnages qui brisent régulièrement les multiples facettes de l'ordre établi. Un ordre correspondant tant aux règles de la société qu'aux valeurs morales qui la régissent et qui est susceptible d'entraîner les frictions les plus irrémédiables lorsqu'on commence à le critiquer ou, tout simplement, à en dévoiler les failles les plus criantes.

Il y a une sorte de marque de fabrique, pourrait-on dire, dans la façon de concevoir des diégèses fictionnelles aussi bouleversantes avec, en prime, le recours presque jouissif à un raisonnement qui ne fait pas que dévoiler une rigueur logique implacable. Car il puise dans les recoins les plus secrets de l'esprit humain et finit par alerter le lecteur ou le public sur le fait que rien n'est plus trompeur que ce que l'on aperçoit, à première vue, dans le domaine de l'art comme dans la vie.

Cette marque de fabrique voire, plus précisément, ce style d'écriture dans le traitement de la matière abordée a amené la critique, compte tenu de la célébrité de son auteur et de l'impact qu'il a exercé sur la culture européenne du XX^{e} siècle, à forger le terme de pirandellisme pour désigner sa spécificité.

Il est utile, afin d'éviter toute méprise à cet égard, de citer la définition qu'en donne le prestigieux Dictionnaire italien *Treccani* : « L'ensemble des caractères distinctifs de la pensée et de l'art de L. Pirandello, le sens profond de son œuvre, axée sur une approche empreinte d'un relativisme angoissé de la vie et du monde, d'après laquelle il est impossible de distinguer le vrai du faux, le masque des conventions sociales de l'intime réalité des choses. Ce terme désigne également l'influence de l'œuvre de Pirandello sur la littérature et l'esthétique contemporaines »[10].

[10] Cf. **http://www.treccani.it/vocabolario/pirandellismo/**, consulté le 2 décembre 2015. C'est ainsi que Gérard Genot (« PIRANDELLO LUIGI - (1867-1936) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 2 décembre 2015. URL : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/luigi-pirandello/) définit le pirandellisme : « Le terme de pirandellisme éveille une constellation d'idées plutôt vagues, que l'on peut résumer en quelques mots : humour, logique déréglée, manie gratuite de raisonner, thèmes particuliers, dont les principaux sont : la comédie sociale, le théâtre, la force de l'inconscient et la folie, l'absurde. Cette accumulation mêle ce qui est justifié et ce qui ne l'est pas. C'est Pirandello lui-même qui a fait la théorie de ce qu'il a appelé l'humorisme, défini comme le « sentiment du contraire », comme la reconnaissance, à la fois comique et douloureuse, de ce qui devrait être là où l'on rencontre, justement, le contraire (une vieille femme outrageusement

Loin d'être un terme qui désigne un courant esthétique ou une perception de la condition humaine à travers le filtre d'une approche philosophique donnée, le pirandellisme renvoie à un ensemble très large d'éléments constitutifs tels que le conflit entre être et paraître, le rôle du masque dans l'existence de chaque individu, le recours fréquent à un raisonnement à la structure rhétorique raffinée, l'impossibilité de fixer des balises dans le chaos des relations humaines, l'échec dans la quête du bonheur, le goût du paradoxe à tous les niveaux.

De plus, du côté de la réception, le pirandellisme relève, dans les faits, du sentiment de désarroi que cette textualité suscite. Une sorte de déstabilisation tous azimuts qui finit par faire mal car elle suggère l'impossibilité d'apporter des réponses stables ou du moins rationnelles à ce qui apparaît comme irrémédiablement dérangeant, tout en étant susceptible d'arriver dans la ville réelle et de n'éveiller, *in fine*, que des points d'interrogation et un sentiment généralisé d'impuissance voire d'impossibilité de comprendre[11].

La complexité des éléments évoqués, qui apparaît dans la très grande majorité de ses textes, renvoie indiscutablement à une dimension philosophique qui, bien qu'elle ne soit pas fondée sur une idéologie délibérément adoptée, mérite d'être examinée de près.

Or, cet examen passe, d'abord, par le rappel de l'interprétation de l'œuvre de Pirandello effectuée par Adriano Tilgher en 1922[12], qui a marqué un tournant majeur à la fois pour la critique et pour le dramaturge lui-même ainsi que, par ricochet, pour le public.

---

fardée alors qu'elle devrait être dignement effacée, par exemple) : l'humorisme n'est pas dans l'objet, mais dans le sujet. De là naît l'importance des personnages de "raisonneurs", commentateurs, meneurs de jeu, metteurs en scène au sens propre et au sens figuré, qui sont la conscience de l'œuvre, comme celle de l'auteur au travail dans le micro-univers qu'il est en train de créer. La passion du raisonnement n'est que le revers de la folie qui guette la conscience si elle se penche sur elle-même et découvre qu'elle n'est que le centre creux où se croisent les projets des autres ». Le terme « humorisme » n'est pas répertorié, dans l'acception pirandellienne, par la lexicographie officielle de la langue française. Il est néanmoins adopté couramment par les études critiques et les traductions en français.

[11] Cf. Gaspare Giudice, *Pirandello*, Torino, UTET, 1963, pp. 405-406 : « Parmi les écrivains européens, nombreux furent ceux qui accueillirent la leçon de Pirandello comme une donnée à reproduire sans trop y réfléchir ; beaucoup d'autres interprétèrent personnellement cette leçon, d'autres, enfin, intégrèrent la leçon de cet excentrique maître dans leur culture à eux, suivant des paramètres plus sereins et plus complets que ceux qu'on pouvait déceler chez lui ». L'auteur de cette remarquable étude mentionne, entre autres, *The Great God Brown* d'Eugene O'Neill (1926), *Siegfried et le Limousin* de Jean Giraudoux (1922), *La Galerie des Glaces* d'Henry Bernstein (1924), *Domino* (1932) et *La Femme en blanc* (1933) de Marcel Achard. J'ajouterais, en Italie, la pièce *Les examens n'en finissent jamais* d'Eduardo De Filippo (1973), le grand dramaturge napolitain avec qui Pirandello avait collaboré pour la conception et la rédaction de *L'Habit neuf* (1936).

[12] Cf. Adriano Tilgher, *Studi sul teatro contemporaneo*, Roma, Libreria di scienze e lettere, 1923 (2^{e} éd.), pp. 160-217.

Il ramène le sens de ce théâtre au dualisme de deux catégories imbriquées dans une situation conflictuelle, la Vie et la Forme :

> L'antithèse est donc la loi fondamentale de cet art. C'est le triomphe total de l'inversion des relations établies dans la vie. Du côté des pièces de théâtre, *Gare à toi, Giacomino !* développe le motif du mari qui ramène, avec toutes ses forces, son épouse à celui qui est, à sa connaissance, son amant ; dans *L'Homme, la Bête et la Vertu*, au contraire, on retrouve le motif de l'amant qui ramène énergiquement le mari dans le lit conjugal ; dans *Mais c'est pour rire*, c'est au tour du mariage comme antidote du risque du mariage […]. Dualisme de la Vie et de la Forme ou Construction ; nécessité, pour la Vie, de se couler dans une Forme et impossibilité de se borner à cette identification : tel est le motif fondamental qui sous-tend l'ensemble de l'œuvre de Pirandello et lui confère une unité solide et une approche structurée. Cela suffit pour comprendre combien l'œuvre de cet auteur est extrêmement actuelle. Toute la philosophie moderne depuis Kant est fondée sur cette intuition profonde du dualisme entre la Vie, qui est spontanéité absolue, création permanente de nouveautés et de différences, et les Formes ou constructions ou schémas qui cherchent à l'enfermer. Des schémas auxquels la Vie, d'une fois à l'autre, se heurte et qu'elle brise, dissout, fluidifie pour aller plus loin, en force créatrice inlassable et pérenne qu'elle est. […] Aux yeux d'un artiste qui se nourrit de cette intuition – c'est le cas de Pirandello –, la réalité apparaît dans sa racine profondément dramatique, et le propre du drame consiste dans la lutte entre la nudité primitive de la Vie et les habits ou masques avec lesquels les hommes prétendent – et ils doivent forcément prétendre – l'habiller. La Vie nue, les Masques nus. Les titres mêmes de ses œuvres sont hautement chargés de sens[13].

C'est d'après cette interprétation que toute forme de savoir ou de sentiment relèverait d'une telle tension et que la catégorie de la subjectivité concernerait tant la connaissance que les passions.

La grille critique de Tilgher est clairement influencée par la philosophie relativiste de Georg Simmel (1858-1918), auteur notamment de l'ouvrage *Intuition de la vie*, où est décrit le conflit permanent entre l'élan vital, source de la liberté, qui procède à des constructions telles que les institutions et des systèmes de pensée et de multiples structures contraignantes qu'il ne cesse, de par sa spontanéité, de heurter et de faire voler en éclats[14].

---

[13] *Ibid.*, pp. 165-166.

[14] Sur Simmel, cf. Jean-François Côté et Alain Deneault (sous la direction de), *Georg Simmel et les sciences de la culture*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2010. Voir également Paul Renucci, in *Théâtre complet, op. cit.*, pp. LXXXIV-LXXXV : « S'il n'existe pas de preuve manifeste que Bergson ait pesé du même poids que Simmel dans les conceptions de Tilgher – et de Pirandello (le nom du philosophe français est mentionné,

Ce qui est frappant dans ce jugement critique, c'est qu'il a représenté un véritable repère des grilles d'analyse des problématiques et des thèmes abordés par l'auteur sicilien lors de sa publication et que, pendant les années qui ont immédiatement suivi, Pirandello lui-même a reconnu la validité de la formulation évoquée et n'a pas hésité, à plusieurs reprises, à mentionner le dualisme conflictuel vie – forme[15].

Il y a eu, en effet, une période de grande complicité intellectuelle entre les deux hommes, dont témoigne le début de la lettre adressée à Tilgher le 20 novembre 1923 :

> Mon cher Tilgher,
> je vous laisse deviner combien j'ai été heureux de la traduction en français de l'étude remarquable que vous avez consacrée à mon œuvre et à moi. Je n'aurais absolument aucun mal à déclarer publiquement toute la reconnaissance que je vous dois pour le bien incommensurable dont je vous suis redevable : car vous éclairez d'une manière qu'on pourrait juger parfaite, auprès du public et des représentants de la critique qui m'étaient hostiles à tous les niveaux, non seulement le sens et les caractéristiques de mon théâtre, mais encore tout le tourment infini de mon esprit. […][16].

---

dans un contexte de caractère superficiellement humoristique, à la scène initiale du deuxième acte du *Jeu des rôles*) –, il est difficile de ne pas citer ici un passage de *L'Évolution créatrice* : « Or la vie est une évolution. *Nous concentrons une période de cette évolution en une vue stable que nous appelons une forme* et, quand le changement est devenu assez considérable pour vaincre l'heureuse *inertie de notre perception*, nous disons que le corps a changé de forme. *Mais, en réalité, le corps change de forme à tout instant.* Ou plutôt il n'y a pas de forme, puisque la forme est de l'immobile et que la réalité est mouvement. Ce qui est réel, c'est le changement continuel de la forme : *la forme n'est qu'un instantané pris sur une transition. Donc, ici encore, notre perception s'arrange pour solidifier en images discontinues la continuité fluide du réel* » (Paris, 1907, p. 302).

[15] Cf. Gaspare Giudice, *op. cit.*, p. 393 : « Pirandello évoqua trop souvent son œuvre, lors de conférences, entretiens et écrits critiques, avec des propos textuellement empruntés à Tilgher. C'est encore en 1934, au cours d'un entretien avec Mario Missiroli, qu'il affirmait : "… j'entends, lorsque j'évoque un théâtre conforme à l'esprit de notre temps, un théâtre qui soit conscient de l'antithèse irréductible entre vie et forme, qui apparaît très clairement dans la pensée contemporaine. La vie doit obéir à deux nécessités opposées : la nécessité du mouvement et celle de se fixer dans une forme. Si elle se mouvait sans cesse, elle ne pourrait jamais se fixer ; si elle se fixait pour toujours, elle ne se mouvrait plus …". De plus, Pirandello ne disposa jamais du jargon des philosophes et, lorsqu'il expliquait sa pensée, sa démarche, empirique et malaisée, était celle d'un amateur. Et il aimait s'y atteler. Il y eut une période où cette philosophie devint, pour lui, un moyen d'interprétation obligé de la réalité, quelle qu'elle fût ».

[16] Cf. Leonardo Sciascia, *Pirandello e il Pirandellismo*, con lettere inedite di Pirandello a Tilgher, ed. Salvatore Sciascia, Caltanissetta, 1953.

Bien que cette période ait été de courte durée, à la suite notamment de l'adhésion de l'auteur sicilien au parti fasciste, en 1924[17], il est important de souligner l'impact de cette systématisation de nature philosophique *a posteriori*, qui finit par séduire celui qui ne l'applique, dans ses textes, que de façon involontaire.

Il s'agit, au fond, d'une gratification intellectuelle qui séduit d'autant plus Pirandello qu'elle fait appel au domaine à la fois prestigieux et peu familier de la philosophie et qu'elle lui octroie, à l'usage de son public, une clef d'explication toute prête de tant de tournants complexes de son œuvre, renvoyant à des données psychologiques et existentielles hors du commun ou du moins ancrées à des situations dont le décryptage pose un problème majeur.

Car, à partir de l'interprétation de Tilgher, on ne peut plus parler de l'œuvre de Pirandello de la même façon qu'avant et surtout on ne peut plus se borner à faire état de questionnements en même temps dérangeants et insolubles, l'enjeu ayant changé de camp. Et ce dans la mesure où les textes concernés sont censés refléter une dynamique des relations humaines dont le mouvement ne répondrait pas uniquement à un goût poussé dans la quête des éléments de contradiction qui ponctuent l'existence de tout un chacun, mais s'appuierait également sur une construction philosophique cohérente, susceptible donc de fournir la justification d'une telle démarche[18].

---

[17] Sur la complexité de la personnalité de Pirandello et sur son adhésion au parti fasciste, cf. Gaspare Giudice, *op. cit.*, pp. 413-464 ainsi qu'Edoardo Esposito, « Autobiographie, mal de vivre et dérision dans *Gare à toi, Giacomino !* de Luigi Pirandello », in *Théâtres du Monde* n° 6 (1996), pp. 147-155.

[18] Tilgher, tout en reconnaissant l'originalité de l'approche de Pirandello, ira jusqu'à revendiquer, en 1940, l'influence de ses remarques critiques sur certaines œuvres écrites après son essai de 1922. Voir la lettre citée in Leonardo Sciascia, *La corda pazza. Scritti e cose della Sicilia*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 118-119 : « Il n'est pas improbable que, concernant l'approche esthétique, Pirandello en serait resté au stade des *Six personnages* s'il n'avait pas lu l'essai que je lui avais consacré dans mon ouvrage *Studi sul teatro contemporaneo* (1922). Je montrais dans cet essai que tout l'univers de Pirandello tournait autour d'une perception de la Vie en tant que force tourmentée par une antinomie intérieure d'après laquelle la Vie est, en même temps, obligée de se couler dans une forme et, par une même obligation, ne peut trouver sa place dans aucune forme, mais elle se doit de passer d'une forme à l'autre. C'est la célèbre, ou fameuse, antithèse de Vie et Forme, le problème qui est au centre de l'art de Pirandello. Aujourd'hui cette formule, dix-huit ans après la publication de mon essai, est devenue une formule ordinaire, que tout le monde répète, oubliant, ou faisant semblant de l'oublier, l'identité de celui qui la conçut le premier. Lorsqu'on lit certains textes critiques, on pourrait croire que cette formule se trouve en tête des œuvres de Pirandello, qu'il suffit de les feuilleter pour y tomber dessus. Eh bien non ! On ne trouvera pas du tout cette formule dans les œuvres de Pirandello écrites avant mon essai, car c'est moi, et moi seul, qui l'ai conçue, dans ces termes-là. Bien sûr, je ne l'ai pas tirée de rien ; si je l'ai conçue de la sorte, en adaptant à l'univers de Pirandello les termes philosophiques de Georg Simmel, cela a été parce qu'il m'a semblé (ainsi qu'il me semble à présent) que ces

Il n'est pas impossible de repérer dans certains textes écrits dans les années suivantes, dont la pièce *Diane et Tuda* (1926), l'influence du dualisme en question. Le drame du sculpteur Sirio Dossi, sacrifiant sa vie sentimentale pour achever sa statue de Diane et voué à un destin de mort et finissant par succomber à un corps à corps d'une extrême violence avec son maître Giuncano, est susceptible justement d'une interprétation axée sur le conflit permanent entre vie et forme.

Car le pacte passé entre le sculpteur et Tuda, son modèle féminin, consiste en un mariage marqué par l'absence d'amour de l'un, doublée de la volonté de capter l'élan vital de la femme pour le fixer dans la matière de sa statue, et l'espoir naïf de l'autre d'obtenir autre chose que du confort matériel d'un mariage purement formel. Force est de constater que, dans cette pièce, l'obsession de la création artistique se solde par un processus général de déshumanisation, ponctué par la mort (Sirio), la conscience de ne plus rien attendre de l'art et de la vie (Giuncano) et la volonté désespérée de se couler dans une forme figée de l'art face à l'impossibilité de vivre (Tuda)[19].

Diane et Tuda renvoie, au fond, à une situation d'impasse majeure dans la vie, au moment où on essaie de dépasser le stade de l'être et du paraître et que l'on n'y parvient pas et qu'on est amené à reconnaître l'échec.

Cependant, cette construction philosophique n'a fait que séduire pendant quelque temps Pirandello et le conforter, sur un plan théorique, dans ce qui ne représentait qu'un des aspects de sa manière de lire le monde et de s'en inspirer pour imaginer des récits ou des trames pour le théâtre.

---

termes étaient très appropriés pour caractériser de façon synthétique et claire le nœud de l'univers de Pirandello ; cela m'a été suggéré par quelques passages repérés ça et là (dans les nouvelles *Le Piège*, *La Brouette*, *Toute la vie, le cœur en peine* etc.) mais, en somme, cette formule est à moi et sûrement pas à Pirandello, c'est à moi que revient le mérite, ou le démérite, d'y avoir repéré le nœud, l'axe de l'intuition que Pirandello a de la vie. Pirandello adopta bel et bien cette formule et la fit sienne … Mais, après avoir accordé un innocent épanchement à ma vanité, je m'empresse de reconnaître qu'il eût été préférable que Pirandello n'ait jamais lu mon essai. Il n'est jamais trop bon pour un auteur d'acquérir une pleine connaissance de son univers intérieur. Or, mon essai fixait dans des termes tellement clairs et (au moins jusqu'au jour d'aujourd'hui) tellement définitifs son univers que Pirandello dut s'y sentir emprisonné, d'où ses protestations au nom de sa condition d'artiste et non pas de philosophe (et quand aurais-je jamais dit autre chose ? je m'étais borné à dire que, pour *comprendre* son art, il fallait se rendre exactement compte de son intuition de la vie et du monde, de sa *philosophie*) et ses tentatives de s'enfuir. Mais plus il essayait de s'enfuir des grilles critiques où je l'avais casé, et plus il s'y enfermait ». On peut constater qu'il y a plus que de la revendication d'une formule critique chez Tilgher, avec l'allusion on ne peut plus claire à une production de Pirandello qui aurait été marquée, en termes de modalités esthétiques, par ses écrits pendant un certain temps.

[19] Cf. Marziano Guglielminetti, *Pirandello*, Roma, Salerno Editore, 2006, p. 265 : « Ce n'est plus l'époque de Tilgher, qui d'ailleurs réagit mal, mais on a encore l'impression d'évoluer dans son cadre, où la vie a tendance à se soustraire à la forme, qui, dans ce cas, est matériellement perceptible ».

En effet, il ne cessera de répéter, dès 1927, qu'il ne doit rien à personne et qu'il ne saurait être question d'une quelconque idéologie qui serait à l'origine de son style d'écriture et des problématiques fort complexes marquant la raison d'être de nombre de ses personnages[20].

Il n'y a pas lieu, en fait, de contester de telles affirmations car on ne saurait enfermer l'œuvre thématiquement très riche de Pirandello dans un courant esthétique ou idéologique bien arrêté, dans la mesure où la difficulté de répertorier et d'interpréter une telle richesse ne justifie pas la démarche de lui coller l'étiquette d'une construction philosophique, avec les implications complexes voire sophistiquées qui en découlent.

Cela dit, la réflexion critique sur les modalités d'expression du pirandellisme doit emprunter probablement d'autres voies, faisant appel directement aux textes ainsi qu'aux argumentations développées par leur auteur.

Or, le tournant dans cette production est représenté par la pièce *Six personnages en quête d'auteur* (1921)[21], où toutes les contradictions s'enchaînent et les personnages se déchirent dans une vaine tentative de trouver une raison à leurs actes et de se comprendre avant de se faire comprendre.

Cette pièce, qui a rendu son auteur célèbre et sur laquelle la critique s'est penchée d'innombrables fois[22], est la seule, avec *Liolà* (1916), à laquelle Pirandello ait consacré, quelque temps après, une préface, en 1925.

Conçue pour expliquer la genèse des *Six personnages*, cette préface est surtout un brillant exercice de style sur la création artistique, qui livre certes des indices sur la poétique pirandellienne mais laisse planer inévitablement, de façon bien délibérée, plusieurs zones d'ombre, auxquelles il me paraît utile de consacrer quelques remarques critiques.

Il est question, tout d'abord, du mystère insondable de la naissance de l'imagination chez un écrivain :

---

[20] Gaspare Giudice (*op. cit.*, p. 395) rapporte les extraits fort éloquents d'une lettre adressée en 1927 au grand critique de théâtre Silvio D'Amico : « Mon succès et ma renommée au niveau mondial ne débutent aucunement le jour où la critique théâtrale découvre, ou croit découvrir, mon idéologie, mais le jour où la Stage Society de Londres et le Pemberton de New York, sans rien connaître à mon idéologie, jouent *Six personnages en quête d'auteur* et que cela dure onze mois d'affilée à New York ; et le jour où, à Paris, on joue *Six personnages* au Théâtre des Champs-Elysées et que cela dure une année entière ».

[21] Cf. Luigi Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*, in *Théâtre complet*, *op. cit.*, pp. 993-1081. La *fabula* tourne autour de l'apparition, durant la répétition d'une pièce de Pirandello, de six personnages anonymes qui voudraient vivre sur scène le drame d'une famille malheureuse, dont les points culminants sont représentés par la rencontre fortuite du Père et de la Belle-fille dans une maison de rendez-vous, l'expression du sentiment de culpabilité du Père, la noyade de la Fillette et le suicide du Garçonnet.

[22] Cf. Edoardo Esposito, « La trilogie du "théâtre dans le théâtre" chez Luigi Pirandello », in *Théâtres du Monde* n° 19 (2009), pp. 137-159.

> Je peux seulement dire que, sans avoir conscience de les avoir le moins du monde cherchés, je trouvai vivants devant moi, vivants au point de pouvoir les toucher, vivants au point de les entendre respirer, ces six personnages que l'on voit maintenant sur la scène. Et ils attendaient là, chacun avec son tourment secret et tous unis par leur naissance et par l'enchevêtrement de leurs mutuelles vicissitudes, que je les fisse entrer dans le monde de l'art, en composant de leurs personnes, de leurs passions et de leurs aventures un roman, un drame ou, tout au moins, une nouvelle. Nés vivants, ils voulaient vivre. Or, il faut savoir qu'il ne m'a jamais suffi de représenter une figure d'homme ou de femme, si exceptionnelle et caractéristique soit-elle, pour le seul plaisir de la conter ; ou de décrire un paysage pour le seul plaisir de le décrire. Il y a des écrivains (et on en compte plus d'un) qui y trouvent ce plaisir, et, satisfaits, ils ne recherchent rien d'autre. Ce sont des écrivains de nature plus proprement historique. Mais il y en a d'autres qui, outre ce plaisir, éprouvent un besoin spirituel plus profond, à cause duquel ils n'admettent pas de figures, d'histoires ou de paysages qui ne soient imprégnés, pour ainsi dire, d'un sens de vie particulier et n'acquièrent de ce fait une valeur universelle. Ce sont des écrivains de nature plus proprement philosophique. Moi, j'ai le malheur d'appartenir à ces derniers[23].

Voici un premier tournant majeur dans cette argumentation. En se définissant comme écrivain philosophique, notre auteur montre non seulement que l'analyse critique de Tilgher a laissé des traces, mais encore qu'il y a, chez lui, en plus d'une créativité débordante, une construction profonde de la pensée, dont le lien étroit avec la dimension spirituelle de l'homme est le véritable moteur.

Il commence aussitôt par brouiller les cartes :

> Je hais l'art symbolique, dans lequel la représentation perd toute spontanéité pour devenir machine, allégorie ; effort vain et mal compris, car le seul fait de donner un sens allégorique à une représentation montre clairement que l'on considère déjà celle-ci comme une fable qui n'a en soi aucune vérité ni imaginaire ni réelle et qui est faite pour la démonstration d'une quelconque vérité morale[24].

Tout en soulignant sa totale distance vis-à-vis de l'art symbolique, Pirandello est-il bien sûr que ses *Six personnages* ne renvoient pas à une représentation symbolique de la difficulté de vivre, doublée de l'artifice du théâtre dans le théâtre, qui introduit un effet de distanciation susceptible à son tour de multiplier les possibilités d'interprétation de la *fabula* ?

[23] Cf. Luigi Pirandello, *Six personnages*, *op. cit.*, pp. 996-997.
[24] *Ibid.*, p. 997.

> Créatures de mon esprit, ces six personnages vivaient déjà d'une vie qui leur était propre et qui n'était plus mienne, d'une vie qu'il n'était plus en mon pouvoir de leur refuser. C'est si vrai que, comme je persistais dans ma volonté de les chasser de mon esprit, eux, comme déjà entièrement détachés de tout support narratif, personnages d'un roman sortis par miracle des pages du livre qui les contenait, ils continuaient de vivre pour leur compte ; ils choisissaient certains moments de ma journée pour se présenter de nouveau à moi dans la solitude de mon bureau, et tantôt l'un tantôt l'autre, tantôt deux à la fois, ils venaient me tenter, me proposer telle ou telle scène à représenter ou à décrire, me disant les effets qu'on pourrait en tirer, l'intérêt sans précédent que pourrait susciter certaine situation insolite, et autres choses de ce genre[25].

C'est au tour, maintenant, du début de la formulation de la condition de personnage de fiction refusé. Une condition on ne pourrait plus artificielle car les pouvoirs de l'imagination n'ont pas de comptes à rendre à leur traitement sous une forme quelconque, le seul maître du jeu étant l'auteur. Mais la solution géniale semble apparaître, du moins à première vue :

> […] Pourquoi, me dis-je, ne représenterais-je pas ce cas, neuf entre tous, d'un auteur qui se refuse à faire vivre des personnages à lui, nés vivants de son imagination, et celui de ces personnages qui, ayant désormais la vie infuse en eux, ne se résignent pas à demeurer exclus du monde de l'art ? Ils se sont déjà détachés de moi ; ils vivent pour leur propre compte ; ils ont acquis voix et mouvement ; ils sont devenus d'eux-mêmes, dans cette lutte pour la vie qu'ils ont dû livrer contre moi, des personnages qui peuvent bouger et parler tout seuls ; ils se voient déjà comme tels ; ils ont appris à se défendre de moi ; ils sauront aussi se défendre des autres. Eh bien, alors, soit, laissons-les aller là où ont coutume d'aller les personnages de théâtre pour avoir une vie : sur une scène. Et voyons ce qui en résultera ». C'est ce que j'ai fait[26].

Le processus de l'art se détachant de l'artiste s'enclenche, d'après les propos énoncés. Cependant, comment interpréter ce rôle de personnages issus de l'imagination qui revendiquent leur droit à jouer un rôle de théâtre ? La fiction déborderait-elle de son domaine au moment où elle se mêle à la réalité de la répétition théâtrale et à ses contraintes ainsi que, bien entendu, à la vie tout court ? Il semblerait que oui, à condition que l'on tienne compte de la notion de cadre esthétique pour toute action se déroulant au sein d'une démarche théâtrale :

[25] *Ibid*., p. 998.
[26] *Ibid*.

> Et il en est naturellement résulté ce qui devait en résulter : un mélange de tragique et de comique, d'imaginaire et de réaliste, dans une situation empreinte d'humorisme tout à fait neuve et on ne peut plus complexe ; un drame qui par lui-même, par le truchement de ses personnages qui, respirant, parlant, se mouvant d'eux-mêmes, le portent et le souffrent en eux, veut à tout prix trouver le moyen d'être représenté ; et la comédie de la vaine tentative de cette réalisation scénique improvisée. D'abord, la surprise de ces pauvres acteurs d'une troupe de théâtre, en train de répéter une pièce, de jour, sur un plateau vide de portants et de décors ; surprise et incrédulité en voyant apparaître devant eux ces six personnages qui se présentent comme tels et comme en quête d'un auteur ; puis, tout de suite après, à cause de la soudaine défaillance de la Mère voilée de noir, leur intérêt instinctif pour le drame qu'ils entrevoient en elle et dans les autres membres de cette étrange famille, drame obscur, ambigu, qui vient s'abattre si inopinément sur ce plateau vide et nullement préparé à le recevoir ; et, au fur et à mesure, la montée de cet intérêt lorsque éclatent ces passions opposées tantôt chez le Père, tantôt chez la Belle-fille, tantôt chez le Fils, tantôt chez cette pauvre Mère ; passions qui, comme je l'ai dit, tentent à tour de rôle de l'emporter l'une sur l'autre, avec une tragique fureur dévastatrice[27].

Pirandello résume là un point crucial de sa pièce car il évoque le mélange de tragique et de comique qui reflète, en l'occurrence, la rencontre plus que problématique de ces personnages avec une troupe de théâtreux voués inévitablement à mal jouer les séquences scéniques qu'ils leur proposent car aucun travail préparatoire n'a été amorcé. Le quotidien fort réel de la vie théâtrale devient alors le contrepoint somme toute technique d'une dimension tragique qui ne cessera de s'amplifier, au nom également d'un humorisme qui est loin d'être une catégorie d'analyse critique apaisante.

Quant à la caractérisation des six personnages, la hiérarchisation indiquée, en termes d'accomplissement de leur réalisation, soulève une question non négligeable sur le plan méthodologique :

> En apparence les six personnages ne sont pas tous sur le même plan de formation, mais cela non parce qu'il y aurait parmi eux des figures de premier ou de second plan, c'est-à-dire des « protagonistes » et des « petits rôles » – ce qui constituerait une perspective élémentaire, nécessaire à toute architecture scénique ou narrative –, et non plus parce qu'ils ne seraient pas, pour le rôle qu'ils jouent, complètement formés. Ils sont tous les six au même degré de réalisation artistique et, tous les six, sur le même plan de réalité, lequel est le plan imaginaire de la pièce. Sauf que le Père, la Belle-fille et même le Fils

[27] *Ibid.*, pp. 998-999.

> sont réalisés en tant qu'esprit ; la Mère en tant que nature ; et en tant que « présences » l'Adolescent qui regarde et accomplit un geste, et la fillette qui est absolument inerte. Ce fait crée entre eux une perspective d'un nouveau genre. Inconsciemment, j'avais eu l'impression qu'il me fallait les faire apparaître, les uns plus réalisés (artistiquement), d'autres moins, d'autres encore à peine dessinés comme des éléments d'un fait à narrer ou à représenter : les plus vivants, les plus complètement créés étant le Père et la Belle-fille, qui viennent naturellement au premier plan, guident les autres et traînent après eux le poids quasi mort de ceux-ci : l'un, le Fils, réticent, et l'autre, la Mère, pareille à une victime résignée, entre ces deux petits êtres qui n'ont à peu près aucune consistance, sinon tout au plus dans leur apparence, et qui ont besoin d'être conduits par la main[28].

La distinction pirandellienne, en effet, avec l'emploi de catégories telles qu'esprit, nature et présence pour désigner à la fois le rôle et la raison d'être des six personnages, renvoie à un type de réflexion esthétique de nature manifestement symbolique qui contredit, dans les faits, son affirmation précédente, fustigeant les formes d'expression de l'art symbolique.

Il explique donc les fonctions qu'il attribue à chacun de ses personnages d'une manière certes plausible, avec une argumentation tout aussi cohérente, qui semble néanmoins poser problème par rapport aux choix de style d'écriture revendiqués.

S'ensuit l'explication de ce qu'il faut entendre par la formulation de personnages refusés, qui n'est rien d'autre qu'une tentative fort cérébrale de fournir une justification rationnelle de l'idée originale qui a présidé à la conception de la pièce :

> Mais peut-on représenter un personnage en le refusant ? Évidemment, pour le représenter, il faut, au contraire, l'accueillir dans son imagination et, de là, ensuite, l'exprimer. Et moi, de fait, j'ai accueilli et réalisé ces six personnages, mais je les ai accueillis et réalisés en tant que personnages refusés : en tant que personnages en quête d'un autre auteur. Il importe maintenant de comprendre ce que j'ai refusé d'eux ; non point eux-mêmes, évidemment ; mais leur drame qui, sans nul doute, les intéressait par-dessus tout, mais qui, pour les raisons déjà indiquées, ne m'intéressait nullement. Et où est le vrai drame pour un personnage ? Pour exister, tout être imaginaire, toute créature de l'art doit avoir son drame, c'est-à-dire un drame dont elle soit un personnage et qui fasse qu'elle est un personnage. Le drame est la raison d'être du personnage ; c'est sa fonction vitale : nécessaire pour qu'il existe[29].

[28] *Ibid.*, p. 1000.
[29] *Ibid.*, p. 1001.

En évoquant le drame du personnage, il s'évertue à gloser de façon philosophique sur ce qui relève de la création artistique, qu'il est foncièrement difficile de codifier :

> Et où est le vrai drame pour un personnage ? Pour exister, tout être imaginaire, toute créature de l'art doit avoir son drame, c'est-à-dire un drame dont elle soit un personnage et qui fasse qu'elle est un personnage. Le drame est la raison d'être du personnage ; c'est sa fonction vitale : nécessaire pour qu'il existe. De ces six personnages j'ai donc accueilli l'être, tout en refusant leur raison d'être ; j'ai pris leur consistance organique en confiant à celle-ci, au lieu de sa fonction propre, une autre fonction plus complexe et dans laquelle cette fonction propre entrait tout juste comme une donnée de fait. Situation terrible et désespérée, spécialement pour ces deux personnages – le Père et la Belle-fille – qui, plus que les autres, tiennent à vivre et qui, plus que les autres, ont conscience d'être des personnages, c'est-à-dire d'avoir absolument besoin d'un drame et, par conséquent, du leur, à savoir le seul qu'ils puissent imaginer pour eux-mêmes et que pourtant ils voient refusé ; situation « impossible » dont ils ont le sentiment qu'il leur faut sortir à tout prix, car c'est pour eux une question de vie ou de mort. Il est bien vrai que, comme raison d'être, comme fonction, je leur en ai donné une autre, c'est-à-dire, précisément, cette situation « impossible », le drame d'être en quête d'auteur, d'être refusés : mais que ce soit là une raison d'être, que ce soit devenu pour eux qui avaient déjà une vie propre, la vraie fonction nécessaire et suffisante pour qu'ils existent, ils ne peuvent même pas s'en douter. Si quelqu'un le leur disait, ils ne le croiraient pas ; car il n'est pas possible de croire que l'unique raison d'être de notre vie peut résider tout entière dans un supplice qui nous paraît injuste et inexplicable[30].

Les propos de l'auteur vont en direction d'une représentation de la création artistique axée sur une notion de création littéraire qui est développée comme si les personnages résultant de l'imagination avaient réellement une vie autonome par rapport à leur créateur.

On est, certes, en présence d'une argumentation cohérente, dont le point de départ est néanmoins un pur artifice dialectique, dans la mesure où la conception des personnages n'a rien d'un acte apparenté à celui de la conception biologique ou à toute forme de naissance. Il va encore plus loin, dans sa plaidoirie d'auteur reconnaissant tant de droits aux différentes étapes de la création, lorsqu'il revient sur les risques de toute confusion entre le personnage du Père et les affres de l'expérience personnelle de son créateur, à savoir Pirandello lui-même. C'est la volonté de répondre à maintes questions et remarques critiques suscitées par sa pièce qui prend le dessus, en l'occurrence :

[30] *Ibid.*, pp. 1001-1002.

> Je ne puis donc concevoir sur quel fondement on m'a fait la remarque que le personnage du Père n'était pas ce qu'il aurait dû être, parce qu'il sortait de sa qualité et de sa position de personnage en empiétant parfois sur l'activité de l'auteur et en la faisant sienne. Moi qui comprends ceux qui ne me comprennent pas, je me rends compte que cette remarque vient du fait que ce personnage exprime comme siennes des affres de l'esprit que l'on sait être les miennes. Ce qui est bien naturel et ne signifie absolument rien. À part la considération que ces affres du personnage du Père découlent de causes et sont souffertes et vécues pour des raisons qui n'ont rien à voir avec le drame de mon expérience personnelle, considération qui à elle seule ôterait toute consistance à cette critique, je tiens à expliquer que c'est une chose que les affres immanentes de mon esprit, affres que je peux légitimement – à la condition qu'elles soient organiques pour un personnage – projeter dans celui-ci, c'en est une autre que l'activité de mon esprit employée à la réalisation de cette œuvre, l'activité, veux-je dire, qui réussit à donner forme au drame de ces six personnages en quête d'auteur. Si le Père participait à cette activité, s'il concourait à donner forme au drame que constitue pour les personnages le fait d'être sans auteur, alors, oui, et seulement alors, on serait justifié à dire qu'il est parfois l'auteur lui-même, et, donc, qu'il n'est pas celui qu'il devrait être. Mais ce fait d'être un « personnage en quête d'auteur », le Père le subit et ne le crée pas, il le subit comme une fatalité inexplicable et comme une situation contre laquelle il tente de toutes ses forces de se révolter et de trouver remède : c'est vraiment, donc, un « personnage en quête d'auteur » et rien de plus, même s'il exprime comme siennes les affres de mon esprit[31].

C'est dans la partie finale de sa préface que Pirandello entretient une sorte de dialogue permanent avec ses critiques ainsi qu'avec ceux de ses spectateurs qui ont exprimé leurs réserves ou leurs perplexités. Cela apparaît avec plus d'évidence à propos de la définition du personnage de la Mère, beaucoup mieux perçu par son public :

> Il y a un personnage, celui de la Mère, à qui, par contre, il n'importe nullement d'avoir une vie, si l'on considère le fait d'avoir une vie comme une fin en soi. Elle ne doute pas le moins du monde, elle, qu'elle est déjà vivante ; il ne lui est jamais venu à l'idée de se demander comment et pourquoi, ni de quelle manière elle l'est. Elle n'a pas conscience, en somme, d'être un personnage : car elle n'est jamais, même pendant un seul instant, détachée de son « rôle ». Elle ne sait pas qu'elle a un « rôle ». Ceci est, pour elle, parfaitement organique. En effet son rôle de Mère ne comporte pas en soi, dans

[31] *Ibid.*, pp. 1002-1003.

> son « naturel », de mouvements spirituels ; et elle ne vit pas en tant qu'esprit : elle vit dans une continuité de sentiment qui n'a jamais de solution, et, par là, elle ne peut pas prendre conscience de sa vie, autant dire du fait qu'elle est un personnage. Mais, malgré tout cela, elle est aussi, à sa manière et pour des fins qui lui sont propres, en quête d'un auteur ; à un certain moment, elle semble satisfaite d'avoir été amenée devant le Chef de troupe. Parce qu'elle espère aussi *avoir une vie de lui* ? Non : parce qu'elle espère que le Chef de troupe va lui faire jouer avec le Fils une scène où elle mettrait une si large part de sa vie ; mais c'est une scène qui n'existe pas, qui n'a jamais pu ni ne pourrait avoir lieu. […] Les vicissitudes de sa vie et l'importance qu'elles ont prise à ses yeux, son caractère même sont des choses qui sont toutes dites par les autres et qu'elle ne contredit qu'une seule fois, parce qu'en elle l'instinct maternel s'insurge et se révolte, pour préciser qu'elle n'a nullement voulu abandonner son fils et son mari ; car son fils lui a été enlevé, et son mari, c'est lui-même qui l'a contrainte à l'abandonner. Mais elle rectifie des faits établis : elle ne sait rien et ne s'explique rien. C'est en somme une nature. Une nature fixée dans une figure de Mère[32].

Et Pirandello d'enchaîner avec une véritable polémique avec ses critiques toujours au sujet de ce personnage de la Mère, dont l'« humanité » est à nuancer en tenant compte de sa place dans l'organisation de la pièce. Car le fait qu'elle ignore d'être un personnage n'empêche pas qu'elle en soit un, précise-t-il.
Il continue dans son argumentation où la caractérisation symbolique apparaît comme le fondement de la dynamique des personnages, leur histoire étant à la fois réelle, grâce au moyen de la parole, et reléguée au domaine de la fiction scénique, donc artificielle et fixée dans une atemporalité fort problématique :

> Mais, tout en me décernant cet éloge, les critiques ont voulu se débarrasser de la Mère, sans se préoccuper de pénétrer le noyau de valeurs poétiques que ce personnage représente dans la pièce. Figure très humaine, oui, car dénuée d'esprit, c'est-à-dire inconsciente d'être ce qu'elle est ou ne se souciant pas de l'expliquer. Mais qu'elle ne sache pas qu'elle est un personnage n'empêche certes pas qu'elle en soit un. C'est là son drame dans ma pièce. Et l'expression la plus vive de celui-ci éclate dans le cri qu'elle lance au Chef de troupe qui lui fait remarquer que tout étant déjà advenu, il ne peut plus, en conséquence, y avoir là le motif d'une nouvelle douleur : « Non, cela a lieu maintenant et toujours ! Mon supplice n'est pas une fiction, monsieur ! Moi, je suis vivante et présente, toujours, à chaque instant de ce supplice qui est le mien et qui se renouvelle toujours vivant et présent. » […] Elle le ressent comme douleur, et cette douleur est instantanément criée. De la sorte se reflète en elle la fixité de sa vie dans une forme qui, de manière

[32] *Ibid.*, pp. 1003-1004.

> différente, tourmente le Père et la Belle-fille. Ceux-ci, esprit, et elle, nature : l'esprit se révolte contre cette forme ou essaie, comme il peut, d'en profiter ; au lieu que la nature, si elle n'est excitée par les stimulations des sens, en souffre[33].

L'évocation du conflit entre vie et forme est l'occasion d'une mise au point clairement inspirée par la systématisation introduite par Tilgher :

> Le conflit immanent entre le mouvement vital et la forme est la condition inexorable non seulement de l'ordre spirituel, mais aussi de l'ordre naturel. La vie qui, pour être, s'est fixée dans notre forme corporelle, tue peu à peu cette forme. La douleur de cette nature fixée, c'est l'irréparable et continuel vieillissement de notre corps. La douleur de la Mère est semblablement passive et perpétuelle. Montré à travers trois visages, mis en relief dans trois drames différents et contemporains, ce conflit immanent trouve ainsi dans ma pièce son expression la plus achevée. De plus, la Mère proclame aussi la valeur particulière de la forme artistique : forme qui ne contient pas et qui ne tue pas sa vie, et que la vie n'use pas ; c'est dans ce cri qu'elle lance au Chef de troupe qu'elle le proclame. Si le Père et la Belle-fille reprenaient cent mille fois de suite leur scène, toujours, à l'endroit fixé, à l'instant où la vie de l'œuvre d'art doit être exprimée par le cri qu'elle pousse, ce cri retentirait toujours : inchangé et inchangeable dans sa forme, non comme une répétition machinale, non comme une redite imposée par des nécessités extérieures, mais bien, chaque fois, vivant et comme neuf, né soudain ainsi et pour toujours : embaumé vif dans sa forme imputrescible[34].

S'employant à expliquer l'apparition totalement imprévisible, dans la pièce, du personnage de Mme Pace, la tenancière de la maison de rendez-vous, Pirandello revient sur les droits tout-puissants de la création artistique et surtout de la fiction théâtrale. Une fiction théâtrale qui peut et doit jouer sans cesse, d'après lui, entre réalité et imaginaire, entre le domaine concret des comédiens, qui interprètent, sur un plateau, des rôles qui s'inspirent d'aspects bien réels de la vie, et le domaine de l'imaginaire, absolument libre et indomptable, qui crée ces mêmes rôles dans le but de dépasser la réalité sans pour autant la nier. D'où la fixité toute particulière de rôles tels que ceux du Père, de la Belle-fille et de la Mère :

> La naissance d'une créature de l'imagination humaine, naissance qui est le franchissement du seuil entre le néant et l'éternité, peut aussi se produire soudainement, une nécessité faisant pour elle office de gestation. Dans un drame imaginé, il faut un personnage qui fasse ou dise une certaine chose

[33] *Ibid.*, p. 1005.
[34] *Ibid.*, pp. 1005-1006.

> nécessaire ; voilà que ce personnage est né, et qu'il est exactement celui qu'il devait être. C'est ainsi que naît Mme Pace au milieu des six personnages, et on dirait un miracle ou, plutôt, un expédient sur ce plateau représenté de façon réaliste. Mais ce n'est pas un expédient. Cette naissance est réelle, ce nouveau personnage est vivant, non point parce qu'il l'était déjà, mais parce qu'il est né à point nommé, comme le comporte précisément sa nature de personnage, pour ainsi dire, « obligé ». Il s'est produit en conséquence une cassure, un brusque changement du plan de réalité de la scène, car un personnage ne peut naître ainsi que dans l'imagination du poète et certainement pas sur les planches d'un plateau de théâtre. […] Lorsque j'eus l'idée de faire naître de but en blanc Mme Pace sur ce plateau, je sentis que je pouvais le faire et je le fis ; mais si j'avais senti que cette naissance déséquilibrerait et déformerait, silencieusement et comme par inadvertance, le plan de réalité de la scène, je ne l'eusse certainement pas fait, glacé que j'aurais été par son apparent illogisme[35].

La plaidoirie de Pirandello s'en prend, à la fin, à la taxinomie fort rigide des registres esthétiques et revendique le droit de bouleverser les schémas traditionnels, au nom de sa conception du procédé humoristique, qui brise radicalement les règles romantiques et propose un désordre sur scène dont la dimension chaotique ne relève que d'un effet de façade :

> Même en cherchant minutieusement, je n'aurais pu trouver une manière plus désordonnée, plus bizarre, plus arbitraire et plus compliquée, c'est-à-dire plus romantique, de représenter « le drame dans lequel sont impliqués les six personnages ». Rien de plus vrai, mais moi, ce n'est pas du tout ce drame que j'ai voulu représenter : j'en ai représenté un autre – et je ne vais pas redire lequel ! –, un drame où parmi d'autres belles choses que chacun peut y trouver selon ses goûts, il y a justement une notable satire des procédés romantiques ; elle réside dans mes personnages, acharnés qu'ils sont tous à l'emporter l'un sur l'autre dans les rôles que chacun d'eux a dans un certain drame, alors que moi, je les présente comme les personnages d'une autre pièce qu'ils ignorent, qu'ils ne soupçonnent même pas, si bien que leur agitation passionnée, typique des procédés romantiques, est située de manière humoristique et assise sur le vide[36].

Cette prise de distance vis-à-vis des procédés romantiques et de leur caractéristique du chaos des sentiments n'est, au fond, qu'un moyen de justifier, sous couvert d'une argumentation formellement philosophique, la raison d'être des infinies modalités d'expression du texte théâtral et des outils tant idéologiques que

[35] *Ibid.*, pp. 1006-1007.
[36] *Ibid.*, pp. 1007-1008.

matériels dont il peut disposer pour faire passer un message donné, fût-il fort complexe ou, en tout cas, susceptible de déstabiliser son destinataire, à savoir son public.

Mais quel est donc ce message ? L'explication proposée par son auteur est-elle convaincante ? On peut finalement avancer quelques réserves si on se réfère à la conclusion de la préface, organisée en deux étapes : la première, empruntant une argumentation fort compréhensible, axée sur les imbrications esthétiques, stylistiques et techniques de la pièce, la seconde, tournant autour du rappel de l'impossibilité de créer la vie par artifice, notamment la vie niée aux personnages par un auteur qui se dérobe en déconstruisant la pièce qu'ils ne pourront jamais jouer :

> Mais c'est précisément ce chaos organique et naturel que je devais représenter ; et représenter un chaos ne signifie nullement le représenter de manière chaotique, c'est-à-dire romantique. Or, que ma représentation soit loin d'être confuse, qu'elle soit, à l'opposé, très claire, très simple et très ordonnée, c'est ce que prouve l'évidence avec laquelle, aux yeux de tous les publics du monde, apparaissent l'intrigue, les caractères, les plans imaginaires et réalistes, dramatiques et comiques de ma pièce, et pour ceux qui ont un regard plus pénétrant, la façon dont se dégagent les valeurs insolites qui y sont enclos. Grande est la confusion des langues chez les hommes, si des critiques de ce genre peuvent trouver des mots pour s'exprimer. Confusion aussi grande qu'est parfaite l'intime loi d'ordre, qui, obéie en tout point, fait de ma pièce une œuvre à la fois classique et typique, et qui interdit toute parole à l'instant de sa catastrophe. Je veux dire lorsque devant tous, désormais convaincus qu'on ne crée pas la vie par artifice et que, faute d'un auteur qui lui confère sa valeur en esprit, le drame des six personnages ne pourra être représenté ; lorsque, donc, à l'instigation du Chef de troupe en proie à l'envie triviale de savoir comment les choses se sont passées, ces choses sont rappelées par le Fils dans la succession matérielle de leurs instants, perdant par là toute signification, et donc sans même avoir besoin de la voix humaine, elles s'abattent à l'état brut, inutilement, avec la détonation sur la scène d'une arme automatique, brisant et dissipant la stérile tentative des personnages et des acteurs, sans que celle-ci ait apparemment reçu l'assistance du poète. À l'insu de ceux-ci, et comme s'il les contemplait de loin tout le temps que dure leur tentative, le poète s'est employé, en attendant, à créer son œuvre à partir et au moyen de cette tentative[37].

Le poète, à savoir l'auteur, construit donc son œuvre à partir de ce drame/mélodrame refusé.

[37] *Ibid.*, p. 1009.

Au fond, comme à l'issue d'un habile jeu de prestidigitation, Pirandello a rappelé, dans cette préface, les raisons de son refus tout en dévoilant implicitement l'habile artifice d'une création artistique qui est entièrement inspirée, en l'occurrence, par la matière qui est censée faire l'objet de ce refus.

Il joue ici les philosophes et il y a lieu de croire qu'il en fait un peu trop, probablement dans le but de réagir de façon percutante voire provocatrice à des critiques qui l'ont excédé.

Il ne faut pas oublier, en effet, qu'il vient de se livrer à un commentaire – guide de lecture des *Six personnages* qui ne saurait remplacer la connaissance ponctuelle de ce texte pour en saisir la véritable portée.

Cette pièce est un concentré des thèmes et des situations de la vie de tous les jours qui l'ont toujours intrigué et qui l'ont poussé à écrire pour essayer d'en comprendre le sens et par là, peut-être, d'atténuer un sentiment persistant d'impuissance face aux questionnements qui en découlent.

Des questionnements qui demeurent trop souvent sans réponse et qui font donc mal, de façon récurrente et irrémédiable[38], malgré quelques petits remèdes ou palliatifs qui surgissent soudainement dans l'ensemble de son œuvre, notamment autour de la problématique d'une forme / d'un habit extérieur que tout un chacun est contraint d'accepter et d'entretenir. Les remèdes évoqués dévoilent souvent une originalité toute pirandellienne.

C'est le cas, par exemple, dans la nouvelle *La Brouette* (1917), où un austère et respectable avocat et professeur de droit découvre soudainement qu'il est le prisonnier de la forme de sa personne, dont il voudrait tant se débarrasser :

> Lorsque toi, tu as agi d'une quelconque manière, même sans que tu te sentes et te retrouves ensuite dans les actes accomplis, ce que tu as fait subsiste comme une prison pour toi. Et les conséquences de tes actes t'enveloppent comme des anneaux de serpent et des tentacules. Et s'appesantit autour de toi, comme un air épais, irrespirable, la responsabilité que tu as assumée à

[38] Cf. Gérard Genot, *Pirandello, un théâtre combinatoire*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1993, p. 54 : « On ne peut "conclure" sur *Six personnages en quête d'auteur*, la multiplicité des niveaux appellerait des rapprochements avec toutes les autres productions de Pirandello, qui a ici déployé toute la combinatoire du théâtre, ou du moins de son théâtre, analysant, recomposant, réalisant et contestant tout à la fois, opérant une clôture de l'œuvre qui n'est pas une conclusion du message, dépassant pour la première fois, et sciemment, toutes les limites du théâtre, non en les niant, mais en les portant à des conséquences paradoxales ; ce qui se trouve habituellement de façon partielle et exclusive dans une pièce de théâtre, Pirandello l'a ramassé, concentré dans cette œuvre, explicitant l'implicite, faisant réagir les uns sur les autres des éléments contradictoires, jouant sur tout le spectre du fait théâtral, du subconscient et du silence, jusqu'aux stridences du cri, du rire, mais aussi de cet autre silence dans lequel se mettent en place, pour le spectateur désormais libéré de la présence du théâtre "réel", les personnages et les lieux d'un théâtre plus profond, qui se poursuit et se répète en lui-même ».

cause de ces actes et de leurs conséquences ni voulues ni prévues. Comment pourrais-tu encore te libérer ? Comment pourrais-je, moi, dans la prison de cette forme qui n'est pas à moi mais qui me représente tel que je suis pour tout le monde, tel que tout le monde me veut, me connaît et me respecte, recevoir et faire se mouvoir une vie différente, une vraie vie à moi ? Une vie dans une forme que je sens morte mais qui doit subsister pour les autres, pour tous ceux qui ont contribué à la créer et la veulent ainsi et non autrement. Elle doit être telle obligatoirement. Elle est de cette manière au service de ma femme, de mes enfants, de la société, c'est-à-dire de messieurs les étudiants de la faculté de droit, de messieurs les clients qui m'ont confié leur vie, leur honneur, leur liberté, leurs biens. C'est ainsi qu'elle est à leur service et je ne peux la changer, je ne peux la chasser à coups de pied, me l'ôter de devant les pieds, me révolter, me venger sinon pendant un unique instant chaque jour, grâce à l'acte que j'accomplis dans le plus grand secret, choisissant avec une infinie circonspection et anxiété le moment opportun, afin que personne ne me voie. Voilà. J'ai depuis onze ans à la maison une vieille chienne, genre chien loup, blanche et noire, obèse, basse sur pattes et poilue, les yeux déjà obscurcis par la vieillesse. Entre elle et moi les rapports n'ont jamais été bons. […] elle avait adopté depuis longtemps le parti de se réfugier ici, dans mon bureau, du matin au soir à dormir sur le tapis, son museau effilé entre les pattes. Au milieu de tous ces papiers et de ces livres, elle se sentait protégée et en sécurité. […] La tentation d'exercer ma vengeance sur elle me vint à l'improviste, il y a quinze jours […] Dès que je peux, dès qu'un client me laisse libre un instant, circonspect, je me lève tout doucement de mon fauteuil afin que personne ne s'aperçoive que ma science redoutée et ambitionnée, ma formidable science d'avocat et de professeur de droit, mon austère dignité de mari, de père, se sont tant soit peu détachées de ce fauteuil où je trône ; et sur la pointe des pieds je vais à la porte guetter si personne ne surgit dans le corridor. Je ferme la porte à clef pour un tout petit moment. Mes yeux brillent de joie, mes mains dansent à l'idée du plaisir que je suis sur le point de m'octroyer : être fou, être fou pour un seul instant, sortir pour un seul instant de la prison de cette forme morte, détruire, anéantir pour un seul instant, avec dérision, cette science, cette dignité qui m'étouffent et m'écrasent. Je me précipite sur elle, sur la chienne qui dort sur le tapis : doucement, avec déférence, je lui prends ses deux pattes de derrière et lui *fais faire la brouette*. Je la fais avancer de huit ou dix pas, pas plus, sur ses pattes de devant en la tenant par les pattes de derrière. C'est tout. Je ne fais rien d'autre. Je cours rouvrir la porte en m'y prenant lentement, sans le moindre grincement, et je trône à nouveau dans mon fauteuil, prêt à recevoir un client avec l'austère dignité de tout à l'heure, chargé comme un canon de toute ma formidable science[39].

[39] Cf. Luigi Pirandello, *Nouvelles complètes, op. cit.*, pp. 1714-1715.

En dehors de tout commentaire sur la connotation psychologique de cette vengeance, susceptible à plusieurs égards d'attirer une analyse psychanalytique, force est de constater que Pirandello n'a nullement eu besoin de la théorisation de Tilgher pour réfléchir aux conséquences à la fois imprévisibles et insupportables liées à l'image que les êtres humains donnent d'eux-mêmes au vaste public de la société.

De même que le personnage de cette nouvelle se sent contraint de jouer en permanence un rôle qui l'indispose, de même tout un chacun finit par être figé, d'après lui, dans telle ou telle forme de perception / réception qu'il ne peut que subir, s'octroyant tout au plus quelques éphémères et périlleuses escapades, en l'occurrence par un acte empreint de folie.

Loin d'être l'expression d'une quelconque construction théorique de la pensée, le pirandellisme est une façon d'aborder la totalité des aspects de la vie avec un regard critique constamment obsédé par la recherche de ce qui se cache derrière les apparences, fussent-elles les plus solides et les plus crédibles.

Dans la mesure où toute objectivité dans la perception de la vie et des relations humaines apparaît[40] impossible dans l'ensemble de ses textes, on peut évoquer la notion de relativisme. Mais à condition d'interpréter ce terme comme le résultat d'un type de sensibilité spécifique voire une distanciation instinctive de ce qui est censé être réel et des conventions sociales et non pas comme la marque d'adhésion au relativisme proprement dit (par exemple Nietzsche, pour l'époque moderne). Si l'œuvre de Pirandello ne s'inspire donc pas d'une théorie philosophique donnée, elle est néanmoins marquée par une notion esthétique originale, l'humorisme, à laquelle il a consacré un essai en 1908.

