Cahier n° 27 - 2017

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

Ouvrage collectif sous la direction de

MAURICE ABITEBOUL
et MARC LACHENY

L'ÉTRANGER (L'AUTRE) AU THÉÂTRE

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

Cahier n° 27 - 2017

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

Ouvrage collectif
(publié avec le concours du crem (EA 3476), Université de Lorraine)
sous la direction de

MAURICE ABITEBOUL
et MARC LACHENY

L'ÉTRANGER (L'AUTRE) AU THÉÂTRE

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 (fondée en 1990)
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)

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)
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° 27 (2017)

L'ÉTRANGER (L'AUTRE) AU THÉÂTRE

SOMMAIRE ---------- p. 7

AVANT-PROPOS
Maurice ABITEBOUL ---------- p. 9
Un projet humaniste

INTRODUCTION : L'ÉTRANGER (L'AUTRE) AU THÉÂTRE
Marc LACHENY ---------- p. 13
L'Étranger (l'autre) au théâtre

ÉTUDES SUR « L'ÉTRANGER (L'AUTRE) AU THÉÂTRE »
Théa PICQUET ---------- p. 27
L'Autre dans *La Venexiana*, comédie anonyme du *Cinquecento*
Christian ANDRÈS ---------- p. 37
Le *guanche* de Ténérife dans une *comedia* de Lope de Vega : un étranger ennemi, un sauvage ou un barbare ?
Henri SUHAMY ---------- p. 53
L'étranger dans le théâtre de Shakespeare
Maurice ABITEBOUL ---------- p. 81
Hamlet… entre autres : de l'altérité à l'aliénation et retour au même
Aline LE BERRE ---------- p. 97
Le père étranger dans *Don Carlos* de Schiller (1787)
Marc LACHENY ---------- p. 115
Un théâtre « qui ne fait de mal à personne » ? Pour une relecture des *Bourgeois à Vienne* (1813) et des *Étrangers à Vienne* (1814) d'Adolf Bäuerle
Jean-Pierre MOUCHON ---------- p. 129
L'Étranger, poème et musique de Vincent d'Indy (1903)
Jacques COULARDEAU ---------- p. 155
Benjamin Britten. L'étranger, l'enfant et la mort dans ses opéras
Edoardo ESPOSITO ---------- p. 187
Une énigme venue d'ailleurs dans une pièce de Pirandello
Marc LACHENY ---------- p. 207
Karl Kraus, de la Sorbonne à la Comédie-Française
Thérèse MALACHY ---------- p. 217
Le commissaire Maigret de Georges Simenon et « les autres »
Claude VILARS ---------- p. 223
Quand apparaît l'« autre » dans le théâtre de Sam Shepard
Marie-Françoise HAMARD ---------- p. 239
Place des héros de Thomas Bernhard : altérité et aliénation – identification et ipséité
Sepideh SHOKRI-POORI ---------- p. 253
Le théâtre iranien comme moyen d'intervention : le discours interculturel dans *Hé ! Macbeth, seul le premier chien sait pourquoi il aboie*

Sepideh SHOKRI-POORI ---------- p. 265
Marina Abramović : un regard médusant
Ouriel ZOHAR ---------- p. 283
Le mariage mixte dans *Elle voyait dans les champs étrangers* (d'Ouriel Zohar)
Bruno MANCINI ----------p. 289
Le [bouffon du] roi est mort, vive le [bouffon du] roi ! Souvenir de Dario Fo, dernier Prix Nobel italien de littérature

COMMENTAIRES ET RÉFLEXIONS
Olivier ABITEBOUL ---------- p. 307
L'autre philosophe : quand les philosophes se donnent en spectacle ou la relation épistolaire impossible

ATELIER D'ÉCRITURE
Michel AROUIMI ---------- p. 321
Marie Stuart ou Migration des reines
Maurice ABITEBOUL---------- p. 339
Le Revenant ou l'autre en je(u)

VU SUR SCÈNE
Jean-Pierre MOUCHON ---------- p. 347
Chorégies d'Orange – *La Traviata* – Opéra en trois actes (musique de Giuseppe Verdi et livret de Francesco Maria Piave)
Marcel DARMON ---------- p. 349
Turandot, opéra de Puccini

NOTES DE LECTURE
Ingrid LACHENY ---------- p. 355
* Elena Randi, *François Delsarte : la scène et l'archétype*
Quelques publications récentes de nos rédacteurs :
Aline LE BERRE ---------- p. 357
* Marc Lacheny, Jacques Lajarrige, Éric Leroy du Cardonnoy (dir.), *Modernité du mythe et violence de l'altérité.*
Maurice ABITEBOUL ---------- p. 358
* Christian Andrès, *Triptyque*

NOTICES SUR LES AUTEURS ---------- p. 363

SOMMAIRES DES NUMÉROS PRÉCÉDENTS ---------- p. 373

AVANT-PROPOS

Un projet humaniste

Nous poursuivons, cette année encore, cette exploration des rapports de l'homme et du théâtre (et de **son** théâtre) entreprise dès notre tout premier numéro, publié en 1991 et intitulé alors *L'Homme en son théâtre*. Ce projet humaniste, en effet, tout au long de ces années, a été notre centre d'intérêt constant. Il nous aura permis, notamment, d'examiner des thèmes traditionnels – et essentiels – dans une perspective anthropologique et, dans un souci de diversité et de renouvellement, de présenter des études sur des sujets aussi variés que, par exemple, « la famille en question » (1996), « la parole, le silence et le cri » (2001), « hasard, destin et Providence » (2005), « le mal et le malheur » (2013), ou encore, tout récemment, « de l'amour » (2015) ou « de la philosophie » (2016).

Nous proposons donc au lecteur, cette année, de nous accompagner dans notre enquête sur le thème de « l'étranger » – et, plus généralement, de « l'autre » – dans l'univers du théâtre. Il s'agit d'un thème récurrent au cours des siècles et dans toutes les aires géographiques de la planète. Nous verrons que le théâtre a décliné ce thème, l'a généralisé et l'a approfondi de multiples manières. C'était évidemment inévitable.

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

Prochains thèmes de *Théâtres du Monde* :
* N° 28 : Le théâtre au risque de la traduction (2018)
* N° 29 : Bienséance et malséance / décence et indécence au théâtre (2019)
* N° 30 : Le bruit et la fureur au théâtre / haine, violence et guerre (2020)

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
L'ÉTRANGER (L'AUTRE) AU THÉÂTRE

INTRODUCTION
L'ÉTRANGER (L'AUTRE) AU THÉÂTRE

La ressemblance ne fait pas tant un comme la différence fait autre. Nature s'est obligée à ne rien faire d'autre, qui ne fut dissemblable. (Montaigne)
Je est un autre. (Rimbaud)

Dans sa contribution au *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, Jean-François Rey précise que « [l]e substantif "altérité" semble designer une qualité ou une essence, l'essence de l'être-autre. Mais, de son côté, l'autre désigne des choses très différentes : l'autre homme, autrui, l'Autre[1]. » En réalité, ce qui se joue, *grosso modo* depuis Platon, entre le Même et l'Autre comme modes de l'Être (*Sophiste*, *Timée*) reparaît chez les Modernes sous la forme d'un jeu dialectique entre le « moi » et le « non-moi », l'identité et l'altérité, l'*ego* et l'*alter ego*.

Quelques précisions terminologiques semblent s'imposer pour commencer et pour savoir exactement de quoi l'on parle, ou de quoi l'on souhaite parler. Le terme d'« altérité », provenant du latin « *alteritas* », est un concept de nature d'abord philosophique qui signifie de manière générale, d'après *Le Robert*, « le caractère de ce qui est autre » ou distinct et, par conséquent, la reconnaissance de l'autre dans sa différence et sa singularité (culturelle, politique, religieuse, sociale, etc.). Selon le Littré, « est autre ce qui n'est pas la même personne ou la même chose », ce qui revient à dire que l'altérité implique une relation étroite avec le même. Le même et l'autre, au même titre que l'un et le multiple, font partie, pour citer Paul Ricœur, des « méta-catégories » de la pensée de l'être depuis l'antiquité grecque. Peu discriminante dans le cas présent, contrairement à la langue allemande par exemple, la langue française ne distingue pas entre ce que le latin nomme tantôt *Aliud*, neutre générique désignant l'Autre, et tantôt *Alter*, l'autre de tout un chacun. En français, on a tendance à réserver la majuscule à l'Autre pour désigner une position, une place dans une structure psychique. C'est ainsi qu'en use la psychanalyse lacanienne : « L'inconscient est le discours de l'Autre. » Mais l'altérité s'emploie davantage encore, en philosophie comme en anthropologie, pour désigner un sentiment, une emprise ou un régime : il y a des autres, différents de moi, suis-je donc leur semblable ? Pour ne prendre ici que quelques exemples particulièrement parlants, chez Freud, l'apparition à l'enfant du *Nebenmensch* (« homme d'à côté ») s'accompagne d'une angoisse intense devant « l'infamilier » / « l'inquiétante étrangeté » (*Unheimlichkeit*) du visage familier. Dans une perspective plus anthropologique, l'*alter ego* est la position d'un « non-moi » auquel j'attribue les mêmes pensées et sentiments que les miens. Toutefois, l'autre peut

[1] Jean-François Rey, « Altérité », in : *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, sous la dir. de Gilles Ferréol et Guy Jucquois, Paris, Armand Colin, 2004, p. 4-7, ici : p. 4.

également se muer en danger, en rival, en ennemi avec lequel le moi entrera en conflit ou en lutte (Hobbes, Hegel). L'autre peut enfin prendre la forme de l'étranger, de l'hôte que les religions monothéistes commandent d'accueillir – par extension, dans cette perspective à la fois religieuse et anthropologique, le lointain devient le prochain.

Dans le contexte qui nous occupe ici, celui de « l'étranger (l'autre) au théâtre », il s'agira d'examiner les tenants et les aboutissants d'une authentique dramaturgie du rapport à l'autre et d'interroger les diverses facettes de l'Étranger, de l'Autre au théâtre. Cet Autre/autre peut être d'abord *un personnage singulier* : « Au sein d'une sphère sociale ou d'un milieu donnés, l'Autre peut être le voyageur, l'étranger venu d'ailleurs qui, pénétrant dans cet espace, tranche sur les autres personnages par son costume et ses manières, son langage et peut-être ses valeurs. Pôle d'attraction-répulsion, cette figure dérange, suscite le mépris ou l'amusement, plus rarement la fascination de ses partenaires dramatiques[2]. » Ce « garant d'une différence culturelle ou morale » connaîtra de multiples incarnations et métamorphoses sur scène. Une deuxième modalité d'expression de l'altérité peut être *la représentation* – souvent stéréotypée et caricaturale – *des pays étrangers dont il est question* : « L'altérité au théâtre peut être aussi l'image construite ou reconstruite du pays étranger et de ses coutumes, et recouper ainsi l'évocation d'un Ailleurs, fictif ou fantaisiste, conduisant à une vision idéalisée ou dépréciée d'une communauté ou d'un peuple[3]. » Catherine Dumas et Karl Zieger, qui viennent d'être cités, distinguent une troisième forme de représentation ou de réécriture de l'Autre : *les traductions et adaptations d'œuvres étrangères*.

De telles perspectives permettront notamment, par-delà l'examen des situations d'irruption, d'intrusion de l'Autre et de confrontation à ce personnage souvent perçu comme un rival ou un concurrent, de soulever des questions relatives aux stéréotypes et aux préjugés, donc de renouveler à leur niveau les recherches sur l'imagologie et les stéréotypes nationaux.

ÉTUDES SUR L'ÉTRANGER (L'AUTRE) AU THÉÂTRE

Théa PICQUET se penche d'abord sur « L'Autre dans *La Venexiana* ». Le texte qui fait l'objet de sa réflexion est une comédie anonyme du XVI^e^ siècle, découverte seulement en 1928 par Emilio Lovarini à la Marucelliana de Venise.

La pièce s'inscrit dans un contexte historique mouvementé : l'aube d'un siècle, où la péninsule italienne connaît de nombreuses vicissitudes. Cependant, la République Sérénissime demeure pleinement indépendante jusqu'à l'entrée des troupes françaises, le 15 mai 1797. Dans cette Cité des Doges à l'identité bien spé-

[2] Catherine Dumas et Karl Zieger (dir.), *L'Autre au miroir de la scène*, Berne *et al.*, Peter Lang, coll. « Comparatisme et société », vol. 20, 2012, préface p. 11-15, ici : p. 11.
[3] *Ibid.*, p. 12.

cifique, entre « calli » et canaux, l'auteur montre que l'on peut s'interroger de manière fructueuse sur la place accordée aux étrangers présents ou évoqués : le Turc, le portefaix bergamasque, le jeune Milanais.

Christian ANDRÈS souligne que, dans le drame historique *Los guanches de Tenerife y conquista de Canaria* (composé entre 1604 et 1609), Lope de Vega met en scène une catégorie particulière d'étranger, l'insulaire *guanche* de Tenerife, qualifié par les conquistadors espagnols de « barbare », tandis que des personnages canariens comme le roi de Taoro, Bencomo ou Manil se représentent l'étranger espagnol venu de l'est comme un envahisseur belliqueux, rusé, et leur faisant la guerre de manière injuste.

S'il est de bon ton pour certains critiques (Maravall, Diez Borque) de ne voir dans le théâtre baroque de Lope de Vega que conformisme, orthodoxie religieuse et allégeance à l'absolutisme espagnol, une analyse plus attentive et dégagée de préjugés idéologiques peut déceler ici même des propos hétérodoxes, voire critiques, laissant entendre, par exemple, que la justification officielle de telles conquêtes canariennes (renvoyant à d'autres conquêtes, aux guerres menées contre les Amérindiens, à la colonisation américaine) a en réalité peu à voir avec l'affirmation expansive et violente de la foi et de la religion hispaniques, mais davantage avec des motifs inavoués d'ordre économique, nationaliste et psychologique : convoitise des richesses de l'étranger, de son or, de son argent, de ses femmes.

Les deux contributions suivantes sont consacrées à Shakespeare.

Henri SUHAMY aborde ainsi la question complexe de l'étranger dans le théâtre de Shakespeare. Constatant que les étrangers de toutes origines jouent un rôle important dans l'œuvre de Shakespeare, l'auteur s'applique à déterminer les conséquences théâtrales de cette présence massive, s'exprimant fréquemment sous la forme d'une altérité génératrice d'hostilité. Après avoir rappelé les ressources linguistiques dont dispose l'anglais pour dire l'étranger (*stranger*, *alien*, *otherness*) et la façon dont Shakespeare s'approprie ces modalités, il explore le « dépaysement conventionnel » dans l'œuvre shakespearienne et notamment la place échue à la France et aux Français, qui font souvent l'objet de moqueries.

L'examen des clivages religieux dont les pièces de Shakespeare se font l'expression conduit à une étude serrée de la place réservée aux Gallois et aux Irlandais, considérés comme « étrangers » à la Grande-Bretagne, et même comme des symboles de « sauvagerie primitive, voire animale ».

L'article se poursuit fort logiquement par une analyse des « sauvages » peuplant les pièces shakespeariennes, avant de se clore sur la thématique de l'exil et sur le dévoilement de « l'étranger en chacun de nous » : « […] le thème de l'étranger, associé à celui de l'exil, ne reste pas accroché à un niveau sociologique ou politique. Il est lié à plusieurs des ressorts tragiques qui animent ses pièces, […]

ceux de la séparation, de l'incompréhension mutuelle, d'un clivage de la personnalité, d'un divorce d'avec soi-même. »

Puis **Maurice ABITEBOUL** se pose ici la question de savoir comment Hamlet passe de l'*altérité* (qui, apparemment, implique une certaine dose d'*altération*) à l'*aliénation* (qui marque une plus forte *distance* encore). Il montre, dans un premier temps, comment Hamlet vit l'expérience de l'altérité, du *même* à l'*autre*, et constate qu'il n'est plus *le même* après les terribles révélations du fantôme, ayant subi un choc émotionnel qui se traduit très vite par un comportement que d'aucuns ont eu tôt fait de qualifier de folie. C'est à partir de ce moment-là qu'*Hamlet n'est plus lui-même*, soit que le choc émotionnel de sa rencontre avec le Spectre l'ait marqué au point de le *transformer*, de le conduire à une *altérité* absolue, soit qu'il ait décidé, pour plus de commodité et pour avoir un champ d'action plus libre, d'adopter un comportement *étrange*, c'est-à-dire *différent* de son moi naturel.

L'auteur montre, dans un deuxième temps, comment Hamlet, pris au piège de l'aliénation, devient *autre*, étranger à lui-même, comment il semble perdre la maîtrise de la situation (en même temps que son libre arbitre), *s'éloigner* de plus en plus de son projet initial (venger son père) et se perdre dans des considérations morales ou religieuses. À ce stade, il est désormais tout à fait *étranger à lui-même* au point véritablement de n'être plus lui-même, de ne pas même pouvoir se reconnaître : il est passé de la simple *altérité* à un état d'*aliénation* pure. Il montre enfin comment Hamlet retourne au *même* et retrouve son identité première. C'est en effet le second choc émotionnel que subit Hamlet, l'annonce de la mort tragique d'Ophélie, qui le ramène à son état normal – et lui restitue cette part d'humanité dont l'avait provisoirement privé cette longue « saison en enfer » que constituait pour lui son investissement forcé dans une mission qui n'était pas faite pour une âme sensible comme la sienne. L'itinéraire spirituel d'Hamlet l'aura ainsi conduit, après un passage difficile dans le monde hostile et trouble de l'*altérité*, suivi d'un séjour en enfer où il aura connu les périls et les souffrances du monde de *l'aliénation*, à un retour sur la « terre des hommes », celle qui le rapproche de ses frères humains.

Aline LE BERRE nous rappelle d'abord que Friedrich Schiller a centré son *Don Carlos*, publié en 1787, autour du thème de l'étranger, de l'autre qui vous rejette et que l'on déteste. Mais il a rendu cette question d'autant plus brûlante et subversive que l'autre est celui qui vous a engendré. C'est le drame de l'hostilité viscérale entre un père et son fils qu'il a mis en scène en évoquant le conflit œdipien entre le roi Philippe II d'Espagne et son fils. Ainsi, il met en cause les liens du sang, nullement garants d'entente et d'union, d'autant moins s'ils sont gangrenés par des enjeux de pouvoir. À ses yeux, la paternité biologique n'empêche aucunement un père et un fils de se sentir étrangers l'un à l'autre et de devenir d'âpres rivaux au point de se souhaiter mutuellement la mort. En contestant les agence-

ments de la nature, en soulignant leur caractère arbitraire, il s'inscrit dans la continuité de la pensée rationaliste. Déjà Lessing glorifiait dans *Nathan le Sage* la paternité d'élection bien supérieure selon lui à la paternité biologique, même s'il le faisait de façon beaucoup moins tragique que Schiller.

Aline Le Berre montre que celui-ci met en cause le discours traditionnel selon lequel les enfants devraient reconnaissance et respect à leurs parents. Le terme « étranger » est parent de celui d'« étrangeté », puisqu'il possède la même racine. Effectivement, il s'agit bien pour Schiller de souligner dans cette pièce l'étrangeté des lois de la génération qui enchaînent parfois l'un à l'autre des êtres apparemment incompatibles sans leur donner la possibilité d'un rapprochement affectif.

Marc LACHENY consacre une première contribution aux scènes des faubourgs de Vienne sur lesquelles, en raison de la censure, le congrès ne devrait *a priori* pas apparaître comme motif dans les pièces. L'examen de plusieurs pièces clés telles que *Les Bourgeois de Vienne* (*Die Bürger in Wien*, 1813) ou *Les Étrangers à Vienne* (*Die Fremden in Wien*, 1814) d'Adolf Bäuerle fournit toutefois des informations instructives sur la contribution d'une culture théâtrale populaire à l'environnement socioculturel du congrès de Vienne.

La question est de savoir si les pièces de dramaturges populaires viennois tels que Bäuerle sont encore aujourd'hui à considérer, du fait de leur fonction majoritairement divertissante, comme purement « apolitiques ». L'univers de la fête, en effet, n'est jamais uniquement synonyme de divertissement et de fuite utopique, mais il recèle aussi un fort potentiel critique et subversif, trop souvent négligé.

Jean-Pierre MOUCHON se penche, quant à lui, sur *L'Étranger* de Vincent d'Indy. Action musicale en deux actes, poème et musique de Vincent d'Indy, *L'Étranger* fut donné au théâtre de la Monnaie, à Bruxelles, en 1903, puis à l'Opéra de Paris la même année. Il montre que le récit nous conduit dans un village au bord de la mer où un Étranger mystérieux est venu s'installer. Pêcheur comme la plupart des habitants du village, il vit à l'écart, ne parle à personne, mais s'efforce de venir au secours des malheureux. Il est cependant jalousé et craint à cause des pêches fructueuses qu'il fait. C'est qu'il possède une pierre aux pouvoirs extraordinaires qui lui permet d'opérer des miracles et de commander aux éléments. Il rencontre une jeune fille, Vita, dont le plaisir est de communier avec la mer, et tout de suite, alors que la jeune fille est promise à un autre, un amour transcendant s'empare d'eux.

L'Étranger offre la pierre à Vita qui, à son tour, la jette dans la mer. Courroucée, la mer se recouvre d'une écume lumineusement verdâtre et se déchaîne. Au cours de la tempête, l'Étranger, en compagnie de Vita, arme un canot pour secourir un bateau en perdition. Tous deux, ballottés par les éléments, sont engloutis par la mer en furie.

À la musique, de nombreux thèmes se mêlent et la partition est remplie d'allusions bibliques et de symboles. Il faut comprendre, malgré les incohérences

du sujet, que l'Étranger a une mission rédemptrice qui est contrecarrée par l'amour humain. Pour permettre à cet amour de rester pur et éternel, il n'y a que la mort au sein de l'océan. Exhumé en 2010 à Montpellier, enregistré sur deux CD en 2013, cet ouvrage, malgré de belles pages musicales, trop intellectuel, entaché d'un symbolisme nébuleux, n'est pas resté au répertoire.

Partant de l'opéra *Death in Venice* (1973) et concluant avec l'opéra *The Children's Crusade* (1969), **Jacques COULARDEAU** remonte dans son étude jusqu'à Peter Grimes (1945) et se penche sur plusieurs thématiques : œuvres adaptées d'Henry James, inspiration religieuse, référence élisabéthaine, ainsi que l'enfant rejeté, exploité, victime.

Il prend ici le terme d'« étranger » dans ses trois acceptions anglaises : « *stranger* » (inconnu), « *estranged* » (ostracisé) et « *foreigner* » (d'un pays étranger). Le thème du rejet négatif ou de la sélection positive mais pour tâche sacrificielle ou calvaire salvateur est absolument central dans l'œuvre de Benjamin Britten qui, musicalement, fait se rencontrer diverses influences modernes ou anciennes, mais surtout qui construit avec ses librettistes des symboliques fortes puisant dans l'héritage roman médiéval. La musique est parfois époustouflante de modernité enracinée dans des traditions séculaires occasionnellement étrangères (Théâtre No du Japon).

Edoardo ESPOSITO se penche, quant à lui, sur *Chacun sa vérité [Così è (se vi pare)]*, une pièce de théâtre de Luigi Pirandello écrite en 1917. Elle tourne autour d'une énigme qui secoue les sensibilités d'un petit cercle de notables d'une ville de province : le comportement très étrange d'un trio de nouveaux venus, composé d'un couple marié et d'une belle-mère, contrainte de rendre visite à sa fille (l'épouse du couple) en cachette de son gendre.

Il y est question de folie, de propos déroutants, de questionnements incessants, de doutes, de demi-vérités, de souffrance morale, de scepticisme et surtout d'une issue qui n'est qu'une non-conclusion. L'auteur déconstruit ainsi les paramètres du drame bourgeois, notamment par la mystification des catégories de la tragédie et de la comédie, ainsi que par l'implication explicite du public. Il livre également une réflexion capitale sur l'impossibilité d'établir, dans la vie, une séparation nette entre la perception de la réalité et les apparences.

Après avoir rappelé dans les grandes lignes la première réception scénique de l'œuvre de Karl Kraus (1874-1936) en France depuis la fin de la Première Guerre mondiale, des lectures publiques de Kraus à la Sorbonne au regain d'intérêt tardif pour son œuvre, **Marc LACHENY** revient, dans un second article, sur le récent accès du satiriste autrichien à la Comédie-Française, du 27 janvier au 28 février 2016, sur la scène du Vieux-Colombier : mise en scène de David Lescot, comédiens : Sylvia Bergé, Bruno Raffaelli, Denis Podalydès et Pauline Clément, accompagnés de Damien Lehman au piano.

L'article se clôt sur une revue de presse témoignant du large écho reçu par cette mise en scène, synonyme pour Kraus de canonisation et de consécration absolue au sein du champ théâtral français.

Thérèse MALACHY, abordant le sujet « Le commissaire Maigret de Georges Simenon et "les Autres" », rappelle tout d'abord que « l'autre » qui n'est pas moi retient l'attention des philosophes depuis l'Antiquité, mais que leur questionnement est d'une nature abstraite. Par ailleurs, les rapports entre les individus au plan social ont toujours été marqués par des préjugés de toutes sortes. Jusqu'au XIX^{e} siècle, ces préjugés étaient du domaine du réversible. Le réveil des nationalismes en Europe et le nouvel impérialisme colonial alimentent peu à peu la xénophobie et le racisme latents. « L'autre » devient l'étranger haï, vilipendé et indésirable. L'auteur se propose ici d'en étudier les retombées dans la comédie humaine des *Maigret* de Georges Simenon, surtout entre 1930 et 1945, une période très significative à ce sujet. Puis de constater l'évolution du phénomène dans ces mêmes *Maigret* adaptés au cinéma et à la télévision après la Seconde Guerre mondiale, lorsque le racisme et la xénophobie seront devenus politiquement incorrects.

Claude VILARS montre que « l'autre » fait partie de l'esthétique dramatique de Sam Shepard depuis l'origine et qu'il prend diverses formes au fil de son œuvre depuis la peur qui paralyse le personnage de ses débuts jusqu'à l'infiltration d'un « autre » dans la vie de l'artiste, menace pour sa création et son intégrité. Plus tard, « l'autre » intègre l'univers familial pour entraîner la métamorphose des fils qui deviennent légataires d'un « sort » les chargeant de l'hérédité paternelle qui, symboliquement, les enchaîne, les transformant en cet « autre », père emblématique qui va hanter la vie de ses descendants.

L'autre est aussi la fracture des personnages qu'illustrent les frères dans leur lutte d'appropriation mutuelle pour se sentir un. L'issue tragique des ces legs et convoitises se concrétise dans le « désert » réel ou symbolique que le personnage rejoint pour fuir et/ou continuer à hanter sa descendance. Enfin, en poétisant la multitude des voix contenues dans l'individu, Shepard fait s'interroger corps et voix pour se reconnaître et parvenir à l'unité du moi.

Pour le festival d'automne 2016 à Paris, le metteur en scène polonais Krystian Lupa est venu avec la troupe lituanienne du théâtre de Vilnius monter une nouvelle fois *Place des Héros* (*Heldenplatz*) de Thomas Bernhard, qui souleva tant d'émotion et d'indignation en 1988 à Vienne, lorsqu'elle fut publiée et représentée au Burgtheater, sur une commande de son directeur Claus Peymann. **Marie-Françoise HAMARD** se demande si la pièce de Bernhard – dénonçant un esprit politique honteusement destructeur encore partout vivant en Autriche – rejouée aujourd'hui a perdu de son actualité.

Comment Lupa parvient-il, au-delà des frontières et des langues, à nous toucher, à nous permettre de nous interroger sur nous-mêmes et sur nos pays, *via*

en particulier l'évocation de ses protagonistes : le professeur de mathématiques, l'universitaire juif Josef Schuster qui, à peine revenu de son exil forcé, choisit de se défenestrer sur cette place dite des héros, où fut conclu en 1938 l'*Anschluss*, pacte de ralliement de l'Autriche à l'Allemagne nazie, et son frère, le professeur de philosophie Robert Schuster, resté pour commenter l'événement ?

Dans une première contribution, **Sepideh SHOKRI POORI** analyse les moyens d'intervention sociopolitique à l'œuvre dans le spectacle *He ! Macbeth, seul le premier chien sait pourquoi il aboie !* produit par le groupe de théâtre Titowak, basé à Hormozgan (province du sud de l'Iran).

Dans ce cadre, elle se concentre sur les aspects interculturels de cette production, par lesquels la théâtralité trouve un moyen plus engagé et plus efficace pour révéler la prise de conscience sociale, politique et culturelle en Iran aujourd'hui. Il semble exister une véritable relation entre l'interculturalité, voire la démarche artistique rituelle (le culte de Zâr du sud de l'Iran) de ce spectacle, et les conflits sociaux et politiques de l'Iran. Cela peut expliquer l'esthétique et la dimension politique de la performance. Ainsi, l'analyse du spectacle examiné ici permet de mieux comprendre les limites de la censure imposée dans la République islamique d'Iran ainsi que l'engagement dynamique mais aussi social de certains artistes de la scène iranienne.

Dans un second article, **Sepideh SHOKRI POORI** souligne que, dans *Dragon Heads*, Marina Abramović (artiste serbe née en 1946 à Belgrade) fait de Méduse une série de performances. Assise immobile, avec des serpents rampant autour de sa tête, elle essaie de se confronter avec la peur et de communiquer avec l'audience. S'inspirant du mythe de Méduse qui impose le silence à celui qui la regarde, le but est de trouver le rapport de pouvoir et de dépendance dans une relation mutuelle entre l'artiste et le public.

Fascinante et effrayante à la fois, la Gorgone dispose du pouvoir mortifère du regard qui, en même temps, crée un homme-pierre. Comme Méduse, Abramović possède le pouvoir du regard, et même si ce regard n'est pas mortifère, il pourrait pétrifier le spectateur car, sans réagir contre la peur, celui-ci devient un spectateur-pierre. Face à l'effroi du regard médusant d'Abramović, le spectateur doit se demander comment voir cette incarnation et si, comme Persée, il a lui aussi besoin de l'aide de Minerve pour surmonter le danger qui le guette.

Rappelant d'abord que « [l']idée de l'étranger doit être comprise exactement comme l'idée de l'étranger à l'intérieur de nous-même », **Ouriel ZOHAR** se penche sur la pièce de théâtre *Elle voyait dans les champs étrangers* qu'il a écrite et mise en scène en 2007 au théâtre du Technion à Haïfa, Israël. La pièce ici décrite croise une réflexion sur une histoire privée, une intrigue amoureuse, avec une interrogation sur le dialogue entre le judaïsme et l'Islam. Dans le contexte actuel, la conclusion de l'auteur résonne comme une vraie promesse d'espoir : « Nous pou-

vons constater qu'ici même, dans ce théâtre du Technion, nous travaillons ensemble avec des musulmans, avec des chrétiens, avec des juifs, avec des Druzes et, en réalité, ce sont les pièces de théâtre qui créent cette unité tant recherchée. »

Dans son article « Le [bouffon du] roi est mort, vive le [bouffon du] roi ! », **Bruno MANCINI** propose une fine évocation du dramaturge, metteur en scène et comédien italien Dario Fo (1926-2016), mort en octobre 2016 à l'âge de 90 ans.

L'auteur retrace d'abord les principales étapes de la vie et de l'œuvre de « cet artiste autodidacte aux talents multiples », dont l'œuvre engagée devient rapidement une « véritable arme contre le pouvoir en place, qu'il soit politique et/ou religieux », de *Mystère bouffon* aux pièces consacrées à Berlusconi. L'article se clôt sur un tour d'horizon synthétique des réactions contrastées – oscillant entre dithyrambe et philippique – suscitées par son décès récent au sein de la presse italienne et internationale.

COMMENTAIRES ET RÉFLEXIONS

Dans sa contribution, **Olivier ABITEBOUL** nous rappelle que les philosophes semblent parfois avoir *un rapport à l'autre assez singulier, surtout quand l'autre est aussi un philosophe*. C'est ce qui apparaît clairement si l'on se penche sur les correspondances philosophiques, qui foisonnent au XVII^{e} siècle et sont le théâtre de véritables affrontements argumentatifs et rhétoriques (opposant ici Leibniz et Arnauld, Spinoza et Blyenbergh, Descartes et Gassendi).

C'est ce que souhaite montrer l'auteur, en articulant son étude autour de deux axes : l'intrication de l'altérité et de l'altération d'une part (l'argumentation passant par une *altération du discours de l'autre*), la dialectique de l'inconscient et de la conscience d'autre part (*la conscience de l'un n'étant que l'inconscient de l'autre*). La question de l'altérité est donc fondamentale pour comprendre les correspondances philosophiques, car la pensée d'un philosophe ne s'y institue que dans un rapport à l'autre. Les correspondances entre philosophes sont même peut-être la métaphore des relations humaines : elles nous permettent en effet de mieux comprendre le sens que l'on peut donner à une relation entre deux personnes, de mieux déterminer aussi dans quelle mesure notre langage ainsi que notre pensée interviennent dans la nature de cette relation, de préciser ce que signifie avoir raison dans un dialogue. *La dramaturgie des relations épistolaires entre philosophes est ainsi le lieu d'une véritable compréhension de l'altérité*.

ATELIER D'ÉCRITURE

Avec *Marie Stuart ou Migration des reines*, **Michel AROUIMI** nous présente une pièce inédite qu'il introduit ainsi : « J'ai écrit, sans l'avoir jamais dacty-

lographiée, une première version de cette pièce en décembre 1973, sous le titre *Marie Stuart, messe noire dialoguée*. J'en ai repris la plupart des répliques, fortement modifiées dans les dernières scènes (laissées sans numérotation). La raison de cette réécriture dépasse le thème de l'étranger, décliné sous diverses formes dans cette pièce extravagante. Son esthétique étrange est très proche de maintes œuvres artistiques (films, vidéos, installations) de la première décade de notre siècle. Mais surtout, la fureur du terrorisme contemporain trouve une sorte de chiffre énigmatique dans les situations représentées dans cette pièce. Celle-ci n'aurait donc pas que la valeur psychanalytique, intéressant ma seule personne, qui limitait son intérêt. On peut douter des "anticipations" du terrorisme dans cette pièce, mais pas de la représentation poétique du naufrage des mythes dits premiers qui, au Moyen-Orient comme en Occident, serait en fait la cause méconnue de ce fléau. Si dans cette pièce le mythe n'est pas épargné, c'est avec une outrance où j'aimerais que l'on voie la caricature loufoque de cette méprise dont le mythe est victime. » Cette pièce percutante est d'une brûlante actualité.

Dans *Le Revenant, ou l'autre en je(u)*, à la fois nouvelle et réflexion sur la création, **Maurice ABITEBOUL** soulève le problème complexe des rapports entre l'écrivain et les personnages de fiction qu'il a créés (y compris au théâtre). L'auteur, après avoir déclaré avoir utilisé des éléments personnels dans l'idéalisation d'un protagoniste d'un roman écrit des années auparavant, s'aventure, à travers une « spéléologie intime », dans une discussion imaginaire avec son personnage qui, de son côté, refuse obstinément de se reconnaître dans son créateur et se livre à des reproches nombreux à son égard. Avec insistance, le personnage s'efforce de se séparer de son créateur et revendique le droit à sa propre autonomie, se posant en individualité radicalement étrangère à son créateur qui, entre-temps, est devenu « un autre ». L'auteur, à son tour, se sent d'abord blessé par une telle ingratitude, puis renonce à vouloir se reconnaître dans son personnage devenu lui aussi « un autre ». L'un et l'autre, en définitive, participent du même je(u).

VU SUR SCÈNE

Jean-Pierre MOUCHON commente d'abord *La Traviata*, donnée, en soirée, devant 6000 spectateurs, aux chorégies d'Orange le 3 août 2016 : « Avec une mise en scène sobre, respectueuse des intentions du librettiste et du compositeur, des éclairages ingénieux servant à rendre les décors d'un symbolisme discret (grand miroir brisé), des toilettes de bon goût (le noir, le blanc, un peu le rouge avec la robe de Violetta), un orchestre dirigé par le jeune et fougueux Daniele Rustioni, cette représentation, enlevée avec un entrain, un ensemble, un brio extraordinaires, a été satisfaisante en tous points. Les applaudissements nourris du public en

ont été la preuve. » Il souligne par ailleurs la qualité des performances de Ermolena Jaho et de Plácido Domingo.

Marcel DARMON rend ensuite compte d'une représentation de *Turandot*, opéra inachevé de Puccini, donnée à Montpellier au mois de février 2016. Après avoir fait un bref rappel de la vie du compositeur, il se penche sur les origines de l'œuvre, notamment ses origines littéraires. Un résumé du livret de l'opéra permet de mieux comprendre le message que voulait transmettre Puccini. Quelques remarques éclairent les enjeux et les motivations des personnages. Il s'agit à l'arrivée d'une mise en scène rigoureuse et brillante, présentant une très bonne direction d'acteurs, un chef d'orchestre excellent, des chœurs remarquables et un orchestre de Montpellier galvanisé et motivé, qui ont fait de cette soirée un moment mémorable.

NOTES DE LECTURE

Ingrid LACHENY présente l'ouvrage *François Delsarte : la scène et l'archétype* (L'Harmattan, 2016) d'Elena Randi, Professeur à l'Université de Padoue, version française assez largement remaniée d'une monographie qu'elle avait publiée vingt ans plus tôt en italien : *Il magistero perduto di Delsarte. Dalla Parigi romantica alla modern dance* (Padoue, Esedra, 1996). Elle montre que la présente étude traite en profondeur de la conception esthétique de François Delsarte (1811-1871), de sa méthode destinée à l'art du comédien (l'actor) et des influences que le « système Delsarte » a exercées dans le domaine de la danse, en particulier aux États-Unis : de fait, les conceptions delsartiennes ont inspiré de grands metteurs en scène et des théoriciens du théâtre tels que Stanislavskij et Craig, prenant ainsi une part non négligeable dans la genèse du théâtre du XX^{e} siècle.