C'est dans cet ouvrage théorique, résultant de ses cours à l'Université de Rome, qu'il définit la distinction, lors de la démarche critique, entre constatation du contraire et sentiment du contraire. Il cite, à cet égard, le célèbre exemple d'une vieille dame ridiculement maquillée et habillée. Si l'on se borne à constater son aspect, remarque-t-il, on ne peut s'empêcher de rire, mais si, au contraire, on fait intervenir la réflexion et qu'on songe à la possibilité que cet accoutrement pour paraître plus jeune soit dicté par la peur d'être délaissée en amour, alors une réaction bien plus complexe s'imposera[41].

---

[40] Cf. Hanane Majri, *Ordre et désordre dans l'œuvre romanesque de Luigi Pirandello*, Berne, Peter Lang, 2014, pp. 280-281 : « […] nous pouvons dire que Pirandello serait un relativiste puisqu'il nie qu'il existe une réalité et une vérité en dehors de nous-mêmes, et parce qu'il pense que l'être et le paraître de chacun de nous sont une seule et même chose. Il pense également qu'il n'y a pas de savoir, mais des opinions qui s'équivalent et que toutes nos affirmations, nos théories, nos lois et nos règles ne sont que des constructions momentanées, dépourvues de consistance et de vérité profonde dans lesquelles se moule l'existence ».

[41] Cf. Luigi Pirandello, *L'umorismo*, Milano, Mondadori, 1988, p. 135. Pour la traduction en français de ce passage, voir Luigi Pirandello, *Écrits sur le théâtre et la littérature*, trad. française de Georges Piroué, Paris, Denoël, 2008, p. 117.

Cette distinction marque la séparation entre comique (constatation du contraire) et humoristique (sentiment du contraire), à l'aide notamment de la réflexion. Pirandello s'appuie, tout au long de son essai, sur plusieurs cas de personnages humoristiques de la littérature tant italienne qu'étrangère tels que don Abbondio (Manzoni), Don Quichotte (Cervantes), Marmeladov (Dostoïevski) et souligne les raisons d'ordre psychologique et esthétique qui l'amènent à les ranger dans une telle catégorie[42].

Le développement de ses analyses l'amène presque inévitablement à définir ce qui est le *leitmotiv* de sa poétique et de son approche psychologique, le caractère incontrôlable de la vie, que l'homme essaie en vain de maîtriser et d'emprisonner dans des formes de tous genres :

> La vie est un flux continu que nous essayons d'arrêter, de fixer en formes stables et déterminées, en nous et hors de nous, parce que nous sommes déjà nous-mêmes des formes fixées, des formes qui se meuvent au milieu d'autres formes immobiles, mais qui peuvent suivre cependant le flux de la vie jusqu'au moment où, se solidifiant de plus en plus et déjà peu à peu ralenti, ce mouvement cesse. Les formes en lesquelles nous essayons d'arrêter, de fixer en nous ce flux continu sont les concepts, les idéaux en lesquels nous aimerions nous conserver cohérents, toutes les fictions que nous nous créons, les conditions et l'état stable dans lesquels nous aspirons à nous maintenir. Mais à l'intérieur de nous-mêmes, dans ce que nous appelons l'âme, et qui est la vie en nous, le flux continue à couler indistinct par-dessus les digues, au-delà des limites que nous lui imposons, en nous composant une conscience et nous construisant une personnalité[43].

Comme le critique Romano Luperini l'a bien rappelé, la poétique de l'humorisme marque ses distances à l'égard des modèles littéraires traditionnels, notamment du Romantisme. Les catégories esthétiques de l'*epos*, telles les oppositions vrai / faux ou bien / mal, à savoir les certitudes véhiculées par les personnages de la littérature des époques précédentes, sont remplacées désormais en fonction de paramètres totalement opposés[44].

---

[42] *Ibid*., pp. 117-118 : « […] "Monsieur, Monsieur, ah ! Monsieur, peut-être que, comme tous les autres, vous tenez cela pour *ridicule* ; peut-être que je vous ennuie en vous racontant tous ces stupides et misérables détails de ma vie domestique. Mais pour moi, ce n'est pas *ridicule*, parce que tout cela, je le *sens*…" Ces paroles, Marmeladov les jette au visage de Raskolnikof, dans l'auberge de *Crime et châtiment*, au milieu des rires des ivrognes. Et ce cri est précisément la protestation douloureuse et exagérée d'un personnage humoristique contre qui, en face de qui l'on s'en tient à une première constatation superficielle sans réussir à y voir autre chose que le comique ».

[43] *Ibid*., pp. 149-150.

[44] Cf. Romano Luperini, *Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 50.

Le dédoublement de la personnalité, le recours systématique à la réflexion, la démystification généralisée, la perte de points de repère spirituels et moraux sont autant d'éléments qu'on retrouve sans cesse dans l'univers des personnages de Pirandello.

L'humorisme est, chez lui, une catégorie critique mais également une clef de lecture littéraire du monde[45].

La configuration du personnage pirandellien résume, à elle seule, toutes les incertitudes et tous les malaises ressentis par les hommes au début du XX^e^ siècle, avec des mises en question identitaires, idéologiques et philosophiques dont les deux conflits mondiaux représenteront les conséquences historiques les plus tragiques.

Le pirandellisme est alors, au bilan, une approche littéraire du monde qui, depuis les textes de l'auteur sicilien, est porteuse de questionnements existentiels majeurs qui font mal car ils dévoilent des situations d'impasse ou dénoncent, plus précisément, l'impossibilité de comprendre telle ou telle étape du parcours dans la vie de tout un chacun.

Ce parcours, semé d'embûches, n'est pas uniquement le reflet d'une construction littéraire, mais la projection d'un mal de vivre terriblement proche de l'histoire et de la condition humaine.

La textualité de Pirandello est finalement une organisation fictionnelle qui dessine un univers où tout est censé être à la frontière entre le vrai et le faux, entre le vraisemblable et l'invraisemblable, entre l'intégration à la société et le refus de tout consensus avec une communauté quelconque[46].

---

[45] Cf. Luigi Pirandello, *Écrits, op. cit.*, pp. 162-163 : « Résumons-nous : l'humorisme consiste dans le sentiment du contraire que provoque l'activité particulière de la réflexion qui ne se cache pas ni ne devient, comme ordinairement dans l'art, une forme du sentiment, mais son contraire, bien que le sentiment, elle le suive pas à pas comme l'ombre suit le corps. D'ordinaire, l'artiste ne s'occupe que du corps : l'humoriste s'occupe à la fois et du corps et de l'ombre, et parfois plus de l'ombre que du corps. Il note tous les bons tours de cette ombre, comment tantôt elle s'allonge et tantôt elle grossit des flancs, comme pour faire la nique au corps qui pendant ce temps ne la mesure pas ni ne s'en soucie. Dans les représentations comiques du diable, au Moyen Âge, nous trouvons un écolier qui, pour se moquer de Satan, lui donne à attraper sa propre ombre sur un mur. Celui qui a inventé ce diable n'était certainement pas un humoriste. Ce que vaut une ombre, l'humoriste le sait bien. Qu'on s'en informe auprès du Peter Schlemihl de Chamisso ».

[46] On peut lire, en postface d'un recueil de nouvelles de Pirandello en français (*Vieille Sicile*, Paris, Kra, 1927, p. 114, in **http://www.atramenta.net/telecharger-ebook-gratuit/oeuvre26213.html**, consulté le 21 décembre 2015), le texte partiel d'une lettre adressée à Benjamin Crémieux, son premier traducteur en français, en 1927 : « Vous désirez quelques notes biographiques sur moi et je me trouve extrêmement embarrassé pour vous les fournir et cela, mon cher ami, pour la simple raison que j'ai oublié de vivre, oublié au point de ne pouvoir rien dire, mais exactement rien sur ma vie, si ce n'est peut-être que je ne la vis pas, mais que je l'écris. De sorte que si vous voulez savoir quelque chose de moi, je pourrais vous répondre : "Attendez un peu, mon cher Crémieux, que je pose la ques-

Un univers qui porte la marque de la distanciation inhérente à l'artifice de la littérature et du théâtre, avec des contenus véhiculant des messages qui peuvent paraître le fruit d'une imagination certes brillante, néanmoins par moments beaucoup trop cérébrale.

Il s'agit de messages qui font néanmoins mouche car ils attirent l'attention sur ce qu'il y a de plus imprévisible voire fragile dans les comportements humains, dans lesquels la création littéraire de l'auteur puise son inspiration, avec l'adoption d'un jeu très riche de registres esthétiques et stylistiques, malgré quelques pesanteurs cérébrales qui s'y glissent, parfois avec outrance.

En guise de conclusion, il me paraît important de rappeler l'intervention très polémique de Pirandello au sujet du pirandellisme, en 1931, à une époque où sa renommée internationale a atteint son comble.

Il réfute, dans un article paru dans la revue *Il Dramma*[47], la légitimité de ce terme, qui placerait l'ensemble de ses textes sous une étiquette unique fort réductrice et annonce que la pièce *L'Homme, la Bête et la Vertu*, au contenu comique et satirique[48], qu'il vient d'écrire n'a plus aucun lien avec le prétendu pirandellisme et qu'elle a été conçue comme une allégorie de la sensibilité humaine confrontée à l'étroitesse hypocrite de la morale bourgeoise et à la stupidité de certains individus qui se comportent comme des bêtes. Tout en contestant cette étiquette, il ajoute que cette farce marque en même temps la tragédie d'un homme qui est amené à respirer l'haleine fétide d'un congénère se comportant comme un animal et qu'il faut lire son texte comme une représentation du masque de la vertu, d'un côté, et de la bêtise humaine la plus irrécupérable, de l'autre, les deux guettant sans cesse le destin de presque tous les hommes.

Ne dispose-t-on pas là, de la part de Pirandello, du plus bel exemple de ce qu'il faut entendre par pirandellisme, avec la négation verbale de son existence et la récupération de son sens par une argumentation contradictoire ?

Edoardo ESPOSITO
Université d'Avignon
et des Pays de Vaucluse

---

tion à mes personnages. Peut-être seront-ils en mesure de me donner à moi-même quelques informations à mon sujet. Mais il n'y a pas grand-chose à attendre d'eux ; ce sont presque tous des gens insociables qui n'ont eu que peu ou point à se louer de la vie." » On peut mesurer, dans ces propos, la portée extraordinaire de la création littéraire chez Pirandello, qui résume et transcende même son existence et l'aide, finalement, à accepter sa condition d'homme.

[47] Cf. Luigi Pirandello, *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio introduttivo di Ferdinando Taviani, Milano, Mondadori, 2006, pp. 1459-1461.

[48] Cf. Edoardo Esposito, « Le drôle de rire des personnages de Pirandello », in *Théâtres du Monde* n° 20 (2010), en particulier pp. 373-381.

LE THÉÂTRE DE PIRANDELLO, UN LIEU D'IMPRESSIONNISME ET D'EXPÉRIMENTATION PHILOSOPHIQUE

Si l'on considère, à l'instar de Gilles Deleuze, que la philosophie est la « discipline qui consiste à *créer* des concepts[1] », Pirandello, qui élabore à travers ses fictions des moyens conceptuels de matérialiser sa vision du monde[2], est-il un philosophe ? Son arrivée au théâtre est tardive et, pourtant, il consacre l'essentiel des vingt dernières années de son existence à ce type de production. Comme si l'auteur des *Géants de la montagne*, après l'écriture de romans, de nouvelles, d'essais et de poésie, avait enfin trouvé avec le théâtre la forme la plus appropriée pour exprimer cette vision du monde. Sur les quarante-trois pièces des « *Masques nus* », les fables d'au moins vingt-six[3] d'entre elles sont identifiées comme issues de son œuvre narrative et poétique antérieure. Reprenant des canevas de ses fictions, il les complexifie, ajoutant des personnages et des situations au point d'écrire parfois des pièces difficilement représentables[4]. Les thèmes récurrents de ses romans et de ses nouvelles[5] y sont également présents : incommunicabilité, fragilité de la condition humaine, supériorité de l'œuvre d'art sur la vie, et par-dessus tout l'éclatement du sujet, résumé en 1923 par le philosophe et critique Adriano Tilgher comme le dualisme entre la Vie et la Forme dans *Studi sul teatro contemporaneo*[6]. *Six personnages en quête d'auteur*, qui met en scène des personnages incapables de restituer un drame, en est la démonstration la plus célèbre. Ces thèmes, au cœur des textes critiques de Pirandello sur le théâtre et la littérature[7], figurent tous dans ses pièces, bien qu'on ne connaisse trop souvent que « l'humorisme », cette tension

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris, Minuit, 1991, p. 10.
[2] Pirandello expose (outre au sein de la célèbre préface de *Six personnages en quête d'auteur*) sa vision de l'art notamment dans trois des six textes rassemblés dans *Écrits sur le théâtre et la littérature*, Paris, folio, coll. « essais », 1990.
[3] *Comme ci (ou comme ça)*, *Ce soir on improvise*, *La Fleur à la bouche*, *Le Jeu des rôles*, *La Volupté de l'honneur*, *Un Imbécile*, *L'Homme, la bête et la vertu*, *Comme avant, mieux qu'avant*, *Chacun sa vérité*, *Tout pour le mieux*, *La Raison des autres*, *L'Amie de leur femmes*, *L'Etau*, *Méfie-toi, Giacomino !*, *Cédrats de Sicile*, *Le Bonnet du fou*, *La Jarre*, *Le Devoir du médecin*, *L'Offrande au Seigneur du navire*, *Mais c'est pour rire*, *Bellavita*, *Le Brevet*, *L'Autre fils*, *Liolà*, *La Nouvelle colonie* et *Les Géants de la montagne*. Voir l'édition du théâtre de Pirandello pour la Pléiade, Luigi Pirandello, *Théâtre complet I* et *II*, Paris, Gallimard, coll. « la Pléiade », 1977 et 1985.
[4] Telles que *Chacun sa vérité* (1917), *Frairie du seigneur du navire* dont la création inaugure le *Teatro d'arte* en 1925 et *On ne sait jamais tout* (1925).
[5] Les 237 « Nouvelles pour une année » sont rassemblées dans *Nouvelles complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2000.
[6] Adriano Tilgher, *Studi sul teatro contemporaneo*, Roma, Libreria di scienze e lettere, 1923. Voir particulièrement le chapitre VII : « Il teatro di Luigi Pirandello », p. 160-217.
[7] Voir Luigi Pirandello, *Écrits sur le théâtre et la littérature*, *op. cit*.

des contraires entre le rire et les larmes, ce comique amer aux accents bergsoniens[8] auquel il consacre un traité, *L'Umorismo*[9], en 1908. Pirandello considère enfin que les hommes portent tous des masques[10] afin d'offrir au monde un simulacre d'unité. Ainsi met-il en scène, dans son théâtre, la dissociation du moi. Cette perception rimbaldienne que « je est un autre[11] », multiple et insaisissable, n'est pas sans lien avec les premières théories freudiennes de l'inconscient, influencées en partie par les travaux de Schopenhauer, dont Pirandello est un lecteur inspiré[12]. Son théâtre ne tente pas de restituer en la simplifiant la fragilité de la condition humaine qu'il considère comme une « vaine farce triste[13] », mais joue sur cet équilibre fragile qui lui permet de ne pas devenir le « musée Grévin du réel[14] ». Il procède par touches, proposant au spectateur de voir différentes facettes des personnages sans jamais en fixer une vision. Ses pièces sont le reflet des contradictions du réel dont il tente de restituer sa perception à la manière d'un peintre impressionniste[15]. Dans cet article, après être revenu plus en détail sur les caractéristiques principales de la pensée ontologique pirandellienne et sur les formes dramaturgiques qui

[8] Voir Rocco Polosa, *Da Freud a Pirandello (passando per Bergson). Lo spirito e la comicità*, Tricase, Libellula Edizioni, 2012. Pirandello écrit : « La situation de l'humoriste ne peut être qu'amèrement comique. C'est celle d'un homme qui se trouve toujours hors de ton, qui joue à la fois du violon et de la contrebasse », in Luigi Pirandello, *Nouvelles humoristiques*, Paris, Fernand Sorlot, 1942, p. 13.

[9] *Écrits sur le théâtre et la littérature*, *op. cit.*, p. 115-163.

[10] Pirandello écrit dans *L'Umorismo* : « Des masques, des masques, chacun rajuste son masque comme il peut – le masque du dehors. Car au-dedans il y a l'autre qui ne s'accorde pas avec celui du dehors. Et aucun n'est vrai ! Vraie est la mer, vraie la montagne, vrai le caillou, vrai le brin d'herbe, mais l'homme ? Il est toujours masqué, sans le vouloir, derrière ce qu'en bonne foi il se figure qu'il est : beau, bon, aimable, généreux, malheureux, etc. Et c'est, à y penser, un grand sujet de rire. » Pirandello, « L'Humorisme », in *Écrits sur le théâtre et la littérature*, *op. cit.*, p. 152-153.

[11] Arthur Rimbaud, *Lettre à Paul Demeny* du 15 mai 1871. Voir Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade (édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam), 1991, p. 248-249.

[12] Voir Magda Martini, *Pirandello, philosophe de l'absolu*, Genève, Labor et Fides, 1969 et Georges Piroué, *Pirandello, sicilien planétaire*, Paris, Denoël, 1988.

[13] « Je considère que la vie est une farce très triste, puisque nous avons en nous, sans savoir comment ni pourquoi ni à qui nous le devons, la nécessité de nous leurrer continuellement avec la création spontanée d'une réalité (une pour chacun de nous et jamais la même pour tous) qui, petit à petit, se révèle vaine et illusoire. ». Luigi Pirandello, « Lettre autobiographique », in *Trouver sans chercher. Textes sur le théâtre, le cinéma et la littérature* (traduits par Thierry Gillyboeuf), Paris, la Nerthe éditions, 2013, p. 74.

[14] Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, coll. « in extenso », t. 2, 1998, p. 1616.

[15] Pissaro, notamment, écrit à propos de la technique de l'impressionnisme qu'il s'agit de « ne pas procéder d'après des règles et des principes, mais peindre ce qu'on observe et ce qu'on sent », in Florence E. Coman, *La peinture impressionniste et post-impressionniste*, National Gallery Washington, Abbeville-N.Y., 1996, p. 9.

l'expriment, nous analyserons comment le théâtre, devenant chez Pirandello métaphore de la vie, permet une expérience philosophique concrète d'un genre inouï.

Pirandello est-il un philosophe ?

Si l'on considère, comme annoncé en introduction, que la philosophie est la discipline qui consiste à créer des concepts, peut-on avancer que Pirandello est un philosophe ? Il est certes un auteur de formation philosophique. Même si son doctorat, réalisé en Allemagne, relève de la philologie[16], de nombreux biographes (Magda Martini[17], Giovanni Macchia[18]) et commentateurs (André Bouissy et Paul Renucci[19]) insistent sur l'importance de la philosophie allemande, notamment de Nietzsche et de Schopenhauer, dans la construction de sa pensée. Magda Martini, dans *Pirandello ou Le Philosophe de l'absolu,* tente de reconstituer cette évolution, au fil de ses lectures philosophiques, lors de ses années de formation à Bonn[20]. Elle souligne l'influence du pessimisme de Schopenhauer et de la philosophie de Hegel. Si l'identité finale des contraires est au cœur de bon nombre de problématiques de l'œuvre pirandellienne, l'influence de ses lectures sur la pensée de l'auteur en fait-elle un philosophe ? Cette hypothèse est récusée par Jean-Pierre Sarrazac qui écrit dans sa *Poétique du drame moderne* : « un dramaturge, un poète même de tendance philosophique comme Pirandello, n'est pas un philosophe ; il n'est pas l'homme du concept mais celui de la flexible métaphore »[21]. Certes, il ne pose pas explicitement de concepts dans son œuvre ; en outre, il n'a pas théorisé ni écrit son système philosophique. Sarrazac met l'accent sur la flexibilité de Pirandello qui, à travers son théâtre, interroge de manière socratique pour faire « accoucher[22] » chaque personnage de sa vérité : « Le dramaturge doit procéder avec « la vie » un peu comme Socrate avec la « vérité » [23]», écrit-il à son propos. Pirandello quant à lui ne se considère pas comme un philosophe :

> Je n'ai jamais songé à résoudre des problèmes philosophiques avec mon art, et je dirais même plus, je n'ai jamais cherché à les poser, ces problèmes qui m'ont été attribués ; mon unique et constant souci étant de saisir des aspects de la vie, et des attitudes de l'humanité à une unique fin : l'art.[24]

---

[16] Pirandello soutient, le 21 mars 1891 à Bonn, une thèse rédigée en allemand, en philologie romane, sur le parler d'Agrigente.
[17] *Op. cit.*
[18] Giovanni Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura,* Milan, Mondadori, 1981.
[19] Voir l'édition du théâtre de Pirandello pour la pléiade, *Théâtre complet I* et *II, op. cit.*
[20] Magda Martini, *Pirandello ou Le Philosophe de l'absolu*, *op. cit.*, p. 32.
[21] Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil, 2012, p. 54.
[22] *Op. cit.*, p. 53.
[23] *Ibid.*
[24] Pirandello cité par Leonardo Sciascia dans *Pirandello et la Sicile, op. cit.*, p. 158.

Pourtant, il se définit, dans la Préface de *Six personnages en quête d'auteur*, comme « un écrivain de nature plus proprement philosophique[25] », catégorie qu'il oppose aux écrivains qu'il nomme « historiques », ces auteurs qui se contentent de « décrire un paysage pour le plaisir de le décrire[26] », en un mot, les auteurs réalistes, relevant du vérisme ou du naturalisme[27]. Il se réclame de la catégorie des écrivains qui « n'admettent pas de figures, d'histoires ou de paysages qui ne soient imprégnés, pour ainsi dire, d'un sens de la vie particulier et n'acquièrent de ce fait une valeur universelle[28] ». On peut avancer, à ce stade, que Pirandello, qui revendique une écriture originale, développe une vision du monde ontologique qu'il n'exprime pas par le biais d'un naturalisme philosophique classique véhiculé par des essais ou cours de philosophie, mais qui imprègne son théâtre au point qu'il en adapte les formes dramaturgiques pour les mettre en cohérence avec cette vision.

Une mise en cohérence de la pensée philosophique et des constituants dramaturgiques

Les pièces de Pirandello sont la projection de ses impressions sur le monde. Celles-ci peuvent se décomposer en cinq caractéristiques principales qui, selon nous[29], constituent, ou plus exactement modélisent, le pirandellisme : le dualisme entre la Vie et la Forme, l'humorisme, l'impossibilité d'être un soi unifié, la suprématie de l'œuvre d'art sur la vie et, enfin, la métathéâtralité.

Tilgher est le premier à analyser le dualisme entre la Vie et la Forme[30]. Il détermine le pirandellisme comme la systématisation de la production littéraire de Pirandello à travers le dualisme entre la Vie, insaisissable car en perpétuel mouvement, et la Forme de celle-ci, conditionnée par les lois de la physiologie et l'aliénante pression sociale et familiale, qui impose à l'homme de se figer, et de fait, de n'exister que de façon incomplète. Benjamin Crémieux résume cette irréconciliable tension :

> Prendre conscience de la vie, penser sa vie, c'est lui donner une forme, la fixer dans une forme ou dessiner une image réelle ou illusoire, peu importe.

[25] Luigi Pirandello, *Préface* à *Six personnages en quête d'auteur*, *op. cit.*, T.I., p. 997.
[26] *Ibid*.
[27] Ces derniers sont directement attaqués, et notamment leur chef de file en France, dans « Illustrateurs, acteurs et traducteurs » où Pirandello les exclut du monde de la poésie. Voir Luigi Pirandello, *Écrits sur le théâtre et la littérature*, *op. cit.*, p. 17.
[28] Luigi Pirandello, *Préface* à *Six personnages en quête d'auteur*, *op. cit.*
[29] Voir Marjorie Bertin, *Le pirandellisme dans le théâtre de Jean Genet, poétique et esthétique*, thèse de doctorat sous la direction de Catherine Naugrette et de Myriam Tanant, Université Paris 3 – Sorbonne nouvelle, 2014.
[30] Adriano Tilgher, *Studi sul teatro contemporáneo*, *op. cit.*

> Mais la vie coule, coule sans arrêt ; aucune forme ne peut l'emprisonner. Tout le mal vient de là : l'homme se fixe dans une forme, la vie ne se fixe jamais[31].

Le dualisme entre la Vie et la Forme est bien sûr au cœur du théâtre de Pirandello. Il concerne bon nombre de ses personnages – que l'on songe par exemple au plaidoyer du père dans *Six personnages en quête d'auteur* ou à la situation d'Ersilia, elle aussi prisonnière de son passé et de la façon dont les autres en vivent un épisode crucial dans *Vêtir ceux qui sont nus*. C'est le thème central de *Diane et Tuda* (1927), dans laquelle Giuncano, un sculpteur vieillissant, a renoncé à son art, traumatisé par le fait que la sculpture, immobilisant la vie, la tue, et s'oppose à un jeune sculpteur désireux que sa statue (une Diane) devienne plus belle que Tuda, son modèle. Mais le dualisme entre la Vie et la Forme n'est pas la seule composante du pirandellisme. Dans *Essence, caractère et matière de l'humorisme*, publié en 1908, Pirandello théorise sa poétique de l'humorisme, notre seconde composante : un « sentiment du contraire » déstabilisant entre les émotions perçues et leur manifestation, qui intrigue et dérange celui qui sur le point de rire pourrait se mettre à pleurer. Lorsque le comique et le tragique s'entremêlent, l'humorisme surgit. Il est notamment, d'après l'auteur de *Ce soir on improvise*, présent dans *Don Quichotte*[32]. Ce dernier se voit en superbe chevalier à l'apogée de ses forces, alors que le narrateur le décrit comme un « de ceux qui ont lance au râtelier, targe antique, roussin maigre et lévrier bon coureur »[33], « de forte complexion, sec de corps et maigre de visage »[34]. L'image qu'il pense renvoyer ne coïncide pas avec la façon dont les autres le perçoivent. Conscient de cette différence, le lecteur, écrit Pirandello, est pris entre deux émotions :

> Nous aimerions bien rire, mais ce n'est pas un rire franc et facile qui nous monte aux lèvres. Nous sentons que quelque chose le trouble et s'y oppose : un sentiment de commisération, de tristesse et également d'admiration, car si les aventures héroïques de ce pauvre Hidalgo sont totalement ridicules, il ne fait cependant aucun doute que, sous ce ridicule, il est vraiment héroïque.[35]

Pirandello s'en souviendra pour *Henri IV*, pièce dans laquelle le personnage éponyme feint de se prendre pour le célèbre empereur – après s'être vraiment

---

[31] Benjamin Crémieux, *La littérature italienne et ses influences*, Paris, éditions du Sagittaire, coll. « Panorama des littératures contemporaines », 1931, p. 277.
[32] Luigi Pirandello, « Don Quichotte et l'Arioste », in *Écrits sur le théâtre et la littérature*, *op. cit.*, p. 81-114.
[33] Cervantès, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, Paris, Gallimard, coll. « la pléiade », traduction de César Oudin et François Rosset, revue et corrigée par Jean Cassou, 1976, p. 33.
[34] *Ibid*.
[35] Luigi Pirandello, *Écrits sur le théâtre et la littérature*, *op. cit.*, p. 120.

pris pour lui pendant vingt-cinq ans. Les indications scéniques relatives à son apparence et à celle de la femme qu'il a aimée relèvent de l'humorisme :

> Henri IV […] est très pâle et les cheveux de sa nuque sont déjà gris ; par contre, sur les tempes et sur le devant de la tête, ses cheveux sont blonds, résultats d'une teinture quasi puérile et plus qu'évidente ; et le maquillage rouge de poupée, lui aussi plus qu'évident, de ses pommettes tranche tragiquement sur la pâleur de son visage. […] Ses yeux ont une fixité douloureuse qui fait peur, contrastant avec l'attitude de son corps qui ne voudraient être qu'humilité et repentir[36].

> La marquise Matilde Spina […] est encore belle et sculpturale, encore que de façon trop évidente elle répare les inévitables ravages de l'âge au moyen d'un maquillage excessif mais savant, qui lui compose une farouche tête de Walkyrie[37]. […] Ce maquillage prend un relief particulièrement troublant dans la mesure où il s'oppose à l'expression douloureuse de la bouche qui est très belle[38].

Ici, le « sentiment du contraire », cette « douleur du comique[39] », pour reprendre l'expression employée par Sarrazac, naît aussi de la mise à plat de deux perceptions différentes : ce que les personnages voudraient être et la façon dont ils sont perçus. Résister au temps, et dans certains cas, comme celui d'Henri IV, tenter de résister au flux insaisissable de la vie, est voué à l'échec. L'humorisme produit des contrastes et permet d'exprimer parfois cette tentative. C'est également la manifestation d'un problème plus profond, auquel sont confrontés presque tous ses personnages : l'impossibilité pour le sujet d'être unifié, notre troisième caractéristique du pirandellisme. Pirandello, à l'instar de quelques-uns de ses contemporains (tels que Joyce et Woolf, dont les écritures préfigurent déjà le « théâtre de la pensée[40] »), considère que le moi est insaisissable.

Cette préoccupation tourne à l'obsession et à la folie pour Moscarda, le personnage principal du roman *Un, personne et cent mille*[41]. À l'image de chaque être, pour Pirandello, chaque personnage qui « représente » une personne est unique et insaisissable. Dans *Six personnages en quête d'auteur*, le Père se plaint

---

[36] Luigi Pirandello, *Théâtre complet I*, p. 1112.
[37] Luigi Pirandello, *Henri IV*, *op. cit.*, p. 1094.
[38] *Ibid*.
[39] Jean-Pierre Sarrazac, « Douleur du comique », in *Études théâtrales* n° 14, Paris, 1998.
[40] Voir Joseph Danan, *Le théâtre de la pensée*, Rouen, éditions Médianes, coll. « villégiatures/essais », 1995.
[41] Dans ce roman, décrit par Pirandello dans une lettre comme « la description la plus amère et la plus profondément drôle de la décomposition de la vie », la prise de conscience de cet éclatement du moi est insupportable pour le narrateur qui se retrouve en hôpital psychiatrique.

auprès du metteur en scène d'être prisonnier d'une image à travers laquelle la Belle-fille veut le condamner :

> Le drame pour moi est là tout entier, monsieur : dans cette conscience que j'ai que chacun de nous – voyez-vous – se croit « un seul », alors que c'est faux : il est « cent », monsieur, il est « mille », selon toutes les possibilités d'être qui sont en nous : il est « un seul » avec celui-ci, « un seul » avec celui-là et ces « un seul » différents au possible ![42]

Dans *Cecè*, l'une de ses premières pièces, le personnage éponyme confie à un ami que la célébrité et la certitude de ne pas être un mais bien « cent mille » pourrait le rendre fou :

> Qui puis-je connaître réellement moi ? Tu ris, hein ? Et pourtant, mon cher, quand j'y pense trop, je deviens fou. Dis-moi un peu : est-ce que ce n'est pas un supplice de penser que l'on vit éparpillé en cent mille personnes ? En cent mille personnes qui te connaissent et que tu ne connais pas ? […] nous ne sommes pas toujours les mêmes ![43]

Au début de *On ne sait jamais tout*, la « première jeune femme » ignore qui elle est. Elle non plus ne parvient pas à se fixer une image d'elle-même cohérente :

> Mais qui suis-je ? Je ne le sais plus ! Je te jure que je ne le sais plus ! […] et j'ai tellement honte de me découvrir toujours si différente qu'à chaque instant je me cache le visage pour ne plus me voir ![44]

Le moi étant insaisissable, Pirandello ne trace pas une voie unique pour le drame, pas plus qu'il ne dessine des victimes et des coupables. Au contraire, il s'emploie, particulièrement dans des pièces aux titres évocateurs comme *Chacun sa vérité* (1916), *Le Jeu des rôles* (1918), *Six personnages en quête d'auteur* (1921), *On ne sait jamais tout* (1924), *Comme tu me veux* (1929) ou *Ce soir on improvise* (1930), à multiplier les hypothèses, déplaçant et complexifiant des personnages et des situations des fictions antérieures, inscrivant toute son œuvre dans un vaste réseau expérimental[45]. L'art, écrit-il, ne doit pas restituer la réalité, mais bien soulever des questions :

---

[42] *Six personnages en quête d'auteur*, *op. cit.*, p. 1037-1038.
[43] *Cecè*, *op. cit.*, II, p. 67-68.
[44] *On ne sait jamais tout*, *op. cit.*, I, p. 151-152.
[45] Pour Giovanni Macchia: « Un vaste réseau de communication couvrait l'ensemble de l'œuvre, comme un terrain continuellement traversé de canaux d'irrigation. Le plus souvent, la nouvelle était le point de départ d'un tel travail d'expérimentation. Comme dans un grand chantier où l'on ne chôme jamais en vue d'un ensemble hypothétique et dans lequel on exploite chaque projet pour atteindre, à un degré d'expression toujours plus déterminant,

> Toute création, toute vision de la vie, toute révélation spirituelle soulève nécessairement des problèmes, des questions, des contradictions logiques d'une évidence d'autant plus nette que cette création sera plus organique et complexe : et ceci tout simplement parce que le mystère et l'esprit sont consubstantiels et que regarder avec des yeux neufs, exprimer avec franchise, réorganiser la vie revient à la considérer dans la perspective du mystère[46].

C'est pourquoi, faisant fi des attentes du spectateur, Pirandello décide que la fin de *Six personnages en quête d'auteur*, de *Chacun sa vérité* ou de *Vêtir ceux qui sont nus* n'est pas synonyme de résolution[47]. Qui se cache derrière le masque historique du personnage qui se prend pour Henri IV de Canossa dans la pièce éponyme ? Madame Frola, la vieille dame de *Chacun sa vérité*, est-elle une affabulatrice ou la victime d'un mari jaloux qui l'empêche de voir sa propre fille ? Qu'en est-il de son gendre, l'énigmatique Ponza ? Est-il jaloux comme elle l'affirme ou bien, comme lui le prétend, victime de la vieille dame qui n'accepte pas la mort de sa fille ? Qui est l'Inconnue dans *On ne sait jamais tout* ? L'auteur esquisse ainsi les situations et les personnages à la manière d'un peintre impressionniste[48]. Il procède par touches, donne à voir d'eux différentes facettes sans que jamais le spectateur ne puisse avoir accès à un tout.

Le postulat selon lequel l'œuvre d'art jouit d'un statut supérieur à celui de la vie, qui constitue notre quatrième caractéristique, est le dénominateur commun des pièces dans lesquelles il est question d'art, qu'il s'agisse de théâtre (*Six personnages en quête d'auteur* ; *Henri IV* ; *On ne sait jamais tout* ; *Les Géants de la montagne* ; *Ce soir on improvise* ; *Se trouver* ; etc.), de littérature (*Vêtir ceux qui sont nus*) ou de sculpture (*Diane et Tuda*). Gérard Genot a montré combien le temps de la vie et celui de l'œuvre d'art diffèrent dans ce théâtre. Ainsi explique-t-il à propos de *Diane et Tuda* :

> La conception de l'art qui s'exprime obliquement dans *Diane et Tuda* est contestée et finalement vaincue, mais non pas par une autre conception de

---

la nouvelle représentation, le point de repère, le cas, la situation », in Luigi Pirandello, *Préface* à *Nouvelles complètes*, *op. cit.*, p. 12.

[46] Luigi Pirandello, « Théâtre nouveau et théâtre ancien », *Ibid.*, p. 46.

[47] Voir notamment Magda Martini, *op. cit.*, p. 94.

[48] Sachant que certains chercheurs (notamment Magda Martini) rapprochent la démarche de Pirandello du cubisme (notamment et surtout à cause des « masques » qu'il fait porter (mais presque toujours métaphoriquement) à ses personnages. Nous considérons, à l'instar de Magda Martini, que la démarche pirandellienne va encore plus loin que le cubisme : « Le travail de Pirandello, d'une certaine manière, ressemble à celui des cubistes avec leurs décompositions de plans et de volumes. Mais le théâtre dans le théâtre, c'est quelque chose de plus que l'expérience cubiste. C'est la création d'un mécanisme critique et dialectique de grande efficacité ». Magda Martini, *op. cit.*, p. 217.

> l'art : par quelque chose qui n'est *pas* l'art ; l'alternative est art *ou* vie et non pas telle forme d'art ou telle autre. […] Les deux absolus de l'instant et de l'éternel s'opposent ici.[49]

La forme des personnages, quel que soit le genre auquel ils appartiennent, est, pour Pirandello, idéale, contrairement à celle de la vie car, écrit-il, « leur forme parfaite les a totalement détachés – vivants et concrets, c'est-à-dire fluides et indistincts – du temps et de l'espace. Elle les a fixés pour toujours, rassemblés en son sein et comme embaumés vivants dans ce qu'elle a d'immarcescible »[50]. Ne pouvant se flétrir, le personnage jouit d'un statut éternel et garantit, indirectement, la vie à leur auteur, éternelle mais déformée à travers le temps qui passe. Alors que la vie n'est qu'un rôle qu'on ne peut jouer éternellement : « Aujourd'hui, nous sommes là : demain plus personne. Quel visage nous a-t-on donné pour jouer le rôle du vivant ? »[51] Périssables, interchangeables, nous portons notre mort en nous, écrit-il aussi dans *L'Humorisme*. Aucun des artifices auxquels il a recours ne peut aller à l'encontre de ce processus :

> Des masques, des masques… Un souffle et ils disparaissent pour céder la place à d'autres. Ce pauvre boiteux, là-bas… Qui cela peut-il être ? Il court à la mort avec sa béquille… Ici, la vie écrase un pied ; là, elle arrache un œil… Jambe de bois, œil de verre, et en avant ! Chacun raccommode son masque comme il peut – le masque de dessus, car dessous, il y a l'autre masque qui souvent ne s'harmonise guère avec celui du dehors. Et rien n'est vrai ! Vraie est la mer, oui, la montagne ; vrais le caillou et le brin d'herbe. Mais l'homme ?[52]

Bon nombre de ses personnages souffrent de cette condition précaire. Afin de donner une image d'eux à peu près unifiée, il leur fait jouer des rôles. Le jeu des masques est bien sûr présent dans les grandes pièces métathéâtrales, *Six personnages en quête d'auteur*, *Ce soir on improvise*, *Henri IV* ou encore *Les Géants de la montagne*. La métathéâtralité pirandellienne nous intéresse ici en tant que processus dramaturgique qui génère une réflexion au sein de la réflexion, un nouveau code de signes parmi les signes pour livrer la pensée de l'auteur.

En jouant sur cette tension entre le réel et la fiction, les pièces métathéâtrales, par leur détour parabolique, poussent le spectateur à se poser des questions

[49] Gérard Genot, Pirandello, *Pirandello 1867-1967*, Situation n° 14, Paris, coll. « Lettres modernes », p. 12.
[50] Luigi Pirandello, « Théâtre nouveau et théâtre ancien », in *Écrits sur le théâtre et la littérature*, *op. cit.*, p. 49.
[51] Luigi Pirandello, « L'Humorisme », in *op. cit.*, p. 152.
[52] *Ibid*., p. 153.

existentielles[53]. La dimension métathéâtrale est si prégnante dans ces pièces célèbres qu'elle en constitue parfois toute la tension dramatique, comme dans *Six personnages en quête d'auteur*. Un type de personnage que l'on rencontre fréquemment éclaire ce processus : il s'agit du directeur de théâtre pour *Six personnages en quête d'auteur*, de Cotrone pour les *Géants de la montagne*, d'Henri IV dans la pièce éponyme, de Laudisi dans *Chacun sa vérité* et d'Hinkfuss, le metteur en scène de *Ce soir on improvise*.

Ces personnages, adjuvants de la pensée de Pirandello en quelque sorte, pratiquent la maïeutique socratique et sont à la fois metteurs en scène du drame et « diffuseurs » de la pensée de l'auteur[54]. Que leurs formes de communication soient « explicites » ou « indirectes[55] », elles sont *actives* sur ceux auxquels elles sont adressées.

L'analyse de leurs répliques, et plus largement de leurs rôles dans la structure de la dramaturgie, montre que ce sont des « embrayeurs du discours[56] » qui permettent une reconstitution du drame qu'ils font rejouer (et plus souvent redire) aux autres. Ici encore, il y a mise en cohérence entre la pensée pirandellienne et la forme dramaturgique choisie : l'action, que ce type de personnage s'efforce de

[53] Sur la fonction réflexive du métathéâtre et du théâtre dans le théâtre, voir notamment Lionel Abel, *Metatheatre : a new view of dramatic form*, New York, Drama Book éditions, 1963.

[54] Dans *Henri IV*, comme « l'empereur » simule la folie depuis des années, sa fonction d'acteur se double de celle de metteur en scène, fonction qu'il assume pleinement. Nota, qui s'acharne à réécrire la vie d'Ersilia dans *Vêtir ceux qui sont nus*, est également – mais raté puisqu'elle refuse d'entrer dans son rôle – un metteur en scène. Hinkfuss est, quant à lui, une sorte d'anti-Pirandello (auquel il fait directement allusion dans la pièce) : le fiasco de sa mise en scène sans auteur devient une démonstration du rôle capital de ce dernier dans *Ce soir on improvise*. Enfin, Laudisi, dans *Chacun sa vérité*, répartit la parole et organise les échanges de son public qu'il met en scène, les habitants de sa ville. Il pratique la maïeutique socratique, questionnant les personnages inquisiteurs. Il s'efforce de faire entendre cette intuition pirandellienne d'inspiration kantienne : la réalité, les jugements que nous portons les uns sur les autres sont propres à chacun. Il est impossible d'accéder à une vérité commune concernant une personne. Laudisi l'affirme sous forme de questions réponses : « Savoir quoi, dites-moi ? Que pouvons-nous vraiment savoir des autres ? Qui ils sont… comment ils sont…ce qu'ils font…pourquoi ils le font…Je vous vois tous tellement acharnés à savoir ce que sont les autres et ce que sont les choses, comme si les choses et les autres en soi étaient ceci ou cela! ». *Chacun sa vérité*, Théâtre complet I, *op. cit.*, p. 294.

[55] Goffman démontre que nous formulons des hypothèses sur l'autre et que l'on déduit les informations en communications à partir de ce que les autres envoient comme signaux. Il distingue deux formes de communication : les « expressions explicites » et les « expressions indirectes ». Les expressions relevant de la seconde forme sont d'après lui théâtrales. Elles relèvent de la mise en scène, comme lorsque l'on feint l'indifférence en se sachant observé. Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne, I. La présentation de soi*, Paris, Minuit, (1959) 1984.

[56] Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.

reconstituer, a presque toujours eu lieu lorsque commence la pièce[57]. Il s'agit d'un retour sur le drame et la « catastrophe ». Le procédé est original car la catastrophe « relève […] de l'étude des stratégies conclusives du texte dramatique[58] ». Or, ici, elle n'est plus conclusive, mais bien l'un des embrayeurs du dialogue.

Quant au masque du jeu, Goffman le démontre dans *La mise en scène de la vie quotidienne*, il offre à celui qui sait en user une certaine tranquillité ; l'acteur peut gagner beaucoup à contrôler les aspects de la conduite considérés comme incontrôlés dans la mesure où les autres s'en méfient peu[59]. Henri IV est paré du masque de la folie, comme le furent Hamlet et Don Quichotte avant lui. On croit Don Quichotte fou, mais en devenant le héros de son histoire, en mettant en fiction sa vie, ce dernier acquiert le moyen de lutter contre le dualisme entre la vie et la forme imposée à celle-ci. Don Quichotte est certainement le personnage pirandellien par excellence, tant il est proche de la théorie de Pirandello sur l'art et de nombreux personnages de son théâtre. Mais une dimension supplémentaire est présente chez Pirandello : Cervantès n'a jamais vu la réalisation de son roman dans des adaptations multiples, tandis que Pirandello devient le contemporain de ses personnages rendus vivants sur scène.

Le processus théâtral comme dispositif expérimental ontologique

Cette présentation du pirandellisme, même « modélisante », montre bien que Pirandello ne déploie pas un discours philosophique organisé en système, avec la volonté de rendre la « réalité » exacte de ses idées au spectateur, comme une peinture réaliste de sa pensée ontologique. Cette dernière est organisée et rendue de manière impressionniste.

Le processus performatif artistique chez Pirandello se combine donc avec un processus de théorisation particulier, témoignant d'une démarche abductive[60] qui mêle l'intuition des expériences de la vie transcrites dans les œuvres d'art et l'élaboration d'un système ontologique. Ainsi Pirandello n'écrit-il pas d'essais philosophiques, mais quelques textes critiques non dénués de clés philosophiques

[57] Aussi, lorsqu'ils ne sont pas dans le fantasme d'une vie rêvée ou évitée, les personnages doivent-ils rejouer ce qu'ils ont vécu ou tenter de le restituer aux autres, comme la famille de *Six personnages en quête d'auteur* ou Ersilia dans *Vêtir ceux qui sont nus.*

[58] Jean-Pierre Sarrazac (sous la direction de), *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 37.

[59] Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne, I. La présentation de soi*, Paris, Minuit, 1984, p. 17.

[60] L'abduction en épistémologie est un type d'inférence combinant la déduction et l'induction. Pour les travaux récents concernant l'abduction et la recherche scientifique, voir Sylvie Catellin, « L'abduction : une pratique de la découverte scientifique et littéraire », in *Critique de la raison numérique*, Hermès la Revue n° 39, Paris, C.N.R.S. éditions, 2004, p. 179-185.

ayant pour objet la littérature et le théâtre[61]. La forme de son théâtre est cohérente avec le fond philosophique, ce qui aboutit au pirandellisme, tel que décrit en amont. Le personnage de tout ce théâtre est, rappelons-le, écrit comme un ensemble de reflets, d'impressions insaisissables, renforçant le caractère impressionniste de la « toile » derrière le masque trompeur. Plus encore pourrait-on dire que l'intuition ontologique pirandellienne ne saurait être rendue autrement que par cette forme si particulière et révolutionnaire. À l'instar du système sémiotique de Barthes, fond et forme génèrent ici un « fond » de niveau supérieur. La manière de construire l'œuvre, la nature du processus de production, est en soi ontologique chez Pirandello. Mais la volonté de faire jouer ce mécanisme n'explique pas seul le glissement de la forme romanesque à la forme théâtrale, car le pirandellisme pourrait, exception faite de la métathéâtralité, autant s'appliquer au roman et à la nouvelle qu'au théâtre[62]. Quelle est donc la force spécifique du théâtre, son critère de différenciation ?

Pour nous, le passage au théâtre permet à Pirandello d'accéder à un espace d'expérimentation ontologique « grandeur nature ». La vie est un théâtre, mais le théâtre peut devenir aussi une modélisation de la vie. Ici cependant, il convient de ne pas limiter le processus théâtral à la phase aval que constitue la représentation. Nous considérons bien l'ensemble du processus de création, de l'écriture jusqu'à la représentation et qui met en jeu l'ensemble des parties prenantes : auteur, metteur en scène, acteurs, personnages… La représentation du réel au théâtre est certes une tentative de *mimesis* de la perception du réel. Pirandello va plus loin, faisant d'une pièce une sorte de processus de « rétro-ingénierie », opération qui consiste dans l'industrie à reconstituer *a posteriori* la manière avec laquelle a été fabriqué un produit fini dont on dispose, par exemple pris à la concurrence. Comment la vie, comment l'encastrement social de l'individu se dissèquent-ils dans ce théâtre ? Partant de quels éléments génériques ? De quelle matière première ? Puis, comment ces éléments se remettent-ils en branle pour constituer la tranche de vie présentée sur scène ? La scène pirandellienne montre le résultat et dévoile les coulisses (*Six personnages en quête d'auteur*, *Ce soir on improvise*, *Henri IV*), les affres de la production de la vie (*La vie que je t'ai donnée*, *Diane et Tuda*), les errements des différentes parties prenantes (*Chacun sa vérité* et *On ne sait jamais tout*, par exemple). Il s'agit en quelque sorte d'un « supra-méta-théâtre », mettant sur scène comme objet non pas seulement le théâtre comme produit, mais l'ensemble du processus de production et ses parties prenantes dans des pièces comme *Six personnages en quête d'auteur*, *Ce soir on improvise*, *Henri IV* ou même, bien qu'elle soit empreinte de fantastique, *Les Géants de la montagne*.

[61] Voir *Écrits sur le théâtre et la littérature* et la Préface à *Six personnages en quête d'auteur*, *op. cit*.

[62] Ses œuvres romanesques sont déjà empreintes de pirandellisme (voir par exemple le personnage principal de *Un, Personne et Cent-Mille* pour le roman, ou *L'autre fils* et *La tragédie d'un personnage* pour les nouvelles célèbres).

« Rétro-ingénierie » et reconstruction de la vie sont pour nous les constituants de l'expérimentation pirandellienne. La *mimesis* traditionnelle peut se comparer à la mise en scène d'une expérience au travers une vision du monde, qui s'appuierait, pour reprendre l'idée de Bachelard[63], sur une conception immédiate et naïve du monde, qui fait obstacle à l'entendement. Au contraire, l'expérimentation pirandellienne est la production artificielle, volontaire, de phénomènes à observer, que l'on peut isoler, disséquer comme dans un laboratoire. Des observations qui sont de fait construites selon une vision théorique, des hypothèses et des conditions de production, et qui ne cherchent pas à confirmer la théorie, mais à ne pas l'infirmer et à l'enrichir ou, si l'expérience n'est pas probante, à la reconsidérer selon d'autres bases. Le processus théâtral pirandellien est un dispositif expérimental dont Pirandello fait aussi une expérience humaine intime, et l'on peut parler ici de « performance », au sens général du terme, en prenant en compte l'immédiateté de l'expérience inouïe de mise au monde artificielle. Mais le texte de théâtre, art de l'éphémère, ne trouve d'achèvement complet qu'à travers les comédiens en scène. Nous sommes aux antipodes de la quête pirandellienne de l'infini, qui lui fait préférer l'art à la vie. C'est là, selon nous, une tension fondamentale traversant toute l'œuvre dramatique de l'auteur d'*Henri IV*. D'une part, construire la vie, être au cœur du système théâtral, dans les coulisses et sur la scène, réitérer cette étincelle à travers le rituel des représentations, et prendre les risques du théâtre, se mettre en danger, accepter, voire souhaiter que cela ne fonctionne pas… Car pour quelle raison le laboratoire n'exploserait-il pas ? Pourquoi un acteur réel ne ferait-il pas réellement dériver le texte lors d'une représentation ? Pourquoi un personnage, tel Tom Baxter, le héros de la *Rose pourpre du Caire* de Woody Allen, ne sauterait-il pas réellement dans le public pour prendre sa liberté de vivre ? Finalement, n'est-ce pas cela que Pirandello attend, voire désire en écrivant *Ce soir on improvise*, pour laquelle il va jusqu'à imaginer la constitution d'un faux public, afin que la glace de la vie et le quatrième mur théâtral soient brisés ? D'autre part, la volonté de contrôler, de figer l'ensemble du processus, par exemple *via* l'abondance et la précision des indications scéniques, afin que l'œuvre d'art lui survive et permette d'atteindre l'immortalité. Reste le mystère que constitue la place du public dans ce lieu clos expérimental. Pourquoi ne pas rester en coulisses ? Pourquoi lever le rideau ? Certes, le processus théâtral, figé dans une réalité institutionnelle, ne peut se faire sans le spectateur. Et Pirandello n'est sans doute pas insensible à un désir d'essaimage de ses conceptions, son théâtre révolutionnaire, qui questionne toujours les metteurs en scène[64], offrant un vecteur autrement efficace que ses romans...

---

[63] Voir Gaston Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin, 1957 (11e édition 1980).

[64] Voir notamment la note d'intention de Stéphane Braunschweig pour la création des *Géants de la montagne* à la Colline en septembre 2015.
Voir **http://www.colline.fr/sites/default/files/documents/dp-geants_0.pdf**
(dernière consultation le 26/08/15).

Pirandello est donc bien un auteur philosophique impressionniste qui vit le théâtre concrètement[65]. Les « jeux de rôles » et « masques nus », la mise en tension permanente de l'illusion et des faux semblants sont une mise en expérimentation de sa pensée. Le processus théâtral lui permet ainsi de mettre en pratique ses personnages et ses théories en les mettant « en vie » par un passage à la scène qu'il s'efforce de contrôler. Nous émettions précisément en introduction l'hypothèse d'un Pirandello qui aurait trouvé au théâtre le moyen de mettre en pratique sa philosophie. Si les différents aspects de sa dramaturgie traités ici parviennent à le démontrer, cette création, pour originale qu'elle soit, n'est pas sans précédent, la nécessité de jouer un rôle étant présente avec le héros de *Don Quichotte* pour le roman, et s'inscrit dans un processus approchant – entre autres – le théâtre de Shakespeare, dont il était un fervent admirateur[66]. Cette démarche s'inscrit plus globalement dans la tradition de l'écriture métathéâtrale, qui permet selon Jean-Pierre Sarrazac d'ouvrir le spectateur « à un questionnement aigu sur notre présence au monde[67] ». Mais le théâtre de Pirandello, qu'il soit métathéâtral ou non, est original en tant que théâtre expérimental et métaphore de la vie, de ses jeux et de ses risques. La vie, pour Pirandello, c'est du théâtre que l'on interroge. Comme l'écrivait Paul Renucci :

> Masques nus n'est pas seulement le titre général sous lequel Pirandello a entendu ranger la majeure part de son théâtre. C'est aussi l'image qu'il se faisait de la comédie, chargée de mensonge, et pourtant sincère, que l'homme donne sans trêve aux autres en se la donnant à lui-même[68].

Marjorie BERTIN
Institut d'Études théâtrales
Université Paris III

[65] Pirandello, à partir de 1925, devient directeur de théâtre et fonde sa troupe dont il est le metteur en scène. Entre le 2 avril 1925 et le 25 avril 1928, il signe plus de cinquante mises en scène au Teatro d'Arte de Rome.
[66] Voir notamment Maria Valentini, « Pirandello shakesperiano », in *Shakespeare e il Novecento* (sous la direction d'Agostino Lombardo), Roma, Bulzoni Editore, 2002, p. 165-186.
[67] Jean-Pierre Sarrazac, in *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 115.
[68] Paul Renucci, in *Théâtre complet*, I, *op. cit.*, p. 1177.

SAM SHEPARD, SA VISION DE L'« AMÉRIQUE »

En débarquant dans le New York contestataire des années soixante et après avoir quitté la Bishop's Company avec laquelle il avait traversé les États-Unis en tant qu'acteur, Sam Shepard est introduit et s'installe rapidement dans la mouvance provoquée par la vague révolutionnaire contre-culturelle qui a élu ses quartiers au sud de Manhattan dans l'East Village où quelques lieux, tels que cafés, églises, entrepôts désaffectés, sont en train de devenir les emblèmes de la nouvelle expression théâtrale qui se marginalise par rapport au théâtre conventionnel. Serge Bonnevie, dans le chapitre de son étude sur le « Sujet dans le théâtre contemporain », propose une définition, synthèse de cette époque contestataire devenue historique :

> Au départ, le mouvement théâtral américain des années 60-70 est lié à une contestation forte de la société, avec pour emblème politique les protestations étudiantes contre la guerre du Vietnam en 1962. Le théâtre se veut force subversive, moyen de résistance des cultures minoritaires ou défenseur des opprimés et autres marginaux. La plupart des conventions qui réglaient le théâtre jusqu'alors vont être bousculées, notamment par les « happenings » dans leur application à dépasser le cloisonnement des genres (musique, peinture, danse et théâtre). [1]

Si Shepard n'a jamais proclamé son adhésion aux mouvements politiques de cette époque, il se sent en phase avec les effets de cette agitation sur la vie artistique et bohème, effervescente et sans contrainte, qu'il mène à New York. C'est dans ce vivier de jeunes talents, artistes, écrivains, musiciens, metteurs en scène du Village que va se révéler son intuition artistique originale en accord parfait avec les attentes et recherches du moment, lesquelles l'encouragent à s'aventurer dans l'écriture théâtrale sans a priori, à laisser libre cours à son imagination et à inventer une scène qui se marginalise par rapport au traditionnel Broadway et au Off qui, à la fin des années cinquante, n'assure plus financièrement sa mission de soutien des nouveaux auteurs.

Robert Coe souligne l'opportunité du moment qui a permis à Shepard de se glisser dans cet espace dérèglementé :

> Shepard a pénétré l'espace paradoxalement clos et ouvert du théâtre non par le biais reconnu et fiable de la « littérature », mais à travers l'éphémère de la musique, de la drogue et les besoins profonds d'un acteur travaillant dans

[1] Serge Bonnevie, *Le Sujet dans le Théâtre contemporain*, l'Harmattan 2007, p139

> une ville décadente de l'Est des Etats-Unis à une période d'intense expérimentation théâtrale et de bouleversement social.[2]

Pourtant Shepard, âgé de vingt ans, ne fait que se retrouver dans un monde, un état d'esprit similaire à celui de la rupture que lui-même a opérée lorsqu'il a quitté sa famille et l'Ouest de sa prime jeunesse pour aller se recréer ailleurs à l'Est. La violence et la discipline paternelles l'ont obligé à s'affranchir du lien familial et cette cassure en a entraîné une autre qu'il assume rapidement pour se libérer de son passé et se sentir prêt à vivre sa vie. C'est ainsi qu'il entaille son nom pour le raccourcir, coup de pouce à sa carrière débutante tout autant que délestage d'un fardeau : « Mon nom, Samuel Shepard Rogers, était trop long. J'ai donc supprimé Rogers. Ce nom était dans la famille depuis sept générations (…)»[3].

Ce propos, qui vient en résonnance avec le moment paroxysmique de *Buried Child* quelques vingt ans plus tard, s'oppose ici à son besoin de déconstruire sa filiation pour se sentir libre et représente la première phase de son long périple dans l'exploration de l'identité, le maître thème de son œuvre, qui, si elle s'inscrit et se pressent déjà dans les œuvres de la période new-yorkaise occupera littéralement la période post-londonienne.

Alors qu'il commence à écrire et produire ses premières pièces, il n'est pas encore question de postmodernisme ni de déconstruction, ni de tous les termes qui vont naître de cette rupture esthétique. D'ailleurs, Shepard, on le sait, est imperméable à tout intellectualisme, c'est plutôt la frénésie de l'écriture et de la mise en scène qui le dynamise, subjugué et admiratif qu'il peut être devant le résultat de ses premières mises en scène, résultat qui comble ses attentes. Le jeune artiste était dans l'émerveillement devant les possibilités d'une scène, ce qui ne pouvait que l'encourager à continuer. De ses premières années d'écriture, Shepard confie en 1985 :

> Ces pièces sont pour moi inséparables de l'expérience de l'époque d'où elles sont issues. Une série de chroniques impulsives représentant un monde chaotique et subjectif. (…) Je me souviens d'avoir été ébloui par l'écriture, de m'être rendre compte que j'avais ces mondes en moi. Ces voix. Formes. Courants de langage. Lumière. Tous ces mystérieux éléments qui poussent

[2] Robert Coe, « Image Shots are blown, The Rock Plays », *in American Dreams. The Imagination of Sam Shepard*, ed. Bonnie Marranca, PAJ Publications, New York, 1981, p.57 : « …Shepard himself entered the paradoxically open and enclose space of the theatre not through the urban fastenesses of « literature » but through the ephemera of music, drugs, and the deep-felt needs of an actor working in a decaying city during a time of intense theatrical experiment and social change. »

[3] Ellen Oumano, *Sam Shepard, The Life and Work of an American Dreamer*, St Martin's Press, NY, 1986, p. 22 : « My name, Samuel Shepard Rogers, was too long. So I just dropped the Rogers part of it. It had been in the family for seventh generations and my grand mother wasn't too happy over it. »

> quelqu'un au voyage. J'écrivais tout le temps. Partout. Quand je n'écrivais pas, j'y pensais ou continuais d'écrire dans ma tête. J'avais six ou sept idées de pièces défilant en même temps dans ma tête.[4]

Le potentiel physique et concret de la scène le mobilise profondément pour en exploiter ses ressources, ce qui explique sa constante « insatisfaction » et son appétit pour toujours faire plus, propos confié dans une interview au *L.A. Herald Examiner* : « Je suis poussé par une profonde insatisfaction. Ce que vous accomplissez dans votre travail n'est jamais à la hauteur de ce que vous pressentez. Le travail n'est jamais plus facile. (…) »[5].

Ces « chroniques impulsives » qu'il assimile à son apprentissage de l'écriture vont faire sa célébrité, s'avérer riches en découvertes de techniques d'écriture, de vision de la scène et du personnage mais vont se heurter parfois, à ses débuts d'auteur de théâtre, à l'incompréhension de ceux qui le promeuvent et reconnaissent son talent, ainsi Edward Albee dans sa critique d'*Icarus's Mother*, paru dans le *Village Voice* à l'ouverture de la pièce en novembre 1965 :

> Je ne sais comment m'exprimer sur Icarus's Mother, mais encore une fois le « de quoi s'agit-il » des pièces de Shepard est nettement moins intéressant que le « comment elles le font. » (…) Dans Icarus's Mother (…) les étincelles qui s'élèvent et retombent en pluie semblent arbitraires et sans motivation, il ne nous est pas donné de comprendre la nature de l'expérience, on cherche la pierre angulaire et on ne la trouve pas. (…)[6]

Ce fourvoiement dans la saisie de cette pièce démontre à quel point le désintérêt pour le « sens » moteur d'une pièce pouvait dérouter même des écrivains absurdistes comme Albee. Pourtant Albee a reconnu d'emblée la puissance artis-

---

[4] Sam Shepard, *The Unseen Hand and Other Plays*, *Introduction*, New York, Vintage Books, 1996 : « For me, these plays are inseparable from the experience of the time out of which they came. A series of impulsive chronicles representing a chaotic, subjective world. (…) I can remember being dazed with writing, with the discovery of finding I actually had these worlds inside me. These voices. Shapes. Currents of langage. Light. All the mysterious elements that cause anyone to make a journey. I wrote all the time. Everywhere. When I wasn't writing, I was thinking about it or continuing to « write » in my head. I'd have six or seven ideas for plays rolling at once. (…) »

[5] Sam Shepard cité in Ellen Oumano, *op. cit.*, p. 3 : « I'm driven by a deep insatisfaction ; What you accomplish in your work always fall short of the possibilities you know are sneaking aroung. The work never gets easier. It gets harder and more provocative. » (…)

[6] The Village Voice, Edward Albee reviews Shepard's « Icarus's Mother », July 17, 1965 : (…) I have no way of telling you what « Icarus'sMother » is about, but again, up until now, at any rate what Shepard's plays are about is a great deal less important than how they are about it. (…) In Icarus's Mother the sparks which rise and shower seem arbitrary and unmotivated, we are not allowed to assume we know the nature of the experience and we are forced to look for the touchstone and we cannot find it. (…)

tique de Shepard, il attire l'attention sur ce qu'il nomme la « résonance » des pièces de Shepard en opposition à la « note », suggérant ce qu'elles éveillent dans le spectateur qui est au-delà d'un sens attendu. Il pointe là l'écueil auquel s'est heurté Michael Smith, à qui avait été confié la première mise en scène *d'Icarus's Mothe*r, qui, dans sa volonté de servir au mieux le texte, a sensibilisé ses acteurs au sens, à la « note », de la pièce plus qu'à l'image, à la « résonance » qu'elle aurait dû produire.

Shepard rompt avec la tradition théâtrale de la « représentation » pour produire de l'image dans son caractère éphémère mais percutant, la résonance étant ce qu'elle évoque d'intraduisible dans les esprits et mémoires des spectateurs qui l'emportent avec eux. À cette nouvelle façon d'envisager le théâtre il faut un contexte que Shepard va trouver tout d'abord dans la musique qu'il a en lui naturellement,, dans le rock en particulier qui éclate à cette époque et dans les drogues, à la recherche de sensations et de visions. Ce sont aussi les essais de jeu qu'il fait avec son ami inséparable du moment, Charlie Mingus junior, lorsqu'ils déambulent tous les deux dans le Village. Tous deux, libres et pauvres, dans New York et sans aucune autre responsabilité que de travailler suffisamment pour manger et payer leur loyer, ils jouent à trouver des personnages et à les imiter, à jouer des rôles et les échanger. S'ils sont peut-être en recherche de leur identité, comme le suggère Ellen Oumano, en ce qui concerne Shepard, en tout cas, elle ne manque pas de déceler en lui les qualités d'un vrai écrivain ainsi que sa « marque de fabrique » :

> Il est clair qu'une grande part de l'œuvre de Shepard a émergé de ce jeu « sérieux », trouver un personnage et le laisser parler, une esthétique que Shepard développera et présentera plus formellement dans ses classes d'écriture théâtrale.[7]

Ses sources d'inspiration sont là, dans le quotidien américain de son époque, avec ceux qu'ils côtoient, un monde qu'il s'approprie pour en faire son matériau théâtral, l'intégrer à la spontanéité de l'acte théâtral, la primauté de l'expérience avec le spectateur comme le note S. Bonnevie : « …à vivre des expériences avec un public, à le dérouter, à le surprendre et à fabriquer au coup par coup un matériau de création et d'expression (…). »

Son quotidien lui sert de décor et d'inspiration et il intègre le quotidien culturel américain plus large de l'époque, inscrivant dans ses pièces ce qui rapproche et divise les individus, les affrontements et les conflits et révélant un attrait pour la société tout aussi puissant que la répulsion et la terreur qu'elle lui inspire, renvoyant aux spectateurs, ou plutôt partageant avec eux, dans des salles conviviales

[7] Ellen Oumano, *op. cit*., p. 23 : « It is apparent that much of shepard's work developed from this « serious » play, from finding a character and letting it speak, an aesthetic Shepard was to later devolop and present more formally to his playwriting classes. »

où il se produisait, une image instantanée assemblant personnages et situations, image qui fascine, déclenche parfois le rire et en tout cas interpelle, résonne.

C'est ainsi que Shepard s'inscrit dans le paysage théâtral newyorkais, marginal d'abord, libre mais fasciné par les « mondes » qu'il a en lui, fasciné par ces voix et formes qui s'imposent à lui et demandent à être mises en scène, à devenir pleinement et totalement spectacle.

Quels sont ces mondes et ces voix ? Quelle note et quelle résonance ont-ils eu, ont-ils encore aujourd'hui, pour justifier l'intérêt qu'a reçu leur auteur et sa notoriété ? Transmet-il un message ?

L'œuvre de Shepard se répartit sur quatre grandes périodes correspondant à ses migrations et à son inscription dans une période où le théâtre est en pleine redécouverte : New York, de 1961 à 1972, première destination, qui déclenche son désir de devenir artiste, musicien d'abord puis écrivain de théâtre. Son théâtre s'affilie aux *happenings* de cette décennie qui se terminera avec la fin même de ce mouvement particulier avant la fin des années soixante mais dont il conservera, au fil de son évolution et de son expérience, le même fondement esthétique : Londres pour trois ans, de 1972 à 1975, seconde étape et cassure volontaire et nécessaire d'avec sa base de lancement, où il va continuer à écrire et bénéficier des rencontres des grands personnages de la scène comme Peter Brook, qui vont le conseiller dans son métier de dramaturge et de metteur en scène. Avant de partir pour Londres, Shepard est dans son cycle des « Rock Plays » qu'il poursuit dans ce qu'il appelle la « capitale mondiale du rock ». Dans cette série de pièces il questionne le statut de héro et de son *ego*, il y mettra un terme avec *Angel City* à son retour aux États-Unis, après s'être installé à San Francisco, à « l'Ouest » en 1976, sa troisième étape, celle de la célébrité confirmée. Il est accueilli au Magic Theatre par le metteur en scène John Lion et le directeur artistique Robert Woodruff. Un nouveau cycle de pièces est entamé où il questionne le lien à la famille dans ce qui deviendra ses « Family Plays », mais aussi le lien à l'américanité, à une appartenance/mémoire culturelle qui façonne la personnalité, détermine le « je » ; une autre étape en cours, de 1985 à aujourd'hui, mérite d'être mentionnée, où sa notoriété lui permet d'écrire et d'être produit en Irlande, à Dublin pour ses « premières », à New York pour les reprises américaines et partout aux États-Unis pour l'ensemble de son œuvre.

Mon essai est centré sur la force et l'énergie initiales de Shepard à mettre en image des mondes qu'il veut voir surgir en trois dimensions. Comment y parvient-il, quelle esthétique ? Quel langage soutient ces images souvent explosives, quels personnages pour ces mots qu'ils incarnent, mots qui frappent l'air, qui les « verticalisent » pour reprendre Philippe Minyana : « Les personnages ne tiennent

debout que parce qu'ils parlent »[8]. Quelle culture les inspire, émanent-ils de sa perception, de son expérience ? À qui Shepard s'adresse-t-il, Quel public pour son théâtre ? Si la renommée de Shepard en France s'est faite autour de *Fool for Love*, *True West* et *Buried Child* qui sont des pièces aux thèmes assez universels, les autres restent inconnues et non jouées, et d'une manière générale, à l'exception de *Fool for Love*, jouée un temps régulièrement dans le Off à Avignon, les autres n'apparaissent jamais ou plus dans les programmations sauf *Buried Child* à Lausanne en 2013. Son américanité est-elle trop américaine au point de ne pouvoir passer les frontières ? Leslie A. Wade constate :

> Que ses œuvres aient continué à trouver un public pendant toutes ces années démontre que l'attrait du dramaturge ne réside pas uniquement dans sa technique dramatique mais que ses pièces s'adressent à une expérience américaine inscrite profondément dans la mémoire culturelle.[9]

Wade se fait l'écho de nombreux critiques pour confirmer « l'américanité » de Shepard, reconnaissant qu'il est « fondamentalement américain » : « S'inspirant de séries d'images disparates tirées du rock and roll, du roman policier, du cinéma de série B et des westerns, ses pièces fonctionnent comme un entrepôt d'images, d'icônes et d'idiomes qui reflètent la culture américaine et la sensibilité américaine. »[10] Shepard lui-même ressent son américanité : « …vous avez telle personnalité qui d'une certaine façon vous enferme, vous êtes prisonnier de toutes vos influences culturelles et de vos influences psychologiques par votre famille… (…) Vous ne pouvez pas échapper, c'est ça en fait, vous ne pouvez pas. »[11]
L'identité est absolument centrale dans l'œuvre de Shepard, celle fondée sur la culture qui l'inspire pour la mettre en scène et la questionner.

---

[8] Philippe Minyana, *Le « théâtre limite »*, propos recueillis par Irène Sadowska-Guillon, *l'Avant-Scène Théâtre*, n°809, Paris, 1er mai 1987, p. 22.

[9] Leslie A. Wade, *Sam Shepard and the American Theatre*, Westport, CT, Praeger Publishing, 1997, p. 2 : « That his work has continued to find audience throughout these many years further suggests that the playright 's appeal has not been based on innovative dramatic technic alone, but that his plays somehow speak to an American experience that lies deep within the nation's cultural memory. »

[10] *Ibid.*, p. 2 : « Drawing from the disparate image banks of rock and roll, detective fictions, B-movies, and Wild West adventure shows, his plays function as a storehouse of images, icons, and idioms that denote American culture and an American sensibility. »

[11] Sam Shepard, *Metaphors, Mad Dogs and Old Time Cowboys* in *American Dreams, The Imagination of Sam Shepard*, ed Bonnie Maranca, PAJ Pub., 1981, p. 208 : « 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… (…) You can't escape that's the whole thing, you can't. »

I. *Off-Off-Broadway,* un lieu de repli pour favoriser un théâtre expérimental et d'échange avec un public en attente d'innovation

1. Sam Shepard, une rage d'écrire pour le double plaisir de créer et de distraire d'abord !

Cette attraction irrésistible pour l'écriture, pour celle qu'il perçoit en lui-même, pourrait qualifier sa première période d'écrivain intarissable qui est inséparable de ce mouvement intellectuel précis du New York des années soixante. Stephen Bottoms souligne, dans la préface de son étude consacrée au mouvement artistique de cette période, à quel point Shepard est contenu dans cet Off-Off-Broadway, « mouvement qui semble avoir été balayé totalement des livres d'histoire (…) et qui, loin d'être une simple passade amateur ou étudiante, a fait exploser un théâtre authentiquement innovateur. »[12]

Bottoms insiste aussi sur l'indépendance de ce mouvement qui a permis à des artistes débutants comme Shepard de vivre en milieu protégé, en repli, le temps de leur début, et donc de pouvoir écrire et produire en toute spontanéité et liberté. Les Caffe Cino, La Mama, Judson Poets Theatre, Theatre Genesis, avec derrière eux leurs promoteurs/protecteurs, Joe Cino, Ellen Stewart, El Carmines et Ralph Cook qui, sans pouvoir les payer, offraient aux jeunes auteurs, metteurs en scène et acteurs des scènes pour se produire.

À ces auteurs revenait la tâche de trouver les acteurs, les décors et l'éclairage qu'ils nécessitaient pour leur mise en scène, ce que Lanford Wilson commente, se faisant la voix de ces jeunes auteurs lorsqu'il parle de cette période :

> Je crois que nombre d'entre nous étaient formés comme des forgerons, en forgeant. (…) Nous étions véritablement gâtés et pensions que nous ferions toujours tout nous-mêmes. C'était vraiment extraordinaire et un travail énorme. Quatre ou cinq pièces par an. On ne pensait même pas 'apprentissage'.[13]

Si l'étroitesse des lieux ne pouvait souvent accueillir que peu de spectateurs, ceux qui étaient présents étaient des amateurs en attente d'un nouveau

[12] Stephen J. Bottoms, *PLAYING UNDERGROUND A Critical History of the 1960's Off-Off- Broadway Movement*, Preface : « I became fascinated by his (shepard) background in the Off-Off-Broadway movement of the 1960s- a movement that seemed to have been largely airbrushed out of the history books … and which, far from being merely some amateur or student affair, had produced an explosion of genuinely innovative theatre. »

[13] Lanford Wilson, *In Their Own Words*, *Contemporary American Playwrights*, David Savran, Theatre Communication Group, 1988, p. 312 : « I think a lot of us were trained like gardeners-by doing. (…) It spoiled incredibly because we thought we were always going to get to do everything. It was great fun and an enormous amount of work. Four or five one-act plays a year. But we had no idea that we were serving an apprenticeship. »

théâtre, le plus souvent jeunes, curieux et friands des découvertes de ces artistes non dérangés par les critiques des grands journaux, lesquels n'étaient pas encore attirés et convoqués dans ces lieux. Durant cette période le théâtre était un partage avec le public, la convivialité et le non-conformisme étaient les caractéristiques de l'époque. Partage encouragé par le *Village Voice*, journal et premier *supporter* enthousiaste du mouvement, qui, créé au milieu des années cinquante et installé dans le Village, introduisait les auteurs et leurs productions. Edward Albee, déjà renommé avec *Zoo Story*, a fait partie des premiers chroniqueurs, avec Michael Smith entre autres, qui faisaient la présentation et la critique des pièces présentées dans le OOB. Maria Irene Fornes reconnaît : « Je dois ma vie au théâtre au Village Voice. Si le Village Voice n'existait pas je ne sais pas si j'écrirais aujourd'hui. »[14] Les raisons sont là dans ces témoignages pour comprendre la « facilité » avec laquelle Shepard, un de leurs pairs, a pu produire ses premières pièces, encouragé comme les autres jeunes auteurs à s'essayer à produire et à mettre en scène un modèle de pièce qui se démarquait et correspondait aussi à une attente, suscitait l'intérêt : des pièces en un acte et « jetables » comme le fit Koutoukas à l'issue d'une représentation, privilégiant l'instant, l'éphémère « ici et maintenant » et, pour lui particulièrement, l'image « icône » qui enveloppe la totalité de la représentation – voire qui tente de clore l'impossible fin de chacune. Ces pièces, souvent courtes au début dans le cas de Shepard, répondent aux vœux plus intellectuels d'un public qui est en attente de l'émergence d'un nouveau théâtre américain, inspiré du théâtre de l'absurde qui se pratique en France par Beckett, Ionesco et Genet, par Pinter en Angleterre, auteurs qui ont été joués à New York, au début des années soixante. Shepard fait rapidement partie de ces espoirs, suscite l'intérêt des metteurs en scène et directeurs de salles et commence à jouer pour le public.

2. Shepard entre en scène : ses premières productions théâtrales

> Le premier serveur du « Village Gate » était un type qui s'appelait Ralph Cook, on lui avait donné cette église appelée St Mark's-in-the-Bowery, il avait démarré un théâtre appelé Theatre Genesis. Il a dit qu'il cherchait des pièces nouvelles pour les monter et je lui ai dit que j'en avais une.[15]

[14] Maria Irene Fornes, *In Their Own Words, Contemporary American Playwrights*, David Savran, Theatre Communication Group, 1988, p. 61 *:* « I owe my life in the theatre to the Village Voice. If the Village Voice didn't exist, I don't know if I would be writing now. »

[15] Sam Shepard, *Metaphors, Mad Dogs and Old Time Cowboys*, interview with Sam Shepard, Kenneth Chubb, in *American Dreams, The Imagination of Sam Shepard*, p. 192 : « The head-waiter at the Village Gate was a guy named Ralph Cook, and he had been given this church, called St Mark's-in-the-Bowery, and he started a theatre called Theatre Genesis. He was looking for new plays to do, and I said I had one. »

Le 10 octobre 1964, le Théatre Genesis, accolé au dos de l'église épiscopale St Mark's-in-the-Bowery, dans le Lower East Side, inaugure sa scène avec deux pièces en un acte de Shepard, *Cowboys* et *The Rock Garden.* Ce sont les deux premières pièces de Shepard jouées en public : Ralph Cook, directeur du théâtre et metteur en scène, a choisi Shepard pour sa jeunesse, son intuition théâtrale, brute de toute formation académique littéraire. À ces raisons de choix Stephen Bottoms ajoute le lien qu'il perçoit entre les deux pièces : « Si "Cowboys" célèbre les tentatives de deux jeunes hommes à se créer des nouveaux rôles et des directions pour eux-mêmes, "The Rock Garden" donne un aperçu de ce qu'ils fuyaient ». Rétrospectivement, apparaissent les thèmes fondateurs de l'écriture de Shepard : la liberté et l'identité. Si la force de la thématique est à peine perceptible la force de la forme, de l'expression, est remarquable par son originalité et nous intéresse ici au premier chef. À la vitalité et l'exubérance de *Cowboys* (perdue et réécrite par Shepard sous le titre *Cowboys#2* prise ici en référence) qui est un jeu de transformation de deux personnages qui alternent sur des bruits, musiques, éclairages des humeurs de toutes sortes, répond le dépouillement scénique de *The Rock Garden* où domine le silence dans la première scène où « rien » ne se passe.

Si Shepard trouve déjà son mode d'expression, il s'aligne sur ses contemporains, entend les conseils de Ralph Cook, a connaissance de Beckett, vit la puissante influence d'Artaud qui inspire le Living Theatre de Julian Beck et Judith Malina dans les années soixante. Robert Abirached redéfinit la théâtralité au vue de l'évolution du théâtre en France et y inclut *la totalité des signes qui le constituent :*

> La théâtralité n'est rien d'autre, au sens opératoire du terme, que l'ensemble des dispositifs qui permettent à un texte de prendre corps sur scène et d'y installer matériellement un univers. (…)[16]

Prendre corps, c'est ainsi devenir vivant, faire vivre la scène, l'animer pour Shepard au moyen de personnages et de situations éphémères et/ou incohérentes. Shepard trouve dans le langage sa « forme » que portent le corps et la voix des personnages, son dispositif de base qui s'impose à lui, il crée sa façon de communiquer au travers de son art des mots, son sens de l'action, de la musique et du rythme qui constituent son esthétique avec pour but d'atteindre, de produire un effet et, pourquoi pas ?, de surprendre voire choquer le public présent : « L'unique souci était de faire un théâtre vivant et vital qui parle au moment. Et à cette époque, le moment c'était la colère contre une certaine mentalité américaine. » [17]

---

[16] Robert Abirached, *La Crise du Personnage dans le Théâtre Moderne*, Éd. Gallimard, 1994, p. 421.

[17] Sam Shepard, *Sam Shepard The Unseen Hand and Other plays*, *Introduction*, 1985, Random House, New York, 1996, p. xii : « The only impulse was to make living, vital theatre which spoke to the moment. And the moment, back then in the mid sixties, was seething with a radical shift of the American psyche. »

Dans *Cowboys*, la scène est vide et à peine éclairée, un chevalet de sciage en haut de la scène sur lequel est fixé une lampe clignotante et deux paires de personnages qui évoluent dans un décor constitué de sable et de gravier qui recouvre la scène, créant l'univers matériel qui va se métamorphoser au gré des échanges impromptus de Stu et Chet. Ils « jouent » aux cowboys et aux indiens sur scène comme ils le font à la ville dans l'esprit même du « jeu » que revendique Shepard, alternant et investissant les rôles et les âges, vivant leurs visions qui dessinent dans l'air ces univers en enfilade dans un temps qui est celui des actions. Ce seront des nuages et de la pluie, de la boue pour se rouler dedans, une rive au bord d'un ruisseau, un désert sous le soleil etc., des états psychologiques, frayeur, joie, peur, terreur. Dans *The Rock Gardeni*, un père est absorbé dans son journal pendant que deux adolescents attablés boivent à la cuillère un bol de lait, le seul bruit venant de l'absorption de ce lait par petites gorgées, rythme ou cadence brisé par le renversement du lait par l'adolescente qui clôt cette première scène. La deuxième sera un échange du fils avec la mère sur des biscuits qu'elle faisait autrefois et une séance d'habillage pour le garçon. La troisième, l'entrée dans l'âge d'homme du garçon. Trois scènes distinctes, en apparence sans lien, sans motif, sans intérêt, « ennuyeuses » dans leur effet. Tout se passe devant une poignée de spectateurs assis très près de la scène, en quasi fusion avec la fiction qui s'y passe, scène exiguë et meublée des seuls décors nécessaires : une table et deux chaises, puis un fauteuil, puis un canapé.

Ces « délire » et « silence », qui semblent ne mener nulle part et que découvrent les spectateurs, ne sont pas reçus et appréciés de la même façon par tout le monde et, si certains critiques n'y ont vu que du mauvais Beckett, d'autres comme les critiques et metteurs en scène Michael Smith et Bill Hart ont été enthousiasmés par le « rythme » qu'ils qualifient « bop » de la pièce :

> Semblable à la prosodie spontanée de Ginsberg, Kerouac, ce qu'ils étaient à la poésie et au roman. Les liens avec la musique étaient indéniables. Sam parle de la voix qui doit percuter l'air. C'était l'air du temps avec quelque chose d'étonnamment formel. Et la crédibilité d'un rêve.[18]

Si un sens n'apparaît pas clairement, il n'est d'évidence pas central pour ces innovateurs et bousculeurs de la scène et du théâtre qui sont transportés d'abord par le mouvement où dominent les rires hystériques, les coups de sifflet, la pluie, les klaxons, les galops de chevaux qui rythment le « sur place » des personnages perdus dans leur délire/rêve formalisé par l'auteur. Michael Smith compare cette conception de la scène à ce qui se passait dans la musique populaire de cette

[18] Ellen Oumano, *op. cit.*, p. 34 : « It was like that spontaneous prosody of Ginsberg, Kerouac –what they were to poetry and the novel. And there were absolute connections to music. Sam talks about how the voice has to hit the air. It was the sound of the day and there was also astonishing formalness to it. It has the credibility of a dream to it. »

époque et chez Dylan en particulier : « qui semblait chanter ce que lui ressentait et expérimentait et non pas un éventail de sentiments préétablis. »[19]

Au début de 1965, toujours dans le même théâtre, Shepard présente *Chicago*. Sept personnages, dont deux principaux, Stu et Joy. Le rideau s'ouvre sur les trois coups frappés par un policier sur le rideau et alors que s'entend en voix *off* le « Gettysburg Address », le discours historique de Lincoln en 1863 donné au cimetière de Gettysburg pendant la guerre de Sécession. Le discours s'efface pour laisser entendre Stu, assis dans une baignoire au milieu de la scène, superposer en bouts rimés son Histoire, celle de son errance dans une ville à la recherche de son chien perdu et mort. La pièce, lors d'actions qui se succèdent sans interruption, est rythmée, alternant les allées et venues de Joy « aux ordres » de Stu, apportant biscuits et serviettes, rentrant dans la baignoire avec lui, l'embrassant, annonçant son départ, recevant ses amis parés pour une partie de pêche ; puis Joy de jouer un impossible (?) départ en s'en allant et revenant avec un chariot plein de bagages, indifférente à Stu qui « se noie » dans un délire cauchemardesque d'où il ressort sans souffle. De la baignade « pour de faux » à la peur de la noyade, c'est la baignoire/bateau imaginaire qui occupe le centre de la scène, c'est là que tout se passe : l'image qu'elle produit avec Stu retenu captif qui s'engloutit dans ses mimiques, pantomimes, postures, changement de voix dans l'indifférence des autres personnages. Shepard s'explique sur Chicago en disant que : « C'est venu comme ça, je n'ai rien modifié ni essayé d'en faire quelque chose d'important. C'est parti d'une image. L'image d'un type dans une baignoire… »[20]

Ce sont là du rythme et des images qui surprennent et bousculent les spectateurs mais aussi les metteurs en scène et propriétaires de scène comme Ellen Stewart, propriétaire du Cafe la Mama, qui perçoivent son talent et veulent l'encourager. Stephen Bottoms note la centaine de pièces qui étaient produites chaque année dans ces théâtres dont la majorité était sans avenir et l'intérêt porté à ceux qui étaient pressentis comme des valeurs présentes et futures comme celles de Shepard, Maria Irene Fornes, Megan Terry et Lanford Wilson, pour ne citer qu'eux, qui se produisaient souvent et régulièrement sur les scènes qui les avaient d'abord découverts et où ils faisaient leur « apprentissage ».

Shepard, encouragé par son premier succès, enchaîne une dizaine de pièces sur deux ans dont *Icarus's Mother* et *4-H Club*, *Up to Thursday* en 1965 et *Red Cross*, *Fourteen Hundred Thousand* en 1966. Sur des scènes vides, animées par l'éclairage et les bruitages, et aussi les costumes, le ressort est similaire, l'action est abandonnée au profit d'une succession d'actions sans lien et dénuées de sens appa-

[19] *Ibid.*, p. 35 : « They seemed to catch the actual movement of the minds of people I knew. A little bit similar to what was happening in popular music, Dylan, for example, who seemed to be singing about what he himself felt and experienced, rather than some preestablished range of feelings. »

[20] *Ibid.*, p. 40 : « The stuff would just come out, and I wasn't really trying to shape it or make it into any big thing. I would have a picture and just start from there. A picture of a guy in a bathtub… »

rent, dominées par la spontanéité de personnages en désespoir de consistance, de continuité car pris dans leur présent, vide de tout projet, de passé et d'avenir et qui s'accrochent à leur rôle jusqu'à en être « conscients », comme l'exprime Dana dans *Fourteen hundred Thousand* : « Ça te donne quelque chose à projeter dans le futur comme future référence »[21] en réplique à sa mère qui vient, dans un accès affectif « décalé » ou absurde, de proclamer aimer son mari.

Les personnages d'*Icarus*, rassemblés autour d'un barbecue encore fumant sur une herbe verte, terminent leur piquenique annuel le jour de la fête nationale lorsqu'un avion apparaît et vole au-dessus d'eux en décrivant des figures qu'ils ne comprennent pas, qui les troublent. Cet avion et ce pilote suscitent leur curiosité mais les inquiètent tout autant ; le déroulement de l'action se centre sur leurs comportements qui passent par différents « états » pour se charger progressivement d'inquiétude puis tomber dans une paranoïa collective quand cet avion finalement sombre dans la mer. *Red Cross* se passe dans une chambre d'hôtel où tout est blanc, les costumes y compris. Carol attire l'attention de Jim sur un mal qui risque de la terrasser et qu'elle mime et raconte dans une envolée verbale où elle se voit skieuse mortellement blessée, la tête séparée de son corps, le point final de son récit étant l'image d'une tache rouge de son sang sur la neige. Après son départ arrive la femme de ménage à laquelle Jim confie qu'il a des poux. Suit une longue discussion qui débouche sur une leçon de natation que donne Jim à l'employée et qui se termine par une crampe et la peur pour celle-ci d'une noyade. Au retour de Carol, Jim n'a plus de poux, c'est Carol qui en est couverte. Ils lui offrent le prétexte d'une nouvelle échappée verbale qui se termine par un filet de sang coulant sur le front de Jim. Du rouge sur du blanc.

3. Des « chroniques chaotiques et subjectives » pour faire vivre des mondes, des formes, des courants de langage

Pour qui n'a pas vu ces pièces, qui ne sont plus jouées aujourd'hui, elles demandent à l'évidence une forte concentration et imagination du lecteur pour les « mettre en scène » mentalement. Ces pièces bougent et s'activent en mots, sont « sonorisées » et animées, mais aucune action ne les fait avancer. Les personnages sont souvent statiques, lorsqu'ils sont en mouvement ils tournent en rond, ils sont sans destination et semblent guetter et ne compter que sur leur imaginaire riche en visions pour se transporter dans l'univers des mots qu'ils semblent suivre et qu'ils escaladent jusqu'à l'exaltation et au cauchemar. Il est nécessaire de rappeler encore l'importance qu'accorde Shepard à la puissance des mots :

[21] Sam Shepard, *Fourteen Hundred Thousand* in *The Unseen Hand and Other Plays*, Random House, 1996, p. 123 : « It gives you something to project into the future as a future reference. »

> Pour moi, la puissance des mots (…) réside dans la capacité d'évoquer des visions dans l'œil du public. La poésie amérindienne (dans sa plus simple traduction) est un premier exemple. Les racines de cette poésie proviennent d'une croyance religieuse dans le mot lui-même. (…) Des mots qui sont des incantations vivantes et non des symboles. Pris de cette façon, ces mots qui vivent et qui respirent alors qu'ils percutent l'air entre l'acteur et le public possèdent la puissance de changer notre chimie.[22]

Artaud, radical, n'est pas loin, qui ne voit pas l'intérêt de « faire dialoguer des personnages sur des sentiments et des passions, des appétits et des impulsions d'ordre strictement psychologique, où un mot supplée à d'innombrables mimiques. »[23] Shepard use du dialogue inopérant pour trouver dans le monologue incantatoire une échappée momentanée du personnage hors de lui-même et du contexte scénique.

Kevin O'Connor, qui a joué le rôle de Stu (*Chicago*) de nombreuses fois et qui a été confronté au texte et à la difficulté du jeu de ces pièces, souligne la chance qu'a eue Shepard de travailler avec Ralph Cook : « Ralph avait trouvé comment laisser parler Sam pour lui-même (…) ; ce qu'il avait écrit originellement, c'était là où il voulait aller (…). » Kevin O'Connor note également la « réalité théâtrale » que recherche Shepard qui demande à rendre « plus que vrai ».[24] Joyce Aaron complète cette perception naturaliste de l'écriture de Shepard en la comparant à « l'improvisation sur une seule note… ou un accouchement. Quand c'est le moment où il faut pousser. Donner naissance à un monologue de Sam, c'est ça ».[25]

---

[22] Sam Shepard, *Language, Visualisation and the Inner Library*, in *American Dreams, The Imagination of Sam Shepard,* ed. Bonnie Marranca, PAJ Publicaitons, NY, 1981, p. 216 : « Still, the power of words for me (…) is in the capacity to evoke visions in the eye of the audience. American Indian poetry (in its simplest translation) is a prime example. The roots of this poetry stem from a religious belief in the word itself. Like "crow". Like "hawk". Words as living incantations and not as symbols. Taken in this way, the organization of living, breathing words as they hit the air between the actor and the audience actually possesses the power to change our chimistry. »

[23] Cité par Robert Abirached, *op. cit.*, p. 345.

[24] Kevin O'Connor, cité dans *Sam Shepard the Life and Work of an American Hero,* Ellen Oumano, *op. cit.*, p. 41-42 : « What we had to put in originally was where it would go, and Ralph found actors who could invest it with themselves so it made a real connection. And we were all a community which helped a lot. Ralph wouldn't impose. (…) He knew you had to be coming from something real. (…) You have to be coming from something that's in the text, and, at the same time, you have to make it more than real. There is a certain theatrical reality Sam is going for. »

[25] *Ibid.*, p. 48 : « You could compare it to jamming, or improvising on a single note. Or even having a baby. Nobody tells you how to push or when – there is just a certain moment when your whole body says : « Push. » Giving birth to one of Sam's monologues is similar. »

Preuve donc que l'adaptation de ces pièces à la scène demande une remise en question de la mise en scène qui ne peut plus se centrer sur un texte porteur du sens autour duquel s'organise une trame mais comme un élément parmi les autres qui participe au spectacle « total » de mots et d'images que Shepard veut produire. Le théâtre de Shepard est le résultat de sa visualisation d'une situation, d'un personnage : « Il sort de nulle part en trois dimensions et parle. Il ne me parle pas puisque je ne suis pas dans la pièce. Je l'observe. Il parle à quelque chose ou quelqu'un d'autre ou même à lui-même, ou même à personne. »[26] Son théâtre est une « structure ouverte où tout peut arriver », postmoderne, déstructurée dans son esthétique où le personnage trouve sa motivation dans des envolées verbales qui « évoquent des visions dans l'œil du public », convoquant les sens, œil et oreille, attentive aux mots et à leur puissance sonore et subjective, évocatrice. Ainsi le personnage/sujet aspire à être poétique car l'expression verbale qui lie verbe et voix le fait vivre, est son espoir de vie, ce qu'a compris Ralph Cook en mettant en scène les textes de Shepard.

Sur scène se démènent des personnages qui cherchent des raisons/situations, des rôles pour exister, que ce soit Stu dans *Chicago*, Jim dans *Red Cross*, les cinq personnages d'*Icarus*, ceux de *4H Club*, personnages qui s'engagent dans une poursuite de souris imaginaires qui ont envahi leur appartement, ou ceux de *Fourteen Hundred Thousand*, qui s'absorbent dans le montage d'une bibliothèque. Tous cherchent un événement pour se construire et donner matière aux mots qui vont les exprimer, attester leur vie.

Dans la parole qui leur est donnée, les personnages veulent se saisir de leur existence et de leur expérience afin, comme le dit Donna dans *Fourteen*, de « l'utiliser comme une sorte de point de repère ou même une sorte de guide »[27], regard pragmatique et clinique sur leur condition que tentent de transcender les monologues qui leur permettent intériorisation et extériorisation en même temps quand leur voix s'élève, les matérialise, les distingue et les transforme en « incantation vivante » : immanence et transcendance à la fois.

À l'aspect de l'exécution, du jeu, s'ajoute celui de la résonance de ces pièces pour reprendre le terme d'Albee qui a saisi l'enjeu de Shepard et qui est de capter le public le temps de la représentation et au-delà peut-être par les images (l'image finale notablement) qui laissent une empreinte visuelle, à défaut d'une fin « rationnelle », sur la scène :

---

[26] Sam Shepard, *Language, Visualization and the Inner Library*, ed. Bonnie Marranca, *op. cit.*, p. 215 : « He appears out of nowhere in three dimensions and he speaks. He doesn't speak to me because I'm not in the play. I'm watching it. He speaks to something or someone else, or even to himself, or even to no one. »

[27] Sam Shepard, *Fourteen Hundred Thousand*, *op. cit*., p. 123 : « We'll have gathered together our joint experience and be able to use it as a kind of guidepost or maybe even a kind of guiding light. »

> Ce qui est fantastique au théâtre, c'est qu'on peut faire voir quelque chose qui est invisible, et c'est là que réside mon intérêt pour le théâtre, de voir cette chose se passer avec des acteurs et des costumes, de la lumière, des décors et du langage et même une intrigue, et quelque chose apparaît au-delà de ça et c'est cette image que je cherche, cette sorte de dimension supplémentaire. [28]

Shepard est un adepte de l'écriture spontanée de Kerouac mais aussi de la technique de peinture de Jackson Pollock, de « ces toiles aux compositions sans *marge, ni points de focalisation, aux formats gigantesques, brouillant le regard, envahissant l'espace d'un mur à l'autre… ».*[29]

4. *Un présent permanent : « C'est comme la vie. On ne sait pas ce qui arrive. »*[30]

L'absence de focalisation et la sensation d'infini constituent le trouble des personnages, responsable paradoxalement de leur enfermement dans un présent permanent déroutant qui les concentre sur des événements triviaux ou accablants : ils ne se sentent jamais exister et ne savent pas où ils vont. Leur passé est flou le plus souvent et ils compensent ce vide par leur volonté de faire, de s'activer, d'être dans la démonstration ; ils sont sociables et ont le sens de l'empathie mais s'affrontent lorsque leur rôle/existence est en péril ; ils connaissent l'isolement, le retrait du groupe d'où une nouvelle situation va les sortir et les maintenir vivants. Vivre, c'est être vulnérable et nécessite de se protéger et le danger vient dans ces premières pièces de la puissance des éléments, le soleil qui brûle, le ciel et un avion inquiétant, l'eau qui engloutit, les constructions humaines élémentaires ou gigantesques, les fléaux comme les rats envahissants, l'« autre » qui constitue la société. Ces personnages qui subissent le monde sont progressivement inquiets, leur société inventée ou parodiée dans *Cowboys #2* est progressivement terrorisante, dirigée par un pouvoir inconnu (les deux autres hommes, n°1 et n°2, qui « conduisent » les actions) et invisible qui transforme les deux personnages en deux vieux cowboys impuissants, perdus dans le désert sous le soleil et sans eau. Ils sont la seule humanité. Dans *Icarus's Mother*, les personnages ont le regard fixé sur le ciel où apparaît un avion qui les dérange dans leur attente joyeuse du feu d'artifices annuel. Ils

---

[28] *Ibid.,* p. 197 : « The fantastic thing about theatre is that it can make something be seen that's invisible, and that's where my interest in theatre is –that you can be watching this thing happening with actors and costumes and light and set and language, and even plot , and something emerges from beyond that, and that's the image part that I'm looking for, that's the sort of added dimension. »

[29] Serge Bonnevie, *op. cit.*, p. 140.

[30] Michael Smith cité par Ross Wetzsteon dans son *Introduction* à *Fool for Love and Other Plays*, N Y, Bantam Books, 1984, p. 4 : « It's like real life. You can't tell what's going on. »

spéculent sur cet avion et son pilote, lequel semble vouloir attirer leur attention et auquel ils tentent de répondre. Leur rôle ne tient plus qu'à l'insistance qu'ils ont d'accomplir des activités normales dans un climat non rassurant : aller se dégourdir les jambes, se promener sur la plage, se soulager, rire. Pourtant, à la fin, l'explosion de l'avion provoque un état traumatique chez Frank qu'il monologue et libère sur plusieurs pages, dans un souffle et pratiquement sans ponctuation, dans lequel il mêle le crash et le feu d'artifice en créant une vision apocalyptique « grisante » tout autant qu'effrayante :

> Par ça, je veux dire une tragédie mondiale effrayante et de la plus grosse importance reconnue par le monde entier, à faire trembler de froid le dos des plus courageux et rendre leurs mains moites de la sueur la plus épaisse qu'on ait jamais connue jamais. Et les yeux ciller d'incrédulité et les tempes de gonfler et de battre et du nez s'écouler un pus poisseux. Ah les gars vous auriez dû venir, les gars vous auriez dû. Quelle lumière ! [31]

Dans *Chicago*, Stu est isolé dans sa baignoire qu'il ne quitte pas et, mis à part les échanges de conversation avec Joy, il parle seul, pour lui-même, rentre en lui-même petit à petit. Certains y ont vu l'angoisse de la séparation quand Joy annonce à Stu son futur départ pour prendre un nouveau travail. Les monologues insouciants du début se transforment ici aussi en un long monologue retraçant une orgie sur une île avec les rescapés d'un bateau qui se transforment en monstres et se noient, poussant des cris d'effroi, dans la mer. À la fin de son monologue, Stu sort de son cauchemar, rescapé de son envolée verbale, reprenant son souffle. L'effet incongru de la scène masque le sentiment de peur qui en est l'arrière-goût. Mais, d'une certaine façon aussi, Shepard montre l'insupportable obligation de tout individu de s'accommoder de ce qu'il ne peut dominer. Ce qui est le cas de Jim dans *Red Cross*, qui se retrouve seul dans sa chambre d'hôtel après le départ de Carol. Solitude sur le fond blanc hôpital de la scène donnant une impression de menace latente introduite par Carol dans son monologue et amplifié par Jim qui commence à saigner de la tête et qui perd finalement la notion de temps : « Carol : Que s'est-il passé ?/ Jim : Quand ? »[32] L'impression d'être sous l'effet d'un sort né du cumul des « accidents » et troubles physiques vécus par les personnages, la femme de ménage y compris, que Jim a failli noyer, crée un sentiment d'impuissance auquel les personnages semblent imperméables et que seul, peut-être, le public peut ressentir. Ajouter à cela la précarité d'une vie que le personnage

[31] Sam Shepard, *Icarus's Mother*, *The Unseen Hand and Other Plays*, Random House, NY, p. 90 : « By that I mean to say a recognized world tragedy of the greatest proportion and exhilaration to make the backs of the very bravest shudder with cold sensations and the hands moisten with the thickest sweat ever before known, ever. And the eyes to blink in disbelief and the temples swell with pounds and the nose run with thick sticky pus. Oh you guys should have come, you guys should have. What a light ! »

[32] *Ibid.*, *Red Cross*, p. 156 : « Carol : What Happened ? Jim :When ? »

sait sans avenir, limitée à son personnage dans la pièce, comme le mentionne Donna qui dit à Mom qu'elle « n'a pas **besoin** (je souligne) d'aimer (son mari/Pop) ». Donna accomplit la tâche que son rôle lui assigne : monter les étagères de sa bibliothèque afin d'y ranger les quatorze cents livres qu'elle veut « exposer » pour « faire joli » (le contenu ne l'intéresse plus aujourd'hui). Alors que la pièce ne progresse pas plus que la construction de la bibliothèque, le personnage de Donna devient de plus en plus pragmatique, fonctionnel, et devient l'exact opposé de Tom qui se focalise sur « l'image » de sa bibliothèque qui devient le but de sa vie :

> Je me réveille en pensant à ma bibliothèque et je m'endors en y rêvant. Je me déplace avec son odeur dans mon nez et je la vois dans le futur. J'ai une image dans ma tête de ce qu'elle pourrait devenir et j'envisage d'accomplir cette image si c'est la dernière chose que je fais.[33]

Cette divergence existentielle transforme Donna en provocatrice de Tom et déclenche leur « duel » : le rêve contre le réalisme mortel de Donna, dans lequel se lance Tom pour protéger sa puissance et son autorité qui s'exacerbent. Cette bagarre prend un tour comique, désamorce la tension, quand les deux personnages s'affrontent avec pinceaux et peinture.

Parallèlement au duel, la scène se vide petit à petit de son décor, les planches et étagères retournent dans les coulisses et les personnages débarrassent en fredonnant un chant de Noël puis s'en vont annonçant la « fin ».À la tentative de construction fait suite la déconstruction. La scène vide et plane se confond avec la lecture par Pop et Mom d'un livre qui expose un monde traversé par des lignes, monde aseptisé au tracé géométrique avec « des villes enfermées dans du verre pour voir le ciel. / Des villes dans le ciel pour voir le verre. »[34]. Le rôle est une illusion qui maintient l'espoir du rêve, le recours à l'explosion (verbale) est l'ultime chance d'atteindre une dimension humaine, de sortir de la linéarité et de l'emprise du créateur.

Malgré le tour désincarné de l'affrontement, les monologues entrent dans un intime des personnages qui dévoilent leurs obsessions au public, la voix se « débonde », pour reprendre Artaud, parce que le personnage étouffe et explose, pénètre dans les territoires inconnus de son moi, son « autre » qui nous découvre le type de « héros » qui peuplera l'univers shepardien : un individu seul au milieu des autres, qui subit son environnement, se replie ou se révolte et n'hésite pas à se réfugier dans de longs monologues comme en recherche d'existence propre alors qu'il se sent disloqué, se projetant « un », hors de lui-même.

---

[33] Sam Shepard, *Fourteen Hundred Thousand*, *op. cit.*, p. 128 : « Tom : I wake up thinking of this bookcase and I sleep dreaming of it. I walk around with the smell of it in my nose and I can see it in the future. I have a picture in my head of what it might become and I plan to fulfill that picture if it's the last thing I do. »

[34] *Ibid.*, p. 136 : « Mom : Cities enclosed in glass to see the sky. (…) Cities in the sky to see the glass. »

5. Une dernière image, pareille à la « note sensible » en musique, qui ne termine pas et laisse le motif se dissoudre dans l'air

La dernière « image » sur laquelle le rideau tombe, où le noir se fait, est aussi singulière que la pièce elle-même car elle semble suspendre la pièce tout autant qu'amplifier son caractère mystérieux et inquiétant, son impression d'étrangeté (*4H Club* se termine sur l'image de « Joe en train de frapper sur la cafetière en rythme continu »[35]) ; dans *Fourteen Hundred Thousandi*, « Mom et Pop ferment leurs livres, les lumières s'éteignent, dans les coulisses les autres acteurs cessent de fredonner ».[36] *Chicago* se termine sur les trois coups qui ont ouvert la pièce ; *Red Cross* plonge Jim et Joy soudainement dans le noir ; dans *Icarus*, « Jill quitte la scène, Howard et Bill ne bougent plus du tout, le bruit de la foule devient assourdissant, les lumières s'éteignent peu à peu et le son s'arrête »[37]. L'inutilité de continuer est manifeste, c'en est le paroxysme, et l'image finale n'est pas une résolution, même lorsqu'une sorte de dénouement semble se profiler comme, plus tard, dans *States of Shock* où le fils tient son père en respect ou dans *True West* où Austin maintient Lee au bout d'une corde. Richard Gilman dit de ses pièces « qu'elles sont partiales, capricieuses, arbitrairement amenées à une fin et fortement instables »[38] et ce serait assurément aller contre la volonté de Shepard que de les réduire à un sens qui briserait l'indécision contenue dans leur impact et les détruirait. Il était, de cette façon, en accord avec son époque qui ne voulait pas « signifier » quoique ce soit au travers d'une œuvre d'art. Choix d'une éthique et d'une esthétique qui bousculent l'écriture dramatique, relèguent les codes pour imposer sa vision d'un théâtre qui se saisit de toute la scène pour donner à voir subjectivement un monde et son chaos sans se soucier de limites, de règles et de vraisemblance.

En cela Shepard colle parfaitement à son époque par son anticonformisme, et son plaisir de l'innovation qui participent à la création d'un art nouveau qui saisit l'individu, sa culture et son époque dans son quotidien, dépourvu de tout principe de qualité, de toute adhésion à un canon comme le remarque Leslie A. Wade : « Les frontières entre le grand art et la culture populaire étaient intentionnellement

---

[35] Sam Shepard, *4H Club*, *Ibid*., p. 114 *:* « the lights dim out as Joe continues banging the coffee pot in a steady beat. »

[36] Sam Shepard, *Fourteen Hundred Thousand*, *op. cit*., p. 136 : « Mom and Pop close their books, the lights dim out, the other three actors stop humming offstage. »

[37] Sam Shepard, *Icarus's Mother*, *op. cit.*, p. 92 : « She runs off right, Howard and Bill stand very still, the crowd noise becomes defeaning, the lights dim slowly out, the sound stops ».

[38] Richard Gilman, *Sam Shepard : Seven Plays*, London, Boston, Faber and Faber, 1989, Introduction par Richard Gilman, p. xviii : « Most of his plays seem partial, capricious, arbitrarily brought to an end and highly unstable. »

brouillées pour créer des œuvres qui mêlaient toutes sortes de médias et les intégrer à l'expérience esthétique en utilisant objets et façon de faire de tous les jours. »[39]

II. L'expérience dans une société temporaire et le sentiment d'impermanence : la peur de disparaître

1. Retrouver « les images de l'expérience du monde extérieur » enfouies au fond de soi et oubliées…

Ces images, ou « saveurs » selon Shepard, sont emmagasinées quelque part dans une « bibliothèque intérieure » dans laquelle il puise et lui reviennent comme une sensation vivante : « Je replonge dans cette expérience vécue et j'écris comme si c'était en train d'arriver. »[40] Ainsi Cowboys a jailli de son expérience avec Charles Mingus junior lorsque, dans New York, ils jouaient aux cowboys, *Chicago* d'un séjour avec Joyce Aaron à Chicago où elle devait jouer au théâtre, *Fourteen Hundred Thousand* d'un entretien avec un architecte, *4H Club* du problème des rats à New York qu'il a vécu, *La Turista* d'un voyage au Mexique avec Aaron etc. Shepard puise dans son quotidien newyorkais pour écrire ses premières pièces et utilise même sa vie privée comme le fait remarquer Ellen Oumano : « Il vivait avec elle (Aaron) et (celle-ci) le voyait transformer leur vie ensemble en pièces de théâtre, dans lesquelles elle jouait aussi. »[41] Tout devient matériau littéraire, comme le fait remarquer Ellen Oumano, même un *acid trip* de Joyce Aaron dans lequel elle perdit brièvement le langage et dont il l'a aidée à se remettre. Shepard l'observateur et transformateur s'approprie toute expérience comme le note Aaron : « … Je ne savais jamais où ma vie allait apparaître sur la page ou plus tard sur scène, mais il y avait inévitablement quelque chose de notre vie ensemble que je reconnaitrais. Pour autant je ne me suis jamais sentie exposée par Sam, il transformait tout ce qui l'inspirait. »[42]

---

[39] Leslie A Wade, *op. cit.*, p. 12 : « The boundaries between high art and popular culture were intentionally blurred, leading to artworks that combined various media and brought everyday objects and commonplace behavior into the realm of aesthetic experience. »

[40] Sam Shepard, *Language, Visualization and the Inner Library*, *op. cit.*, p. 215 : « I'm diving back into the actual experience of having been there and writing from it as though it's happening now. »

[41] Ellen Oumano, *op. cit.*, p. 45 : « He lived with her, and she watched him transform their life together into his plays, in which she also performed. »

[42] *Ibid.*, p. 47 *:* « I never knew where our life- where my life- was going to turn up on the page, bior later on some stage, but inevitably there was always some aspect of our experience together that I would recognize. Yet I never felt exposed by Sam- he transformed whatever he drew on. »

2. … pour les transformer et leur donner une résonance métaphorique

Si Shepard trouve la matière dans son expérience présente et passée, il cherche des outils pour l'explorer, une forme pour la mettre en scène, et sa découverte des exercices de transformation et d'improvisation que faisaient pratiquer Jacques Levy et Joseph Chaikin aux acteurs de l'Open Theatre ont été repris, adaptés par Shepard dans tout son théâtre afin de pourvoir ses personnages de quantités de facettes leur permettant de s'adapter et de se modifier physiquement et mentalement. Il fait ainsi progressivement passer son répertoire d'un jeu fondé sur la primauté de la surface, de ce qui doit être vu, saisi par tous les sens, à la sublimation de situations qui deviennent métaphores. Dans ses premières pièces, les personnages se transforment et sont tantôt jeunes tantôt vieux, ils changent de voix et de personnalité, ils vivent des états qu'ils modulent avec ces transformation. Miss Scoons et les personnages d'*Angel City*, en 1976, sont soudainement possédés par la musique de Tympani qui est en train d'improviser. Miss Scoons entre en transe et prend des voix différentes, a des visions et parle en espagnol ; dans *The Tooth of Crime*, en 1975, Crow s'approprie la démarche de Hoss « jusqu'à la perfection », Hoss se transforme en image de cowboy, les deux ennemis se battent à coup de jargons qu'ils adoptent etc. et ce tout au long de leur « concours » de style. Ils poursuivent un but qui est leur survie.

La transformation soudaine des personnages leur permet des changements d'identité, de rôle, comme Boy, le jeune mexicain pauvre dans *La Turista*, qui progressivement s'impose : le cireur de chaussures timide et qui n'a qu'un mot d'anglais, répond soudainement au téléphone en anglais et couramment, se déshabille et se met au lit avec Salem, la compagne de Kent, qui ne réagit pas à cette audacieuse transformation. Alors que Kent est mort de « la turista », le rideau s'ouvre sur le deuxième acte similaire au premier dans un hôtel, avec les mêmes personnages dans les mêmes rôles, sur une scène transposée aux États-Unis et pendant la Guerre de Sécession. Kent, ici, est vivant mais malade d'une autre maladie. Il subit la monstrueuse transformation de Doc et s'enfuit en se projetant dans le décor, ne laissant que sa silhouette, « disparaissant » littéralement.

Pièces et personnages suivent le même principe de déroulement et de transformation « sauvage » et leurs fins enrichissent la note d'une résonance autre. Ainsi Henry qui meurt mais ne disparaît pas à la fin de Seduced et clame qu'il « ne peut mourir car il n'est jamais né »[43] En disparaissant, il est libre comme Kent à la différence qu'il s'est transformé en mythe et qu'il est partout, impalpable et inscrit dans la nuit des temps comme Pecos Bill. La transformation la plus touchante demeure celle de Niles dans *Suicide in Bflat* qui se débarrasse de son passé en tuant sa mémoire, sa mythologie comme il le dit, avec arc et flèches et en costume de cowboy afin de trouver son moi authentique. Feu Henry Moss, mort et présenté allongé sur

[43] Sam Shepard, *Seduced* in *Sam Shepard Fool for Love and Other Plays*, New York, Bantan Books, 1988, p. 276 : « Henry : I'm dead to the world but I never been born. »

son lit de mort avec les pieds qui dépassent de la couverture qui le recouvre, assure sa pérennité en « ressuscitant » de temps à autre pour faire la fête avec sa maîtresse, il se transforme en vivant pour s'imposer encore dans sa mort à son fils Earl, pour surtout immortaliser sa virilité et sa suprématie paternelle, assurer son mythe.

Alors que l'œuvre de Shepard se construit, ses « transformations » prennent une dimension différente, profonde, elles deviennent métaphoriques et l'apothéose est atteinte dans *Buried Child* lorsque Vince n'a plus besoin de se transformer pour se voir apparaître subitement autre : les mots se saisissent de lui et le font apparaître dans le pare-brise de sa voiture, lui découvrent des générations qui l'ont précédé et le découvre à lui-même tout en le rendant étranger à lui-même : « Vince : … Je me voyais dans le pare-brise. Ma figure. Mes yeux. J'étudiais mon visage. (…) Comme si je regardais un autre homme. Comme si je voyais toute sa race derrière lui. (…) Sa figure est devenue celle de son père (…) et de son grand-père. »[44]

Shepard fait disparaître Vince dans le langage et renaître en « momie », vestige archéologique, éternisé. Hobarth, dans *Kicking a Dead Horse*, creuse le sol pour faire une tombe à son cheval et grommelle devant les strates archéologiques, autres fossiles, qui connectent l'homme à sa préhistoire. Pour lui, elles sont à présent des « conneries qui traversent votre foutu crâne »[45] qui ont motivé son existence, le leurre dont il a été victime : le mythe maudit.