Quelques publications récentes de nos rédacteurs :

Aline LE BERRE présente d'abord *Modernité du mythe et violence de l'altérité.* La Toison d'or *de Franz Grillparzer* (Rouen, PURH, coll. « Études autrichiennes », 2016), un ouvrage coordonné par Marc Lacheny, Jacques Lajarrige et Éric Leroy du Cardonnoy. Outre le traitement du personnage de Médée, elle souligne que cet ouvrage témoigne de l'actualité de la trilogie de Grillparzer : statut de la femme, place des réfugiés à travers les questions de l'identité culturelle, de l'hospitalité, de l'exclusion et du désir d'adaptation. Ainsi, selon Aline Le Berre, ce volume se caractérise par « une grande richesse et exactitude scientifiques, multipliant les approches complémentaires sur une œuvre qui fut longtemps méconnue, mais qui révèle ici toute sa profondeur et sa vérité. »

Maurice ABITEBOUL évoque le dernier ouvrage de Christian Andrès, *Triptyque* (Saint-Denis, Éditions Édilivre, 2016), « son œuvre poétique probablement la plus aboutie ». Frappé à la fois par l'originalité et par la diversité thématique et stylistique du recueil, il constate qu'« [e]n effet, d'inspiration souvent surréaliste, versant dans l'onirisme, voire parfois dans le mysticisme ou l'ésotérisme, tantôt parcouru par la caresse d'un souffle érotique, tantôt traversé par des fulgurances inattendues, ce recueil surprend et déconcerte car il questionne l'homme et son destin, mais il touche aussi car l'émotion n'est jamais loin, même (et peut-être surtout) quand, du plus profond d'une méditation, surgissent de mystérieux appels venus des temps anciens. » Et de conclure : « Le lecteur a pu être bouleversé par la lecture de *Triptyque* mais il en ressort finalement apaisé. »

En 1990, dans *Soi-même comme un autre*, le philosophe Paul Ricœur soulignait que « l'Autre n'est pas seulement la contrepartie du Même, mais [qu'il] appartient à la constitution intime de son sens[4]. » Le *dialogue* qu'il y prône entre de multiples traditions de pensée et de nombreux philosophes est également au centre des contributions ici réunies. Depuis l'origine, l'ouverture aux autres cultures et à tous les théâtres du monde est au cœur du projet humaniste poursuivi par *Théâtres du Monde*. Le présent numéro, qui ne fait pas exception à la règle, montre à quel point le théâtre se nourrit de l'altérité – envisagée non pas comme fermeture (ou comme un dangereux repli sur soi), mais comme ouverture de soi à soi, de soi à l'autre et, ainsi, de soi au monde.

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

4 Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 380.

ÉTUDES SUR L'ÉTRANGER (L'AUTRE) AU THÉÂTRE

L'AUTRE DANS *LA VENEXIANA*, COMÉDIE ANONYME DU *CINQUECENTO*

« En tout temps, pour produire de la cohésion et de l'identité au sein d'un groupe… que ce soit une communauté ou une nation, deux chemins s'offrent à nous. Le premier est de faire de l'Autre un problème, une menace, un ennemi. L'Autre, par ses différences réelles ou supposées, conduit à édifier une frontière symbolique entre le "eux" et le "nous", construisant ainsi une identité en creux… Le second chemin, plus ardu mais aussi plus solide, est celui d'une communauté qui se fédère autour de valeurs communes et d'une ambition partagée, au sein desquelles l'Autre a toute sa place… l'Autre devient une ressource et une opportunité pour développer un projet commun. », lit-on dans *Le billet d'humeur de Bob*[1].

Dans *La Venexiana*[2] aussi la présence de l'Autre, de l'Étranger, intrigue. Notre propos se donne pour objectif de définir en premier lieu les termes de « autre », de « étranger », de présenter ensuite la comédie, pour préciser la spécificité de Venise, l'identité des étrangers et la place qui leur est accordée.

Pour ce qui est des définitions, selon Alain Rey[3], « autre » est issu du latin « alter », d'abord comme pronom (vers 1040), puis comme adjectif. En français, « altre » se manifeste comme pronom au X^e^ siècle, puis s'emploie dans « l'altre », le deuxième, le suivant, d'où, à la fin du X^e^ siècle, « les autres », « le prochain ». Comme adjectif, « altra » et « altre » s'emploient dès 1040 : « estre altre » signifie « différent ». Cet usage donne lieu à des locutions comme « d'altre (d'autre) part » (1080), « autre chose » (1220), « nous autres » (XIII^e^ s.), « un autre soi-même » (XIV^e^ s.).

Quant au terme « étranger »[4], il convient de souligner en premier lieu que c'est un dérivé d'« étrange », lui-même issu d'« estrange » (v. 1050) du latin « extraneus », du dehors, extérieur, qui n'est pas de la famille, du pays. Le mot est dérivé de « extra »,« dehors, hors de ». Par extension, « étrange » signifie (v. 1165) « hors du commun, extraordinaire », où l'adjectif équivalait à « épouvantable ». Par affaiblissement, « étrange » prend en 1668 le sens de « très différent de ce qu'on a l'habitude de voir ».

Le verbe dérivé « étranger » (« estrangier » v. 1120), « s'éloigner », courant à l'époque classique, ne s'emploie que régionalement. L'adjectif et le nom

[1] *Le billet d'humeur de Bob*, dans *Fontevraud Magazine, Culture et art de vivre*, 2016, p. 23.
[2] Édition de référence : *La Venexiana*, dans *Commedie del Cinquecento*, a cura di Aldo Borlenghi, Milano, Rizzoli, 1959, vol. II, p. 493-553.
[3] Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1998, tome 1, p. 265.
[4] *Ibid*., p. 1331-1332.

sont plus tardifs (1369). Ils s'appliquent à ce qui est d'un autre pays, par extension à ce qui n'appartient pas à un groupe familial, social ou à un ensemble, puis à la fin du XVII[e] s. à ce qui n'est pas connu, pas familier, mais aussi à une personne qui se tient à l'écart, enfin, vers 1690, à un objet qui n'a aucun rapport avec quoi que ce soit. Le nom « un étranger »/« une étrangère » a des emplois parallèles à ceux de l'adjectif. Il s'utilise aussi avec une valeur de collectif pour « ennemi » (XVII[e] s.) et pour « ensemble des pays étrangers » ; « à l'étranger » s'oppose ainsi à « dans le pays du locuteur ».

Notons enfin qu'en italien, les termes de « forestiero », « estraneo », « qui vient de l'extérieur » (« fuori »), côtoient « straniero », « étranger ».

Le texte qui fait l'objet de notre réflexion est une comédie anonyme du XVI[e] siècle, découverte en 1928 par Emilio Lovarini dans un manuscrit de la Marucelliana de Venise : MS it. IX 2.88 [6072], cc. 70r-101v[5]. Le critique avance l'hypothèse que derrière la signature, « Fidelis servus vester Hieronymus Zarellus », on pouvait identifier Girolamo Fracastoro (Vérone 1472-1553). Cependant, Ludovico Zorzi ne reprend pas cette hypothèse, Giuseppe Fiocco penche pour Alvise Cornaro et Giorgio Padoan[6] estime qu'il s'agit plutôt d'un amateur de théâtre proche de la famille patricienne des Valier, rappelée par L'Arioste et Sperone Speroni. Les recherches de Giorgio Padoan aboutissent en outre à une datation approximative : entre novembre 1535 et mars 1537.

La pièce est écrite en prose et structurée en cinq actes, entrecoupés de textes poétiques : une chanson d'Andrea Navagero ; quatre madrigaux, respectivement de Pietro Barbignano, Girolamo Fracastoro, Jacopo Sannazaro et Girolamo Verità ; deux ballades, une de Girolamo Fracastoro et l'autre qui porte les initiales P. A., peut-être Pietro Aretino, L'Arétin.

La scène se déroule à Venise, d'où le titre de la comédie. L'intrigue se développe autour de la passion amoureuse de deux nobles dames, la veuve Angela (Anzola en vénitien) et la jeune épouse Valeria (Valiera en vénitien), pour un jeune et beau Milanais, Iulius. Elle met en scène les expédients avec lesquels elles poursuivent leur but, non sans la complicité de leurs fidèles servantes et d'un portefaix bergamasque.

La pièce s'inscrit dans un contexte historique mouvementé. En effet, à l'aube du XVI[e] siècle, la péninsule italienne connaît de nombreuses vicissitudes[7]. Il

[5] *Letteratura italiana*, Dizionario delle opere M-Z, Torino, Einaudi, 2000, p. 682.

[6] *La Venexiana*, testo critico, tradotto e annotato a cura di Giorgio Padoan, Padova, Antenore, 1974 ; puis Venezia, Marsilio, 1994.
Signalons aussi l'édition suivante : Ignoto veneto del Cinquecento, *La Venexiana*, testo e traduzione a cura di Ludovico Zorzi, Torino, Giulio Einaudi editore, 1969.
Voir aussi : Georges Ulysse, *Théâtres et Société au Cinquecento*, Aix-en-Provence, PUP, 1984, p. 721-722.

[7] Georges Bourgin, *Histoire de l'Italie*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1964, p. 44-52.

n'est pas question d'unité nationale, nous le savons ; les coalitions temporaires compliquent la situation mais maintiennent un certain équilibre entre les États. Cependant, les guerres d'Italie ne sont pas terminées : le conflit entre la France et les domaines de Charles Quint est fatal à l'Italie. Les Sforza reprennent Milan en 1521. François I[er], battu à Pavie le 24 février 1525, promet de renoncer à l'Italie le 13 janvier 1526 ; il prépare toutefois sa revanche dès sa libération. La Ligue de Cognac réunit les princes italiens, le pape Clément VII (Jules de Médicis) et Venise, pour évincer les Français comme les Espagnols. Mais les troupes impériales, aux ordres du connétable de Bourbon, reprennent le Milanais et descendent vers Rome. Par le traité de Barcelone du 25 juin 1529, Charles Quint s'engage à faire restituer à Clément VII les terres prises par Venise et Ferrare et installe Alexandre de Médicis à Florence, à qui il donne la main de sa fille naturelle, Marguerite. En bref, le Milanais est sous l'égide de l'Empereur.

Quant à la République de Venise[8], elle reste pleinement indépendante et continue « son existence anachronique jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle »[9]. Jusqu'en 1529, elle reste fidèle à l'alliance française. Après 1535, lorsque l'Empereur a la mainmise sur Milan, Venise tente de s'opposer à l'hégémonie espagnole. Toute la péninsule est ébranlée, mais la Sérénissime est toujours debout. En 1559, le traité de Cateau-Cambrésis livre l'Italie aux Espagnols, à l'exception de Venise et de sa Terre-Ferme, qui demeurent entièrement libres.

En Méditerranée, la Sérénissime est confrontée à la pression turque : sa flotte est battue en août 1499 et en juin 1500. Les infidèles s'emparent de Lépante puis, avec la paix de 1503, de Modon et de Coron. L'expansion ottomane se poursuit, en Syrie, en Egypte, à Rhodes notamment. Chypre finit par tomber en 1571.

Dans la comédie, Venise affiche une identité bien affirmée.

Sa topographie est particulière : entre « calli » et canaux. En effet, le décor de la scène d'ouverture représente une « calle », nom donné aux ruelles étroites de la Cité des Doges, près de la maison de Valeria[10] ; les conversations se tiennent souvent dans ces « calli », sous la maison de Valeria[11] ; de l'entrée de sa maison, on aperçoit justement la « calle »[12] plongée dans l'obscurité ; la servante Oria parle toute seule dans une autre[13]. Comme pour de nombreux palais vénitiens, celui d'Angela a un portail qui s'ouvre sur le canal, où les visiteurs sont accueillis au pied de l'escalier[14]. Oria porte une lettre de sa maîtresse en longeant un canal[15]. De

[8] Christian Bec, *Histoire de Venise*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1993, p. 62-78.
[9] *Ibid*., p. 62. Voir aussi : Théa Picquet, *Un Républicain florentin à Venise. Breve discorso di Jacopo Nardi…* 1534, Firenze, Rinascimento, 2004, 44, p. 117-137.
[10] I 1, p. 501 ; II 1, p. 509.
[11] II 5, p. 516.
[12] V 6, p. 551.
[13] IV 7, p. 537.
[14] III 2, p. 523.
[15] V 1, p. 545.

plus, certains endroits de la ville sont évoqués avec précision, notamment la Place Saint-Marc, le Pont du Rialto[16], le quartier San Bàrnaba, non loin du Grand Canal, où réside Valeria[17]. On se déplace bien sûr en gondole. Ainsi, Bernardus conduira Iulius à son rendez-vous galant avec Valeria en gondole[18]. Celle-ci s'arrêtera au pied de l'escalier de la magnifique demeure d'Angela[19]. C'est là que l'embarcation l'attendra prête au départ et Bernardus veillera bien à ce qu'elle ne se renverse pas[20]. Pour appeler le jeune homme qui s'attarde chez Valeria, il siffle plus de six fois[21]. Le terme de « gondole » est employé également dans des expressions usuelles comme « ch'a' voghi la gondoleta in sta sera », que vogue la petite gondole ce soir[22].

Les activités économiques de Venise sont également mentionnées : le marché du poivre, de la cannelle et du sucre de Candie que transporte Bernardus[23]. La liqueur de Candie est proposée par Angela pour accompagner les dragées[24]. L'orfèvrerie, la plus riche des activités manufacturières de la ville, est rappelée à propos de la chaîne offerte par la belle veuve à Iulius et qui fait dire à Valeria : « Questa catena xè cossa de Veniesa »[25]. Son commerce s'étendait en Europe et au Levant et les boutiques spécialisées se trouvaient sur le Pont du Rialto et dans les rues Ruga et Sottoporteghi degli Orefici. La monnaie de Venise est d'ailleurs précisée – les « Mozenighi », en italien « Mocenighi » –, qui prit le nom du Doge sous le gouvernement duquel elle fut battue[26].

Les différentes magistratures sont nommées. Le Doge est justement évoqué par Bernardus[27], la police, à travers l'expression « Misser Grande »[28], titre officiel du chef des sbires et président du Conseil des Dix. Ici, il s'agit du mari de Valeria, peut-être effectivement en fonction ou alors appelé ainsi à cause de sa jalousie et des enquêtes qu'il pourrait mener pour s'assurer de la fidélité de sa jeune épouse. Le fonctionnement de la justice est cité à travers l'« Avogaria », le tribunal de Venise, devant lequel Valeria menace de traduire Iulius par dépit amoureux. La peine encourue serait le bannissement[29].

---

[16] II 5, p. 515-517.
[17] III 5, p. 530.
[18] II 5, p. 517.
[19] III 2, p. 523.
[20] III 7, p. 534-535.
[21] V 3, p. 549 ; V 4, p. 549.
[22] Dans la bouche de Bernardo, II 7, p. 521.
[23] II 2, p. 512.
[24] III 2, p. 523.
[25] IV 5, p. 542 : « Cette chaîne est chose de Venise ».
[26] II 7, p. 521.
[27] II 2, p. 511.
[28] V 6, p. 552-553.
[29] IV 5, p. 543.

Les habitudes alimentaires apparaissent à travers la métaphore érotique de « remuer la polenta »[30], les coutumes également : une femme honnête ne doit pas parler à un homme dans la rue car « les vents ont des yeux et des oreilles »[31]. En outre, dans la Cité des Doges les habitants parlent une langue bien caractéristique, le vénitien. C'est le cas ici pour Angela et Valeria et leurs servantes respectives, Nena et Oria.

S'ajoute à cela que le Prologue s'adresse aux Vénitiens en leur annonçant l'amour démesuré d'une de leurs concitoyennes pour un jeune « forestiero »[32]. Selon Giorgio Padoan[33], l'auteur anonyme de la comédie tournerait en dérision un important Vénitien en révélant son infortune au grand jour. Dans le personnage de Valeria (Valiera en vénitien) en effet, on pourrait reconnaître l'épouse de Giacomo Semitecolo, qui avait convolé en justes noces avec Valiera Valier, le premier juin 1535, quelques mois avant la date présumée de composition de *La Venexiana*.

Dans cette Cité à l'identité bien spécifique, nous pouvons nous interroger sur celle des étrangers qui y sont présents ou évoqués.

Tout d'abord, les Turcs. Contrairement aux autres pièces contemporaines qui les présentent comme des pillards, des ravisseurs[34], l'ennemi que l'on craint est ici à peine évoqué par le portefaix avec une allusion à l'imminence de la menace turque sur Chypre[35].

Bernardus justement est bergamasque ; avec son sac sur l'épaule[36], il représente la figure des porteurs qui descendent des montagnes de Bergame dans les villes de Vénétie et de Lombardie. Il parle le dialecte bergamasque, fréquent dans les comédies de Ruzzante. Georges Ulysse remarque à juste titre qu'il ne subit aucune des deux particularités qui le caractérisent et qui, en général, font l'objet de satire : sa nature bergamasque et sa fonction de « facchino »[37]. En effet, contrairement à l'habituel paysan bergamasque, stupide et grossier, Bernardus apparaît discret et poli. Son âge est évoqué dans sa conversation avec Nena, où il regrette un

[30] III 6, p. 532 : « Costor no fornaràf ma' de menà la polenta. » Traduction : « Ils (Angela et Iulius) ne finiront jamais de remuer la polenta ».

[31] V 6, p. 551-552 : « perché i venti ha oreci e oci ».

[32] Prologue, p. 500.

[33] Giorgio Padoan, *'La Venexiana' non fabula non comedia ma vera historia*, in *Lettere italiane*, XIX, 1967, p. 1-54.

[34] Voir Théa Picquet, *La comédie italienne de la Renaissance, miroir de la société*, chapitre IV – L'amour, la famille – La reconnaissance d'enfants. Ludovico Ariosto, *I Suppositi* ; Bernardo Dovizi da Bibbiena, *La Calandria* ; Donato Giannotti, *Il Vecchio Amoroso* ; Luigi Alamanni, *La Flora* ; Girolamo Bargagli, *La Pellegrina*, Aix-en-Provence, PUP, sous presse.

[35] Édition de référence, III 7, p. 535 : « … A' crez ch'a' pensè ch'al voia menà in Ciper», dit Bernardo à Angela qui ne veut pas laisser partir Iulius. Traduction : « Je crois que vous pensez que je veux l'emmener à Chypre. »

[36] II 2, p. 509. Voir en particulier la note 6.

[37] Georges Ulysse, *op. cit.*, p. 1255.

peu sa verdeur passée[38]. Il est gibelin, comme en témoigne la médaille qu'il montre à Iulius[39], et s'exprime bien sûr en bergamasque. Il travaille sans relâche et n'a pas de temps à perdre en bavardages inutiles[40].

Iulius, le jeune premier, est gibelin lui aussi, « duchesco » dit le texte, c'est-à-dire sujet du Duc de Milan[41]. Il se présente ainsi : « I' sun zentilomo forestiero »[42]. Il est arrivé à Venise, conduit par la Fortune, dit-il, avec peu d'argent[43]. Il est habillé en soldat, porte l'épée[44], mais ne parle pas de son expérience militaire[45]. Il loge à l'« Ostaria del Pavon »[46]. Il n'est pas isolé puisqu'il pense retrouver ses compagnons après son rendez-vous galant[47] et que certains membres de sa famille sont venus poursuivre leurs études à l'Université de Padoue, le « Studio »[48]. Il souhaite d'ailleurs aller leur rendre visite.

Il convient de se demander à présent comment ces étrangers se sentent à Venise. Bernardus est très bien intégré, il est là depuis longtemps, travaille dur, est discret et fiable. Il est davantage un confident qu'un montagnard avide et obtus. Courageux, il se dit capable de parler même au Doge[49]. Tous les personnages s'en remettent d'ailleurs à lui pour parvenir à leurs fins. Il reconnaît en Iulius, le Milanais, un homme de bien[50].

Le jeune homme, quant à lui, loue en particulier la noblesse, la dignité et la célébrité de la Cité des Doges[51]. Il y est venu justement pour la découvrir et plus encore pour fréquenter les dames de Venise à la beauté légendaire[52]. Toutefois, fraîchement débarqué, il se repère difficilement dans les rues, ne se sent pas en sécurité et craint de tomber dans quelque piège en acceptant toute proposition de tendre rendez-vous[53]. Il est prêt à saisir toutes les occasions pour se donner du plaisir, se lance ainsi simultanément dans une double aventure amoureuse, en com-

[38] Édition de référence, III 7, p. 535.
[39] II 5, p. 517-518.
[40] II 2, p. 510 : « A' no poss scoltà baiani. A' t' parlarò po, una festa. » Traduction : « Je ne peux pas rester là à écouter des bavardages. Je te parlerai plus tard, un jour de fête. »
[41] II 5, p. 517.
[42] I 2, p. 502. Traduction : « Je suis un gentilhomme étranger. »
[43] I 1, p. 501.
[44] II 3, p. 513.
[45] Georges Ulysse, *op. cit.*, p. 660.
[46] Édition de référence, II 1, p. 509. Traduction : l'Auberge du Paon.
[47] II 5, p. 517.
[48] La note 16 p. 118 de l'édition Einaudi précise que le trajet de Venise à Padoue se faisait aisément par voie fluviale, le long de la Lagune et du Brenta, avec le « burchiello », le bac.
[49] Édition de référence, II 2, p. 511.
[50] II 5, p. 518.
[51] I 1, p. 501 : « nobile e dignissima » (noble et d'une grande dignité) ; I 2, p. 502 : « la nobeltà de questa inclita terra » (la noblesse de cette ville illustre).
[52] I 2, p. 502.
[53] II 7, p. 517.

mençant par la plus certaine. Il se méfie malgré tout et, bien qu'habillé de brocart, il porte couvre-chef, épée et bouclier[54]. Cela fait dire, non sans humour, à Nena, la servante d'Angela, qu'il est armé comme Saint Georges[55].

En somme, pour Iulius comme pour Bernardus, la Sérénissime présente des attraits incontestables, un travail assuré pour le premier, l'aventure amoureuse pour le second.

Mais comment sont-ils accueillis dans la Lagune ?

Bernardus, le porteur, fait partie intégrante de la société vénitienne. Il occupe un emploi qu'il assume pleinement et exerce aussi le métier typiquement vénitien de gondolier. C'est ainsi qu'il véhicule Iulius : « A' f' menerò in su la gondola, senza perigol… », précise-t-il[56]. Il est non seulement un familier d'Angela, mais serait son parrain[57]. On a confiance en sa parole, avec raison. C'est ainsi qu'il refuse de révéler à Iulius l'identité de la dame auprès de qui il le conduit[58] ; inversement, il jure sur les Évangiles de ne pas trahir le jeune homme[59]. Il se rend indispensable. C'est lui qui suggère à Angela d'écrire une lettre d'invitation pour attirer Iulius chez elle[60]. La métaphore érotique de la plume et de l'encrier n'est ici que trop explicite. Et au jeune Milanais qui veut prendre du bon temps, il promet de le mener au paradis[61]. Bernardus est donc très apprécié : la servante Nena l'appelle « frère », « cher frère »[62] ; sa maîtresse Angela le gratifie généreusement[63] ; elle le considère comme un ami de la maison et a plus confiance en lui qu'en sa propre famille vénitienne[64].

En somme, Bernardus est très bien intégré.

Quant à Iulius, il est arrivé depuis peu. Il est l'étranger, comme le qualifie Nena, la domestique d'Angela : « se noma Iulio forestier »[65]. Ce qui frappe en premier lieu Oria, c'est l'originalité de son apparence. Il est vêtu comme un damoiseau, porte des habits courts, en velours, assortis d'une épée et d'un couvre-chef.

---

[54] II 6, p. 518-519.
[55] III 2, p. 524 : « armao come San Zorzi ». Notons que dans l'iconographie, Saint Georges est représenté comme un beau jeune homme lourdement armé.
[56] II 5, p. 517. Traduction : « Je vous mènerai en gondole, sans péril. »
[57] II 4, p. 514 : « Ho trovato Bernardo, vostro santolo... », dit Nena à sa maîtresse. Traduction : « J'ai rencontré Bernardus, votre parrain… ».
[58] V 4, p. 550.
[59] II 5, p. 518.
[60] II 2, p. 511.
[61] II 5, p. 517.
[62] II 2, p. 509, p. 510, p. 511, p. 512.
[63] II 4, p. 515.
[64] II 7, p. 521.
[65] II 1, p. 509.Traduction : « … il s'appelle Iulius ; c'est un étranger… ».

Bref, tout montre qu'il n'est pas de Venise[66]. Bernardus note ses cheveux tressés et son air efféminé[67], Valeria ses cheveux noirs, qui s'opposent sans doute au blond vénitien, et sa jeunesse[68] ; Nena remarque en outre son visage rose et imberbe, ses vêtements de soie et ses manières délicates[69]. Mais c'est surtout le physique avantageux du jeune homme qui le singularise : le portefaix le trouve beau comme un ange[70], Angela l'estime trop bien pour elle[71], Valeria avoue qu'il est « une manne qu'on ne trouve pas partout »[72]. Seule Nena reste quelque peu perplexe car elle le trouve trop jeune pour sa maîtresse : « Iih ! El xè quel bel fio ? Che voleu far d'un puto? »[73], lui demande-t-elle. En somme, il incarne la différence, non celle qui repousse mais celle qui attire, l'exotisme en quelque sorte.

D'ailleurs, il est tout de suite respecté, plus que sa condition ne le mérite, s'étonne-t-il[74]. Il est qualifié de « zentilomo », de gentilhomme, par Oria[75] comme par Nena[76], qui le considère « el pì galante del mondo », le plus courtois du monde. Bernardus et Oria disent respectivement qu'il est « zentile e da ben », « un zentilom da ben »[77], un gentilhomme, un homme bien. On s'adresse à lui en ces termes : « Vostra Magnificenza » (ou « Vostra Magnificienzia »), « Missier », « caro Misser », « caro Misser Iulio », « caro Misser Iulio bello », « dolce, caro, d'oro, Missier Iulio »[78]. C'est de la vénération !

La qualité d'étranger à Venise présente des avantages certains. Ainsi, Iulio fait remarquer à une Valeria dépitée qu'il ne peut être banni de la ville[79]. Cela dit, il représente surtout l'évasion, incite ces dames à reconsidérer les habituelles valeurs morales et sociales, à rompre le cercle étouffant de la vie quotidienne. Il est libération, goût de l'aventure. Ainsi, Angela le fait venir dans son riche palais en le laissant dans l'ignorance de son identité et de son adresse[80]. Elle veut même se présenter à lui à visage couvert[81]. Tout se passe dans l'anonymat. Valeria se félicite de pouvoir prendre plaisir à contempler quelqu'un qui s'en va et qu'elle n'aura pas

---

[66] I 3, p. 503.
[67] II 5, p. 516.
[68] I 3, p. 503.
[69] II 2, p. 512 : « Un zovene senza barba, rosseto in viso, co' cavei negri, vestìo de seda, tuto galante. »
[70] I 7, p. 520 : « Al è lu tal com u angel ».
[71] *Ibid*.
[72] III 1, p. 522 : « L'è mana che no se cata cussì per tuto, questi fii che par anzoli. » Traduction : « Ces garçons qui paraissent des anges sont une manne qu'on ne trouve pas partout. »
[73] I 4, p. 506. Traduction : « Est-ce ce beau garçon ? Que voulez-vous faire d'un gamin ? »
[74] I 1, p. 501 : « … cognosciuto et reverito più che non merita mia condicione... ».
[75] II 3, p. 513.
[76] III 2, p. 524.
[77] Ibid. ; II 3, p. 513.
[78] II 3, p. 513 ; V 2, p. 546-548.
[79] IV 5, p. 544.
[80] II 2, p. 511.
[81] III 2, p. 534.

toujours devant les yeux[82]. En somme, l'étranger permet de remettre en cause l'ordre établi ; il pousse ces Vénitiennes à l'aventure.

En fait, le bel étranger n'est pas seulement accepté, il est désiré. Il représente un rêve de bonheur, ou tout simplement un enchantement des sens.
Ainsi, Iulius fait une cour assidue à Valeria ; il se dit son serviteur, son esclave, prêt à mourir pour elle[83], jure devant Dieu qu'il l'épousera et l'emmènera dans sa patrie[84], oubliant ou ignorant qu'elle est déjà mariée. Après un premier temps de résistance, la jeune femme tombe sous le charme du séducteur. Elle connaît les affres de l'angoisse[85] lorsqu'il tarde à venir la rejoindre, de la jalousie en identifiant la chaîne offerte par Angela[86]. Prête à perdre sa dignité, elle n'hésite pas à envoyer sa servante à l'auberge chercher le bel étranger[87].

Comme le soulignent Anna Laura et Giulio Lepschy, le caractère exceptionnel de cette comédie réside dans la représentation des deux personnages féminins, figures actives et non passives, sujets et non objets de la passion amoureuse[88]. Et Angela est d'une modernité inconcevable pour la bonne société de l'époque. Elle a jeté son dévolu sur Iulius au premier regard et fait preuve d'une volonté de fer : « Voio aver quel fio, mì »[89]. Elle brûle de désir, en perd le sommeil et avoue sans ambages que lui seul pourra l'apaiser, et à sa domestique, qui estime que tous les hommes sont pareils, elle rétorque : « Sì ; ma questo xè el megio de quantio xè in Veniesa, in Levante, in Teraferma, in tut'el mondo »[90], soulignant ainsi le caractère exceptionnel du jeune homme dans tout l'horizon de la Sérénissime. Il est son Dieu, sa joie, et elle désespère de ne pas être remarquée par lui. Peut-être la croit-il trop vieille ? Peut-être est-il amoureux de Valeria[91] ? Quoi qu'il en soit, elle se sent mourir de désir : « Sun morta, mì. Sudo, in aqua tuta »[92]. Suit une scène ambiguë, où elle confond sa servante avec son amoureux : elle l'embrasse, l'enlace, la serre contre elle. Ce qui annonce la nuit ardente qu'elle va passer avec le jeune Milanais. Elle fait préparer la chambre, orner la mezzanine de tapisseries, installer le balda-

[82] III 1, p. 522 : « E po' el xè forestier, che se ne pul piàr piaser, e po' va fuora, che no ti sta sempre in gli oci. »
[83] II 3, p. 513-514.
[84] I 1, p. 501.
[85] IV 3, p. 539.
[86] IV 5, p. 541-544.
[87] V 2, p. 545.
[88] Anna Laura et Giulio Lepschy, « La "Veniexiana" e il tocco femminile », dans François Livi et Carlo Ossola (dir.), *De Florence à Venise, Hommage à Christian Bec*, Paris, PUPS, 2006, p. 339-346.
[89] Édition de référence, I 4, p. 507 : « Je veux avoir ce garçon, moi. »
[90] I 4, p. 505. Traduction : « Oui, mais celui-ci est le meilleur de tous ceux qu'on trouve à Venise, au Levant, en Terre-ferme, dans le monde entier. »
[91] I 4, p. 506.
[92] *Ibid*. Traduction : « Je suis morte, moi. Je transpire, je suis toute en eau. »

quin, brûler des parfums[93]. La scène d'amour, d'un érotisme jubilatoire, allie vocabulaire poétique et gestes réalistes[94]. Notons, sans nous étendre sur le sujet, que c'est Angela qui mène la danse : « Tasi e dormi, ché voio far a moi modo »[95], dit-elle. En bref, ils ne voient pas le temps passer et, en échange d'un baiser, la belle Vénitienne lui offre une chaîne en or et une émeraude[96].
L'étranger est donc désiré, aimé, choyé.

En conclusion, l'Autre, l'Étranger est très bien accepté à Venise, que ce soit pour la qualité de son travail ou pour son charme inconditionnel, exception faite de l'épouvantail que représente la menace turque.
La République Sérénissime apparaît ainsi cosmopolite, ouverte sur le monde, sur les autres. Preuve en est que chacun des personnages mis en scène parle sa langue, et tout le monde se comprend[97].

C'est l'une des raisons qui faisaient de Venise un modèle à suivre à l'époque de la Renaissance[98]. Et Iulio en fait un éloge inconditionnel : elle est bienveillante avec les étrangers, courtoise avec les jeunes, a produit tant de beauté et tant d'amour qu'il ne sait quel parti prendre[99].

Laissons le mot de la fin à Michel de Montaigne qui séjourne à Venise du 7 au 12 novembre 1580 et à son *Journal de voyage en Italie* :

> …il [Montaigne] la [Venise] reconnut et toutes ses particularités avec extrême diligence. La police, la situation, l'arsenal, la place Saint-Marc et la presse des peuples etrangiers, lui samblarent les choses plus remarquables[100].

Théa PICQUET
Aix-Marseille Université
CAER-EA 854 / UMR TELEMME

[93] II 4, p. 514-515.
[94] III 3, p. 525-528. Voir à ce propos F. Grazzini, « Amor di donne e amor di città : la totalità erotica delle "Venexiana" », in *Forma e parola. Studi in memoria di Fredi Chiappelli*, a cura di D. J. Dutschke, Roma, Bulzoni, 1992, p. 305-326.
[95] III 5, p. 530-531. Traduction : « Tais-toi et dors, laisse-moi faire. »
[96] III 5, p. 532-534.
[97] Voir à ce propos : « L. Vanelli, I dialetti italiani settentrionali nel panorama romanzo. Studi di sintassi e morfologia », in *Biblioteca e cultura*, 555, Roma, Bulzoni, 1998, p. 74.
[98] À signaler la conférence que j'ai donnée à la journée d'études organisée à Aix-en-Provence, par l'Axe 1 du CAER, lundi 23 juin 2014, intitulée : *Le débat politique à la Renaissance. Donato Giannotti, « Della Repubblica de' Viniziani » (1525-1526).*
[99] Édition de référence, IV 2, p. 537.
[100] Michel de Montaigne, *Journal de voyage en Italie*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 1183.

LE *GUANCHE* DE TÉNÉRIFE DANS UNE *COMEDIA* DE LOPE DE VEGA : UN ÉTRANGER ENNEMI, UN SAUVAGE OU UN BARBARE ?

« Barbare est cette nation, / et dénuée de richesses, /
mais notre juste intention / est de résister à sa sauvagerie./
Ah, pieuse Religion ! »
(Les guanches de Ténérife et Conquête des Canaries[1]*)*

L'étranger est une figure théâtrale qui intervient maintes fois dans le prolifique théâtre de Lope de Vega, et comment en serait-il autrement, lorsque l'on aborde tous les sujets possibles ou presque tous, depuis l'histoire antique et biblique jusqu'aux thèmes de l'histoire nationale et étrangère de son pays, les amours tant divines que profanes, et les préoccupations et motivations les plus actuelles pour un homme de son temps, un contemporain de Cervantès et de Shakespeare. Sommairement, nous proposons de distinguer trois catégories de personnages d'étrangers, celui dont on peut se moquer (plus ou moins satiriquement le plus souvent), celui qui se comporte de manière tout à fait honorable, chevaleresque, qu'il convient de respecter par conséquent, et la représentation de l'étranger qui est un ennemi des Espagnols, et qu'il faut donc combattre.

[1] *Los guanches de Ténérife y conquista de Canaria* est une des rares productions dramatiques consacrées à ce thème de conquête militaire et de colonisation espagnole. D'après Griswold Morley et Courtney Bruerton, cette *comedia* de Lope de Vega aurait été composée dans l'intervalle 1604-1606. Elle est de toute manière antérieure à 1609, puisqu'elle se trouve citée dans la deuxième liste de *comedias* établie par le dramaturge lui-même et figurant dans son roman *Le Pèlerin* (*El peregrino*). Nous savons aussi qu'elle sera publiée pour la première fois en 1618 dans la *Parte décima* des *comedias* de Lope. Elle compte 3009 vers répartis en 1010 v. pour l'Acte I, 1000 v. pour l'Acte II, et 999 v. pour l'Acte III. Comme le plus souvent chez Lope, les formes poétiques sont très variées et élaborées (peu de vers blancs : seulement 140, soit 4% du total) : des quintils (*quintillas*), des quatrains (*redondillas*), des vers de *romance* (octosyllabes rimant tous les vers pairs) des huitains (*octavas*) particulièrement sophistiqués (*octavas reales*), des vers de rondeau (*letrilla*), un sonnet. L'édition espagnole que nous avons utilisée est celle de la réédition des œuvres dramatiques de Lope de Vega par Marcelino Menéndez Pelayo dans la collection Biblioteca de Autores Espad Obras Españas drañtores Espanticas de Espana, Ediciones Atlas, Madrid, 1968.blioteca de Autores Espanoles... famosos"nnel danñoles…, Obras de Lope de Vega, XXIV, Crónicas y leyendas dramáticas de España, Ediciones Atlas, Madrid, 1968. La dernière édition (critique) que nous connaissons de cette *comedia* est américaine, publiée à Newark, Delaware, en 2003, et est l'œuvre de Eyda M. Merediz. Elle apporte des considérations pertinentes sur la violence colonialiste espagnole et le recul critique de Lope de Vega, idées que nous partageons.

C'est à cette troisième catégorie d'étrangers à laquelle nous nous intéresserons ici, et à l'intérieur de celle-là, nous avons retenu le personnage du *guanche*[2] de Ténérife, peuple antique et mystérieux habitant la dernière île de l'archipel des Canaries à être conquise, et qui fut littéralement exterminé par les Espagnols au XVI[e] siècle. Mais ce rappel par Lope de Vega de l'histoire de la conquête des Iles Canaries – et de Ténérife en particulier – ne va pas sans poser la question du statut même du personnage du *guanche* : qui est-il exactement pour les militaires espagnols mis en scène dans cette pièce, un étranger ennemi en son essence même, un « sauvage » ou un « barbare » ? De même, il n'est pas inintéressant de voir comment à son tour le *guanche* canarien peut se représenter (selon notre dramaturge) l'étranger espagnol qui fait intrusion sur son territoire ancestral et insulaire et le soumet au joug de la religion catholique et au pouvoir bien temporel des Rois Catholiques (Isabelle de Castille et Ferdinand d'Aragon).

1. La source poétique de Lope de Vega

Lope de Vega a trouvé son inspiration dans un long poème épique, *Antiquités des Îles Fortunées de la Grande Canarie, conquête de Ténérife et apparition de la sainte statue de la Candelaria en vers libre et octava rima*[3] (Séville, 1604) par le bachelier Antonio de Viana, natif de Ténérife, et étudiant en médecine à Séville. Ce poète s'appuya pour le fond historique sur l'ouvrage du moine dominicain Alonso de Espinosa : *De l'origine et des miracles de la statue de Notre Dame de la Candelaria, qui apparut à Ténérife, avec la description de cette île*[4] (Séville, 1594). D'après le grand érudit espagnol (dont les jugements esthétiques sont en revanche parfois sujet à caution) Marcelino Menéndez Pelayo, Lope de Vega aurait apprécié chez Viana le style agréable et exubérant, la fantaisie, « la candeur idyllique de ses tableaux », mais aussi et surtout, « l'étrangeté et la nouveauté des choses qu'il raconte et de la nature qu'il décrit[5] ».