Ces quelques « transformations » citées qui se complexifient dans l'œuvre en progrès, mettant l'homme face à l'Histoire et à son histoire, amènent aussi à questionner le personnage. Shepard, qui intègre son personnage à la totalité du spectacle qu'il fabrique, ne lui enlève pas sa centralité, c'est lui qui parle, qui bouge, qui active la scène mais il est dépourvu de son « contrôle » comme le souligne Abirached, presqu'en écho au cynisme de Donna dans *Fourteen Hundred Thousand* qui, progressivement, interroge son personnage, et le vit comme le vivront de façon effrayante les personnages d'*Action* (1974). Ils se sentent, enfermés sur la scène, dans l'incapacité de jouer, de faire exister les rôles qui leur sont attribués, connaissant singulièrement le même sentiment que celui éprouvé par Artaud l'acteur : « Quand je vis je ne me sens pas vivre, mais quand je joue, c'est là que je me sens exister. » Eux ne se sentent ni vivre, ni exister. Si Jeep ouvre la pièce en proclamant son plaisir à vivre sa vie, à se voir lui, son espoir est vain car, pas plus que les autres personnages, il ne parvient pas à se projeter dans « sa » vie ni dans les « actions » censées nourrir son jeu. On assiste à une fusion acteur/personnage

[44] Sam Shepard, *Buried Child* in *Sam Shepard : Seven Plays*, London, Boston, Faber and Faber, 1985, p.130 : « 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. Like a mummy's face. »

[45] Sam Shepard, *Kicking a Dead horse*, London, Boston, Faber and Faber, 2007, p. 20 : « …all the shit that rolls through your skull… »

perdu dans un rôle qu'il ne comprend pas, qu'il ne s'approprie pas, réfute par là la puissance d'invasion du rôle sur le moi, éveille sa méfiance. Cette pièce, que Shepard affectionne particulièrement, est un sommet dans l'absurde, à la fois profonde dans son approche phénoménologique de l'être qui interroge l'expérience subjective mais aussi apothéose esthétique qui parvient à jouer le trouble du personnage de papier « fracturé », privé de son homogénéité qui renvoie en miroir à l'acteur sa déconfiture : sa perte totale de lui-même dans l'expérience. Est posée la question du « rôle » de l'individu dans la société qui doit aussi « jouer » pour s'adapter à ses obligations, qui doit trouver d'« autres » en lui-même pour satisfaire son entourage, ou la société, et ne pas être rejeté et pour cela renoncer à un moi idéal.

3. Des identités galvaudées et stéréotypées

Shepard ne facilite pas la tâche « existentielle » de ses personnages dans l'attribution de leurs prénoms, qui tiennent plus de la dérision que du sérieux, et sur lesquels ils devraient pouvoir compter. Leurs prénoms, signes d'identité, sont ici galvaudés si l'on admet que nombre de noms de personnages sont peu faciles à porter et, pour cette raison, improbables. Que dire de prénoms comme Chet, Stu, Blue Morphan, Sycamore, Miss Scoons, Rabbit, Kosmo, Austin, Jeep, Lanx, Tympani etc., surnoms, noms d'arbre, marques d'automobiles ou de cigarettes, instruments de musique ou claquements de doigt. Idem pour les titres des pièces sans lien avec elles. Richard Gilman les compare « à des noms de groupes de rock, des graffiti ou des inscriptions de tee-shirts. »[46] Cette impression de non-sens, de décalage, est à trouver aussi dans le contexte social qu'affiche parfois la scène dans ses signes : dépotoir (*The Unseen Hand*), baignoire (*Chicago*), un poster de Bob Dylan et de Robert Goulet sans yeux (*Melodrama Play*), un lit sens dessus dessous avec autour un corbeau mort et plein de restes de toutes sortes (*Cowboy Mouth*), une chambre d'hôtel glauque avec miroir et chaises cassés (*Geography of a Horse Dreamer*). Paradoxalement, les jeans et chapeau de cowboy apparaissent presque partout en référence à l'Ouest ; les costumes sont précis, adaptés, toujours en accord avec le personnage, chanteur de rock, détective, homme d'affaires, gangsters, avec la note d'époque de référence, et seront toujours fortement marqués ; le parler des personnages va avec le costume et le rôle, châtié tout autant qu'argotique et ciblé, « vivant » des accents et idiomes appropriés. Shepard reconnaît ses emprunts aux romans noirs des années trente de Raymond Chandler et Dashiel Hammet, s'approprie celui du Rock, reprend le langage et les accents des cowboys et de l'Ouest. Cet ensemble d'éléments « réalistes » profile, stéréotype les personnages,

[46] Richard Gilman, *Introduction* in *Sam Shepard Seven Plays*, *op. cit.*, p. xix : « …these titles resemble the names of rock groups, or pieces of graffiti or certain writings on tee-shirts. They don't denote finished, discrete dramas as much as a continuing actions, a calling of attention…) »

les enferme d'une certaine façon dans des rôles desquels ils ne pourront s'échapper, ils sont le lieu de leur rôle et de leur éphémère. Shepard observe et se réapproprie la société américaine :

> Je vois un vieil homme près d'une voiture cassée au milieu de nulle part et ces simples éléments entraînent des associations et des envies de poursuivre ce qu'il est en train de faire là.[47]

Shepard a grandi dans la bonne santé économique des États-Unis de l'après-guerre qui a vu la naissance de la consommation et de la culture de masse. Il a vécu l'explosion du cinéma hollywoodien et s'est repu des westerns et héros solitaires qui inspireront ses héros, mais aussi lu les romans noirs dans lesquels il va s'approvisionner en langage spécifique des milieux de gangsters et détectives dont il parsème tout son théâtre. Les armes et l'alcool font partie de l'arsenal scénique shepardien, de la même façon que les bandes dessinées, la télévision, le coca-cola et les voitures, belles et neuves ou carcasses sur le bord d'une autoroute. Son théâtre repose sur une réappropriation de l'effervescence populaire de la décennie cinquante qu'il revisite dans les années soixante, qui lui sert de socle, parfois ironiquement, parfois cyniquement, lorsque l'on se réfère à certaines didascalies comme celle de *The Unseen Hand* jouée en 1969 à La Mama Experimental Theatre Club :

> Au centre de la scène une vieille Chevrolet 51 convertible, en très mauvais état et cabossée, sans pneus et le toit tout déchiré. Sur le côté est écrit « il faut tuer Azusa » à la peinture rouge. Tout autour, des poubelles, des boites de conserve, des boites en carton, des bouteilles de coca-cola et autres détritus. (…)[48]

Ce décor est la trace d'un bonheur désenchanté auquel pourtant s'accroche un individu, Blue Morphan, qui a fait son domaine de ce bord de route où il vit seul, dans sa voiture, se parle à lui-même et passe son temps à déménager ses « biens » de l'épave et à les réinstaller à l'intérieur, sorte de préfiguration du « désert » des pères de Shepard. Il est clochard au milieu des restes d'une consommation passée qui l'a mis lui aussi au rebut, preuve que tous les idéaux sociaux n'ont pas été atteints dans cette décennie de lutte pour l'égalité et que souligne l'appel au meurtre du slogan. À la tête de ce royaume de déchets, Blue Morphan poursuit une

---

[47] Sam Shepard, *Language, Visualization and the Inner Library* in *American Dreams The Imagination of Sam Shepar*d, *op. cit.*, p. 213 : « I see an old man by a broken car in the middle of nowhere and those simple elements right away set up associations and yearnings to pursue what he's doing there. »

[48] Sam Shepard, *The Unseen Hand* in *the Unseen Hand and Other Plays*, *op. cit.*, p. 5 : « Center stage is an old '51 Chevrolet convertible, badly bashed and dented, no tires and the top torn to shreds. On the side of it is written « Kill Azusa » with red spray paint. All around is garbage, tin cans, cardboard boxes, Coca Cola bottles and other junk. »

conversation avec lui-même sur l'insécurité d'aujourd'hui et le temps où lui et ses frères (il y a un siècle) régnaient au grand jour et étaient respectés, cowboys ou gangsters. L'isolement de Blue Morphan au début de la pièce et de Sycamore à la fin qui « s'installe » dans la « vie » de son frère à l'issue d'un voyage qui les fait traverser le temps et se retrouver « les trois frères Morphan » et un extra terrestre, traduit, outre l'inquiétude d'un pouvoir qui viendrait d'« ailleurs », l'annonce et le besoin d'individualité de Shepard.

III. Les « héros », « rois » et « maîtres » du théâtre de Shepard : des états de félicité et de soumission

1. Le rêve du « personnage » d'être un héro, musicien, artiste

En 1969 germe déjà l'idée du cowboy solitaire. Shepard n'a jamais de grandes distributions et si, dans ses premières pièces, il focalise momentanément sur un personnage, son intérêt va être grandissant pour « le » personnage sur lequel il va se concentrer, cowboy/clochard comme Blue Morphan qui vit dans le passé, artiste, rocker souvent, comme Duke Durgens dans *Melodrama Play*, Slim dans *Cowboy Mouth* (1971), Hoss dans *The Tooth of Crime* (1972) ou encore Niles dans *Suicide in bflat* (1976), voire même joueur comme Cody dans *Geography of a Horse Dreamer* (1967). Il se concentre sur ce personnage pour lequel il crée un *alter ego* envieux de ce qu'il n'a pas et avec lequel il va s'affronter dans une lutte de suprématie ou d'appropriation de ce « bien », don ou talent particulier. Cet élément devient l'unique enjeu de celui qui s'en sent dépourvu ou qui veut l'exploiter dans le but d'asservir ou d'éliminer, de se l'approprier, comme c'est le cas dans les pièces citées et dans l'ensemble de son théâtre. Lee et Austin vont plus loin dans *True West* et illustrent la dualité des personnages, leur volonté de s'absorber l'un l'autre pour former un tout. Le cowboy solitaire illustre ce tout satisfaisant. Il est l'image du héros vers lequel il commence à porter son regard, celui qui s'accomplit « héroïquement » par l'écriture d'un *hit* (Drake), en devenant le « roi » du Rock (Slim) ou pour le rester (Hoss), rêvant les chevaux gagnants (Cody), retrouvant la liberté (Willie dans *The Unseen Hand*), pour faire éclater son talent, toucher le sommet et en accepter les affres comme la solitude et la marginalisation.

Son orientation théâtrale, sa personnalité, ses exigences s'inscrivent dans le théâtre émergeant des années soixante qui promeut l'« esprit de la performance et d'une culture de masse qui constitue une nouvelle sensibilité »[49] selon les mots de Ren Frutkin. Si Shepard se concentre sur la scène, la partie visible, ludique, diver-

[49] Ren Frutkin, « Paired existence meets the monster », *American Dreams, the Imagination of Sam Shepard*, *op. cit.*, p. 108 : « The spirit of performance and its widespread cultural appropriation constitutes a new sensibility. »

tissante de ses pièces, ce n'est pas pour être seulement un théâtre de surface comme le dit Leslie A. Wade dans son analyse des pièces des années Off-Off de Shepard, qui les voit « …moins en recherche de sens que de création de l'expérience : ébranler, apaiser, hypnotiser, troubler et ultimement transporter. »[50] Shepard se concentre sur les sens qui « … accumulent à notre insu des images de l'expérience du monde extérieur, même quand nous n'en sommes pas conscients (…) et me sont restituées en sensation vivante »[51], sensation qu'il veut susciter dans les yeux du public et qui précède le sens, effet postérieur et d'intellectualisation.

En faisant ses armes, Shepard en acquiert aussi la maîtrise et le sens profond, il devient plus subtil et plus exigeant et exploite son art et ses effets sur lui-même, l'artiste, lequel voit dans cette nouvelle façon de s'exprimer sur une scène l'opportunité de traduire indirectement ses malaises, dont un en particulier qui s'emparera de lui dès son accès à la célébrité et qui est l'obligation de produire. *Melodrama Play* (1967) s'ouvre sur la chanson qui a rendu célèbre Duke Durgens mais aussi sur la lecture par Dana, sa compagne, d'une lettre adressée à Duke par un sociologue qui fait une étude sur le succès des chanteurs :

> Mon sujet est de savoir ce qui change dans la vie d'un chanteur quand une de ses chansons est reçue et acclamée par tout le public. (…) Comment cela a-t-il affecté votre vie ? [52]

En 1967, Shepard est un auteur reconnu et public, et les théâtres sont en attente de ses productions. Sa vie privée apparaît dans les tabloïds et son mariage avec O-Lan Johnson fait la une des journaux. Il est important de noter qu'en 1967 aussi le théâtre expérimental est devenu théâtre contemporain tout court, enrichi de toute ses recherches et expérimentations, et le choix de Shepard de devenir auteur de théâtre est fait : du « jeu » que Shepard préconisait il est passé au « travail » qui pour lui n'inspirait qu'ennui. Du « Off-Off-Broadway » il est passé aux scènes prisées et sélectives du « Off » à l'American Place Theatre de New York avec *La Turista,* ses pièces sont reprises sur d'autres scènes des États-Unis et, en 1970, il

[50] Leslie A. Wade, *op. cit.*, p. 20 : « This observation underscores the playful aspect of shepard's work and reminds us that these early one-acts intended less to convey meaning than to create experience – to jolt, soothe, mesmerize, disturb, and ultimately transport. »

[51] Sam Shepard, *language, Visualization and the Inner Library* in *American Dreams The Imagination of Sam Shepardi*, *op. cit.*, p. 215 : « It must be true that we're constantly taking in images of experience from the outside world through our senses, even when we're not aware of it. (…) the information is given back to me as a living sensation. »

[52] Sam Shepard, *Melodrama Play* in *Sam Shepard. Fool for Love and Other Plays*, New York, Bantam Books, 1988, p. 117 : « 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 getting your first song, 'Prisoners, Get Up Out of your Homemade Beds,' recorded and once it became a hit how dit it affect your life ? »

est sélectionné pour mettre en scène *Operation Sidewinder* au Repertory Theatre du Lincoln Center/Vivian Beaumont Theatre de New York. Il a reçu des prix. Ainsi l'écriture est devenue son « métier » qui, s'il ne la regarde pas comme tel, car elle est sa passion, lui demande une totale consécration et le succès qui va avec devient pour lui perturbant. Shepard vit ce conflit qui commence à naître en lui et fait usage de ce paradoxe qui naît du succès et de son exploitation : de l'art que fait l'artiste et de sa transformation en succès et argent, qui mettent l'authenticité du créateur en péril car esclave des agents qui veulent toujours beaucoup de productions et d'argent, et du public qui exige toujours plus de ses *stars*. Refus de Shepard de se faire dépouiller de lui-même par le *star system*.

2. « Échapper à son identité, se sortir de soi, s'approcher de l'idée de héros…[53] *Un désir qui réclame sacrifice et soumission dans le monde du Rock que Shepard soumet à son « pouls » musical et à sa langue.*

Dans *Melodrama Play* (1967), Duke répond au sociologue par une pirouette en balançant la lettre pliée en forme d'avion dans le public tout en chantant une chanson qui profile le mal être du rocker en panne d'idées pour le maintenir au pinacle : « Personne ne sait où la douleur a commencé... ». L'obsession de la production, de la célébrité, a poussé Duke à voler la chanson de son frère Drake, il vit à présent dans la terreur d'être démasqué, de ne plus pouvoir composer et écrire un nouveau tube, même si l'important pour les agents est d'avoir au bout du compte un *hit* qui leur rapporte beaucoup quel qu'en soit l'auteur. Drake qui sait l'usurpation de son frère lui rappelle cyniquement que : « C'est comme un cercle, Dukie. Tu dois continuer à tourner. »

Shepard est confronté lui aussi à cette spirale qui lui offre la reconnaissance mais l'emporte hors de son contrôle qui devient un conflit intérieur. Se sentir devenir célèbre est à la fois étourdissant et effrayant.

Dans ces pièces, l'artiste se confronte à l'agent/tueur, sadique, qui l'emprisonne. Il le représente armé de pistolet comme Peter dans *Melodrama Play* qui tire une balle dans la tête de Dana, pour impressionner les musiciens et « liquide » ensuite Duke d'un coup de club de golf mortel. Il ne reste plus que Cisco et Drake que Peter doit départager en les provoquant, en leur inspirant la peur de perdre la vie :

> Peter : Je voudrais rediriger l'attention pour un tout petit moment et la concentrer sur moi. Juste pour changer. J'aimerais vous demander à tous les deux ce que vous pensez de moi en tant que personne. Très franchement.

[53] Carol Rosen, *Sam Shepard A 'Poetic rodeo'*, New York, Palgrave Modern Dramatists, 2004, p. 48 : « Their longing was to escape their own identity, to get out of themselves, and to get in touch with an idea of a hero. »

Le sadisme de Peter est sans limite pour faire monter la tension/pression chez les deux musiciens et il alterne douceur et fureur :

> Peter : Arrêtez avec vos conneries, 'faites chier, bordel ! Je suis en train de vous donner une chance de vous détendre et de vous sentir à l'aise dans une situation qui est déjà assez inconfortable comme ça et qu'est-ce que vous faites ? Vous vous foutez de ma gueule ! [54]

Peter sait, pour l'avoir vécu adolescent, que la peur est l'adrénaline du génie qui dort au fond de soi et il fournit à Drake un exemple brillant et traumatisant de sa vie sous la forme d'une histoire, prouesse de style, longue, méandreuse, terrorisante, qui décrit pas à pas l'épisode qui mènera à son viol quand il était adolescent. Il savoure l'épisode, repris par le langage qui devient expérience esthétique, qui en fait « sa » voix :

> Peter : (…) Il me conduisit au fond du couloir par le cou, il n'y avait qu'une ou deux lampes, et m'emmena tout au fond derrière l'escalier où c'était tout humide et sombre et me dit d'enlever mon pantalon.[55]

Pour Peter, il faut provoquer le génie et sa méthode, c'est la peur, la menace, le viol pour « ne pas rester couché sans renommée », selon les paroles du *hit* « Eh ! Prisonniers, debout, sortez de vos lits bien faits »[56], paroles qu'accompagne l'orchestre présent pendant tout le déroulement de la pièce.

Pour Cavale, c'est la séquestration aussi, dans la mise en scène de *Cowboy Mouth* en 1971, qui enferme Slim pour en faire « un Jésus Rock and Roll à la bouche de cowboy ». Pour cela, elle demande à Slim de « …ramasser tous les petits morceaux cassés ou abimés de la frustration des gens » :

> (…) tu vois ce que je veux dire ? Ce truc en eux qui leur fait envie de voir la figure de Dieu. Tu l'absorbes et tu le régurgites. tu le leur rends plus grand que la vie..[57]

---

[54] *Ibid.*, p. 136, « Peter : Now don't start that shit, goddam it ! I'm giving you both a chance to relax and feel more comfortable in this already slightly uncomfortable situation and what do you do ? You start pulling shit with me ! (…) »

[55] *Ibid.*, p. 139, « Peter : He led me right down this hallway by the back of my neck and there were only a couple of lights and he took me way in the back behind this staircase where everything was damp and dark and told me to take off my pants. »

[56] *Ibid.*, p. 144, « Duke Durgens : And you just lay there sleepin' without no fame » « Oh prisoners, get up a' your homemade beds. »

[57] Sam Shepard, *Cowboy Mouth* in *Sam Shepard, Fool for love and Other Plays*, *op. cit.*, p. 156-157 : « You gotta reach out and collect all the broken, busted-up pieces of people's frustration. (…) You know what I mean ? the stuff in them that makes them wanna' see

Drogues et hallucinogènes n'enlèvent pas à Slim sa conscience et son engagement ailleurs, il n'accède pas à la transcendance de son ego.

Sa passion pour le héros, l'émergence de l'artiste/héros qu'il observe par l'intermédiaire du monde du « Rock » continue à Londres avec la production de *The Tooth of Crime*, en 1972, qui exprime autant poétiquement que férocement l'isolement que vit la *rock star* qui doit défendre son statut devant la nouvelle *star* qui veut le détrôner. Dans un décor qui expose un trône noir effrayant inspiré de celui d'un pharaon égyptien, apparaît Hoss en tenue de *rocker* noir et gants de chevreau, un micro à la main. Un orchestre, caché du public, commence à jouer et Hoss se met à chanter le prologue : « *C'est comme ça* » :

> … Les héros meurent comme des mouches, on dit que c'est un signe du temps… Je croyais au rhythm and blues… maintenant tout ce que je fais ne m'apporte que le doute.[58]

Shepard jette un regard sidérant sur le monde du rock qui, à cette époque, envahissait la planète, les radios et les tourne-disques et qui voyait de nouveaux groupes naître tous les jours. Le point culminant de la rencontre étant un « concours » organisé pour savoir qui, de Hoss (l'ancien) ou de Crow (celui qui monte), va triompher. La joute verbale et le jeu de transformation des personnages qui s'imitent, se surpassent en improvisation verbale est un événement musical « rock » : dur, métallique, brillant, extrême et impitoyable, soutenu par la musique.

> Crow : Au premier accord ça compte mec. 'Y a pas d'essai. Que les forces en puissance pour peser les points dans notre match.[59]

Une apothéose esthétique grinçante et violente de langage annihilant, total, meurtrier, de « style », sci-fi, futuriste où les territoires sont des « galaxies », que soutient l'orchestre pour surpasser l'ennemi à abattre et mettre en scène la folie du pouvoir et sa sauvagerie pour dominer et engloutir l'art et l'artiste dans la production, l'argent, la gloire, la « foutue industrie » qu'est devenu Hoss, et bientôt Crow, son adversaire. Hoss, le perdant, se retire « avec style », d'une balle dans la tête. Au fil du premier acte, il comprend qu'il n'est plus le « roi », qu'il n'a plus la

---

God's face. And you gotta take all that into yourself and pour it back out. Give it back to them bigger than life. »

[58] Sam Shepard, *The tooth of Crime* in *Sam shepard Seven Plays*, *op. cit.*, p. 203 : « The way things are » …All the hereos is dyin' like flies they say it's a sign a' the times…I used to believe in rhythm and blue…Now everything I do goes down in doubt. »

[59] Sam Shepard, *The Tooth of Crime* in *Sam Shepard Seven Plays*, *op. cit.*, p. 229 : « Crow : Image shots are blown, man. No fuse to match the hole. Only power forces weigh the points in our match. »

« puissance » de « la machine à tuer » sur un terrain où tous « les codes ont été balancés » pour laisser place à ce qui est pour lui l'anarchie :

> Hoss : Je suis démodé. C'est ça. Faut que je me débarrasse des scrupules. Des codes. C'est ce qu'ils faisaient. Les grands. Dylan, Jagger, Townsend. Tous ces mecs ont cassé les codes.

Il ne se souvient pas que lui aussi a été un « tueur » sans code, qu'il s'est battu pour triompher créant de nouveaux codes pour atteindre son sommet, que le tueur doit toujours se dépasser pour triompher. Démodé, il le devient par le langage de Crow qui est selon les termes de Carol Rosen « *'la terreur personnifiée'* » : Il agresse et incarne le nouveau roi temporaire avec une implacabilité démoniaque ».[60] Shepard met en scène une vision violente et criminelle du monde du rock, une vision sadique de l'exploitation du génie, et place l'artiste/magicien dans les mains de tueurs avides qui le prennent en otage comme Cody dans *Geography of a Horse Dreamer* (1974) qui, dans un tout autre registre, « rêve » les chevaux gagnants et dont les ravisseurs iront jusqu'à vouloir l'amputer de l'os où se trouve son savoir, son don : « Un homme qui possède assez de ces os devient éternellement lié au pouvoir du rêveur. »[61]

La langue du polar est encore une autre façon d'exprimer son ressenti dans sa vision du héros talonné et envahi par le passé qui l'a construit. Dans *Suicide in Bflat* (1976), Shepard retourne vers le jazz dans une investigation de la filiation de l'artiste qui construit son art sur celui de ses prédécesseurs sans pouvoir s'en détacher et accéder à son authenticité. Deux enquêteurs, Pablo et Louis, sont à la recherche de Niles, un musicien, disparu et qui n'a laissé de trace que celle de son cadavre dessinée sur le sol à la craie. Aussi absurdes et imbus parfois de leur rationalité que les détectives de Pinter, ils tentent de reconstituer le meurtre. À force de déductions, Louis soudainement mime l'assassinat, comme dans un film muet, en portant d'une main un couteau de boucher à son cou tout en tentant de s'en protéger avec son autre main. Il crée une montée de tension appuyée par les basses soutenues du piano et qui amène tout aussi soudainement Pablo à comprendre le suicide de Niles.

Cette représentation « expressionniste » est sonorisée par le piano et par Petrone qui joue doucement de son saxophone en toile de fond, tension du pianiste et mélancolie du saxophoniste devenu fantôme sont ici réunies et aboutissent à la révélation de Pablo :

---

[60] Carol Rosen, *Sam Shepard A 'Poetic Rodeo'*, New York, Palgrave, 2004, p. 61 : « He assaults and incarnates the hero with a Mephistophelean relentessness… »

[61] Sam Shepard, *Geography of a Horse Dreamer* in *Sam Shepard Fool for Love and Other Plays, op. cit.*, p. 304 : « A man in possession of enough of these bones becomes eternally linked to the dreamer's magic. »

> Pablo : Une victime des circonstances au-delà de son contrôle. (…) Sa musique le rendait fou. Ses improvisations duraient des jours et des jours. Il fallait le tirer de son piano et l'attacher à son lit. Il était nourri par intraveineuse pour ne pas mourir de faim. Il perdit l'usage de la parole et n'émit plus que des bruits à hauteurs différentes. Ces gestes devinrent lents comme si le choc d'un mouvement rapide était trop fort pour ses oreilles. Il commença à penser qu'il était certainement possédé. Non par comme par magie mais par son propre don. Son insatiable appétit pour le son se transforma en démon (…) Sa musique est devenue ennuyeuse. Lentement, il s'est aperçu du changement. Il aima le sentiment nouveau de liberté. Il remercia ses maîtres et leur dit que maintenant que le démon l'avait quitté il retrouverait à nouveau sa liberté. Mais ils ne lui ont pas dit qu'il ne pourrait pas.[62]

Suicide in Bflat est un hommage aux maîtres, ceux qui avaient inspiré Hoss, ceux dont Niles ne peut se défaire et qui hantent sa musique, le jazz américain, qui le dépossèdent, ne lui laissent plus de répit, sont trop puissants pour lui.

Si *The Tooth of Crime* demeure la pièce la plus élaborée, sophistiquée, en matière de poursuite et représentation de la gloire, il n'en demeure pas moins que la célébrité des *rockers* a fasciné Shepard, en particulier ce passage de l'anonymat à la célébrité comme ont pu le vivre Bob Dylan et Mick Jagger qu'il admirait. Il ne faut pas oublier que Shepard lui-même était musicien et batteur, a joué avec les Holy Modal Rounders et s'est rêvé musicien. Il se fait prospecteur de cet état qu'est la renommée, de ce qu'elle inflige à ces artistes dont la renommée est mondiale, qui sont idolâtrés, dont la gloire est constamment remise en cause et peut être éphémère et qui surtout entraîne la constitution d'un nouvel ego, celui du héros, incarnation de tous ceux qui l'admirent.

Dans *Where Does a hero Live*, écrit en 1977 par Shepard lors de la grande caravane organisée par Dylan à travers les États-Unis pour célébrer sa carrière et qui réunissait les grands musicien du moment, Shepard y est convié pour écrire le script du film tiré de la tournée. Dans le journal qu'il a tenu, *The Rolling Thunder*

---

[62] Sam Shepard, *Suicide in Bflat* in *Sam Shepard Fool for Love and Other Plays*, *op. cit.*, p. 203-204 : « A victim of circumstances beyond his control. (…) His music was driving him mad. His improvisations were lasting for days on end. He had to be dragged from his piano and strapped to his bed. Fed intravenously to keep him from starving. He forgot how to speak and only uttered noises of varying pitch. His gestures were all in slow motion as the shock of fast movement was too loud for his ears. He began to feel certain that he was possessed. Not as if by magic but by his own gift. His own voracious hunger for sound became like a demon. (…) His music turned to boring melodies. Slowly he noticed the change. He liked the new feeling of freedom. He thanked his masters and told them that now that the demon had left him he would go off on his own again. (…) »

Logbook, il questionne le « personnage » de Dylan, sa construction, son aura, son immanence :

> Quelqu'un 'là-bas' est en train de faire ce que nous crevions d'envie de faire. Quelque chose qu'en fait nous avons en nous et qui dort. Ça traîne là et on n'en fait rien. On en revient à s'applaudir soi-même. La voilà ! Là, en face de moi ! Toute l'humanité en un seul acte ! »[63]

L'artiste, qu'il soit musicien, shaman, écrivain, doit partir à la recherche de son don, ce qui implique dans la théâtralisation/vision de Shepard de s'engager et renoncer au confort et à la simple contemplation de l'idée d'artiste. Devenir « héros » implique de « se sortir du lit » pour y accéder, comme Drake dans *Melodrama Play*, de se bagarrer comme Hoss et Crow dans *The tooth of Crime*, afin de toucher cette dimension héroïque que Carol Rosen voit comme « révélatrice et périlleuse, une réunion apaisante avec le moi… ».

L'acquisition du statut de héros passe par la transformation et, dans le théâtre de Shepard, c'est par le langage qu'elle se fait, il exacerbe ou annihile comme une arme, celui de Hoss et de Crow qui se battent, de Pablo qui retrace la chute de Niles, de Peter qui torture Drake, et Shepard y voit « … le seul ingrédient qui a le potentiel de faire des bonds dans l'inconnu. (…) Le langage est toujours autour, prêt à bouger plus vite et plus efficacement que tout le reste mis ensemble. »

Et c'est dans la magnification du langage qu'il y parvient, en l'inventant à partir de l'image de son personnage qui l'attire : « La véritable quête pour un écrivain est de pénétrer dans un autre monde. Un monde derrière la forme. »[64] Peut être celui que Jeep découvre à la fin de *Action* et qui le désapproprie de lui-même, le désolidarise :

> Jeep commence à se déplacer autour de la scène.
> Les mots l'animent…comme s'il tentait sa propre fuite (…)

[63] Sam Shepard, *Rolling Thunder Logbook*, New York : Viking, 1977, p. 76 : « Where does a Hero Live : …Somebody « out there » is actually doing what cried out in us to be done. Something somehow that we know is in us, but it's dormant. It's lying around and undeveloped. So we're all applauding ourselves is what it comes down to. « There it is ! Up there ! » The whole of mankind in one single act ! »

[64] Sam Shepard, *Language, Visualization and the Inner Library*, in *American Dreams*, *op. cit.*, p. 217 : « …the real quest for a writer is to penetrate into another world. A world behind the form. »

> Jeep : Je commençais à émettre des sons. Ils sortaient de moi. Une plainte faible. Un bruit animal. Je bougeais à présent. Je me poursuivais moi-même (…) Tout disparu (…).[65]

À ce stade de sa carrière, Shepard a fait du langage son esthétique, son moyen d'atteindre l'essence de ses personnages. Le langage vaut pour lui autant que les corps desquels il émerge : il est complice de la musique qui s'échappe des instruments de musique, lui donnant visibilité mais aussi capacité à absorber celui qui prend le risque de trop s'en approcher.

IV. Hollywood : la ùachine à produire des images, de l'argent et du « désastre »

« L'ambition derrière le besoin de créer n'a rien de différent de n'importe quelle autre ambition. Tuer. Gagner. Être au sommet. » [66]

Si la culture musicale rock l'a passionné pendant près de dix ans et s'il l'a introduite dans son théâtre pour en faire son sujet d'observation, d'écriture et de réflexion comme nous venons de le voir, Shepard continue de puiser dans la culture qui rassemble les masses pour, inlassablement, observer son temps et s'emparer encore, en 1976, d'un sujet qui lui tient autant à cœur sinon plus : le cinéma. Shepard l'aime, il est acteur de cinéma et sait que le cinéma a des capacités qui lui permettent de faire, de montrer bien plus que ne le peut le théâtre, en tout cas dans les années soixante-dix. Depuis son retour de Londres, en 1975, Shepard regarde l'Amérique d'un autre œil, son « exil » lui a permis de découvrir que l'écrivain, l'auteur de théâtre, se nourrit de la culture qui l'entoure. À Londres, qu'il décrivait comme « la capitale mondiale du rock », il s'est laissé inspirer par cette ambiance et a écrit ses *Rock Plays* : de retour à San Francisco, la proximité avec Los Angeles ne peut le laisser indifférent à l'industrie cinématographique américaine qui l'a fait rêver toute son adolescence.

Il a toutes les raisons pour s'intéresser à ce média : l'horreur du « business » qu'il génère et dont vit cette industrie et l'amour de l'évasion et du rêve tout

---

[65] Sam Shepard, *Action* in *Sam Shepard Fool for Love and Other Plays, op. cit.*, p. 190 : « Jeeps begins to move around the stage. The words animate him…but rather that he's attempting his own escape from the space he's playing in. Jeep : I'd start to make sounds. It just came out of me. A low moan. An animal noise. (…) I was stalking myself. Everything disappeared. (…) »

[66] Sam Shepard, *Angel City* in *Sam Shepard Fool for Love and Other Plays, op. cit.*, p. 88 : « Miss Scoons (trance) The urge to create works of art is essentially one of ambition. The ambition behind the urge to create is no different from any other ambition. To kill. To win. To get on top. »

aussi trompeur qu'il procure. « Rien n'est ce qu'il paraît être », commente Lanx le producteur associé de Wheeler dans *Angel City*. À court d'idées et « dans le pétrin » pour produire le « désastre » extraordinaire que sera leur film « en trois dimensions », « jamais vu avant », et qu'attend « avidement » le public, Lanx a fait venir Rabbit, sorte de sorcier/ magicien venu du « Nord » en diligence tirée par une paire de chevaux pour aider l'équipe à trouver « le personnage qui transcende l'idée de personnage. » Si le thème de la pièce est une investigation du milieu du cinéma hollywoodien constamment confronté à la production qui doit toujours se surpasser pour distraire un public toujours plus exigeant, c'est l'imagination dont fait preuve Shepard pour représenter une ambiance survoltée en recherche d'« inspiration » qui fait l'originalité délirante de la pièce. La musique est à nouveau centrale et Shepard spécule encore sur l'artiste, toujours en exploration de son talent.

Deux producteurs stéréotypés, Lanx et Wheeler, dirigent la machine hollywoodienne qui pressurise les artistes, écrivains et acteurs, « enfermés » (une nouvelle fois) pour produire et rapporter de l'argent. Un saxophoniste et son jazz d'« inspiration Lester Young » devient le décor sonore qui exaspère Lanx mais obsède Tympani, accroché à sa « caisse » et « *figé dans l'acte de création* », tentant de trouver le « quelque chose qui est au-delà de l'imagination»[67]. S'ajoute Miss Scoons, la secrétaire sexy, qui s'investit totalement dans cette course au personnage qui doit les sortir de la faillite qui les menace. Rabbit Brown débarque sur le plateau de cinéma, paradoxe en vieil « imper » usé de détective, pardessus, chapeau et tennis.

Convoqué pour sa réputation de *script doctor*, il tire derrière lui, accrochées, ses « boites magiques » qui lui confèrent des dons shamaniques : il est l'espoir de sauver les producteurs de la catastrophe. La sagesse le quitte rapidement et il cède au confort hollywoodien et oubliera ses boites dont il ne sait rien. À Wheeler qui le questionne sur l'une d'entre elles il répond qu'elle est celle de l'Ouest « … le lieu de l'introspection »[68], qu'elle est « son unique boite authentique et que les autres sont des imitations » dont il « ne connaît que la structure »[69].

Angel City est une satire de l'univers hollywoodien menée comme un opéra, lyrique, dramatique, baroque, rythmée par la musique qui sort d'un saxophone nostalgique d'un jazz des années cinquante, capable d'hypnotiser. Dans sa « *note aux acteurs* », Shepard donne ses directives sur son idée du personnage qui, « au lieu de l'idée d'un personnage à part entière », doit se considérer plutôt comme un

[67] Sam Shepard, *Angel City* in *Sam Shepard Fool for Love and Other Plays*, *op. cit.*, p.76 : « Tympany : …they are looking for something beyond the imagination. Something impossible. »

[68] *Ibid.*, p. 97 : « Rabbit : The West is the « Looks- within » place. (…) In fact it's the only authentic bundle I've got. The rest are imitations. »

[69] *Ibid.*, p. 98 : « Rabbit : I'm just explaining the structure. »

« tout fracturé fait de morceaux de personnage qui s'échappent du thème central. Dans le sens d'une construction collage ou d'une improvisation de jazz. »[70]

C'en est bien l'effet produit : Lanx ne supporte plus cette musique qui « n'arrête pas de nous renvoyer dans le passé »[71], elle hante Tympani qui fait des tentatives d'improvisations qui hypnotisent Miss Scoons, laquelle se transforme soudainement et se « met à parler comme si une autre voix parlait à travers elle » : « Je regarde l'écran et je suis l'écran. Je ne suis pas moi. Je ne sais pas qui je suis. »[72] Les exercices d'improvisation que dramatise une jazz session vont s'enchaîner, monter en puissance, rythmer la pièce, et provoquer d'incontrôlables transformations, transformations de personnages possédés par leurs rôles et par leurs « histoires terrifiantes ». Ils sont bientôt avalés par l'écran, deviennent les personnages qu'ils regardent jouer sur l'écran : jeunes, vieux ou encore enfants, ils sont perdus à eux-mêmes. Lanx prend part à la frénésie collective et se met à « boxer », Wheeler tente de dominer son plateau et ses acteurs en train de lui échapper, Rabbit qui a pris la place de Wheeler dans son fauteuil pivotant veut « le renvoyer là d'où il vient. « (…) Tu es sur l'écran argenté l'ami. Tu as été capturé en celluloïd et tu n'en sortiras jamais. Tout ce qu'ils regardent, c'est un film. »[73] Paniqué, Wheeler fait remarquer à Rabbit : « (…) nous sommes pareils. Nous avons peur de la même chose. Ça nous rend égaux. » Wheeler rappelle à Rabbit qu'il est dans le monde du cinéma qui peut inventer un « Ouest, lieu de l'illumination qui permet de voir à perte de vue » car « tout est possible ici. On peut recréer le monde et te le faire avaler tout cru. On peut fabriquer un cauchemar d'un trou à rat. On peut te déchirer en morceaux et te faire aimer ça. »[74] Rabbit est découvert, Wheeler ouvre l'enveloppe censée contenir la révélation de l'Ouest qui

[70] *Ibid.*, p. 61-62 : « Instead of the idea of a « whole character » with logical motives behind his behavior (…) he should consider instead a fractured whole with bits and pieces of character flying off the central theme. In other words, more in terms of collage construction or jazz improvisation. »

[71] *Ibid.*, p. 69 : « Lanx : Continuously trying to reverberateus into the past with that solo crap. »

[72] *Ibid.*, p. 77 *:* « She speaks in a kind of flattened monotone, almost as if another voice is speaking through her. Miss Scoons : I look at the screen and I am the screen. I'm not me. I don't know who I am. (…) »

[73] *Ibid.*, p. 109 : « Rabbit : We've arranged your bus fare back to wherever it is you came from. (…) You're on the silver screen, buddy. You've been captured in celluloïd and you'll never get out. All they're looking at is a moving picture show. »

[74] *Ibid.*, p. 103 : « Wheeler : « The place of illumination, where we can see clearly far and wide. (…) We can do anything here! We can recreate the world and make swallow it whole. We can make a nightmare out of a molehill ! We can tear you to shreds and you like it. »

n'est autre qu'un « filet de liquide vert, de la couleur de leurs visages, qui s'écoule sur la scène »[75].

La confiance dans un Ouest, où tout est permis et possible, qui « peut rendre mégalomane », amène néanmoins Wheeler à succomber à l'attrait de Rabbit qui s'annonce artiste et shaman parce que le plus improbable peut fonctionner à Hollywood et aussi parce que, soudainement, la vision de Rabbit et de ce qu'il prétend être met Wheeler face à l'« éthique », un mot et un sens oubliés. Rabbit s'avère le maître de la farce bien que, tout comme Wheeler, il prenne une allure de plus en plus reptilienne : « On voit que Rabbit a été infecté par le cinéma et que sa vision poétique personnelle a été préemptée par la mentalité totalisante de la machine à cinéma. »[76]

Leslie A. Wade oublie de questionner la vision poétique personnelle de Rabbit qui s'introduit sur le plateau de cinéma en « costume » pour ne pas dire déguisé. Question de Shepard sur l'authenticité et la fabrication d'une image de soi lorsque la renommée est atteinte comme Bob Dylan par exemple.

La musique s'est imposée dans les pièces de Shepard avant les années soixante-dix dans *Melodrama Play* et les *Rock Plays* qui ont suivi et ce jusqu'en 1976 avec *Suicide in Bflat*. Le Rock a laissé la place au jazz comme « source » de la musique dans les pièces de l'après Londres, choix qui dénote une nostalgie de la part de Shepard tout comme son choix de retourner en Californie et de s'installer à San Francisco. Dans la trentaine, et reconnu comme « le » grand auteur américain contemporain de théâtre, il décide d'aller s'installer là où son inspiration pourra s'approvisionner, se reconnecter à un territoire et jouir « de la vie en plein air et de la sensibilité Western. »[77]

V. Une autre vie, un autre lieu d'exploration

Cette vision « pastorale » de la Californie va conduire directement à la famille et aux liens qui attachent ses membres pour toujours. En 1977, *Curse of the Starving Class* est jouée au Royal Court, elle est reprise en 1978 au Magic Theatre, elle sera suivie de *Buried Child* en 1978 ainsi que de *Tongues*, *Savage/Love* en 1979, *True West* en 1980, *Fool for Love* en 1983 et *A Lie of the Mind* au Promenade Theatre de New York en 1985. Shepard reviendra au Magic Theatre pour produire *The Late Henry Moss* en 2000.

---

[75] *Ibid.*, p. 111 : « As the bundle opens up, a slow, steady stream of green liquid, the color of their faces, oozes from it onto the stage. »

[76] Leslie A. Wade, *Sam Shepard and the American Theatre*, *op. cit.*, p. 82 : « One sees that Rabbit has been infected by the medium and that his private poetic vision has been preempted by the totalizing mentality of the movie machine. »

[77] *Ibid.*, p. 72 : « His return has allowed to reconnect with the state itself : its topography, its outdoor life, its Western sensibility. »

Quatre d'entre elles forment véritablement le corpus des pièces dédiées à la famille : *Curse of the Starving Class*, *Buried Child, True West* et *A Lie of the Mind*. Elles sont écrites et produites à la suite et leur sujet les soude, ce que reconnaît Shepard dans sa lettre d'acceptation des prix qu'il reçoit pour *Buried Child* et *Curse* : « Une des choses qui me surprennent toujours en ce qui concerne le théâtre en tant que forme est l'ampleur de ses possibilités. Une pièce semble toujours n'être qu'un fragment de toute l'image. »[78] Si ce propos relie son théâtre, en fait un tout homogène, il s'avère que chacune des pièces du corpus dédié à la famille semble une facette de ce même sujet où les personnages ne jouent qu'un épisode différent. Shepard s'engage ici sur le terrain des liens du sang qui enserrent les familles, liens qu'il a voulu briser sans y parvenir en désertant sa famille à dix-huit ans et en transformant son nom, liens, également, qu'il veut rétablir peut-être en s'établissant en Californie.

Dans son étude sur *La Crise du Sujet dans le Théâtre Contemporain*, Serge Bonnevie donne une définition de ce sujet et du milieu dans lequel il évolue :

> Notre recherche repose sur la possibilité d'analyser à travers le théâtre contemporain le désarroi pesant sur le sujet « postmoderne ». Force est de constater que les études sur le théâtre contemporain révèlent cette mise en crise du sujet à travers la représentation théâtrale : il est convenu d'évoquer, sur le plan de la forme théâtrale contemporaine, la mise en crise de la fable, du langage, de l'action et du personnage, la fragmentation du récit ; l'émergence d'un théâtre du quotidien ; l'importance réservée à l'intime et au monologue…[79]

La mise en crise du personnage, c'est bien ce « désarroi » que montrent les personnages de Shepard, qu'ils évoquent dans les longs monologues qu'il va abandonner progressivement à cause de leur longueur et de leur difficulté, comme il l'a reconnu, mais qui vont prendre une autre forme, se métamorphoser en violence, alcool, désert où les personnages vont s'exiler à l'abri de la société/civilisation et où ils pourront continuer à vivre seuls leur nostalgie d'eux-mêmes et d'un passé perdu. Le *star system* lui a permis d'investiguer le domaine des dieux du rock et du cinéma, il se tourne à présent vers le quotidien pour se démultiplier au travers de figures de père, de fils et de petits-fils, de frères, de mari et d'amant pour les soumettre à l'Histoire, ce grand « Autre », contenant de la société et de la culture qui les érige en référence. Selon D.R.Dufour, cité en référence par Serge Bonnevie, l'histoire est « une suite de soumissions à des grandes figures placées au centre de

[78] Cité par Ellen Oumano in *Sam Shepard the Life and Work of an American Hero*, *op. cit.*, p. 125 : « One of the things that always amazes me about theatre as a form is the vastness of its possibilities. It always seems as though one play can only hope to be a smaller fragment of the whole picture. »

[79] Serge Bonnevie, *La Crise du Sujet dans le Théâtre Contemporain*, *op. cit.*, p. 16-17.

configurations symboliques. »[80] Celles que Shepard va rapidement découvrir seront celles de l'Ouest, mythiques et romantiques, ce sont les figures de Jessie James, Billy the Kid, Pecos Bill, la filmographie de la conquête de l'Ouest avec John Wayne, assortis de toutes les figures héroïques qui accompagnent cette conquête. Serge Bonnevie poursuit en attirant l'attention sur notre société : « Aujourd'hui il est difficile d'évoquer une grande figure, et peut-être sommes-nous encore assujettis aux fantômes des grandes figures du passé. On invente des histoires pour faire exister l'Autre et pour, en fin de compte, exister soi-même. »[81]

1. Quand Shepard fait de la famille la ruine de la figure masculine

C'est de cette course à soi-même au travers des « fantômes » devenus mythes qu'il est question dans ce quotidien familial, qui devient intimité infernale, anti grand Autre, dont Shepard s'empare avec d'abord *Curse of the Starving Class*. Apparaît le portrait type du « père » et de la « mère » qui, à cause de ce « type » même, ne vont jamais pouvoir fonctionner car enfermés dans leur divergence radicale sur un idéal familial. Un père qui rêve de terre et d'espace et une mère qui rêve d'amour hollywoodien et de luxe. Shepard n'hésite pas à mettre en toile de fond un « Autre » défaillant et mensonger qui rassemble tout ce qui fait miroiter la réussite et le bonheur, à savoir l'État et le banditisme autorisé sous forme de commerce de biens censé assurer la réussite économique des investisseurs. Au leurre de la réussite s'accrochent l'échec (et la démoralisation) qui met le couple face à ses divergences profondes sur les attentes de chacun. La fracture familiale qui entraîne la boulimie obsessionnelle des quatre personnages « affamés » devant un réfrigérateur qui regorge de nourriture est la métaphore de leur perte de liens et de références communes, évanouissement de l'« Autre » grand symbole de la société américaine qu'est la famille, image triomphante de l'après-guerre où l'abondance faisait le bonheur des classes moyennes américaines. Si cet effondrement du socle condamne les personnages à tenter de se fonder eux-mêmes, de se recréer une identité, il est aussi une façon de sonder leurs divergences profondes et surtout celles des pères, programmées depuis des temps immémoriaux et transmises par le sang. Apparaît la référence à l'héritage qui, plus qu'un grand « Autre », est un déterminisme fondateur du « je » masculin, auto-référencé sur l'absence de lois des États frontières d'avant la conquête. Weston dévoile à son fils ce « fantôme » fondateur qui l'anime et s'apprête à surgir lorsqu'il se prépare à affronter l'avocat-amant de sa femme :

[80] D.R. Dufour, *Les désarrois de l'individu-sujet, Le Monde diplomatique*, février 2001, cité dans Serge Bonnevie, *La Crise du Sujet dans le Théâtre Contemporain*, *op. cit.*, p. 17.
[81] Serge Bonnevie, *La Crise du sujet dans le Théâtre Contemporain*, *op. cit.*, p. 18.

> Il ne compte pas sur ce qu'il y a dans mon sang. Il ne réalise pas à quel point il est explosif. On n'appartient pas à la même classe. (…) Il compte sur ma raison. Il ne compte pas sur le meurtre. Le meurtre est à des lieues de son esprit.[82]

Si l'échec économique a amené Weston à devenir alcoolique, a faire des transactions louches, à fuir sa famille, son honneur machiste réveille de son long sommeil le tueur-justicier en lui.

L'Ouest de Shepard est l'occasion de ce grand « Autre » et donne toute sa place aux codes comportementaux bâtis sur des mythes, ces mêmes codes conférant à l'individu masculin la toute-puissance dans le règlement des conflits : on s'affronte, on tue, on répare l'outrage. C'est ce que s'apprête à faire Weston, motivé par la volonté de conserver son bien, le plus prisé, ou le plus symbolique, qu'est sa femme : « Elle est à moi ».

Se confirme dans ces pièces la recherche ou le besoin de conflits qui opposent deux personnages et qui permettent d'approcher leur idéologie où un bien doit triompher d'un mal, où la puissance, qui sous-entend l'ego, doit s'affirmer. Dans *Buried Child*, Vince, le petit fils, transformé en héritier, revient en conquérant barbare prendre possession de son territoire : « Vince traverse soudainement la porte de la véranda, la sortant de ses gonds. (…) Il projette des bouteilles vides en travers de la véranda. (…) Il donne l'impression de regarder un champ de bataille et crie des ordres à une armée imaginaire. »[83] Dans *True West*, ce sera l'empoignade des deux frères pour défendre leur « Ouest », qui dévastera l'appartement de Mom et les conduira tous les deux dans le « désert » de leur père. Dans *A Lie of the Mind*, Beth fait les frais de la déliquescence de ces codes et manque de mourir sous les coups de son mari jaloux.

À noter que, dans toutes ces pièces, les personnages, père, frère, mari, agissent sous l'action de l'alcool, l'ingrédient qui leur donne la capacité de se dépasser, de se désinhiber dans une société basée sur la famille où ils doivent partager le pouvoir avec la femme et où ils se sentent amoindris et prisonniers. En buvant, Weston déclenche sa violence, Vince hérite de l'irascibilité de son grand-père, Lee et Austin se tuent et Jake ne surmonte plus sa jalousie. Cette addiction est aussi le signe de leur désespoir et de leur échec dans leur tentative de retrouver le paradis

---

[82] Sam Shepard, *Curse of the Starving Class* in *Sam Shepard Seven Plays, op. cit.*, p.171 : « Weston : (…) He's not counting on what's in my blood. He doesn't realise the explosiveness. We don't belong to the same class. (…) He's counting on me to use my reason. (…) He's not counting on murder. Murder's the farthest thing from his mind. »

[83] Sam Shepard, *Buried Child* in *Sam Shepard Seven Plays*, *op. cit.*, p. 124-125 : « Suddenly Vince comes crashing through the screen porch door up left, turning it off its hinges. (…) He takes his bottles out one at a time as he sings and smashes them at the opposite end of the porch (…) shades his eyes with his hand as though looking across to a battle field … and yells across the space of the porch to an imaginaru army. »

mythique de l'Ouest, des héros, de la liberté et dans leut fatale tendance à se fourvoyer dans l'utilisation de ces codes.

Shepard crée la fracture entre les individus dans le fondement de ses pièces, dans les oppositions de points de vue et d'appartenance. Son théâtre du quotidien tient de l'épopée et, si femmes et enfants aspirent à vivre dans une certaine égalité, il y infiltre l'aspiration à la grandeur et à la suprématie des personnages masculins. Il fait se côtoyer deux mondes : celui de l'aspiration héroïque et celui de la routine du quotidien. Ces pseudo héros ne se reconnaissent donc pas dans le monde urbanisé/féminisé où les femmes ont rejeté le référent historique masculin, ce qui les exclut du monde des principes et les prive de vie. C'est bien l'ironie de la dernière image de *Far North* qui montre Bertrum en cowboy solitaire tirant son cheval et disparaissant derrière la colline, quittant la société des femmes qui, bien qu'elles aient copié son monde d'hommes, sont devenues trop envahissantes. Preuve que l'homme et la femme ne peuvent avoir la même conscience du monde : le personnage masculin ne trouve pas ses repères dans un monde qu'il doit partager avec la femme, investi aussi par la femme. Ella vend le bien familial de son côté, sans rien dire à son mari, Weston en fait autant et n'accepte pas que sa femme lui vole ce qu'il considère être son bien. Shelly est chassée par Vince lorsque celui-ci devient maître et héritier du bien de son grand-père : ils ne se comprennent plus, ils ne se reconnaissent plus. Le père d'Austin et de Lee est parti depuis longtemps dans le désert, il a quitté Mom et sa jolie maison. Jake réagit soudainement à l'écart qu'il y a entre lui et sa sœur :

> Jake : …Il y a cette possibilité que tu puisses faire quelque chose et que tu ne le saches pas. Avoir été quelque part et ne pas te souvenir y avoir été. Ça t'es déjà arrivé ?
> Sally : Non. Non, c'est le contraire pour moi. Tout semble se répéter.
> Jake : Je vois, alors tu ne sais pas de quoi je parle.
> (Pause. Elle l'observe. Il saisit ses genoux et regarde le sol.)[84]

La pause qui suit l'échange est lourde de sens… La femme est dessaisie de tout imaginaire et, même si elle a été dépositaire de quelques monologues, comme Joy dans *Chicago*, cela reste exceptionnel et est peut-être dû au fait que le rôle était pour Joyce Aaron. Ainsi le fossé entre l'homme et la femme n'est pas la simple conception matérielle ou idéologique du monde, c'est l'impossible participation de la femme au « mystère de la vie américaine ». Ellen Oumano note ce propos de Shepard en réponse à sa question : « Je lui ai demandé pourquoi il ne créait pas

[84] Sam Shepard, *A Lie of the Mind*, London, Methuen Modern Plays, 1987, p. 59 : « Jake : I mean there's a possibility that you could something that you didn't even know about. You could be somewhere that you didn't even know about. You could be somewhere that you couldn't remember being. Has that ever happened to you ? Sally : No. no, it's the opposite with me. Everything just keeps repeating itself. Jake : Oh. Well, then you don't know what I'm talking about. (Pause. She stares at him. He grabs his knees and stares at the floor.) »

plus de personnages féminins. Il m'a répondu qu'il pensait que les hommes étaient plus intéressants. Le vrai mystère dans la vie américaine est entre les hommes, pas entre les hommes et les femmes. »[85] C'est exactement ce que Jake fait remarquer à Sally et qui met un point à leur échange : Sally va d'ailleurs se concentrer au bien-être matériel de son frère, elle n'a pas accès à son bouleversement profond, à sa quête intérieure.

2. « Les personnages inventent le dialogue. Le 'mystère' est que vous ne savez pas ce qu'ils vont dire après… L'imagination ne vous amène pas au-delà de votre expérience ».[86]

Si dans ces pièces Shepard laisse ses familles s'enfoncer dans leur crise, dans leur désarroi, c'est pour tenter l'expérience, la catharsis, toucher le fond, un fond pourtant dont il ne semble pas pouvoir s'extraire comme le montrent les métamorphoses des personnages masculins. Ainsi Weston, dans *Curse*, s'endort ivre et sur sa haine de sa femme et se réveille « régénéré », conscient soudainement du « sens » de la famille. Mais les liens du sang se transmettent sans la volonté du porteur et Wesley, son fils, apparaît vêtu des vêtements sales de son père, il a enfilé la violence et la misère de son père tout comme Vince va voir se plaquer les traits de sa lignée sur sa propre figure. Tous deux se métamorphosent en « père » et surtout en figure masculine, « type » dorénavant du théâtre de Shepard, tout comme Eddie dans *Fool for Love* et Jake dans *A Lie* : ils perpétuent l'impossible adaptation des hommes à l'environnement contemporain américain, ils ont la nostalgie de la représentation d'une époque immortalisée par le cinéma hollywoodien, un grand Autre mythique dont ils veulent entretenir la fable parce qu'ils en envient les héros. Il faut que Hobarth se sente en danger de mort, perdu dans son « Grand Ouest », sans son cheval qu'il a tant nourri qu'il en est mort, pour le comprendre. Hobarth va plus loin que Niles dans *Suicide in Bflat*, qui retrouve son authenticité en costume de cowboy, Hobarth, lui, va se défaire de cette authenticité mensongère et balancer chapeau, éperons, selles etc. dans la fosse qu'il creuse pour enterrer son cheval. Seul dans l'immensité sauvage et sa vie derrière lui, il analyse le rêve qui l'a porté à vouloir partir traverser l'Ouest, seul :

> C'est pas du tout comme ça que je l'imaginais quand je l'ai organisé ; alors que j'étais tout excité à l'idée de me voir m'embarquer comme Lewis et

[85] Ellen Oumano, *Sam Shepard The Life and Work of an American Hero*, *op. cit.*, p. 137 *:* « I asked him why he doesn't write more women characters. He said he thinks men are more interesting. The real mystery in American life lies between men, not between women. »

[86] Sam Shepard at Bay Area Playwrights Festival, 1980 : « Characters invent dialogue. The « mystery » is that you don't know what they are going to say next…Imagination only takes you so far, as far as your experience goes. »

Clark dans la traversée des grands espaces. Mais ça en revient peut-être toujours à être aveuglé par le rêve de ce qui pourrait advenir.[87]

3. Histoires, didascalies, lumières etc.
La scène mobilisée autour de l'image finale

Dans sa construction des personnages, Shepard laisse l'expérience construire ses personnages mais ne peut les mener au-delà. Il compte donc chaque fois sur la scène pour réinventer l'expérience et la pousser plus loin ; pourtant le rideau tombe chaque fois sur une non résolution, un cataclysme ou un calme alarmant qui suspend provisoirement la quête, l'obscurité qui s'abat sur la scène suggérant là une question de principe. Dans *Curse*, la propriété est vendue, Weston s'enfuit par peur d'être poursuivi par ses créanciers, Wesley n'est plus vraiment Wesley, Emma explose avec la voiture de son père en « suggestion post-hypnotique » des créanciers qui l'ont bourrée d'explosifs pour impressionner Weston. Ella ne sait pas ce qui est arrivé à sa fille, mais Wesley, en entendant l'explosion, commence à saisir la profondeur du drame. C'est dans une atmosphère de vie soudainement détruite et sur une histoire racontée qu'Ella et Wesley terminent la pièce : l'histoire qu'avait entrepris de raconter Weston à Wesley et qu'ils terminent, à savoir celle d'un oiseau charognard qui fond sur un chat et s'envole avec lui dans les airs : il s'agit du chat qui s'était emparé des testicules des agneaux que Weston était en train de castrer et que l'oiseau convoitait ; ils se livrent alors, dans le ciel, à une bagarre qui se terminera par leur chute mortelle à tous deux. L'anecdote devient soudainement conte qui met à distance le drame qu'ils viennent de vivre et qui expose leur annihilation. C'est Ella qui met le point final : « Et ils s'écrasent au sol. Tous les deux s'écrasent au sol. Comme une seule chose. »[88] Leur bagarre/fusion les fige inséparables dans la mort. Dans *True West*, même image d'enchaînement où Austin a enroulé une corde autour du cou de Lee pour l'empêcher de partir seul dans son désert où il veut l'accompagner. Lee parvient à se libérer et veut empêcher Austin de s'en aller, la didascalie décrit la dernière image : « la silhouette des deux frères semble prise dans un immense paysage désertique, ils sont immobiles mais en alerte du moindre mouvement de l'autre… ».[89] Ici, c'est par l'image que Shepard

[87] Sam Shepard, *Kicking a Dead Horse*, London, Boston, Faber & Faber, 2007, p. 19 : « This is somehow not at all the way I'd envisioned it back in the planning stage ; back in the flush of excitement of seeing myself setting out like Lewis and Clark across the wild beyond. But maybe all it ever is is blinded by the dreaming of what it might become. »

[88] Sam Shepard, *Curse of the Starving Class* in *Sam Shepard Seven Plays*, *op. cit.*, p. 200 : « Ella : and they come crashing down to the earth. Both of them come crashing down. Like one whole thing. »

[89] Sam Shepard, *True West* in *Sam Shepard Seven Plays*, *op. cit.*, p. 59 *:* « …the figures of the brothers now appear to be caught in a vast desert-like landscape, they are very still but watchful for the next move… »

fixe et met à distance l'insoluble problème identitaire des personnages masculins, elle éternise l'impossible fusion et séparation des deux frères. Dans *Buried Child*, Halie confinée dans sa chambre, toujours aveugle à l'histoire familiale, celle de son inceste avec son fils, Tilden, et du meurtre de ce fils par Dodge, son mari, veut voir en Vince le retour du soleil et de la fertilité. C'est elle qui conclut la pièce sur une idée de nettoyage/miracle/rédemption par la pluie qui enfouit tout et d'un soleil qui fait tout pousser : « (la pluie) enfonce tout profondément dans le sol. Le reste se débrouille tout seul. On ne peut pas forcer quelque chose à pousser. C'est tout caché. C'est tout invisible. »[90] Et par le soleil qui montre tout sous un jour nouveau : « C'est un miracle. Peut-être que c'est le soleil. »[91] En parallèle à cette conclusion, la didascalie décrit Tilden montant à l'étage avec dans ses bras les restes d'un corps enveloppé dans un tissu, ignoré de Vince qui regarde le plafond : « Vince a les yeux fixés au plafond comme si Tilden n'était pas là. » [92]

L'usage de l'image englobe ici une situation sans devoir conclure. Shepard ne peut que reformuler symboliquement la question posée en la mettant en suspens et en réaffirmant dans chacune de ses pièces l'insolvabilité des conflits identitaires des personnages.

Shepard théâtralise de façon surréaliste la crise/mal être des personnages en bagarre avec leur éternel autre, leur « eux-mêmes » : il les met « hors-scène » dans un crescendo qui les immortalise dans leurs « déserts » matériels et/ou imaginaires, laissant à ceux qui restent des conte, image ou métaphore pour faire entrer dans la légende celui qui aspirait à un destin héroïque, les Pecos Bill et autres Hackamore. Aux dialogues et propos tonitruants de Weston, Dodge, Lee et Austin, se substituent donc des histoires reprises par leurs proches, voire même par la didascalie qui s'infiltre dans la vie des familles, prenant le relais quand plus rien ne reste, comblant les vides d'un dialogue inopérant et qui permet un retour au calme. Dans le théâtre de Shepard, la parole conduit la scène et quand celle des dialogues est épuisée, elle est relayée par la parole de l'image. Ainsi le personnage, métamorphosé mais égaré dans sa nouvelle « peau », se saisit du langage pour se convaincre de sa nouvelle existence, il tente le dialogue mais sans conviction comme pour continuer à vivre, à perpétuer l'acte social de la conversation dans des histoires qui comblent sa solitude, qui commencent son deuil (Weston) ; il se donne, quoiqu'il arrive, une posture qui le fige et l'éternise (Lee et Austin, Vince). De même, les personnages abandonnés à leur solitude après leur catastrophe recherchent dans des histoires, une appropriation de leur réalité, une non-conclusion (Wesley). Pourtant l'expérience se termine scéniquement sur l'expérience du personnage masculin, elle est l'ultime expérience, sans suite mais infinie, à laquelle l'obscurité qui

[90] Sam Shepard, *Buried Child*, *op. cit.*, p. 132 : « Halie : Good hard rain. Takes everything straight down to the roots. The rest takes care of itself. You can't force a thing to grow. (…) It's all hidden. It's all unseen. »
[91] *Ibid.*, p. 132 : « Halie : (…) It's a miracle, Dodge. (…) Maybe it's the sun. »
[92] *Ibid.*, p. 132 : « Vince keeps staring at the ceiling as though tilden wasn't there. »

s'empare de la scène met fin. Ces pièces fonctionnent à huis clos, l'éclairage, actif dans ses effets, et la sur-sonorisation soulignent la violence et la peur, contribuent à mieux encercler les familles et, si l'on excepte l'irruption de personnages comme les créanciers véreux dans *Curse* ou le pasteur/amant dans *Buried Child*, elles implosent sans témoin. La crise est intime jusqu'au bout, elle ne concerne pas la société ni le voisinage, les familles vivent dans l'isolement, et l'épure que pratique Shepard, qui les réduit à ses composants liés par le mariage ou le sang, les détache de la société pour mieux observer ou provoquer leur disfonctionnement et essayer de comprendre où se loge le « sort » de leur malheur.

Si les ingrédients masculin et féminin ne sont pas de même teneur, c'est que Shepard échoue à imaginer une scène véritablement plurielle où les rôles seraient de force égale et ce n'est pas faute d'avoir essayé. Dans *A Lie of the Mind*, dernière tentative purgative sur la famille, Beth, qui se remet des coups portés à sa tête par son mari Jake, « balbutie » : cette glossolalie pourrait être un apprentissage de la parole laissant entrevoir l'émergence d'un personnage féminin mais il n'en est rien et ce personnage féminin reste au stade d'ébauche balbutiante aux mains des « mâles » qui décident entre eux de son attribution. Seule May parviendra à équilibrer la balance en tenant tête à Eddie, en refusant le projet de vie qu'il lui propose et en refusant de le suivre. Le mariage tue par principe l'amour et par extension la famille chez Shepard. L'imagination ne conduit pas au-delà de l'expérience…

VI. Pour reprendre et conclure…

L'ambition première de Shepard de faire du théâtre un « jeu » au sens de récréation, loin de toute idée sérieuse, a désinhibé l'auteur en train de se découvrir attiré par un art dont il ne connaissait pratiquement rien si ce n'est sa pratique d'acteur amateur dans la compagnie ambulante qui lui a permis d'atteindre New York en 1963.

Une autre opportunité a été celle d'une époque en plein questionnement culturel, social et politique et un lieu dans l'East Side de New York rassemblant les artistes « marginaux » en recherche d'expression nouvelle et ouvert à tout artiste se cherchant et cherchant à se produire et à se faire connaître. Cet ensemble précis a permis à Sam Shepard de se découvrir et au public de découvrir dans ses productions théâtrales un angle de vue nouveau, une approche déconcertante de la pratique scénique qui veut montrer autrement la société. Cette perception de la société américaine qu'il met en scène, puisqu'elle est sa source d'inspiration, ne doit pas être confondue avec une ressemblance quelconque avec cette société, ce que souligne Serge Bonnevie lorsqu'il parle de l'art :

> L'art en général, ne sera jamais de ressembler au monde qu'elle a sous les yeux ; sa vocation n'est pas de ressembler mais de signifier. Cette affirma-

> tion est fondamentale car c'est dans ce sens où l'art permet à l'individu d'accéder à une autre forme de compréhension du monde…[93]

Reprenant Merleau-Ponty, Serge Bonnevie continue en faisant de la représentation un moyen « de connaissance plus profonde de la réalité, nous donnant dans un geste créateur 'la résonance secrète par laquelle notre finitude s'ouvre à l'être au monde et se fait poésie.' »[94] Compréhension du monde par l'œuvre d'art qui présente le quotidien autrement, le met en scène non pour le clarifier mais pour d'abord l'imposer au regard, tel quel, obliger le regard du regardeur rien que pour l'étonnement et la fascination avant que cet état ne soit troublé par le besoin de trouver les clefs de l'œuvre et la nécessité de dégager de l'afflux de signes l'éclaircissement, à défaut du sens, qui créera la complicité avec le créateur et sa scène. L'œuvre d'art n'est que l'appropriation par un autre d'un monde dont on a l'intuition ou qui nous est familier, un monde façonné par la perception de l'artiste qui le fait signifier et l'offre au public. Cinquante années environ d'écriture théâtrale ont permis à Shepard d'initier et créer une œuvre concentrée sur la sensibilité humaine et surtout de l'individu confronté à une société contraignante en désaccord avec son rêve d'un autre monde, d'une autre vie, d'une autre personnalité.

Le personnage masculin l'intéresse parce que c'est celui qu'il connaît, il naît de son expérience et de son ressenti de la société américaine et de sa culture, et ce sont ces parcelles de lui-même dont il pourvoit ses personnages qui forment sa vision d'un réel, mêlant désaccords, rêves et échecs qui forment, dans l'opposition aux autres personnages, l'argument, la possibilité de tout changer.

1. Un théâtre pour « signifier »

S'il semble s'amuser dans ses premières productions, c'est qu'il exprime et savoure son affranchissement parental et son appétit de liberté mais, sous un extérieur ludique, son questionnement sur l'identité et la liberté transparaît et avec lui, dans le temps, le caractère incertain des choix. À vingt ans, c'est d'abord le plaisir de la liberté qui habille ses pièces, cependant l'éphémère, caractéristique des *happenings* de cette époque, devient une nuance qui ébranle la légèreté de cette apparence. Il est indéniable que son questionnement personnel fait l'objet de son théâtre, que les étapes de sa vie lui fournissent sa matière théâtrale, mais c'est en premier lieu la théâtralisation de ce questionnement qui intéresse par son originalité. S'il a pu se complaire à regarder les effets de ses mises en scène, c'est qu'il voulait juger de leur effet sur le spectateur. Le théâtre, il l'a compris, s'adresse à un public qu'il faut surprendre et intéresser. Pour cela il n'a pas hésité à dévier les traits en donnant l'impression de « jeu » pour élargir la distance avec la réalité,

[93] Serge Bonnevie, *op. cit.*, p. 205.
[94] *Ibid.*, p. 207.

usant de l'humour pour participer au débat commun sans vouloir apporter de réponse aux soucis du moment concentrés sur un questionnement du sens de l'existence dans un monde en refonte et en recherche de formes nouvelles d'expression artistique.

La mode est à la scène vide et à la proximité avec le public pour favoriser l'échange, il appartient à l'auteur d'occuper cet espace et de l'animer avec personnages, costumes, lumière et sonorisation. Ces premières années d'apprentissage lui permettent de mettre en place une forme théâtrale ouverte et libre, qui stimule sa vision créatrice qui, d'emblée, privilégie le langage et sa poésie, son rythme aussi. Sur du sable, de l'herbe, dans une baignoire, sur un bord de route, dans des chambres et pièces à vivre, il place des personnages empêtrés dans les situations les plus banales et les sentiments les plus communs que sont la peur, le manque, la solitude, la joie, répétant la vie, autant d'états ou sentiments ressentis et donnés pour eux-mêmes, un « abstrait réel », selon les termes de Peter Brook, que reçoit le public sans pouvoir décoder d'emblée mais qui fascine, impressionne par sa « vérité » ou sa résonance.

Shepard va rapidement plus loin dans sa recherche théâtrale et introduit très tôt un personnage qui va se démarquer et exister différemment des autres personnages. Il lui adjoint une dimension dans le langage et les monologues qui s'emparent de lui et l'excluent momentanément du temps et de la matérialité scénique pour l'ouvrir à d'autres mondes, exister autrement. Se profile le personnage qui ressent l'oppression du groupe mais aussi celui qui aspire à se distinguer, à atteindre d'autres buts plus héroïques et, pourquoi pas ?, la gloire malgré ses contraintes. Serge Bonnevie voit dans la scène beckettienne « une exploration de la morale de la survie » et c'est bien de cela qu'il s'agit dans le théâtre de Shepard : survivre sans repère dans le chaos social et ce dans tous les milieux, où personne n'est épargné, que ce soit l'artiste en rêve de gloire qui évolue dans un monde sans code ou la famille en perte d'idéal. Survivre sort le personnage de l'indétermination des *happenings,* lui taille une autre réalité. Ainsi au milieu des autres personnages, le personnage unique/seul qui « monologuait » va s'affirmer différemment, l'attention de l'auteur va se focaliser et se resserrer sur lui, sur son ressenti et ses rêves déçus qu'il libère dans l'acidité, la violence de ses répliques. Son amertume l'isole mortellement et lui a ôté son pouvoir visionnaire d'autrefois. Parvenu au milieu de sa vie le personnage shepardien n'a plus de rêves : Weston en aura un bref instant, le temps de sa métamorphose et d'un accès de lucidité sur la famille, Dodge également, le temps de trouver son héritier et mourir, Baylor le temps de plier un drapeau américain. Cependant, Shepard ne renonce pas et crée une division dans ses personnages : les jeunes et les vieux. Ces derniers renoncent et tentent d'accepter leur sort, d'accéder à la sagesse mais transmettent ; les jeunes sont encore « contaminés » par le sort qui les pousse à tuer pour exister, à perpétuer la lutte pour la suprématie d'une culture passéiste et consacrer son infinitude.

Shepard n'en a pourtant pas fini avec ses père et fils et tente de revoir sa conviction que « l'on est attaché à une culture » et que les attaches familiales sont indépassables. Dans *The Late Henry Moss,* Shepard consacre l'impressionnante virilité d'Henry et subjugue ses fils devant l'immortalité de leur père qui ressuscite pour démontrer sa toute-puissance et l'indestructible lien qui les enchaîne. La mort non élucidée du père réunit les deux frères, Earl et Ray, depuis longtemps séparés et les replonge dans le passé pour tenter de comprendre pourquoi leur père les a abandonnés. Henry est mort et a toujours été mort selon lui et en tuant sa femme prétend se voir assassiné par elle sous les yeux de son fils Earl, qu'il prend à témoin. La pièce se termine sur le reproche d'Henry à son fils Earl de ne pas l'avoir empêché de commettre le crime.

Retour sur les fantômes qui ne cessent de hanter encore le théâtre de Shepard aujourd'hui, dans *Ages of the Moon* présentée à Dublin en 2009 qui réunit Byron et Amos, deux vieux amis dans un état de profonde dépression. Ils discutent et réfléchissent à leur cinquante années d'amitié, aidés par une bouteille de whiskey jusqu'à ce qu'une bagarre éclate et les fasse s'affronter au fusil. *Heartless*, en 2012, présentée à New York, découvre Sally dans sa maison « caverneuse » au-dessus de Los Angeles. L'arrivée d'un personnage fait rejaillir les secrets. *A Particle of Dread*, présentée à Londonderry, capitale de la culture en 2013, revisite le mythe d'Œdipe en alternant Grèce ancienne et le paysage contemporain d'un casino de Las Vegas. Un homme qui ne connaît pas son origine se met à vouloir savoir la vérité. La vérité tue.

Ces pièces n'étant pas publiées, il ne reste pour tenter de s'en faire une idée que les synopsis et les critiques qui les reçoivent de façon nuancées : toutes retrouvant Shepard et ses thèmes de prédilection avec plaisir mais, souvent, elles auraient envie de découvrir un autre Shepard. *Kicking a Dead Horse* n'a donc pas mis de point final à son « ressassement » du passé qui ne laissera jamais l'esprit d'Hobarth et de son auteur tranquille.

2. Consacré grand auteur contemporain américain…

Consacré grand auteur contemporain américain, Shepard l'est devenu parce que l'Amérique s'est reconnue dans ses peurs comme l'a analysé Rupert Wilkinson dans The *Pursuit of the American Character* que reprend Wade et qui pointe les quatre grandes « peurs » du personnage américain : « peur d'être possédé, de dépendre et d'être contrôlé par d'autres ; peur de se désintégrer ; peur de s'user, de ne plus avoir d'énergie et de dynamisme ; peur de ne pas être à la hauteur d'une promesse ou d'une vertu. »[95]

[95] Rupert Wilkinson, *Pursuit of the American Character*, cité dans Leslie A. Wade *Sam shepard and the American Theatre*, *op. cit.*, p. 153-154 : « The fear of being owned (including the fear of dependance and being controlled and shaped by others) ; the fear of falling

Les critiques n'hésitent pas à le présenter comme celui qui a mis l'âme américaine à nu en s'emparant des malaises de toutes sortes qui détruisent l'individu, les familles et les couples et qu' *A Lie of the Mind* a traduits avec force et succès. En puisant dans l'Ouest et sa conquête, il a réveillé l'intérêt pour l'Histoire américaine profonde et enrichi sa perception de l'individu américain solitaire et en rupture avec la modernité qui étrangle son identité « authentique » héritée du passé. De ce point de vue, Shepard apparaît à Leslie A. Wade comme un « sentimental en deuil de l'Amérique d'autrefois et de son abondance perdue. » Pour d'autres, et les femmes en particulier, sensibles à son œuvre et à sa popularité, c'est son homophobie qui est caractéristique et très critiquable. Leslie A. Wade mentionne en particulier Suzan-Lori Parks qui, dans *America Play*, présente l'histoire américaine « comme un trou dans lequel les vies des exclus des droits civiques ont été enterrées et oubliées. » [96] Toute œuvre à l'avantage de soulever quantité de questions et de ressentiments, et la provocation est l'apanage du théâtre qui, lieu de parole et de recréation d'une « vérité », s'expose encore plus.

Ainsi le théâtre de Shepard est avant tout américain car Shepard utilise cet énorme espace culturel et cette société en « familier » qu'il est de son lieu de vie qui devient la « source » de son questionnement sur lui-même mais aussi sur cette société. Son regard devient américain par l'abstraction et la mise à distance qu'il met entre lui-même et son objet de considération, et son don artistique lui suggère une forme esthétique qui permet au public américain d'être touché, au sens affectif et intellectuel, ce qui peut lui valoir l'approbation mais aussi les récriminations de ceux qui ne s'y retrouvent pas.

Sa vision de son pays renseigne et devient ainsi philosophique par la fiction théâtrale que jouent ses personnages dans une *mimesis* du quotidien perçu par le dramaturge, ce qui est le propos même du théâtre qui, Serge Bonnevie le rappelle, est « un lieu de représentation symbolique des rapports humains », qui, reprenant la définition de Duvignaud, y voit « un art enraciné, le plus engagé de tous les arts dans la trame vivante de l'expérience collective (…) ; le théâtre est une manifestation sociale. »[97]

Que certains se retrouvent dans le théâtre de Shepard et d'autres ne fait que renforcer le caractère subjectif du théâtre, mais si Shepard a provoqué des dissensions, a-t-il provoqué une évolution dans le débat social ? La société américaine, en se regardant dans son théâtre, prend-elle note de la place de la femme, de son mode de vie et Shepard a-t-il repensé, sous la pression des critiques, un théâtre qui intégrerait la mosaïque humaine américaine ? Qui s'intéresse à ce type de théâtre qui, indirectement, questionne ? Probablement ceux qui sont intéressés par le débat et l'évolution et qui sont en quantité limitée. Leslie A. Wade constate que, malgré

---

apart ; the fear of winding down (losing energy, dynamism, forward motion) ; the fear of falling away from a past virtue and promise. »

[96] Suzan-Lori Parks *America Play*, cité dans Leslie A. Wade *Sam Shepard and the American Theatre, op. cit.*, p. 156.

[97] Serge Bonnevie, *Le Sujet dans le Théâtre Contemporain*, *op. cit.*, p. 15, 17.

l'intérêt porté par les Américains au théâtre de Shepard, son succès n'est néanmoins pas commercial, la seule production à Broadway qu'il ait réussi à faire étant celle de *Buried Child*, pièce qu'il a dû revoir « de façon substantielle » pour qu'elle puisse être jouée au Brooks Atkinson Theatre de New York en 1996 où elle a eu un énorme succès. Il faut certainement du temps à une société pour se « voir » sur scène et intégrer un questionnement sur son « être », ses façons de faire et ses dysfonctionnements et le langage théâtral est peut-être toujours trop avant-gardiste ou dénonciateur pour permettre une réaction de son public, qui a besoin de temps. En d'autres termes, le théâtre fait-il peur ? L'objet d'art qu'il est est-il trop complexe ?

En France, qu'est-ce qui empêche de jouer Shepard ? Faut-il attendre qu'il disparaisse pour voir un jour mis en scène *Buried Child* dans sa version originale et dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes, notre très intellectuel et prestigieux *Broadway* ? Si son théâtre est américain, les sujets traités sont largement universels et il ne peut être qualifié d'inadapté au public français qui, par ailleurs, est largement envahi et imbibé de la culture américaine, celle-là même qu'il décrie lui aussi dans son théâtre. Dans l'*Express*, le 20 octobre 2000, Laurence Liban, rédactrice de la rubrique des spectacles, signait un article *Broadway ou Avant-garde* dans lequel elle s'indignait du désintérêt de la France pour le théâtre américain :

> La France porte sur les auteurs yankees un regard hautain et leur production va directement au privé qui est comme un succédané de Broadway. C'est que ce théâtre-là n'a pas de dramaturgie. Il ne pratique pas l'analyse historique. Il a traversé l'Atlantique avec les immigrants de jadis, mais l'art de la mise en scène est resté à quai, en Europe. Et ça, dans la France attachée aux racines grecques de son théâtre, c'est rédhibitoire.

La réponse est là et les Français restent privés de théâtre américain ou ne le reçoivent qu'avec parcimonie s'ils n'y ont pas accès autrement, et les auteurs américains continueront à écrire dans l'indifférence française.

Shepard, après cinquante ans d'écriture et de carrière théâtrale, écrit moins, mais cependant écrit toujours pour le théâtre, il va à Dublin, « plus loin au Nord », pour parfois monter ses pièces comme s'il ne faisait pas confiance à son Amérique ou peut-être en recherche d'une autre expérience, d'un autre accueil dans le pays de ses lointaines origines. Il les propose ensuite à New York où toujours elles sont accueillies par le public et demeurent sujet de débat pour les critiques qui guettent leur sortie et s'empressent de les commenter dans tous les journaux du pays, preuve que l'artiste est grand et que son regard sur son pays intéresse même s'il n'ébranle plus en ce moment comme par le passé. Shepard connaît la problématique de l'artiste et de la production, de la création et de la gestation. Pensons à O'Neil qui a connu un oubli total de treize ans entre 1933, date de sa dernière parution en scène avec *Days Without Ends,* et 1946 où on le redécouvre avec *The Iceman Cometh* et le succès qui s'ensuit, qui prouve que la carrière de dramaturge ou

de tout artiste ne peut être constante, que l'on doit toujours s'attendre à un renouvellement. Si O'Neil est reconnu créateur du théâtre américain de l'après-guerre, dans sa lignée se trouvent Tennesse Williams, Edward Albee et… Sam Shepard. Chacun, chaque fois avec une nouvelle vision de l'Amérique mais toujours « avec son nœud de vipères familial, la difficulté de distinguer le rêve de la réalité ou de trouver sa place dans un monde où l'on est en perpétuel porte-à-faux. » [98]

Claude Vilars
Docteure en Études Anglo-Américaines

[98] Pierre-Yves Pétillon, *Histoire de la Littérature Américaine 1939-1989*, Fayard, 2003, p. 35-36.

Bibliographie

<u>Théâtre de Sam Shepard pris en référence</u> :

***Sam Shepard The Unseen Hand* and Other Plays, New York, First Vintage Books Edition, 1986** :
* *Chicago***,** première production le Vendredi Saint de 1965 au Théâtre Genesis, St Mark's Church-in-the Bowery, New York, metteur en scène Ralph Cook, avec à l'affiche *The Customs Collector in Baggy Pants* de Lawrence Ferlinghetti.
* *Cowboys #2*, première production au Mark Taper Forum de Los Angeles en novembre 1967, metteur en scène Edward Parone. (pièce ré-écrite par Shepard en remplacement de l'initiale, *Cowboys.*)
* *Fourteen Hundred Thousand*, première production au Firehouse Theatre de Minneapolis en 1966, (Office of Aid to Drama Research at the university of Minnesota), metteur en scène Sydney Schubert Walter.
* *Icarus's Mother*, première production au Caffe Cino à New York le 16 novembre 1965, metteur en scène Michael Smith.
* *The Rock Garden*, première production au Theatre Genesis, St Mark's Church-in-the- Bowery le 10 octobre 1964. À l'affiche, le même soir : *Cowboys*, pièce perdue aujourd'hui mais dont David de Rose, analyste littéraire, possède un exemplaire. Metteur en scène de ces deux pièces Ralph Cook.
* *The Unseen Hand*, première production à La Mama Experimental Theatre Club, le vendredi 26 décembre 1969, metteur en scène Jeff Bleckner.
* *Red Cross*, première production au Judson Poets'Theatre, le 20 janvier 1966, metteur en scène Jacques Levy.

***Sam Shepard Fool for Love and Other Plays*, New York, Bantam Books, 1984** :
* *Action*, première production à l'American Place Theatre de New York en 1975, metteur en scène Nancy Meckler.
* *Angel City*, première production au Magic Theatre de San Francisco, le 2 juillet 1976, mise en scène de Sam Shepard, musique de Bob Feldman.
* *Fool for Love*, première production au Magic Theatre de San Francisco, le 8 février 1983, mise en scène Sam Shepard.
* *Cowboy Mouth*, première production au Traverse Theatre d'Edinbourgh le 12 avril 1971, metteur en scène Gordon Stewart.
* *Melodrama Play*, première production à La Mama Repertory Theatre Club en 1967, metteur en scène et musique Tom O'Horgan.
* *Seduced*, première production à l'American Place Theatre de New York en 1979, mise en scène de Jack Gelber (auteur de *The Connection*).
* *Suicide in Bflat, A Mysterious Overture*, première production au Yale Repertory Theater de New Haven, Connecticut, le 15 octobre 1976, metteur en scène Walt Jones et Denise A. Gordon.

***Sam Shepard : Seven Plays,* New York, Bantam Books , 1981** :
* *Buried Child*, première production au Magic Theatre de San Francisco le 27 juin 1978, metteur en scène Robert Woodruff.
* *Curse of the Starving Class*, première production au New York Shakespeare Festival, le 2 mars 1978 par Joseph Papp, metteur en scène Robert Woodruff.
* *La Turista*, première production à l'American Place Theater de New York City, le 4 mars 1967, metteur en scène Jacques Levy.
* *The Tooth of Crime*, première production à l'Open Space de Londres, le 17 juillet 1972, metteur en scène Charles Marowitz assisté de Walter Donohue. Musique de Sam Shepard jouée par le groupe Blunderpuss.
* *True West*, première production au Magic Theatre de San Francisco, le 10 juin 1980, metteur en scène Robert Woodruff.

* Sam Shepard, *A Lie of the Mind*, London, Boston, Methuen Drama, 1987.
Première production au Promenade Theatre de New York, le 5 décembre 1985, dirigé par Sam Shepard.
* Sam Shepard, *States of Shock, Far North and Silent Tongue*, London, Boston, Methuen Drama, 1993.
* *Far North* est un film de Sam Shepard produit par Carolyn Pfeiffer et Malcolm Harding sur une musique des Red Clay Ramblers.
* *States of Shock*, première production à l'American Place de New York, le 30 avril 1991, metteur en scène Bill Hart.
* Sam Shepard, *The Late Henry Moss, Eyes for Consuela, When the World was green*, New York, Vintage Books, 2002.
* *The Late Henry Moss*, première production au Magic Theatre de San Francisco, le 7 novembre 2000, metteur en scène Sam Shepard.
* Sam Shepard, *Kicking a Dead Horse*, London, Boston, Faber & Faber 2007, première production à l'Abbey Theatre, Peacock Stage de Dublin, le 12 mars 2007, metteur en scène Sam Shepard.

<u>Ouvrages d'analyse critique</u> :
* Edward Albee, The Village Voice, *Edward Albee Reviews Shepard's'Icarus's Mother'*, July 17, 1965
* Robert Abirached, *La Crise du Personnage dans le Théâtre Moderne*, *tel* Gallimard 1994.
* Antonin Artaud, *Le Théâtre et son Double*, Folio Essai, Gallimard, 1964
* Serge Bonnevie, *Le Sujet dans le Théâtre Contemporain*, l'Harmattan, 2007.
* Stephen J. Bottoms, *Playing Underground, A Critical History of the 1960's Off-Off Broadway Movement*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2006.
* Peter Brook, *Points de Suspension, 44 ans d'exploration théâtrale 1946-1990*, traduit de l'anglais par Jean-Claude Carrière et Sophie Reboud, Seuil, 1992.

* Bonnie Marranca, *American Dreams The Imagination of Sam Shepard*, PAJ Publications, NY, 1981 :
-Robert Coe, « Images shot are blown », reprinted by permission of the author *in American Dreams The Imagination of Sam Shepar* ;
-Ren Frutkin, « Paired Existence Meets the Monster », reprinted by permission of the author in *American Dreams The Imagination of Sam Shepard* ;
-William Kleb, « Sam Shepard's True West. », reprinted by permission of the author in *American Dreams The Imagination of Sam Shepard* ;
-Kenneth Chubb and the Editors of Theatre Quarterly, « *Metaphors*, *Mad Dog*s and *Old Time Cowboys* », interview with Sam Shepard, reprinted by permission of the author in *American Dreams The Imagination of Sam Shepard.*
* Philippe Minyana, « Le Théâtre Limite », propos recueillis par Irène Sadowska-Guillon, L'Avant Scène Théâtre, n° 809, Paris, 1er mai 1987.
* Sam Shepard, *Language, Visualization and The Inner Library*, reprinted by permission of the author.
* Ellen Oumano, *Sam Shepard. The Life and Work of an American Dreamer*, StMartin's Press, NY, 1987.
* Pierre-Yves Pétillon, *Histoire de la Littérature américaine 1939-1989*, Fayard, 1992, 2003.
* Carol Rosen, *Sam Shepard : A 'Poetic Rodeo'*, N Y, Palgrave Macmillan, 2004.
* David Savran, *In Their Own Words*, Contemporary American Playwrights, Theatre Communication Group, NY, 1988.
* Maria Irene Fornes, cité dans *In Your Own Words*.
* Lanford Wilson, *ibid*.
* Leslie A. Wade, *Sam Shepard and the American Theatre*, Westport, Connecticut, Praeger, 1997.

À PROPOS D'UN THÉÂTRE PHILOSOPHIQUE : LA PHILOSOPHIE DANS LE THÉÂTRE

(Trois mises en scène de la philosophie : *Solo*, de Joshua Sobol, *L'Entretien de M. Descartes avec M. Pascal le Jeune*, de Jean-Claude Brisville, et *Emmanuel Kant*, de Thomas Bernhard)

Si les philosophes se sont penchés sur le théâtre et sa signification, on trouve aussi des dramaturges qui ont eu pour projet de mettre en scène des philosophes, et parmi eux, par exemple, des figures aussi emblématiques que Spinoza, Descartes, Pascal ou Kant. Chacun, à sa manière, transcrit par son art théâtral un aspect particulier de la philosophie : ainsi Joshua Sobol met-il en scène, dans *Solo*, certains thèmes de la philosophie de Spinoza ; Jean-Claude Brisville présente plutôt, dans son *Entretien de M. Descartes avec M. Pascal le Jeune*, les philosophes que sont Descartes et Pascal ; enfin Thomas Bernhard fait apparaître la figure du philosophe en général à travers sa pièce mettant en scène *Emmanuel Kant*. Voyons, pour commencer, les principales notions philosophiques que Joshua Sobol met en relief dans sa pièce sur Spinoza.

I. Les concepts philosophiques spinozistes dans *Solo* de Joshua Sobol

Les passions

C'est principalement Mari qui nous fait comprendre le sens des passions dans *Solo*. À commencer par le désir et le plaisir. À l'intervention de Spinoza dans la pièce (acte I, scène 7) : « Sottises ! Il n'y a pas de sentiment plus fort ni plus intense que le désir. Le désir est l'essence même de l'homme. », on peut faire correspondre la fameuse citation de l'*Éthique* : « Le désir est l'essence même de l'homme, en tant qu'elle est conçue comme déterminée, par une quelconque affection d'elle-même, à faire quelque chose » (Livre III; Déf. 1). Ou bien encore : « Quel mal y a-t-il au plaisir ? Chaque fois que j'éprouve du plaisir, j'ai l'impression de passer d'une moindre à une plus grande perfection. » Cette réplique de Spinoza traduit directement la phrase de l'*Éthique* : « La joie est le passage de l'homme d'une moindre à une plus grande perfection. » (Livre III; Déf. 2). On sait en effet que, pour Spinoza, l'homme est un être de désir et de passions et que celles-ci sont bonnes ou mauvaises suivant que nous en formons des idées adéquates ou non. Il y a ainsi des passions tristes et des passions joyeuses.

Il s'ensuit toute une conception du bien, du mal et de la crainte.

Mari : As-tu peur du MAL ?
Spinoza : Le MAL n'existe pas.

> Mari : Le BIEN n'existe pas.
> Spinoza : C'est vrai.
> Mari : Allons !
> Spinoza : Tout ce qui nous aide à persister, nous l'appelons « BON », tout ce qui menace notre existence, nous le percevons comme « MAUVAIS ». Mais ce qui est bon pour le chat est MAUVAIS pour la souris. (acte I, scène 5)

Et de fait, notamment grâce aux lettres de Spinoza sur le mal, on saisit qu'il faut substituer, selon lui, à la conception objectiviste et moralisante des valeurs absolues que sont le Bien et le Mal une conception subjectiviste et éthique des valeurs relatives que sont le bon et le mauvais. Ce qui amène Mari et Spinoza à débattre de la peur, de la crainte, dans des termes qui reprennent les propositions de l'*Éthique*, comme la Définition 13 du Livre III : « La crainte est une tristesse inconstante, née de l'idée d'une chose future ou passée dont l'issue nous paraît dans une certaine mesure douteuse. » Ainsi, il apparaît que les passions et la crainte sont le signe que l'homme n'est pas libre mais bien plutôt déterminé.

C'est ce qui transparaît aussi à travers les thèmes de l'amour et de la haine. Ainsi Mari affirme, à la scène 1 de l'acte III, que l'amour n'existe pas, mais seulement le besoin d'amour. C'est ce que dit Spinoza dans l'*Éthique* : « L'amour est la joie accompagnée de l'idée d'une cause extérieure. » (Livre III, Déf. 6). Spinoza explique cette thèse en ces termes : « Cette définition explique avec suffisamment de clarté l'essence de l'amour comme *la volonté de celui qui aime de se joindre à la chose aimée*, elle n'exprime pas l'essence de l'amour mais sa propriété, et comme ses auteurs n'ont pas suffisamment scruté l'essence de l'amour, ils n'ont pu avoir aucun concept clair de sa propriété ; de là est venu que leur définition a été jugée tout à fait obscure par tous. Mais il faut remarquer que, lorsque je dis que c'est une propriété chez celui qui aime d'avoir la volonté de se joindre à la chose aimée, je n'entends pas par volonté un consentement ou une délibération de l'âme, c'est-à-dire un libre décret [...] mais [...] la satisfaction que ressent celui qui aime en présence de la chose aimée, et qui fortifie ou du moins favorise la joie de celui qui aime. » (Livre III, Déf. 6, Explication). La haine, quant à elle, « est la tristesse accompagnée de l'idée d'une cause extérieure » (Livre III, Déf. 7). Mais ce qui importe, c'est que l'amour se nourrit de la haine, grandit quand il parvient à la vaincre, interaction que Sobol met en scène dans la bouche de Spinoza :

> Les gens s'évertuent habituellement à faire en sorte que les autres aiment ce qu'ils aiment eux-mêmes. Ils essaient de faire vivre le monde entier selon leur bon plaisir. Je suis presque tombé dans ce piège. J'ai eu ce moment de faiblesse lorsque j'ai voulu faire vivre mon peuple selon mes convictions. Et puis quelque chose de très important m'est arrivé. J'ai compris que ceci est de la haine et n'a rien à voir avec l'amour. Si tu aimes vraiment une personne sans aimer ton reflet dans cette personne, alors tu aimes le monde entier... (acte IV, scène 1)

Ainsi donc, le salut véritable ne peut résider dans l'amour, qui est une forme de passion, mais dans la liberté, c'est-à-dire la connaissance de ce qui nous détermine.

La religion

Les expressions bibliques font plusieurs occurrences dans *Solo*. Ainsi Spinoza : « C'est exactement la raison donnée dans la Bible : "Pour que tes jours se prolongent sur terre, tu ne tueras point, tu ne voleras point". » (acte I, scène 5). De même :

> Clara Maria : Alors « Dieu » est juste un autre nom pour « Tout ce qui est ».
> Spinoza : C'est le sens de son nom en hébreu : Ya'haveh : Tout ce qui est, qui fut et qui sera. All. Allah. Ell. Alles. Tout. (acte I, scène 7)

De fait, Spinoza est fortement influencé par les Saintes Écritures, même s'il possède un avis particulier sur elles, à savoir qu'elles ne proviennent pas de Dieu. Ainsi, à la scène 2 de l'acte III (sixième tableau) : « J'écrirai un Traité théologico-politique. Je démontrerai que les Écritures sont une compilation de versions qui se contredisent et qui ont été collées ensemble par les simples mortels. » Chose que l'on peut vérifier dans son *Traité* du même nom, au chapitre 2 :

> La révélation même différait, comme nous l'avons dit, pour chaque prophète suivant la disposition de son tempérament, de son imagination et en rapport avec ses opinions antérieures. Les différences relatives au tempérament étaient les suivantes : si un prophète était d'humeur joyeuse, il lui était révélé les événements qui, comme les victoires et la paix, inclinent les hommes à la joie [...] ; s'il était d'humeur triste, au contraire, des maux tels que la guerre, les supplices lui étaient révélés.

On le sait, le but de ce traité est de substituer la liberté de penser aux superstitions et autres préjugés religieux.

Parmi eux, les miracles. Ainsi à la scène 2 de l'acte III (sixième tableau) :

> Spinoza : Tu ne peux pas croire qu'il va y avoir une inondation.
> Manasseh : Le peuple le croit. C'est une chance précieuse de prouver que nous sommes les fils loyaux de cette nouvelle patrie et que nous partageons les anxiétés et les peurs de tous les citoyens.
> Spinoza : Et de renforcer l'obscurantisme.

L'idée de Spinoza est bien, en effet, que la superstition n'est rien d'autre qu'une arme des prêtres face au peuple et à sa crédulité.

Enfin, l'essentiel de la conception spinoziste de la religion apparaît, bien sûr, avec le concept de Dieu. Ainsi Spinoza fait-il référence à la substance à la scène 7 de l'acte I : « Il y a une substance et il n'y a rien d'autre en dehors de cette substance. » Affirmation qui fait écho à la définition 3 du Livre I de l'*Éthique* : « Par substance, j'entends ce qui est en soi et est conçu par soi, c'est-à-dire ce dont le concept n'a pas besoin du concept d'une autre chose pour être formé. » Ou encore :

> Clara Maria : Alors, Dieu n'existe pas en dehors du monde.
> Spinoza : Tout comme le monde n'existe pas en dehors de Dieu.
> Clara Maria : Alors « Dieu » est juste un autre nom pour « Tout ce qui est. »

Idée que l'on trouve dans l'*Éthique* (Livre I, Proposition 15) : « Tout ce qui est est en Dieu, et rien, sans Dieu, ne peut ni être ni être conçu. » De même, à la réfutation spinoziste de l'idée de création, à laquelle il substitue celle d'éternité, répond la Proposition 21 du Livre I de l'*Éthique* : « Tout ce qui suit de la nature absolue d'un attribut de Dieu a dû toujours exister et être infini, autrement dit est éternel et infini par cet attribut. » Ce sera précisément de la connaissance de la nature de Dieu que découlera la vie éternelle.

La politique

Le politique est intriqué au religieux, dans la mesure où il intervient à propos de l'idée spinoziste de séparation de l'État et de la religion, telle qu'elle apparaît à la scène 2 de l'acte II : « C'est pourquoi je ne suggère pas que l'on attende patiemment la réforme de la religion, mais plutôt que l'on réforme l'État en le séparant de la religion. » Et de fait la place du clergé dans la politique est, selon Spinoza, trop importante, à tel point qu'elle fait décroître la stabilité de celle-ci. La religion devrait donc être sous la dépendance de l'État. L'idéal serait donc une religion civile.

Tout concourt donc, on le voit, à une véritable mise en scène de certains concepts clés de la philosophie de Spinoza dans cette pièce de Joshua Sobol. *Solo* fait ainsi vivre la philosophie de Spinoza au théâtre.

II. *L'Entretien de M. Descartes avec M. Pascal le Jeune*

Le personnage de Descartes

Dès le début de l'*Entretien*, Descartes apparaît sous l'aspect classique du philosophe qui préfère la profondeur à la surface, l'essence à l'apparence : « La plupart n'en veulent, dit-il, qu'à mon apparence. » (p. 11). C'est le Descartes de la Lettre à Élisabeth sur le bonheur, celui qui est heureux par la « raison » (« Ma raison aujourd'hui me tient quitte d'avoir raison », p. 12) et un « contentement » intérieur, non pas par le cœur et les bienfaits extérieurs. Et tout au long de l'*Entretien*,

quantité d'allusions font référence au Descartes réel. Essayons de recenser ces éléments qui sont comme des signes de reconnaissance. D'abord, Descartes parle de la reine Christine (p. 12), il dit qu'il s'« avance masqué » (p. 13) selon la fameuse formule « *larvatus prodeo* ». Il indique à Pascal qu'il a été l'élève des Jésuites au Collège de « La Flèche » (p. 16). Il affirme sa foi dans la « science » (p. 15). Ainsi la première vérité lui semble « qu'on sait que trois et deux font cinq » et qu'ainsi « les mathématiques sont [...] source de certitude » (p. 17). C'est ici le fameux thème de la *Mathesis universalis* qui transparaît implicitement. Il refuse donc le dilemme foi / raison en affirmant qu'on peut « être un bon Chrétien tout en s'intéressant à la géométrie » (p. 19). Plus loin apparaît, incidemment, la fameuse référence au poêle (« enfermé seul dans un poêle », p. 21), comme dans le *Discours de la méthode*. Sa préférence pour l'esprit, sa puissance sur le corps, est transcrite dans l'allusion à la volonté : « L'usage que je fais de mon esprit relève de ma volonté. » (p. 22) : c'est toute la philosophie cartésienne de la maîtrise des passions qui se fait jour ici.

Pourtant, étrangement, sa préférence pour l'esprit ne le fait pas mépriser le corps, comme on pourrait le croire, selon une vulgarisation du cartésianisme. C'est en cela qu'il s'oppose à Pascal : « La théologie ne peut répondre clairement à tout, [...] en de certains moments la vie prévaut sur la réflexion. » (p. 28). Face à l'intransigeance de Pascal, Descartes apparaît comme le philosophe qui a le sens commun et qui ne perd pas de vue le concret et le matériel. C'est ce qui lui fait dire à Pascal : « Et si vous aimiez un peu plus votre corps... Si vous étiez avec lui moins sévère ? Il se peut alors que votre âme... » (p. 30).

En découle toute sa position face à la théologie. Il critique Pascal dans sa manière d'aimer le Christ dans le sacrifice plutôt que le réel amour : « Vous l'aimez en vous déchirant, en immolant votre raison et votre liberté. Vous ne l'aimez qu'en vous faisant peur à vous-même. Étrange amour. » (p. 34). Il avoue ne pas suivre l'attitude pure de Galilée qui ne se renie pas quand ses croyances scientifiques s'opposent aux croyances théologiques : « Cette vérité pouvant être pour moi source d'ennuis, j'ai préféré ne pas la dire. » (p. 34). Bref, Descartes est mis en scène par Jean-Claude Brisville comme le philosophe de la raison, de la science, mais aussi comme l'homme de bon sens, qui a le sens du réel et du concret. Le théâtre est ici l'occasion de marquer les contours d'un personnage et, derrière lui, d'une personne.

Le personnage de Pascal

Plusieurs occurrences font explicitement référence, de la même manière, à Pascal et à tout ce qui se rapporte à lui. Ainsi, il est question de son fameux « Traité » du Vide (p. 12), de sa « machine arithmétique » (p. 13).

Mais ce qui importe le plus, bien sûr, c'est sa philosophie, dans tout ce qui l'oppose à celle de Descartes. En fait, dès le début, l'antinomie de la pensée et du cœur apparaît. « Il semble, dit Pascal, que penser soit pour vous le ressort de toute vie. » (p. 13). Alors que, on le sait, ce qui compte, pour Pascal, c'est plutôt

« Dieu » et le « salut » (p. 14). D'où son scepticisme et un pessimisme face au savoir : « au bout du compte on ne sait rien. » (p. 14), « elle [la science] ne nous dit rien de Dieu. » (p. 15). On comprend alors l'angoisse métaphysique de Pascal, opposée à la certitude rationnelle de Descartes. C'est le thème du « vertige » (p. 16) et de l'« ennui » métaphysiques (p. 17). L'idée que « l'univers est sans bornes » (p. 17) en est la cause. Elle produit cette impression de déréliction, d'angoisse existentielle de l'être fini face à l'infini. C'est ici qu'apparaît en substance la fameuse citation des *Pensées* : « Son silence [celui du ciel, des « espaces infinis »] éternel m'effraie » (p. 18). C'est clair, l'important, pour Pascal, c'est la religion, et non la science (« Pas plus que l'éternité, l'infini n'entre dans les nombres », p. 18 ; « Arriver à la paix par les nombres [...], [c'est s'acheminer] à vous faire passer de Dieu », p. 19). La science est pleine de « l'orgueil de l'esprit » (p. 19), alors que l'homme de foi sait sa « faiblesse, où est notre grandeur » (p. 18). Pascal n'a donc pas le même rapport à Dieu que Descartes : « Il est pour vous comme un principe, et en moi comme une chaleur. Vous le pensez, moi je le sens. Voilà toute la différence. » (p. 19).

Aussi Pascal préfère-t-il le cœur à la raison : « Elle n'a plus ma confiance entière. » (p. 20). Pascal critique Descartes de « ne miser que sur l'intelligence » (p. 22), au lieu de comprendre l'importance du « sentiment », de « la misère de l'homme » (p. 22). Rien n'est certain, tout est « mystère » (p. 26) pour lui. Aussi Descartes lui reproche-t-il de vouloir « saisir l'insaisissable » (p. 22) tandis que ce dernier reproche au premier son ignorance du cœur : « Votre raison prendra-t-elle toujours le pas sur votre cœur ? » (p. 28). Le problème, c'est que si Pascal préfère le cœur à l'esprit, il en vient aussi à oublier le corps : « Oublions mon corps. » (p. 30). C'est le vertige qui en est la cause : « Si mon âme ne tremblait pas, mon corps serait peut-être moins malade. » (p. 30).

Finalement, là où Descartes voit la vérité dans la science, Pascal la voit dans « l'Écriture Sainte » (p. 33). Là où Descartes affirme : « Il ne me suffit pas de croire : je veux savoir. », Pascal répond : « Je ne vois que des infinis qui m'enferment comme un atome » (p. 35), « ce tout vers quoi j'aspire est au-delà de la mathématique » (p. 36). On le voit, tout concourt à mettre en scène un Pascal philosophe du cœur et du salut, de Dieu et de la religion, de l'homme et de sa misère.

III. La figure du philosophe dans *Emmanuel Kant* de Thomas Bernhard : portrait du philosophe en perroquet

Dès le début de la pièce de Thomas Bernhard, le philosophe est présenté par Kant : « *Psittacus erithacus* / le philosophe en soi / en lui-même / en soi. » (p. 12) Suivent alors toute une série de remarques ou d'allusions qui, décrivant le perroquet Friedrich, animal fétiche de Kant, définissent en même temps le philosophe. Ainsi : « le *psittacus erithacus* / est le plus sensible. » (p. 13) Et de fait, la

faculté d'intelligence, de réflexion, de compréhension, n'existerait pas sans une sensibilité qui la motive, la stimule. Et du même coup : « le *psittacus erithacus* / est le plus intelligent. » (p. 28) Le philosophe est présenté comme l'homme le plus intelligent parce que le plus sensible, et inversement. La preuve en est qu'il est le seul à connaître « le principe fondamental unique absolument premier / universellement valable pour toutes les vérités » (p. 28).

Mais le perroquet Friedrich, c'est-à-dire le philosophe, est aussi du même coup objet de haine :

> C'est aussi pour cette raison que Friedrich
> est l'être le plus haï
> ceux qui le haïssent le plus sont les professeurs
> d'université
> car il est toujours assis
> à la première place
> les professeurs l'envient
> pour son attention.
> Rien ne lui échappe
> tandis que presque tout échappe
> aux savants. (p. 36)

On serait tenté de dire, en parodiant Kierkegaard : « Ôte la pensée au penseur, et tu as un professeur ». Kant avoue ainsi : « Je suis resté seul avec Friedrich / ce fut le meilleur moment de ma vie. » (p. 44)

Et de fait, quel meilleur exemple d'amour de la philosophie que celui de Kant lui-même ? Le perroquet est ensuite décrit de la manière suivante : « Cette tête enregistre tout / ce qui lui a jamais été dit / une tête parfaitement ordonnée comme aucune. » (p. 44)

Et l'on sait que le philosophe symbolise en effet le penseur qui comprend, met de l'ordre là où tout n'est que chaos.

Dans la deuxième partie de la pièce, « Pont milieu », Kant parle en ces termes de Friedrich : « Les médecins affolent / tout dans un homme / ils tuent tout dans un homme / à plus forte raison dans Friedrich. » (p. 90)

On peut penser en effet que la propension des philosophes à penser les rapproche de l'esprit en les éloignant du corps, et que du même coup leur ignorance du corps peut les pousser à une certaine crainte vis-à-vis de tout ce qui touche aux maladies.

Dans la troisième partie, « Pont arrière », on retrouve le thème du philosophe comme « tête-enregistreuse type » (p. 103), mais aussi d'autres remarques plus anodines, du type : « Le *psittacus erithacus* / a besoin de beaucoup de sommeil » (p. 116) et, à nouveau, « Le mépris des médecins / est très répandu / parmi

les penseurs » (p. 120) ou, enfin, « Le plus grand chef-d'œuvre du monde / Friedrich / mon Friedrich » (p. 130).

Le philosophe est, on le voit, placé au-dessus de tout.

Telle est sans doute la portée philosophique de la pièce de Thomas Bernhard. L'essentiel n'est pas, bizarrement, Kant lui-même, comme le titre pourrait nous le faire penser. Dès lors qu'il est question, en effet, de la philosophie de Kant, l'auteur se tait, à l'image de son personnage : « Impossible de parler de raison / en haute mer » (p. 99). Ainsi se termine la deuxième partie de la pièce, au moment même où l'on attendait l'apogée du texte, c'est-à-dire un exposé de la philosophie de Kant. Non, l'essentiel, c'est la philosophie, le philosophe en général. Le personnage principal, ce n'est donc pas Kant, mais son perroquet. Même si, finalement, Thomas Bernhard daigne nous donner une idée de la conception kantienne de la vérité, à la fin de la pièce : « La vérité est dans l'équilibrisme » (p. 124). C'est donc bien la philosophie (et son sens) qui est ici interrogée, plutôt que le kantisme ou la personne de Kant. Ce dernier n'est là que pour symboliser le philosophe. Mais Kant ne cesse de s'effacer devant la figure du philosophe.

C'est clair, avec le *Solo* de Joshua Sobol, *L'Entretien de M. Descartes avec M. Pascal le Jeune* de Jean-Claude Brisville et *Emmanuel Kant* de Thomas Bernhard, nous avons bien trois mises en scène de la philosophie. Il s'agit en effet ici de pièces qui n'abordent pas la philosophie de biais, mais de front. La philosophie y est littéralement thématisée. On peut alors parler d'une véritable théâtralité de la philosophie[1].

Olivier ABITEBOUL
Centre de Recherches
« Littérature et poétique comparées » (EA 3931)
Université Paris-Ouest-Nanterre-La Défense
Nice, Lycée Masséna

BIBLIOGRAPHIE SUCCINTE

* Bernhard, Thomas, *Emmanuel Kant*, Paris, L'Arche, 1989.
* Brisville, Jean-Claude, *L'Entretien de M. Descartes avec M. Pascal le Jeune*, Arles, Actes Sud Papiers, 1986.
* Sobol, Joshua, *Solo,* Saint-Étienne, Publications de l'Université /CIEREC, 1994.

[1] Le présent article est extrait de l'ouvrage d'Olivier Abiteboul, *Diagonales. Essai sur le théâtre et la philosophie*, Université d'Avignon, PU, Éditions ARIAS, 1997.

Via lucis, via crucis
PARTITION INACHEVÉE POUR ANGÉLICA LIDDELL

À Noémie
et Laure

À Pierre
et Paul

Les 14 et 15 novembre 2015, en raison des attentats qui ont frappé Paris le 13 novembre précédent, le théâtre de l'Odéon annule les représentations du spectacle d'Angélica Liddell, avant-dernière et dernière, prévues dans le cadre du traditionnel festival d'automne.

N'ayant pu assister à sa performance, nous tenterons ici de retracer brièvement la trajectoire qu'elle nous semble accomplir, dans ses promesses scripturalement tenues, du moins, depuis la fondation de sa compagnie *Atra Bilis* : la bile noire, qui désigne la mélancolie fondamentale, native, de celle qui entra en lutte, dès sa naissance, avec la société, comme elle nous l'expliqua dans un entretien assorti de lectures, que nous pûmes suivre, accordé par elle dans les lieux de l'ancien Odéon, quelques jours avant de monter sur scène[1].

Lors de cette rencontre poétique et didactique, Angélica Liddell, relativement mal à l'aise, nous exprima sa difficulté à parler de son travail, tandis qu'elle disait compter sur l'écriture pour la scène (« je ne sais parler de ces choses qu'en écrivant »), et aussi sur l'acte dramatique, pour opérer le dégagement de son message. Le théâtre (partition dramatique mais plus encore, selon nous, performation subséquente) lui manque toujours donc lorsqu'il est absent, lui qui complète nécessairement son propos oral, mais également influe sur sa composition écrite : la modifie aussi, la crée encore, bien davantage qu'elle ne l'achève.

La traductrice d'Angélica, Cristilla Vasserot a confirmé ce phénomène très propre à Liddell, et dont la dramaturge n'est même, d'après elle, peut-être pas assez consciente, dans les confidences qu'elle a faites à Daniel Loayza, reportées ensuite dans le journal de l'Odéon en ces termes : « Le processus de la création scénique allait faire bouger le texte, c'était à prévoir. Même après la première, il évolue encore. »[2].

[1] *Scènes imaginaires*, présentées par Arnaud Laporte, théâtre de l'Odéon, France-Culture, le 6 novembre 2015.

[2] Cristilla Vasserot : *Angélica Liddell L'Amour en toutes lettres*, propos recueillis par Daniel Loayza, *Primera carta de San Pablo a los Corintios*, Odéon, Lettre n°16, novembre 2015, p. 9.

D'où la différence, parfois considérable, souligne Daniel Loayza, entre le texte prépublié et les sur-titrages que l'on découvre au moment de sa représentation. Inutile de mentionner à quel point donc la vision de cette représentation cautionne toute ambition critique, à quel point donc cet aspect majeur de l'évaluation expérimentale fera défaut à notre estimation.

Revenons sur des données sûres, ouïes, bien que relatives et partielles : ces confidences livrées par Liddell à son interrogateur Arnaud Laporte (voir note 1), le soir de la présentation du spectacle à venir.

Angélica s'y portraiture comme une femme engagée et esthétiquement concernée, jamais comme une simple « actrice ». L'incarnation de sa vocation réfute toute distanciation, tout jeu de rôle. Elle « est » Angélica lorsqu'elle écrit ; lorsqu'elle monte sur scène, elle joue plutôt un personnage, confie-t-elle, lorsqu'elle répond, trop maladroitement d'après elle, « posément », aux questions de ses partenaires radiophoniques d'un soir (l'entretien était enregistré pour une retransmission sur France Culture.)

Cela dit, elle délivre tout de même, à cette occasion, des informations d'importance, qui recoupent ce qu'elle aura pu consigner par écrit, ou « performer » au préalable, pour le moins, et annoncent sans doute les suites de sa démarche.

Enfant d'un naturel sauvage, élevée en partie par des grands-parents analphabètes, en Espagne, elle grandit sous la dictature militaire franquiste, ce qui développe sa méfiance, puis sa haine, envers une humanité indigne de ce nom ; elle se perçoit d'emblée comme inadaptée à une comédie sociale funèbre, funeste, et mue seulement par le désir de croiser la Beauté : seule dimension capable de satisfaire ses aspirations, de calmer un peu ses angoisses, ses tropismes psychiques, de rébellion, de rejet de soi-même et des autres, si violents, dans un contexte politique immonde, qu'ils l'auraient conduite, avoue-t-elle, à l'asile ou en prison, au meurtre ou au suicide, si elle n'avait pas choisi l'expression artistique comme une cathartique échappatoire.

À la barbarie ambiante, elle répond par une canalisation de ses propres réactions brutales : en écrivant, en jouant.

Sensible comme personne à la laideur du monde, dit-elle, elle envisage l'écriture comme un moyen de se venger, de se protéger, contre ce qui est devenu une phobie sociétale. Elle s'octroierait ainsi une porte de sortie : une voie ouverte, vers un salut possible.