---

[2] Le *guanche* serait un mot d'origine berbère (= Igwanciyen), et voudrait dire : « les hommes ». La plupart d'entre eux vivaient dans des grottes, comme les Berbères des Matmatas de Tunisie ou ceux des Aurès en Algérie. Ils pratiquaient certaines cultures, la chasse et la cueillette. Les *guanches* avaient un niveau technique comparable à celui des hommes de Cro-Magnon ; ils n'avaient que des javelots de bois et des haches de pierre pour se défendre des très catholiques (et mieux armés) Espagnols… Les guanches de l'île de Grande Canarie seront vaincus en 1478-1483, même si Ténérife opposa plus de résistance, puisque cette île fut la dernière à être conquise par Alonso Fernández de Lugo et soumise en 1495-1496 (bataille décisive de *La Victoria*).

[3] *Antiguëdades de las Islas Afortunadas de la Candelaria en verso suleto y octava rima.*

[4] *Del origen y milagros de la imagen de nuestra señora de la Candelaria, que apareció en Tenerife, con la descripción de esta isla.*

[5] En espagnol : « la candidez idílica de sus cuadros… la extrañeza y novedad de las cosas que cuenta y de la naturaleza que describe », in *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega,*

2. L'argument de la *comedia Los guanches de Tenerife*

Il n'est pas inutile de rappeler l'argument de cette *comedia* dans la mesure où la fiction sentimentale en particulier se mêle à une évocation historique relativement précise de la conquête espagnole de l'île canarienne de Ténérife au XV^e^ siècle. Le premier Acte débute par l'arrivée d'un navire transportant des troupes espagnoles à Ténérife, et la présentation des personnages principaux tant du côté espagnol que canarien. C'est ainsi que le premier personnage (historique) à parler est le général don Alonso de Lugo. Pour les intervenants espagnols, il y aura encore et successivement don Lope Fernandez de Guerra, les capitaines Castillo et Trujillo. Du côté des *guanches*, c'est d'abord le roi « barbare » Bencomo qui s'adresse à sa fille, la belle Dacil, puis prendront la parole le « capitaine » Siley, Tinguaro, général, un devin (*agorero*) du nom de Sileno, et des gardes de Dacil, Manil et Firán. Le devin a prophétisé l'arrivée des Espagnols, ce qui crée un certain émoi chez les *guanches*. Les soldats espagnols débarquent donc, et le capitaine Castillo part en reconnaissance de l'intérieur de l'île. Parallèlement, la princesse Dacil désire se baigner dans une proche lagune. Le capitaine – qui était dans les parages – fait prisonnière la belle Dacil, et l'enlève. Mais celle-ci a l'intelligence de rompre son collier d'ambre et de coquillages, et de les semer telle un Petit Poucet canarien… Ses gardes – Siley, Manil, Firán – pourront alors partir à sa recherche et rattraper le ravisseur. La logique militaire voudrait que les *guanches* exterminent tout de suite cet ennemi, mais Dacil – qui n'est pas indifférente au charme de son ravisseur[6] – en décide autrement., épargne donc le capitaine et le laisse retourner à ses hommes en compagnie de Manil. Les Espagnols, à leur tour, laissent accéder Manil à leur général qui l'interroge sur l'organisation civile des *guanches*, puis lui offrent un cadeau pour son roi. Manil choisit un col…

À l'Acte II, quelques personnages supplémentaires interviendront aussi, comme la "barbare" Palmira, le soldat espagnol Valcázar, et une autre "barbare", donc *guanche*, Erbasia. Le roi Bencomo se lamente devant l'invasion étrangère, tandis que Manil rend compte de sa rencontre avec les troupes espagnoles. Dacil – et dès sa "captivité" par le beau capitaine Castillo nous l'avions deviné – s'épanche auprès de Manil et celui-ci la rassure sur les sentiments du capitaine à son égard en lui remettant un message oral de sa part. De leur côté, deux soldats espagnols – le capitaine Trujillo et Valcázar – font la cour à deux femmes indigènes, Palmira et Erbasia, puis après leur "avoir donné leur âme", ils s'en vont et cherchent un endroit où dormir. Mais le frère du roi, Tinguaro, et un autre guerrier, Arfino, les découvrent endormis. Arfino dérobe son épée au capitaine Trujillo. Par ailleurs, pour distraire la forte mélancolie de Dacil, une fête est donnée en son honneur,

V, Edición Nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, MCMXLIX, p. 287.

[6] Elle répétera plusieurs fois : « ¡lindo español ! » (« le bel Espagnol ! »).

avec une danse canarienne[7], alors qu'à la scène suivante, c'est la guerre qui éclate entre les deux armées. Siley, ambassadeur des *guanches*, défie les Espagnols dans un vigoureux monologue, tandis que le général Alonso de Lugo fait savoir au roi Bencomo que ses intentions sont plus missionnaires que guerrières. Une seconde bataille éclate, où Tinguaro brandit l'épée volée au capitaine Trujillo. Celui-ci parvient à la récupérer non sans avoir été blessé auparavant. Le capitaine Castillo disparaît dans la confusion de la guerre, et les *guanches* célèbrent leur victoire. Dacil est désespérée, et envoie Manil à la recherche de Castillo. À son retour, Manil affirme que le capitaine a dû être tué, ce qui amène la princesse canarienne à souhaiter rejoindre son amant dans la mort en absorbant une boisson abandonnée par les Espagnols, qu'elle prend pour du poison et qui n'est en réalité que du vin…Dacil enivrée – sans s'en rendre compte – rencontre alors le capitaine Castillo qui a survécu à la bataille catastrophique pour les Espagnols (50 hommes ont survécu sur 1000). Celui-ci part avec elle pour vivre chez les *guanches.*

Manil et Firán s'entretiennent du retour (peu probable selon eux) des Espagnols. D'après une indication scénique, nous voyons une grotte s'ouvrir (une "porte" faite de branchages s'entrouvre), et apparaît alors une statue de la Vierge Marie avec son Divin Enfant, et tenant une chandelle. Les deux "barbares" en sont interloqués, lui parlent comme si elle pouvait leur répondre, la prenant vraiment pour une dame… Ils s'offusquent de son silence, s'enhardissent et s'énervent, se croyant méprisés… Manil, furieux, s'apprête à lui jeter une pierre, mais son bras reste paralysé ! Firán veut alors lui couper la main avec son couteau… et se blesse lui-même ! Ils s'enfuient en criant « Trahison, trahison / de l'espagnole nation…! » Palmira vient annoncer l'arrivée de troupes espagnoles conséquentes (avec armures étincelantes et beaucoup de poudre, de bruit). Bencomo se vante de les rejeter à l'eau une nouvelle fois. Un autre miracle se produit : c'est Firán qui est guéri de sa main alors que son ami Manil a demandé sa guérison à la Vierge de la grotte… Dacil minaude avec Castillo, puis dit que son père a tué plus de 800 Espagnols, tandis que le capitaine espagnol est sûr que les siens vont revenir… L'on entend alors un coup d'arquebuse. Dacil veut que Castillo lui jure d'être son mari, et prend pour témoin un rocher. Puis les conquérants gagnent du terrain, Trujillo fait prisonnière Dacil. Castillo (vêtu de peaux de bête comme un *guanche*) apparaît alors. Castillo est prêt à se battre avec Trujillo pour protéger Dacil, mais les deux camarades se reconnaissent à temps. Castillo part avec Trujillo rejoindre les troupes et le général Alonso, et Dacil reste seule. Le roi Bencomo est vaincu mais n'est pas prêt à se rendre, jusqu'à ce que l'archange Saint Michel lui apparaisse tout étincelant, le menace de lui enlever la vie avec son épée de feu s'il ne se rend pas aux catholiques Espagnols… Le général don Alonso, de son côté, est convaincu qu'il y a de

[7] La danse canarienne est déjà connue de Boccace vers 1340 (il la mentionne dans son *De Canaria*, selon des informations qu'il a obtenues de marchands et navigateurs). C'était une danse très populaire au XVII^{e} siècle, et le théâtre classique espagnol y a recours fréquemment.

l'or à Ténérife, et des Espagnols vont en chercher dans la montagne avec des pioches. Bencomo, fortement impressionné par l'apparition miraculeuse, se rend au général Alonso, et crie lui-même : "¡Viva España! ». L'archange saint Michel apparaît une seconde fois, dans la grotte de la Vierge de la Candelaria, et dit lui-même aux Espagnols que le trésor caché dans la montagne est cette Vierge. Le roi Bencomo réclame alors le baptême, et Castillo accepte de se marier avec Dacil (si elle se fait chrétienne). La *comedia* se termine par une série de mariages, comme il est traditionnel dans le théâtre classique espagnol : outre celui de Castillo avec Dacil, il y a celui de Trujillo avec Palmira, et celui de Valcázar avec « la belle Erbasia ». Ténérife va connaître un début de colonisation avec les trois premiers foyers qui viennent d'être nommés et obtenir un temple sacré, celui de la Vierge de la Candelaria, Sainte Patronne de Ténérife.

2. Le *guanche* pour le conquérant espagnol : sauvage ou barbare ?

Jusqu'à présent, nous avons évoqué l'argument de la *comedia*, et son arrière-fond historique. Soit. Mais qu'en est-il de l'étranger ennemi qu'est le *guanche*, doit-on le qualifier de « barbare » ou de « sauvage » ? Lope de Vega, en fait, n'emploie dans cette pièce qu'un seul terme, « bárbaro » ou « bárbara ». Que ce soit dans le corps du texte lui-même, ou dans les didascalies. Pour ce qui est des trois Actes, il y a une répartition un peu différente : 9 fois employé à l'Acte I, 5 fois à l'Acte II, et 9 fois à nouveau à l'Acte III (23 occurrences au total). Nous remarquons tout de suite que le personnage lopesque du général Alonso de Lugo, alors qu'il est encore en mer mais s'approche de l'île de Ténérife, évoque ainsi l'ennemi devant ses hommes :

> Pour la troisième fois, vous retournez
> à Ténérife, pleins d'allant,
> pour éprouver les belliqueux
> bras – que vous connaissez déjà –,
> de ces fameux barbares[8].

Un peu plus loin, Alonso qualifie ce peuple de « barbare », de farouche (pour ne pas dire « sauvage »[9]), certes, mais tout de suite aussi se réfère à leur manque de richesses et à la Religion. La question des richesses (or, argent) nous rappelle étrangement la motivation principale des Conquistadors espagnols en

[8] « Tercera vez animosos / a Tenerife volvéis, / a probar los belicosos / brazos que ya conocéis, / de sus bárbaros famosos. », p. 65a (nous citerons chaque fois dans l'édition espagnole signalée en note 1).

[9] Le terme exactement employé est « fiereza », qui veut dire « inhumanité », « cruauté », « brutalité », « sauvagerie ».

Amérique, lorsque la religion catholique était alors mise en avant pour justifier la chasse aux idoles, les baptêmes forcés ou la mort, l'éradication des « prêtres » de religions considérées comme diaboliques, la colonisation, l'esclavage enfin. Significativement d'ailleurs, le général espagnol dit qu'il veut expulser le Démon de cette île, et que l'archange « divin » (nous verrons plus loin qu'il s'agit de saint Michel) l'aidera dans son entreprise guerrière. Les *guanches* de Ténérife sont donc qualifiés de « barbares » au sens de « non chrétiens », « païens », « idolâtres ». Disons que, s'il existe un mythe du « sauvage », cette figure qui est l'héritière de mythes très anciens et du folklore, il existe aussi évidemment « un sauvage littéraire », élaboré au long du Moyen Âge, et qui débouchera sur la figure du « sauvage » dans le théâtre classique espagnol – entre autres théâtres sans doute. Les traits caractéristiques sont faciles à déceler : son aspect extérieur, son vêtement, sa nature (humaine ? surnaturelle ?), ses actions, son comportement… Les auteurs chrétiens peuvent en faire une interprétation diabolique, évidemment, mais pour certains[10], « le sauvage » plus ou moins monstrueux, plus ou moins anormal, reste un homme, et à ce titre peut très bien être racheté par le message du Rédempteur, être converti. Mais au-delà du mythe, du folklore, les auteurs chrétiens et les humanistes ensuite sont redevables à Aristote de leur pensée du sauvage. En effet, celui-ci définit l'homme dans son essence comme un être naturellement sociable et « politique » (*fúsei politikón zoon*). Il est alors facile de comprendre qu'un homme digne de ce nom ne peut vivre que dans une ville (la *polis* grecque) ou un État (la *res publica romana*)[11]. Pour en revenir à notre *comedia*, il est significatif que le général espagnol don Alonso de Lugo demande au *guanche* Manil s'ils ont des lois, et s'il y a des villes dans son île. Celui-ci lui répond qu'ils ont des lois, et de « pauvres cabanes ». Autrement dit, pas de villes… Cette absence de villes pourrait inviter le lecteur (ou le spectateur docte) épris d'Aristote et de sa définition à voir les *guanches* de Ténérife comme des « sauvages »… Or, la question ne se pose pas seulement en ces termes, et il nous faut aussi compter sur une autre figure de l'altérité et de l'étranger, celle du « barbare ». À l'origine, la chose est connue, le « barbare » est l'étranger pour le Grec, celui qui ne sait pas parler le grec, et étymologiquement parlant le « barbare » est celui qui « balbutie » une langue, celui dont le langage semble informe et incohérent. Et le barbare ne sait ni parler correctement ni vivre correctement en société. Par conséquent, il peut hériter de caractéristiques communes au « sauvage », comme – à défaut d'être nu et tout poilu – porter un vêtement fait de peaux de bête, et vivre dans l'éloignement ou la non réalité d'une civilisation urbaine. Dans la *comedia* de Lope de Vega, la question du langage et du vêtement est posée, mais d'une manière inattendue en ce qui concerne le

[10] C'est ainsi que saint Jérôme est le premier à défendre « le sauvage » dans sa *Vita sancti Pauli*.

[11] Nous devons tous ces éclaircissements à l'excellent ouvrage de Fausta Antonucci justement sur le thème du sauvage dans la comedia du Siècle d'Or : *El salvaje en la comedia del siglo de oro / Historia de un tema de Lope a Calderón*, RILCE (Universidad de Navarra) / LESO (Université de Toulouse), 1995.

langage des *guanches*. En effet, lorsque le capitaine Castillo surprend la belle canarienne Dacil en train de se baigner dans une lagune, il la compare d'abord à un bel oiseau, puis à un fruit appétissant, enfin à un ange, pour finir par une invention diabolique des « barbares insulaires »… Lorsqu'il veut vérifier si elle est humaine ou illusion, Castillo l'attrape par un pied, et aussitôt Dacil lui dit : « Arrête, Espagnol ! ». Castillo ne la comprend pas, et se dit que si elle était un ange elle saurait parler espagnol… Il lui demande alors si elle le comprend, et Dacil lui répond (en espagnol) :

> Je comprends peu,
> et s'il n'y avait pas eu dans d'autres expéditions
> trois ou quatre de tes compagnons
> qui soient restés dans l'île
> comme captifs de leur maître,
> je ne te comprendrais guère,
> mais pour le plaisir j'apprends
> un peu de votre espagnol[12].

Un peu plus loin, Manil confirme ce que vient de dire Dacil à propos de la langue, et montre au capitaine Trujillo que, contrairement à ce que les Espagnols pensent des *guanches*, il n'est pas une « bête », qu'il le comprend et peut parler espagnol :

> Oui, je comprends.
> Parce que, même si vos Espagnols là-bas
> nous traitent de bêtes,
> nous ne sommes pas si ignorants ;
> pour maîtres vous nous avez laissé
> quelques captifs de votre camp ;
> mais si je ne parle pas bien, pardonnez moi[13].

Il y a donc des « barbares » canariens capables de comprendre la langue de l'ennemi, alors que la réciproque n'est pas vraie… Curieusement, les Espagnols n'ont pas l'air surpris lorsqu'ils ont affaire à un(e) *guanche* qui les comprend, même partiellement, et qui peut parler l'espagnol… Mais poursuivons avec Dacil et Castillo. La belle princesse dit à celui qui voulait l'emmener en captivité : « Vous, les Espagnols, / vous nous prenez pour des sorcières, / nous les barbares

[12] « Poco entiendo. / Y a no haber de otras jornadas / tres o cuatro compañeros / tuyos quedado en la isla / por cautivos de su dueño, / no te entendiera palabra ; / que, por mi contento, aprendo / algo de vuestro español. », *ibid*., p. 74b.

[13] « Sí, entiendo. / Que aunque de bestias nos traten / allá vuestros españoles, / no somos tan ignorantes ; / las veces que habéis venido, / por maestros nos dejastes / algunos cautivos vuestros : / si no hablo bien, perdonadme. », *ibid*., p. 80a.

canariennes.[14] » La « barbare » Dacil se réfère à la sorcière redoutée en tout cas par les catholiques Espagnols, pour expliquer le comportement très respectueux du capitaine Castillo à son égard, et insinuant ainsi qu'elle ne doit pas lui plaire… Le capitaine espagnol lui donne une autre explication : ce n'est pas du tout ce qu'elle croit, mais lorsqu'on est en terre étrangère, l'on doit se méfier des fruits trop beaux, par prudence :

> Sur le dernier point, tu te trompes ;
> avec toi il m'arrive
> ce qui arrive à un homme qui peut voir
> des fruits de terres étrangères ;
> et qui, en les voyant si beaux
> désire fortement les manger,
> mais craint qu'ils puissent être
> par malchance vénéneux.
> Je t'avoue que je ne sais pas
> manger, Dacil, ta beauté ;
> car je crains que dans ta douceur
> se trouve ma mort et le venin[15].

Il y a aussi une scène charmante de naïveté féminine canarienne à partir de l'expression métaphorique et néo-pétrarquiste « donner son âme » employée par le galant soldat espagnol Valcázar. Celui-ci est reconnaissant à la « barbare » Erbasia et à son amie Palmira pour leur hospitalité (elles lui ont donné le gîte et le couvert pour la nuit). Valcázar dit à Erbasia qu'il ne pourra oublier ce geste et qu'il est son obligé. Erbasia voudrait savoir de quelle manière il lui est reconnaissant, et Valcázar lui répond qu'il lui « laisse son âme ». Erbasia ne peut comprendre cette expression qui vient d'une culture étrangère, elle n'en a pas le code, et Lope de Vega joue ironiquement de cette incompréhension-là…

Les officiers espagnols – par le biais des avis du général Alonso, des capitaines Trujillo et Castillo – ont une vision opposée des *guanches* : pour les uns, ce ne sont que des barbares peureux, qui se cachent entre les rochers et veulent surtout sauver leur vie (Castillo) ; pour d'autres, l'ennemi va résister et se prépare au combat (Trujillo). Ce sont des gens qui dansent et font la fête, ou qui consultent leurs idoles (Castillo), mais pour Trujillo ces *guanches* n'ont pas d'idoles, et il faut être sur ses gardes avec eux. Le général espagnol tranchera en faveur de l'appel à la prudence et à la méfiance du capitaine Trujillo. Peu de temps après, à l'occasion

[14] « Tenéisnos por hechiceras / a las bárbaras canarias / los españoles. », *ibid*., p. 77a.
[15] « En lo postrero te engañas ; / mas contigo me sucede / lo que a un hombre que ver puede / frutas de tierras extrañas, / que viéndolas tan hermosas, / bien las desea comer, / mas teme que pueden ser / por ventura venenosas. / Confiésote que no sé / comer, Dacil, tu hermosura ; / que temo que en tu blandura / mi muerte y veneno esté. », *ibid*., p. 77a.

de féroces combats, les Espagnols qui subiront beaucoup de pertes devront battre en retraite et quitter l'île. Ils reviendront un an plus tard, et à l'Acte III aura lieu la victoire historique et définitive du général Alonso de Lugo sur les *guanches* de Ténérife.

3. L'Espagnol vu par les *guanches*

La différence qu'implique le fait d'être « étranger » est réciproque : le *guanche* de Ténérife a lui aussi sa vision de l'Espagnol, d'autant plus que Lope de Vega situe l'action de sa pièce dans les deux dernières années de la conquête de Ténérife – la dernière île qui n'appartenait pas encore au royaume des Rois Catholiques – au moment de la défaite canarienne, et du début de la colonisation espagnole. La première indication que nous ayons sur les Espagnols vus par les *guanches* nous est donnée par le roi Bencomo[16] lui-même : c'est un ennemi redoutable, capable de leur causer beaucoup de pertes. Il nous dit que les Espagnols sont déjà venus deux fois à Ténérife, et qu'il leur a résisté deux fois, mais qu'il craint la troisième fois à cause du grand nombre de leurs pertes passées. Il va d'ailleurs consulter son « Dieu »[17] à ce sujet. C'est le devin Sileno qui est chargé de la consultation, et qui en rend compte au roi Bencomo en ces termes : les Espagnols vont venir à Ténérife pour la troisième fois, et il évoque leurs navires de guerre comme des « oiseaux noirs … avec des ailes blanches ». Il sait aussi que l'ennemi espagnol est résolu à conquérir l'île coûte que coûte[18]. Le roi Bencomo en est bouleversé, et ne comprend pas cette injuste agressivité des Espagnols aux armes redoutables et redoutées. Il ne comprend pas du tout cette action guerrière de la part d'étrangers qui veulent les chasser de leur patrie ancestrale. D'autant plus qu'il n'y a ni or ni argent dans son île... Son frère, Tinguaro, n'a pas une haute opinion des Espagnols, et en revanche est confiant dans la propre force et valeur des *guanches* :

---

[16] Il s'agit du monarque du royaume (*menceyato*) de Taoro, qui mourut dans la décisive bataille de la Laguna en mai 1595, avec son frère Chimenchia. Dans l'ouvrage du dominicain Alonso de Espinosa, *Historia de Nuestra Señora de Candelaria*, nous pouvons lire une description de l'île de Ténérife, et le récit de cette bataille où ce roi est appelé Quebihi Benchomo. Viana en fait un de ses personnages épiques, et invente un autre nom au frère de ce roi : Tinguaro. Chez Viana, c'est Tinguaro qui meurt dans la bataille, et Bencomo se rend et accepte la paix espagnole. Lope de Vega, quant à lui, suit bien la version poétique de Viana, mais ne fait pas mourir Tinguaro dans la bataille.

[17] Lope de Vega ne nous en dit pas plus sur ce Dieu… Nous ne savons pas si Viana (que nous n'avons pas pu lire directement) est plus explicite sur ce point.

[18] « … / vuelven tercera vez con alas blancas / aquellos negros pájaros de España / que, como ya sabéis, llaman navíos. / La determinación con que ya llegan / es de morir o conquistar la isla. », *ibid*., p. 68b. Ce que nous traduirons ainsi : « … / ils viennent pour la troisième fois avec des ailes blanches, / ces noirs oiseaux d'Espagne / que l'on appelle, comme vous le savez bien, des navires. »

…… Pourquoi crains-tu
la force de quelques hommes trompeurs,
qui imitent le feu, les coups de tonnerre et les éclairs,
et qui ne savent pas lutter, courir, faire des sauts,
se servir d'un arbre, brandir un pin,
tirer à l'arc, renverser un taureau
¡saisi par les cornes avec dextérité[19] ?

Le devin Sileno partage aussi cette façon de voir les Espagnols envahisseurs et belliqueux, mais à la différence de Tinguaro il semble aussi leur envier certaines de leurs particularités, ne serait-ce que leurs grandes capacités pour traverser les mers, leur armement redoutable et leur apparence vestimentaire :

Tinguaro a bien parlé, et il est indigne
de ton courage de craindre les Espagnols,
qui ne sont vaillants que par leurs mensonges.
Qui saurait faire comme eux des oiseaux
taillés dans le bois, avec du drap et des cordes,
pour voler au-dessus des eaux !
Des armes en métal resplendissant,
pour résister à nos flèches acérées et dures !
Des habits si riches en couleurs !
Ces canons tout pleins
de voix, d'étincelles et de boules
qui résonnent dans les airs!
S'ils étaient vaillants, c'est corps à corps
qu'ils mettraient à l'épreuve nos forces, ou en brandissant
comme dit Tinguaro, un frêne, un pin[20].

L'étranger espagnol est un homme rusé (*gente astuta*), courageux même s'il manque de forces physiques, et très ingénieux. Mais, pour le roi Bencomo, c'est aussi un tyran qui vient l'offenser et lui faire la guerre alors que, lui, ne l'a

[19] « … ¿ De qué temes / la fuerza de unos hombres embaidores, / que fingen fuego, truenos y relámpagos, / y no saben luchar, correr, dar saltos, / jugar un árbol, esgrimir un pino, / tirar un arco, derribar un toro / asido por los cuernos diestramente ? », *ibid*., p. 68b-69a.

[20] « Dice Tinguaro bien ; y es cosa indigna / de tu valor temer los españoles, / que sólo con embustes son valientes. / ¡Quién supiera como ellos hacer aves / de madera labrada, lienzo y cuerdas, / con que volar encima de las aguas ! / ¡Quién armas de metal resplandeciente, / con que resisten nuestras duras flechas ! / ¡Quién vestidos tan ricos de colores ! / ¡Quién aquellos cañones embutidos / de voces, de centellas y de bodas, / que vienen por los aires resonando ! / Si ellos fueran valientes, cuerpo a cuerpo / probaran nuestras fuerzas, o esgrimiendo / como dice Tinguaro, un fresno, un pino. », *ibid*., p. 69a.

nullement offensé. Il y a aussi l'étonnement, pour ne pas dire la stupeur et la peur de la princesse Dacil lorsqu'elle voit pour la première fois venir vers elle un Espagnol à cheval, le capitaine Castillo:

> Que le soleil me vienne en aide ! Qu'est cela ?
> Est-ce un géant celui-là si haut
> qui, à force de sauts,
> vient vers moi en levant le cou ?
> On dirait un homme, et vêtu.
> Mais comment, s'il est un homme,
> peut-il marcher avec quatre pieds ?
> Hélas, pauvre de moi, s'il m'a entendue !
> Il a deux visages; mais non,
> car il est en train de se diviser en deux;
> l'un est petit (je ne comprends pas
> si c'est une personne comme moi);
> l'autre est resté au pied
> d'un arbre ; lui vient ici:
> ah, Dieu, s'il va me tuer !
> Je suis morte s'il me voit[21].

Le cheval n'existait pas à Ténérife, en effet, avant la conquête des Espagnols. La surprise et l'épouvante de Dacil sont donc tout à fait vraisemblables. Lope de Vega pouvait aussi penser à un fameux précédent avec la « découverte » du Nouveau Monde en 1492 et surtout à ce qui s'est ensuivi, avec les redoutables Conquistadors qui venaient de l'autre côté de l'Océan, ces hommes barbus, en armures étincelantes, avec le bruit de la poudre et leurs armes inconnues, montés à cheval, et qui avaient été d'abord pris pour des dieux par les Amérindiens stupéfaits et apeurés.

Il y a enfin une description du vêtement masculin espagnol faite par le *guanche* Manil, et qui a pour but de montrer que les Espagnols ne peuvent pas être aussi forts et courageux que les Canariens, que le *guanche* autochtone se sent supérieur physiquement à son ennemi étranger :

> Comment pouvez-vous avoir des forces
> égales aux nôtres,
> liés et ceints

[21] « ¡Válgame el sol ! ¿Qué es aquello ? / ¿Es gigante aquel tan alto, / que con uno y otro salto / viene levantando el cuello ? / Hombre parece, y vestido. / Pero ¿cómo, si lo es, / camina con cuatro pies ? / ¡Ay, triste, si me ha sentido ! / Dos caras tiene ; mas no, / que ya en dos se va partiendo ; / uno es chico (no lo entiendo / si es persona como yo) ; / el otro ha dejado al pie / de un árbol ; él viene acá : / ¡ay, Dios, si me matará ! / Yo soy muerta si me ve. », *ibid*., p. 72b-73a.

par le corps en tant d'endroits ?
Le cou dans les collets à fraise,
la ceinture dans cet habit
que là-bas vous appelez culottes bouffantes
et que vous faites voir prenant l'air ;
les bras, dans ces manches,
et les pieds, pour qu'ils marchent,
dans des chaussures aussi étroites.
Les jambes, d'où sortent-elles,
attachées avec ces jarretières ?
Il n'est pas possible que se dilate
avec d'aussi étroits pourpoints
le cœur par les chairs.
Mais ici, oui, avec des vêtements libres,
vous trouverez des hommes géants
qui peuvent manger un taureau
et boire deux mers.
Et ils hacheront menu d'un seul coup
avec le gros bout d'une branche de saule
dix ou douze des vôtres[22].

4. La vision critique et hétérodoxe de Lope de Vega

Cette *comedia* lopesque des *Guanches de Ténérife* qui évoque poétiquement et dramatiquement des faits historiques aboutissant à la conquête définitive de l'île de Ténérife – avec la victoire du général espagnol et la mort du roi de Taoro, Bencomo – présente le contact et la confrontation de deux peuples (et de deux civilisations), dont l'un, insulaire et ici qualifié de « barbare » (les *guanches*, d'origine lybique), et l'autre, péninsulaire, « civilisé » (les Espagnols européens) venus de l'est de l'Océan Atlantique en conquérants et leur ayant déclaré une guerre injuste qu'il ne comprend pas. Lope n'insiste pas, certes, sur la face sombre et sanglante d'une telle conquête : l'éradication au cours du XVI^e^ siècle presque totale de la culture et du peuple des *guanches* de Ténérife, un véritable génocide qui a abouti à la quasi disparition des autochtones *guanches*, alors qu'une nouvelle population,

[22] « ¿Cómo podéis tener fuerzas / para las nuestras iguales, / atacados y ceñidos / por el cuerpo en tantas partes ? / El cuello en las lechuguillas, / la cintura en ese traje, / que allá nombráis zaragüelles / y hacéis ver si cogen aire : / los brazos, en esas mangas, / y los pies, para que anden, / en zapatos tan estrechos. / Las piernas, ¿de dónde salen, / atadas con esas ligas ? / Ni es posible que se ensanche / con tan estrechas ropillas / el corazón por las carnes. /Acá sí que, en traje libre, / hallaréis hombres gigantes / que se comerán un toro / y se beberán dos mares ; / y machacarán de un golpe, / con un cepejón de un sauce, / diez o doce de vosotros. », *ibid*., p. 80b.

créole, a pu se développer avec la colonisation et les mariages entre conquistadors espagnols et les femmes *guanches* d'un certain rang social, comme ici la princesse Dacil avec le capitaine Castillo. Nous sommes au théâtre, certes, et une *comedia* de Lope de Vega – même s'il s'agit d'un drame historique, même si elle évoque des événements tragiques, des faits de guerre avec son lot important de morts – n'omet pas non plus d'offrir des scènes plaisantes, légères, avec de l'humour et une certaine ironie, qui fait qu'il est difficile d'affirmer que Lope de Vega voyait en ces *guanches* de Ténérife seulement et réellement des « barbares » païens bien inférieurs aux catholiques et civilisés Espagnols, même si le terme est employé un certain nombre de fois. Pour preuve, ces vers sur les vêtements des Espagnols qui sont jugés bien peu commodes et peu aptes au déploiement des forces physiques, alors qu'eux, les *guanches*, ne sont vêtus que de peaux de chèvre… Il y a de la part de Lope de Vega ce souci de montrer que les *guanches* de Ténérife ne sont pas des canariens comme les autres, dans la mesure où leur courage a empêché jusque là les Espagnols de s'emparer de leur île dans leurs tentatives précédentes. Le dramaturge montre bien que les Espagnols veulent conquérir cette île pour l'annexer au royaume d'Espagne, il est vrai, mais aussi parce qu'ils agissent conformément à leur foi, à leur honneur, à la Religion. Il est vrai aussi que nous trouvons chez certains personnages de guerriers espagnols cette image du « barbare » canarien comme idolâtre, et démoniaque. L'invocation (et apparition miraculeuse sur scène) de l'archange saint Michel est révélatrice à cet égard. Mais nous avons entendu le roi Bencomo se plaindre de cette incursion espagnole et considérer leur action belliqueuse comme injuste et obéissant à des motivations bien peu religieuses, telles la cupidité dans la recherche de richesses comme l'or ou l'argent, et la luxure avec le rapt des femmes. Ce qui est clairement exprimé par Lope de Vega et qui pourrait suffire à démontrer que sa vision n'est guère stéréotypée, qu'il y intègre des éléments de critique non négligeables, si l'on se donne la peine de les remarquer. Il y a aussi cette curieuse contradiction, semble-t-il, dans le propos et l'intention du général don Alonso de Lugo : au début de l'Acte I, lorsqu'il harangue ses hommes, il place bien la conquête de Ténérife sous le signe de la Religion catholique et de la gloire militaire, et pas du tout au niveau du butin possible, sachant que la seule richesse de l'île est l'élevage. Or, à la fin de la pièce, à l'Acte III, le même homme a une vision de l'archange saint Michel qui lui prédit la victoire, mais qui lui enjoint aussi de chercher un « trésor » dans la montagne… Une indication scénique montre les guerriers espagnols armés de pioches allant creuser le roc pour trouver de l'or, et Alonso n'est pas le moins motivé d'entre eux. Le roi Bencomo a beau lui dire qu'ils n'ont pas de richesses, ni or, ni perles, ni pierres précieuses, ni argent, le général espagnol ne le croit pas, et insiste pour qu'il lui révèle la partie de la montagne où il y a de l'or et de l'argent… Une autre et dernière apparition miraculeuse de l'archange saint Michel a lieu, en haut d'un mont, sur un fond lumineux de chandelles, là où la Vierge de la Candelaria sera trouvée dans une grotte, ce qui était donc le « trésor » inestimable… Lope de Vega a probablement confondu (consciemment ?) ce genre de motivations des conquistadors espagnols des îles

Canaries, et de Ténérife en particulier, avec celles des conquistadors de l'Amérique, au Mexique et au Pérou. Que l'on se reporte à ce que nous écrivions il y a déjà vingt-deux ans à propos de son œuvre théâtrale *Visión de Colón / de América y de los indios / en el teatro de Lope de Vega*[23]. Une vision critique, hétérodoxe, se laissait déceler derrière les louanges adressées à Christophe Colomb, la cupidité espagnole se voyait fustiger, comme dans cette accusation de Dulcanquellín[24]. L'étranger et « barbare » amérindien semble ici se superposer à l'étranger « barbare » et canarien. Une critique à peine voilée ?...

Les appréciations de cette *comedia* de Lope par des spécialistes du Siècle d'Or peuvent être dissemblables, en fonction de la grille de lecture pratiquée. Certes, l'on peut très bien n'être sensible qu'à ce qui a été qualifié par José Juan Jiménez González de « vision ethnohistorique » du *guanche*. En effet, les *guanches* sont d'emblée vus comme des « barbares » (le terme apparaît 23 fois dans le texte dramatique, sans parler des didascalies), et quelques noms se distinguent selon un double critère : soit des noms « imprégnés d'exotisme », comme Bencomo, Tinguaro, Dacil, soit d'autres noms doctes et fantaisistes comme Siley, Sileno, Firán, Arfino, Manil. Ces dénominations elles-mêmes seraient la preuve que Lope de Vega écrit cette *comedia* pour un public précis, pour des Espagnols, des colons et des créoles hispanophones. Les *guanches* ne seraient pour Lope que des bergers sans ambition, et un avatar des paresseux indiens américains si à la mode au XVI^{e} siècle, mais dangereux tout de même avec leurs arcs et flèches empoisonnés, de valeureux guerriers tels qu'ils se voient eux-mêmes. Toujours selon le docteur Jiménez González, « pour les Européens de Lope les *guanches*, barbares sans loi, fréquentent, adorent et parlent avec les diables de l'enfer même s'ils n'ont pas d'idoles.[25] » Cependant, nous pouvons être assez d'accord avec lui lorsqu'il affirme : « Lope navigue sans se compromettre avec la réalité historique parce que son but est de divertir et orner, non point de faire œuvre d'historien.[26] »

---

[23] Petit ouvrage rédigé en espagnol et publié à Kassel, Allemagne, par les éditions Reichenberger, sous le titre *Acta Columbina 7*, 1990, 28 p. Il fait donc partie d'un ensemble d'ouvrages (*Acta Columbina*) consacrés à la commémoration de la Découverte du Nouveau Monde par Christophe Colomb.

[24] Ce personnage d'Indien accuse les Espagnols clairement : « Avec un faux récit et de faux dieux / vous venez nous voler notre or et nos femmes », « Con falsa relación y falsos dioses / nos venís a robar oro y mujeres », Acte III (voir notre étude précédemment citée, p. 24).

[25] Le docteur José Juan Jiménez González est le Conservateur du Musée archéologique de Ténérife, et l'auteur d'un article intitulé « El sigiloso caso de « Los guanches y Lope de Vega » disponible sur le web (www.museosdetenerife.org/mhr-museeo-de-la-naturaleza-y-el-hombre »), et daté du 14/12/2011. Un seul problème : il faut pouvoir le lire en espagnol. J'ai traduit sa phrase : « Para los europeos de Lope los guanches, bárbaros sin ley, tratan, adoran y hablan con los diablos del infierno aun careciendo de ídolos. »

[26] « Lope navega sin comprometerse con la realidad histórica porque su fin es deleitar y adornar no hacer historia. », *ibid*.