Et cela, même si la Beauté en soi peut être conçue comme une sorte d'autre damnation : si elle engage une dépendance toxique pour l'individu, à la manière d'un paradis artificiel, une drogue dont on ne saurait plus se passer après sa prise, si envahissante qu'elle ferait presqu'autant de mal que de bien : sorte d'addiction

née d'une pathologie, réaction contre une solidarité forcée, forcenée, avec le monde dont on est issu, qui fait de vous dès l'origine une mauvaise parmi les mauvais, une femme en l'occurrence qui se déclare contaminée par les couches malsaines que la promiscuité familiale et sociale amoncelle autour d'elle, sur elle, en elle.

On retrouve ici la thématique de la pièce antérieure : *You are my destiny*, dans laquelle Liddell évoquait, de façon toute schopenhauerienne, l'hypothèse salvatrice de la destruction universelle, du renoncement absolu à toute descendance, qui seuls éviteraient la fatale propagation, du mal par le mal[3] : « la naissance est une erreur », rappelle-t-elle en citant Cioran, revenant sur la hantise de la maternité et sur l'horreur d'être née. « Il y a un temps pour la guerre et un temps pour la guerre », ajoute-t-elle, comme si envisager un quelconque repos ou retrait – fût-il artistique même – relevait de l'illusion entretenue.

Le langage poétique pourtant éloigne, au sens où il l'apprivoise, cette fatalité de la solidarité malsaine, en s'affranchissant des territoires du « réel », selon un rituel dramatique qui, contenant le mal et son contraire : la chute et une tentative de sublimation, relève, précise Angélica (je cite ici les propos qu'elle a tenus, et qui ont fait l'objet d'une traduction simultanée en français, lors de l'entretien évoqué), de l'« hypermorale ».

De quoi s'agit-il ? Une identification imaginaire, puis formulée, aux assassins (par la parole poétique, on se dénonce, puis on se présente sur la scène comme non exclu du cycle des tueurs humains en série que seraient les hommes de ce temps) exorciserait les passions, vécues ou héritées, en les creusant, jusqu'à la trouvaille, jusqu'à l'expression de leur potentiel de signification. En retour (pôle de la réception : « envoi » aux spectateurs), serait provoqué, chez les auditeurs, un état salutaire de crise, celui dans lequel nous plonge la Beauté, susceptible de nous faire participer (pôle actanciel de la manœuvre dramatique) à la recréation de nous-mêmes : découverts à nous-mêmes, reconnus, dénoncés, et plus ou moins ainsi délivrés ; devenus moins parties que témoins, puis juges, relais du message dramaturgique ; libres à notre tour de transmettre, pour la changer, la vie éclairée (Angélica souligne son allégeance à l'œuvre d'Arthur Rimbaud, dont c'était une des premières formules programmatiques : « changer la vie ».)

La contemplation de l'action dramatique agirait comme une certaine résolution de la contradiction : entre le mal et le bien, ou, pour le mieux dire, en contexte, entre le mal et le mal, entré en esthétique comme en une religion (celle qui relie : la société au spectacle), par une participation, au « rituel » qu'offre la communion dramatique.

[3] Je me permets de renvoyer ici à mon article consacré à ce sujet : Marie-Françoise Hamard, « La Temporalité dans *Tout le ciel au-dessus de la terre* d'Angélica Liddell (2013) », *Théâtres du Monde*, direction Maurice Abiteboul, Cahier n° 24 : *Théâtre et temporalité*, p. 237-255.

L'effroi communiqué – la terreur, la plainte ou la pitié pour les acteurs, *in fine* pour soi-même, si l'on veut revenir aux catégories aristotéliciennes – à l'écoute du dévoilement de ce que l'on serait censé être, provoque une sorte de transe douloureuse ; on ressent là comme un trauma la révélation dysphorique infligée, vibrante. Elle sait être rédemptrice aussi : lors de cette expérience communautaire qu'est le théâtre, qui se propose ici comme un exutoire possible, un réquisitoire contre une cruauté politique globale (nous serions tous des citoyens coupables) se retournerait en plaidoyer pour une cité de l'art, dans laquelle les conflits s'animeraient pour s'apaiser.

Une autre messe est ce théâtre-là, dont on ne devrait pas sortir indemne, mais transformé : aimé, consacré pour finir, mais d'abord violenté, avant d'être éventuellement changé dans sa forme, ou métamorphosé : « on ne peut accéder à notre être, à notre nature, que par la destruction », explique la dramaturge.

Sortirait de cette expérience tragique la faculté de regarder en face l'être purgé, purifié, par la création dramatique envisagée comme sacrifice : nous renvoyons ici au titre d'une récente publication de Liddell, non encore traduite à ce jour, qui désigne bien l'acte créateur de cette façon : *El sacrificio como acto poetico*[4] . La quatrième de couverture de ce texte, très explicite, renvoie à l'écriture et à la scène comme à des espaces de catharsis, mieux, de substitution :

> Au lieu de tirer sur quelqu'un, j'écris. C'est une chance, non ? Sur scène, je peux assassiner en toute liberté. Et je peux aussi me suicider un million de fois.[5] (C'est nous qui traduisons.)

Angélica, par ce texte, fait écho à ce qu'elle dit en entretien, et, dans cet essai dédié à son esthétique, à son éthique théâtrales, elle insiste tout particulièrement sur la valeur politique de son engagement, qui ne se contente pas de la libérer de pulsions thanatiques, tournées contre elle ou contre autrui, mais tient lieu d'agressivité libératoire, capable d'affranchir la vie personnelle et sociale de ses tropismes meurtriers. Cet engagement se prête à une sorte de cérémonie, qui convoque les figures du bouc émissaire, et conjure les puissances du mal, en les représentant pour les brûler en effigie, en quelque sorte.

D'où la notion, le concept titulaire de « sacrifice », dont relève la mission dramatique :

> Le pouvoir du sacrifice poétique réside en l'opposition à la collectivité, à l'opinion générale, c'est-à-dire […] au support de l'État. L'éthique est sus-

[4] Angélica Liddell, *El sacrificio como acto poetico, Continta me Tienes*, Madrid, oct. 2015.
[5] *Ibid*. : « En vez de disparar a alguien, escribo. Es una fortuna,no ? En el escenario puedo asesinar con total libertad. Y tambien puedo suicidarme un millon de veces. »

> pendue au sacrifice poétique. Le sacrifice, par sa violence poétique, rachète la violence réelle collective, la violence de l'État. »[6]

Ce sacrifice, poursuit Angélica en se référant à Bataille, permet de penser, d'accéder à une connaissance supérieure, transcendante, acquise grâce à une extériorisation, par l'expression créatrice, de la violence spirituelle, dont l'anamnèse posséderait un pouvoir non seulement cognitif, mais salvateur – « hypermoral ».

Le corps mis en scène, la chair exposée, transmettent la vérité d'une spiritualité incandescente, jusqu'alors inconnue de l'individu, car non suffisamment perçue par lui – a fortiori non atteinte. Vulnérable, l'acteur se donnant, donne à penser et à croire. Il se libère et libère les autres. Il se délivre de ses démons d'homme en les convoquant, en les partageant.

Une influence, souvent clairement ailleurs revendiquée par Liddell, d'Antonin Artaud et de son *Théâtre de la cruauté* se fait entendre bien évidemment ici. On pense à ce célèbre passage où Artaud révoque les « formes artistiques », agencées de façon trop minutieuse, maniaque, au profit de ces « signes » que feraient les acteurs, hommes semblables à des « suppliciés que l'on brûle » :

> Et s'il est encore quelque chose d'infernal et de véritablement maudit dans ce temps, c'est de s'attarder artistiquement sur des formes, au lieu d'être comme ces suppliciés que l'on brûle et qui font des signes sur leur bûcher.[7]

Le théâtre « sacrificatoire » est cri, sensation forte, douleur… et délivrance. Liddell inclut d'ailleurs ses récents écrits pour la scène – destinés donc à être modifiés, transfigurés par leur performation –, dans une série baptisée par elle *Cycle des Résurrections*. Pour renaître, il faut périr. Scarifications, présence physique et symbolique du sang, mise à l'épreuve du corps sont au programme. La performeuse, écrivain, metteur en scène et protagoniste de ses drames, ne s'y ménage pas. Elle y chante, hurle, se flagelle, se lacère, elle s'épuise pour faire advenir un état de purification. L'absolu de son don de soi sur scène est pour le spectateur une communication vibratoire, et il provoque, nous l'écrivions plus haut, presqu'un traumatisme, dont on ne saurait ressortir tout indemne. Il s'agit de se laisser envoûter, de la suivre, afin que la magie, noire d'apparence, blanche d'intention, opère : il s'agit d'abolir en soi, même passagèrement, la part monstrueuse, en la reconnaissant.

Une sorte de « déluge » nécessaire est appelé sur la scène, qui balayerait, supprimerait les misérables, raconte-t-elle à Arnaud Laporte, au profit des élus restant.

---

[6] *Ibid*., p. 101 : « El poder del sacrificio poetico reside en la oposicion a lo colectivo, a la opinion general, es decir, […] al soporte del Estado. El sacrificio deja in suspenso la etica. El sacrificio redime con sua violencia poetica individual la violencia real colectiva, la violencia del Estado. »

[7] Voir Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.

On s'en revient de là sonné, absous peut-être. Libre idéalement. Cet « autre » qu'est le « je », suivant la formule rimbaldienne, serait à même sans doute alors, oui, de changer sa vie, et, citoyen, celle du monde, s'il retient la leçon donnée – on pourrait dire subie, dans une certaine maltraitance infligée, si les spectacles de Liddell ne contenaient pas tant de puissance émotive, une telle dynamique communicative, un lyrisme si puissant, qu'il nous font oublier le pessimisme de son propos, le temps de leur passage sur nous, comme un souffle épique agissant, difficile à recevoir, mais aussi bien jubilatoire dans sa force, qui s'adresse à notre intellect comme à nos sens, ceux de la vision, de l'ouïe, à la vue de scènes violentes, à l'audition de chants et de cris.

L'individualité d'Angélica, souvent seule sur le plateau, ou la présence de sa petite troupe, font nombre, nous enrôlent, cristallisent notre altérité, en opérant pour tous un passage, du visible à l'invisible : à cette extrême intimité que la dramaturge veut atteindre et montrer. Son théâtre nous parle de ce qui est caché, masqué par la trivialité du quotidien, ou s'exprimant, ailleurs que sur la scène, de façon a-poétique, dénuée de sens, selon une absurdité collective contraignante, celle qui engendre le mécanisme moutonnier guidant en dictateur les masses populaires.

Le travail dramatique, poétique, brise donc le chaînon social, en dénonçant les dépendances, qu'il nous invite à revivre, le temps de la représentation, nous enchaînant à son suivi.

Liddell dans son entretien cite Faulkner : *Tandis que j'agonise*. Les mots soudainement plus futiles mettent en valeur le corps tragique, où devraient s'incarner les passions destructrices. La solitude relative de l'actrice exposée touche la multitude de ses partenaires, sur scène et dans la salle. Les bourreaux se séparent, salutaire dichotomie, des victimes : l'homme reconnu pécheur est rédimé.

Dans l'introduction qu'elle rédige pour le texte théorique précité, encore inédit en français : *Le sacrifice comme acte poétique*, la fidèle traductrice et accompagnatrice de Liddell, Cristilla Vasserot, décrit ainsi son processus d'évolution dramatique, qui conduit vers toujours plus d'espace laissé à la révélation, au réel dévoilé, dans sa nudité significative :

> Laissant sur le bord la tentation de la fiction, le théâtre d'Angélica Liddell est passé « de la décence du personnage à l'indécence de l'intimité », laissant tomber les masques (abandonnant la notion de personnage), pour que la vérité surgisse sur la scène.[8]

La haine mimée est partagée, la réflexion sur les relations humaines, le pouvoir et l'amour, avec son cortège de perversions, est communiquée en une sorte de délire affectivé, offert : qui forme, déforme, reforme. Nous partons sanctifiés :

[8] Angelica Liddell, *El sacrificio como acto poetico, op. cit.*, p. 12.

Ite, missa est. Comme l'annonçait Angélica lors de son précédent spectacle : « le temps du sacré est venu ».[9]

Alors ? De *Primera carta de San Pablo a los Corintios*, spectacle que nous n'avons pu voir, dont nous avons bien entendu reçu force échos, mais dont nous ne saurions témoigner sans trahir notre penchant irréductible vers une parole personnelle, que dire enfin, en substance lacunaire ? Qu'il parle de l'amour, qu'il réclame l'amour, qu'il hurle son absence. Qu'il évoque l'angoisse intime d'Angélica, qui figure à sa propre image, d'après son expérience, un être aimant abandonné, qu'elle offre en partage ou dédie à son lecteur, ou futur spectateur. Tous, nous serions concernés par cet amour-là. La confidence de la dramaturge possède indéniablement, on le ressent face à ses textes préparatoires, une ambition plus universelle : paradigmatique.

Est-elle vraiment opératoire sans le prolongement de la scène ? Selon nous, pas vraiment.

Ce qui est frappant, c'est cette présentation par elle *a priori* : avant toute mise en scène, d'un projet théâtral a-dramatique quasiment dans ses formes. Qui laisse parfois un peu perplexe, quant à la possibilité justement de rejoindre la femme blessée, sur son terrain de vie écrite : quant à la projection d'une commune catharsis.

Les derniers textes d'Angélica, moins clairement politiques que certains autres les précédant, relèvent d'une dimension éventuellement assez autotélique : c'est l'impression que nous a laissée la simple lecture de ces textes, magnifiques souvent, empruntés, quant à leur inspiration, à la *Bible*, aux *Épîtres de Paul*, au *Cantique des cantiques*, et parfois si manifestement admiratifs de leurs sources, si travaillés, qu'ils la reflètent et presque la rejoignent, en communion lyrique.

Mais Angélica nous y parle *in fine* du suicide, comme un aboutissement logique de la souffrance amoureuse, et, si nous n'avons pas en mains le texte théorique précité, où elle revendique le suicide scénique comme un substitut de l'autre, si nous n'avons pas vu (cette donnée pour nous à ce jour reste encore mystérieuse, même si notre curiosité s'est satisfaite en apprenant par exemple qu'on y entend une chanson de Blondie : *Call me*, qu'on y assiste à une sorte de transfusion sanguine en direct, à une sauvage coupe de cheveux, effectuée sur un spectateur volontaire et rémunéré, qu'on y voit un portrait de Charles Manson, l'assassin de Sharon Tate, femme de Roman Polanski : toutes choses non mentionnées dans ses

[9] Angelica Liddell, *You are my destiny (Le viol de Lucrèce), Le Cycle des Résurrections*, traduction Cristilla Vasserot, *Les Solitaires intempestifs*, *déc.* 2014, p. 26. Voir sur ces points mon article in *Théâtres du Monde*, Cahier n° 25 : *L'amour au théâtre, réflexions et convulsions : le parcours d'Angélica Liddell jusqu'au viol de Lucrèce*, p. 273-289.

écrits), si nous n'avons pas vu donc ce qu'elle tire de tels écrits, par une performance théâtrale, nous demeurons un peu dubitatifs quant à la portée rédemptrice d'une succession de propos aussi négatifs, d'allure anarchiste ou nihiliste souvent, quant à la valeur salvatrice d'une telle violence née de passions avides se désignant comme frustrées.

Examinons très rapidement (ils feront de notre part l'objet d'une étude ultérieure) ce qui fut le support de ces représentations, pour une part et pour nous annulées : une partition inachevée donc, qui nous fait prendre conscience de la nécessité impérieuse, sinon absolue, dans son cas, pour l'accompagner véritablement, de la rencontrer et de lui faire face, elle évoluant sur un plateau.

Nous avons affaire, dans cette partie du *Cycle des Résurrections* (serait-ce là un titre possiblement ironique ?) à la reprise d'éléments pauliniens : ceux qui, dans ladite *Épître 13 aux Corinthiens*, posent l'amour comme élément majeur de toute existence, en mettant en valeur ce verset terminal : « Maintenant donc trois choses demeurent : la foi, l'espérance et l'amour ; mais la plus grande des trois, c'est l'amour. »[10].

Élevée avec la Bible, Angélica se déclare pétrie de ses phrases, dont elle veut honorer la Beauté, selon elle suprême, et à laquelle elle rend hommage en la citant, puis en la glosant, par une prose de grande qualité littéraire.

À la reprise des fragments pauliniens succède une forme plus narrative : *Conte de la neige*, divisée en un prologue et quatre parties, ou « vœux ». Angélica y dépeint une nature enneigée au printemps, métaphore du froid qui la saisit en l'absence de son amour, qu'elle explique avoir massacré, suivant une pulsion irrésistible et irréparable. Enfin, une conclusion – d'aspect plus dramatique, en ce sens qu'elle se présente comme un dialogue : avec Dieu, qui répond peu, mais est posé comme un partenaire de répliques, au sein d'un duo inégal –, est baptisée *Questions à Dieu*. Dans un silence divin majoritaire, la voix de l'amante interroge, s'interroge, enchaînant les questions, demandant, en une sorte de supplique qui tourne au soliloque, pourquoi l'amour est si souvent mal exprimé, proche de la haine, non reconnu ou pas payé de retour. Elle achève par cette constatation inutilement interrogative, qui résonne sans écho : « Comment est-il possible, Seigneur, comment est-il possible que nous ne soyons pas tous fous d'amour ? »[11]

Ce regroupement de moins de huit pages tient lieu de partition scénique (pour une représentation d'une durée d'une heure vingt-cinq).

Dans un *opus* ultérieur de novembre 2015 (le précité, aux éditions des *Solitaires Intempestifs*, date de décembre 2014), publié chez *Contita Me Tienes*, en

[10] Angélica Liddell, *Épître de Saint-Paul aux Corinthiens* in *Le Cycle des Résurrections, op. cit*., p. 16.
[11] *Ibid*., p. 22.

édition bilingue, partenaire des *Solitaires*, Angélica reprend l'intitulé général de *Primera Carta*…

S'ouvrant sur la mention de la cantate BWV4 de Bach (*Jesus lag in Todesbanden*), l'ensemble commence de façon épistolaire, par deux longues lettres, dont l'une est empruntée au film d'Ingmar Bergman *Les Communiants* : « Lettre de Marta à Thomas », qui énonce le dégoût de l'autre et de son corps dans l'amour, la souffrance d'être repoussée, et la vanité de la prière.

Suit une dite *Lettre de la Reine du Calvaire au Grand Amant*, dans laquelle l'amante énonce son extrême dépendance vis-à-vis de l'objet amoureux qui se dérobe, le tropisme spirituel, mystique, allant jusqu'à remplacer l'exigence de la présence, que l'on n'ose plus espérer.

La troisième partie de ce groupement reprend ladite *Épître de Saint Paul aux Corinthiens*, comme dans l'édition de 2014, en y mêlant ce qui s'y présentait séparément sous le titre *Questions à Dieu*.

Thème et variations : Angélica Liddell édite deux fois différemment ce qui fera la substance de son spectacle : synthèse de réflexions brodées et rebrodées, art fugué qui se réclame de l'esthétique musicale baroque, qu'elle intègre en citant Bach dès son exergue : introduction ou ouverture, puis en reprenant l'intégralité du texte d'une de ses cantates, objet d'une ultime partie. « Le Christ sera notre aliment, lui seul rassasiera notre âme »[12], conclut-elle, dans un mouvement global si lyrique qu'il recouvre peut-être un penchant ironique (que seule la perception scénique peut déceler, ainsi que nous l'avons déjà éprouvé et énoncé).[13]

Le sujet se retrouve seul thématiquement *in fine*, proie douloureuse d'un amour déserté, et sentinelle agenouillée d'un Dieu presque muet.

La *via lucis* est bien une *via crucis*.

La plupart des photographies (cinquante, baptisées « Autoportraits ») qui accompagnent l'édition de cette *Via lucis* montrent Angélica quasi nue, offerte ou orante, entourée de rubans, de voiles, de dentelles, de roses, de raisin et d'autres fruits sexuellement évocateurs comme l'abricot, les baies ou la pomme, mais également armée d'un couteau actif, enveloppée d'une ceinture faisant office de corde d'étranglement, et de bandelettes sanglantes. Telle que le Christ de la cantate, elle déploie son corps tordu en des postures extatiques, qui se veulent tout ensemble érotiques et thanatiques.

Le finale de l'ouvrage, constitué d'un journal amoureux, ressemble à une dédicace, est l'offrande amoureuse faite à quelqu'un qui ne vient pas ; c'est un cri déroulé, d'une vie qui ne meurt pas, et qui formule l'hypothèse du suicide, comme une solution dernière, pas même sûre, mais envisagée, énoncée, jusque dans ses

[12] Angélica Liddell, *Via Lucis*, traduction française de Cristilla Vasserot, *Continta Me Tienes*, Madrid, nov. 2015, p. 156.
[13] Voir note 9.

modalités mêmes : « je suppose que la nuit la plus cruelle sera la plus silencieuse. ».[14]

On songe par exemple, à sa lecture, aux derniers éléments du journal d'Alejandra Pizarnik, rédigé juste avant que la poétesse argentine ne mettre fin à ses jours, qui dit le désir de l'amour dans son éternelle fuite, la volonté si puissante de vivre, et le découragement d'ivresse égale : celle donc d'en finir.

Angélica Liddell, par ses écritures récentes, nous indiquait un nouveau cycle : celui des « résurrections ». Elle déroule plutôt, sous nos yeux de lecteur, un grand chemin de croix.

Seule la performance scénique, dotée d'une violence sans nul doute augmentée encore, en regard de ce que communiquent les lectures, mais accompagnée de ses pouvoirs spécifiquement cathartiques, serait à même de nous délivrer, fût-ce provisoirement, après et par une participation intense, requise de nous lors de la représentation, le viatique prévu, promis et espéré, notamment en convertissant le motif de l'absence en « sorcellerie évocatoire », pour reprendre la formule de Baudelaire, manœuvre mystique et orphique suscitant une présence, une advenue, absolue ou relative. Les visions hallucinées des fantômes adorés (les absents déplorés) s'imposent, par le mouvement de ces corps mus, acteurs, qui les implorent. L'hypotypose scripturale descriptive, mise en scène, appel suggestif à l'être perdu, prend une valeur, une vertu, un pouvoir supérieurs, par le miracle d'une prière dramatique devenue presque performative : la sublimation prendrait effet sur le plateau mieux, ou plus complètement, chez Liddell que sur la page, en s'incarnant, en prenant corps, grâce à une musique audible, une gestuelle chorégraphiée, ornée de ses costumes, dans l'écrin de ses décors.

Auteur, metteur en scène, actrice, Angélica plus que tout autre est maîtresse d'une œuvre totale, dont nous ne pourrions exclure un élément : en l'occurrence ici le prolongement dramatique, sans en perdre la portée essentielle.

Nous reviendrons donc sur nos travaux, sur nos traces liddelliennes, forte d'autres expériences spectaculaires, par des études qui s'attacheront légitimement, nous en formons le souhait, à mettre en valeur ce contraste si émouvant, si saisissant, que nous avons jusqu'ici toujours perçu en allant voir les pièces d'Angélica Liddell : entre ses élans thanatiques, écrits et proférés, et son énergie érotique, qui chante la vie et la mort différée, palpitante en son cœur, avec un dynamisme sans pareil, susceptible de l'offrir tout entière, cette vie, pleine, voire de la redonner, névralgique, tourmentée et jubilatoire, à ceux qui en auraient douté, souffert, manqué comme elle, dans les espaces dénués d'oxygène d'un quotidien si souvent dramatique, et non dramatisé.

[14] Angélica Liddell, *Via Lucis, op.cit.*, p. 169.

Je n'exprime pas.
J'écris pour créer le silence.
L'écriture est avant tout silence.
Je t'écris pour faire silence.
J'accepte de survivre ainsi.[15]

écrit Angélica en exergue de *Via Lucis*.

Par la réception de ce silence, au théâtre, nous passerions ainsi d'un état de survie à une condition d'être éprouvé, représenté, recréé : vivant.

Dramaturgie, démiurgie.

Marie-Françoise Hamard
Université Paris 3-Sorbonne nouvelle

[15] Angélica Liddell, *Via lucis*, *op.cit*., p. 133.

ÉVOCATION / PORTRAIT

RAIMUND EN FRANCE, RAIMUND ET LA FRANCE : BIBLIOGRAPHIE COMMENTÉE

Avec Franz Grillparzer (1791-1872) et Johann Nestroy (1801-1862), Ferdinand Raimund (1790-1836) peut être considéré comme l'un des trois grands noms du théâtre autrichien au XIX^e^ siècle. Homme de théâtre complet – comédien, directeur, auteur dramatique – qui perpétue à sa manière la tradition comique viennoise, « mais en l'enrichissant de féerie romantique et de satire humoristique » (J. Lefebvre), Raimund a laissé huit « féeries » (*Zauberspiele*) écrites entre 1823 (*Der Barometermacher auf der Zauberinsel* : *Le fabricant de baromètres sur l'île enchantée*) et 1834 (*Der Verschwender* : *Le Prodigue*).

Fils d'un maître artisan des faubourgs de Vienne, totalement autodidacte, très tôt fasciné par le théâtre – en particulier par la tragédie –, Raimund fait d'abord partie, comme comédien, d'une troupe ambulante effectuant des tournées dans la province autrichienne. Lié à partir de 1814 au Theater in der Josefstadt, puis nommé directeur artistique du Theater in der Leopoldstadt en avril 1828, il remporte avec ses trois pièces les plus célèbres un succès triomphal à Vienne. Dans celles-ci (*Der Bauer als Millionär*, 1826 ; *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, 1828 ; *Der Verschwender*, 1834), il élève la « féerie » populaire viennoise à la dignité d'un genre littéraire : l'intervention de puissances surnaturelles et de bons génies favorise la métamorphose des personnages et les libère de leurs travers, comme la cupidité, la vanité ou l'envie. Contrairement à Nestroy chez qui nul ne s'améliore, Raimund se propose ainsi de corriger les mœurs, mais moins par le rire – le ton de ses pièces, surtout des dernières, étant souvent grave, voire tragique – que par le sourire, l'humour, un comique mêlé de sérieux et un « art » (*Kunst*) non dénué d'idéalisme schillérien : alors qu'il se sentait profondément attiré par le genre tragique, Raimund, « tragique refoulé » (H. Plard), n'a jamais cessé d'être fêté par son public comme un auteur comique ; parallèlement, ses pièces les plus sérieuses, tendant vers la tragédie, ont toujours essuyé des échecs auprès du public viennois.

Le genre qu'il a créé est un véritable carrefour où convergent la féerie, la comédie de mœurs, la farce (même s'il s'en défend), le réalisme, l'opéra à grand spectacle, la moralité allégorique héritée du théâtre baroque et le conte symbolique romantique. Supplanté à la fin de sa carrière par le comique plus acerbe et plus mordant de Nestroy, Raimund continue néanmoins à alimenter le répertoire.

Comme pour son « successeur » Johann Nestroy sur les planches viennoises, la présence de Ferdinand Raimund dans notre pays reste extrêmement modeste, tant dans les études germaniques et théâtrales (comme l'atteste la faible quantité d'études en langue française sur son œuvre, dues surtout à Marc Lacheny

et Fanny Platelle, auteur de la seule thèse exclusivement consacrée à Raimund en France) que sur les scènes françaises, où il demeure – en France comme dans les pays de langue latine d'ailleurs – un auteur confidentiel, pour ne pas dire un parfait inconnu. Cette situation tient en premier lieu à la rareté des traductions de ses pièces en français. Seule une de ses huit pièces a, à ce jour, fait l'objet d'une traduction accessible dans notre langue : *Le Prodigue* (*Der Verschwender*), traduit par Sylvie Muller en collaboration avec Dominique Venard pour la Maison Antoine Vitez (Centre international de la traduction théâtrale) en 1992. Ainsi l'œuvre de Raimund reste, pour le moment, réservée à un petit noyau d'initiés.

Même si la place de Raimund en France est fort restreinte, on peut malgré tout distinguer plusieurs phases dans la réception de son œuvre sur les scènes françaises :

1. Dans la Lorraine annexée (1871-1918) d'abord, au théâtre de Metz, l'œuvre du dramaturge fut utilisée, comme celle de Nestroy, avant tout comme une arme culturelle d'opposition à l'Allemagne. Dès février 1873, une troupe germanophone joua ainsi à Metz la dernière pièce de Raimund, *Le Prodigue*.
2. La toute première réception avérée d'une pièce de Raimund en France dans la seconde moitié du XX^{e} siècle (*Le paysan millionnaire ou La fille du royaume des fées*) eut lieu à Yerres, au sud de Paris, en mars 1992. Interprété par la « Compagnie des quatre vents », ce spectacle se solda hélas par un échec cuisant.
3. Ensuite, Raimund fut joué lors des « Semaines du théâtre autrichien » à Paris, fondées en 1986 par le traducteur, comédien et metteur en scène autrichien Heinz Schwarzinger (né en 1945 à Klagenfurt) pour faire connaître au public français les pièces d'auteurs autrichiens classiques ou contemporains. Ainsi fut proposée, en 1997, une version resserrée du *Prodigue* de Raimund s'appuyant sur la traduction de la pièce par Sylvie Muller.
4. À cela s'ajoutent, enfin, quelques mises en scène ponctuelles organisées dans un cadre scolaire : *L'imagination captive* (*Die gefesselte Phantasie*) fut montée entre le 25 et le 28 mai 2000 à l'école Perceval de Chatou, de même que *Le paysan millionnaire ou La fille du royaume des fées* en 2007, dans des traductions de Benoît Journiac, professeur de musique dans cette école.

Dans chacun de ces cas, on se heurte au même problème : il s'agit de traductions difficilement accessibles, voire de manuscrits n'ayant pas été publiés. Au total, l'œuvre de Raimund reste donc largement à découvrir par les gens de théâtre en France.

Face à cette situation, la présente bibliographie se devait de répondre à certaines attentes et surtout à plusieurs objectifs. Le premier était de fournir une vue d'ensemble de l'état des recherches sur Raimund en France. Le second était d'effectuer une sélection en isolant, au sein de la recherche sur l'auteur, les travaux relatifs uniquement aux rapports entre Raimund et la France ainsi que ceux consa-

crés, en français, à l'œuvre du dramaturge. Les publications sur Raimund en allemand dues à des germanistes français sont également intégrées à cette bibliographie dans la mesure où elles s'inscrivent dans leur double champ d'activités.

Cette bibliographie a d'abord tenté un recensement, aussi précis que possible, des traductions existantes de Raimund et des adaptations scéniques de ses œuvres, de la seconde moitié du XIX[e] siècle à nos jours. Puis la majeure partie de la littérature critique rassemblée ici a pour objet les liens entre Raimund et la France et sa présence en France (adaptations, traductions, réception). En guise de complément d'information, cet inventaire se clôt sur une sélection d'éditions des œuvres du dramaturge – depuis l'édition pionnière de Karl Glossy et August Sauer en 1881 jusqu'à la nouvelle édition historico-critique des œuvres de Raimund dont le premier volume a paru en 2013 chez Deuticke à Vienne, ainsi que sur une brève mention des bibliographies spécialisées sur l'auteur.

Puisse cette orientation bibliographique inciter collègues germanistes et gens de théâtre à s'emparer de l'œuvre de Raimund : ses huit pièces offrent aussi bien aux traducteurs qu'aux metteurs en scène de multiples ressources restées encore, du moins en France, largement inexploitées.

Traductions françaises de Raimund (classement chronologique, du plus récent au plus ancien)

Le paysan millionnaire ou La fille du royaume des fées (*Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär*, 1826), traduit par Benoît Journiac [traduction non publiée], 2007.
L'imagination captive (*Die gefesselte Phantasie*, 1826, première en 1828), traduite par Benoît Journiac [traduction non publiée], 2000.
Le Prodigue (*Der Verschwender*, 1834), traduit de l'allemand (Autriche) par Sylvie Muller, en collaboration avec Dominique Venard, Maison Antoine Vitez – Centre international de la traduction théâtrale, 1992.
Le paysan millionnaire ou La fille du royaume des fées (*Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär*), traduit par Dieter Welke [traduction non publiée], Yerres, 1992.

Adaptations scéniques (classement chronologique, du plus récent au plus ancien)

Le paysan millionnaire ou La fille du royaume des fées (*Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär*), traduction et mise en scène : Benoît Journiac, Chatou, École Perceval (rôles interprétés par les élèves de l'école), 2007.
L'imagination captive (*Die gefesselte Phantasie*), traduction et mise en scène : Benoît Journiac, Chatou, École Perceval (rôles interprétés par les élèves de l'école), 25-28 mai 2000.

Le Prodigue (*Der Verschwender*), lecture scénique organisée par Heinz Schwarzinger (d'après la traduction de Sylvie Muller), 11e semaine du théâtre autrichien (« Comédies autrichiennes », Paris, Théâtre de la Cité Internationale, 13 octobre 1997).
Le paysan millionnaire ou La fille du royaume des fées (*Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär*), mise en scène : Françoise Quinot, interprétation par la troupe « La compagnie des quatre vents » (d'après la traduction de Dieter Welke), Yerres, mars 1992.
Représentations du *Prodigue* (*Der Verschwender*) en février 1873 au théâtre de Metz, par une troupe germanophone.

Littérature critique (classement alphabétique)

Études générales

BANDET, Jean-Louis, *La littérature allemande*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1987, p. 78.
BAUER, Roger, *La Réalité, royaume de Dieu. Études sur l'originalité du théâtre viennois dans la première moitié du XIXe siècle*, Munich, Hueber, 1965, p. 137-173.
BIANQUIS, Geneviève, *Histoire de la littérature allemande*, Paris, Armand Colin, 1936, p. 114.
La Comédie populaire viennoise. Ferdinand Raimund. Johann Nestroy, *Théâtre populaire romand*, n° 154, décembre 1983 (La Chaux-de-Fonds).
DESHAYES, Marie-Claude, « RAIMUND Ferdinand (1790-1836) », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], consulté le 15 janvier 2016, URL : **http://www.universalis.fr/encyclopedie/ferdinand-raimund/**.
DESHUSSES, Pierre, *Anthologie de Littérature allemande*, Paris, Dunod, 1996, p. 159.
LEFEBVRE, Joël, « RAIMUND Ferdinand », dans Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas/SEJER, 2008, p. 1136-1137.
PLARD, Henri, « Ferdinand Raimund (1790-1836) », dans Fernand Mossé (dir.), *Histoire de la littérature allemande*, Paris, Aubier-Montaigne, 1959, p. 634-638.
PLATELLE, Fanny, *L'œuvre dramatique de Ferdinand Raimund (1790-1836) : l'ennoblissement de la comédie populaire viennoise*, thèse de doctorat, Université Paris XII, 2003 = A.N.R.T. 2006.

Raimund et la France, Raimund en France

KREISSLER, Félix, *Das Französische bei Raimund und Nestroy*, Vienne, Notring, 1967 / *Le français dans le théâtre viennois du XIXe siècle*, Paris-Rouen, PUF-PUR, 1973.

LACHENY, Marc, « Von *Der Verschwender* (1834) zu *Le Prodigue* (1992) : Ein Beispiel Raimund'schen Überlebens in Frankreich », *Nestroyana*, n° 33, 2013, p. 55-71.
–, « Raimund in Frankreich », *Nestroyana*, n° 31, 2011, p. 58-70.

Influences, parentés, études thématiques, aspects divers

BAUER, Roger, « Ferdinand Raimund, ein "barocker" Dichter ? », dans Ernst Schönwiese (dir.), *Sinn und Symbol. Festschrift für Joseph P. Strelka zum 60. Geburtstag*, Berne *et al.*, Peter Lang, 1987, p. 143-155.
–, « Baroque tardif ou pseudo-baroque ? Les féeries du théâtre populaire viennois et leur place dans la "tradition baroque" », *Austriaca*, n° 14, 1982, « Aspects du comique dans le théâtre (populaire) autrichien XVIII^e^-XX^e^ siècle », études réunies par Jean-Marie Valentin en collaboration avec Jeanne Benay, p. 59-71.
–, « Götter, Helden und lustige Personen. Wienerische Variationen eines barocken Themas », dans Franz H. Link et Günter Niggl (dir.), *Theatrum Mundi, Götter, Gott und Spielleiter im Drama von der Antike bis zur Gegenwart*. Sonderband des Literaturwissenschaftlichen Jahrbuchs, Berlin, Duncker & Humblot, 1981, p. 231-256.
–, « Das österreichische Volksstück vor Raimund », dans R. B., *Laßt sie koaxen, Die kritischen Frösch' in Preußen und Sachsen! Zwei Jahrhunderte Literatur in Österreich*, Vienne, Europa Verlag, 1977, p. 105-118.
–, « Das Wiener Volkstheater vor Raimund aus der Sicht eines Komparatisten », dans Institut für Österreichkunde (dir.), *Das österreichische Volksstück*, Vienne, Hirt, 1971, p. 5-16.
BENAY, Jeanne, « Le théâtre populaire viennois au XIX^e^ siècle : horizon d'attente, conditions de production, transferts culturels », dans Michel Grimberg *et al.* (dir.), *Recherches sur le monde germanique. Regards, approches, objets* (en hommage à l'activité de direction de recherche du professeur Jean-Marie Valentin), Paris, PUPS, 2003, p. 115-126.
–, « Vom *Bauer als Millionär* (1826) zum *Alpenkönig und Menschenfeind* (1828). Von den Konventionen des Zauberspiels zu den Normen eines neuen Volksstücks », *Bibliothèque des nouveaux cahiers d'allemand* [Nancy], n° 6/2, 1990, p. 1-27.
DAVID, Claude, « Ferdinand Raimund : *Moisasurs Zauberfluch* », dans Hans Steffen (dir.), *Das deutsche Lustspiel I*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, coll. « Kleine Vandenhoeck-Reihe », 1968, p. 120-143.
HEDRICH, Dorothee, « Raimund und die Kunst des Spektakulären », *Cahiers d'Études Germaniques*, n° 20, 1991, p. 89-98.
HEIN, Jürgen, « "Gefesselte Komik". Der Spielraum des Komischen in Ferdinand Raimunds Volkstheater », *Austriaca*, n° 14, 1982, « Aspects du comique dans le théâtre (populaire) autrichien XVIII^e^-XX^e^ siècle », études réunies par Jean-Marie Valentin en collaboration avec Jeanne Benay, p. 73-86 [article reproduit dans *Literatur für Leser*, 1983, p. 47-57].

LACHENY, Marc, *Littérature « d'en haut », littérature « d'en bas » ? La dramaturgie canonique allemande et le théâtre populaire viennois de Stranitzky à Nestroy*, Berlin, Frank & Timme, coll. « Forum : Österreich », 2016, surtout p. 139-155 et 317-321.

–, « Raimunds Schiller-Rezeption. Eine unerwartete Begegnung zwischen Wiener Volkstheater und Weimarer Klassik », dans Anne Feler, Raymond Heitz et Gérard Laudin (dir.), *Dynamik und Dialektik von Hoch- und Trivialliteratur im deutschsprachigen Raum im 18. und 19. Jahrhundert. I. Die Dramenproduktion / Dynamique et dialectique des littératures « noble » et « triviale » dans les pays germanophones aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècles. I. La production dramatique*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2015, p. 273-291.

–, « Trois éclairages sur l'amour et le mariage dans le théâtre (populaire) autrichien des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles : Kurz, Raimund, Nestroy », *Théâtres du Monde*, n° 25, 2015, « De l'amour au théâtre », ouvrage collectif sous la direction de Maurice Abiteboul, p. 147-159.

–, « Crise des relations familiales dans le théâtre populaire viennois de Ferdinand Raimund à Johann Nestroy », dans Françoise Le Borgne et Fanny Platelle (dir.), *Relations familiales entre générations sur les scènes européennes (1750-1850)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, coll. « Révolutions et Romantismes », 2014, p. 191-202.

–, « Figures du Mal dans le théâtre de Ferdinand Raimund (1790-1836) », *Théâtres du Monde*, n° 23, 2013, « Le mal et le malheur au théâtre », ouvrage collectif sous la direction de Maurice Abiteboul, p. 137-152.

–, « Das "Dreigestirn" Grillparzer – Nestroy – Raimund im Urteil von Karl Kraus », *Nestroyana*, n° 26, 2006, p. 77-91.

LINHARDT, Marion, « Belehrung, Tragik, Psychogramm. Ferdinand Raimunds Leben und Sterben in Künstlerdramen des 19. Jahrhunderts », *Austriaca*, n° 76, 2013, « Nouvelles recherches sur la littérature, la philosophie et la civilisation autrichiennes », études réunies par Jürgen Doll et Jacques Lajarrige, p. 37-58.

PLATELLE, Fanny, « L'espace allégorique de l'île dans les féeries "tragiques et comiques" de Ferdinand Raimund », dans Boris Czerny et Éric Leroy du Cardonnoy (dir.), *Lieu(x) d'écriture et écriture de lieu(x) : topographie du réel et de l'imaginaire. Hommages à Anne-Marie Gresser*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2015, p. 161-173.

–, « Les "pièces à fantômes" et leurs parodies dans le théâtre (populaire) viennois de la fin du XVIII^e^ et du début du XIX^e^ siècle (1790-1825) », *Austriaca*, n° 76, 2013, « Nouvelles recherches sur la littérature, la philosophie et la civilisation autrichiennes », études réunies par Jürgen Doll et Jacques Lajarrige, p. 59-77.

–, « Personnage comique et expression de l'intime dans le théâtre populaire viennois de Stranitzky à Nestroy (du début du XVIII^e^ siècle au milieu du XIX^e^ siècle) », *Le texte et l'idée*, n° 27, 2013, p. 147-168 (sur Raimund : p. 160-163).

–, « Figures et fonctions de l'idéal dans les féeries de Ferdinand Raimund (1790-1836) », dans Jacqueline Bel, Alain Leduc et Joëlle Stoupy (dir.), *L'idéal : figures*

et fonctions, actes du 39e Congrès de l'AGES à l'Université du Littoral Côte d'Opale, série *Les Cahiers du Littoral*, n° 9, 2010, p. 247-257.
–, « Conception de l'art et figures de l'artiste dans l'œuvre de Ferdinand Raimund (1790-1836) », dans Alain Cozic et Jacques Lajarrige (dir.), *Traversées du miroir. Mélanges offerts à Erika Tunner*, Paris, L'Harmattan, coll. « De l'Allemand », 2005, p. 35-48.
SCHEICHL, Sigurd Paul, « Wer spricht bei Raimund hochdeutsch ? », *Cahiers d'Études Germaniques*, n° 20, 1991, p. 55-65.
YATES, W. Edgar, « Internationalization of European Theatre : French Influence in Vienna between 1830 and 1860 », *Austrian Studies*, n° 13, 2005, p. 37-54.

Éditions des œuvres de Raimund (classement chronologique, du plus récent au plus ancien)

RAIMUND, Ferdinand, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, Jürgen Hein, Walter Obermaier *et al.* (éd.), Vienne, Deuticke, 2013– [= HKA].
–, *Sämtliche Stücke in Einzelausgaben*, Gottfried Riedl (éd.), postfaces de Jürgen Hein, 8 vol., Vienne, Lehner, 2001-2006.
–, *Raimunds Werke in zwei Bänden*, Franz Hadamowsky (éd.), 2 vol., Salzbourg *et al.*, Das Bergland-Buch-Klassiker, 1971.
–, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Säkularausgabe*, Fritz Brukner et Eduard Castle (éd.), 6 vol. Vienne, Schroll, 1924-1934 [réimpression en 1974] [= SW].
–, *Sämmtliche Werke. Nach den Original- und Theatermanuscripten*, Karl Glossy et August Sauer (éd.), 3 vol., Vienne, Konegen, 1881 [= GS].

Bibliographies de référence et état de la recherche (classement alphabétique)

HADAMOWSKY, Franz, « Raimund-Bibliographie », dans Karl Goedeke (dir.), *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen*, vol. 11,2, Düsseldorf, Ehlermann, 1953, p. 315-345.
HEIN, Jürgen et MEYER, Claudia, « Bibliographie », dans *Ferdinand Raimund, der Theatermacher an der Wien. Ein Führer durch seine Zauberspiele*, Vienne, Lehner, 2004, p. 83-87.
HEIN, Jürgen, « Ferdinand Raimund. Ein Forschungsbericht (1881-1968) », *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, n° 45, 1971, Sonderheft, p. 470-495.
–, *Ferdinand Raimund*, Stuttgart, Metzler, 1970.
HOLTZ, Günter, *Ferdinand Raimund – der geliebte Hypochonder. Sein Leben, sein Werk*, Francfort-sur-le-Main *et al.*, Peter Lang, 2002.
RENNER, Gerhard, « Ferdinand Raimund. Edition aus Bühnenmanuskripten », dans Bernhard Fetz et Klaus Kastberger (dir.), *Von der ersten zur letzten Hand. Theorie und Praxis der literarischen Edition*, Vienne, Bozen, 2000, p. 16-22.

RIEDL, Gottfried, *Ferdinand Raimund. Bilder aus einem Theaterleben*, Vienne, Lehner, 2005.
ROE, Ian, *Ferdinand Raimund*, Hanovre, Wehrhahn, 2010.
TILLINGER, Christian, « Ferdinand Raimund – das Werden einer Persona non grata : Aspekte der Forschungsgeschichte und Biographie », *Maske und Kothurn*, n° 46, 2001, p. 49-76.
WAGNER, Renate, *Ferdinand Raimund. Eine Biographie*, Vienne, Kremayr & Scheriau, 1985.
WIMMER, Ruprecht, *Ferdinand Raimunds Zauberspiele*, Munich, Minerva, 1984.

Marc LACHENY
Université de Lorraine (Metz)

ATELIER D'ÉCRITURE

RESTENT LES MORALISTES

[Comment – et de quoi – rire en temps de crise ? Notre ami Louis Van Delft vient de publier aux Éditions Vagabonde *Perplexe ou la Folisophie*. La résilience d'une enfance de petit juif caché pendant la Seconde Guerre mondiale, la lancinante proximité, de génération en génération, du Juif errant, conduisent au constat de la défaite de Démocrite (l'intarissable rieur) devant son compère Héraclite, que l'état du monde fait continûment pleurer. Sur ce versant sombre, la verve finit pourtant par l'emporter. Stultitia, la maîtresse d'Érasme, tout droit sortie de l'*Éloge de la folie* et préposée aux SJV (Sans Joie de Vivre), transporte Perplexe du « pépin terrestre » sur la planète Moralia, chez les « Spectateurs de la vie ». Ces grands moralistes de tous les temps sont un jour conviés à se mesurer en dansant la passacaille (autrefois appelée *folía*). Le concours se déroule sous la présidence d'Érasme au bras de de l'affriolante Stultitia. Déclarant, en paraphrasant Montaigne, que le monde est bien malade et que d'authentiques rieurs, la pénurie devient inquiétante, le jury tranche en faveur de l'antique *morosophie,* la folie bien tempérée, véritablement philosophique, des plus sages. Las, cette folisophie est enterrée vivante depuis Lucien, Rabelais et Voltaire. Est préconisée, toutes affaires cessantes, sa remise à l'honneur.

En postlude à cette fable philosophique, bilan d'une carrière vouée à la cause des moralistes, la chronique ci-après porte sur la question, plus que jamais à l'ordre du jour, de l'enseignement de la « morale laïque » (projet porté par Najat Vallaud Belkacem).]

**Le texte qui suit a été publié précédemment dans la revue « Commentaire » [NDLR]*

Quelques lecteurs de *Commentaire* doués d'heureuse mémoire se souviennent peut-être de la vingtaine de chroniques dramatiques signées d'un nouveau venu, parues entre 1991 et 2001. Très perdreau de l'année, rebuté par les mœurs de l'entre-soi médiatique, aggravant encore son cas en adoptant pour devise la maxime de La Rochefoucauld *Nul ne mérite d'être loué de bonté s'il n'a pas la force d'être méchant,* le trop sévère critique choisit bientôt de ne plus exercer que son premier métier, d'historien de la philosophie morale.

Trêve du jeu de masques ! Aujourd'hui, toujours plus fasciné par le théâtre du monde que par le théâtre à Paris, ayant enfin lu comme il faut *Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle* de La Bruyère, j'ai souhaité publier en guise de POSTLUDE aux chroniques de naguère un dernier « papier », et je remercie Jean-Claude Casanova d'y avoir consenti. D'autant qu'il m'est dicté par une intime conviction. Je m'engage à faire *incisim et breviter* comme jamais.

Nombre de pièces modernes ayant au fil des ans acquis le statut de quasi classiques disent – tout comme le mot *postude* – l'issue, le dénouement, la résolution de la catastrophe, du « jeu », fût-il de massacre. L'attestent, entre bien d'autres, pour nous en tenir à Ionesco et Beckett, *Le roi se meurt*, *Fin de partie*, *Amédée ou comment s'en débarrasser*, l'antiphrastique *Oh les beaux jours* [*Happy Days*]. En même façon, dans un genre comme l'essai, *La Fin de l'histoire et le*

dernier homme (2009) de Francis Fukuyama ou, déjà, *Les Derniers jours de l'humanité* (1918), *Troisième nuit de Walpurgis* (1933) de Karl Kraus, tendent un miroir à nos siècles « paniques » (Bernard Frank), cataclysmiques.

Un des essayistes les plus racés de ce temps, Rémy Brague, décrit un monde de moins en moins déchiffrable, reconnaissable. Renversement des structures, rupture de « lisibilité » (Hans Blumenberg, maître à penser toujours trop peu connu en France[1]) qui rappellent infailliblement l'*Anatomy of he World* (1611), les *Devotions upon Emergent Occasions* (*Méditations pour temps de crise*) (1624) et la fameuse formule *All coherence gone* du poète « métaphysique » John Donne. Ce dernier pressentait avec plus d'acuité encore que les hommes de science ses contemporains les révolutions – cosmographique, théologique, culturelle – dans l'Europe baroque et classique du temps, en apparence si stable, connaissable et par là rassurant. Le périple du berceau au tombeau de l'*homo viator* était assurément une traversée des plus périlleuses; du moins le tout du « prologue » de la vie avant l'action « véritable » sur la scène « véritable » – sous le regard de Dieu –, du moins tout, jusqu'au Bien et au Mal, possédait sa place, sa signification marquées, réglées.

Un des plus stimulants livres de Brague est *Le propre de l'homme. Sur une légitimité menacée* (2013). Du corps de l'analyse se dégage implacablement le constat : voici se délabrer la part de l'homme – non le rire seulement, comme le voulait Rabelais, inconditionnel émule de Démocrite et de Lucien, mais rien de moins que la part de l'homme réputée strictement inaliénable, réservataire : *l'humanisme*. Il s'agit donc de détecter « les facteurs qui, de l'intérieur même de l'homme, en sapent l'humanité même ». Considérant que « notre civilisation vit aujourd'hui dans un état de schizophrénie », l'analyste part de ce symptôme pour démêler l'écheveau et procéder au « détricotage de l'humanisme ». Chemin faisant, sa pensée rencontre celle de Günther Anders, et la notion d'« obsolescence de l'homme » s'installe au cœur du débat. Au rebours des raisonnables et sages *Anatomy of Britain* (1962) d'Anthony Sampson et de tant de « caractères des nations » depuis la Renaissance, au rebours des plus dextres dissections de Stendhal ou Proust, les coups de bistouri que porte Brague se soutiennent de la poussée tectonique, conduisent à la dislocation, produisent pour finir *l'effon-drement* des socles mêmes d'entières civilisations. Le lecteur jugera dans quelle mesure ces vues croisent celles de Jared Diamond dans *Effondrement*.[2] Mais il est patent que soumise au regard acéré et à l'acribie de Brague, la notion « mort de l'homme » de Foucault, devenue doxa et mot de passe pour tout philosophe se croyant déniaisé, est loin de demeurer indemne.

[1] En jouant sur le titre de Marshall McLuhan (*La Galaxie Gutenberg*), Brague a décrit « La Galaxie Blumenberg », *Le Débat*, n°3, 1995, p. 173-186.

[2] Jared Diamond, *Effondrement. Comment les sociétés décident de leur effondrement ou de leur survie*, Trad. de l'anglais, Folio essais, 2009 [*Collapse: How Societies Choose to Fail or Succeed*, éd. revue, 2011].

Ayant voué mes travaux et mes jours à la cause des moralistes, par où saurais-je mieux finir?

Mini-rappel indispensable : l'un des chantiers annoncés avec le plus de fanfare, dès 2012 (par le ministre Vincent Peillon), et régulièrement par la suite, à sons de trompe toujours plus triomphants, c'est l'enseignement, du CP à la terminale, d'une discipline flambant neuve : la « morale laïque ». Déjà célébrée à l'égal des lois Ferry, elle est censée résoudre d'un seul coup, d'un seul, toute inégalité, tout illetrisme, toute incivilité, tout « décrochage », tout chômage, toute suppression d'école et jusq'au menu de la cantine scolaire de Quimper-Corentin.

Il se murmure que si cette discipline miracle se fait attendre, c'est que ses concepteurs ne s'accordent pas sur les auteurs à mettre au programme. La solution est pourtant à portée de main ! C'est le moment ou jamais de rappeler le précieux adage : *Simplex sigillum veri*, « Simplicité, sceau du vrai ».

Une éducation religieuse camouflée aussi subtilement qu'on voudra ne contentera jamais tout le monde, tous les pères.

N'importe quelle espèce d'éducation « civique » sera poreuse à l'influence des idéologues, démagogues, idéalistes, utopistes, sophistes, journalistes, conseillers municipaux, principaux, départementaux, spéciaux, *ex officio,* du Château. *Eppure*, force est de convenir, avec Nietzsche, que « Dieu est mort ». Ou moribond. Sous quelque forme qu'on lui prête ou qu'on entende défendre, sous peine de décapitation, de lui prêter.

RESTENT LES MORALISTES

Mais qu'est-ce donc que les moralistes ? Wilhelm Dilthey les appelait les « philosophes de la vie » [*Lebensphilosophen*]. Bien avant lui, Montaigne les désignait comme « spectateurs de la vie » :

> Notre vie, disait Pythagoras, retire [ressemble] à la grande et populeuse assemblée des jeux olympiques. Les uns s'y exercent le corps pour en acquérir la gloire des jeux ; d'autres y portent des marchandises à vendre pour le gain. Il en est, et qui ne sont pas les pires, lesquels ne cherchent autre fruit que de regarder comment et pourquoi chaque chose se fait, et être *spectateurs de la vie des autres hommes*, pour en juger et régler la leur.[3]

Devant le théâtre du monde tel qu'il s'offre chaque jour plus distinctement à la vue, devant le cas sans équivalent, sans précédent dans l'histoire naturelle, de l'espèce humaine saccageant son propre environnement, sa propre planète, prêtant la main à sa propre destruction et extinction, il n'est pas d'homme, pas de femme de sens encore un tant soit peu rassis, qui ne soit pantois, sidéré. *Perplexe*. L'expression même de *monde à l'envers* n'est plus qu'une coquille vide de sens, quand les socié-

[3] Montaigne, *Essais*, éd. Villey et Saulnier, Paris, PUF, 1965, I, 26, p. 158 [mes italiques].

tés retournent à un état brut, primitif, strictement darwinien, antérieur au travail sur soi de l'homme en quoi consiste l'humanisme.

Mais qu'est-ce que la perplexité ? Originellement, c'est une notion juridique[4]. Autre point remarquable : le fameux traité de Maïmonide, écrit en judéo-arabe, passé à la postérité comme *Le Guide des égarés* (vers 1190), mieux traduit, aurait pour titre *Le Guide des perplexes*. G*uide*, en l'occurrence, n'est pas à entendre en tant qu'objet, comme *manuel, vademecum*, « guide de voyage », mais en tant que sujet, dans l'acception du latin *sapiens*: d'une part *le sage*, de l'autre, celui qui *sait*, d'une certaine façon le *savant* ; non pas le *dux* romain, chef et conducteur d'armée, ni le *directeur* de conscience français, qui gouverne l'âme, mais le *conductor of lives*, le *guide de vies* anglais[5].

Contrairement à la principale erreur commise sur leur compte, les moralistes ne sont pas, congénitalement, des dinosaures, des barbons, des réacs, ni même – lâchons le mot qui brouille encore et toujours leur image : d'incurables *moralisateurs*. Il est vrai que *mores* (*mœurs*, en latin) constitue l'étymon de toute la famille sémantique, et que les glissements et interférences de sens sont d'autant plus redoutables que les termes mêmes n'entrent pour de bon dans notre langue que postérieurement à l'âge d'or des intéressés, justement qualifié (pour bonne partie grâce à eux) de « grand Siècle ». Derechef, c'est à Montaigne qu'il faut prêter l'oreille : il est, après Socrate, le saint patron de la tribu, et c'est par les *Essais*, comme par un arc de triomphe, que celle-ci pénètre en France, de là dans l'Europe entière, pour y produire ses fleurons: l'analyse du for intérieur et de tous les « replis du cœur », l'ironie et le *wit* le mieux affûtés, la prose d'art la plus raffinée, cette véritable « musique de chambre de la littérature » de Fontenelle, Pascal, La Rochefoucauld, La Bruyère, Chamfort..., dont Nietzsche tient qu'il n'est d'équivalent rigoureusement nulle part.

Pour ne pas nous égarer dans un détail immense, ces seules lignes, de Montaigne encore, fournissent les linéaments, les lignes de force de l'entier arrière-plan :

> C'est lui [Socrate] qui ramena du ciel, où elle perdait son temps, la sagesse humaine, pour la rendre à l'homme, où est sa plus juste et plus laborieuse besogne, et plus utile[6].

Que reste-t-il d'irrécusable à *transmettre* aux enfants, aux étudiants, aux amis, à tant d'inconnus de rencontre, aux compagnons de route d'une heure, d'un an, d'une vie ? Tout bien pesé, peu de chose. D'irréfragable, rien – sinon le legs

[4] Voir Stéphan Geonget, *La Notion de perplexité à la Renaissance*, Droz, 2006.
[5] C'est en ce sens que Maïmonide sera désigné de *Doctor perplexum*.
[6] Montaigne, *Essais*, éd. citée, III, 12, p. 1038.

d'une prodigieuse famille d'esprits que, même en France, les programmes contournent avec une virtuosité de plus en plus époustouflante.

Peregrinando quaerimus, disait la devise du pèlerin, « C'est en pérégrinant que nous cherchons ». Aujourd'hui, alors qu' expliquer *le theatrum mundi* relève du défi, l'éducateur (parent, enseignant ou tout simplement homme de bonne volonté) peut difficilement s'appuyer sur des textes plus nutritifs que ceux fournis par la millénaire tradition des moralistes anciens, modernes, français, étrangers. Pour ne prendre qu'un exemple : les apologues *déjà magistralement laïcisés* de La Fontaine ont effectivement le don, comme l'affirme hautement l'auteur, de révéler le monde et d'initier à l'existence :

> Ces fables sont un tableau où chacun de nous se trouve dépeint. Ce qu'elles nous représentent confirme les personnes d'âge avancé dans les connaissances que l'usage leur a données et apprend aux enfants ce qu'il faut qu'ils sachent. Comme ces derniers sont nouveau-venus dans le monde, ils n'en connaissent pas encore les habitants, ils ne se connaissent pas eux-mêmes. On ne les doit laisser dans cette ignorance que le moins qu'on peut; il leur faut apprendre ce que c'est qu'un lion, un renard, ainsi du reste; et pourquoi l'on compare quelquefois un homme à ce renard ou à ce lion. C'est à quoi les fables travaillent; les premières notions de ces choses proviennent d'elles.

Cette profession de foi est loin de ne concerner que « le pouvoir des fables » (titre d'un apologue superbe). La visée programmatique est celle des lettres en général, dont le « pouvoir », l'« autorité » et la valeur « exemplaire » culminent et triomphent dans les formes brèves, discontinues, particulièrement percutantes, aphorismes, maximes, caractères, maximes, aphorismes, pensées... élues par les moralistes.

Aussi suis-je bien persuadé de ne pouvoir rien suggérer de plus salutaire aux politiques qui entendent nous conduire à bon port que cette recommandation : faites figurer aux programmes de la réforme à laquelle chacune et chacun d'entre vous rêve d'attacher son nom pour l'éternité les « spectateurs de la vie », sans prévention ni exclusive, sans la moindre « clôture ni barrière » (Montaigne)[7].

Louis VAN DELFT
Université Paris X-Nanterre

[7] Position et plaidoyer davantage argumentés dans *Les Moralistes. Une apologie*, Folio essais, 2008, et *Perplexe ou la Folisophie*, Vagabonde, 2015.

VU SUR SCÈNE

LE PETIT CHAPERON ROUGE MIS EN SCÈNE

La version théâtrale du conte du *Petit chaperon rouge* par Joël Pommerat est-elle à la mesure des subtilités de son texte ? On peut croire que non, puisque ces dernières sont mieux *traduites* dans la mise en scène de cette courte pièce *pour enfants* par une autre troupe (« La PeTiTe CompAgnie »[1]). La créatrice de cette « PeTiTe CompAgnie », qui affirme ne pas avoir vu le spectacle de Pommerat, s'est en effet montrée réceptive aux enjeux symboliques les plus profonds de son texte, si mal cernés par lui-même dans les explications de sa version du conte. Les créateurs de notre époque, dans tous les domaines de l'art, tiennent un discours explicatif recourant à des idées passe-partout qui portent le sceau de la désacralisation ambiante et qui ne suffisent pas selon moi à expliquer le succès ou simplement l'intérêt de leurs œuvres. Et puisque Pommerat déclare préférer l'espace visible de la scène aux mots qui s'y prononcent[2], je me permettrai de commencer par évoquer la mise en scène de cette Petite Compagnie, avant de cerner le contenu philosophique du texte de cette courte pièce, si bien manifesté dans cette mise en scène.

Les ambitions poétiques de Pommerat transparaissent dans la présentation graphique du texte qui évoque celui d'un long poème en prose, découpé en cinq volets, successivement réservés à « L'homme qui raconte », puis au dialogue de la Petite fille et du Loup, avant celui du Loup et de ses deux victimes, encadré par deux autres interventions de « L'homme qui raconte ». Si la technique d'écriture de Pommerat, avec un usage insistant de la répétition, des parallélismes, est adaptée à un très jeune public, elle peut néanmoins être comparée à celle de Marivaux (dans *La seconde Surprise de l'amour*), technique dont j'ai montré ailleurs le rapport avec sa réflexion sur le mimétisme interhumain, dispersée dans ses *Journaux*. Mais d'après la vacuité de ses discours officiels, Pommerat est encore sur le chemin de cette prise de conscience artistique.

Or, ce qui manque à son texte pour égaler un Marivaux, se voit comblé sur le plan visuel par l'adaptation de cette troupe moins connue, créée par Tiphaine Guitton (actrice de ce spectacle). En effet, l'intérêt poétique du texte (une expression des dangers du Double) est moins perceptible dans la mise en scène de Pommerat lui-même, que dans celle de la « PeTiTe CompAgnie ». Même si la présenta-

[1] Cette « PeTiTe CompAgnie », située à Christophe sur le Nais (37), est « chargée de la diffusion » de ce spectacle que j'ai découvert en décembre 2015 à Paris au théâtre Clavel. (Il a été créé le 1er juin 2007 « en co-production avec la troupe de M. Tchoum, la Scène Nationale d'Albi et Flagrants Désirs [autre compagnie] ».) Cette curieuse graphie de « La PeTiTe CompAgnie » est voulue par sa créatrice qui exprime peut-être dans l'équilibre mouvant des majuscules et des minuscules, au-delà de la vocation de cette compagnie vouée au public des petits comme celui des grands, une certaine idée de l'harmonie sociale, qui est loin d'être absente de ce spectacle.

[2] C'est la tendance de notre époque, démentie par l'intérêt du texte du *Chaperon rouge* de Pommerat, qui échappe à ses propres explications…

tion écrite de cette reprise, sous la plume de Guitton, ne dépasse guère le contenu des propos de Pommerat. Ce dernier paraît s'efforcer de traduire ces dangers dans les postures et dans l'apparence même des personnages antagoniques, quasiment chosifiés malgré leur apparence assez banale;

Guitton, avec une capacité d'abstraction qui dépasse mieux la littéralité du conte, suggère les liens d'identification de ces personnages. Si le débit assuré et très rapide de la fillette contraste avec le parler de sa maman, on peut y entendre un quasi renversement de leurs rôles respectifs. (On m'excusera de ne pas comparer systématiquement les deux mises en scène, mon propos étant de montrer la confirmation du sens inexprimé d'un texte théâtral par une interprétation autre que celle de son auteur.)

Un spectacle à voir

Je n'évoquerai pas la philosophie des contes de fées, naguère en vogue. Si philosophie il y a, dans cette mise en scène originale qui ne doit rien à celle de Pommerat (que Guitton m'a déclaré ne pas avoir vue), c'est dans les dérivations probables de la pensée du théâtre d'un Claudel, insufflée par ses modèles extrême-orientaux. La conception du *Soulier de satin*, avec l'idée des acteurs physiquement secondés par leurs doubles, a joué un rôle un peu ignoré dans notre culture, en l'occurrence théâtrale. Cette idée revit dans une scène de ce petit spectacle « pour jeune public », réalisé par Tiphaine Guitton avec un talent que seuls des adultes peuvent vraiment apprécier, malgré les propos de Pommerat sur l'équivalence (?) des différents publics[3].

Pommerat se déclare intéressé par « le rapport à la nature ainsi qu'à l'animalité, voire à la bestialité », liées à « la question de la peur [chez] les enfants […] autre version de cette émotion qui est le désir. » Les allures freudiennes de ces formules assez creuses, dans lesquelles est oublié le rapport du théâtre ou des contes eux-mêmes et du sacré, sont un peu trop respectées par la réalisatrice-actrice qui a adapté cette courte pièce pour sa « PeTiTe CompAgnie » : « découvrir l'inconnu, prendre des risques, apprendre à apprivoiser la peur et le désir… et le désir de la peur », quand la morale du conte est de « renaître du ventre du loup, essentiellement transformés. » (« Notes d'intention » du dossier de presse de la pièce.)

Pommerat a souvent répété que ce spectacle, créé en 2004 et dédié à « Agathe », a été conçu pour sa propre fille de « sept ans et demi », avec le « souci [de lui] expliquer ce que je faisais à l'extérieur » — c'est-à-dire son travail d' « auteur de spectacles ». Sa version théâtrale du *Petit chaperon rouge* serait même le témoignage de « tout ce que j'avais expérimenté, compris, dans la forme théâ-

[3] Entretien reproduit sur le site « Théâtre-contemporain.net ».

trale »[4]. La dimension autoréférentielle de cette petite pièce, suggérée par la coïncidence entre la durée du spectacle et le détail temporel du parcours de la fillette dans les bois, « presque une heure »[5], apparaît mieux dans son adaptation par Tiphaine Guitton, ne serait-ce que dans les références à l'art de la représentation, si accusées dans sa mise en scène, et que l'on ne trouve pas chez Pommerat, plus respectueux de la littéralité du conte. L'absence de décor, surtout chez Guitton, accentue le relief énigmatique des poses souvent très artificielles des deux actrices de la Petite Compagnie : autant de stéréotypes qui sont moins ceux des comportements humains que ceux des acteurs du cinéma expressionniste ou du théâtre Nô (l'esprit du Nô revit d'ailleurs dans la structure en boucle, suggérée par l'accompagnement musical et par le jeu scénique du drap rouge, objet polyvalent dont je parlerai plus loin). Cette distance prise par Guitton se manifeste déjà dans la réintroduction de cette couleur rouge, bannie par Pommerat par fidélité à son propre univers quasi monochrome. Cette rétrogradation esthétique n'est en fait qu'apparente ; le rouge du fameux chaperon devenant le signe, chez Guitton, des enjeux sacrificiels du théâtre.

Pommerat déclare avoir étudié « toutes les versions » du conte. On le croit encore mieux de Guitton, qui m'a affirmé connaître la version de Grimm, dans laquelle la galette est associée à « une bouteille de vin » (au lieu du petit pot de beurre de Perrault). Dans l'interprétation de Guitton, le chiffon rouge qui, bizarrement, représente le « flan un peu mou » destiné à la grand-mère, a la couleur de ce vin. Ce chiffon — le foulard de la mère, sorte de cordon ombilical sanglant — exprime l'être du « chaperon rouge », qui pourtant, sur la scène de Guitton, n'est jamais vêtue de ce fameux vêtement. L'être ou le cœur ; chez Grimm, les trois mentions de « la galette et du vin » suggèrent un schéma trinitaire, imbibé sous la plume de cet auteur romantique par le sens mystique de ce pain et de ce vin. Ce schéma est lui-même associé en chiasme avec celui que dessinent les trois numéraux du récit, impliquant justement le chiffre « trois »[6]. Quoi qu'il en soit, cette subtile réintroduction de la métaphysique chrétienne dans le conte ne fait que révéler l'esprit sacré de ce dernier, moins apparent dans la version pourtant canonique de Perrault. Et c'est dans l'adaptation de Guitton que le fameux flan, devenu vague chiffon rouge, devient le signe transcendant de cette dimension, sans laquelle ce

[4] Interview filmée au Festival d'Avignon 2006, figurant sur le net : Théâtre-vidéo-net (You tube). Ces propos développent les idées encore plus simples, exposées dans la « Biographie » de la version publiée du *Petit chaperon rouge*. (Joël Pommerat, *Le Petit Chaperon rouge* [théâtre], Actes Sud [Heyoka Jeunesse], 2005, p. 45.)

[5] Pommerat, *op. cit.*, p. 12.

[6] D'abord les « trois grands chênes » sous lesquels se situe la maison de la grand-mère. (Leur sens quasi mystique revit, peut-être fortuitement, dans les détails végétaux de Pommerat que je soulignerai plus loin.) Et plus loin, à la fin du conte, les « trois coups de ciseaux », lors de l'ouverture du ventre du loup gavé par le chasseur ; alors « Tous les trois étaient bien contents. »

conte n'est rien. (L'actrice de Pommerat porte ce flan dans un récipient dont l'aspect conventionnel révèle les limites de son talent de metteur en scène.)

Si Pommerat remarque fort justement qu'il n'y a « pas de père » dans ce conte, et si cette éviction du père est prophétique à maints égards pour la société d'aujourd'hui, Pommerat ne fait que céder lui-même à ce penchant, qui n'est pas sans danger, en affirmant la prééminence du son, de la lumière (et du simple espace) sur le verbe au théâtre. Quelle que soit la véracité de cette conception, elle participe aux moyens sans nombre — à commencer par la suspicion du verbe, dans tous les domaines de la culture — qui mettent à mal l'ordre ou la métaphysique judéo-chrétienne, dominée par la figure du Père, autrement dit le mythe de la Parole première, ou celui de l'Un, avec le pouvoir de sa scission. Dans la mise en scène de Guitton, cet ordre semble honoré, notamment dans le concert des couleurs où le noir et le blanc sont assujettis au rouge, et, sur un tout autre plan, dans les allures sympathiques du loup joué par l'actrice (qui tient d'abord le rôle de la mère) dont la voix est masculinisée par son masque. Ces visées symboliques s'affirment déjà dans la vision de la mère géante érigée dans sa jupe rouge ; comme un Delta sacré ou un triangle du Diable, bientôt relayé par le corps figé de la fillette sous le drap linceul. (Sur la scène de Pommerat, la mère déshumanisée par sa démarche soldatesque reste en deçà du mythe en question…)

Ces détails (de Guitton comme de Grimm) sont autant de questions posées à l'ordre métaphysique, ébranlé par l'idée du « meurtre fondateur » de la théorie freudienne : une ambiguïté qui hante le contenu de tant de grandes œuvres. Notons d'ailleurs que dans la présentation de Pommerat, la mise en avant de « l'animalité voire la bestialité […] essentielle » est un déni des valeurs inhérentes au sacré, réduit au « merveilleux » de l'animal. De même avec « le temps humain », identifié comme le sujet du conte par Pommerat qui songe à la succession des générations. Mais la « profondeur » du sens que tout destin humain peut donner au temps échappe à son discours, qui retombe dans le « mélange de désir et de peur » incarné par le loup.

Le loup, d'ailleurs si *comédien*, est lui-même dans cette pièce un avatar du Diable, associé par Victor Hugo à l'art théâtral, sans doute en raison des capacités d'illusion dont le Diable est la figure mythique. Dans le texte de la pièce, le motif récurrent du « monstre » peut s'interpréter dans ce sens, avec le symbolisme particulier que lui reconnaît René Girard dans son *Shakespeare : les feux de l'envie* ; le monstre étant la projection des penchants mimétiques dont résulte le danger de l'indifférenciation du groupe humain. Pommerat lui-même compare sa réécriture du conte à celles que pratiquaient Shakespeare (plus présent dans la mise en scène de Guitton[7] !) et Molière. Mais sans rien dire du génie du verbe de ces derniers,

[7] En effet, la viole de gambe qui se fait entendre, au début comme à la fin du spectacle, jouée par le violiste Martin Bauer, joue un air anonyme, originellement écrit pour accompagner un sonnet de Shakespeare. Si rien ne rappelle ce sonnet dans le spectacle de Guitton,

négligé par Pommerat qui, dans une interview réalisée à propos de son adaptation de ce conte, proclame sa méfiance à l'égard du mot ou des mots au théâtre. — Cette méfiance explique-t-elle le cafouillage syntaxique et sémantique de son discours oral, qui pourrait remettre en cause les vertus poétiques du parler répétitif des personnages de son *Chaperon rouge* ?

Cette identification du réalisateur à ces géants résulte peut-être du fait que ses spectacles, à commencer par les adaptations de contes de fées, sont imités par de nombreuses compagnies, souvent d'amateurs. Ces adaptations en cascade du conte sont elles un signe des temps ? Ce mimétisme est une forme décalée de celui, si périlleux, que portraiture le texte de Pommerat, mieux que l'espace visuel de son spectacle ; mais je manque de recul pour situer le travail de Tiphaine Guitton par rapport à ce phénomène auquel son travail paraît mettre fin, en proposant une sorte de représentation scénique (et plastique) des dangers du mimétisme.

La dévoration de la grand-mère et de sa petite-fille, incorporées par le loup, exprime peut-être le drame universel du mauvais mimétisme. Mais cette leçon très générale, dans la mise en scène de Guitton (qui m'a avoué être imprégnée par les œuvres de René Girard[8]), est moins évidente que la dimension autocritique de son spectacle qui implique le rôle même du théâtre dans la catharsis de ces penchants mimétiques. La mise en scène surajoute en effet au texte écrit une symbolique gémellaire qui s'étend aux couleurs mêmes du spectacle sans décor : un espace noir où la robe noire de la mère et la tenue blanche de sa fille (plus intemporelle que la tenue très commune imposée par Pommerat) sont le chiffre chromatique d'une harmonie mouvante, à laquelle participe le drap rouge aux multiples fonctions, dont le sens immédiat s'altère au gré de l'action.

L'ensemble de ces détails visuels nous vaut une représentation picturale de la violence duelle, si répandue parmi les hommes, et dont le remède peu efficace est fourni par toutes les formes de l'harmonie. À commencer par celle de l'espace scénique des Mystères du Moyen Âge, où la symétrie de l'Enfer et du Paradis est le modèle idéel de l'harmonie et du jeu visuel des couleurs choisies par Tiphaine Guitton, dans ce tableau mouvant où se voit recreusé le sens aristotélicien de la catharsis théâtrale.

---

on peut rêver à son pouvoir de hantise, dans le rapport si ambigu des personnages de cette adaptation scénique du conte…

[8] Cet intérêt de Guitton pour Girard n'est pas étranger à celui qu'elle voue à Kafka ; en témoigne sa mise en scène de *La métamorphose*… La critique ne s'est pas intéressée à cet aspect thématique de *La métamorphose*, que j'ai trop peu cerné dans un article (« La notion de l'Harmonie dans *La Métamorphose de Kafka* », *Dissertations sur l'Homme*, Paris : Ellipses, 2004, p. 69-75). L'autre comédienne, Vijaja Tassy, a incarné la Grete (violoneuse) de Kafka dans cette adaptation théâtrale de *La métamorphose* par Tiphaine Guitton. Cette adaptation de la pièce de Pommerat devrait à Kafka la musique de la « viole de gambe », qui accompagne le spectacle.

Cette révélation, d'après les références implicites à l'art (mimétique) de l'acteur (en particulier les poses outrées de la maman), s'étend aux raisons de la fascination de cet art, véritable exorcisme de la dualité de nos rapports en proie au faux-semblant. (Selon le schéma girardien, accommodé par divers penseurs contemporains à leur propre vision, la facticité de notre monde et de nos comportements est la conséquence du désir mimétique, ce désir de devenir (l')autre, au prix de notre vraie nature, et par la simple illusion, donnée au monde extérieur, de posséder les traits de cet autre.) Sur un tout autre plan, qui est celui de l'énonciation discursive, Guitton *suggère* ce phénomène en faisant fi (peut-être pour des raisons économiques !) de la différence des types de discours dans la pièce de Pommerat (celui du récitant et celui des personnages dialoguant). Cette différence se perd en effet dans le spectacle de Guitton, où les deux actrices tiennent tous les rôles ; l'indirect libre du récitant étant converti en discours direct dans les propos de la fillette et de sa maman ; celles-ci se partagent parfois les mots d'une phrase, même si leurs regards ne se croisent pas : expression purement discursive d'une contradiction dont le sens reste à cerner.

Ce n'est pas le seul conte que Pommerat ait ainsi adapté, mais *Le petit chaperon rouge*, avec le conflit parental qu'il recouvre (mis au jour par Pommerat dans le rapport de la maman et de la fillette), revêt un sens énigmatique à l'égard de l'origine décidément paternelle (si l'on en croit Girard) de la violence mimétique. Mais, encore une fois, c'est la mise en scène de Tiphaine Guitton qui rend palpable le rôle inspirateur du Père contradicteur (au-delà des rapports familiaux du conte).

Le Père ou la « contradiction fondatrice », incarnée dans les monstres qui ne hantent pas que l'univers de Shakespeare. Le pouvoir parental, avec les contradictions qui le pétrissent, si bien poétisées dans le texte de Pommerat, j'y reviendrai, se matérialise d'abord dans la grande pièce de tissu rouge que la mère tient, roulée en amas, comme une sorte d'immense cape de toréador dont elle fait sa propre robe, une fois juchée sur un tabouret, telle une géante. Un « monstre » pourrait-on dire, comme celui dont elle a coutume de parler à sa fille en prenant des poses dont la théâtralité réfère à différentes cultures ; autre forme (syncrétiste) de monstruosité.

C'est d'ailleurs la fillette en blanc, chaussée de rouge, qui, au tout début du spectacle, porte le tabouret noir sur lequel sa mère s'érige très vite. On songe à quelque rituel d'exécution. La première vision du tissu évoque celle d'une dépouille, préfigurant ainsi la fin du conte : autant la mort supposée de la fillette et de son aïeule que leur quasi-résurrection. Toujours vêtue de sa robe blanche, la fillette (jouée par une actrice adulte) est concrètement suivie dans son errance par le tissu rouge, devenu l'image des modèles imposés qui, intériorisés ou rejetés, hantent notre devenir. Notons d'ailleurs que l'idée du « chaperon » ne se vérifie que dans le jeu scénique très bref de la fillette, camouflée sous le drap rouge ou la jupe de sa mère. Dans le conte de Perrault comme dans la version de Grimm, le chaperon

rouge est un « cadeau » de la grand-mère, associé nominalement à l'être de la fillette. Or, Guitton exprime le poids maternel de ce cadeau jamais vraiment accepté par la fillette en blanc de son spectacle ? Le sens meurtrier de ce cadeau se précise dans le flot de sang, suggéré par le même drap rouge lors de la mort de la grand-mère, à laquelle sa propre fille « ressemble » tant. Ce drap énigmatique, protecteur et morbide, figure ainsi la contradiction violente, transmise au fil des générations.

Les mises en garde de la mère, à grand renfort de poses théâtrales, ne font que vanter leur objet dans l'imagination de la fillette : la « bête » mythique ou le « monstre », ce monstre dont l'appellation (préférée au « loup » ?) confirme la valeur évocatrice de cette situation à l'égard du « *double bind* » paternel, dont le monstre, pas seulement chez Shakespeare, est la représentation synthétique et tout simplement l'effet le plus spectaculaire. (L'imitation du monstre par la mère n'est d'ailleurs pas si différente de sa pose glorieuse, quand il est question de sa beauté, pour les yeux de sa fille.)

Nous verrons bientôt en effet que la double sollicitation paternelle, identifiée par Girard comme l'aiguillon des pulsions mimétiques (« imite-moi, ne m'imite pas »), est l'objet d'une expression poétique très variée dans le texte de cette pièce. Si monstre il y a, c'est surtout ce drap rouge qui figure tour à tour, et quasiment sans transition, la robe de la mère et le costume, qui bizarrement n'est jamais vraiment porté, de la fillette, mais encore la façade de la maison de la grand-mère et son lit[9].

Au tout début de la représentation, l'actrice qui joue la mère traverse la salle plongée dans le noir pour rejoindre la scène, tout aussi sombre. C'est déjà une manière de signifier l'enjeu avoué du spectacle : « accepter les peurs qui nous dévorent et nous engloutissent, pour renaître du ventre du loup ». Cet engloutissement

[9] Le dossier de presse du spectacle (de « La PeTiTe CompAgnie ») est illustré par Vijaya Tassy (qui joue la fillette) avec intelligence et talent. Par exemple, la dernière illustration se présente comme un carré noir, dont le côté supérieur est débordé par la tête du loup aux yeux ouverts. Ses deux pattes et le museau, qui eux ne dépassent pas le carré, sont prolongés par le drap rouge qui, en s'évasant vers le bas, semble figurer la langue du loup. Sur la partie basse de ce drap figure la fillette couchée sur le ventre, dans le sens de la hauteur, pensive. Un ruban rouge noué à son poignet court vers la droite, jusqu'au côté du carré, légèrement débordé par ce ruban.

La symétrie du ruban et de la gueule du loup est encore plus préoccupante que le drap rouge, langue du prédateur et / ou espace de repos pour la fillette. La forme du carré (du diable peut-on dire) est adaptée à l'ambiguïté de ce rapport que souligne le traitement des cheveux de la fillette, harmonisé aux contours du pelage du loup. Le traitement en deux tons du drap lui-même, et surtout celui des membres de la fillette, un peu sèchement découpés, avec des tons différents, expriment une division (ou morcellement) de l'être qui n'a pas d'âge et qui reçoit le chiffre des deux yeux jaunes du loup, surmontant ce carré ou plutôt cette représentation synthétique de nos conceptions esthétiques.

est plutôt celui que pratiquent réciproquement les égos humains, confondus dans une osmose trouble. Le fameux vêtement rouge est un objet polyvalent, qui s'adapte aux agissements des trois personnages du conte : même le loup, entre les pattes duquel le drap rouge figure l'univers de la grand-mère. Si le spectacle permet une renaissance spirituelle (pour le spectateur), c'est en peignant une volonté de dévoration réciproque, minimisée dans les préoccupations gourmandes de la fillette, et dont sa mère est une image plus inquiétante que le loup, justement joué par la même actrice qui campe la mère.

Le rouge du drap est d'ailleurs la couleur de la bouche fardée de la mère, image d'une parole contradictoire (encore signifiée par le foulard rouge qui serre son cou) que rien ne rattache au sacré, sinon le rituel des histoires si semblables racontées à sa fille, axées sur le « monstre » ou plutôt les monstres. Le singulier comme le pluriel. Une sorte de transposition affadie à l'extrême des principes de la métaphysique, où se conjuguent le mythe de l'Un et celui du multiple qui émane de lui : vérité occulte ou, plus trivialement, l'expression transcendée du danger de la confusion des identités, conséquence du désir mimétique. Les qualités chromatiques de l'univers de Pommerat, dans la plupart de ses spectacles en camaïeu, ont pu séduire par leur prétendu dépouillement ; j'y vois plutôt le reflet de cette confusion, appréhendée par le verbe de Shakespeare avec un génie qui est en fait mal connu[10]. Les choix chromatiques de Guitton, s'ils vérifient l'avis de Pommerat lui-même sur l'efficacité du signe visible au théâtre, ont d'ailleurs les airs d'une résistance intéressant cette confusion des différences, rendue à l'idée d'une dualité ambiguë, plus meurtrière que pacifique, dans le jeu contrasté de trois couleurs.

Retour au texte

Dans le texte de Pommerat, le rôle de la contradiction « fondatrice » dans le mimétisme interhumain, et dans la dualité que symbolise le « monstre », est innocemment révélé dans une suite de phrases évoquant « le jeu préféré de la petite fille [qui était] quand sa maman jouait à lui faire monstrueusement peur […] la maman jouait à faire la bête monstrueuse »[11]. La confusion du sens, enfantine si l'on veut, suggère l'osmose trouble des deux personnages. La contradiction incarnée par le monstre, et infligée par le modèle parental, s'affirme discrètement dans la phrase suivante, où l'imitation de la bête par la mère est si réussie que la fillette « suppli[e] sa maman de ne plus le faire », avant de « redemand[er] de le faire », etc. La réussite de cette imitation trouve une sorte de contrepartie dans la réussite inattendue du flan confectionné par la fillette (même si c'est « on ne sait pas trop

[10] Au-delà de l'interprétation scénique, ce drame se poétise dans les menus détails du texte de certaines répliques de *Henry V*, que j'ai lues dans ce sens. (Voir M. Arouimi, *Les apocalypses secrètes*, 2007.)

[11] Joël Pommerat, *op. cit*., p. 8.

comment »[12]), condition de sa traversée des bois pour voir sa grand-mère. C'est justement à ce moment que la mise en scène de Guitton, grâce au jeu de Vijaya Tassy, accède au niveau des performances mimétiques de Charlie Chaplin : les essais successifs de la confection d'une tarte, d'un gâteau puis d'un flan (d'abord raté) sont mimés par les mouvements de la fillette sous le drap rouge : moins ses efforts de pâtissière que l'esprit même de ces mets. Or, le flan (réussi) est d'abord mimé par tout le drap, avant de se réduire au foulard de la mère, noué au poignet de sa fille. Mais le « bon » mimétisme, dans cette interprétation scénique, est couvert par les ombres du monstre, dont la découverte par la fillette est prétextée par ce succès culinaire.

Autre « petit jeu », lors de la rencontre du loup, celui que ce dernier propose à la fillette. Ici la contradiction (qui détermine les pulsions mimétiques, exorcisées dans l'art) prend la forme de l'objet de ce jeu : le choix entre deux chemins, un « petit chemin qui continue sous les grands arbres », ou « le grand chemin qui passe par la route » parmi les fleurs. Les « grands arbres » surprennent, sur ce « petit chemin », de même que les fleurs sur le bord de la route… Sur le plan de la syntaxe, la variation du genre et du nombre de ces détails confère toute sa dimension poétique à cette énigme, placée dans la gueule d'un loup trompeur. L'avantage improbable du chemin fleuri s'avère être illusoire, puisqu'il occasionne une *perte de temps* dont profite le loup en dévorant la grand-mère. Cette perte de temps rappelle celle, plus explicite, que la maman ne peut se permettre, au début du drame. Fine symétrie, qui vaut pour l'effet de contrebalance entre la négation et l'affirmation[13]… En lui-même, le chemin fleuri et fatal (à la grand-mère) nous vaut un renversement plus immédiat du positif en négatif ; voilà pour ainsi dire spatialisé le « *double bind* », auquel ce loup savant prête ses traits quasi paternels. Je reviendrai sur l'interprétation du loup par Tiphaine Guitton : une sorte de chimère, qui témoigne ainsi le rapport de la contradiction (« girardienne ») et du monstre.

Dans la seconde partie du spectacle, les phrases du récitant quand la fillette fascinée s'approche du loup « encore et encore et encore » sont dites par les deux actrices, qui expriment ainsi cette contradiction, encore mieux mimée un peu après par les mouvements de recul du loup quand la fillette lui dit : « Viens avec moi alors, tu n'as qu'à me suivre »… De même dans le lit de la grand-mère, où le loup, qui répète « Viens […] Mais viens », s'éloigne de sa proie en bondissant.

[12] *Ibid*., p. 14.

[13] Dans le texte de la pièce, le manque de temps qui, dans la bouche de la mère, justifie son désintérêt pour la fillette, a inspiré à Guitton (ou à sa partenaire ?) un jeu scénique savoureux : la fillette fait mine d'offrir à sa mère une petite portion de temps, comme l'offrande d'une invisible friandise qui anticipe celle qu'elle apporte à sa grand-mère. Voilà signifiées sur le mode positif les vertus sacrificielles qu'Oswald Spengler reconnaissait au temps…

(L'interprétation du rapport de la fillette et de son ombre n'est pas moins suggestive…)

L'émergence de la contradiction paternelle, dans les détails végétaux de Pommerat, et un peu malgré lui ? se double d'une visée métaphysique. Avec le rapport textuel de « chaque fourmi » observée par la fillette et des « quelques petites limaces et quelques gros vers de terre »[14] qui, dans la suite de ce passage, sont la seule nourriture du loup. (On passe du singulier au pluriel, et du féminin au masculin.) De même un peu plus tôt, avec les « petits insectes qui volaient autour », substitués à la vision de l'ombre de la fillette qui, dans la phrase suivante, aperçoit les « deux grands yeux » du loup : « Elle pensa qu'elle n'avait jamais rien vu d'aussi beau »[15]. Cette beauté est celle de l'Harmonie, première si l'on veut ; autrement dit celle de l'Un, dont les yeux de ce loup sont la contrefaçon démoniaque. Cette poétique se voit déplacée dans de menus détails du spectacle de Guitton, à commencer par les lèvres rouges de la maman brune, vêtue de rouge et de noir.

Certaines phrases de Pommerat, prononcées par le récitant, ne reçoivent tout leur sens que dans le jeu scénique impliquant les deux personnages de l'adaptation de Guitton, où le drap rouge dit tout de la fragilité des différences individuelles des personnages présents. De même avec le contraste des couleurs, signifiant d'emblée la dualité qui tarde à se déclarer comme telle, dans la seconde moitié du spectacle. La première évocation de l'ombre (de la fillette) au début de la pièce : « très belle, qui ressemblait par chance à sa maman » est déjà révélatrice. (La différence des deux protagonistes est d'ailleurs rendue incertaine par l'illusion d'optique de la fillette gambadant, qui voit « sa maman au loin devenir toute petite. ») Notons d'ailleurs que la séduction de cette ombre sera partagée, pour les yeux de la fillette, par l'apparence des yeux du loup. Sur la scène de Pommerat, le face à face de la fillette et du loup dans une lugubre chaise roulante est un exemple parlant de l'esthétique de notre époque, dont témoignent si bien certains films d'horreur modernistes. Mais Guitton fait fi de cette esthétique, en donnant une forme visuelle plus appropriée à ces enjeux du texte, et à l'attraction à double sens de la fillette et du loup, dont le comportement n'est pas si différent de celui de « l'ombre » qui accompagne la fillette. Et ce loup prend possession du lit de la grand-mère, matérialisé par le drap rouge qui réfléchit son désir, après avoir pourtant figuré l'abri ancestral accueillant la fillette sans chaperon rouge.

Le texte de Pommerat ne manque pas d'indices révélateurs de l'abolition des différences individuelles. Dans la première intervention du récitant, la mise en parallèle des « voisins », des « mendiants » et des « autres enfants » sous les yeux de la fillette exprime ce phénomène, qui reçoit une forme climatique dans l'équivalence de la pluie et du beau temps, suggérée par l'ennui de la fillette qui ne

[14] *Ibid*., p. 27, 28.
[15] *Ibid*., p. 20.

s'amuse que « parfois ». Appliqué à plusieurs motifs de ce passage, cet adverbe renforce cet aplatissement des différences. Dans l'adaptation scénique de Guitton, l'enfermement de la fillette se dépasse dans une mise en boite de l'espace et du temps, mimée par les gestes du bras de la mère qui soulignent le texte rythmé par le mot « parfois » : l'avancée en accéléré des aiguilles d'une horloge et en même temps, d'après les aveux de Guitton elle-même, les limites spatiales de l'univers de la fillette. Cette quasi-confusion du temps et de l'espace, comme chez certains écrivains majeurs, est dépouillée de son sens métaphysique, en exprimant le summum de l'effacement violent des différences, plus simplement suggéré par le texte de ce passage.

Entre les personnages, apparemment si différents, des liens se dessinent, au gré de simples détails du vocabulaire, extérieurs au rapport effectif de ces personnages. La fillette ressent une « fatigue » (notamment en présence de son ombre) qui rappelle celle de la grand-mère, dont la solitude (simple élément de son être) est partagée plus tard par le loup. Et si ce dernier fait peur, la fillette tarde à avouer au loup : « Moi aussi ma maman me fait peur. »[16] Plus subtilement, la « minute » perdue par la fillette dans les bois à regarder « chaque fourmi », trouve un écho dans une réplique de la grand-mère, pressée par le loup de lui ouvrir : « Mais une minute si tu veux bien. »[17]

Vers la fin de la pièce, ce procédé s'intériorise dans l'évocation de « l'intérieur » du ventre du loup par le récitant, un peu après l'écoute angoissée du cœur du loup par la fillette, ce cœur « qui bat et quelque chose qui gronde aussi à l'intérieur »[18]. De ce cœur à ce ventre, et de l'angoisse absolue à la délivrance finale, cette dissolution des limites et des repères est sans doute l'objet de la métaphore de « l'orage », que la fillette entend gronder en même temps que le bruit de ce cœur. On comprend certaine adaptation de ce texte à la scène, avec le recours de musiciens pop ; mais ces avatars modernistes de la *basse continue*, dont Guitton fait l'économie avec la « viole de gambe »[19], ne sont pas plus remarquables que la trouvaille scénique du drap rouge : pas seulement un élément du décor (ou plutôt décor élémentaire), mais signe plastique de ces effets de miroir qui sont eux-mêmes l'expression poétique d'une crise des différences dont le danger mérite bien cette couleur. Couleur qui est aussi celle du désir, mais les interprétations favorisant ce dernier, dans les explications de Pommerat ou celle de Guitton, doivent être resituées dans le cadre du désir mimétique. Ce désir n'a pas dans ce texte de Pom-

[16] *Ibid*., p. 37.
[17] *Ibid*., p. 27 et 31.
[18] *Ibid*., p. 41, 43.
[19] Ce choix est aussi nominal, si l'on songe à la valeur allusive du terme « Violine » du *Taugenichts* d'Eichendorff, où cet instrument (comme le violon de *La métamorphose*, si bien connue des deux actrices de la « Petite Compagnie ») est le signe et le symbole visuel de la violence gémellaire qui occupe le premier plan de l'action.

merat le relief qu'il revêt chez Marivaux ou Kafka ; mais il se voit infantilisé dans de nombreuses phrases, évoquant le rapport concurrentiel des personnages.

C'est déjà sensible au début de la pièce, lorsque la maman « partait toute seule on ne sait où et [sa fille] devait garder la maison à sa place / se garder toute seule »[20]. Plus tard, cette concurrence est résolue par la fillette à son propre avantage : « Quand je serai grande moi je ne m'inquièterai pas pour rien [comme ma mère] », « Je deviendrai seulement une femme jeune et belle »[21]. Dans ces phrases, le mot « seule » et ses formes dérivées révèlent une poussée de l'égo filial contre celui de la mère (qui elle-même part « toute seule »). Le compliment du loup : « Tu es très jolie » n'est pas plus sincère que la réponse : « Toi aussi tu es joli aussi »[22], comme si la fillette avait obscurément conscience de la rivalité paradoxale que le loup se masque à lui-même dans la faim certes réelle qu'il éprouve. (Plus tôt, l'ombre « très jolie » de la fillette est bien la fille de celle qui, chez certains romantiques allemands, cristallise l'angoisse du Double...)

À mi-chemin de ces passages, la fillette dialogue justement avec son ombre, cette ombre qui ressemble à sa maman, « par chance »[23] : cette précision dit tout du danger de la rivalité entre la fillette et son ombre, trop maternelle pour être ressentie comme antagoniste ? Il s'agit d'une ombre « difficile à surprendre [et] qui surprenait la petite fille », qui se trouve elle-même « vraiment lourde en comparaison »[24]. Dans la mise en scène de Pommerat, le contraste de l'apparence des protagonistes restitue moins bien cette osmose périlleuse que l'accord visuel des personnages de Guitton (la mère noire et la fille blanche). Un accord subtil, qui n'est pas celui de la ressemblance. Dans l'épisode de la grand-mère, la ressemblance de la pose de la fillette jouant la « mémé » calfeutrée derrière sa porte et celle du loup qui se substitue à sa victime, se passe de commentaire. Après avoir figuré la porte, le drap étendu sur toute la scène devient le lit de la grand-mère ; c'est encore une image de la scène théâtrale, rendue à sa fonction cathartique la plus précise.

La contradiction, qui selon Girard est à l'origine de cette concurrence mortifère, affleure dans divers détails, concernant l'ennui et les amusements indéfinis de la fillette (« elle s'amusait parfois mais parfois elle s'ennuyait souvent »). De même avec la privation du droit de sortir (imposée par la mère), nuancée par les « très rares occasions »[25] de sortir de chez elle. Ces occasions correspondent à des permissions, et la suite de la pièce nous fait assister au revirement de l'interdiction, grâce à la réussite inattendue du flan confectionné par la fillette. Le lait qui consti-

[20] Joël Pommerat, *op. cit.*, p. 9.
[21] *Ibid*., p. 36, 38.
[22] *Ibid*., p. 22.
[23] *Ibid*., p. 17.
[24] *Ibid*., p. 20.
[25] *Ibid*., p. 7.

tue le flan (figuré par le foulard de la mère) évoque le sein maternel, confirmant ainsi la concurrence des doubles rivaux, dans l'espace de la cellule familiale.

La mise en scène de Guitton, avec le jeu visuel toujours évolutif des formes couleurs (rouges, noires et blanches), est mieux adaptée que celle de Pommerat à l'aspect le plus linguistique de sa symbolique : la récurrence et la distribution des adverbes *oui* et *non* qui, comme chez Marivaux et Shakespeare[26], font émerger dans le dialogue la contradiction émanée du Père mythique. Le choc visuel du costume de la mère, avec son *top* noir et l'immense jupe rouge affirmée comme un faux semblant (le drap rouge ceint par l'actrice juchée sur un tabouret), est une représentation picturale de cette contradiction, qui est aussi bien signifiée par ces phrases : « La maman de sa maman […] ne lui répondait pas toujours [à la mère de la fillette] parfois elle lui répondait mais pas vraiment. […] la mère de la petite fille répondait pratiquement toujours non. La petite fille insistait vraiment »[27]. Parmi ces modalisateurs, le mot « vraiment », repris en écho dans la suite de ce passage, exprime une quête du vrai, qui pourrait défaire la confusion du *oui* et du *non* (le « *double bind* » émané du Père), qui génère le règne du faux-semblant dans notre monde.

Cette révélation déborde les personnages, quand le discours du récitant y participe, dès le début de la pièce : « C'était exactement comme si la petite fille était devenue invisible *oui* invisible. Heureusement ce n'était *pas tous les jours* comme cela. »[28] (Malgré son manque apparent d'originalité, l'arrivée de l'actrice principale par la salle dans l'adaptation de Guitton concilie deux univers, annonçant d'une certaine façon la *collaboration* symbolique des deux discours.)

On peut mieux comprendre ainsi la gamme du rouge, du noir et du blanc, dans tous les détails de l'adaptation scénique de Guitton. Le rebondissement des deux adverbes dans le dialogue, surtout celui de la fillette et du loup, se précise dans leur évocation du comportement des mères. Et quand le loup presse la fillette de s'approcher de lui, cette déclaration suivie par une didascalie qui n'en est pas différenciée : « Alors *oui* j'arrive. La petite fille se lève *mais ne bouge pas* ». Voilà confirmée l'implication de la parole narratrice dans cette énigme qui dépasse le cadre du dialogue, en irradiant l'écriture qui devrait toute son efficacité (ce qui resterait à montrer) à la tension du *oui* et du *non*.

Cette esthétique trouve encore son chiffre dans le contraste illusoire du chaud et du froid, justement dans une réplique du loup encadrée par ces adverbes : « *Le loup* : Oui c'est bien […] Si tu as chaud tu peux enlever tes habits. — *La pe-*

[26] J'ai montré la généralité de ce phénomène dans mon ouvrage *Les Apocalypses secrètes* (L'Harmattan, 2007).

[27] Pommerat, *op. cit.*, p.12. Ce procédé se raffine (et s'épuise) dans la dernière réplique de la fillette, juste avant que le loup se jette sur elle après lui avoir ordonné de se taire : « Non jamais car sinon je crois que j'aurais vraiment peur » (p. 42). La syntaxe en déroute exprime la confusion du sens, engendrée par le « *double bind* » dans nos consciences.

[28] *Ibid*., p. 8. (*Je souligne*.)

tite fille : Non j'ai un peu froid. » La contradiction qui nous occupe se partage donc dans les bouches illusoirement différentes de ces deux actants qui n'en font qu'un. À la fin du spectacle de Guitton, les silhouettes de carton qui représentent le loup et ses deux victimes soulignent justement cette équivalence peu apparente. Cette trouvaille scénique est très éloignée du spectacle de Pommerat qui laisse au récitant toute son aura, en recourant à des effets sonores bien moins parlants que ces figures de carton.

Le loup, dans le spectacle de Pommerat, est reconnaissable comme tel, avec le réalisme d'un masque aux apparences de gueule empaillée, par-dessus le drap blanc qui souligne plutôt qu'il ne l'atténue la différence de l'animal et de la fillette. On peut hésiter à identifier le loup de Guitton, d'abord ramassé sur lui-même, avec des allures de corbeau que renforce le jeu de ses pattes, auxquelles les doigts de Guitton donnent l'apparence de serres nerveuses. Une image stylisée de l'animal, qui appartient plus aux livres d'enfants qu'à la réalité de la fillette. Ou alors, pour celle-ci, et comme le suggère le texte, un rêve devenu vrai. Or, ce rêve n'est pas seulement celui du personnage ; le bonnet sombre qui coiffe le loup, son parler, évoquent les traits des délinquants potentiels du monde contemporain. L'actualité du conte, au-delà du texte de Pommerat, s'accuse ainsi avec un humour qui reste celui de Guitton, dans toutes les facéties gouailleuses et viriles de l'animal trompeur, devant lequel la fillette incarne l'émoi d'un Occident désemparé par l'irruption des migrants dont Tiphaine en loup mime les allures, peut-être malgré elle. Le loup accroupi semble se nettoyer les ongles, dans un geste nerveux qui exprime un désir de rénovation sacrificielle, dont lui-même est le sinistre objet…

Loin de réduire la portée métaphysique dont je parlais, cette réduction du champ symbolique, qui n'est peut-être tel que pour ma subjectivité, donnerait plutôt à ces problèmes de notre époque le sens métaphysique qui échappe à leurs observateurs. Quoi qu'il en soit, l'ambiguïté de la nature du loup se prolonge dans ses mouvements sur le lit de la grand-mère, qui sont ceux d'une araignée dans sa toile. Voilà fort bien servi le texte de Pommerat, dans lequel les invites du loup se font pressantes, avec un soupçon de vulgarité qui les éloigne du conte d'origine et les rapproche de notre époque. Cette réinterprétation de l'animal en accentue la duplicité légendaire, révélée dans les propos du loup à la fillette sur les deux chemins qui mènent à la maison de sa grand-mère.

Le texte de Pommerat dépoétise les approches meurtrières du loup du conte ; Guitton en profite pour mettre l'accent sur le fameux drap rouge, qui masque le trépas de la grand-mère. Ce drap, imbibé par nos souvenirs du vrai chaperon rouge, conjugue le sort des victimes et la violence de leur prédateur. En même temps, ses allures de rideau de Guignol (plus chargé de sens que le rideau devant lequel évolue le récitant de Pommerat) stigmatisent les arts de la représentation, dont le « jeu » de la mère, si apte à camper des monstres, faisait déjà la synthèse. Ce sens autocritique dépasse le projet de Pommerat, en même temps que les

attentes du jeune public. Ce dernier est-il vraiment rassuré par le *happy-end* ? Certes, la fillette et sa grand-mère, tirées du ventre du loup, reviennent à la vie. Mais chez Guitton, ce dénouement n'est pas joué par les actrices, dont l'action est alors celle de marionnettistes : le loup défunt est figuré par une silhouette de carton, dont sont tirées celles, très schématiques, des deux victimes. Cet effet de mise en abyme souligne le sens autocritique dont je parlais. La bonne fin est discréditée par la facticité qui l'entache. Et si l'angoisse des jeunes spectateurs est imparfaitement calmée, une leçon leur est faite, qui met à leur portée celle de Rimbaud, détaché des illusions de l'art dans ses *Délires*…

Michel AROUIMI
Université du Littoral

LE TROUVÈRE (IL TROVATORE)

Opéra en quatre actes de Giuseppe Verdi – Livret de Salvatore Cammarano
(Chorégies d'Orange, représentation du mardi 4 août 2015)

Direction musicale : Bertrand de Billy
Mise en scène : Charles Roubaud

Distribution :
Leonora..... Hui He
Azucena..... Marie-Nicole Lemieux
Inès .....Ludivine Gombert
Manrico .....Roberto Alagna
Il conte de Luna..... George Petean
Ferrando.....Nicolas Testé
Ruiz .....Julien Dran
Un vecchio zingaro.....Bernard Imbert.

Orchestre National de France
Chœurs des Opéras Grand Avignon, de Nice et de Toulon Provence-Méditerranée.

Nous n'avons pas assisté à la première représentation du samedi 1er août et ne rendons donc compte que de la représentation du 4 août.

Il est toujours agréable, par beau temps, d'assister à une représentation dans le cadre du théâtre antique d'Orange. La scène, spacieuse, permet à une figuration importante, à des chœurs nombreux d'évoluer à leur aise. En revanche, les décors sont réduits à la portion congrue, et les solistes doivent veiller davantage à leur voix pour éviter de la forcer ou, carrément, de détonner.

Hui He, George Petean et Bernard Imbert sont nouveaux aux Chorégies. Le

soprano chinois Hui He est doté d'une belle voix bien maîtrisée dans les duos, trios et solos, mais son jeu de scène est trop statique et elle a du mal à apparaître comme une femme amoureuse. Sa cavatine du premier acte, « *Tacea la notte placida e bella in ciel sereno* », et son air du quatrième, « *D'amor sull'ali rosee vanne, sospir dolente* », lui ont valu particulièrement des applaudissements nourris.

Le baryton roumain George Petean, déjà connu pour ses interprétations remarquables de Rigoletto, de Silvio, de Figaro, de Marcello et de Valentin, aborde ici le rôle du comte de Luna. Il rend assez bien la nature du personnage, mais son air en si bémol majeur, « *Il balen del suo sorriso* » (acte II, n°12), semble manquer un peu de *legato*, et le morceau qui suit, « *Per me ora fatale* », très tendu, n'a pas, en plein air, le panache voulu.

Le baryton toulousain Bernard Imbert a un rôle beaucoup trop court pour que l'on juge de sa voix et de ses dons de comédien.

La basse Nicolas Testé, deuxième prix du concours « Voix Nouvelles », à Paris, en 1998, dans le rôle de Ferrando, le ténor Julien Dran, dans celui de Ruiz, et la délicieuse Ludivine Gombert (Inès), premier prix du concours Muses de Nice et du concours lyrique de Crest, finaliste du concours de la ville de Béziers, prix « Jeune Espoir » au concours international de Marmande, déjà entendue à Avignon dans le même rôle d'Inès en 2012, tirent leur épingle du jeu. Bien chanté est, entre autres, l'*allegretto* du premier acte « *Abbieta zingara, fosca vegliarda* » par la basse, qui observe bien les nuances de ce morceau à 3/4, dans la tonalité de mi mineur.

Marie-Nicole Lemieux, québécoise, a une voix de contralto ample qui n'est pas gênée par l'espace du théâtre antique d'Orange. Elle campe une Azucena passionnée et hallucinée. Son premier air de bravoure, un *allegretto* à 3/4, dans la tonalité de sol majeur, « *Stride la vampa, la folla indomita* », aurait gagné à être interprété un peu plus lentement. Par la suite, elle réussit fort bien ses duos avec Manrique, notamment le dernier, « *Se m'ami ancor, se voce di figlio ha possa d'una madre in seno* » (acte IV). Elle n'est pas grimée comme il se doit, car, au fond, elle personnifie une vieille femme. Née en 1975, elle a douze ans de moins que son fils ! Cela se voit bien sur la scène éclairée *a giorno* !

Roberto Alagna, ténor de carrure internationale, a maintes fois chanté le rôle de Manrique. Il est à l'aise dans ce rôle tout à la fois lyrique et héroïque, même si aujourd'hui il n'a plus l'insolence d'un temps dans la *stretta* en do majeur de « *Di quella pira l'orrendo foco* » qui lui a valu tout de même une salve d'applaudissements. Son timbre est chaud et coloré, sa musicalité reste exemplaire. On pourrait lui reprocher une certaine froideur qui pourrait être provoquée tout à la fois par le jeu statique du soprano et par la mise en scène de Charles Roubaud dont il vaut mieux ne pas parler (l'action, qui, dans le livret, se déroule dans l'Espagne médiévale, est arbitrairement placée dans l'Espagne franquiste et ce que chantent les artistes ne correspond nullement à l'époque moderne).

Bertrand de Billy conduit bien l'orchestre, même si l'on peut discuter le choix de certains de ses tempi.

Les choristes et les figurants, nombreux, semblent parfois déconcertés par la mise en scène. Ils auraient eu besoin d'une didascalie plus rigoureuse.

Jean-Pierre MOUCHON

LA CLÉMENCE DE TITUS (LA CLEMENZA DI TITO)

Opéra en deux actes (créé à Prague le 6 septembre 1791)
Musique de Wolfgang Amadeus Mozart
Livret de Caterino Mazzolà (d'après Pietro Metastasio)
(Opéra-Comédie de Montpellier, représentation du 9 avril 2015)

La Clémence de Titus est l'un des deux derniers opéras de Mozart, l'autre étant *La Flûte Enchantée*.

Cet opéra résulte d'une commande de la Cour de Vienne pour les festivités du couronnement de Léopold II comme roi de Bohême. Cette cérémonie devait avoir lieu à Prague. Il faut souligner que Mozart n'était pas très apprécié à la Cour et la commande ainsi que le livret ne lui parvinrent que quatre semaines environ avant le couronnement. Le temps qui lui était accordé pour composer cette œuvre était vraiment bien court. On peut aisément comprendre que cela ne plaisait pas beaucoup au compositeur des *Noces de Figaro* et de *Don Giovanni*, d'autant plus que le sujet lui avait été imposé. Mozart ne pouvait pas refuser, cette commande de la Cour qui était accompagnée d'une somme de 200 guldens, ce qui était considérable pour l'époque – et Mozart en avait besoin.

C'est sur un livret de Caterrino Mazzola, inspiré de Pietro Metasrasio, que se porta le choix de la Cour. Le livret original avait déjà été mis en musique par de nombreux compositeurs parmi lesquels Caldara et surtout Glück. Ce dernier avait repris le livret sans le remanier. Un récent enregistrement en montre, d'après les critiques, toute la richesse, tant sur le plan psychologique que dramatique, et ce, contrairement à la version remaniée, assez pauvre quant à la progression psychologique.

L'histoire édifiante de la clémence de Titus ne pouvait que servir Léopold II. Titus a toujours été considéré comme « modèle de vertu monarchique ».

Vraiment ? Relisons Suétone. Envoyé en Judée, il eut raison de la révolte juive en provoquant force massacres et morts et en détruisant Jérusalem. De retour à Rome, il cédait aux sollicitations de ceux qui, dans son camp, réclamaient la mort des citoyens suspects. Et ceux-ci étaient exécutés aussitôt. Suétone rapporte le cas d'Aulus Cecina, personnage consulaire, suspecté d'avoir monté une conspiration contre lui. Titus l'invite à souper et le fait tuer. Plus tard, Titus fit preuve de bonté et considérait qu'il avait perdu sa journée s'il n'avait pas fait une bonne action. Un peu boy scout !

L'intrigue de l'opéra montre donc Titus clément, il pardonne à ceux qui ont conspiré contre lui et voulu sa mort. Il n'y a chez lui nul débat comme Auguste dans *Cinna*. Un empereur se doit d'être un modèle, il ne se venge pas et, au début de l'opéra, Titus annonce d'emblée qu'il est débonnaire. C'est Mozart qui fut choisi pour mettre en musique cette œuvre de propagande. L'opéra ne connut qu'un succès d'estime. On dit même que l'impératrice Marie Louise se serait écriée : « *una porcheria tedesca* ».

L'histoire elle-même est assez compliquée.

Vitellia, fille de Vitellius, l'Empereur détrôné et assassiné, laisse sa fureur éclater contre Titus, l'usurpateur et amant de Bérénice, l'étrangère. Élée demande à Sextus, qui l'aime, de mettre le feu au Capitole et de tuer Titus. Dilemme : Titus est l'ami de Sextus, lequel est torturé à l'idée de trahir son souverain et ami. Mais l'amour de Vitellia est à ce prix.

Annius, ami de Sextus, annonce que Titus vient de renvoyer Bérénice. Vitellia entrevoit un nouvel espoir : devenir impératrice. Annius désire épouser Servillia, sœur de Sextus. Titus apparaît alors, il va recevoir le tribut des Provinces romaines et cet or sera affecté aux populations sinistrées par l'éruption de Vésuve. Titus annonce en même temps son intention d'épouser Servillia. Cette dernière, désespérée, se jette aux pieds de l'Empereur qui, ému, renonce à l'épouser. Entretemps, Vitellia, furieuse, apprend le choix de Titus et décide Sextus à passer à l'acte : elle sera à lui lorsque Titus sera mort. Là intervient le plus bel air de l'opéra, dévolu à Sextus, « *Parto, ma tu ben mio* », avec clarinette obligée.

Mais à peine Sextus est-il parti que Publius vient annoncer que Titus choisit maintenant Vitellia pour épouse et impératrice. Celle-ci est en plein désarroi, mais il est trop tard pour arrêter le complot. Le Capitole est en flammes et on apprend que l'Empereur a été assassiné. En fait Titus est sorti indemne de l'attentat. Sextus a le choix : soit passer aux aveux, soit fuir sur les conseils de Vitellia, qui a peur d'être découverte. Sextus est arrêté, il fait ses adieux à Vitellia, une fois encore désespérée.

Le peuple de Rome rend hommage à l'Empereur. Titus attend l'arrêt du Sénat, chargé de juger Sextus, lequel est condamné à mort. Annius implore le pardon pour son ami. Resté seul, Titus médite sur cet ami si proche et qui voulait sa mort. Il fait venir le traître. Il se dit prêt au pardon à condition que Sextus fasse preuve de sincérité. Mais Sextus s'obstine à se déclarer entièrement responsable pour ne pas dénoncer Vitellia. L'empereur hésite à signer l'arrêt de mort : il préfère la bonté à la rigueur. Annius et Servillia interviennent auprès de Vitellia qui, torturée, se jette aux pieds de l'empereur et avoue être la seule coupable. Titus, entouré de tant de coupables, finit par pardonner à tout le monde, mais il se retrouve seul.

Plusieurs thèmes apparaissent dans La Clémence de Titus.

Comment exercer le pouvoir ? Faut-il faire preuve de rigueur ou de bonté ? Mozart, lui, a tranché : il faut gouverner avec son cœur. Et puis le pardon est un des thèmes chers au franc-maçon Mozart. C'est bien ce que l'on retrouve dans *Les Noces de Figaro*, dans *Cosi Fan Tutte* et surtout dans *La Flûte Enchantée*, opéra maçonnique s'il en est… L'amour tient une place importante dans l'opéra. Sextus aime Vitellia, laquelle ne pense qu'à se venger. Annius aime Servillia. Quant à Titus, on peut dire qu'il est plutôt hésitant sur ce plan. Il renvoie Bérénice, qu'il aime, puis comme il lui faut trouver une impératrice il jette son dévolu sur Servillia. Celle-ci fidèle à Annius refuse, Vitellia fera l'affaire. De nouveau, échec au roi à cause du complot. Inconstance impériale du cœur. Les autres protagonistes ne

sont pas mieux partagés. Sextus ne pourra pas épouser Vitellia, Les deux ex-comploteurs restent seuls.