Mais la question n'est pas aussi simple qu'il y paraît si l'on connaît un tant soit peu le statut de l'Histoire aux XVI[e]-XVII[e] siècles, et le dramaturge Lope de Vega – qui n'était pas un cas isolé – pouvait, à la fois et en toute bonne foi, s'intéresser à l'Histoire et ne pas bien distinguer une nette coupure entre l'Histoire et la fiction (la Poésie). Nous nous permettrons donc, avec Eyda M. Merediz – l'auteur d'une édition critique moderne des *Guanches de Ténérife*[27] – d'affirmer que, nonobstant les avis critiques autorisés[28] qui voient surtout dans cette oeuvre la vision conformiste et l'idéologie monarchique d'un bon conservateur européen et espagnol appelé Lope de Vega, il y a place pour une critique subtile (en filigrane) de l'Espagne impériale, ce qui n'est pas rien… Mais encore nous faut-il savoir lire sans trop de préjugés…Terminons sur l'appréciation d'un grand critique du théâtre espagnol – depuis ses origines à nos jours – nous voulons dire Francisco Ruiz Ramón. Celui-ci estime qu'outre l'aspect utilitaire du théâtre idéologiquement, hégémoniquement parlant – soit le théâtre au service d'une culture baroque de masse, pour la plus grande gloire de la monarchie absolutiste et de la religion catholique –, l'on peut tout de même entrevoir chez Lope de Vega la présence d'une « conscience divisée », une oscillation entre la célébration de l'Empire espagnol et l'auto-critique. La figure de l'étranger, du « barbare » *guanche* (canarien) renvoie à celle du « barbare » amérindien, et le « civilisé » espagnol n'est pas sans failles, n'est pas exempt de « barbarie » non plus (au sens de l'agressivité belliqueuse, de la capacité de se livrer à des massacres avec son armement technologiquement supérieur, au sens de voler l'or et les femmes, de faire des esclaves, pour assouvir sa soif d'or et ses bas instincts).

Christian ANDRÈS
Université de Picardie Jules-Verne (Amiens)

[27] Voir *supra* la fin de notre première note.
[28] Nous pensons prioritairement à José Antonio Maravall et à José María Diéz Borque.

L'ÉTRANGER DANS LE THÉÂTRE DE SHAKESPEARE

Patriotisme et nationalisme

Les étrangers de toutes origines jouent un rôle important dans l'œuvre de Shakespeare, mais il serait sans doute erroné d'en déduire qu'il a délibérément construit des intrigues tendant à déconsidérer les étrangers ou du moins certains d'entre eux. Il reflète la mentalité ambiante, la vision qu'avaient les insulaires anglais.

Les conséquences théâtrales ne sont pas à négliger, car à partir du moment où l'altérité provoque de l'hostilité, il se produit des ressorts dramatiques qui peuvent servir à orienter la réaction du public, lequel n'est jamais indifférent à ce type de situation. La crainte de l'invasion étrangère fait partie de la mentalité des peuples, des Anglais en particulier, ainsi que du répertoire – on pourrait dire en la circonstance de l'arsenal – des thèmes shakespeariens. On sait qu'au cours de la Deuxième Guerre mondiale certaines des œuvres du Barde national ont servi au maintien du moral patriotique. Le *Henry V* de Laurence Olivier a été réalisé en 1944 dans cette intention, de même que le film *This Happy Breed*, réalisé par David Lean la même année, sur un scénario de Noel Coward, et dont le titre (*Cette race heureuse*) vient de la célèbre tirade de John of Gaunt, hymne à l'Angleterre[1]. *Le Roi Jean* illustre cet aspect de la question de façon éloquente. Faulconbridge dit le Bâtard, personnage inventé par Shakespeare et affublé du titre de fils naturel de Richard Cœur de Lion, est placé devant un dilemme : continuer à servir le roi, usurpateur et assassin, ou rallier les partisans du prince légitime, dont les motivations ne sont pas désintéressées ni inhérentes au sentiment national.

Les mots pour le dire

Il n'existe pas moins de trois mots en anglais pour correspondre à la notion d'étranger, dotés de nuances différentes. Ils viennent tous les trois du français ou du latin : *stranger*, *alien* et le couple formé par *foreign* et *foreigner*. Le vieil anglais *aelfremende*, où l'on reconnaît l'allemand *fremd*, n'a pas eu de descendance en anglais moderne. L'idée d'altérité, inhérente aux notions exprimées par les vocables énumérés ci-dessus, se dit en anglais *otherness*, mot forgé sur des racines anglo-saxonnes, cas assez rare car la plupart des mots abstraits viennent du latin (ayant ou non transité par le français) ou du grec. Le mot *otherness* existait du temps de Shakespeare[2], mais on ne le trouve nulle part dans son œuvre, ce qui

[1] *Richard II*, II.i.40-68.

[2] D'après l'*Oxford English Dictionary*, on le trouve pour la première fois dans la traduction faite par Arthur Golding (surtout connu pour sa version des *Métamorphoses* d'Ovide) de l'ouvrage de Philippe de Mornay, alias Duplessis-Mornay, intitulé *De la vérité de la reli-*

n'implique pas que le concept qu'il contient lui soit étranger. Le mot *stranger*, qui vient du français, a acquis un sens et des connotations qui existent dans l'original, mais comme cela arrive fréquemment, les deux champs polysémiques ne se recouvrent pas exactement. Le mot anglais désigne le plus souvent non pas une personne venue d'un autre pays, mais un intrus, un inconnu, quelqu'un qu'on n'a jamais vu, dont on ne sait rien et qui par ce seul fait suscite la méfiance. Cet usage du mot *stranger* reflète une mentalité qu'on peut juger archaïque, venant d'un temps où la plus grande partie de la population vivait dans des villages refermés sur eux-mêmes, où tout le monde se connaissait. Le vagabondage était du temps de Shakespeare considéré comme un délit ; l'intrusion soudaine d'un individu venu d'ailleurs crée un phénomène de fermeture, de refus. On trouve 64 occurrences de ce mot dans le théâtre de Shakespeare. Il s'agit quelquefois de l'adjectif *strange* au comparatif, ce qui semble l'exclure de la particularité sémantique examinée ici, mais on retrouve en anglais le même genre de parenté évidente qui existe en français entre *étrange*, *étranger*, *étrangeté*, plus révélatrice de la mentalité collective qu'une enquête sociologique et anthropologique sur le terrain. Ce qui apparaît étrange est ce qu'on n'a jamais vu ni entendu. On rejette l'inhabituel comme incompréhensible, voire répréhensible. Il peut aussi provoquer le rire. Dans *Peines d'amour perdues*, les personnages qui passent leur temps à s'amuser se déguisent en Russes, appelés Moscovites, pour créer un effet d'incongruité bouffonne, comme le fait Molière dans l'épilogue du *Bourgeois gentilhomme*. L'étranger de rencontre est, aux yeux d'un public n'ayant pas d'autre horizon que le particularisme national, par nature incompréhensible, surtout quand il parle un dialecte inconnu qui sonne comme un bafouillis de borborygmes, ou quand il essaie de parler une autre langue que la sienne, en la déformant comme dans un miroir acoustique aux effets grotesques. Dans *Tout est bien qui finit bien*, Shakespeare s'amuse à inventer un langage inconnu que parlent des officiers qui ont bouché les yeux de Parolles. Ils lui font croire, par l'intermédiaire d'un prétendu interprète, qu'ils sont des ennemis et qu'ils ne lui laisseront la vie sauve que s'il les renseigne sur les plans stratégiques de son armée. On entend une cacophonie que les acteurs ont certainement du mal à mémoriser et à articuler. Ils ont la possibilité d'improviser un déballage de phonèmes incohérent et tenant plus du bruit que de la parole. Dans la même pièce et dans un registre qui n'a rien de la bouffonnerie, on entend aussi un vers pathétique qui illustre l'un des sens qu'assume ce mot et qui, en plus, s'inscrit dans un des motifs dramatiques qui parcourent toute l'œuvre de Shakespeare, celui de la séparation déchirante. Au moment où Bertrand de Roussillon, sitôt terminée la cérémonie du mariage que lui a imposée le roi de France, contre son gré, avec une fille de médecin[3] qu'il considère avec mépris, celle-ci lui dit :

---

gion chrestienne. Contre les athées, épicuriens, payens, juifs, mahumédistes & autres infidèles, publiée en 1587.

[3] Shakespeare s'est inspiré de l'histoire de Gilette de Narbonne, qui figure dans le neuvième conte de la troisième journée du *Decameron*, et a donné à l'héroïne le nom de Helena.

Strangers and foes do sunder, and not kiss. (II.v.86)[4]

Cette phrase de tournure proverbiale peut, sous une forme un peu étoffée, se traduire ainsi : « Ce sont les étrangers et les ennemis qui se quittent sans s'embrasser. » Elle veut dire par là que puisqu'ils sont mari et femme ils ne sont pas étrangers l'un à l'autre, ni ennemis, et qu'elle attend le baiser du départ. Mais ces paroles expriment aussi *a contrario*, du fait de la situation dramatique, que le mari malgré lui, du haut de sa morgue aristocratique, la considère bel et bien comme étrangère à son monde, et non loin d'être une ennemie, bien qu'il la connaisse depuis l'enfance. Bien entendu, il ne l'honore pas du moindre baiser. Il lui tourne le dos et la quitte, espérant ne plus jamais la revoir.

Le thème des rapports entre des autochtones et des étrangers ou entre des personnes qui pour divers motifs se sentent étrangères les unes aux autres n'est pas spécifique au théâtre ; on le rencontre partout, de nos jours particulièrement, il fait l'objet d'innombrables articles de journaux, de discours politiques, d'enquêtes et d'essais, mais son potentiel théâtral mérite d'être souligné, ce que la présente publication se charge de faire. Les pièces de Shakespeare ne soutiennent aucune thèse sur la question, le thème de l'étranger n'apparaît en aucune œuvre théâtrale ou autre comme constituant une préoccupation centrale, mais il occupe souvent une place importante. Les investigations ou pour parler plus modestement les recensions qui ont été menées sur ce sujet révèlent une grande diversité de points de vue, et en cela présentent de l'intérêt : elles reflètent une des composantes pérennes de la mentalité collective, et le thème de l'étranger, dans ses divers aspects, fournit parfois un ressort dramatique. La nature du théâtre se prête à mettre ce motif en relief. Sur la scène, les personnages ne cessent de se rencontrer, mais ils ne se connaissent pas toujours, surtout quand ils viennent de pays différents ou de classes différentes. Au théâtre, plus que pendant la lecture d'un roman, du fait que la présence physique des acteurs produit un certain impact sur la sensibilité des spectateurs, une rencontre, ainsi que l'arrivée d'un personnage qui ne s'y trouvait pas auparavant constituent un événement qui pique la curiosité, à plus forte raison si le nouvel arrivant est catalogué comme *stranger*. La convention théâtrale exige que tous les participants à l'action parlent la même langue, et parfois s'expriment tous en vers, mais cela n'empêche pas ces créatures imaginaires et pourtant bien réelles de rester étrangères les unes aux autres lorsque le texte dramatique les définit ainsi, aidé par l'habillement, par la façon de parler, et par la place qu'elles occupent dans le catalogue social. Aux considérations lexicographiques énoncées plus haut s'ajoute souvent sur la scène une manifestation de ce que Jean-Jacques Lecercle appelle la violence du langage[5]. Les mots ont une densité polyphonique, un impact

[4] Les citations sont empruntées aux éditions Arden.

[5] Jean-Jacques Lecercle, *La violence du langage*, Paris, P.U.F., collection « Pratiques théoriques », 1996.

qu'ils n'ont pas forcément à la lecture silencieuse. Les mots prononcés à haute voix sur une scène, sur un ton qui peut être plaintif ou agressif, moqueur ou contrit, font partie de l'action dramatique, comme cela apparaît dans l'usage du mot *strangers* dans le passage de *Tout est bien qui finit bien* cité plus haut. De même le mot *alien*, prononcé sur un ton accusateur au cours d'une plaidoirie qui se transforme en réquisitoire, appliqué à Shylock comme allant de soi et pourtant inattendu[6], ne peut pas manquer de constituer à lui tout seul une sorte de coup de théâtre. L'étranger est un réprouvé potentiel.

Le théâtre vit de ce dont les hommes meurent, de conflits, de malentendus, d'incompréhension mutuelle. On y parle beaucoup, le plus souvent on ne fait rien d'autre, mais, contrairement au public attentif que constituent les abonnés de la revue *Théâtres du Monde*, il arrive aux personnages de rester sourds à ce qu'on leur dit. Ce ne sont pas seulement les ventres affamés qui n'ont point d'oreilles. Les passions, les ambitions, les désirs, les idiosyncrasies solidement implantées et les préjugés ont le même effet. Les acteurs sont sur la scène pour communiquer les uns aux autres ce qu'ils éprouvent le besoin de dire, et pourtant le syndrome de l'incommunicabilité au théâtre ne date pas de Samuel Beckett ou de Harold Pinter. Autrement dit, il arrive aux personnages de rester étrangers les uns aux autres, même s'ils partagent l'espace relativement exigu que leur offre le huis clos plus ou moins sartrien de la scène.

Comme les deux autres, le mot *foreign* vient du latin, en étant passé par le français et par des dérives inattendues. Ce vocable est en effet un doublet du français *forain*. Un forain est un nomade, quelqu'un qui vit en plein air – le mot latin *forum* appartient à la même famille –, autrement dit un déraciné, comme dirait Barrès. Il n'en faudrait pas plus pour donner à ce mot un contenu analogue à celui des deux précédents. En anglais moderne cependant, ces mots ont en principe une fonction simplement référentielle, sans connotations émotives, sinon peut-être dans le langage de quelqu'un qui serait foncièrement et ouvertement xénophobe. L'usage qu'en fait Shakespeare ne s'écarte pas de cette tendance générale. On rencontre 29 occurrences de *foreign* et une seule de *foreigners*, au pluriel. Ces mots sont utilisés plusieurs fois dans une acception purement géographique et objective, comme dans *Hamlet* quand Marcellus dit que le gouvernement du Danemark fait venir des armes de l'étranger pour parer au danger qui vient des projets belliqueux du prince de Norvège. Il est question assez souvent des mercenaires étrangers dont les armées nationales ne peuvent pas se passer. Il arrive cependant que le contexte donne au mot *foreign* des connotations exprimant la méfiance et la désapprobation. Par exemple quand dans *Henri V* le duc d'Exeter accuse les comploteurs contre le roi d'avoir été soudoyés par la France pour l'assassiner :

> *for a foreign purse, so sell*
> *His sovereign's life to death and treachery.* (II.ii.10-11)

[6] *Le Marchand de Venise*, IV.i.345.

En échange d'une bourse étrangère ainsi vendre
La vie de son souverain à la mort et à la trahison.

La bourse désigne par métonymie une somme d'argent versée par la France aux félons assez vils pour devenir des régicides à gages. Le mot *foreign* acquiert forcément une résonance défavorable. Ce ne sont pas toutefois les étrangers qui sont directement blâmés, mais les traîtres au service de l'étranger, celui-ci étant de toute façon compris comme étant l'ennemi. Dans une civilisation où le devoir de loyauté entre tous les maillons de la hiérarchie constitue un impératif catégorique, la trahison constitue le péché suprême, à plus forte raison si elle a été acquise en échange des trente deniers de Judas. Dans la réalité historique, le comte de Cambridge et ses amis ont réellement comploté contre Henri V, mais c'était pour des motifs dynastiques, en prélude à la Guerre des Deux Roses, qui éclata cinquante ans plus tard. En y dénonçant la main de l'étranger, Shakespeare reprend à son compte les accusations de corruption utilisées par la maison des Lancastre contre celle des York.

L'assimilation entre les notions d'étranger et d'ennemi paraît abusive, mais il faut rappeler qu'elle a quelque fondement dans la réalité. Les hommes, dans à peu près tous les pays et en tout temps, ont connu l'état de belligérance, la paix n'étant souvent qu'une trêve plus ou moins prolongée. L'étranger est toujours une cible potentielle, ou celui qui nous fait la guerre. Le mot *foreign* ne peut pas échapper à la thématique guerrière. Les conflits de toutes sortes ont fourni à Shakespeare un grand nombre de ses ressorts dramatiques, d'où l'emploi du mot en question dans des contextes guerriers. Dans le célèbre monologue de la reine Mab, digression poétique débitée par Mercutio dans *Roméo et Juliette*, on entend un passage décrivant comment cette fée malicieuse s'introduit dans l'esprit d'un soldat pendant qu'il dort, lui faisant imaginer en rêve qu'il accomplit des exploits militaires :

Sometime she driveth o'er a soldier's neck,
And then dreams he of cutting foreign throats,
Of breaches, ambuscadoes, Spanish blades,
Of healths five-fathom deep; (II.iv.81-85)

Parfois elle se pousse au-dessus du cou d'un soldat,
Alors il rêve de gorges étrangères à couper,
De brèches, d'embuscades, de lames espagnoles,
De rasades à sa santé profondes de cinq brasses ;

La guerre consiste donc à couper des gorges étrangères, c'est de cela que rêve le soudard avide d'action et de gloire. Shakespeare lui-même n'a sans doute jamais combattu, malgré son nom qui signifie « secoueur de lance », mais toute son œuvre retentit de tumultes guerriers. Cela n'indique sans doute aucun bellicisme de sa part, mais le monde humain est ainsi fait que les guerres n'ont jamais cessé. Elles

n'ont jamais cessé non plus d'inspirer les auteurs d'épopées, de romans et de drames théâtraux. Contre qui fait-on la guerre ? Contre l'autre, contre l'étranger, l'ennemi en puissance qui, dans bien des cas, devient l'ennemi tout court. Tout l'art de la guerre consiste à infliger les plus lourdes pertes à l'étranger, et d'en subir le moins possible de sa part. Voici par exemple l'injonction hyperbolique que Shakespeare fait dire à Jeanne d'Arc, s'adressant à ses compatriotes :

> *One drop of blood drawn from thy country's bosom*
> *Should grieve thee more than streams of foreign gore:*
> (1 *Henri VI*, III.iii.54-55)

> Une seule goutte de sang tirée du sein de ta patrie[7]
> Devrait te peiner plus que des torrents de sang étranger.

Sur son lit de mort, Henri IV, annonçant les théories du polémologue Gaston Bouthoul, donne à son fils le conseil machiavélique de détourner à son profit la turbulence du peuple :

> *Therefore, my Harry,*
> *Be it thy course to busy giddy minds*
> *With foreign quarrels,* (2 *Henri IV*, IV.v. 213-214)

> Ainsi donc mon Harry
> Que ta méthode soit d'occuper les esprits agités
> À des querelles étrangères.

L'expression *querelles étrangères* ne signifie pas ingérences dans des conflits entre étrangers, mais des guerres menées à l'extérieur. Il s'agit dans ce contexte de poursuivre l'invasion de la France. On remarque au passage que le roi commet une sorte de lapsus révélateur. Shakespeare l'a-t-il introduit consciemment, ou l'a-t-il commis lui-même ? On ne peut pas le savoir. La guerre de Cent Ans a été déclenchée par Édouard III s'appuyant sur la conviction que le royaume de France lui appartenait et que les Valois étaient des usurpateurs. Dans l'esprit des Anglais convaincus du bien-fondé des revendications dynastiques de leurs rois, la France n'était donc pas officiellement un pays étranger. L'emploi du mot *foreign* détruit cette fiction. À ce propos, une question plus difficile se pose. Les guerres qui forment le principal ressort dramatique dans la plupart des drames historiques de Shakespeare se définissent en principe comme des guerres civiles, plus que comme des

[7] On pourrait naturellement traduire *country* par *pays*. Le mot français *patrie* a un équivalent en anglais, qui est *fatherland*. Or ce mot n'apparaît nulle part dans le vocabulaire pourtant abondant de Shakespeare. Il sentait peut-être le mot *country*, accompagné d'un adjectif possessif, comme suffisamment chargé de rayonnement affectif.

guerres étrangères. Mais cette vue *a priori* demande un réexamen. Les guerres civiles ou intestines désignent habituellement les conflits de nature politique, religieuse ou sociale qui opposent des groupes appartenant à la même nation. On assiste dans la deuxième partie d'*Henri VI* à une révolte populaire fondée sur ce qu'il faut bien appeler la lutte des classes, les pauvres contre les riches, ceux qui n'ont rien contre ceux qui sont censés avoir tout, l'argent, le pouvoir ainsi que les connaissances scolaires et universitaires. La populace coupe la tête à des hommes coupables de savoir lire et écrire. Dans ce genre de conflit, chacune des deux parties accuse l'autre de traîtrise criminelle. Dans *Richard II*, le roi accuse ses ennemis de rébellion, lui-même étant inculpé de forfaiture. Dans les deux parties d'*Henri IV*, le roi se retrouve dans la même situation que son prédécesseur, mais il réussit à écraser ses adversaires par la force et par la ruse. Quand éclate la guerre des Deux Roses, la situation change du fait que le clanisme dominant donne à la guerre civile l'aspect d'une guerre entre ennemis traditionnels, chacune des deux armées étant placée sur le même plan, ayant son drapeau (la rose rouge des Lancastre contre la rose blanche des York), les fantassins des deux côtés étant recrutés non selon leurs convictions mais selon leur implantation locale et leur devoir de loyauté envers le seigneur du lieu. Cela cependant ne fait que rendre plus absurde et plus atroce une guerre civile qui ne dit pas son nom, comme cela apparaît dans la scène où le roi Henri VI voit sur le champ de bataille le cadavre d'un père tué par son fils, et non loin de là celui d'un fils tué par son père (3 *Henri VI*, ii.v). La situation initiale de la tragédie *Roméo et Juliette* suscite des réflexions de même nature. Les Capulet et les Montaigu se haïssent sans savoir pourquoi. Ils vivent dans la même ville, appartiennent à la même classe sociale, il n'est fait état d'aucune rivalité ni de conflit d'intérêt entre eux. Ils vivent depuis plusieurs générations dans un état de guerre héréditaire qui les conduit à se considérer comme des étrangers les uns aux autres autant que comme des ennemis. On se demande en pareil cas si c'est l'inimitié qui cause l'altérité ou inversement l'altérité qui cause l'inimitié. L'une et l'autre sont irréductibles à une autre cause qu'elles-mêmes, ce qui n'est pas rassurant, car ce type de situation n'existe pas seulement au théâtre ou dans les légendes, comme celle d'où est tirée la pièce de Shakespeare.

Nous sommes tous des étrangers, puisque les ressortissants d'un pays quelconque sont forcément des étrangers pour tous les autres pays du monde. Shakespeare n'a pas une vision anglocentrique de la notion d'étranger.

Pour revenir au mot *alien*, on remarque qu'il a toujours des connotations plus péjoratives que *foreign*, ainsi que des résonances xénophobes[8]. Son origine est instructive car en latin l'adjectif *alienus* est dérivé d'un autre adjectif, à savoir *alius*, qui signifie *autre*. Le mot *alienus* signifie, d'après Gaffiot, « qui appartient à autrui. » Le lexicographe donne comme exemple une phrase de Cicéron : *suos agros colebant non alienos appetebant*, « ils cultivaient leurs propres champs, ils

[8] Voir par exemple le livre humoristique de George Mikes, auteur britannique d'origine hongroise, *How To Be An Alien* (1946).

ne convoitaient pas ceux d'autrui ». Dans une civilisation qui sacralise le droit de propriété, le thème de l'altérité a donc une présence étymologique, qui ne demande qu'à émerger à la surface si le contexte s'y prête.

On ne trouve que trois occurrences[9] du mot *alien* dans Shakespeare, mais il est également présent dans le nom d'Aliena sous lequel se dissimule Celia dans *Comme il vous plaira*. Exilée volontaire du duché usurpé par son père, elle se sent aliénée, non pas au sens psychiatrique du terme, mais au sens où cette notion traduit une séparation douloureuse. Dans la première partie d'*Henri IV*, le roi reproche à son fils, le futur Henri V, d'être devenu, par ses mauvaises fréquentations, quasi étranger au cœur de toute la cour et des princes de son sang :

> *…almost alien to the hearts*
> *Of all the court and princes of my blood:* (III.ii.34-35)

Henri IV ignore que le prince, en s'éloignant de son milieu, s'est rapproché du peuple, ce qui n'est pas sans incidence sur la suite des événements, à savoir la victoire sur l'armée française à Azincourt, obtenue en partie grâce à la popularité du jeune roi. Cet usage du mot *alien* peut entraîner une réflexion qui dépasse la pensée du roi Henri IV, mais non celle de Shakespeare, qui fait dire à son personnage à son insu que la caste oligarchique qui gouverne le pays et la population roturière sur laquelle s'exerce son pouvoir sont étrangères l'une à l'autre. L'autre usage du mot *alien*, substantif appliqué dans *Le Marchand de Venise* à Shylock comme indiqué plus haut, rappelle que l'appartenance à une religion minoritaire suffit à faire de lui un étranger, donc un suspect, même s'il descend d'une famille installée dans la ville depuis longtemps. Il n'y a aucune allusion dans la pièce au ghetto de Venise, qui existait depuis 1517 et qui matérialisait le statut d'étrangers donné aux juifs, mais la mention de ce statut appliqué à Shylock ne la rend que plus frappante. Le mariage de Jessica avec Lorenzo équivaut sans doute pour elle à une naturalisation. La conversion au christianisme imposée à Shylock a-t-elle le même résultat ? C'est une question sans réponse.

Il va de soi que le thème de l'étranger dans l'œuvre de Shakespeare ne se limite pas au vocabulaire. Quand on explore la question, on s'étonne de l'importance de ce thème et de la diversité de ses facettes d'un bout à l'autre de son œuvre. Il ne faut pas cependant prendre la partie pour le tout et déduire de cette constatation que toute la pensée de l'auteur s'organise à partir de ce motif. Cette thématique n'est pas obsédante mais elle prend de la place comme témoin révélateur de certaines composantes de la mentalité collective tout en s'inscrivant dans le

[9] L'une d'elles se trouve dans le sonnet 78 (*every alien pen*) où il est question de plumes étrangères, c'est-à-dire des imitateurs sans scrupules qui puisent leur inspiration aux mêmes sources que celles de l'auteur. Les *aliens* sont décidément capables de tout, y compris de plagiat.

processus dramatique. L'on remarque aussi, à l'inverse, que les pièces dont l'action se situe en dehors de la Grande-Bretagne ne cultivent guère la couleur locale.

Le dépaysement conventionnel

Sur les trente-sept pièces de Shakespeare, onze sont situées en Angleterre, les dix drames historiques ainsi que *Les joyeuses commères de Windsor*, deux dans l'ancienne *Britannia* (*Le roi Lear* et *Cymbeline*) et toutes les autres dans des pays étrangers. *Macbeth* ne constitue pas une exception, car même sous le règne de Jacques I^{er}, le royaume d'Écosse était un pays étranger. L'Union des deux royaumes – en question aujourd'hui – ne fut décidée qu'en 1707. Le cas des tragédies romaines est un peu différent, car si le cadre où elles se déroulent apparaît forcément comme très étranger à l'Angleterre élisabéthaine, c'est l'éloignement dans le temps plus que dans l'espace qui cause le décalage entre les deux civilisations. L'environnement des autres œuvres se situe en Italie, en France, en Navarre, au Danemark, en Autriche, en Sicile, en Bohême, en Grèce, au Moyen-Orient, celui de l'Antiquité, et à Troie, le tout dans le cadre d'une géographie un peu floue, et même souvent vide de détails topographiques, contrairement à ce que prétendent certains affabulateurs. On pourrait dire avec quelque pertinence que c'est sur la scène du théâtre, sans décors en ce temps-là, que se déroule l'action. On remarque aussi entre autres détails que Shakespeare n'a jamais transposé ses sources dans des lieux autres que celui où il les a trouvés, mais cela ne l'empêche pas d'y introduire des personnages qui semblent venus tout droit d'Angleterre. Sa version théâtrale de l'histoire de Roméo et de Juliette se déroule à Vérone, comme dans les modèles italiens d'où elle provient, mais la reine Mab ou la Nourrice ramènent les spectateurs chez eux. Les noms des personnages, souvent italiens, y compris dans certaines pièces qui se passent ailleurs que dans la Péninsule, provoquent un dépaysement limité, et de plus des noms parfaitement anglais interviennent là où on ne les attend pas. Un exemple de cette appropriation des lieux étrangers apparaît dans *Comme il vous plaira*. La forêt d'Ardaines qui se trouve dans le roman de Thomas Lodge ayant servi de source devient *the forest of Arden*, située non loin de Stratford, et de plus correspondant au nom de la mère de l'auteur, Mary Arden. Aucune ne se déroule en Espagne, pourtant souvent présente dans le théâtre élisabéthain, mais quelques personnages espagnols apparaissent sur la scène. Dans *Peines d'amour perdues*, Don Adriano de Armado, dont le nom évoque l'Armada, est un personnage à la fois ridicule et pathétique qui curieusement semble annoncer Don Quichotte, apparu plus de dix ans après la pièce de Shakespeare, mais le personnage de l'hidalgo nostalgique et désargenté circulait déjà. Dans *Beaucoup de bruit pour rien* figure un prince d'Aragon nommé Don Pedro, mais sans traits particuliers qui pourraient passer pour typiquement espagnols. Dans *Le Marchand de Venise* arrive un autre prince d'Aragon parmi les prétendants à la main de Portia. C'est lui qui choisit le coffre d'argent, après un monologue qui le pousse à l'erreur, sans être forcément la conséquence de son hispanité.

On remarque cependant que dans les pièces dont l'action se déroule ailleurs qu'en France (laquelle constitue un cas particulier, du fait que dans le cadre de la guerre de Cent Ans elle est forcément présente) ou qu'en Angleterre, ou que dans la Rome antique, la nationalité des personnages principaux n'est presque jamais mentionnée, et que leur comportement n'est jamais décrit comme relevant d'idiosyncrasies typiques et pittoresques. Sur le papier et d'après l'onomastique, les personnages nombreux qui apparaissent dans les pièces italiennes sont de ce fait italiens, mais leur italianité n'est jamais soulignée ni même indiquée. Paradoxalement, ce qu'on trouve de caricatural dans les pièces italiennes ou autres est l'irruption incongrue de personnages typiquement anglais comme les fossoyeurs dans *Hamlet*, les artisans dans *Le Songe d'une nuit d'été* ou les deux sergents de ville dans *Beaucoup de bruit pour rien.* On ne peut guère trouver qu'une exception dans *Hamlet*, où le protagoniste se plaint de l'ivrognerie des Danois, qui leur donne une mauvaise réputation à l'étranger. Il existe une autre exception, mais qui n'en est pas tout à fait une, dans *Cymbeline*, quand Iachimo, le scélérat de l'histoire, en proie au remords d'avoir agi avec vilenie à l'encontre de Posthumus, va jusqu'à caractériser sa crapulerie comme spécifiquement italienne[10]. Mais la scène où il fait cet aveu se passe en Britannie. C'est donc un étranger qui s'exprime. Entre les deux croquemitaines abhorrés par l'opinion publique dans l'Angleterre élisabéthaine, à savoir Machiavel et le pape, quel qu'il fût, il était facile pour un auteur dramatique d'associer les ressortissants de la péninsule à toutes les perfidies possibles, sans craindre de choquer le public, lequel certainement ne demandait pas mieux.

La France, comme indiqué plus haut, constitue un cas particulier, du fait que pendant la guerre de Cent Ans les Français apparaissent comme des ennemis et donnent lieu à des remarques désobligeantes. Dans les œuvres qui n'ont pas de contexte guerrier mettant les Français et les Anglais en situation de conflit, il n'y a plus de stéréotype ethnique. La notion d'étranger ne disparaît cependant pas et Shakespeare transpose sur le Continent les réactions de méfiance et d'hostilité qui existent en Angleterre. Par exemple dans *Comme il vous plaira*, dont l'action se déroule en France, Rosalinde reproche à Jaques d'avoir passé une grande partie de sa vie à voyager à l'étranger, d'avoir par cette dissipation touristique perdu les solides vertus qu'il est censé avoir acquises par une éducation qu'on n'appelait pas encore nationale en ce temps-là, mais qui l'était sans doute plus étroitement qu'aujourd'hui. Poursuivant son réquisitoire dans la même direction, Rosalinde accuse Jaques d'avoir sans doute aboli en lui tout sens moral à force de constater que les mœurs varient d'un pays à l'autre. Il en a déduit qu'il n'y a rien d'absolu ni

[10] Iachimo dit lui-même que c'est son cerveau italien qui a tramé le piège dans lequel est tombé le naïf insulaire (*Cymbeline,* V.v). À ce propos, parmi les nombreuses affabulations qui essaient de faire croire au public que l'œuvre de Shakespeare a été composée par quelqu'un d'autre que l'acteur venu de Stratford, une des plus drolatiques, ancienne mais réapparue récemment, attribue leur paternité à un Italien, du nom de Michelangelo Florio, ou à son fils John Florio, né en Angleterre mais prétendument italien de cœur.

d'immuable dans les croyances, les règles, les principes auxquels les hommes doivent obéir. L'immersion dans les pays étrangers a donc pour effet de dissoudre les certitudes, de créer ce qu'on appellerait aujourd'hui un relativisme destructeur et de faire du voyageur invétéré un apatride dans son propre pays. Rosalinde n'a pas entendu Jaques débiter la fameuse tirade où il dit que le monde n'est qu'un théâtre, c'est-à-dire une fantasmagorie sans consistance, mais ses paroles constituent une sorte de réponse, rejetant le nihilisme de son interlocuteur. Bien entendu, c'est Rosalinde qui s'exprime, non Shakespeare. Le relativisme, il le pratique lui-même, puisqu'il fait de son théâtre un forum de discussions, et le seul fait que son théâtre traite de sujets sérieux dément la vision désenchantée que Jaques exprime. Ce ne sont pas seulement les passions, les intérêts, les rivalités ou les haines réciproques qui s'affrontent, ce sont aussi les opinions, ou ce qu'on appelle aujourd'hui les *sensibilités*, ce mot superposant les références à l'intellect et à l'affectivité.

La France et les Français

La France est inévitablement présente dans les drames historiques, non seulement dans ceux dont l'action se situe pendant la Guerre de Cent Ans, mais déjà dans *Le Roi Jean*, où a lieu une expédition française en Angleterre. Un sentiment anti-français s'y étale assez souvent. En plus de ces œuvres, la France et les Français semblent avoir obsédé Shakespeare, puisque dans l'ensemble de son théâtre on trouve 311 occurrences du mot *France* et 179 de *French*, *Frenchman* et *Frenchmen*. La plupart de ces nombreux usages ne contiennent pas de nuance péjorative, ils viennent simplement du contexte historique et géographique. Il y a même un cas où Shakespeare fait d'un roi de France un personnage noble et généreux, celui qui épouse Cordélia, la fille que le roi Lear a chassée et déshéritée. Il s'agit d'un roi imaginaire, la pièce se déroulant à une époque où la France n'existait pas. Il ne faut jamais chercher de précision ni de cohérence historique dans les pièces de Shakespeare. On remarque une omission assez curieuse : bien que le nom de Plantagenêt soit souvent prononcé, Shakespeare ne fait jamais allusion à son origine française, ni au fait que, de Guillaume I^{er} à Édouard II, les monarques d'Angleterre parlaient le français. Les Français ne sont jamais accusés de poltronnerie au combat, mais les guerriers anglais se plaignent des dégâts causés par l'artillerie de leurs adversaires, ainsi que de l'usage qu'ils font de la sorcellerie, en particulier de celle qui a permis à Jeanne d'Arc de remporter des victoires suspectes. Sur d'autres points que la vaillance militaire, la France et les Français font souvent l'objet de moqueries. C'est un sujet qui a été souvent traité, et sur lequel il n'est pas nécessaire de s'étendre, mais il faut en rappeler les grandes lignes et donner quelques exemples. Les metteurs en scène quelquefois dépassent les bornes, comme l'a fait Laurence Olivier dans sa version cinématographique d'*Henri V*, où l'on voit les dignitaires français – on pourrait plutôt les traiter d'indignitaires, si ce mot existait – jouer au bilboquet au lieu de s'occuper de choses sérieuses. Ce jeu n'existait pas au XV^{e} siècle, mais sur ce point on peut excuser Olivier, car Shakespeare lui-même

a pratiqué toutes sortes d'anachronismes. Parmi les traits spécifiques attribués à l'ennemi héréditaire se trouve la versatilité, et c'est Jeanne d'Arc elle-même qui commente ainsi une palinodie du Duc de Bourgogne, jusque-là allié des Anglais, qui se rallie à elle après une de ses victoires :

> *Done like a Frenchman! – turn and turn again.* (1 *Henri VI*. III.iii. 85)
> Digne d'un Français! – Tourner, et encore tourner.

La France est le pays des bonnes manières, c'est là qu'on apprend à être un parfait courtisan, mot qui au XVI^e^ siècle n'avait pas forcément des résonances péjoratives, si l'on se souvient du succès obtenu par l'ouvrage de Baldassare Castiglione, publié en 1528 et intitulé *Il libro del Cortegiano*. Mais dans *Hamlet*, alors que le personnage éponyme souhaite retourner à Wittenberg en Allemagne pour étudier la philosophie, et peut-être la théologie luthérienne, ce n'est pas en Italie mais en France que se rend Laërte pour devenir un parfait gentilhomme. Le résultat n'est pas convaincant, si l'on en juge par la perfidie dont il fait preuve lors de la joute d'escrime qui l'oppose au Prince. Il n'indique pas la nationalité du colporteur qui lui a vendu le poison destiné à tuer un éventuel adversaire, mais le public de Shakespeare, habitué à voir sur les scènes des empoisonneurs continentaux, notamment italiens et espagnols, devait conclure que l'élixir en question devait venir d'un de ces pays dominés par la pensée de Machiavel, et pouvait inclure la France parmi ces contrées maléfiques. Incidemment, on ne sait pas d'où provient le poison qui a tué le roi Hamlet, ni celui que met Claudius dans la coupe de vin destinée à Hamlet. De plus, ce qu'on appelle les bonnes manières peut être pris avec une intention ironique, comme reflétant toutes sortes de protocoles de pure forme et pratiqués avec hypocrisie. Les salutations effectuées avec de grands gestes tourbillonnants et des courbettes serviles sont objets de moqueries. Shakespeare ou du moins certains de ses personnages ne cessent de railler les modes vestimentaires venues de France et sottement imitées par les Anglais. Il s'agit surtout des Anglais, plus que des Anglaises, car le luxe ruineux et ostentatoire concerne les hommes au moins autant que les femmes, surtout dans la haute société, particulièrement celle des courtisans. Il est entendu que toute frivolité est condamnable, à plus forte raison quand elle devient paradoxalement une contrainte imposée par la mode, et, pire que tout, venue de France. Vanité des vanités… Dans *Comme il vous plaira*, le bouffon Pierre de Touche (Touchstone) décrit de façon satirique les règles qui gèrent toutes les circonstances du duel, particulièrement les types d'affronts exigeant le recours à une réparation sur le pré. Comme l'action de cette comédie se déroule en France, une France il est vrai quelque peu fantaisiste, le public est amené à déduire, les préjugés aidant, que toute cette législation, fondée sur le dogme du point d'honneur, mais accompagnée d'échappatoires casuistiques, a cours dans le pays en question, bien que ce détail ne soit pas indiqué explicitement. Dans la scène iii du premier acte d'*Henri VIII*, qui commence par la dénonciation des sortilèges français coupables d'avoir tourné la tête des courtisans qui ont accompagné le roi

au Camp du Drap d'Or, un personnage du nom de Thomas Lovell, après avoir dit que ces galantins de voyageurs n'ont rapporté de France que des querelles, du bavardage, des tailleurs, et toutes sortes de futilités, intrinsèquement galliques, ajoute qu'il n'y a rien de tel qu'une chanson française accompagnée au violon pour séduire les femmes[11].

L'exil

Le nationalisme, version péjorative du patriotisme, est mal vu de nos jours, car on lui accole une connotation peut-être abusive d'agressivité belliqueuse ou de voracité conquérante. Le sentiment d'appartenance à une nation particulière peut cependant donner lieu à des émotions qui n'ont rien de méprisable, notamment dans le cas des exilés. Il y en a beaucoup dans les pièces de Shakespeare, comme dans le monde réel, et même le bouffon Pierre de Touche fait allusion au bannissement d'Ovide[12]. Leur situation se traduit parfois par des épanchements pathétiques. Dans *Richard II*, Mowbray, duc de Hereford, banni à vie par le roi, dont il fut un exécutant trop zélé, se désole d'avoir à quitter son pays. Ne plus pouvoir parler sa langue maternelle représente une amputation cruelle. Cette langue fait partie de lui-même, ce n'est pas seulement le fait de devenir comme muet, et de ne pas pouvoir communiquer avec ses nouveaux voisins qui le désole, c'est la perte de son anglicité, composante inséparable de l'homme qu'il est :

The language that I learn'd these forty years,
My native English, now I must forgo:
And now my tongue's use is to me no more
Than an unstringed viol or a harp;
Or like a cunning instrument cased up,
Or being open, put into his hands
That knows no touch to tune the harmony:
Within my mouth you have engaol'd my tongue,
Doubly portcullis'd with my teeth and lips;
And dull unfeeling barren ignorance
Is made my gaoler to attend on me. (I.iii.159-169)

Le langage que j'ai appris ces derniers quarante ans
Mon anglais natal, je dois maintenant l'abandonner.
Désormais l'usage de ma langue n'est pour moi rien de plus
Qu'une viole ou une harpe sans leurs cordes ;
Ou comme un instrument ingénieux qu'on a enfermé,

[11] Tolstoï, qui détestait Shakespeare, aurait pu pourtant trouver là une anticipation de sa nouvelle intitulée *La sonate à Kreutzer*.
[12] Dans *Comme il vous plaira*, III.iii.6.

Ou, sorti de sa boîte, mis entre les mains
De qui ne sait pas où toucher pour faire accorder l'harmonie.
Vous avez dans ma bouche emprisonné ma langue,
Derrière le double pont-levis de mes dents et de mes lèvres.
La morne, insensible et stérile ignorance
Est devenue le geôlier qui veille sur moi.

Ces vers sont extraits d'une longue tirade prononcée par un personnage qui ne joue qu'un rôle limité dans la pièce. Elle ne constitue cependant pas une digression ou un simple morceau de bravoure[13], pas plus, dans la même œuvre, que le dithyrambe élevé à l'Angleterre par le duc de Lancastre sur son lit de mort. Le lyrisme pathétique qui en émane, auquel participent les comparaisons musicales et la métaphore filée de l'emprisonnement dans une geôle ou dans une forteresse, montre l'importance que le poète Shakespeare attache à l'idiome maternel, l'instrument de son art. Il n'est pas explicitement question de l'étranger dans cette élégie dramatique, mais on le pressent *a contrario* dans la description que fait Mowbray de la langue qu'il ne pourra plus pratiquer. La langue en question n'est plus la métonymie d'usage qui désigne le dialecte national, mais redevient un organe corporel inséparable de la vie. Dans cette perspective, l'étranger est celui avec lequel on ne peut pas communiquer. À part les exceptions qu'on trouve dans *Tout est bien qui finit bien* et dans *Henry V* (la scène où la future reine Catherine de Valois s'exprime en français pour prendre une leçon d'anglais), ces considérations réalistes n'empêchent pas Shakespeare de pratiquer la convention théâtrale qui consiste à faire parler la même langue à tous les personnages, quelle que soit leur nationalité. Toutefois, quand par exemple Posthumus Leonatus, dans *Cymbeline*, vit en exil, à Rome, tout le monde y parle anglais, mais sa crédulité devant les mensonges de Iachimo peut avoir parmi ses facteurs une méconnaissance de la mentalité d'autrui, entraînant un malentendu permanent dans la pratique du langage.

L'exil est une sorte d'invasion à l'envers, comme si en changeant de pays on se trouvait sous domination étrangère. Les exils volontaires sont les plus déchirants. À l'inconfortable dépaysement produit par le départ et par l'installation fragile dans un pays étranger s'ajoute le sentiment d'avoir commis une trahison envers soi-même, en ayant rejeté une composante essentielle de son être. Le cas le plus spectaculaire est celui de Coriolan qui, après avoir été banni officiellement par les instances politiques de Rome, renvoie à ses bannisseurs un « Je vous bannis » retentissant. Selon un processus bien connu qui a pour base le sentiment d'avoir été victime de l'ingratitude, son amour du pays se transforme en haine, mais il lui est difficile de devenir un destructeur de Rome, sa matrie plus encore que sa patrie.

[13] Ce que nous appelons « morceau de bravoure » s'exprime généralement en anglais par l'expression *purple patch*, qui signifie une pièce de tissu de couleur pourpre, comme ajoutée à un vêtement, métaphore désignant une digression brillamment écrite, un interlude ne s'inscrivant pas dans le processus dramatique.

L'amour du pays natal, indissociable de l'ascendance exercée par les ascendants, peut constituer un surmoi, et l'exil une trahison. Peut-être souffre-t-il plus d'être un étranger chez les Volsques qu'un ennemi de Rome. Bien que motivé lui aussi par la vengeance contre l'ingratitude, le cas de Timon d'Athènes est différent, du fait qu'en se réfugiant dans un désert, il devient étranger non seulement à sa ville natale, mais aussi à ce qu'il était précédemment, à toute civilisation, à l'humanité tout entière. Cela n'apaise ni sa haine ni son désespoir et il ne trouve d'autre issue que le suicide.

Les clivages religieux

La Réforme, la Contre-Réforme, les guerres de religion ont forcément laissé des traces sur toute la littérature de la Renaissance. Le théâtre n'y échappe pas, y compris celui de Shakespeare. Sans être à proprement parler une théocratie, la monarchie des Tudors, à partir du schisme de 1534, prolongée par celle des Stuart, associe étroitement le pouvoir politique à l'autorité ecclésiastique. Du temps de Shakespeare, l'Anglicanisme est solidement installé. Or le *cujus regio, cujus religio* a pour corollaire une possibilité de conflit avec un État étranger, ou du moins avec ses représentants. Dans l'esprit de la majorité des Anglais, les prélats catholiques sont des papistes, qualificatif injurieux qui désigne à la fois les tenants d'une religion obscurantiste et les agents de puissances étrangères, même s'ils sont anglais. Dans les écrits anticatholiques, on trouve parfois l'adjectif *Romish* à la place de *Roman*, le suffixe péjoratif ajoutant une nuance de moquerie et d'hostilité. Shakespeare l'utilise une fois[14]. À chaque fois qu'un cardinal apparaît dans une pièce de Shakespeare, c'est sous les traits d'un personnage négatif. Dans *Le Roi Jean*, l'intervention en Angleterre du cardinal Pandolphe, envoyé par Rome, est considérée comme une ingérence étrangère. Pour bien enfoncer le clou, l'auteur met dans la bouche de l'émissaire en question, et dix fois de suite, des paroles disant que c'est Rome qui exige la déposition du roi et son remplacement par son jeune neveu Arthur. Cette insistance produit le résultat inverse de celui qu'attendent les légitimistes. L'usurpateur Jean apparaît alors, aux yeux du peuple comme à ceux des spectateurs qui assistaient à la pièce du temps d'Élisabeth, excommuniée par le pape Pie V en 1570, comme un roi qui défend son pays contre une Armada venue de France et soutenue par des traîtres. En plus de tout cela, Shakespeare fait de Pandolphe un calculateur machiavélique qui souhaite que le jeune prince soit assassiné par le roi, afin de provoquer dans le pays un soulèvement contre lui. C'est d'ailleurs l'intérêt de l'Église que Pandolphe a en vue, car le roi Jean passe pour vouloir abroger certains privilèges ecclésiastiques. Shakespeare a repris à son compte la version selon laquelle Jean sans Terre est mort empoisonné par un moine. Ce moine était peut-être anglais, mais pour le public contemporain, sa condition monastique évoque l'étranger. Dans *Henri VIII*, le Cardinal Campeggio,

[14] Dans *Cymbeline*, I.ivii.152. L'intention péjorative est évidente.

alias Campeius, venu de Rome prétendument pour aider Catherine d'Aragon, agit et parle de façon tortueuse, et la malheureuse reine constate qu'elle ne peut pas compter sur lui. Catherine d'Aragon est une étrangère elle aussi, son origine espagnole est mentionnée deux fois par elle-même, mais son insistance à parler anglais fait d'elle ce qu'on considèrerait aujourd'hui comme une étrangère assimilée. Dans la scène[15] où elle est confrontée aux deux cardinaux, ce sont ces deux derniers, y compris Wolsey, qui apparaissent comme des étrangers.

Y a-t-il des régions étrangères en Grande-Bretagne ?

Les Gallois et les Irlandais représentent dans l'œuvre de Shakespeare deux cas particuliers ayant donné lieu à des protestations de la part des intéressés.

Dans *Les joyeuses commères de Windsor*, deux des soupirants d'Anne Page, le pasteur gallois Sir Hugh Evans et le médecin français Caius, s'expriment maladroitement en anglais. Dans ce cas, on ne peut pas, dans un souci de relativisation, incriminer de xénophobie les autres personnages de la pièce, puisque c'est l'auteur lui-même qui prend la responsabilité de ridiculiser les étrangers. Remarquons cependant que *xénophobie* est un bien gros mot en l'occurrence. Qui ne s'est jamais moqué, en pratiquant l'imitation caricaturale, des accents provinciaux ou étrangers ? Il faudrait s'en prendre aussi à Molière, à Feydeau, à Balzac et à beaucoup d'autres auteurs.

La mention des Gallois soulève une question incidente. Le pays de Galles fait partie du royaume britannique, et c'est d'un ancêtre gallois, Owen Tudor, que descend la dynastie des Tudors. Il est vrai que cette étiquette de Tudor se rencontre plus souvent sous la plume des historiens ultérieurs que pendant les règnes eux-mêmes, mais on peut trouver étrange que Shakespeare semble considérer les Gallois comme étranges eux aussi et quasi étrangers. Parfois même comme des sauvages, ce qui apparaît dans un passage saisissant de la première partie d'*Henri IV*. Incidemment, on constate que le nom *Britain* n'apparaît que 31 fois dans l'œuvre de Shakespeare, dont 28 dans la tragi-comédie intitulée *Cymbeline*, dont l'action se passe dans l'Antiquité. En revanche, le nom *England* est utilisé 271 fois. Il se sentait sans doute plus anglais que britannique, et ce type d'identification nationale n'a pas disparu aujourd'hui. Les Irlandais sont plus encore que les Gallois objets de mentions insultantes, qui continuent aujourd'hui de blesser les natifs de l'Eire. Plusieurs fois, on trouve le mot *Irish* utilisé de façon satirique, comme s'il suffisait à lui tout seul à exprimer le ridicule ou la sauvagerie primitive, voire animale. Dans *Comme il vous plaira*, Rosalinde, se référant facétieusement à la métempsycose, prétend avoir pour ancêtre un rat irlandais, ce qui implique une dose importante de

[15] C'est la première scène de l'acte III. On sait que certaines scènes de cette pièce sont attribuées à John Fletcher, mais d'après les critères stylistiques et métriques qui ont conduit à ces conclusions, on reconnaît la main de Shakespeare dans la scène en question. Voir ma thèse *Le vers de Shakespeare*, p. 497-522.

modestie au sujet de ses origines (III.ii.171). Plus loin, elle coupe la parole à Orlando en lui disant :

> *Pray you, no more of this; 'tis like the howling of Irish wolves against the moon.* (V.ii.104-5.)
> S'il vous plait taisez-vous. C'est comme des loups irlandais hurlant à la lune.

Dans *Les joyeuses commères de Windsor*, le bourgeois Ford, en proie à un mélange de jalousie et de misogynie, s'exclame ainsi, mettant les Gallois et les Irlandais sur le même plan que les Flamands :

> *I will rather trust a Fleming with my butter, Parson Hugh the Welshman with my cheese, an Irishman with my aqua-vitae bottle, or a thief to walk my ambling gelding, than my wife with herself*; (II.ii.290-94)
>
> Je confierai plus volontiers mon beurre à un Flamand, mon fromage au pasteur Hugh le Gallois, ma bouteille d'eau-de-vie à un Irlandais, ou mon cheval d'amble à un voleur, que ma femme à elle-même ;

Il existe dans la première partie d'*Henri IV* un passage troublant où est relatée une embuscade où sont tombées les troupes royales quelque part au pays de Galles. Les loyalistes avaient contre elles les hordes irrégulières d'un chef de tribu du nom d'Owen Glendower, personnage historique :

> …the noble Mortimer
> Leading the men of Herefordshire to fight
> Against the irregular and wild Glendower,
> Was by the rude hands of that Welshman taken,
> A thousand of his people butchered,
> Upon whose dead corpse there was such misuse,
> Such beastly shameless transformation,
> By those Welshwomen done, as may not be
> Without much shame retold or spoken of. (I.i.38-46)
>
> Le noble Mortimer
> Conduisant au combat les troupes du Herefordshire
> Contre le rebelle et effréné Glendower,
> A été capturé par les sauvages affidés de ce Gallois ;
> Un millier de ses hommes massacrés,
> Et leurs cadavres maltraités de telle façon,
> Mutilés de façon si honteusement bestiale
> Par ces femmes galloises, qu'on ne peut
> Sans grande honte le décrire ou en parler.

Ce qui est sous-entendu, ou même plutôt parfaitement clair, c'est que les Gallois sont encore des sauvages, ou du moins qu'il y en a encore parmi eux. On peut avancer que la tribu de Glendower ne représente pas tout le pays de Galles, et que les Gallois ont pu se civiliser depuis le début du XV^{e} siècle. De toute façon, l'épisode n'a pas été inventé par Shakespeare, il figure dans les récits historiques de Raphael Holinshed. Plus loin dans la pièce, Henry Percy dit Hotspur, fils du comte de Northumberland, trame une rébellion armée contre le roi et fait alliance avec ce Glendower, qui apparaît comme un chef de tribu des anciens temps et se fait passer pour un mage doté de pouvoirs surnaturels, ce qui provoque les moqueries de son nouvel allié. Bien qu'habitant la Grande-Bretagne, ce personnage apparaît comme doublement étranger, dans l'espace et dans le temps. À ce sujet, il est peut-être permis d'introduire une digression. Si, comme vu précédemment, l'auteur dépeint les cardinaux de l'Église romaine de façon défavorable, en les associant aux ennemis de l'Angleterre, il montre plus de sympathie à l'égard des prêtres catholiques de rang inférieur qui jouent un rôle généralement subalterne dans les pièces dont l'action se déroule sur le Continent. Le frère Laurent représente un cas particulier mais significatif : pour sauver Juliette, il a recours à des moyens qui tiennent de la magie, et qui conduisent au désastre tragique. Shakespeare n'a pas inventé ce personnage ni l'usage qu'il fait de ses connaissances ésotériques, on le trouve dans les sources italiennes de la pièce, qui évidemment ne lui donnent aucune coloration exotique, mais on peut supposer que l'auteur de la tragédie aussi bien que son public ont pu lier le personnage et ses stratagèmes magiques quoique inefficaces à son italianité ainsi qu'à l'archaïsme de son état monastique. Le schéma dramatique autant que les personnages auraient pu être transposés en Angleterre, et d'ailleurs ils le sont, car des personnages comme Mercutio, Capulet, la nourrice sont beaucoup plus britanniques qu'italiens, l'écriture de l'auteur les a naturalisés, mais le frère Laurent échappe à la délocalisation.

Aujourd'hui encore, les Irlandais ne pardonnent pas à Shakespeare de les avoir dépeints, dans *Macbeth* et surtout dans *Richard II*, comme des barbares grossiers. Comme souvent, la notion implicite ou explicite de barbarie est liée à l'idée que les peuplades primitives n'ont pas d'autre occupation que de combattre. Pour désigner les Irlandais qui semblent n'avoir pas d'autre but dans la vie que de faire la guerre, aux Anglais particulièrement, Shakespeare utilise plusieurs fois le mot *kerns*, archaïque et intraduisible, qui signifie des fantassins irlandais de dernier rang, déterminés par leur naissance à l'état militaire, dans ce qui ressemble à un système de castes. Ce mot vient probablement du celte *cearn*, qui signifie simplement un homme, mais comme dans beaucoup de langues le mot qui désigne un homme s'abaisse quelquefois pour se référer à un domestique ou à un sans-grade dans l'armée. Les termes les plus injurieux se trouvent dans la bouche de Richard :

Now for our Irish wars :
We must supplant those rough rug-headed kerns,

Which live like venom where no venom else
But only they have privilege to live. (*Richard II*, II.i.155-58)

Passons maintenant à nos guerres irlandaises.
Nous devons déplanter ces rudes soudards aux têtes hirsutes,
Qui vivent comme du venin là où nul autre venin
N'a comme eux seuls le privilège de vivre.

Le verbe *supplant*, dont on trouve six occurrences dans Shakespeare, ne signifie jamais supplanter, mais déraciner, arracher, prendre la place de quelqu'un par la force. Le mot *venom* (venin) doit être compris comme une métonymie désignant une herbe vénéneuse, en l'occurrence assez puissante pour empêcher d'autres plantes vénéneuses de prendre racine sur le même terrain. Cette comparaison a pour effet de déshumaniser les ennemis irlandais, les rabaissant au règne végétal, et à ce qui existe de pire parmi les plantes sauvages.

On comprend que les Irlandais n'apprécient pas beaucoup ce genre de déclaration, qui est une déclaration de guerre en même temps qu'un jugement peu flatteur porté sur leur ethnie, et que souvent traités comme des étrangers, ils aient revendiqué le droit à l'être réellement. Ils ne se laissent pas toujours amadouer par l'argument défensif selon lequel dans le passage en question comme partout ailleurs ce n'est pas Shakespeare qui s'exprime, mais un personnage qui n'est pas son porte-parole. Il est difficile cependant de pousser la relativisation jusqu'à une totale absence de parti pris. Le Chœur qui ouvre le cinquième acte d'*Henri V* fait explicitement allusion à l'actualité : il lance un encouragement patriotique à Robert Devereux, comte d'Essex, parti pour l'Irlande combattre la rébellion menée par Hugh O'Neill, comte de Tyrone. Il annonce qu'il rapportera d'Irlande la rébellion embrochée sur son épée (*Bringing rebellion broached on his sword*, 30). On peut avoir l'impression que pour une fois Shakespeare se comporte en écrivain engagé.

L'altérité visible

Dans *Titus Andronicus*, Aaron le Maure, scélérat diabolique, a l'âme aussi noire que son visage, mais la pièce dans son ensemble contient tant d'outrances grandguignolesques qu'on la considère parfois comme relevant de la bouffonnerie autant que de la tragédie. La référence aux Éthiopiens et surtout aux Éthiopiennes – le mot *Ethiopian*, abrégé parfois en *Ethiop* et *Ethiope*, désigne aussi bien les hommes que les femmes mais les contextes indiquent que le plus souvent ce sont ces dernières qui sont visées – se rapporte aux Africains en général. Il est entendu comme une évidence que la noirceur de la peau implique une absence totale d'attrait amoureux. Quand dans *Le Songe d'une nuit d'été* Lysandre traite Hermia d'Éthiopienne, cela signifie qu'il ne l'aime plus et qu'il ne pourra jamais l'aimer. Dans *Le Marchand de Venise*, le prince du Maroc, le premier arrivé des prétendants à la main de Portia, a ouvert le coffre en or et y a trouvé une tête de mort. Ce serait sans doute forcer le texte que de prétendre déceler dans son discours une

coloration africaine, mais à propos de coloration, Portia fait allusion à sa pigmentation très brune ou peut-être même noire quand elle exprime – dans le dernier vers de la scène vii de l'acte II – son désir de n'avoir pas à épouser un homme *of his complexion*, c'est-à-dire de son teint. En anglais actuel, le mot *complexion* peut signifier le caractère, la disposition, ce qui peut disculper le texte d'un contenu raciste, mais du temps de Shakespeare il s'agissait bien de la couleur de peau. Le cas d'Othello, que Desdémone épouse par amour, est plus complexe. Certains metteurs en scène aux idées courtes le décrivent comme une victime du racisme, de la xénophobie et du mépris qui accompagne parfois le statut de mercenaire. Ils diagnostiquent à partir de ces données une aliénation à tous les sens du mot et aux conséquences criminelles. Le texte ne soutient pas ces descriptions sommaires. Il est vrai que quatre personnages expriment des opinions ouvertement racistes et xénophobes : Roderigo, Brabantio, Emilia et Iago. Ce dernier va même jusqu'à reprocher à Cassio d'être un Florentin. Brabantio accuse Othello d'avoir usé de philtres magiques pour séduire sa fille, ce qui fait écho aux diverses mentions citées çà et là selon lesquelles les étrangers, et particulièrement ceux qui semblent constituer les vestiges d'un état ancien de l'évolution humaine possèdent ou prétendent posséder des moyens surnaturels. Il est vrai qu'Othello lui-même croit à la magie et au pouvoir révélateur du mouchoir venu d'Égypte, laquelle fait penser à *Antoine et Cléopâtre*, où le contraste entre l'Orient et l'Occident tient une place importante et où l'héroïne, brune de peau elle aussi, passe dans l'esprit des Romains pour une redoutable ensorceleuse. Cependant, ces opinions ne sont pas partagées par les autres personnages, qui tous admirent la grandeur d'âme et la compétence militaire d'Othello, reconnue par Iago lui-même, lequel d'ailleurs, menteur invétéré, ne pense pas réellement tout ce qu'il dit et utilise les préjugés racistes de ses interlocuteurs comme moyens de persuasion. Incidemment, la condition de mercenaire, surtout de haut niveau, ne souffrait pas forcément du temps de Shakespeare du dédain auquel ce type de personnage nous semble aujourd'hui voué. Le meurtre qu'il commet est bien entendu impardonnable, mais l'attribuer à son origine africaine ou aux conséquences psychologiques de l'ostracisme qu'il est supposé avoir subi représente une extrapolation abusive[16]. Il y a d'autres jaloux plus ou moins meurtriers dans le théâtre de Shakespeare, qui ne sont pas présentés comme étrangers à la civilisation européenne : Ford dans *Les joyeuses commères de Windsor*, Claudio dans *Beaucoup de bruit pour rien*, Posthumus dans *Cymbeline*, Léontès dans *Le conte d'hiver*. Dans le monde réel, de nombreux crimes passionnels du même genre ont été commis au XVI^{e} siècle, dus à la jalousie soutenue par une conception exacerbée de l'honneur.

[16] Rappelons à ce sujet que l'histoire d'Othello a peut-être pour origine un drame domestique qui s'est déroulé à Chypre à une date inconnue, un militaire vénitien du nom de Cristoforo Moro (à ne pas confondre avec le doge du même nom) ayant tué sa femme par jalousie. D'après cette conjecture, Giraldo Cinzio, dans la nouvelle dont Shakespeare s'est inspiré, a changé le nom propre en nom commun, Moro devenant un Maure.

Cela dit, l'altérité visible du Maure de Venise, tout comme la gabardine juive que mentionne Shylock, contient une sorte de message. Dans son très remarquable ouvrage sur la pièce[17], Robert B. Heilman défend l'idée que la négritude d'Othello, toute visible qu'elle est, particulièrement sur une scène londonienne au XVII[e] siècle, symbolise une individualité qui n'est pas fondamentalement différente de celle de chaque être humain. Nous sommes toujours l'autre de quelqu'un. Le sous-titre même de la pièce laisse entendre que le général noir est chez lui à Venise, contrairement à Shylock[18], lequel cependant proclame de façon convaincante son appartenance à l'espèce humaine.

Les sauvages

La question des sauvages doit être abordée, car on peut en affinant l'analyse considérer qu'il y a deux sortes d'étrangers dans Shakespeare, les Européens et les autres. On sait que le mot *barbare* vient du grec *barbaros*, qui à l'origine signifiait un étranger, mais les étrangers ne sont pas tous des barbares. S'il existe entre les pays européens des inimitiés, des conflits, des sujets de moqueries, il est sous-entendu qu'ils se situent au même degré de civilisation, sur un plan horizontal. À l'inverse, quand on a affaire à des peuples qu'on peut qualifier de barbares ou de sauvages, l'altérité apparaît verticale plutôt qu'horizontale, synonyme d'infériorité ou d'arriération. Dans *Titus Andronicus*, il existe une différence de niveau de civilisation entre les Romains et les Goths. Les premiers ont encore des habitudes archaïques, comme la pratique des sacrifices humains, mais les seconds se conduisent comme des bêtes féroces, n'ayant pas encore dépassé le stade où l'homme était à la fois animal et amoral. Le mariage de l'empereur de Rome avec la reine des Goths a des conséquences lamentables. On retrouve la question de la sauvagerie primitive.

Le cas de Caliban est le plus intéressant de tous. Il représente le sauvage absolu décrit comme un monstre, à moitié homme, à moitié poisson. Cette hétéromorphie représente-t-elle un stade antérieur de l'évolution, ce qui ferait de Shakespeare un précurseur de Darwin – pourquoi pas ? – ou au contraire le résultat d'une dégénérescence ? Malgré les divergences qui opposent les nombreux commentateurs qui ont exposé leurs idées sur ce que ce personnage représente, il existe un consensus le définissant comme un primitif, non comme le produit d'une civilisation dévoyée, ce que sont les traîtres et les bouffons grossiers qu'on rencontre dans la pièce.

[17] Robert B. Heilman, *Magic in the Web: Action & Language in Othello*, University of Kentucky Press, 1956.

[18] Contrairement à ce que croient certaines personnes mal informées, le marchand de Venise du titre n'est pas Shylock, mais l'armateur Antonio.

Il se trouve que Caliban est un personnage imaginaire, habitant d'une île qui n'existe pas, et que d'une certaine manière on peut le considérer comme un personnage symbolique, quoi qu'en pensent les commentateurs qui affirment que le nom de Caliban étant l'anagramme de *cannibal*, ce qui renvoie au fameux essai de Montaigne, que Shakespeare avait manifestement lu, il doit représenter les habitants considérés par les Européens comme des primitifs en attente de colonisation. Les deux ouvrages qu'Octave Mannoni[19] a consacrés à cette question présentent Caliban comme témoin d'une réalité géographique et historique qui n'a rien d'une allégorie intemporelle. Ces affirmations ont exercé une assez grande influence sur les metteurs en scène et sur certains commentateurs. L'aspect grotesque du personnage est généralement effacé sur les scènes actuelles. On donne souvent le rôle à des acteurs originaires d'Afrique, pour laisser entendre que Caliban est une image issue de préjugés racistes justifiant l'esclavage et les autres formes de domination. Cela revient à s'écarter de Shakespeare, avec peut-être l'avantage d'inciter à s'interroger sur ce que l'auteur a voulu exprimer. L'analyse de Mannoni donne à réfléchir, en effet, et on remarque que Prospéro, s'étant rendu maître de l'île par ses pouvoirs spéciaux, semble considérer ses deux habitants, Ariel et Caliban, comme des étrangers ayant besoin d'une sorte de visa délivré par lui pour continuer à y habiter, alors qu'en bonne logique, c'est lui l'étranger. On pourrait donc appliquer à Caliban et à Prospéro les analyses proposées par le sociologue et écrivain Albert Memmi dans l'ouvrage mémorable qu'il a écrit sur la question[20], puisqu'on assiste à un curieux retournement de situation : l'indigène devient l'étranger quand le conquérant étranger se proclame habitant légitime. Tout en prenant en considération la part de vérité que contiennent ces vues, il est permis de garder ses distances. Rien ne prouve que Shakespeare ait réellement médité sur les colonisations à venir, et quand bien même il l'aurait fait, cela ne représenterait qu'un détail mineur de la pièce, ainsi que sur la signification du personnage de Caliban. Toutefois, si l'on revient à l'hypothèse symbolique, on peut se poser la question : symbolique de quoi ? Pour reprendre sous un autre éclairage le thème de l'étranger, il faudrait considérer Caliban comme étranger à la civilisation. Toutefois, en poursuivant la réflexion dans une direction moins complaisante, on pourrait déduire que Caliban n'est pas vraiment étranger à ce que sont les hommes qui se disent civilisés, mais à ce qu'ils croient être, comme s'il disait à Prospéro : « hypocrite seigneur, mon semblable, mon frère ». De même, Gulliver a horreur de l'humanité bestiale qu'il partage avec les yahoos. Toutefois, Prospéro, plus lucide et modeste que Gulliver, finit par reconnaître la part de sauvagerie qui subsiste en lui :

[19] Octave Mannoni, *Psychologie de la colonisation*, Paris, Seuil, 1950, réédité sous le titre *Prospero et Caliban*, Paris, Éditions Universitaires, 1984.

[20] Albert Memmi, *Portrait du colonisé* précédé du *Portrait du colonisateur*, Paris, Buchet/Chastel, 1957.

This thing of darkness I
Acknowledge mine. (V.i.275-76)

Cette créature des ténèbres je
La reconnais pour mienne.

Les ténèbres sont peut-être celles des cavernes où vivaient nos lointains ancêtres, si l'on en croit la science préhistorique. Les disciples de Freud ne manqueraient pas de l'assimiler à l'inconscient. Prospéro rappelle aussi que la mère de Caliban possédait des pouvoirs magiques et néfastes. On retrouve là le thème qui apparaît de diverses façons dans les œuvres de Shakespeare, la présence chez les peuples primitifs de sorciers et de sorcières qui provoquent des événements surnaturels, ou qui font croire au peuple qu'ils en sont capables. Il se trouve que dans la pièce Prospéro lui aussi est un magicien, élément important qui incite le lecteur, plus que le spectateur, à y voir un symbole. Mais un symbole de quoi ? À la fin de la pièce, il renonce à ses pouvoirs. Est-ce pour passer de la phase mythique de l'humanité à la phase rationaliste, comme dirait – à peu près – un Auguste Comte[21] ?

Quel point commun peut-on trouver entre *La Tempête* et *Cymbeline* ? Il y en a un, inattendu. Si, comme on l'a vu plus haut, *La Tempête* contient une défense de la colonisation, du moins d'après certaines exégèses récentes et sous une forme prudente et implicite, on peut tirer la même conclusion de *Cymbeline*, qui se termine sur un événement paradoxal. Les combattants britanniques ont vaincu les Romains venus les envahir et les attaquer afin d'exiger un tribut impayé. Or le roi Cymbeline prend la décision de libérer les prisonniers romains et de verser le tribut, en hommage à la mission civilisatrice des légions et pour établir une paix durable.

L'énigme du *Sir Thomas More*

Il existe un mystère non résolu au sujet de Shakespeare, non pas le pseudo-mystère de la paternité de ses œuvres mais celui qui concerne un manuscrit retrouvé, une scène ajoutée à la pièce *Sir Thomas More* dont l'auteur principal est Anthony Munday, auteur prolifique qui vécut de 1560 à 1633. Ce texte a été attribué à Shakespeare, supposé l'avoir ajouté à la pièce de Munday après la mort de la reine. Cette pièce a probablement été représentée seulement après la mort d'Élisabeth, celle-ci ayant interdit la représentation théâtrale d'une apologie de Thomas More, qui fut chancelier de son père Henri VIII, mais condamné à mort et exécuté en 1535 pour avoir désapprouvé le schisme décidé l'année précédente. Les indices graphologiques et stylistiques qui ont conduit à l'attribution de ce texte à Shakespeare sont contestables, mais elle est soutenue par un nombre respectable de spé-

[21] La formulation d'Auguste Comte est différente et s'établit en trois états : théologique, métaphysique et scientifique.

cialistes. La scène contient un discours prononcé par Thomas More – il s'agit d'une fiction théâtrale, non d'un document historique – morigénant avec véhémence un groupe d'émeutiers londoniens qui ont brutalisé et voulu chasser de la ville des immigrés flamands, tisserands pour la plupart, accusés de concurrence déloyale envers les artisans autochtones. Le chancelier rappelle à ces derniers que les étrangers sont des hommes comme eux, qu'ils ont fui leur pays parce qu'ils étaient en danger. Si les circonstances obligeaient les tisserands londoniens à quitter leur chère Angleterre pour se réfugier dans un autre pays, ils trouveraient amer de se heurter au même type d'hostilité que celui qu'ils exercent contre les Flamands. Shakespeare a-t-il pris la défense des étrangers, alors qu'un courant de son œuvre semble véhiculer un fort substrat de xénophobie ? Ce n'est pas impossible, même s'il n'est pas l'auteur du texte d'où vient l'hypothèse. Comme on l'a vu, la prolifération des personnages entraîne une égale diversité des points de vue et des opinions. Que l'auteur du texte, Shakespeare ou quelqu'un d'autre, soit sensible aux souffrances des victimes d'une foule déchaînée, comme à la situation du pathétique Égéon dans *La Comédie des erreurs*, condamné à mort pour cause de nationalité, n'a rien d'anormal. À force de fréquenter les étrangers, ce que fait Shakespeare par procuration, à travers ses personnages, on finit par découvrir qu'ils nous ressemblent beaucoup.

S'il est vrai que la question de l'altérité nationale, ethnique ou religieuse ne figure pas expressément au centre des préoccupations thématiques de Shakespeare, il existe cependant deux pièces, *Le Marchand de Venise* et *Othello* – curieusement les deux dont l'action se déroule, au moins partiellement dans le cas de la seconde, à Venise –, où la place de l'étranger dans la cité est mise en question de façon soulignée. Dans *Le Marchand de Venise*, Shylock est, comme on l'a vu, plus désigné clairement, on pourrait presque dire dénoncé, comme étranger. Sa religion – la notion de race est absente de la pièce – lui interdit la citoyenneté. Comme toujours cependant, Shakespeare voit simultanément la thèse et l'antithèse, car le discours que prononce Shylock sur l'universalité de l'espèce humaine et de l'individu, qui ne se définissent pas seulement par un ancrage local ou par un particularisme quelconque, élève le débat et fait apparaître que la notion de nationalité peut avoir une dimension étriquée. Il est vrai que le contexte et même l'argumentation n'apparaissent pas favorables au personnage, puisqu'il veut démontrer qu'il a autant que les autres hommes le droit à la vengeance ; malgré cela, le plaidoyer pour le dépassement des clivages ethniques laisse des traces dans la conscience des spectateurs.

L'étranger en chacun de nous

Mais ce qu'on peut déduire du texte mystérieusement ajouté à celui d'Anthony Munday, au moins par analogie, comme de tout ce qui été remarqué précédemment est que le thème de l'étranger, associé à celui de l'exil, dans l'œuvre de Shakespeare, ne reste pas accroché à un niveau sociologique ou politique. Il est

lié à plusieurs des ressorts tragiques qui animent ses pièces, y compris dans les comédies, ceux de la séparation, de l'incompréhension mutuelle, d'un clivage de la personnalité, d'un divorce d'avec soi-même. Peut-on aller jusqu'à une prémonition de l'étranger selon Camus, celle d'une sorte de schizophrénie existentielle, où l'homme constitue un mystère pour lui-même ? Il n'est pas impossible d'appliquer une hypothèse de ce genre à des personnages introspectifs comme Brutus (celui de *Jules César*), qui se compare à un royaume en guerre contre lui-même, Hamlet et Macbeth, quand plusieurs fois ils se demandent ce qui les pousse à agir, ou à ne pas agir. On peut inclure Prospéro dans la liste, qui se livre lui aussi à l'introspection, jusqu'à découvrir, comme indiqué plus haut, qu'il y a en lui une part de sauvagerie primitive qu'il n'a reconnue que tard dans sa vie. Ce sont des personnages qui monologuent beaucoup – on rencontre une fois de plus la technique du théâtre au service d'une investigation concernant la nature humaine – et au lieu de simplement mener une argumentation ou d'épancher des sentiments sur le mode lyrique, ils s'interrogent sur eux-mêmes et constatent avec amertume qu'ils sont en proie à des contradictions insolubles. Même Claudius dans *Hamlet* prend conscience de ce clivage en lui, lors de son monologue du troisième acte, où il dit éprouver le remords de Caïn tout en ne pouvant pas se détacher des bénéfices terrestres que son fratricide lui a apportés. Mais plutôt que de recourir à des diagnostics psychiatriques relevant de l'anecdote et du cas particulier, il est plus enrichissant pour l'esprit de tirer de ces situations des conclusions d'intérêt général.

L'étranger n'est pas seulement l'autre, classé comme définitivement différent, inassimilable au pays où l'on vit, à ses mœurs, à ses mentalités.