Autre thème, l'amitié, mais l'amitié trahie par Sextus alors que ce sentiment semble plus solide chez Titus. Comment réparer la faute de cet ami cher ? La vengeance ? Le pardon ? Pour Titus, le pardon est la seule solution. Tous les hommes sont frères.

Pour cet ouvrage, Mozart revient à l'*opera seria*. Ce genre présente généralement une succession d'airs séparés par des récitatifs. La psychologie est codifiée. Cette rigidité ne pouvait pas convenir à Mozart. Pour lui, l'expression musicale devait permettre de bien faire comprendre la progression psychologique. Aussi il introduit d'autres formes telles que duos et ensembles. Comme toujours chez ce compositeur génial, l'orchestre en dit souvent plus que les paroles.

Quelle mise en scène pour *La Clémence de Titus* ? On a pu voir une Clémence qui ne devait rien aux peplums hollywoodiens. Au contraire, d'autres metteurs en scène ont choisi la sobriété : décors dépouillés, costumes de ville blancs ou noirs pour les chanteurs.

À Montpellier, le metteur scène (lors de la représentation du 9 avril 2015 à l'Opéra-Comédie), Jorinde Keesmar, a choisi un décor tubulaire, une sorte d'échafaudage pyramidal. Ces tubes agencés ainsi faisaient penser à ceux qui ornent les façades à rénover. Voulait-on rénover l'opéra ? Dans ce décor, aucune majesté, triomphe de la laideur. Côté jardin, une chambre, du moins peut-on le supposer, avec un grand miroir et une coiffeuse. Tout au sommet, le trône de l'empereur. Et puis des fougères partout, pour montrer, nous dit-on, « le pouvoir de la nature sur les hommes ».

Titus, vêtu d'un costume bleu roi – cela s'impose, naturellement –, apparaît en haut de la pyramide. Vitellia, en rouge, veut se venger de celui qu'elle considère comme un usurpateur. Quant à Sextus, il arrive, en bermuda jaune, veste jaune, pullover à carreaux jaunes et chaussettes jaunes. Le jaune, couleur des traîtres. Inutile de souligner le ridicule d'un tel accoutrement. Et n'oublions pas Annio et Servillia, jeune couple d'amoureux, portant des vêtements verts, d'une couleur qui rappelle celle des perroquets du Brésil.

Et puis Sextus se rend chez Titus, son empereur et ami. Arrivé en haut de la pyramide, après les salutations d'usage, Titus commence à se déshabiller. Bientôt, le voilà en marcel et caleçon, tenue royale, bien sûr. Quant au pauvre Sextus, il en fait de même, sans doute par amitié. Et dans la salle du trône se trouvent des haltères. Titus et Sextus font de la musculation. L'empereur soigne sa condition physique. Le pauvre Sextus avait l'air d'un gringalet à côté d'un Titus tatoué, grand et quelque peu replet. Toute la scène était entourée d'écrans de télévision sur lesquels on pouvait, paraît-il, lire les pensées des personnages. Bon, il faut faire moderne.

Sextus, ne l'oublions pas, doit assassiner Titus et Vitellia lui tend… une kalatchnikov. Toujours la modernité. L'incendie du Capitole se traduit par une

lueur au fond de la scène et par la chute de débris calcinés… et aussi de dauphins en caoutchouc. Pourquoi ?

Mais nous n'étions pas au bout de nos surprises. Le chœur apparaît, les choristes sont déguisés en lapins de *Playboy*, mais gris et moches, ceci pour rappeler le petit lapin que Sextus caressait avant de trahir Titus.

Voilà le spectacle qui fut offert aux spectateurs de Montpellier ce soir-là. Heureusement les voix étaient acceptables, voire belles. Brendan Tuohy incarnait Titus : ténor capable de nuances, style mozartien, délivrant ses airs sans effort apparent. Malheureusement il n'avait pas la prestance que l'on était en droit d'attendre de la part d'un empereur romain.

Marie Madeleine Henry, soprano, tenait le rôle de Vitellia. Tout en faisant admirer ses jambes, fort belles, elle a su traduire la fureur, puis l'hystérie, et enfin le désarroi d'une femme ivre de vengeance. Nous ne pouvions que nous souvenir de l'Hermione de Racine.

D'habitude le rôle de Sextus est dévolu à une mezzo soprano (le souvenir de Teresa Berganza est toujours présent). Ici, c'est Kangmin Justin Kim, jeune contre ténor, qui incarnait l'ami de Titus avec une certaine noblesse. La voix est belle mais un peu surprenante au début. Voix juste, sachant traduire avec émotion le débat d'une âme partagée entre l'amour et l'amitié.

À ses côtés, Christina Gausch, Sevilia, sœur de Sextus, et Antoinette Deufeld, Annio, jeune patricien romain, formaient un très agréable couple d'amoureux aux voix fraîches et nuancées.

Comme d'habitude, les chœurs, bien préparés, furent très bons, puissants, mais parfois trop agressifs.

Dans l'orchestre, il nous faut souligner l'excellence des instruments à vent, et en particulier du clarinettiste Paul Apelian. Bien dirigés par Julien Marmondet, assistant de Paavo Järvi à l'Orchestre de Paris, les musiciens ont fait preuve de cohésion et d'ardeur, capables de bien assimiler le style mozartien.

Dans l'ensemble, ce fut une soirée agréable, grâce à la musique de Mozart et à de bons chanteurs. On ne peut, hélas, en dire autant de la mise en scène et des décors hideux. Opéra à revoir dans de meilleures conditions scéniques.

Peut-on, après avoir vu cet opéra, dire comme certains musicologues, que nous avons là « un mauvais opéra et de la bonne musique » ? Malgré certaines faiblesses du livret, nous ne le pensons pas. Le génie de Mozart transcende tout.

Marcel DARMON
Montpellier

NOTES DE LECTURE

NOTES DE LECTURE

Jean RACINE, *Athalie*, 1691

Jean Racine est un mentaliste spiritualiste. Il croit en la spiritualité mentale de l'homme, en sa force créatrice et libératrice quand cette spiritualité mentale est dirigée vers un objectif émancipateur qui dépasse l'échelle humaine de qui porte cette spiritualité, et c'est ce dépassement qu'il appelle Dieu, c'est cette spiritualité mentale humaine qui dépasse les limites matérielles de l'individu et même de l'espèce qui font que l'homme peut directement matérialiser les forces de cette spiritualité mentale qui, par là-même, en devient divine. L'important, ce n'est pas que Dieu existe, mais que dans ma spiritualité mentale, je saisisse ce dépassement, cette dimension supérieure pour que Dieu se réalise en moi et par moi et que je devienne son agent, son messager, son soldat même, voire son guerrier.

Athalie est l'histoire d'un épisode qui correspond totalement à cet engagement janséniste de Racine. Athalie, reine de Judée d'origine sumérienne et pratiquant la religion de Baal, a épousé le roi de Judée, juif bien sûr. Un jour, son dieu lui a inspiré le besoin de purifier son environnement et donc d'exterminer tous les descendants de David dans sa famille, en premier lieu son mari, le père de ses enfants, et ensuite tous ses enfants, plus les oncles, les neveux, les tantes, les nièces et les cousins et cousines, au point qu'il ne restait plus qu'elle dans cette famille royale de Judée. Un peu de brutalité guerrière tient le peuple juif en respect et soumet tous les autres à un esclavage sans merci. Elle respecte cependant le temple de David et Salomon, le grand prêtre de ce temple, et les Lévites qui le servent. Ce qu'elle ignore, c'est que le fils le plus jeune de son mari assassiné a survécu à ses blessures et a été enlevé par sa nourrice qui l'a remis au temple.

Cet enfant n'apprend la vérité comme tous les autres autour du grand prêtre, de son épouse et de la nourrice, que quand Athalie, perturbée par un rêve qui lui a révélé le danger qu'un enfant lui faisait courir et après avoir reconnu cet enfant dans ce fils d'elle qui a survécu sans qu'elle le sache, exige qu'on lui remette l'enfant pour simplement l'exterminer, dans un raffinement qu'on peut imaginer. L'enfant est alors couronné et cela crée un renversement, car les rois des tribus d'Israël se rebellent alors et soutiennent le nouveau roi. La reine Athalie a été attirée dans le temple par sa cupidité, sa stupidité aussi, le piège se referme et elle finira exécutée.

Racine utilise cet épisode biblique pour renouer la descendance de David sans laquelle il n'y a pas de Jésus, et ainsi l'exprime le Juif Abner qui sert Athalie comme chef de ses armées :

> Ce roi fils de David, où le chercherons-nous?
> Le ciel même peut-il réparer les ruines
> De cet arbre séché jusque dans ses racines ? (Acte I, scène 1)

Joas, ce fils qui a survécu au massacre, est alors le lien nécessaire entre David et Jésus. Le récit qui affirme que Dieu seul gouverne le destin des hommes et que ses desseins sont impénétrables devient alors la preuve fondée dans la foi, la conviction qui n'a rien de rationnel mais tout de surnaturel, que Jésus est bien le descendant de David par la décision de Dieu lui-même. Dieu a choisi la lignée ininterrompue de David, et sauvée en cela par Joas, pour investir son fils et sa mission. Mais Racine est au courant des trois cultures qui s'affrontent et, derrière elles, des trois religions qui s'affrontent aussi. D'une part, la religion de Baal, sumérienne ou babylonienne, d'Athalie. D'autre part, la religion juive de Joas et Joad, le grand prêtre, des Lévites et des Juifs des douze tribus. Enfin la religion de Nabal, le conseiller, comprenez l'esclave personnel, de Mathan, ce juif qui est devenu le prêtre du temple de Baal auprès d'Athalie. Nabal se définit ainsi :

> Pour moi, vous le savez, descendu d'Ismaël,
> Je ne sers ni Baal, ni le Dieu d'Israël. (Acte III, scène 3)

Cette religion est celle d'Ismaël, le fils qu'Abraham a eu de son esclave arabe Hagar, un fils en rien né de l'amour mais seulement de la dépendance. Ce fils Ismaël est bien sûr l'ancêtre de tous les Arabes qui, au VII^e^ siècle, développent à partir de cet héritage l'Islam et le Coran sous la maîtrise de Mahomet. Ces trois cultures : celle des Zoroastriens descendus du plateau iranien et qui vont devenir les Indo-Européens est ici représentée par Baal et Athalie ; celle des Arabes, qui deviendra l'Islam, est représentée par Nabal, un esclave lui-même ; et enfin la religion juive représentée par Joad et Joas. On remarquera que la religion de Baal disparaîtra et que, beaucoup plus tard, les Indo-Européens en premier lieu développeront à partir de la religion juive la troisième (deuxième chronologiquement) religion à base sémite, la religion chrétienne qui sera aussi vue comme une trahison par les Juifs du Temple. On voit alors que le message de Jean Racine est certes que Joas sauvé par le grand prêtre du temple de Salomon relie la chaîne qui permet à Jésus de descendre de David, mais aussi ce grand prêtre contient en lui ce qui causera le supplice de Jésus, ainsi exprimé par Joas confronté à Athalie :

> JOAS : Vous ne le priez point. [mon dieu]
> ATHALIE : Vous le pourrez prier.
> JOAS : Je verrais cependant en invoquer un autre.
> ATHALIE : J'ai mon dieu que je sers ; vous servirez le vôtre.
> Ce sont deux puissants dieux.
> JOAS : Il faut craindre le mien ;
> Lui seul est Dieu, madame, et le vôtre n'est rien. (Acte II, scène 6)

Quand cela est dit, tout est dit. Le Dieu des Juifs seul est dieu et donc le Dieu de Jésus, qui est Juif mais non orthodoxe et non soumis aux grands prêtres du Temple de Jérusalem, ne saurait être quoi que ce soit, ne saurait être que rien. Il n'y

a pas à frémir devant cet antisémitisme hébraïque de Jean Racine. L'antisémitisme était monnaie courante à l'époque et d'ailleurs pogromes et ghettos quotidiens aux mains des Chrétiens.

Cette pièce cependant est presque devenue marginale à cause de ce conflit d'intérêts avec le monde moderne qui condamne aujourd'hui l'antisémitisme sans voir que les Arabes étant des Sémites comme les Juifs, tout anti-islamisme ou anti-arabisme sont nécessairement des antisémitismes.

Jouer une telle pièce est jouer avec le feu, mais ne pas la jouer est une censure culturelle. Surtout qu'en plus le style de Jean Racine, sa langue poétique sont probablement à leur plus haut niveau dans cette pièce tardive, d'autant plus tardive qu'elle est son testament.

***

J'ai vu il y a longtemps une *Bérénice* absolument sublime par Daniel Mesguich (qui est juif) et je crois qu'on devrait lui souffler *Athalie*. Il est le meilleur metteur en scène pour la langue de Racine et en plus il a un sens des contradictions mentales chères à Racine, ce qui donne des résultats de direction d'acteur parfois absolument étonnants.

Jacques COULARDEAU

***

Quelques publications récentes de nos rédacteurs :

Marc Lacheny, *Littérature « d'en haut », littérature « d'en bas » ? La dramaturgie canonique allemande et le théâtre populaire viennois de Stranitzky à Nestroy*, Berlin, Frank & Timme, coll. « Forum: Österreich », 2016, 351 pages.

Marc Lacheny se livre ici à une réflexion approfondie sur la notion de genre littéraire, concernant en particulier la littérature « d'en haut » et celle « d'en bas », c'est-à-dire, d'une part, la littérature reconnue, dite « classique », et, d'autre part, les productions populaires, souvent désignées de façon péjorative sous le terme de paralittérature, œuvres méprisées et exclues des histoires littéraires. Démontrant que le terme de « classique » renferme diverses réalités, acceptions et critères évoluant au fil du temps, et que des auteurs méconnus de leur vivant faisaient parfois l'objet d'une réhabilitation posthume, il constate qu'il existe des processus complexes et souvent mystérieux de canonisation, décanonisation et recanonisation, processus qu'il s'efforce de décrypter.

Cette analyse subtile et originale porte sur la littérature populaire viennoise des XVIII^{e} et XIX^{e} siècles, mais également sur Goethe et Schiller, références obligées des hommes de lettres autrichiens, que ce soit pour les imiter ou les pasticher. Sont également mis à contribution les travaux de Mikhaïl Bakhtine pour mieux identifier les sources du grotesque et les composantes carnavalesques dans les pièces autrichiennes. Cette étude claire et bien structurée, ponctuée de conclusions partielles, balaie donc un large spectre littéraire et traite d'un sujet particulièrement

captivant. Elle témoigne de la remarquable érudition de son auteur qui évoque non seulement une série d'écrivains marquants, mais aussi de très nombreux critiques littéraires. Divisée en trois parties, elle s'articule selon une progression allant de la littérature classique à la difficile réhabilitation de Nestroy de nos jours.

Dans un premier temps, Marc Lacheny passe en revue diverses prises de position par rapport au théâtre populaire viennois. Il s'intéresse spécialement à la figure du Hanswurst, tel qu'il s'est d'abord incarné dans les représentations improvisées de l'acteur Josef Anton Stranitzky qui a créé et interprété cette figure comique au nom parlant de « Jean-Saucisse ». Hérité du Polichinelle italien, ce personnage incarne un type de paysan fruste et grossier, « transporté dans la haute société, où il sème le trouble et la confusion » (27) par ses propos prosaïques, voire licencieux, exprimés sous forme dialectale. Sorte d'emblème du théâtre populaire viennois, il a été en butte à de cinglantes attaques, en particulier à celles de Gottsched, représentant de l'*Aufklärung* et théoricien dramatique, grand pourfendeur du genre populaire et défenseur d'un théâtre allemand fondé sur l'imitation du modèle classique français. Cette réprobation à l'encontre du théâtre de divertissement viennois, « au nom de la vraisemblance, de la raison, de la morale et de l'esthétique » (33), se retrouve également dans le « joséphisme », variante autrichienne de l'*Aufklärung*, jusqu'à ce que le grand philosophe allemand des Lumières, Lessing, réhabilite le Hanswurst et Arlequin dans sa *Dramaturgie de Hambourg*, ouvrage d'analyse du théâtre, violemment opposé aux recommandations de Gottsched concernant l'imitation française.

Marc Lacheny a donc consacré un volet conséquent et bien étayé de son travail aux théories dramatiques de l'époque, et aux polémiques et affrontements qu'elles ont déclenchés. Il examine également les rapports qu'entretiennent Goethe et Schiller avec le théâtre populaire. Selon lui, Schiller témoigne peu d'intérêt pour l'univers carnavalesque viennois, car il considère le théâtre comme une « institution morale » (72). Cependant, il aurait pu être intéressant de se pencher davantage sur les pièces schillériennes de jeunesse, très marquées par l'influence du *Sturm und Drang* et présentant également des éléments de farce, en particulier à travers les propos grivois prêtés à certains personnages, comme on peut le constater dans *Les Brigands* ou *Intrigue et amour*.

Concernant Goethe, on ne peut que saluer les analyses de Marc Lacheny. Il entreprend une étude fouillée, novatrice et particulièrement convaincante de l'influence du Hanswurst sur le théâtre goethéen, non seulement à travers des pièces qui lui sont explicitement consacrées, comme *La Noce de Hanswurst ou Le cours du monde*, mais surtout à travers *Faust*, première et deuxième partie. Il se réfère notamment à diverses scènes, en particulier à la *Nuit de Walpurgis* ou au *Prologue sur le théâtre*, ou encore à la scène de la « mascarade » (*Mummenschanz*) dans le *Second Faust*, qu'il décrypte à la lumière d'un grotesque souvent « phallique et érotique » (92), Méphistophélès rappelant, à son avis, le Hanswurst par son goût de la scatologie et son matérialisme. Il s'agit là d'une relecture passionnante de *Faust*, qui révèle des aspects souvent mal connus.

Par la suite, il dresse un bilan exhaustif des réalisations dramaturgiques viennoises, en mettant l'accent sur le phénomène de la parodie. Il s'avère en effet que le théâtre de Goethe et de Schiller a fait l'objet d'abondantes imitations burlesques non seulement de la part d'auteurs mineurs comme Joseph Alois Gleich qui a conçu un *Fiesco, vendeur de Salami* en écho à *La conjuration de Fiesque à Gênes* de Schiller, mais aussi chez Nestroy dont le théâtre se nourrit de citations extraites des pièces de Schiller et utilisées à contre-emploi pour produire un décalage comique. À ce sujet, Marc Lacheny s'interroge avec pertinence sur les objectifs poursuivis par le dramaturge et en arrive à la conclusion qu'il ne s'agissait pas tant pour celui-ci de stigmatiser la grandiloquence de Schiller que de dénoncer la pédanterie et le philistinisme de compatriotes se parant d'une fausse culture classique. En réalité, par cette méthode, Nestroy œuvrait précisément en faveur d'une meilleure connaissance du théâtre classique allemand. Ainsi s'est produit une interpénétration tout à fait originale entre littérature « d'en haut » et littérature « d'en bas » dans le théâtre populaire viennois dont pourtant les critiques littéraires n'ont vraiment reconnu le mérite que très tardivement, à partir des années soixante-dix.

Marc Lacheny nous fait donc pénétrer dans un univers autrichien littéraire foisonnant et bigarré, lieu de rencontre où se heurtent et s'amalgament des tendances contraires, des écrivains a priori très différents. Il brosse un panorama impressionnant de la littérature autrichienne. Nous ne pouvons que recommander cette étude très documentée qui se lit avec un intérêt soutenu tout en se mettant à la portée du lecteur par son style fluide et aisé, ainsi que par sa grande limpidité d'analyse. Complétée par un index des noms propres, une abondante bibliographie et un copieux résumé en allemand de plus de cinquante pages, elle constituera sans nul doute un ouvrage de référence pour les germanistes des deux côtés du Rhin.

Aline LE BERRE

****

Aline Le Berre – *Le théâtre allemand. Société, mythes et démythification.* Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2015, 428 pages.

Notre collègue, Aline Le Berre, professeur de langue et littérature germaniques à l'université de Limoges et spécialiste reconnue du théâtre du *Sturm und Drang*, a réuni en un seul ouvrage, assez volumineux (mais qui s'en plaindrait ?), une sélection d'études parues pour la plupart, initialement, au cours des vingt-cinq années écoulées, dans la revue *Théâtres du Monde*, publiée par l'Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse. Cet ouvrage comporte vingt et un chapitres répartis en trois grandes parties : « Société et politique », « Amour et morale », « Mythes et croyances ».

Il s'ouvre sur deux chapitres consacrés, l'un à Goethe et l'autre à Schiller. Il se clôt – comme en un chiasme dramatique – sur deux chapitres consacrés, l'un à Schiller et l'autre à Goethe. La boucle est bouclée. Mais entre ces deux moments d'ouverture et de clôture, au cours desquels ces deux étoiles de première grandeur,

ces « phares » qui illuminent la scène, se détachent eux-mêmes avec une si grande netteté, nous partons à la découverte de ces dramaturges de moindre notoriété qui, sans avoir en aucune façon démérité, brillent d'une lumière plus pâle et sont restés pour la plupart, pour le grand public non initié, des figures aux contours parfois incertains. Ils cherchent – et trouvent, grâce à Aline Le Berre, – un éclairage dont les a privés, pendant si longtemps, l'ombre portée par les deux grands maîtres du théâtre allemand.

Nous trouvons ici une étude intitulée « Dame ou grisette ? l'impossible apprentissage de la liberté dans *Liebelei* d'Arthur Schnitzler » – étude qui nous introduit dans « la Vienne des années 1900 » –, mais nous avons aussi plaisir à découvrir un Napoléon que nous pensions pourtant assez bien connaître, avec Grabbe, qui nous révèle « la folie du monde dans *Napoléon ou les Cent-Jours* ». Nous sommes invités à participer à « la fête dans *La Visite de la vieille dame* », en compagnie de Dürrenmatt, ou à pénétrer dans le monde de *Kasimir und Karoline*, avec Horváth, qui nous entraîne ici hors des sentiers battus, entre « culture ouvrière et relations amoureuses ». Nous naviguons entre « rêve et réalité » par la grâce de Kleist qui nous plonge dans l'univers de *La petite Catherine de Heilbronn* mais nous sommes soumis aussi à une réflexion sur les rapports entre amour et morale, tels que les expose Lessing, dans *Minna Von Barnhelm*, où sont scrutées les étapes qui mènent de « la faute à l'expiation », ou encore sommes conduits à une interrogation sur les problèmes quasiment insolubles que soulève, sans coup férir, la confrontation entre « esthétisme et mariage » dans *L'Irrésolu* de Hofmannsthal. Avec d'autres dramaturges, nous voyons, par exemple, ce qui peut advenir du « théâtre dans le théâtre », du moins d'après l'utilisation qu'en fait Ludwig Tieck dans *Le Chat botté*, et nous assistons au processus de « la démythification de la virilité » dans *Le Précepteur et les soldats* de Lenz ; et puis, au cœur d'une étude sur les mythes et croyances, nous revenons vers Lessing qui sait mettre en valeur « les vertus éducatives de la parole dans *Nathan le sage* ».

On parcourt ainsi la période de l'*Aufklärung*, celle du romantisme et du réalisme au cours du XIX^{e} siècle, alors qu'est évoquée l'atmosphère belle-époque des années 1900, et que se posent bientôt aussi, dans certaines pièces, des « interrogations sur le national-socialisme ».

Mais on en revient toujours aux maîtres incontestés de ce théâtre, Goethe et Schiller, auxquels Aline Le Berre consacre respectivement six et cinq chapitres, soit à peu près la moitié de l'ensemble. Il leur revient la part du lion, certes, et ce n'est sans doute que justice car si, comme nous le confirme l'auteure elle-même dans son Introduction, « les drames de Goethe et Schiller constituent les piliers de cette étude, [c'est qu'] il s'agit des deux écrivains les plus emblématiques du patrimoine culturel allemand ». On y rencontre donc Goethe (avec *Götz von Berlichingen*) et Schiller (avec *Les Brigands*), jeunes adeptes du *Sturm und Drang*, qui résument l'esprit du temps par la revendication de liberté et qui, dans leurs pièces ultérieures, *Le Grand Cophte* et *Marie Stuart*, se livrent à la satire et à la contestation. Et puis, par ailleurs, *Clavigo* et *Stella* de Goethe, ou *Don Carlos* de Schiller

« situent l'amour dans une perspective judéo-chrétienne de faute et d'expiation ». Toujours inspiré par un esprit de rébellion et de contestation, Schiller dénonce, dans *Intrigue et Amour,* « une conception dépassée de la famille patriarcale », conteste le pouvoir politique des petits princes allemands et « fustige le mythe du père détenteur de toute autorité ». Goethe, de son côté, pose « les grandes questions philosophiques qui tourmentent l'humanité, les notions de fortune et de destin dans *Torquato Tasso* et celle de la fuite du temps, dans *Faust* ».

Aline Le Berre, tout au long de ce parcours, nous conduit ainsi, de pièce en pièce, avec un constant souci de clarté et une perspicacité toujours en éveil – et elle y parvient en dépit de l'ampleur du propos considéré et de la diversité des thèmes abordés –, vers une meilleure compréhension et une caractérisation toujours plus affinée du théâtre de langue allemande. Elle nous permet de « mieux cerner les mentalités, les préoccupations, le courant des idées dans la société allemande de la fin du XVIII^{e} siècle jusqu'au début du XX^{e} siècle ».

Surtout Aline Le Berre nous donne le goût d'aller, voire de retourner, vers ce théâtre dont les multiples qualités ne sauraient plus, désormais, être méconnues après la lecture du présent ouvrage. Inciter à pénétrer dans cet univers dramatique, là n'est pas le moindre des mérites de ce livre qui satisfera les spécialistes aussi bien que le grand public, autant dire tous les authentiques amateurs de théâtre.

Maurice ABITEBOUL

****

Henri Suhamy – *Roméo et Juliette*, Paris, Ellipses, 2015, 305 pages, 12 planches.

Le récent livre d'Henri Suhamy, consacré à Roméo et Juliette, ne se limite pas, loin s'en faut, à l'étude de la célèbre pièce du barde de Stratford – même si un bon tiers de l'ouvrage, tout le chapitre III en fait (pages 87 à 175), traite du *Roméo et Juliette* de Shakespeare. Henri Suhamy dresse, avec l'érudition qui lui est coutumière, un état du texte et des premières représentations, étudie le développement dramatique et « le double mécanisme tragique » de la pièce, explore longuement la psychologie des personnages et analyse avec pénétration, de manière lumineuse, les principaux thèmes, tous tournant autour du thème central, celui des amours contraariées (« l'amour et la beauté », « l'amour et la haine », « l'amour, la mort et le suicide héroïque »).

Henri Suhamy rappelle, pour commencer, quelles sont les origines du mythe (chapitre I) et examine les différentes versions italiennes et leurs adaptations (chapitre II), évoquant notamment l'importance d'auteurs tels que Luigi da Porto, Matteo Bandello, Pierre Boaistuau ou Arthur Brooke. La pièce de Shakespeare elle-même, nous venons de le signaler, occupe une place importante dans le livre (chapitre III). Il poursuit en recensant la postérité de Roméo et Juliette (le mythe) à travers éditions, traductions, adaptations ou représentations théâtrales, depuis les premières heures de sa notoriété en Angleterre, puis en pays de langue anglaise, puis encore son arrivée sur le Continent, jusqu'à ce qui devient, au fil des siècles, et

se révèle finalement avec « les tendances modernes et contemporaines, « la période du triomphe mondial » (chapitre IV). Les trois derniers chapitres sont consacrés à la permanence de Roméo et Juliette dans les arts : musique et danse, tout d'abord (chapitre V), l'opéra de Gounod, la *symphonie dramatique* de Berlioz (sans oublier une *ouverture fantaisie* de Tchaïkovski) et le célèbre ballet de Prokofiev en constituant d'éminents morceaux de bravoure ; peinture, dessin, sculpture ensuite (chapitre VI) ; théâtre et cinéma pour finir (on ne peut manquer d'évoquer ici l'influence du mythe sur le film qui popularisa la musique de Leonard Bernstein : *West Side Story*) (chapitre VII).

L'étude est complétée par une série d'éléments bibliographiques d'importance (documents sur la pièce de Shakespeare, traductions en français, éditions bilingues, ouvrages critiques et informatifs, etc.), par un *Index nominum* et un *Index rerum*, précieux outils pour tout lecteur soucieux d'approfondir sa lecture. Il convient d'ajouter qu'une vingtaine d'illustrations sur papier glacé, reproduisant, entre autres, des dessins ou tableaux de Francesco Hayez (1823), de Delacroix (1846), de Ford Madox Brown (1867) ou de Frank Bernard Dicksee (1884), agrémentent cet ouvrage, par ailleurs toujours écrit avec clarté et élégance. Henri Suhamy, spécialiste reconnu de Shakespeare et du théâtre élisabéthain, offre ici à son lecteur une mine d'informations précieuses et ouvre de larges perspectives au lecteur passionné par le mythe de Roméo et Juliette.

Maurice ABITEBOUL

****

Jean-Pierre Mouchon – *Une basse française d'exception : Marcel Journet.* Paris, Éditions Édilivre, 2015, 2 vol., tome I : 314 pages ; tome II, 446 pages.

Après une étude très fouillée sur le ténor Léonce Escalaïs parue en 2014 (et dont nous avons rendu compte dans le numéro 25 de *Théâtres du Monde*), Jean-Pierre Mouchon, spécialiste reconnu (entre autres choses) du genre opératique, nous propose aujourd'hui une étude magistrale sur la basse Marcel Journet, œuvre qui se présente en deux épais volumes.

Le premier tome de ce travail, qui s'appuie sur une solide documentation, est consacré à la vie et à la carrière de Marcel Journet et fournit, outre des comptes rendus et des lettres qui apportent un éclairage indispensable au lecteur, une liste des enregistrements du chanteur et une iconographie abondante qui nous aide à pénétrer dans cet univers magique qu'est le monde de l'opéra. Le second tome, d'une grande richesse et qui témoigne d'un souci du détail particulièrement scrupuleux, fournit une chronologie quasi exhaustive de la carrière de Journet, à laquelle s'ajoutent, pour le plus grand profit des spécialistes, photos, reproductions d'affiches, programmes et coupures de presse. Un index onomastique et une bibliographie substantielle complètent cet épais ouvrage qui ne manquera pas de passionner les fervents du *bel canto*.

Après avoir évoqué, avec empathie, l'enfance et les débuts de Marcel Journet (1868-1900) – et ce malgré le peu de documents disponibles sur cette période de la vie du chanteur –, Jean-Pierre Mouchon retrace les étapes successives de cette

carrière hors du commun : Journet nous entraîne, au fil des tournées qui s'enchaînent, entre Londres et New York (1900-1908). Il nous conduit ensuite à l'Opéra de Paris et en province (1908-1914) et, pendant la Grande Guerre, à Monte-Carlo et en tournées en Amérique du Nord et du Sud et en Espagne (1914-1919). Ce sont enfin les années d'après-guerre (1919-1933) qui le voient se produire sur les plus grandes scènes du monde (à Paris, à Monaco mais aussi à Londres, à Budapest, en Italie, en Espagne, en Hollande, en Belgique, en Allemagne et même à Buenos-Aires). Il meurt en 1933, après de nombreuses prestations fournies pendant plusieurs mois au cours de cette même année.

C'est à un vrai travail d'érudit que nous devons ici cette biographie, qui a nécessité de la part de son auteur recherche patiente d'archives et de documents d'époque, consultations minutieuses et reconstitution d'un itinéraire parfois difficile à baliser. Mais le résultat apportera sans aucun doute à tout lecteur averti de grandes satisfactions.

Maurice ABITEBOUL

****

Maurice Abiteboul, ***L'Humeur vagabonde, entre silence et promesse*** **(Saint-Denis, Éditions Édilivre, 2015, 119 pp.).**

Ce recueil de poèmes est un diptyque qui contient deux publications précédentes de Maurice Abiteboul, *Le Livre du silence* et *Le Livre des promesses*, parues chez Édilivre en 2015. L'auteur a voulu ainsi réunir ces deux volets pour offrir au lecteur la possibilité de mieux comprendre le cheminement de sa pensée, d'une grande portée métaphysique, en s'appuyant directement sur chacun d'eux afin d'en mieux saisir le sens profond. L'auteur, arrivé à l'âge des questionnements, « où se rejoignent, / en un poignant et secret rendez-vous, / l'espérante jeunesse et la vaine sagesse » (p. 35), a cherché à comprendre le déroulement de la vie. Ainsi, depuis son *Itinéraire bis* (2012), et *Le Temps de toutes les solitudes* (2014), il n'a fait qu'opposer « l'incoercible envie de vivre » (p. 22) à « l'insoutenable lourdeur du néant » (p. 20). Il invoque, comme un leitmotiv, le silence qui, sous des apparences diverses (« mystérieux et ténébreux », « dur », « protecteur », « obscur », « long ») ponctue inéluctablement chaque action, chaque geste de l'existence, comparée à un livre qui retrace ses étapes successives depuis la jeunesse insouciante, avec ses espoirs, ses joies, ses amours (amour de la nature et de la femme), jusqu'au « temps de l'oubli » qui, alors que « nous sommes requis d'exister » (p. 88), peut être un temps tout aussi varié et riche (p. 70), mais, de plus, un temps susceptible de suggérer un espoir après la mort (p. 72, p. 84), une aurore, « un nouvel éveil » (p. 103). Ce silence omniprésent permet tout à la fois d'entendre l'appel de l'univers et de remonter dans ses souvenirs. L'auteur précise d'entrée, pour que nous ne soyons pas trop décontenancés, la signification de ce silence :

> C'est le trop-plein d'amour, c'est l'attente,
> c'est l'oubli, c'est le rêve,
> c'est l'inutilité de l'explicitation,

c'est l'erreur, l'exception,
le refus de tenir parole, à bout de souffle (p. 9).

Au moment où le livre de l'existence se referme, « et, en un long silence, / inaugure l'absence » (p. 57), l'auteur se pose la question de savoir où se trouve la clé du mystère (p. 52). Néanmoins, il n'a pas d'angoisse métaphysique et reste optimiste, en affirmant que « l'atelier du temps» ne se contente pas d'enchaîner les hommes, mais qu'il permet aussi de s'ouvrir sur « les portes de l'audace », « sur le début d'un matin », sur « la chaleur d'un soleil » (p. 103), « sur l'horizon des possibles », comme il le dit lui-même en quatrième de couverture :

Quand nous aurons trouvé (ou pas) la clé
de l'énigme,
et que nous en aurons fini avec nos peurs,
quand nous aurons refermé le livre
des questions sans réponse et l'aurons,
joyeusement, jeté aux orties,
il sera temps de respirer un air plus pur.

Jean-Pierre MOUCHON

***

NOTICES SUR LES AUTEURS

NOTICES SUR LES AUTEURS

Maurice ABITEBOUL

Professeur honoraire de première classe de littérature et civilisation anglaises de la Renaissance à l'Université d'Avignon. Chevalier des Palmes Académiques.

Agrégé d'anglais. Auteur d'une thèse de Doctorat d'État, *Les Rapports de l'éthique et de l'esthétique chez Tourneur, Webster et Middleton* (1984 ; Lille, ANRT, 1986), de plus d'une centaine d'articles sur le théâtre élisabéthain et les théâtres anglophones du XX^e^ siècle, de plusieurs ouvrages sur le théâtre anglais de la Renaissance, notamment *Le Drame jacobéen et la crise de la Renaissance* (Avignon, PU, 1992), *L'Esthétique de la tragédie jacobéenne* (Avignon, PU, 1993) et *Théâtre et spiritualité au temps de Shakespeare* (Avignon, PU, 1995). A contribué à la rédaction du *Dictionnaire Shakespeare* (Paris, Ellipses, 2005). Derniers ouvrages parus : *William Morris. "News from Nowhere". La tradition utopique et l'esprit du temps* (Nantes, Éditions du Temps, 2004), *Le Monde de Shakespeare : Shakespeare et ses contemporains entre tradition et modernité* (Nantes, Éditions du Temps, 2005), *Qui est Hamlet ? Problèmes et enjeux dans 'Hamlet'* (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).

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 d'une pièce de théâtre, *Hamlet n'est pas mort* (CreateSpace, 2012) et de plusieurs recueils de textes brefs, publiés aux Éditions Édilivre : *Le Cabinet de Curiosités* (2012), *Par les temps qui courent* (2012) et *Mes Îles Borromées* (2012) [repris groupés dans *Itinéraire bis* (2012)], et aussi *Le Temps des solitudes remarquables* (2013) et *Le Temps des solitudes ordinaires* (2014) [qui constituent les deux volets de *Le Temps de toutes les solitudes* (2014)], enfin *Le Livre du silence* (2015) et *Le Livre des promesses* (2015), [repris dans le diptyque *L'humeur vagabonde* (2015)].

Olivier ABITEBOUL

Professeur de philosophie à Nice, docteur en philosophie de l'Université de Provence (Aix-Marseille I), chercheur associé au centre de recherches « Littérature et poétique comparées » de l'Université de Paris Ouest-Nanterre-La Défense, membre du comité de rédaction de la revue *Théâtres du Monde* (PU d'Avignon) depuis 1994. Il est, depuis 2016, secrétaire-adjoint de cette même revue.

Il est l'auteur d'une quinzaine d'ouvrages : *Diagonales. Essai sur le théâtre et la philosophie* (PU d'Avignon, Éditions ARIAS, 1997 ; rééd. Scotts Valley, CA, CreateSpace, 2012), *Le paradoxe apprivoisé* (Paris, Flammarion, 1998), *Présence du paradoxe en philosophie* (Villeneuve d'Ascq, PU du Septentrion, 1998), *Crépuscule des préjugés* (Paris, Publibook, 2001), *La rhétorique des philosophes. Essai sur les relations épistolaires* (Paris, L'Harmattan, 2002), *Essai sur la nature et la conduite des passions et affections avec illustrations sur le sens moral* (deuxième partie) de Francis Hutcheson, Avant-propos et traduction inédite (Paris, L'Harmattan, 2003), *Fragments d'un discours*

philosophique (Paris, L'Harmattan, 2005), *Fascinations musicales. Musique, littérature et philosophie* (Paris, Desjonquères, 2006) [*et al.*/dir. C. Dumoulié], *Une brève histoire de la philosophie à travers les textes* (Paris, L'Harmattan, 2007), *Comprendre les textes philosophiques. Concepts en contexte* (Paris, L'Harmattan, 2008), *Francis Hutcheson. Épistémologie de la morale*, Avant-propos, introduction et traduction inédite (Paris, L'Harmattan, 2010), *La Fabrique du sujet. Histoire et poétique d'un concept* (Paris, Desjonquères, 2011) [*et al.*/dir. C. Dumoulié], *Bonne année... philosophique !* (Scotts Valley, CA, CreateSpace, 2012), *Il ne faut pas penser du mal du paradoxe* (Scotts Valley, CA, CreateSpace, 2012), *Petite philosophie de la littérature* (Scotts Valley, CA, CreateSpace, 2012) et *Pulsations. Essai sur l'intelligence du cœur* (Scotts Valley, CA, CreateSpace, 2013).

Christian ANDRÈS

Professeur émérite 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). A publié récemment (juillet 2014) sa troisième édition critique (en espagnol) d'une œuvre théâtrale, *La malcasada*, *comedia* de Lope de Vega, aux Éditions Orbis Tertius, Villeurbanne.

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.

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. Ouvrages récents : *Jünger et ses dieux : Rimbaud, Conrd, Melville* (Orizons, 2011), *Paysages sous tension* (Jacques André éd., 2012), *Rimbaud sous la poussière de Dume* (L'Harmattan, 2014), *Rimbaud malgré l'autre* (Jacques André éd., 2014), *Quatre Adieux* (Orizons, 2015), *Écrire selon la rose* (ed. Hermann, 2016).

Marjorie BERTIN

Docteur en études théâtrales (Paris 3 Sorbonne-nouvelle) sous la co-direction de Myriam Tanant et Catherine Naugrette. Sujet : *Le pirandellisme dans le théâtre de Jean Genet. Poétique et esthétique* (mention très honorable avec les félicitations du jury à l'unanimité).

Attachée Temporaire d'Enseignement et de Recherches à l'Université Paris 3 Sorbonne nouvelle sur le poste « Métiers et Institutions du spectacle vivant ».

Chargée d'enseignements à l'Institut d'Études théâtrales de Paris 3-Dramaturgie du texte - Méthodologie différenciée de la dramaturgie (les spécificité des études et de la critique théâtrale) - Genres dramatiques à l'épreuve de la scène: *La réinterprétation des codes de la tragédie au cinéma chez Pasolini, Tarantino, Visconti, etc.*

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, l'opéra, la musique (classique et Jazz). Il est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde.*

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 soixantaine 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. Chevalier dans l'ordre de la Légion d'Honneur.

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.

Elle est membre du comité de lecture et du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Marc LACHENY

Professeur en études germaniques à l'Université de Lorraine (site de Metz).

Agrégé d'allemand, auteur d'une thèse de doctorat 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* (2006) et d'un travail d'habilitation à diriger des recherches à l'Université de Toulouse 2 – Le Mirail (garant : Jacques Lajarrige) sur *Réceptions, médiations, filiations : la littérature autrichienne du XVIII^e^ au XX^e^ siècle dans le contexte européen* (2013).

Auteur d'une cinquantaine d'articles et de comptes rendus parus dans des ouvrages ou des revues en France et à l'étranger (*Austriaca*, *Germanica*, *Nestroyana*, *Théâtres du Monde* notamment), ainsi que des ouvrages suivants : *Pour une autre vision de l'histoire littéraire et théâtrale : Karl Kraus lecteur de Johann Nestroy*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008 (328 p.) ; *« Au nom de Goethe ! » Hommage à Gerald Stieg*, textes réunis avec Jean-François Laplénie, Paris, L'Harmattan, coll. « Les Mondes germaniques », 2009 (296 p.) ; *Literarisches – Kulinarisches / Art littéraire – Art culinaire. Hommage à Jutta Périsson-Waldmüller*, études réunies avec Ute Weinmann (290 p.) = *Austriaca* n° 70 (2010) ; *Les relations de Johann Nestroy avec la France*, études réunies avec Irène Cagneau (276 p) = *Austriaca* n° 75 (2012) ; *Littérature et cinéma dans l'espace germanophone contemporain : jeux intermédiaux, modes de transfert, adaptations*, textes réunis avec Elisabeth Kargl (332 p.) = *Germanica* n° 53 (2013).

Ses recherches portent sur la littérature et l'histoire des idées en Autriche aux XIX^e^ et XX^e^ siècles, en particulier sur l'esthétique du théâtre populaire viennois (Johann Nestroy, Ferdinand Raimund), sur les interactions entre littérature « d'en haut » (dramaturgie canonique allemande) et littérature « d'en bas » (théâtre populaire viennois), sur la traduction et les transferts culturels entre la France et l'Autriche du XIX^e^ au XXI^e^ siècle, sur la satire, la polémique et la critique du langage dans les lettres autrichiennes, ainsi que sur les liens entre littérature et politique.

Il est membre du comité de rédaction des revues *Austriaca* et *Germanica*, ancien directeur adjoint de l'équipe de recherche CALHISTE, EA 4343 (Université de Valenciennes), membre du CREM (Centre de Recherches sur les Médiations), EA 3476, à l'Université de Lorraine.

Il est également membre du comité de lecture et de rédaction de *Théâtres du Monde* et, depuis 2016, en est le rédacteur en chef.

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'École Normale Supérieure. 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, ainsi qu'au *Dictionnaire de la Méchanceté*, ouvrage collectif, Lucien Faggion et Christophe Regina (dir.), Max Milo/Beaux Livres, P aris, 2013.

Il est membre du Comité de Rédaction de *Théâtres du Monde*, il y a publié des articles dans les numéros 14, 20, 22, 23 et 24.

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 3e cycle en musicologie (Aix-Marseille, 1969) et en anglais (Clermont-Ferrand, 1975), docteur ès lettres (Sorbonne-Paris 4, 1978), il a enseigné dans deux collèges (Le Cheylard, Marseille), trois lycées (Langres, Marseille), à l'IUFM de Marseille et à l'Université d'Aix-Marseille I. Pendant de nombreuses années, il a également assuré des cours d'agrégation au CNTE de Vanves (1973-1987), et fait partie du jury du CAPES d'anglais (1979-1981). 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 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).

Il a publié récemment, aux Éditions Édilivre, *Le Ténor Léonce Escalaïs* (2014), *Lina, historiettes et portraits*, (2015) et *Une basse française d'exception : marcel Journet*, 2 vol. (2015).

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, *Donato Giannotti, 'Della Repubblica fiorentina'*, Rome, Aracne, 2011, *Florence berceau de la Renaissance*, Aix-en-Provence, PUP, 2015, *Les mots du politiques,* Aix-en-Provence, PUP, 2015.

Élue à la Commission de la Recherche et au Conseil Académique d'Aix-Marseille Université, elle est aussi l'un des cinq membres français du Conseil Scientifique de l'Université Franco-Italienne (2015). 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).

Il est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Louis VAN DELFT

Professeur émérite de langue et littérature françaises à l'Université de Paris X-Nanterre. A longtemps enseigné aussi dans diverses universités étrangères, au Canada (McGill U), aux 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), *Les Moralistes : une apologie* (Paris, Gallimard, 2008) et *Perplexe ou la Folisophie* (2015). 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*.

Ouriel ZOHAR

Visiting Professor à HEC et Paris VIII. Professeur de théâtre à l'Université de Technion à Haïfa (Israël).

Directeur artistique du « Théâtre du Technion » de Haïfa où il a monté de nombreuses pièces. A traduit en hébreu des pièces de Molière. Animateur de groupes et de rencontres artistiques judéo-arabes. Auteur de pièces de théâtre et du livre *Rencontres avec Peter Brook* (1990). Metteur en scène récompensé par un prix au Festival de Saint-Jean-d'Acre en 1993 pour *Saison de la migration vers le Nord* du Soudanais Tayeb Salih. Vice-Président de l'Association Internationale des Théâtres à l'Université. Il est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

SOMMAIRES PRÉCÉDENTS

SOMMAIRES DES NUMÉROS PRÉCÉDENTS

Thèmes traités dans les numéros précédents :

*n° 1 (1991)	L'homme en son théâtre (168 p.).
*n° 2 (1992)	Autour du texte dramatique (186 p.).
*n° 3 (1993)	Le théâtre jadis et naguère... et aujourd'hui (206 p.)
*n° 4 (1994)	Penser le théâtre, aimer le théâtre (210 p.).
*n° 5 (1995)	Contours de l'échec au théâtre (198 p.).
*n° 6 (1996)	Théâtre et société : la famille en question (274 p.).
*n° 7 (1997)	Théâtre(s) engagé(s) ? (224 p.).
*n° 8 (1998)	La norme et la marge au théâtre (222 p.).
*n° 9 (1999)	Voyages et voyageurs au théâtre (230 p.).
*n° 10 (2000)	La promesse et l'oubli au théâtre (212 p.).
*n° 11 (2001)	La parole, le silence et le cri au théâtre (333 p.).
*n° 12 (2002)	Rêves et cauchemars au théâtre (316 p.).
*n° 13 (2003)	Magie, sorcellerie, merveilleux au théâtre (270 p.).
*n° 14 (2004)	Tradition et modernité au théâtre (320 p.).
*n+ 15 (2005)	Hasard, destin et Providence au théâtre (230 p.).
*n° 16 (2006)	Théâtre au féminin ; féminisme et féminité (265 p)
*n° 17 (2007)	La folie au théâtre : théâtre en folie (275 p.).
*n° 18 (2008)	Histoire et théâtre (317 p.).
*n° 19 (2009)	Le théâtre dans le théâtre (231 p.).
*n° 20 (2010)	Théâtre en fête : rire et sourire au théâtre (540 p.).
*n° 21 (2011)	Le vrai / le faux au théâtre (402 p.).
*n° 22 (2012)	Mythes et croyances au théâtre (472 p.).
*n° 23 (2013)	Le Mal et le malheur au théâtre (350 p.)
*n° 24 (2014)	Théâtre et temporalité (376 p.)
*n° 25 (2015)	De l'amour au théâtre (392 p.)

***

Les numéros 1-20 sont téléchargeables gratuitement sur le site
www.theatresdumonde.com

***

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*

****

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 antihéros 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)

***

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)

***

Théâtres du Monde – Sommaire du N° 23 (2013)
LE MAL ET LE MALHEUR AU THÉÂTRE

SOMMAIRE

INTRODUCTION : LE MAL ET LE MALHEUR AU THÉÂTRE
Maurice ABITEBOUL — Le mal et le malheur au théâtre

LE MAL ET LE MALHEUR ET LEUR REPRÉSENTATION AU THÉÂTRE
Éric LECLER — 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 — La comédie du *Cinquecento* et le mal : *Il Frate* (*Le Frère*) d'Anton Francesco Grazzini
Christian ANDRES — Le Mal ; l'adultère et le malheur dans *El Castigo sin Venganza* (1634) de Lope de Vega
Henri SUHAMY — Le mal et la douleur dans le théâtre de Shakespeare
Maurice ABITEBOUL — Le mal et le malheur dans les comédies de Shakespeare
Jean-Luc BOUISSON — La musique du mal et du malheur dans la dramatisation de l'Histoire chez Shakespeare ou le son du chaos universel

Aline LE BERRE	La question du mal au cœur des *Brigands* de Schiller (1781)
Marc LACHENY	Figures du mal dans le théâtre de Ferdinand Raimund (1790-1836)
Marie-Françoise HAMARD	Le malheur dans *La mort de Tintagiles* de Maurice Maeterlinck
Jean-Pierre MOUCHON	Le mal et le malheur dans *Céleste* du compositeur Émile Trépard
Edoardo ESPOSITO	*La Fleur à la bouche* (1923) ou le mal absolu chez Luigi Pirandello
Thérèse MALACHY	La Mère dans *Miréle Efros* de Jacob Gordin (1898) et *La Maison de Bernarda Alba* de García Lorca (1936)
Jacques COULARDEAU	Samuel Beckett ou la damnation de l'humanité
Claude VILARS	L'inscription du malheur dans le théâtre de Sam Shepard
Claude VILARS	Le mal et le malheur dans le théâtre de Joyce Carol Oates : *Black Water*, la tragédie du désir (1997)

COMMENTAIRES ET RÉFLEXIONS SUR LE MAL ET LE MALHEUR (et LE BONHEUR)

Olivier ABITEBOUL	À propos du bonheur (et du malheur)
Olivier ABITEBOUL	Notule sur le mal : la conscience du bien et du mal comme sentiment moral
René AGOSTINI	Le Mal, moteur de l'Histoire

ATELIER D'ÉCRITURE

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

NOTES DE LECTURE

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

VU SUR SCÈNE

Marcel DARMON

* *Le Nozze di Figaro* de Mozart et Lorenzo Da Ponte (d'après Beaumarchais)

* *Lakmé* de Léo Delibes (livret d'Édouard Gondinet et Philippe Gille)

***

Théâtres du Monde – Sommaire du N° 24 (2014)
THÉÂTRE ET TEMPORALITÉ

SOMMAIRE

INTRODUCTION : THÉÂTRE ET TEMPORALITÉ

Maurice ABITEBOUL Théâtre et temporalité

ÉTUDES SUR LA TEMPORALITÉ AU THÉÂTRE

Eric LECLER	*Le temps apocalyptique : scènes de Jugement dernier chez Sophocle, Shakespeare, Strindberg, à la lumière d'Aristote et Heidegger*
Christian ANDRES	Temporalité et séquences moyennes dans *Le Miséricordieux Vénitien* (*El piadoso veneciano*) de Lope de Vega.
Maurice ABITEBOUL	La recherche du temps perdu dans *Hamlet*
Henri SUHAMY	Sur le double temps dans *Othello*
Raymond GARDETTE	Voyages intemporels dans le théâtre de Shakespeare
Aline LE BERRE	La temporalité dans *Faust* de Goethe
Marc LACHENY	La temporalité dans *Woyzeck* de Georg Büchner
Jean-Pierre MOUCHON	La temporalité dans le *Faust* de Gounod
Thérèse MALACHY	Le temps au théâtre : *Becket ou l'honneur de Dieu* de Jean Anouilh
Michel AROUIMI	Yehouda Moraly ou les *Merveilles* d'un autre temps
Edoardo ESPOSITO	La temporalité dans *Le Navire fantôme*, pièce conçue par la troupe de Renato Sarti (2004)
Claude VILARS	Temps et espace dans trois pièces de Sam Shepard : *Cow-Boys # 2, A Lie of the Mind* et *Kicking a Dead Horse* (1967,1987 et 2007).
Brigitte URBANI	François d'Assise dans le théâtre français et italien du XX^{e} siècle (Joseph Delteil, Dario Fo, Marco Baliani… et les autres)
Marie-Françoise HAMARD	La temporalité dans*Tout le ciel au-dessus de la terre* d'Angélica Liddell
Jacques COULARDEAU	Du temps historique au temps spirituel : Hanay Geiogamah et la renaissance indienne

COMMENTAIRES ET RÉFLEXIONS SUR LA TEMPORALITÉ

Olivier ABITEBOUL	La temporalité singulière du présent
Olivier ABITEBOUL	L'instant, négation ou affirmation de la temporalité ?

ATELIER D'ÉCRITURE

René AGOSTINI	*Drame autonettoyant*
Louis VAN DELFT	Sous le masque de la folie : un passé qui ne passe pas

NOTES DE LECTURE

Aline LE BERRE	* *Les relations de Johann Nestroy avec la France*. Études réunies par Irène Cagneau et Marc Lacheny.
Jean-Pierre MOUCHON	* Maurice Abiteboul, *Traces.* * Maurice Abiteboul, *L'Esprit de la comédie shakespearienne.*

VU SUR SCÈNE

Jean-Pierre MOUCHON	* *Un Ballo in Maschera / Un Bal masqué* de Giuseppe Verdi (livret d'Antonio Somma)
Jacques COULARDEAU	* *Faust de Goethe* d'Edmond Rostand, une création de Philippe Bulinge
Marcel DARMON	* *Don Giovanni, ossia : il dissoluto punito* de Mozart et Lorenzo Da Ponte * *Orfeo ed Euridice* de Christoph Willibald Gluck (Livret de Ranieri de' Calzabigi

***

Théâtres du Monde – Sommaire du N° 25 (2015)
DE L'AMOUR AU THÉÂTRE

SOMMAIRE

INTRODUCTION : DE L'AMOUR AU THÉÂTRE

Maurice ABITEBOUL — De l'amour au théâtre

ÉTUDES SUR L'AMOUR AU THÉÂTRE

Jacques COULARDEAU — Le défi de la christianisation d'un mythe oral celte : Tristan et Yseult

Théa PICQUET — L'amour dans la comédie du *Cinquecento – L'Assiuolo* de Giovan Maria Cecchi, 1549

Christian ANDRÈS — Aspects médicaux de l'amour dans le théâtre profane de Lope de Vega

Henri SUHAMY — L'amour mis à l'épreuve, de Shakespeare à Marivaux

Maurice ABITEBOUL — De l'importance de l'amour (et de l'amitié) dans *Hamlet* de Shakespeare

Thérèse MALACHY — La politesse amoureuse et problème de la liberté de Corneille à Molière

Aline LE BERRE — Amour et instabilité dans *Stella* de Goethe

Marc LACHENY — Trois éclairages sur l'amour et le mariage dans le théâtre (populaire) autrichien des XVIII^{e} et XIX^{e} siècles : Kurz, Raimund, Nestroy

Jean-Pierre MOUCHON — Amour humain et amour divin dans *Roméo et Juliette* de Charles Gounod (Livret de Jules Barbier et Michel Carré)

Brigitte URBANI — Francesca da Rimini et Paolo Malatesta : une histoire d'amour italienne

Emmanuel NJIKE — Amour du pouvoir, pouvoir de l'amour : *La Reine morte* de Montherlant

Edoardo ESPOSITO — Le théâtre d'Eduardo De Filippo ou la grande difficulté d'aimer

Claude VILARS — L'amour, la femme, dans le théâtre de Sam Shepard.

Ouriel ZOHAR — À propos de l'amour d'un Juif et d'une Palestinienne : *La Palestinienne* de Joshua Sobol

Marie-Françoise HAMARD — L'amour au théâtre : réflexions et convulsions, le parcours d'Angélica Liddell, jusqu'au *Viol de Lucrèce*

COMMENTAIRES ET RÉFLEXIONS SUR L'AMOUR ET LA PASSION

Olivier ABITEBOUL — Des amours au désamour

ATELIER D'ÉCRITURE

Jean RIGAUD (adaptation théâtrale : Eva BARBUSCIA) — *Jeu de piste*

René AGOSTINI — Esthé-logie et idéo-tique : regards sur le monde actuel (ou la « culture » de l' « art »)

Louis VAN DELFT — Les folles amours de Perplexe et de Stultitia

VU SUR SCÈNE

Marcel DARMON — * *Cosi Fan Tutte* – Opéra en deux actes (musique de Mozart – Livret de Lorenzo Da Ponte)

* *Eugène Onéguine* – Opéra en trois actes de Piotr Illitch Tchaikovski et K. Chilovski

NOTES DE LECTURE

Jacques COULARDEAU — * James V. Hatch & Ted Shine, eds. *Black Theater USA. Plays by African Americans, The Recent Period 1935-Today*.

Quelques publications récentes de nos rédacteurs :

Maurice ABITEBOUL — * Jean-Pierre Mouchon, *Le ténor Léonce Escalaïs.*

* Jean-Pierre Mouchon, *Lina*.

	* Louis Van Delft, *Perplexe ou la Folisophie*.
Jean-Pierre MOUCHON	* Maurice Abiteboul, *Le Temps de toutes les solitudes.*
	* Maurice Abiteboul, *Le Livre du silence*.

***