On ne trouverait pas dans Shakespeare l'équivalent de la recommandation de Valéry disant « Enrichissons-nous de nos différences mutuelles. » D'un pays à l'autre et d'un peuple à l'autre, les différences lui apparaissent au pire comme des signes d'arriération barbare ou, en moins inquiétant, comme des bizarreries, des excentricités, au mieux comme des attitudes ou des agissements pittoresques propres à inspirer la verve et l'intérêt de l'artiste qu'il est essentiellement. Mais ces schémas trop rigides ne rendent pas compte de toute la pensée shakespearienne, qui s'exprime par une vision fondue dans le texte plutôt que par des expressions aphoristiques. L'ouverture vers l'étranger en fait partie, même si elle ne s'exprime pas de façon explicite. Cette ouverture peut traduire un don d'empathie avec autrui, ou bien une imagination toujours prête à prendre son envol loin des mesquines préoccupations de l'ego et des préjugés ataviques, à rechercher l'étrangeté par goût esthétique et pour fuir les réalités trop quotidiennes. À l'inverse, il peut traduire une certaine hantise devant une irruption imprévue de visions ou de passions dont on se croyait protégé. On utilise de nos jours le mot *identité* en lui donnant un sens communautaire, ce qui ressemble à une impropriété sémantique, car à l'origine ce mot se réfère à l'individu, non à la tribu ou à la nation à laquelle il appartient. Cette dérive lexicale s'explique par des motifs qui relèvent de la psychologie et de la sociologie. C'est en groupe que les hommes marquent leur territoire. Le droit de propriété s'étend, de manière idéologique – ou idéelle, pour se servir d'un terme

moins vulnérable à la dérision –, au sentiment d'appartenance à un ensemble national. Dans les pièces romaines, le mot *Roman* revient souvent comme un motif de fierté, tout comme le mot *English* dans les pièces dont l'action se déroule en Angleterre. Cela ne fait pas de l'auteur un militant nationaliste dont l'œuvre constituerait une sorte de *England über alles*. Il est capable de laisser Jeanne d'Arc exprimer son patriotisme, bien que reprenant à son compte la fable qui fait d'elle une sorcière. Dans *Macbeth*, c'est l'Écosse qui sert d'emblème mobilisateur à l'entreprise de reconquête entreprise par Malcolm et Macduff contre l'usurpateur régicide. L'homme Shakespeare, qui a vécu pendant la période où l'Angleterre était menacée par l'Invincible Armada, commandée par le roi d'Espagne Philippe II qui avait laissé d'assez tristes souvenirs du temps où il était l'époux de Marie I^{ère}, partageait sans doute les sentiments de ses compatriotes. L'amour de la patrie ne peut pas se départir d'une méfiance de principe à l'égard des étrangers, d'autant plus qu'eux aussi sont crédités des mêmes sentiments à l'égard du pays où ils vivent et trouvent une raison d'être. Eux aussi disent « mon pays », « notre pays », comme ils diraient « notre maison », « mon cheval », comme si le natif d'un pays en était le copropriétaire, alors que des esprits sarcastiques pourraient prendre le contrepied et faire remarquer que c'est plutôt le pays lui-même ou du moins ses dirigeants qui exercent un droit de propriété sur les habitants. Toujours est-il qu'on trouve des dizaines de fois le mot *country* précédé de toute la gamme des adjectifs possessifs dans le théâtre de Shakespeare, l'association des deux mots étant toujours chargée d'attachement affectif.

Certaines des remarques énoncées ci-dessus ne se trouvent pas explicitement dans le texte de Shakespeare, mais ce dernier n'est pas seulement un auteur dramatique connaissant toutes les ficelles du métier, c'est aussi l'auteur d'un texte immense en surface et d'une profondeur qui a pour effet de susciter la réflexion dans de nombreux domaines. Il a été vu aussi que la notion d'altérité ainsi que les manifestations psychologiques auxquelles elle donne lieu ne sont pas univoques. Au long de la thématique shakespearienne, elle bifurque parfois pour prendre des directions inattendues, par exemple pour laisser entendre que, comme dit Rimbaud, « Je est un autre », constatation qui peut avoir des effets déconcertants, voire angoissants. Il est bon de pouvoir s'accommoder de la présence de ce *Doppelgänger*, de savoir ce qu'il a à nous dire et à nous apprendre, mais il prend parfois le visage d'un Monsieur Hyde faisant grimacer dans un miroir révélateur celui du Docteur Jekyll. Si le néologisme *homophobie* n'avait pas été, dès son apparition, détourné de son sens véritable par la corporation des journalistes – d'après son étymologie il signifie la peur du même que soi, non l'hostilité envers les homosexuels –, on pourrait mener une exploration dialectique sur le contraste entre l'homophobie et l'hétérophobie, afin d'étudier les relations parfois paradoxales qui existent entre elles. On peut réfléchir à la question sans recourir à des abstractions savantes. On découvre parfois chez autrui, éventuellement sous la forme de l'étranger, des ressemblances avec soi-même qui mettent mal à l'aise. William Shakespeare a-t-il été pris de vertige devant les quelque neuf cents personnages qu'il a créés, parmi les-

quels figurent un grand nombre d'étrangers à l'Angleterre, et avec lesquels il s'est en partie identifié, puisqu'au théâtre les personnages ne sont guère décrits de l'extérieur, ils existent par la parole que l'auteur met dans leur bouche et qu'il a donc composée lui-même ? C'est peut-être le processus inverse qui s'est produit, les personnages s'identifiant à leur auteur, du moins sous l'effet d'un fantasme perturbant. A-t-il pu se sentir dépossédé de sa propre personne par ces *personae*, ces nombreux *autres* qui ont pu le parasiter ? Cela pourrait en partie expliquer son renoncement au théâtre à un âge qui paraît aujourd'hui prématuré, et à son retour au terroir natal. S'est-il senti étranger à Londres, particulièrement pendant les années où il a habité chez un réfugié français ? Ce ne sont là que des hypothèses. Il convient de reléguer les extrapolations biographiques dans la case réservée aux appendices.

Pour revenir au point de départ et de là sauter jusqu'au terminus, c'est-à-dire à la morale à tirer de toutes ces histoires, il est sans doute recommandable de se défier de la défiance que nous ressentons devant l'étranger. Shakespeare donne de nombreux exemples de cette défiance dans son œuvre, qui résonne souvent du bruit et de la fureur des conflits meurtriers qu'elle cause assez souvent. Même s'il tire de ces affrontements un certain bénéfice artistique, voire commercial, car le théâtre élisabéthain ne se refuse pas à représenter la violence et à offrir aux spectateurs un *suave mari magno* à répétition qui, même fictif, ne manque pas de susciter des sensations, comme au cinéma, on ne peut pas croire qu'il ait préféré la guerre à la paix. Comme les guerres ne proviennent pas forcément de conflits territoriaux ou commerciaux, mais peuvent dans l'irrationalité avoir pour cause un dévoiement agressif du sentiment d'altérité, et du syndrome de hantise qu'il peut créer et entretenir, Shakespeare nous met en garde, peut-être sans le savoir, contre de telles tendances, profondément incrustées dans les us et coutumes, pour nous en guérir, ou du moins pour en limiter les excès.

En jetant un regard rétrospectif sur les rêveries qui forment la matière, ou l'antimatière (car les rêveries n'ont pas de consistance) du présent texte, je constate avec surprise que le thème de l'étranger dans l'œuvre de Shakespeare, qui au départ semblait secondaire, accessoire, d'une banalité rebutante, se révèle riche de révélations. Quelle que soit la porte ou la fenêtre par laquelle on entre dans son œuvre pour l'explorer, on y trouve toujours une source inépuisable de réflexions.

Henri SUHAMY
Université Paris X-Nanterre

HAMLET… ENTRE AUTRES : DE L'ALTÉRITÉ À L'ALIÉNATION ET RETOUR AU MÊME

Les pièces de Shakespeare, en particulier ses tragédies mais aussi certaines de ses comédies – sans parler bien sûr de ses pièces historiques –, ne manquent pas de personnages typiquement *autres*, étrangers d'une façon ou d'une autre, par leurs origines (ethniques, religieuses ou simplement sociales) ou leur originalité, voire par leurs mœurs ou leur comportement : Malvolio, dans *La Nuit des Rois*, par exemple, se retranche de la société bienveillante et heureuse, complètement dissocié de l'esprit de Noël qui imprègne la pièce et campe, solitaire et malheureux, loin des festivités. Les plus caractéristiques et les plus mémorables de ces personnages refoulés dans leur altérité sont sans doute Othello, Aaron le Maure, dans *Titus Andronicus*, et bien entendu le Juif Shylock, dans *Le Marchand de Venise*. C'est ainsi qu'Othello, le valeureux général au cœur sensible, apparaît manifestement, aux yeux des hauts dignitaires, Vénitiens « de souche » – en dépit de ses grands mérites guerriers et des services militaires insignes rendus à la Cité des Doges –, comme l'étranger absolu, celui qui vient d'ailleurs et dont le teint d'ébène fait un si vif contraste avec la blondeur de Desdémone. Aaron, dont la noirceur de peau est censée refléter la noirceur de son âme, est le *villain* tout désigné, celui que son altérité condamne d'emblée, irrémédiablement. Shylock, dont des préjugés multiséculaires réduisent les capacités purement *humaines* presque à néant, est évoqué, et même mis en scène, comme l'autre, inassimilable (malgré une conversion forcée à la fin de la pièce) du fait d'une représentation stéréotypée qu'une célèbre tirade (*Hath not a Jew eyes*[1]...) a bien du mal à *humaniser* de manière convaincante (aux yeux de spectateurs que l'action n'a pas encouragés à perdre leurs préventions). Cette altérité, qui se marque donc essentiellement par un signal évident ou manifesté avec ostentation (couleur de peau, origine religieuse, etc.), peut même apparaître à travers des *particularités physiques*, comme c'est le cas pour le roi Richard, dans *Richard III*, dont l'altérité, dès son entrée en scène, sa difformité physique pour être plus précis (il boîte et est bossu), est censée, ici aussi, annoncer sa nature de *villain*, qu'il ne cessera d'afficher tout au long de la pièce. Shakespeare, dans son traitement du thème de l'autre, va aussi loin qu'il est possible avec Caliban, dans

[1] *The Merchant Of Venice*, III.1,58-68.
Shylock: I am a Jew. Hath not a Jew eyes? Hath not a Jew hands, organs, dimensions, senses, affections, passions; fed with the same food, hurt with the same weapons, subject to the same diseases, heal'd by the same means, warm'd and cool'd by the same winter and summer, as a Christian is? If you prick us, do we not bleed? If you tickle us, do we not laugh? If you poison us, do we not die? And if you wrong us, do we not revenge? If we are like you in the rest, we will resemble you in that.

La Tempête, poussant à l'extrême la peinture de la différence, à la limite même de l'animalité[2].

La différence apparaît ainsi toujours comme un danger potentiel, comme une menace à tout le moins, comme un risque possible qu'il convient de juguler, sinon d'éradiquer, en vue de la préservation de l'intégrité originelle et les exemples précités ne donnent qu'une faible idée de la richesse de ce thème et de l'abondance de ses occurrences dans le théâtre élisabéthain. Mais notre intention n'est pas de recenser les formes diverses que prend l'altérité dans l'ensemble du théâtre de Shakespeare. Un article n'y suffirait pas et, d'ailleurs, des ouvrages ont déjà été consacrés, au moins partiellement, à cette question[3]. Nous nous limiterons en effet à l'examen d'un seul cas, celui du Prince de Danemark, tel qu'il se présente dans la pièce de Shakespeare.

Dans le cas particulier d'Hamlet donc, qui nous occupe ici, nous nous poserons la question de savoir comment Hamlet passe de l'*altérité* (qui, apparemment, implique une certaine dose d'*altération*) à l'*aliénation* (qui marque une plus forte *distance* encore). Il est intéressant ici, notons-le bien, de comparer ces deux termes qui, bien que marquant tous deux l'éloignement du *même* par rapport à l'*autre*, s'opposent en ce sens qu'un glissement s'est opéré au cours du passage du premier de ces termes au second. Nous observons, tout d'abord, que la racine du mot latin *alterare* (modifier, altérer) a donné deux termes voisins, qui semblent découler l'un de l'autre : *altération* (modification qui rend autre, différent) et *altérité* (état ou caractère d'une différence, d'une distinction, d'un contraste parfois – en quelque sorte le résultat possible du précédent). Par ailleurs, le mot *aliénation* qui vient du latin *alienus* fait référence à « l'autre, l'étranger », donc le totalement différent – comme l'indique très clairement le mot anglais *alien*[4], que l'on trouve dans le titre d'un petit ouvrage savoureux de George Mikes, *How To Be An Alien*, qui traite le thème de l'étranger sur le mode humoristique. Ce terme, *alien*, désigne l'autre comme celui dont on peut redouter la malveillance, ou du moins dont on doit se méfier, car il constitue le risque d'un danger permanent. L'aliénation, dans ce cas, serait le passage à un état qui vous rend *autre*, qui vous rend différent de ce que vous étiez par nature – et donc *étranger* à vous-même. La question se pose de savoir, par exemple, si la « marginalité » d'Hamlet est partie intégrante de sa natu-

---

[2] Voir Maurice Abiteboul, *L'Esprit de la comédie shakespearienne*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 359-370, pour le portrait de Caliban, caricature de l'étranger inculte, voire du *bon sauvage*, qui dissimule en fait une nature perverse et que Prospero s'évertue en vain à *civiliser* : il demeure rétif à toute forme d'assimilation (*unteachable*) et se révèle comme étant l'*autre*, « sur qui les effets bénéfiques de la "Culture" sont quasiment nuls, sur qui les apports sophistiqués d'une civilisation raffinée semblent n'avoir aucune prise » (p. 361).

[3] Voir notamment Leslie A. Fiedler, *The Stranger in Shakespeare*. London, Cox and Wyman, Paladin, 1974 ; Richard Marienstras, *Le Proche et le lointain*. Paris, Éd. de Minuit, 1981.

[4] George Mikes, *How To Be An Alien*, London, Andre Deutsch ed., 1946.

re, de sa personnalité, de son *même*, ou si, plutôt, elle n'intervient que pour le rendre *autre* et constitue alors un effet de sa récente *altération* et, par voie de conséquence, de sa présente *aliénation*[5]. Voici une définition de ce terme qui correspond assez bien, par exemple, à certains moments de l'expérience vécue par Hamlet : « [Le terme d'aliénation] sert aussi souvent à désigner un état de privation de ses facultés propres ou de ses droits, une dépossession de ses capacités ou une contrainte imposée empêchant le déploiement de son potentiel, ou encore *à signaler qu'une personne n'est plus elle-même, devient étrangère à elle-même, ne pense pas par elle-même, est assujettie sans en avoir conscience*, etc.[6] »

Hamlet vit l'expérience de l'altérité : du *même* à l'*autre*

L'histoire d'Hamlet est l'histoire d'un jeune homme doué, élégant autant qu'intelligent, courtois autant qu'érudit, doté de nombreux talents et promis à un brillant avenir, qui, sous l'effet d'un choc affectif terrifiant, change brutalement d'apparence et, semble-t-il, de personnalité. Dans le portrait, éminemment flatteur, évoqué, il est vrai, par une Ophélie très amoureuse, il nous apparaît comme le parfait gentilhomme, tel que le dépeignait, par exemple, Baldassare Castiglione dans son célèbre *Livre du Courtisan* (1528). Ophélie constate, en effet, qu'un contraste accablant est douloureusement perceptible entre le présent Hamlet, éperdu de chagrin et bouleversé par les horribles événements révélés par le fantôme de son père, et le prince distingué et prévenant, de noble prestance, qui lui faisait la cour encore naguère :

> Ah, quelle âme noble est ici détruite !
> L'œil du courtisan, la langue du clerc, l'épée du soldat,
> L'espoir et la fleur de ce beau royaume,
> Le miroir de la mode, le modèle de la courtoisie,
> Le point de mire de tous les regards, tout cela saccagé !
> Et moi, la plus désolée de toutes les femmes, et la plus malheureuse,
> Moi qui avais savouré le miel et la musique de ses serments,
> Je vois cette raison noble et vraiment royale,
> Détonner, comme un joli carillon désaccordé !
> Cette incomparable élégance, cette beauté de jeunesse en fleur,
> Flétries par la folie ! ah, quel est mon malheur
> D'avoir vu ce que je voyais, de voir ce que je vois[7] !

[5] Voir Maurice Abiteboul, « Hamlet, le marginal : enquête sur la mélancolie et la "bizarrerie" d'Hamlet », in *Qui est Hamlet ?*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 11-23.
[6] Voir Wikipédia (consulté le 16/08/2016): https://fr.wikipedia.org/wiki/Ali%C3%A9nation
[7] *Hamlet*, III.1.157-169. Paris, Aubier-Montaigne, 1947 (traduction : Maurice Castelain). : O, what a noble mind is here o'erthrown !

Il est manifeste qu'Hamlet n'est plus *le même* après les terribles révélations du fantôme, qu'il a subi un choc émotionnel, certes, qui se traduit très vite par un comportement que d'aucuns ont tôt fait de qualifier de folie. Ophélie emploie le mot *ecstasy* (vers 168), déjà utilisé par Polonius (*the very ecstasy of love*, II.1.102) ; d'autres emploieront les mots *madness* (Polonius : *though this be madness, yet there is method in't*, II.1.209), *distemper* (Claudius, II.2.55), *confusion* (Claudius, III.1.2) ou encore *lunacy* (Polonius, II.2.49), etc. Hamlet lui-même parlera de sa transformation comme étant due à une *sore distraction* (Hamlet, V.2.241). Mais nous ne souhaitons par traiter ici de la folie, réelle ou simulée, d'Hamlet, sujet que nous avons déjà développé par ailleurs[8]. Il n'est question ici que de considérer le passage du *même* à l'*autre* chez un personnage qui subit une « transformation » – pour reprendre l'euphémisme par lequel le roi Claudius, plutôt prudent dans un premier temps, choisit de qualifier le nouveau comportement de son neveu –, une modification, qui le rend différent de ce qu'il a toujours été auparavant. Très lucidement, en effet, et comme on exposerait un cas clinique, Claudius, s'adressant à Guildenstern et Rosencrantz, analyse ainsi la situation :

> Vous avez dû savoir la transformation d'Hamlet : donnons-lui ce nom,
> Puisque pour le dedans comme pour le dehors,
> Il n'est plus le même homme.
> Ce qui a pu, outre la mort de son père,
> L'éloigner à ce point de l'entendement de lui-même,
> Je ne peux l'imaginer[9].

The courtier's, soldier's, scholar's, eye, tongue, sword:
The expectancy and rose of the fair state,
The glass of fashion and the mould of form,
The observed of all observers, quite, quite down!
And I, of ladies most deject and wretched,
That suck'd the honey of his music vows,
Now see that noble and most sovereign reason,
Like sweet bells jangled, out of tune and harsh:
That unmatch'd form and feature of blown youth
Blasted with ecstasy: O, woe is me,
To have seen what I have seen, see what I see!

[8] Voir Maurice Abiteboul, « Raison et déraison dans *Hamlet* », in *op. cit.*, p. 25-34.

[9] *Hamlet*, *op.cit.*, II.2.5-10.

Something have you heard
Of Hamlet's transformation ; so call it,
Sith nor the exterior nor the inward man
Resembles what it was. What it should be,
More than his father's death, that thus hath put him
So much from the understanding of himself,
I cannot dream of […]

Et de fait, le bel Hamlet surgit, tel un diable hors de sa boîte, peu après les brutales révélations que le fantôme lui a assenées à l'acte I, dépenaillé et complètement différent, « pour le dedans comme pour le dehors » (comme le soulignera plus tard le roi Claudius). Dès le début de l'acte II, en effet, Ophélie relate à son père dans quelles circonstances et avec quelle allure lui est apparu Hamlet, à peine de retour de sa rencontre avec le Spectre :

> Messire, comme j'étais à coudre en mon retrait,
> Monseigneur Hamlet a surgi devant moi, son pourpoint dégrafé,
> Sans chapeau sur la tête, ses chaussures crottées,
> Sans jarretières, faisant bourrelet sur la cheville,
> Aussi pâle que sa chemise, ses genoux cognant l'un contre l'autre,
> Et la mine aussi pitoyable que si l'Enfer
> L'avait relâché pour en publier les horreurs[10].

Hamlet, en effet, vient d'avoir un entretien avec le fantôme – qu'il était à toute force déterminé à rencontrer et avec lequel il se disait prêt à parler, « dût l'Enfer s'ouvrir » (*though hell itself should gape*, I.2.245). Les révélations du fantôme sur les circonstances de l'assassinat perpétré par Claudius, suivies de l'injonction commandant à Hamlet de le venger et de ne pas l'oublier (*remember me !*, I.5.91), pèsent lourd sur la conscience d'Hamlet, investi d'une mission dont il ne peut (ni ne veut) s'exonérer mais à laquelle rien jusqu'alors ne l'avait préparé. Il sent aussitôt la difficulté extrême de la tâche et l'impossibilité absolue de renoncer à son accomplissement :

> Ce siècle est désarticulé : oh, maudite mission
> D'avoir à le remettre droit[11] !

---

[10] *Ibid.*, II.1.77-84.
My lord, as I was sewing in my closet,
Lord Hamlet, with his doublet all unbraced,
No hat upon his head, his stockings foul'd,
Ungarter'd and down-gyved to his ancle;
Pale as his shirt, his knees knocking each other,
And with a look so piteous in purport
As if he had been loosed out of hell
To speak of horrors, he comes before me.

[11] *Ibid.*, I.5.189-190.
The time is out of joint ! O cursed spite
That ever I was born to set it right !
NB. Reconnaissons que l'on est plus près du texte avec la traduction d'Henri Suhamy : « Le temps est disjoint ; Ô méchanceté du sort / De m'avoir fait naître pour le remettre en ordre ! », in *Hamlet, Prince de Danemark*. Paris, Petits Classiques Larousse, 2008, p. 105.

C'est à partir de ce moment-là qu'*Hamlet n'est plus lui-même*, soit que le choc émotionnel de sa rencontre avec le Spectre l'ait marqué au point de le *transformer*, de le conduire à une *altérité* absolue, soit qu'il ait décidé, pour plus de commodité et pour avoir un champ d'action plus libre, d'adopter un comportement *étrange*, c'est-à-dire *différent* de son moi naturel, de tenter de passer pour fou par ruse (*crafty madness*, III.1.8, comme croit le déceler Guildenstern) et, comme il le dit lui-même, de « revêtir les habits de la bizarrerie » (*put an antic disposition on*, I.5.173) pour tromper son monde et mieux être en mesure d'agir efficacement sans risque d'être démasqué. La frontière entre les deux positions deviendra d'ailleurs très vite difficilement perceptible, la complexité du personnage s'en trouvant ainsi considérablement enrichie.

Dès lors, Hamlet apparaît aux yeux de tous comme ayant subi une métamorphose qui le rend méconnaissable. Nous avons vu comment Ophélie, d'une part, et Claudius, d'autre part, ont réagi devant le nouveau comportement d'Hamlet. La reine Gertrude, pour sa part, n'est pas moins affectée devant un tel spectacle et s'inquiète de l'état de son fils « si tristement *changé* » : elle implore les deux anciens condisciples d'Hamlet d'aller le voir :

> Merci, Rosencrantz et noble Guildenstern,
> Et je vous supplie d'aller incontinent voir
> Mon fils, si tristement changé[12].

Polonius, qui a le chic pour appuyer lourdement sur les mots lumineusement explicites sans pour autant apporter la moindre explication valable, n'y va pas par quatre chemins et délivre à la reine son diagnostic :

> Votre noble fils est fou,
> Je dis bien fou, car qu'est-ce que la folie
> À la bien définir, sinon d'être totalement fou[13] ?

Ce qui veut tout dire. Ou plutôt qui ne veut rien dire… car, si la métamorphose d'Hamlet est perceptible, et largement perçue autour de lui, nul n'a vraiment la clé de sa transformation. Comme le proclame Hamlet – indigné de se voir l'objet

---

[12] *Ibid.*, II.2.34-36.
Thanks, Rosencrantz and gentle Guildenstern.
And I beseech you instantly to visit
My too much changed son.

[13] *Ibid.*, II.2.92-94.
Your noble son is mad;
Mad call I it ; for, to define true madness,
What is't to be nothing else but mad?

d'interrogations qui conduisent à vouloir le percer à jour – apostrophant Rosencrantz et Guildenstern :

> Vous voudriez jouer de moi, vous voudriez avoir l'air de connaître mes touches ; vous voudriez arracher le cœur de mon secret, me sonder depuis la note la plus basse jusqu'au sommet de mon registre. Or dans ce petit instrument il y a beaucoup de musique, une voix admirable : et vous êtes incapables de la faire parler. Croyez-vous, ventrebleu, qu'il soit plus facile de jouer de moi que d'un flageolet[14] ?

Hamlet a décidément changé, certes, mais nul ne parvient à déterminer dans quelle mesure ce « changement » a pu s'opérer, ni à évaluer de façon adéquate jusqu'à quel point il a affecté la personnalité d'Hamlet, encore moins à comprendre à quoi on peut l'attribuer. Polonius présume qu'il est dû au fait qu'Ophélie a, sur ses conseils, repoussé les avances du jeune prince :

> […] mais je suis convaincu
> Que la source première et l'origine de son mal
> Est l'amour dédaigné[15].

Le roi Claudius, moins naïf, imagine que des desseins politiques contrariés pourraient bien être à l'origine du comportement étrange d'Hamlet. Il subodore, en effet, que ce changement pourrait être dû à une ambition frustrée, que le jeune prince constitue donc un danger potentiel qu'il convient d'éliminer sans délai et qui exige que soient prises des mesures drastiques et immédiates : éloigner le danger en expédiant sans plus tarder Hamlet en Angleterre en mission diplomatique :

> L'amour ! Ses sentiments ne vont pas de ce côté-là,
> Et si ce qu'il a dit manquait un peu d'ordre,
> Cela ne ressemblait en rien à la folie.
> Il y a je ne sais quoi dans son âme,
> Que couve sa mélancolie,
> Et je soupçonne qu'une fois éclose,

---

[14] *Ibid.*, III.2.381-387.
You would play upon me; you would seem to know my stops; you would pluck out the heart of my mystery; you would sound me from my lowest note to the top of my compass: and there is much music, excellent voice, in this little organ; yet cannot make you speak. Sblood, do you think I am easier to be played on than a pipe?

[15] *Ibid.*, III.1.184-186.
[…] but yet do I believe
The origin and commencement of his grief
Sprung from neglected love.

La couvée sera dangereuse[16] […]

La reine Gertrude, quant à elle, attribue tout naturellement ce changement au deuil qui frappe Hamlet et aussi à son propre remariage, qui a suivi de près la mort du roi Hamlet :

Je suppose que c'est uniquement la grande cause,
La mort de son père et notre trop prompt mariage[17].

Horatio, pour sa part, avait pressenti que la rencontre avec le Spectre risquait fort de bouleverser son ami Hamlet au point de perturber son équilibre mental et de lui faire perdre la raison, de le dépouiller de son identité en même temps que de sa sérénité :

Et s'il vous attirait, Monseigneur, jusqu'à la mer,
Ou bien jusqu'au sommet vertigineux de la falaise,
Qui surplombe sa base au-dessus des flots,
Pour revêtir là-bas une autre forme épouvantable,
Qui détrônât la souveraineté de votre raison
Et vous précipitât dans la folie[18] ?

Bref, tout le monde, à Elseneur, constate avec effarement, ou même avec effroi, au-delà de l'*altération* du comportement d'Hamlet, l'absolue *altérité* qui désormais le caractérise – et qu'Horatio, à juste titre, redoutait lorsqu'il le mettait en garde et tentait de le dissuader de rencontrer le fantôme du roi assassiné.

---

[16] *Ibid.*, III.1.170-175.
Love! his affections do not that way tend;
Nor what he spake, though it lack'd form a little,
Was not like madness. There's something in his soul
O'er which his melancholy sits on brood,
And I do doubt the hatch and the disclose
Will be some danger […]

[17] *Ibid.*, II.2.56-57.
I doubt it is no other but the main:
His father's death and our o'erhasty marriage.

[18] *Ibid.*, I.4.69-74.
What if it tempt you toward the flood, my lord,
Or to the dreadful summit of the cliff,
That beetles o'er its base into the sea,
And there assume some other horrible form,
Which might deprive your sovereignty of reason
And draw you into madness?

Hamlet pris au piège de l'aliénation

Hamlet est donc devenu *autre*, étranger à lui-même, c'est là un fait acquis.

Mais, après ses démonstrations de « bizarrerie », délibérément appuyées et consciemment entretenues par le prince lui-même (afin de mieux être en mesure d'en exploiter les avantages stratégiques qu'elles sont destinées à lui procurer), Hamlet semble perdre la maîtrise de la situation (en même temps que son libre arbitre), *s'éloigner* de plus en plus de son projet initial (venger son père) et se perdre dans des considérations morales ou religieuses[19], voire pseudo-métaphysiques, qui le conduisent d'un état de *prostration* à un état de *procrastination* proprement *aliénant*.

Il est plongé, dans un premier temps, dans un désarroi profond, consécutif à la mort de son père, désarroi qui le submerge au point même de lui inspirer des pensées suicidaires :

> Ah, si cette chair bien trop dense voulait fondre,
> Se dissoudre et se résorber en vapeurs !
> Ou bien si l'Éternel n'avait pas contre le suicide
> Promulgué son décret ! O Dieu ! Mon Dieu !
> Que tout le train de ce monde
> Me semble épuisant, fastidieux, insipide et vain[20] !

Peu de temps après, frappé de stupeur par les révélations effroyables du fantôme de son père, Hamlet se sent accablé par le poids de la mission de vengeance que ce dernier lui a imposée, au point de voir son équilibre mental dangereusement perturbé, comme nous l'avons vu plus haut. Il *subit* les événements sans pouvoir vraiment adopter une ligne de conduite cohérente et efficace : d'où un état de *prostration* qui paralyse dès lors toute action et le conduit à se retrancher et se réfugier derrière une *procrastination* chronique. Il en vient ainsi, de façon récurrente, à se mortifier et se faire reproche de sa mélancolie et de son inaction :

> J'ai depuis quelque temps – pourquoi, je l'ignore – perdu ma gaieté, renoncé à mes exercices coutumiers, et de fait, mon caractère se trouve tellement ac-

[19] Voir plus loin notre commentaire de la scène où le roi est « en prière ».
[20] *Ibid.*, I.2.129-134.
O, that this too too solid flesh would melt,
Thaw and resolve itself into a dew!
Or that the Everlasting had not fix'd
His canon'gainst self-slaughter! O God! God!
How weary, stale, flat and unprofitable
Seem to me all the uses of the world!

cablé que ce cadre admirable, la terre, me fait l'effet d'un promontoire stérile […] L'homme est sans charme pour moi, et la femme aussi[21] […].

Tout lui est prétexte à lui faire prendre (mauvaise) conscience de son impuissance à réagir, de son incapacité à maîtriser la situation. C'est ainsi que le spectacle de comédiens interprétant seulement des rôles – et, en particulier, le chagrin de l'un d'entre eux « pleurant sur Hécube » – lui inspire de longues plaintes, des remords et de l'accablement :

Ah, quel croquant je fais, quel épais rustaud […]
Qu'est-ce qu'Hécube pour lui ? qu'est-il à Hécube ?
Pour qu'il pleure sur elle ? Que ferait-il donc
S'il avait le motif, le sujet de souffrance
Que j'ai, moi[22] ?

Il lui faut désormais admettre qu'il a perdu son libre arbitre et qu'il est soumis à une force d'inertie qui le torture, l'accable et le terrasse.

Hamlet n'est plus lui-même, il est devenu quelqu'un d'autre, quelqu'un qui n'est plus maître de son destin mais qui, au contraire, dépossédé de tout esprit de décision, *subit* les événements qu'il a déclenchés sans pouvoir désormais en diriger le cours. C'est d'ailleurs avec beaucoup de lucidité (et de sévérité) qu'il lui arrive d'analyser son propre comportement et son incapacité, ayant pourtant longuement pesé le pour et le contre avant de prendre sa décision, à passer à l'action :

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[23].

---

[21] *Ibid.*, II.2.307-322.
I have of late – but wherefore I know not – lost all my mirth, forgone all custom of exercises; and indeed it goes so heavily with my disposition that this goodly frame, the earth, seems to me a sterile promontory […] man delights not me; no, nor woman neither […].
[22] *Ibid.*, II.2.576-587.
O, what a rogue and peasant am I […]
What's Hecuba to him, or he to Hecuba,
That he should weep for her? What would he do,
Had he the motive and the cue for passion
That I have?
[23] *Ibid.*, III.1.83-88.
Thus conscience doth make cowards of us all,

Hamlet a eu tôt fait de considérer la mission de vengeance qui lui a incombé comme un « pesant fardeau » (comme eût dit Claudius[24]). Il se donne tout d'abord du champ, c'est-à-dire qu'il se laisse le temps, lui qui s'était juré de « voler à [s]a vengeance[25] », de chercher confirmation des confidences faites par le fantôme en espérant que Claudius se trahira pendant la représentation d'une pièce qu'il fait jouer devant le couple royal :

> Cette pièce est le piège
> Où se prendra la conscience du roi[26].

Mais, cette confirmation obtenue, il demeure tout de même incapable de se déterminer à agir, comme si sa volonté était complètement annihilée, comme s'il était désormais soumis à des forces extérieures qu'il ne parvenait pas à dominer. C'est ainsi que, lorsqu'une opportunité se présente à lui, il s'empresse de trouver des raisons (plus ou moins bonnes) pour remettre à plus tard l'acte qui, pourtant, le délivrerait du poids énorme qui pèse sur lui. Rappelons, par exemple, la réaction spontanée d'Hamlet (scrupule ? bonne excuse pour retarder le moment d'agir ?) quand lui est offerte l'occasion inespérée de tuer le roi Claudius en train de prier :

> Cela tomberait à pic, maintenant qu'il est en prière,
> Et maintenant je vais le faire, mais alors il va au ciel[27].

Hamlet est, en effet, comme *dépossédé* de cette aptitude à accomplir cette tâche qui lui tient pourtant tellement à cœur, il en a d'ailleurs pleinement conscience et s'en étonne comme devant un spectacle *étrange* :

And thus the native hue of resolution
Is sicklied o'er with the pale cast of thought,
And enterprises of great pitch and moment
With this regard their currents turn awry
And lose the name of action.

[24] *Ibid.*, III.1.54.

O, heavy burthen!

[25] *Ibid.*, I.5.29-31.

Haste me to know't, that I, with wings as swift
As meditation or the thoughts of love,
May sweep to my revenge.

[26] *Ibid.*, II.2.633-634.

The play's the thing
Wherein I'll catch the conscience of the king.

[27] *Ibid.*, III.3.73-74.

Now might I do it pat, now he is praying;
And now I'll do't: and so he goes to heaven.

Or, que ce soit
L'animal oubli ou un lâche scrupule
Qui s'obstine à penser trop minutieusement à l'issue
[…] Je ne sais pas pourquoi
Je continue à vivre en me disant : « Voilà ce qu'il faut faire »
Quand j'en ai le motif, la volonté, la force, les moyens[28].

En fait, il est devenu non seulement *autre, différent* de ce qu'il avait toujours été, *changé*, comme dit la reine Gertrude, *transformé*, pour reprendre les paroles du roi Claudius, ou encore *métamorphosé*, pour résumer l'évocation faite par Ophélie, mais surtout il est désormais tout à fait *étranger à lui-même* au point véritablement de n'être plus lui-même, de ne pas même pouvoir se reconnaître : il est passé de la simple *altérité* à un état d'*aliénation* pure. Hamlet ressent cet état douloureusement, le subit dans l'impuissance et le ressentiment. Il faut sans doute prendre au sérieux cette réponse qu'il fait à ses anciens condisciples venus le sonder sur ordre du couple royal : « Vous répondre raisonnablement : j'ai l'esprit malade[29] » (III.2.333), c'est-à-dire : « Je ne suis pas dans mon état normal, je suis *un autre absolument*, incapable de me gouverner moi-même, complètement *assujetti* à des forces mystérieuses qui me dépassent et me subjuguent ». Autrement dit, Hamlet semble opposer deux mondes essentiellement incompatibles, entre lesquels il n'existe aucune passerelle, aucun terrain d'entente possible : celui de la raison et celui de la déraison. On est passé de l'*altérité* – qui pourrait n'être qu'une *variation* (en degrés) par rapport au *même* pouvant, à la rigueur, aller jusqu'au contraste – à l'*aliénation* – qui ne saurait constituer qu'une *différence* (en nature) irréductible.

Hamlet lui-même reconnaîtra d'ailleurs avoir subi cette irrésistible aliénation quand, dans la scène de sa passe d'armes avec Laërte, à l'acte V, peu de temps avant le dénouement, il demande à ce dernier son pardon pour les offenses causées et tente de lui expliquer que, pendant un assez long laps de temps, il a perdu contact avec le monde de la raison et est devenu alors complètement *autre* :

Pardonnez-moi, Monsieur, j'ai des torts envers vous,

---

[28] *Ibid.*, IV.4.39-45.
Now, whether it be
Bestial oblivion, or some craven scruple,
Of thinking too precisely on the event,
[…] I do not know
Why yet I live to say "this thing's to do",
Sith I have cause, and will, and strength, and means,
To do't.

[29] *Ibid.*, III.2.333.
Make you a wholesome answer: my wit's diseased.

Mais vous êtes gentilhomme, pardonnez-moi.
Nul n'ignore dans cette cour,
Et vous l'avez forcément appris, que je suis frappé
D'une triste folie. Celles de ces actions
Qui ont pu heurter violemment votre nature, votre honneur,
Votre déplaisir, venaient, je le proclame, de ma folie.
Est-ce Hamlet qui fut coupable envers Laërte, Non, pas Hamlet.
Si Hamlet est arraché à lui-même,
Et n'étant plus lui-même[30] offense Laërte,
Ce n'est pas Hamlet qui le fait. Hamlet le nie.
Alors qui est coupable ? Sa folie, et dans ce cas,
Hamlet est du côté lésé :
Sa folie est l'ennemie du pauvre Hamlet[31].

Notons que, tout au long de cette justification qu'Hamlet tente d'apporter en gage de réconciliation avec Laërte, il parle de lui-même à la troisième personne, comme s'il demeurait étranger à lui-même, incapable encore de reprendre tout à fait possession de lui-même et, par le fait, de récupérer son *moi* dans son intégralité et, signe de guérison complète et de renouveau chèrement et douloureusement conquis, dans une intégrité pleinement recouvrée. Pourtant il oppose ces deux Hamlet comme deux *personae* différentes, non pas deux aspects d'une même personnalité mais comme deux figures étrangères l'une à l'autre, comme deux adversaires, voire comme deux ennemis irréductibles : « Sa folie est l'ennemie du pauvre Hamlet », conclut-il. Il faut bien admettre, dans ces conditions, que la majeure partie de la pièce – tout le temps que dure l'épreuve infligée à Hamlet et qui consiste, pour lui, à forcer sa nature et à mettre en œuvre une vengeance qui lui apparaît comme une tâche quasi insurmontable – est comme une terrible et cruelle parenthèse entre deux

[30] C'est nous qui soulignons.
[31] *Ibid.*, V.2.237-250.
Give me your pardon, sir: I've done you wrong;
But pardon't, as you are a gentleman.
This presence knows,
And you must needs have heard, how I am punish'd
With sore distraction. What I have done,
That might your nature, honour and exception
Roughly awake,I here proclaim was madness.
Was't Hamlet wrong'd Laertes? Never Hamlet.
If Hamlet from himself be tak'n away,
And when he's not himself does wrong Laertes,
Then Hamlet does it not. Hamlet denies it.
Who does it then? His madness: if't be so,
Hamlet is of the faction that is wrong'd:
His madness is poor Hamlet's enemy.

états de conscience plus apaisés, une sorte de cauchemar que vit le héros, très tôt plongé dans l'*altérité* et pris de façon irrésistible au piège de l'*aliénation*. Son « voyage au bout de la nuit » commence avec un premier choc émotionnel : la mort de son père, suivie des révélations atroces du fantôme et l'immense fardeau qui va dès lors peser sur lui – donc dès la fin du premier acte – et s'achève avec un second choc émotionnel, lorsqu'il apprend brutalement, au dernier acte, la nouvelle de la mort d'Ophélie. Hamlet qui prétendait ne pas savoir ce qu'est un faux-semblant[32] – et qui, pourtant, le cultive de manière récurrente pendant trois actes[33] – retrouve finalement des accents de sincérité à travers lesquels transparaît à nouveau le noble prince que tout le monde avait connu et admirait avant que ne débute la tragédie avec les révélations du fantôme.

Hamlet retourne au *même* et retrouve son identité première

C'est en effet le second choc émotionnel que subit Hamlet, l'annonce de la mort tragique d'Ophélie, qui le ramène à son état normal – et lui restitue cette part d'humanité dont l'avait provisoirement privé cette longue « saison en enfer » que constituait pour lui son investissement forcé dans une mission qui n'était pas faite pour une âme sensible comme la sienne.

Déjà se sont présentées à Hamlet deux occasions de sortir de sa prostration et de son apathie car il est fini le temps de la procrastination, des regrets et des remords stériles : dans l'urgence, Hamlet a retrouvé son esprit de décision, long-temps en sommeil, et ses capacités d'homme d'action.

C'est ainsi que nous apprenons, par la lecture de sa lettre adressée à Horatio, comment, en route pour l'Angleterre où l'avait expédié Claudius, il est parvenu à se sortir d'une situation périlleuse par un acte de bravoure individuel dans sa lutte contre des pirates :

> Ne pouvant gagner à la voile, nous arborâmes un courage forcé et, dans l'accrochage, je passai à leur bord. Aussitôt ils lâchèrent notre vaisseau et je restai leur seul prisonnier[34].

[32] Rappelons-nous sa célèbre repartie en forme de reproche adressée à sa mère au tout début de la pièce :
« Semble », Madame ? Eh, non, cela est : moi, j'ignore le « semble » (I.2.76).["Seems", madam ! Nay, it is ; I know not "seems"].

[33] Hamlet passe une grande partie du temps à *simuler* la folie (et le revendique très tôt dans la pièce : il affirme, en effet, vouloir, pour mieux servir ses desseins, « revêtir les habits de la bizarrerie ») [*put an antic disposition on*, I.5.173]. Et c'est ainsi qu'il parviendra à donner le change auprès de tous pendant la quasi-totalité des actes II, III et IV, trompant aussi bien le couple royal que ses anciens condisciples, Polonius ou la pauvre Ophélie – du moins dans ces moments où une crise de vraie folie ne menace pas son équilibre psychique pour de bon.

[34] *Hamlet, op. cit.*, IV.6.16-17.

Autre exemple de ses qualités reconquises : il a la présence d'esprit – et l'habileté de l'homme d'action – de se débarrasser de Rosencrantz et Guildenstern (chargés par Claudius de le conduire en Angleterre pour y être exécuté « sans délai ») : il les envoie à la mort « sans leur octroyer le temps de se confesser[35] ».

Mais, nous l'avons dit, c'est la prise de conscience de la disparition de « la belle Ophélie » qui le rend totalement à lui-même : « Quoi ! la belle Ophélie ! » (*What, the fair Ophelia!*, V.1.26). En même temps qu'il retrouve la plénitude de ses facultés physiques et mentales si longtemps oblitérées par une mélancolie paralysante, Hamlet est à présent ramené à son identité première. Dépassé le temps de l'*altérité* qui le reléguait dans des contrées *étranges*, voire *étrangères* à sa nature. Fini le temps de l'*aliénation* qui l'éloignait de son moi profond et faisait qu'Hamlet, « arraché à lui-même », n'était plus Hamlet – comme il le rappellera à Laërte dans la scène de la réconciliation que nous avons évoquée plus haut :

> Si Hamlet est arraché à lui-même,
> Et n'étant plus lui-même offense Laërte,
> Ce n'est pas Hamlet qui le fait[36] […]

La perte d'Ophélie, disions-nous, l'a complètement bouleversé et l'a ramené à une authenticité et une *humanité* longtemps soumises à ce qu'il appelait lui-même un « oubli *bestial* » (IV.4.40) – non seulement oubli de sa mission sacrée mais aussi oubli de sa propre identité, de son moi profond. Hamlet est désormais redevenu lui-même, comme il l'affirme rageusement en bondissant dans la tombe fraîchement creusée pour Ophélie : « Me voici, moi, / Hamlet le Danois[37] ».

Et là – abandonnant tout ce que pouvait comporter de *théâtral* et de *différent* du vrai Hamlet la fameuse « scène du couvent » (*nunnery scene*) de l'acte III (qui suit immédiatement le célèbre monologue *to be or not to be*) –, il laisse exploser sa douleur, laisse parler à nouveau son cœur comme au temps où il éprouvait tant d'amour pour la jeune fille :

> J'aimais Ophélie ! quarante mille frères
> Avec tout leur total d'amour,
> N'atteindraient jamais le chiffre du mien[38] !

Finding ourselves too slow of sail, we put on a compelled valour, and in the grapple, I boarded them; on the instant I got clear of our ship; so I alone became their prisoner.

[35] *Ibid.*, V.2.47.
Not shriving-time allow'd.

[36] Voir note 30.

[37] *Ibid.*, V.1.280-281.
This is I, / Hamlet the Dane.

[38] *Ibid.*, V.1.291-293.

C'est le temps, à présent, de l'identité reconquise, du retour de l'*autre* au *même*. Hamlet est désormais apaisé de nouveau, prêt à accepter les décrets de la divine Providence, sans plus se rebeller ni se révolter contre un sort qui s'acharnerait contre lui. À ses paroles pleines de découragement et d'amertume du temps où, comme Job, il maudissait le jour de sa naissance (« Le temps est disjoint ; Ô méchanceté du sort / De m'avoir fait naître pour le remettre en ordre ! » (I.5.189-190) répondent désormais des propos sereins d'acceptation et d'adhésion à une nouvelle sagesse :

> Nous pouvons bien ébaucher nos plans,
> Il est une divinité qui leur donne leur forme[39].
> Pas un moineau ne tombe sans une disposition spéciale de la Providence[40].

L'itinéraire spirituel d'Hamlet l'aura conduit, après un passage difficile dans le monde hostile et trouble de l'*altérité*, suivi d'un séjour en enfer où il aura connu les périls et les souffrances du monde de *l'aliénation*, à un retour sur la « terre des hommes », celle qui le rapproche de ses frères humains et, comme dans le mythe d'Antée, lui restitue sa force, son équilibre et son identité première.[41]

Maurice ABITEBOUL
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

I loved Ophelia : forty thousand brothers
Could not, with all their quantity of love,
Make up my sum.

[39] *Ibid.*, V.2.10-11.

There's a divinity that shapes our ends,
Rough-hew them how we will.

[40] *Ibid.*, V.2.231-232.

[…] there is a special providence in the fall of a sparrow.

[41] Il est intéressant, à cet égard, de souligner que, peut-être paradoxalement, Hamlet, qui refusait obstinément, au début de la pièce, de se plier à la règle *commune*, à savoir de « se noyer » dans l'altérité, d'adhérer à un mode de conduite *commun* à toute l'humanité – en n'acceptant pas la mort de son père et en se *singularisant* ainsi à tout prix –, ait fini par retrouver son *moi* le plus profond, précisément, *en s'efforçant de rejoindre la communauté humaine*, celle dont il s'était, d'emblée, *désolidarisé*.

Cf. *Ibid.*, I.2.72-74. « *La Reine*. Tu sais bien que c'est chose commune : tout ce qui est vivant doit mourir, / Retournant de la nature à l'éternité. / *Hamlet*. Oui, Madame, c'est chose commune. » [*Queen*. Thou know'st it's common: all that lives must die, / Passing through nature to eternity. / *Hamlet*. Ay, madam, it is common.]

LE PÈRE ÉTRANGER DANS *DON CARLOS* DE SCHILLER

Depuis Freud, les figures paternelles sont chargées de toute une symbolique, puisqu'elles généreraient chez le fils amoureux de sa mère, un complexe d'Œdipe, c'est-à-dire une envie de se débarrasser du père gênant, voire de le tuer. Elles sont donc intéressantes à étudier d'un point de vue psychologique, car elles peuvent dévoiler des névroses, des traumatismes psychiques, mais elles servent aussi de révélateur sociologique.

On peut voir dans la façon dont le père est envisagé un signe de l'évolution des mentalités. À cet égard, le XVIII[e] siècle est une période charnière, où conceptions traditionnelles et novatrices s'affrontent. La société aristocratique reposant sur le respect de l'autorité, de la hiérarchie et donc sur l'omnipotence du père, se trouve mise en cause par la philosophie des Lumières[1]. Contester le père revient plus ou moins à contester le système politique.

Il n'est donc pas étonnant que Schiller, dont le penchant pour les idées nouvelles et la critique de l'absolutisme sont bien connus, ait accordé une grande place à la figure paternelle dans ses pièces. C'est le cas dans *Don Carlos*, drame représenté pour la première fois en 1787, où il campe un affrontement père/fils particulièrement exacerbé. Le père fait non seulement figure d'étranger, mais également d'ennemi pour son fils. On peut s'interroger sur les raisons qui poussent Schiller à décrire une relation aussi conflictuelle et sur la forme qu'elle prend.

I. Le cas personnel de Schiller

Il faut d'abord constater que les figures paternelles sont beaucoup plus nombreuses dans les drames de jeunesse schillériens que les figures maternelles. Pourtant, Schiller a eu une famille équilibrée, et même, dans sa petite enfance, il a principalement subi l'influence féminine, car son père, Johann Caspar, médecin militaire, suit l'armée et vivra séparé de sa famille plus de dix ans. Lorsque son fils naît, en novembre 1759, il est au loin, et il le restera jusqu'à la fin de 1763. Jusqu'à l'âge de quatre ans, le jeune Schiller est élevé avec ses sœurs par sa mère « attentive et douce »[2], et se trouve donc exclusivement entouré de femmes. Or, si l'on en croit Freud, les toutes premières années sont décisives dans le développement de l'enfant. Chez Schiller, elles se placent sous le signe de l'absence du père.

[1] *Cf.* Pierre Hartmann, « Don Carlos devant la pensée française des Lumières: pistes et impasses », in Christine Maillard (dir.), *Friedrich Schiller*. Don Carlos. *Théâtre, psychologie et politique*, Presses Universitaires de Strasbourg, 1998 (p. 55-71).
[2] René Cannac, *Théâtre et révolte. Essai sur la jeunesse de Schiller*, Paris, Payot, 1966, p. 11.

Par la suite, Johann Caspar rejoint les siens, et va vivre avec eux. Seulement, si, dans un premier temps, il est pour son fils un étranger au sens spatial du terme, il le devient ensuite psychologiquement. De tempérament, il semble se situer aux antipodes de son rejeton qui ressemble à sa mère. Physiquement, il est « trapu et rougeaud »[3], alors que son fils présente un teint pâle et une « haute taille un peu penchée »[4]. Au moral, « la sensibilité n'est pas son fort »[5]. On peut penser que les relations entre deux personnalités aussi antithétiques n'ont jamais été simples ni faciles. Voici la description qu'en donne René Cannac :

> Ce qui heurte et blesse le plus douloureusement la sensibilité du petit Frédéric, c'est cette violence qui habite son père et qui en fait un tyran domestique, ce sont les méthodes éducatives si dures, les sévérités excessives de Johann Caspar à son égard. L'enfant en est traumatisé au point que la menace des sévices paternels entretient chez lui une tension anxieuse[6].

Il semble que l'on ait affaire à un cas intéressant du point de vue psychanalytique. La dureté paternelle a marqué le jeune enfant. Elle l'a déstabilisé et inhibé, en raison du contraste entre la force de l'un et la faiblesse, l'émotivité de l'autre. Johann Caspar, sans peut-être s'en rendre compte, a brimé, voire terrorisé son fils.

En outre, derrière ce père biologique se profile un autre père, encore plus terrible et despotique, le duc de Wurtemberg, Karl Eugen, qui intervient directement dans la destinée du futur dramaturge. En effet, alors que ce dernier se destinait, depuis sa plus tendre enfance, à une carrière de pasteur, il est obligé de rentrer à l'École militaire fondée par le souverain. Karl Eugen, qui se prétend le père des jeunes élèves, ne tolère aucune opposition à sa volonté. Il contraint le jeune Schiller à renoncer au pastorat, car l'École n'enseigne pas la théologie. De plus, il fait régner une discipline très stricte, calquée sur le modèle militaire qui ne convient guère à un enfant aussi fragile et impressionnable.

Ainsi peut-on dire que, dans la vie de Schiller, le père s'est toujours identifié à un pouvoir pesant et arbitraire, qu'il est synonyme d'incompréhension et de brutalité. René Cannac résume la situation en ces termes :

> Schiller a eu successivement deux pères, le sien et le duc, celui-ci ne se contentant pas de soustraire les élèves de l'Académie à l'autorité parentale, mais prétendant en outre assumer auprès d'eux une sorte de parenté plus haute, dont il s'arroge effectivement tous les droits[7].

---

[3] *Id.*
[4] *Id.*
[5] *Id.*
[6] *Ibid.*, p. 23.
[7] *Ibid.*, p. 34.

Schiller, las de cette tutelle, s'évade finalement à vingt-trois ans, le 22 septembre 1782, des États de Karl Eugen, renonçant ainsi au métier de médecin militaire qu'il y exerçait, pour se consacrer à une carrière littéraire, brillamment entamée avec le succès des *Brigands*.

En abandonnant le duc, il quitte également son père biologique. Il se libère certes, mais, en même temps, cette situation génère en lui un sentiment de culpabilité. En trahissant un père qui l'a nourri, fait éduquer, il accomplit un simulacre de meurtre du père. En fait, il éprouve à son égard un mélange d'aversion et d'attirance. Cannac souligne cette dualité de sentiments chez Schiller enfant : « Aussi bien, les attitudes affectives de l'enfant vis-à-vis de son père sont-elles essentiellement ambivalentes : il y a entre eux autant d'amour que de haine, autant de vénération que de crainte »[8]. Pourtant, les pères que l'écrivain dépeint dans son œuvre, ne sont pas tous terribles. Certains sont au contraire pitoyables et larmoyants, comme le vieux Moor dans *Les Brigands.*

Selon Michel Daumas, au XVIII[e] siècle, le schéma type des relations entre un fils au seuil de l'âge adulte et son père se décompose en trois phases : « dérangement », tentative de rapprochement, suivi d'une rupture ou d'une réconciliation. Ce que Daumas appelle « dérangement », c'est la désobéissance qui se manifeste par des dérèglements, des entorses aux valeurs morales et familiales, comme il l'explique :

> La panoplie du dérangement est bien connue : les principaux piliers en sont l'inconstance (fugue, enrôlement, désertion, prise d'habit, défroquement...), la dissipation (dettes, vols domestiques...) et le libertinage (fréquentations proscrites, séduction, mariage clandestin...). S'y ajoutent le vin, le jeu et la débauche ; le vol, les brutalités et l'irréligion[9].

Le dérangement se caractérise par une transgression de la norme sociale. Le fils ne respecte plus le code de bonne conduite, de vertu et d'honnêteté en vigueur dans son milieu. Au contraire, il se livre à des activités nuisibles à l'ordre établi. Cette phase de dérangement prend une tournure d'autant plus dramatique que la société ou la famille est plus coercitive. C'est le cas au XVIII[e] siècle où l'ordre aristocratique, fortement hiérarchisé perdure encore, bien que s'amorce, avec le développement du rationalisme et la montée de la classe bourgeoise, un mouvement de contestation qui le fragilise et le menace.

Dans un second temps vient, toujours selon Daumas, la tentative de rapprochement. C'est le fils qui l'accomplit, car il y est contraint par les circonstances : « Endetté, menacé, parfois en fuite, le jeune homme adopte naturellement un profil bas et cherche la médiation des membres de la famille qui lui sont le moins hos-

[8] *Ibid*., p. 23.
[9] Michel Daumas, *Le syndrome Des Grieux. La relation père/fils au XVIII[e] siècle*. Paris, Seuil, 1990, p. 33.

tiles »[10]. A l'issue de cette tentative se produit une réconciliation ou un éloignement définitif, selon que le père se montre habile diplomate ou non, selon qu'il est éclairé ou non.

II. Don Carlos et Philippe II, étrangers l'un à l'autre

Les relations entre Don Carlos et son père Philippe II épousent le schéma évoqué par Michel Daumas. Il existe une parité et une opposition entre eux. Physiquement, le fils ressemble au père. Affectivement, ils sont attirés par les mêmes êtres. Ils aiment la même femme et se choisissent le même ami, Posa, pour lequel ils éprouvent l'un comme l'autre une attraction irrésistible. De même, tous deux ressentent pour le pouvoir politique une fascination mêlée de répulsion. Ce sont des êtres de passion, sujets aux entraînements subits. Or, ces similitudes, loin de favoriser leur rapprochement, engendre leur rivalité, si bien que l'on peut se demander si celle-ci ne résulte pas d'une certaine ressemblance entre eux. Ils n'aiment Posa que parce qu'il est autre. Carlos déteste son père, car il voit en lui le tyran qui l'opprime pour le moment, mais qu'il risque lui aussi de devenir, tandis que Philippe voit en Carlos celui qui va prendre sa place après sa mort.

Le désaccord entre eux est d'une double nature, politique et amoureuse. Depuis son âge le plus tendre, Carlos est confronté à la monarchie absolue qu'il identifie à un père absent. Il se plaint en ces termes :

> Qu'y puis-je, si une éducation servile a, dès l'abord, étouffé dans mon jeune cœur le tendre germe de l'amour ?... Depuis six ans, j'étais au monde, quand je vis pour la première fois l'être redoutable qui, me dit-on, était mon père. C'était un matin où, tout d'un trait, il signa quatre arrêts de mort. Par la suite, je ne le revoyais que si, pour quelque faute, on m'annonçait une punition[11].

Dans le cas présent, le pouvoir politique semble abolir les liens du sang. Philippe II est roi plus que père, et applique à son fils un traitement aussi rigoureux qu'à ses sujets. Schiller analyse avec précision et réalisme des rapports père/fils reposant sur la méfiance et le sentiment d'altérité. Selon Jean-Jacques Anstett, il dépeint un héros qui a été privé d'éducation :

> Don Carlos, qui a perdu sa mère à sa naissance, voit son père pour la première fois à l'âge de six ans et ne sera plus traité qu'en rival, qu'en ennemi presque par ce royal maniaque de la jalousie. Pas plus que Schiller lui-même quand pesait sur lui la pédagogie de la Karlsschule, ses personnages n'ont été

[10] *Ibid*., p. 114.
[11] Schiller, *Don Carlos*. Traduit et préfacé par Robert Pitrou. Paris, Montaigne, 1934. Acte I, scène 2, p. 12.

> élevés ; et voici que néanmoins ils ont grandi sous la poussée d'une force neuve qui, pour se connaître, veut s'éprouver[12].

Carlos a eu une enfance ratée, gâchée. Le père, loin d'être un éducateur, est un tortionnaire qui a entravé l'épanouissement de sa personnalité. Aussi Schiller souligne-t-il la brutalité de l'intrusion de Philippe II dans l'univers de son fils. Il suggère le traumatisme engendré par la découverte de cet homme, se manifestant sous un jour sinistre, puisqu'il vient de signer quatre arrêts de mort. Philippe, présenté sous les traits d'un tueur, fait rimer paternité et meurtre. Il incarne un géniteur anthropophage, dont la puissance est disproportionnée par rapport à la fragilité de l'enfant placé sous son autorité. Celui-ci se sent écrasé. Chez lui, la crainte remplace et tue l'affection. Il déclare : « Je ne sais même pas ce que c'est qu'un père... je suis fils de roi[13]… »

Le médecin Schiller va même plus loin, puisqu'il met en cause le lien biologique, et s'interroge, par la bouche de son héros, sur le mystère de la filiation, sur l'étrange hasard qui préside à la conception d'un être plutôt que d'un autre :

> Explique-moi, toi, cette étrange énigme de la Providence. Pourquoi entre mille pères, m'avoir donné, à moi, juste celui-là ? Et à lui, juste ce fils entre mille autres préférables ? Jamais, dans tout son orbe, la Nature n'a trouvé deux contraires plus inconciliables[14].

Devant Posa, Carlos dénonce la Nature capable d'unir deux êtres opposés qui ne sont aucunement faits pour s'entendre, et conteste indirectement l'idée de paternité ou plutôt d'instinct paternel. Ce discours a des accents très modernes, puisque le discours médical actuel a tendance à démontrer[15] que, dans le domaine de la filiation, l'amour n'est pas inné. En dissociant la physiologie de l'affect, Schiller affirme son esprit contestataire. Déjà, dans *Les Brigands*, il dénonçait, par la bouche de Franz Moor, la nécessité de l'amour filial :

> Mais continuons - c'est ton père : il t'a donné la vie, tu es sa chair, son sang, il doit donc être sacré pour toi. Voilà encore un raisonnement plein d'astuce. Je demanderai pourtant : pourquoi m'a-t-il fait ? pourtant pas par amour pour moi, qui devais seulement être appelé à l'existence ? M'a-t-il connu avant de me faire, a-t-il pensé à moi en me faisant ? A-t-il souhaité que je sois, en me

[12] Jean-Jacques Anstett, « Schiller: drames de jeunesse». In *Etudes Germaniques*, 14e année, oct.-déc. 1959, N° 4, p. 307-312, p. 308.
[13] Schiller, *Don Carlos*, *op. cit.*, acte I, scène 2, p. 8.
[14] *Ibid*., acte I, scène 2, p. 12.
[15] *Cf.* Élisabeth Badinter, *L'amour en plus. Histoire de l'amour maternel (XVIIe-XXe siècle)*, Paris, Flammarion, 1980.

> faisant ? Savait-il ce que je serais ? [...] Puis-je reconnaître un amour qui n'est pas fondé sur la reconnaissance de mon moi[16] ?

Dans ce discours iconoclaste, il ramène la paternité aux réalités physiologiques, à une question de hasard, d'occasion, de sexualité. Il évacue toute sentimentalité et poursuit un objectif démythifiant. C'est le médecin, familier de la dissection, qui s'exprime. Il subvertit les concepts traditionnels, en particulier celui selon lequel les enfants doivent reconnaissance et soumission à leurs parents, car ils leur doivent la vie. À l'encontre des représentations traditionnelles, il lance ainsi un appel à l'irrespect.

Certes, Franz Moor illustre une déviation de l'esprit, la tendance au négativisme, au matérialisme le plus cynique.

Cependant, ses propos sont également symptomatiques d'une obsession chez Schiller: le besoin de justifier l'absence d'amour filial chez le fils. À ses yeux, comme le fils n'a pas été voulu, tel qu'il est, par le père au moment de sa conception, qu'il est le fruit des circonstances et d'un processus animal, il n'a aucune obligation, aucune dette envers lui. Son attachement pour le père n'est donc pas une évidence, ni une donnée acquise d'avance. Au contraire, une cohabitation forcée entre deux individualités très disparates peut exacerber leur animosité. Il reprend d'ailleurs une idée de Rousseau qui, dans *Du contrat social*, estime que l'enfant n'a plus de devoirs envers ses parents, à partir du moment où il s'émancipe. Elisabeth Badinter en tire la conclusion suivante :

> L'idée rousseauiste d'une rupture des liens naturels entre parents et enfants est lourde de conséquences. [...] Cela signifie que, passé un certain stade physique et intellectuel, les liens et l'affection qui unissent parents et enfants ne sont ni nécessaires ni obligatoires, mais qu'ils sont fragiles et peuvent se rompre. Mais que l'amour puisse ne pas exister ou ne plus exister, n'est-ce pas dire qu'il est essentiellement contingent, possible, mais pas certain[17] ?

Rousseau plaide pour le droit à l'indépendance des enfants. Il vise à les soustraire à une possible tyrannie de leurs parents. On retrouve un écho de ce mode de pensée dans *Don Carlos*. Biologiquement, politiquement, tout sépare Carlos de son père.

Ils sont l'un pour l'autre comme deux étrangers, pire, ils se suspectent. On apprend dès la première scène que Philippe fait espionner son fils. Il utilise pour cette tâche infamante son confesseur personnel, le Grand Inquisiteur Domingue, qui essaie, grâce à de fausses marques de sympathie, de soutirer les confidences du jeune homme. Mais celui-ci, perpétuellement sur ses gardes, ne tombe pas dans le piège : « J'ai toujours ouï dire que ceux qui épient les gestes et colportent les histoires font plus de mal en ce monde que n'en peuvent faire le poison et le poignard

[16] Schiller, *Les Brigands. op. cit.*, acte I, scène 1, p. 95.
[17] Élisabeth Badinter, *op. cit.*, p. 160.

aux mains d'un assassin. Cette peine, messire, vous pouviez vous l'épargner[18] », lui dit-il. Carlos, isolé, est traité en ennemi dangereux qu'on veut empêcher de nuire, comme il le constate :

> Je sais que des centaines d'yeux sont payés pour me surveiller, je sais que le roi Philippe a vendu son fils unique aux pires de ses valets et que la moindre syllabe de moi, attrapée au vol, est payée à celui qui la rapporte, plus princièrement encore que n'importe quelle bonne action[19].

Schiller met en accusation le système inquisitorial sur lequel repose le pouvoir de Philippe II et dont son fils constitue la première victime. Il étudie un cas limite où la paternité, vidée de son sens, se mue en hostilité déclarée.

Or, cette situation gangrenée provient certes peut-être d'une incompatibilité biologique, mais surtout de la rivalité objective que le pouvoir monarchique et la succession de droit héréditaire instaurent entre les deux protagonistes[20]. Le fils ne peut régner qu'au prix de la mort de son père. C'est pourquoi le roi, qui le considère, à juste titre, comme son concurrent direct, a peur d'être dépossédé par lui de son trône. Entre eux, l'inimitié atteint un tel paroxysme, qu'elle va jusqu'aux pensées de meurtre. Philippe refuse d'envoyer l'infant aux Pays-Bas pour y mater la révolte, et dévoile dans une courte phrase le fond de sa pensée : « Et par là ma meilleure armée à ton ambition ? Le couteau à mon meurtrier[21] ? » La mort du père, seule, fournira au fils l'occasion de donner sa pleine mesure, de satisfaire une soif d'action sans cesse frustrée. Carlos ne pourra accéder à un statut politique et à l'émancipation sociale qu'à cette condition. Aussi matérialise-t-il, aux yeux de son père, la fuite du temps et la vanité de son pouvoir. Ce jeune homme, maintenu artificiellement dans l'oisiveté et brûlant de faire la démonstration de ses capacités, représente le plus grand danger qui soit. Sa condition de successeur lui donne des allures de rebelle, voire d'assassin potentiel. Face à lui, le père est tenté de vouloir se débarrasser de ce rival trop menaçant qui incarne la relève.

En revanche, le fils, perpétuellement brimé, utilise lui aussi une métaphore parlante à l'égard du père: « Ici, je ne fais que haleter sous la main du bourreau[22] ». Schiller présente une situation œdipienne type, exacerbée par la monarchie absolue. Bien avant Freud, il pressent le caractère problématique des relations père/fils. Il est vrai que ce thème avait aussi été mis à la mode par le *Sturm und Drang*, mou-

---

[18] Schiller, *Don Carlos, op. cit.*, acte I, scène 1, p. 4.
[19] *Ibid*., p. 6.
[20] *Cf.* Sylvain Fort, *Les Lumières françaises en Allemagne. Le cas Schiller*, PUF, 2002, p. 193 : « Echappant à cette mutation du politique en moral qui semblait devoir caractériser la tentative de représenter la politique sur scène, Schiller parvient […] à donner à l'action politique une épaisseur dramatique qui ne la départit pourtant nullement de ce qui en elle est calcul, réflexion crue sur le rapport des forces, machiavélisme même. »
[21] Schiller, *Don Carlos, op. cit.*, acte II, scène 2, p. 44.
[22] *Ibid*., p. 45.

vement de contestation, créé par de jeunes écrivains désireux de s'opposer à la tradition classique et à l'*Aufklärung*, bref au pouvoir des pères. Il était donc de mise d'évoquer les conflits de générations. Mais Schiller le fait avec une rare intensité dramatique et beaucoup de vérité psychologique, en raison peut-être de ses propres démêlés à la fois avec son père biologique et son père d'emprunt, le duc de Wurtemberg. Avec Philippe, il amalgame en une seule et même personne ces deux réalités paternelles, pour créer une figure tyrannique, incarnation même du père terrible.

Philippe et Carlos forment un couple indissoluble. Le lien biologique et politique les rive l'un à l'autre, tout en leur rendant cette chaîne insupportable. Le roi refuse même d'éloigner son fils de la cour, car il préfère l'avoir sous les yeux pour mieux le surveiller et le tenir prisonnier. Carlos se plaint : « J'ai dû, moi, prince héritier d'Espagne, vivre étranger, captif en Espagne, sur cette terre où plus tard je serai maître[23] ». Les méthodes coercitives dont il est victime lui font subir une aliénation en transformant pour lui son pays natal en prison. Ainsi, Schiller crée un univers étouffant où les liens du sang deviennent source de haine, où le pouvoir pervertit les relations humaines.

Il n'est donc pas étonnant que Carlos cherche à prendre ses distances par rapport à ce père tyrannique en s'enthousiasmant pour l'idéal de liberté politique que prône son ami Posa. Il rêve en particulier de mettre cet idéal en œuvre dans les provinces flamandes qui souffrent de la lourde tutelle espagnole. Sur le plan politique, il affirme sa différence, encore qu'il n'ose se confier à personne si ce n'est à Posa, et qu'il reste dans le domaine spéculatif.

Mais « le dérangement » du fils par rapport au père se manifeste dans un autre domaine, celui de l'amour. Et là encore, il n'est pas minime, puisque Carlos est épris de sa belle-mère, la jeune Elisabeth de Valois, qui lui était d'abord destinée et que son père a fini par épouser. Leur rivalité plonge ses racines dans des pulsions archaïques[24] : volonté de maîtrise du territoire et des femmes[25]. Carlos, arrivé à un âge fatidique, veut évincer le père en affirmant sa puissance, d'abord sur un territoire, les Pays-Bas, puis sur une femme, la reine :

> Le sang bouillonne avec violence dans mes veines... vingt-trois ans, et rien fait encore pour l'immortalité ! Je m'éveille, je sens ma valeur... La voix qui

[23] *Ibid*., p. 43.

[24] *Cf.* Christine Maillard, « Constellation familiale et conscience historique. Les motifs de l'inceste et de la fraternité dans *Don Carlos* », in Christine Maillard (dir.), Don Carlos. *Théâtre, psychologie et politique*, *op. cit*., (p. 173-186), p. 179 : « [L]a relation [de Philippe] à la reine est de l'ordre de l'archaïque, dans cet univers patriarcal la féminité est dépossédée d'elle-même et réduite au statut d'objet. »

[25] *Cf.* Sylvain Fort, *Friedrich Schiller*, Belin, 2003, p. 78 : « Le point de départ même du drame est lié à une substitution du père au fils dans le contrat de mariage d'Élisabeth de Valois. La jalousie réciproque devient dès lors une clef de compréhension des événements. »

> m'appelle au trône des rois me tire brusquement de mon sommeil, [...] L'heure est venue de m'ouvrir la carrière illustre de la gloire[26]…

Parvenu au seuil de la maturité, il n'accepte plus de jouer les figurants. Il se sent capable de supplanter le roi et a envie de lui ravir ses prérogatives : « Ma prétention lèse terriblement les droits de mon père[27] ». Et il évoque la possibilité de le trahir : « Si jamais j'en venais à méconnaître en lui le père, que pèserait à mes yeux le roi[28] ? » Carlos, même s'il est présenté sous le jour favorable d'un idéaliste plein de nobles sentiments, n'en incarne pas moins assez bien le fils impatient d'agir, d'autant plus ardent et impétueux que l'autorité de son père et l'étiquette de la cour l'enserrent dans des limites étroites, un jeune homme qui joue avec l'idée de la mort de son père, comme le lui reproche la reine: « Oh! le roi nouvellement élu peut davantage encore... il peut supprimer par le feu les dispositions du roi défunt, il peut renverser ses statues [...] À la fin, épouser par surcroît sa mère[29] ». Don Carlos commet en pensée le crime d'Œdipe : meurtre du père et mariage avec la mère. Lui-même se désigne sous l'épithète de « fils maudit[30] ».

Cette situation, où les passions s'exaltent, exige un dénouement rapide. En fait, elle ne peut déboucher que sur deux possibilités : réconciliation ou rupture.

III. Un rapprochement illusoire

C'est Carlos qui accomplit le premier pas : « Maintenant ou jamais !... Réconcilions-nous, mon père[31] ! » Il désire éprouver pour son père un amour filial qu'il s'estime coupable de ne point ressentir :

> Bien des fois, j'ai lutté contre moi-même ; bien des fois, à minuit, quand mes gardes dormaient, je me suis jeté devant l'image de la Vierge bénie, implorant d'elle, dans des torrents de larmes, un cœur filial... mais je me relevais non exaucé[32].

Il éprouve des remords en constatant qu'il ne peut faire coïncider sa situation réelle avec l'image idéale des rapports père/fils.

---

[26] Schiller, *Don Carlos, op. cit.*, acte II, scène 2, p. 44.
[27] *Ibid*., p. 11.
[28] *Ibid*., p. 13.
[29] *Ibid*. acte I, scène 5, p. 27.
[30] *Id*.
[31] *Ibid*. acte II, scène 2, p. 40.
[32] *Ibid*. acte I, scène 2, p. 12.

Or, il existe une possibilité d'entente, car tous deux ont un point en commun : la solitude[33]. Carlos constate : « Je n'ai personne... personne... sur cette grande, vaste terre, personne[34] ». Et Philippe avoue : « Seul, je le suis[35] ». Carlos lui rétorque alors : « Vous l'étiez ? Ne me haïssez plus, et je veux vous aimer d'un amour filial, vous aimer avec ardeur ; mais ne me haïssez plus[36]… » Selon le schéma classique, indiqué par Michel Daumas, c'est le fils qui effectue la tentative de rapprochement, parce qu'il a soif de tendresse, mais aussi parce que, socialement, il a besoin de son père pour prouver sa valeur. Effectivement, Carlos associe sa demande d'amour à une demande politique, la direction de l'armée qu'on va envoyer dans les Flandres. Mais c'est cette association du sentiment et de l'intérêt qui fait échouer l'essai de réconciliation.

Le père n'est pas insensible aux marques d'affection du fils : « O mon fils, mon fils ! [...] Tu me peins sous des couleurs enchanteresses un bonheur que... tu ne m'as jamais donné[37] ». Il serait prêt à ouvrir son cœur, mais les considérations politiques l'en empêchent. Son intérêt est différent de celui de son fils. Il ne veut pas que celui-ci fasse ses preuves et, qui sait, l'éclipse. En outre, connaissant ses opinions libérales, il a peur qu'elles ne menacent son pouvoir absolu.

Cependant, les discours de Carlos, malgré le refus qu'il a opposé à sa demande, n'ont pas été sans l'impressionner. Il est tout près de se laisser attendrir et déclare à Albe : « À l'avenir, Carlos sera plus près de mon trône[38] ». Ce roi, qui ne méconnaît pas les qualités de cœur de son fils, adopte une solution de compromis. Le succès de la démarche de rapprochement ne serait pas impossible si l'entourage n'intervenait pas.

La rupture est en premier lieu l'œuvre des courtisans qui ne veulent pas voir Carlos prendre de l'influence. Schiller décrit avec complaisance les perfides intrigues de palais, et campe en Domingue la silhouette d'un moine satanique qui traite les individus comme des pions sur un échiquier :

> Le roi aime la princesse Eboli. J'entretiens cette passion, qui seconde mes visées ; je suis l'émissaire du souverain... j'éduque cette passion en vue de nos desseins... Cette jeune fille, si mon œuvre réussit, doit nous donner une alliée, nous donner une reine[39].

---

[33] *Cf.* Jean Mondot, « *Don Carlos* ou le moment républicain », in Christine Maillard (dir.), Don Carlos. *Théâtre, psychologie et politique, op. cit.*, (p. 72-85), p. 79 : « Carlos et Philipp sont tous deux angoissés par cette solitude du pouvoir qui pour Posa est indissociable de la forme monarchique de gouvernement. »

[34] Schiller, *Don Carlos*, *op. cit.*, acte I, scène 2, p. 8.

[35] *Ibid*. acte II, scène 2, p. 42.

[36] *Id*.

[37] *Id*.

[38] *Ibid*. acte II, scène 3, p. 47.

[39] *Ibid*. acte II, scène 10, p. 77.

Le protestantisme de Schiller le rend sévère à l'égard des représentants du clergé catholique, et surtout de l'Inquisition. Ce moine manipulateur et retors, qui favorise l'adultère pour peu qu'il serve ses visées, fait preuve de cynisme. Il parvient à instiller le soupçon dans l'âme du père et à dissiper ses velléités de réconciliation.

IV. La rupture entre Philippe et Carlos

Le père et le fils s'engagent dans un duel impitoyable qui ne peut déboucher que sur la mort d'un des protagonistes. Non seulement les manœuvres de Domingue, mais aussi le caractère altier et froid de Philippe expliquent une telle évolution. Carlos lui reproche son insensibilité : « Ses yeux sont secs ; ce n'est pas une femme qui lui a donné le jour... Oh! forcez les yeux qui ne se mouillèrent jamais à apprendre les larmes, maintenant qu'il en est temps encore[40] ». Carlos le dépeint comme un infirme dans le domaine affectif, un monstre froid, parfaite incarnation de l'absolutisme.

- L'humanité du roi

Pourtant Schiller, malgré sa volonté critique, tente d'éviter le manichéisme, en accordant à Philippe une circonstance atténuante : la malédiction qu'entraîne le pouvoir. Privé d'ami véritable, le roi n'est entouré que de courtisans et d'intrigants, à l'image de Domingue et du duc d'Albe. Constamment sur ses gardes, ne se fiant à personne, il supplie la Providence en ces termes :

> Les auxiliaires que tu m'as subordonnés... ce qu'ils sont pour moi, tu le sais. Je les ai toujours estimés pour ce qu'ils valent. Leurs vices domestiqués, tenus en bride, servent mes desseins comme tes orages purifient le monde. J'ai besoin de la vérité... […] Donne-moi l'homme rare, au cœur pur, ouvert, à l'esprit clair, au regard impartial, qui puisse m'aider à la découvrir[41]…

Sa prière émouvante révèle la faiblesse, le désarroi de ce souverain apparemment sans entrailles. Tout autant victime que bourreau, il souffre de la distance infranchissable qu'il a pourtant créée entre ses sujets et lui. Entouré de convoitises et machinations, il ne rencontre que le mensonge et l'hypocrisie. On le craint et en même temps on cherche à l'exploiter. Jamais on ne le traite en homme et jamais on ne se comporte en homme avec lui. Muré dans la prison de sa royauté, il rêve de s'en évader et de trouver un être intelligent et désintéressé. Philippe manifeste ici sa pénétration d'esprit, sa lassitude et son écœurement, bref son humanité. Schiller

[40] *Ibid*. acte II, scène 2, p. 41.
[41] *Ibid*. acte III, scène 5, p. 107.

verse ici dans le discours sentimental édifiant. Ne se résignant pas à présenter un père complètement indigne, il préfère le montrer susceptible de s'amender.

Philippe II s'humanise également lorsqu'il laisse percer son amertume de mari mal aimé. C'est Schiller lui-même qui l'explique dans ses *Lettres sur Don Carlos* :

> Les douleurs de la jalousie l'ont fait passer de la contrainte antinaturelle de son état à l'état originel de l'humanité, et lui ont fait sentir la vacuité et l'artifice de sa grandeur de despote, tout en suscitant en lui des désirs que ni le pouvoir ni la hauteur ne peuvent satisfaire[42].

La souffrance, même si elle le rend injuste et féroce, fait du moins éclater son armure d'insensibilité. Schiller prépare ainsi l'appel lancé par le roi à Posa. Plongé dans le désarroi, ne sachant s'il doit suspecter son épouse ou non, intérieurement affaibli, Philippe n'est plus un bloc monolithique impénétrable. Blessé, il cherche un conseiller.

En outre, malgré ses défauts, sa jalousie, son autoritarisme, et même s'il reste prisonnier de son entourage, il s'avère fin psychologue, comme le lui dit Posa: « Le connaisseur exercé des âmes humaines, matière de son expérience, aura lu, j'en suis sûr, au premier coup d'œil, ce que je peux valoir pour lui, ou ne pas valoir[43] ». Aussi est-il capable d'apprécier un homme comme Posa, aux antipodes du courtisan. Ainsi, Schiller confère de la complexité à son personnage et le fait échapper au stéréotype du tyran. Philippe se sent attiré par Posa précisément parce que celui-ci n'est pas à vendre, parce qu'il résiste à son despotisme. Il s'interroge à son sujet :

> Mais, comment se fait-il que cet homme se soit jusqu'ici soustrait à ma présence, Qu'il ait évité les regards de son royal débiteur ? Grand Dieu ! dans toute l'étendue de mes Etats, voilà le seul homme qui n'ait pas besoin de moi ! Cupide ou ambitieux, il aurait, depuis longtemps, paru devant mon trône. Vais-je tenter ma chance avec cet original[44] ?

Le roi apparaît comme une personnalité divisée, presque schizophrène, dans la mesure où, exigeant une soumission inconditionnelle, il n'aime pourtant que les esprits indépendants et rebelles. C'est cette contradiction qui explique son brutal engouement pour Posa.

---

[42] Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, zweiter Band, München, Carl Hanser, 1962, *Briefe über Don Carlos*, fünfter Brief, p. 241. Notre traduction.
[43] Schiller, *Don Carlos, op. cit.*, acte III, scène 10, p. 116.
[44] *Ibid*. acte III, scène 5, p. 108.

- La recherche d'un substitut au fils

Certains critiques soulignent l'invraisemblance d'un tel rapprochement. Gerhard Storz écrit : « L'appel du roi à Posa se produit de manière complètement inattendue. [...] Cet appel étonnant dans le cabinet royal s'accompagne d'un phénomène encore plus étonnant : soudain, tous les fils de l'intrigue sont mis entre les mains de Posa[45] ». Certes, Schiller, bridé par le cadre étroit d'une pièce de théâtre, n'a pas su ou pu ménager une progression dans cette alliance étrange de deux personnalités antithétiques. Mais peut-être ne l'a-t-il pas voulu non plus, car psychologiquement cette attirance soudaine et violente d'un despote autoritaire pour le seul homme qui ne plie pas devant lui n'est pas dépourvue de crédibilité. Elle ressemble à un coup de foudre, dont elle possède la brutalité, la force, le caractère irrationnel et irrésistible. Cet autocrate farouche souffre d'un déficit d'amour.

En outre, il a des caprices, comme tous les autocrates. Souverain injuste et versatile, il possède un caractère entier et sans nuance. On peut donc dire que son penchant subit pour Posa est typique d'un tempérament tyrannique dont il révèle le déséquilibre. Aussi devant les critiques, que lui adresse son nouveau favori, fait-il preuve d'une étrange mansuétude : « Ce ton-là, du moins, est nouveau ! La flatterie s'épuise elle-même. L'imitation rabaisse un homme de tête... Voici, pour une fois, l'épreuve du contraire. Pourquoi pas[46] ? » Schiller montre que son personnage est surtout animé par l'attrait de la nouveauté. Comme tous les despotes flagornés et qui se font trop bien obéir, celui-ci souffre d'ennui. Il apprécie un langage inhabituel qui met du piment dans sa vie trop monotone[47].

Cet amour qu'il refuse à son fils, il le donne à Posa dont il fait son fils spirituel. C'est bien ce qui ressort de ses propos à la fin du drame, alors que Posa est déjà mort : « Il m'était aussi cher qu'un fils. En ce jeune homme, une aube nouvelle, plus belle, se levait pour moi. Qui sait ce que je lui réservais ? Il fut mon premier amour[48] ». Schiller aime les chassés-croisés, les interversions. Posa, substitut du père auprès du fils, devient substitut du fils auprès du père. Le parallélisme est un peu simpliste, mais il permet à Schiller de dénoncer une fois de plus les liens naturels, de plaider pour une famille d'élection, non plus imposée par des données biologiques.

---

[45] Gerhard Storz, Der Dichter Friedrich Schiller, Stuttgart, Klett, 1959, p. 140.
[46] Schiller, *Don Carlos*, *op. cit.*, acte III, scène 10, p. 118.
[47] Selon Sylvain Fort, « Posa injecte un virus intellectuel qui fait concevoir aux personnages principaux qu'autre chose est possible que le respect uniforme d'un statut devenu plus lourd qu'à l'accoutumée. Aussi chacun, pendant quelques heures, quelques jours, envisage-t-il sincèrement la possibilité de changer, donc de délaisser l'appareil d'une étiquette, d'un langage, d'une destinée sociale, politique, affective toute tracée. Don Carlos se construit comme une échappée soudain ouverte devant des personnages que rien ne destinait à varier. » (in *Friedrich Schiller*, Belin, 2003, p. 84)
[48] Schiller, *Don Carlos*, *op. cit.*, acte V, scène 9, p. 204.

Cependant, si Posa était le vrai fils de Philippe, le problème successoral se poserait de la même façon qu'avec Carlos. Ce qui pousse le roi vers le premier, c'est qu'il peut l'aimer sans crainte, car les règles successorales ne le désignent pas pour le remplacer. Posa offre tous les avantages du fils sans en avoir les inconvénients. C'est un esprit supérieur, mais il n'est pas destiné à prendre la place du père. Avec lui, la contrainte héréditaire est évacuée. Chez le roi, l'amour paternel refoulé, paralysé par la défiance, prend sa revanche. Il se laisse aller avec fougue à ce sentiment nouveau : « La passion m'a entraîné[49] ! » avoue-t-il au Grand Inquisiteur. Il parle précédemment « d'aube nouvelle ». Il tient un langage chargé d'affectivité. Cette rencontre avec Posa a donc signifié pour lui un éveil de la paternité. Et son exclamation : « Qui sait ce que je lui réservais ? » permet toutes les hypothèses. On peut penser qu'il a caressé l'espoir de faire de lui son successeur, de remplacer le fils biologique par le fils d'élection.

Et, pourtant, c'est Posa qui est à l'origine de ses dissensions avec son fils, car il a inculqué à ce dernier ses idées libérales. Il veut renouveler l'expérience avec le roi : « Rendez-nous ce que vous nous avez pris. Devenez, parmi des millions de rois, un roi. [...] Renoncez à cette déification contre nature qui vous accable[50] ! » Posa chapitre ce potentat irascible comme un enfant. Et le plus étonnant c'est que celui-ci accepte, et même ne l'en admire que davantage : « Je n'ai jamais vu pareil homme[51]… », constate-t-il. Mû par l'illogisme de la passion, il préfère le fils émancipé au fils brimé par son autorité. Il veut que Posa puisse continuer à lui tenir tête et est prêt pour cela à adoucir ses méthodes de gouvernement, comme en témoigne cette déclaration à son nouveau confident : « Toute félicité ne doit pas se flétrir sous mon règne. Vous-même, il faut que vous puissiez continuer, sous mes yeux, d'être un homme[52] ». Ce langage, tout en révélant des possibilités inattendues d'attendrissement chez Philippe, ne le réhabilite guère, car il reste celui d'un potentat, convaincu du bien-fondé de l'oppression qu'il fait régner[53], mais simplement prêt à pratiquer une exception envers l'être d'élite, qu'il croit avoir découvert. À travers lui, Schiller se livre à une attaque en règle d'un système qui fabrique des fantoches[54]. Pris au piège de sa logique politique, Philippe ne rencontre plus de gens dignes de devenir ses amis.

---

[49] *Ibid*. acte V, scène 10, p. 209.
[50] *Ibid*. acte III, scène 10, p. 123.
[51] *Ibid*. p. 124.
[52] Schiller, *Don Carlos*, *op. cit.*, acte III, scène 10, p. 124.
[53] *Cf.* Sylvain Fort, *Les Lumières françaises en Allemagne. Le cas Schiller*, *op. cit.*., p. 194 : « C'est n'être pas puissant au sens politique du terme que de croire que l'on est souverain par nature, alors qu'on l'est par l'action de gouverner – la puissance n'est pas un don, mais un exercice. »
[54] *Cf.* Sylvain Fort, *Les Lumières françaises en Allemagne. Le cas Schiller*, op. cit.., p. 192 : « Dans la constitution de cette identité politique du despote, la cour joue […] un rôle considérable. L'épisode de l'exil de Mondécar montre bien que la cour est le lieu d'exercice privilégié des pouvoirs du roi. »

Seulement, lorsque sa passion est déçue, elle devient dévastatrice[55]. Quand il se croit trahi par Posa[56], d'abord il verse des larmes, événement si extraordinaire que les courtisans sont frappés de stupeur et d'épouvante : « Le roi a pleuré[57] ? », s'étonnent-ils. [Puis] il redevient le tyran féroce qu'il était auparavant, en ordonnant l'élimination de l'objet aimé par ses sbires.

- Le meurtre du fils

À la fin de la pièce, le roi commet un double assassinat contre le fils. Il fait d'abord exécuter Posa, sur la foi d'une missive dans laquelle ce dernier s'accuse d'être épris de la reine et de vouloir fuir à Bruxelles. En réalité, il s'agit pour Posa de sauver Carlos par son sacrifice, comme il le lui déclare : « Conserve-toi pour la Flandre ! La royauté est ta vocation. Mourir pour toi, c'était la mienne[58] ». Il se produit ainsi une identification entre les deux amis[59]. Aussi n'est-il pas surprenant qu'ils meurent tous deux de la même manière. Le roi, après s'être cru trahi par l'un, soupçonne l'autre des mêmes crimes. Il découvre l'entente de Carlos avec la reine, et apprend qu'il va partir pour les Pays-Bas. Il le livre alors à l'Inquisition. Il reste donc, malgré quelques velléités d'humanisation, un être négatif. Carlos lui reproche d'avoir été incapable de comprendre Posa : « Cette lyre délicate s'est brisée dans votre main de fer. Vous n'étiez capable que de l'assassiner[60] ». Le Schiller, théoricien politique, réapparaît, qui veut démontrer que l'absolutisme n'engendre que la mort[61]. Philippe, pris dans l'engrenage du pouvoir absolu, tue, après le favori, le

---

[55] *Cf.* Roland Krebs, Entre psychologie et métaphysique. L'amitié dans Don Carlos », in Christine Maillard (dir.), Don Carlos. *Théâtre, psychologie et politique, op. cit.*, (p. 143-158), p. 152 : « La trahison de l'ami choisi le détruit humainement et entraîne une sorte de nihilisme qui le poussera dans les bras du Grand-Inquisiteur ; »

[56] *Cf.* Joël Lefebvre, *Théâtre allemand 1750-1850. Éléments pour l'analyse du texte de théâtre*, Presses Universitaires de Lyon, 1992, p. 144 : « Posa, c'est l'idéaliste aux mains sales […] La critique actuelle tend à souligner le drame de l'idéaliste Posa, confronté aux moyens réels de l'action politique ; il veut faire le bonheur de l'humanité, mais ne peut éviter les procédés immoraux. »

Cf. Hans-Jürgen Schings, « Schillers Don Carlos und die Iluminaten », in Christine Maillard (dir.), Don Carlos. *Théâtre, psychologie et politique., op. cit.*, (p. 103-115), p. 111: « Posa benutzt den König wie den Königssohn als Werkzeuge ; er instrumentalisiert das Vertrauen des Königs wie die Freundschaft des Infanten. »

[57] Schiller, *Don Carlos*, *op. cit.*, acte IV, scène 23, p. 178.

[58] *Ibid*. acte V, scène 3, p. 189.

[59] Selon Sylvain Fort, Schiller présente Posa dans sa « Cinquième Lettre sur Don Carlos » comme un « opportuniste-né », qui « utilise Carlos, le manipule, jusqu'au moment où un accès direct au roi lui est ouvert. » (In *Friedrich Schiller*, *op. cit*., p. 80)

[60] Schiller, *Don Carlos*, *op. cit.*, acte V, scène 4, p. 193.

[61] *Cf.* Roland Krebs : « *Entre psychologie et métaphysique. L'amitié dans* Don Carlos », *op. cit*., p. 152 : « La trahison de l'ami choisi le détruit humainement et entraîne une sorte de nihilisme qui le poussera dans les bras du Grand-Inquisiteur. »

fils biologique, non seulement parce qu'il a peur de son influence politique, mais aussi parce qu'il est jaloux de l'affection que Posa lui portait :

> Et à qui a-t-il fait ce sacrifice ? A mon fils, cet enfant ? Jamais. Je ne le croirai pas. Un Posa ne meurt pas pour un enfant. La pauvre flamme de l'amitié ne remplit pas le cœur d'un Posa, qui battait pour l'humanité entière. [...] Ce n'est pas Philippe qu'il sacrifie à Carlos, mais seulement le vieillard au jeune homme, son élève. Le soleil déclinant du père ne mérite plus ce travail journalier et nouveau. On le réserve pour l'aurore prochaine de son fils... Oh ! c'est clair. On attend ma mort[62].

Ainsi la concurrence du roi avec son fils évolue-t-elle sur trois plans, politique, conjugal, mais aussi affectif. Le roi ne peut supporter l'idée que son fils suscite un dévouement désintéressé, bref qu'il soit aimé et estimé, alors que lui-même ne l'est pas. Il se livre à des raisonnements spécieux pour se prouver que ce n'est pas le cas. Seulement ces raisonnements le ramènent à une autre réalité, tout aussi désagréable, celle de son âge et de la nécessité prochaine de passer le flambeau. Dans cette perspective, tuer son fils, c'est repousser la mort, la vaincre, la nier.

Privé de successeur, il sera comparable à un jeune monarque, disposant de tout l'avenir. Tuer le fils relève d'un rituel magique de rajeunissement : « Je me sens dans mes muscles une force juvénile[63] », constate-t-il. Schiller décrit non seulement une situation politique, mais aussi un cas pathologique, engendré par la politique. Le roi est prisonnier d'une névrose, d'une idée fixe : conserver le pouvoir, devenu une fin en soi. Aussi veut-il barrer la voie à sa descendance :

> Le monde m'appartient encore pour un soir. Je veux l'employer de telle sorte, ce soir, qu'après moi, nul planteur, dans dix générations, ne puisse plus rien récolter sur cette terre ravagée par le feu[64].

Il apparaît ici sous les traits d'un paranoïaque pratiquant une politique de destruction systématique. Le vieux souverain veut reculer le plus loin possible la fatale échéance et donc les limites de sa vie. Transmettre ses prérogatives, c'est accepter de n'être pas éternel. Dans cette crispation sur le pouvoir, il y a donc un refus de mourir.

L'Inquisition lui est d'un grand secours, car le feu auquel il fait allusion est celui de ses bûchers. Aussi cherche-t-il secours auprès du Grand Inquisiteur qui, conscient de sa puissance occulte, le tance vertement d'avoir pris pour confident Posa : « Non! sire. On ne me trompe pas, moi. Vous êtes percé à jour... Vous vouliez nous échapper. Les lourdes chaînes de l'Ordre vous pesaient ; vous vouliez être

---

[62] Schiller, *Don Carlos*, *op. cit.,* acte V, scène 9, p. 203.
[63] *Ibid*., p. 205.
[64] *Id.*

libre et seul[65] ». L'assujettissement du roi se révèle. Subtil analyste des mécanismes du pouvoir, Schiller montre qu'on ne peut être despote sans subir soi-même un esclavage quelconque. Philippe domine parce qu'il est dominé. Il est pour ses sujets un maître redouté et en même temps l'obligé du Grand Inquisiteur qui, en faisant régner la terreur, lui permet de continuer à exercer sa royauté. Il a donc un complice qui le maintient sous tutelle. Grâce à Posa, l'humaniste, il s'affranchissait de cette dépendance et accédait à la maturité. En le sacrifiant, il retombe sous le joug, et l'arrestation de Carlos scelle à nouveau sa connivence avec l'Église.

Carlos est la victime qu'on immole, et que Schiller rapproche de la figure du Christ : « Pour apaiser l'éternelle Justice, le Fils de Dieu est mort sur le gibet[66] ». Il appartient à la longue lignée des fils sacrifiés parce qu'ils incarnaient le renouveau. Philippe II, dirigé et inspiré par la Sainte Inquisition, apparaît comme un père moloch qui se repaît de ses enfants pour préserver sa propre pérennité. Représentant d'une tradition figée qui assèche toute vie autour d'elle, il apparaît comme un faible se commettant avec une institution effroyable, pour y puiser sa force.

Ainsi, le drame trouve une fin pessimiste. Le personnage le plus négatif triomphe, tandis que ceux qui incarnent le renouveau meurent. Carlos est condamné, parce qu'il ne voulait pas se laisser réduire à la passivité. Domingue analyse son caractère en ces termes devant le duc d'Albe :

> L'infant [...] couve un horrible projet... [...] le projet insensé de gouverner en se passant de notre sainte foi... Son cœur s'est enflammé pour une vertu nouvelle et fière qui, sûre de soi et se suffisant elle-même, ne veut rien mendier à aucune croyance... Il *pense !* Sa tête a pris feu pour une étrange chimère... il vénère l'homme... Duc, peut-il jamais être notre roi[67] ?

L'Inquisition redoute d'avoir affaire à un roi doué d'une forte personnalité. Elle craint plus Carlos que Philippe, ce qui signifie que le fils a plus de pénétration et d'indépendance d'esprit que le père. On pourra donc moins facilement le manipuler : « Cette intelligence aux hardiesses de géant viendra contrarier les lignes de notre politique[68] », constate Domingue en un hommage paradoxal. Carlos se profile ici sous les traits du jeune génie impétueux et inspiré, tel que l'affectionnent les *Stürmer und Dränger*. Trop brillant pour être malléable, il fait peur. L'Inquisition souhaite au contraire se trouver devant un être falot à travers lequel elle pourra gouverner le pays. C'est parce que Carlos a les qualités d'un grand roi qu'elle veut l'éliminer. Elle préfère l'incompétence rassurante et anodine au mérite qui porte ombrage. Philippe, malgré son tempérament d'autocrate, est probablement le personnage borné qu'elle désire.

---

[65] *Ibid*. acte V, scène 10, p. 211.
[66] *Ibid*. p. 212.
[67] *Ibid*. acte II, scène 10, p. 76.
[68] *Id*.

Ainsi s'éclaire sous un autre angle la haine de Philippe pour son fils, c'est la haine du médiocre pour l'homme supérieur. En un conflit œdipien type, le roi veut castrer moralement son fils. Il cherche d'abord à réaliser son projet en lui faisant subir de multiples vexations, en l'empêchant de s'affirmer à la tête d'une armée, puis comme cela ne suffit pas, en l'assassinant. Cette vision, propre à Schiller, correspond à un schéma freudien et non à la réalité historique.

Schiller s'est livré à une relecture de l'Histoire pour évoquer une hostilité intrinsèque entre un père et son fils. Il a en particulier modifié considérablement le personnage de don Carlos, descendant dégénéré et vindicatif de Philippe II. Ce don Carlos était peut-être jaloux de son père, mais il semble qu'il n'ait pas eu d'envergure politique. Robert Pitrou écrit à son sujet qu'« il était sournois, vindicatif, immodéré dans l'usage du boire et du manger, et rebelle à toute culture de l'esprit[69] ». Il a été considérablement idéalisé et transfiguré dans le drame pour devenir un parfait héros tragique. En outre, il semble qu'il n'ait jamais éprouvé de tendre penchant pour sa belle-mère. En fait, si Schiller a opéré de telles modifications, c'est naturellement pour des raisons de composition dramatique, mais c'est aussi pour justifier le fils auquel il s'identifie plus ou moins et mettre le père en accusation. Écrivain talentueux et précoce, il a tellement eu à pâtir de l'autoritarisme de son pseudo-père, le duc de Wurtemberg, qu'il conçoit sa pièce comme un plaidoyer en faveur du jeune homme, forcément brillant et méconnu comme lui-même.

Il s'attache donc à souligner le fossé entre un père et son fils restés étrangers l'un à l'autre, en proie à un ressentiment mutuel croissant au point qu'ils se souhaitent la mort. La filiation biologique représente pour eux un fardeau dont ils voudraient se débarrasser. Ainsi le dramaturge s'interroge-t-il sur l'étrangeté, le mystère des lois de la reproduction. Il met en question les liens du sang pour leur préférer ceux forgés par la communauté des idées et des sentiments, et témoigne ainsi d'un progressisme hérité de l'esprit des Lumières[70] dont pourtant il s'est dissocié dans d'autres domaines. À cet égard, en pleine période pré-révolutionnaire, l'opposition père/fils matérialise aussi de façon allégorique l'opposition entre l'ancien régime devenu obsolète et un renouveau politique, que Schiller appelle de ses vœux.

Aline LE BERRE
Université de Limoges

[69] *Ibid*. introduction, p. 23.

[70] Selon Florence Bancaud-Maënen, « Schiller est […] pétri de la lecture de Montesquieu, Voltaire, Diderot et Rousseau, qui incarnent à ses yeux le progrès humaniste et le combat contre les préjugés. » (in *Nouvelle histoire de la littérature allemande*, Tome II, *Sturm und Drang. Premier romantisme. Classicisme*, Philippe Forget, Florence Bancaud-Maënen, Denise Blondeau (éd.), Armand Colin 1998, Chapitre 9. « Le *Sturm und Drang* et les premiers drames de Schiller », p. 172.

UN THÉÂTRE « QUI NE FAIT DE MAL À PERSONNE » ? POUR UNE RELECTURE DES *BOURGEOIS À VIENNE* (1813) ET DES *ÉTRANGERS À VIENNE* (1814) D'ADOLF BÄUERLE

Comme le propose Jacques Le Rider, éminent spécialiste de la littérature et de l'histoire culturelle autrichiennes, on peut sans doute « parler d'un système littéraire autrichien différent du système littéraire allemand, par exemple en termes de périodisation[1]. » Ainsi, des périodes majeures de l'histoire littéraire allemande telles que le *Sturm und Drang* ou le naturalisme sont presque absentes en Autriche, alors que le *Biedermeier* ou la modernité viennoise autour de 1900 sont bien plus représentés en Autriche qu'en Allemagne.

Dans ce contexte, Adolf Bäuerle (de son vrai nom Johannes Andreas Bäuerle, 1786-1859), écrivain et journaliste autrichien, fut également et surtout l'un des principaux représentants du « théâtre populaire viennois » (*Wiener Volkstheater*), genre sans véritable équivalent du côté allemand. Absent de la « haute » histoire culturelle et littéraire allemande, Bäuerle fait pourtant partie des auteurs autrichiens du XIX^e^ siècle commençant qui méritent d'être redécouverts aujourd'hui par l'histoire théâtrale, tant pour l'intérêt intrinsèque de leur œuvre littéraire que pour leur position de précurseurs d'un genre, la farce satirique, genre que Johann Nestroy poussera à son point culminant en Autriche vers le milieu du XIX^e^ siècle.

1. Adolf Bäuerle et la situation du théâtre populaire viennois avant Raimund : quelques jalons

Jusqu'au milieu des années 1830, les scènes des théâtres des faubourgs de Vienne sont dominées par ceux que l'historien du théâtre populaire viennois Otto Rommel nommera les « trois grands », Josef Alois Gleich (1772-1841), Karl Meisl (1775-1853) et Adolf Bäuerle (1786-1859), qui écrivirent à eux seuls plus de cinq cents pièces et fournirent le programme d'au moins trente mille représentations entre 1804 et 1835. Parmi ces « trois grands » – une formule certes séduisante, mais qui a pour conséquence d'effacer les spécificités des auteurs en présence –, Bäuerle fut assurément l'auteur le plus joué et le plus célèbre.

[1] Jacques Le Rider, « Autriche : littérature et identité littéraire », in : *Dictionnaire du monde germanique*, sous la dir. de Élisabeth Décultot, Michel Espagne et Jacques Le Rider, Paris, Bayard, 2007, p. 92 *sq.*, ici : p. 92.

Il convient de distinguer deux facettes dans la vie et l'œuvre d'Adolf Bäuerle[2] : d'une part son activité de journaliste, d'autre part son activité d'auteur dramatique.

Comme journaliste, Bäuerle fut, de 1806 à 1859, rédacteur en chef et éditeur de la *Wiener Theaterzeitung*, qui demeura jusqu'en 1847 le journal le plus diffusé en Autriche et compta parmi ses collaborateurs des hommes de lettres aussi célèbres que August von Kotzebue ou des critiques tels que le redouté Moriz Gottlieb Saphir. Exerçant parallèlement les fonctions de secrétaire du Theater in der Leopoldstadt de 1808 à 1828, Bäuerle y favorisa massivement l'essor du théâtre populaire.

Comme dramaturge, Bäuerle connut rapidement le succès : ses pièces populaires (environ 80 au total) furent représentées surtout au Theater in der Leopoldstadt, sanctuaire du théâtre populaire, mais aussi au théâtre de la Porte de Carinthie (Kärtntertortheater, traditionnellement réservé plutôt à l'opéra), au Theater an der Wien, alors le plus grand théâtre de Vienne, ainsi qu'au Theater in der Josefstadt, le plus petit en taille des théâtres populaires viennois[3]. Pour ce qui est de ses intentions dramaturgiques, Bäuerle aspirait à un renouvellement du théâtre populaire en se rapprochant du « höheres Lustspiel » (une forme de « comédie plus noble » que les *Haupt- und Staatsaktionen* de Stranitzky), ce qui signifiait en premier lieu éviter dorénavant le comique grossier à la Hanswurst. Pour autant, l'élévation du style du théâtre populaire ne revenait pas pour Bäuerle à renoncer au dialecte (viennois), que le dramaturge utilise d'ailleurs de manière ciblée pour caractériser ses personnages, comme le fera également Nestroy après lui.

En raison de leurs visées surtout divertissantes et malgré les intentions d'élévation du théâtre populaire affichées par Bäuerle, les pièces de Gleich, Meisl et surtout Bäuerle ont été très vite qualifiées de « théâtre populaire sans ambitions élevées[4] » (Karl Goedeke) et leurs auteurs relégués dans la catégorie des amuseurs publics et des dramaturges inoffensifs, aux productions dénuées de tout tranchant critique ou satirique. Dans la même perspective que Goedeke, Otto Rommel décrit la production théâtrale massive de Gleich, Meisl et Bäuerle pour le compte des théâtres populaires viennois comme un « théâtre parfaitement honnête et entière-

[2] Voir notamment la présentation très complète de la vie et de l'œuvre de Bäuerle faite par Richard Reutner, in : R. R., *Lexikalische Studien zum Dialekt im Wiener Volksstück vor Nestroy. Mit einer Edition von Bäuerles* Die Fremden in Wien *(1814)*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 1998, p. 225-231.

[3] Sur la situation des théâtres viennois autour de 1800, voir par exemple W. Edgar Yates, *Theatre in Vienna. A Critical History 1776-1995*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 15-24 et 86-137, ainsi que Marc Lacheny, « Le théâtre, fête et exutoire ? Le répertoire des théâtres des faubourgs de Vienne pendant le congrès », *Austriaca* n° 79 (2014), p. 199-219, ici surtout p. 200-208.

[4] Karl Goedeke, « Volksbühne ohne ideale Ansprüche », in : K. G., *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung*, 1ère éd., Dresde, Ehlermann, 1881, p. 822.

ment autochtone, un théâtre d'hommes du peuple pour le peuple : une nourriture digeste, offerte et appréciée avec un égal délice[5]. » Leurs pièces mettraient, pour finir, en évidence « la vie joyeuse et colorée de la vieille ville impériale » (*das heitere und farbige Leben der alten Kaiserstadt*) dont pouvait se délecter le public des théâtres viennois. Rommel a beau devoir admettre que l'harmonie idyllique régnant à la fin des pièces de Gleich, Meisl et Bäuerle, notamment des *Bourgeois à Vienne* (*Die Bürger in Wien*) de Bäuerle, a souvent un caractère forcé et qu'elle relève surtout d'une convention inscrite dans le genre de la farce, il considère cela comme légitime et n'y trouve rien de particulier à redire. Cette présentation a été reprise à son compte par Horst Denkler dans *Restauration und Revolution*, qui ajoute au tableau brossé par Rommel la double accusation de conservatisme et d'absence de critique, reliant cet aspect à la finalité première de leurs pièces, divertir le public tout en arrondissant les recettes des scènes des faubourgs[6]. Il est, toujours chez Denkler, question des « dramaturges réactionnaires Gleich, Meisl et Bäuerle » (*Restaurationsdramatiker Gleich, Meisl, Bäuerle*[7]). Là encore, aucune allusion n'est faite au rôle, pourtant central, joué par la censure dans ce contexte.

Fort opportunément, plusieurs chercheurs (dont Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner et Matthias Mansky) se sont élevés contre cette lecture « aplanissante » et fortement réductrice des œuvres de Gleich, Meisl et Bäuerle. Ainsi Sonnleitner écrit-il :

> La réflexion publique concernant les affaires politiques, réprimée par la censure, sut toujours trouver un moyen de s'exprimer d'une manière indirecte et cryptée et se cacha avec habileté et avec une innocence désarmante dans des contes magiques, des farces et des parodies issus des théâtres des faubourgs qui semblaient à première vue tout à fait inoffensifs[8].

---

[5] Otto Rommel, « Einführung », dans O. R. (éd.), *Besserungsstücke*, 2 vol., vol. 1, Leipzig, Reclam, 1938, p. 5-31, ici p. 21 : « ganz ehrliches, durch und durch bodenständiges Theater […] von Männern des Volkes für das Volk als bekömmliche Nahrung mit Freude geboten und mit Freude genossen. »

[6] Voir Horst Denkler, *Restauration und Revolution: Politische Tendenzen im deutschen Drama zwischen Wiener Kongreß und Märzrevolution*, Munich, Fink, 1973, ici p. 85.

[7] *Ibid.*, p. 165.

[8] Johann Sonnleitner, « Johann Nestroys Immunisierungsstrategien gegen die Zensur », in : *Radikalismus, demokratische Strömungen und die Moderne in der österreichischen Literatur*, éd. par Johann Dvorák, Francfort-sur-le-Main *et al.*, Peter Lang, 2003, p. 71-86, ici p. 83 : « Die durch die Zensur unterbundene öffentliche Reflexion über politische Verhältnisse verhalf sich auf indirekte und verschlüsselte Weise immer wieder zum Ausdruck und wurde in den auf den ersten Blick harmlos anmutenden Zauber-Märchen, Possen und Parodien der Vorstadttheater auf geschickte Weise mit einer entwaffnenden Harmlosigkeit drapiert. »

L'ambition du présent article est de montrer précisément en quoi la lecture de Rommel et de Denkler, certes compréhensible si l'on s'en tient au caractère essentiellement divertissant du spectacle proposé, obère néanmoins une autre lecture de ces pièces, qui doivent être également et avant tout considérées dans leur contexte de production, marqué par une censure sévère, empêchant un traitement direct de questions politiques et imposant un filtrage, voire un codage du contenu polémique ou satirique. Il semble donc légitime de se demander si les pièces en question n'ont pu véhiculer, par-delà la légèreté de leur forme et leur apolitisme apparent, un message politique codé ou, à tout le moins, un certain nombre d'allusions plus ou moins explicites (et éventuellement critiques) à la situation sociopolitique viennoise. En d'autres termes, il s'agira d'interroger, à partir de deux pièces de Bäuerle (*Les Bourgeois à Vienne* et *Les Étrangers à Vienne*), la signification du théâtre comique « en temps de turbulences[9] » (Bayerdörfer).

2. *Les Bourgeois à Vienne* (*Die Bürger in Wien*, 1813) : entre conservatisme et critique sociale ?

La « farce locale » *Les Bourgeois à Vienne* (*Die Bürger in Wien*) d'Adolf Bäuerle fut représentée pour la première fois le 23 octobre 1813 au Theater in der Leopoldstadt, où elle obtint un succès colossal, avant de conquérir rapidement les scènes munichoises. Jouée quelque deux cents fois à Vienne au cours des sept années suivantes, elle compte parmi les plus grands succès de Bäuerle, un succès dû pour une large part au jeu du célèbre acteur Ignaz Schuster dans le rôle de Staberl, à la fois fabricant de parapluies et héritier du personnage comique autrichien (Hanswurst, Thaddädl, Kasperl ou encore Papageno dans *La Flûte enchantée*).

La connaissance du contexte historique est importante pour comprendre pleinement la signification de la pièce. En 1813, une sixième coalition se forme en Europe centrale contre la France de Napoléon et ses alliés, menée par la Russie et la Prusse, auxquelles se joignent par la suite l'Autriche et d'autres pays. Reflétant l'essor du sentiment patriotique qui s'empare de la population, les pièces à dominante militaire et/ou patriotique font alors florès dans le théâtre populaire viennois[10], en particulier en 1813, la première des *Bourgeois à Vienne* de Bäuerle ayant

[9] Voir Denkler, *Restauration und Revolution*, *op. cit.*, ainsi que Hans-Peter Bayerdörfer, « Nichts als Possen? Lachtheater in Zeiten der Turbulenz. Vom Wiener Kongress bis zum Nachmärz », in : *Amüsement und Schrecken. Studien zum Drama und Theater des 19. Jahrhunderts*, éd. par Norbert Mennemeier et Bernhard Reitz, Tübingen, Francke, 2006, p. 247-268.

[10] Sur ce point, voir par exemple l'article récent de Fanny Platelle, « Identité viennoise, sentiment patriotique et dérision dans le théâtre populaire viennois de 1813 à 1848 », *Le texte et l'idée* n° 29 (2015), p. 107-126.

lieu précisément quatre jours après la victoire lors de la bataille de Leipzig (16-19 octobre 1813).

Il est tentant – et c'est d'ailleurs la lecture la plus fréquente – de lire la pièce de Bäuerle comme l'expression d'un patriotisme absolu, d'un assujettissement complet de son auteur au pouvoir politique et d'un véritable culte de la vie quotidienne et de la bourgeoisie viennoises, dont elle renforcerait « le sentiment identitaire et la conscience de [sa] propre valeur de plusieurs manières[11] », notamment par la localisation dans un environnement typiquement viennois, au sein duquel prédomine également le dialecte, particulièrement prononcé chez le personnage comique de Staberl. Tous les personnages défendent par ailleurs les valeurs bourgeoises, comme Redlich (signifiant « intègre »), père qui protège l'honneur de sa famille (I, 3-4) et se montre soucieux du bonheur de ses enfants (II, 7). L'élément nouveau, directement en prise sur l'actualité politique, tient au sentiment patriotique qui fédère la communauté des bourgeois viennois : Ferdinand, le fils de Redlich, est soldat et part rejoindre son régiment. À cette occasion, son père donne un banquet auquel sont conviés les bourgeois voisins et l'assemblée porte un toast aux « soldats, qui protègent nos biens et notre sang[12] ». En outre, les protagonistes font partie de la garde bourgeoise de Vienne, milice citoyenne chargée de défendre les biens et les personnes : plusieurs scènes les représentent en uniforme (II, 9), en train de monter la garde à leur poste (II, 23-25). Dans la même veine, Reinhard Urbach écrit à propos de Staberl, le personnage comique de la pièce :

> Staberl exagère, se vante, est impudent. Staberl est un petit bourgeois, mais il n'est pas dangereux. Son agressivité est sans effets, sa méchanceté s'épuise dans la malveillance. […] Staberl est un personnage comique dépourvu de signification satirique. […] Staberl ne fait pas mal au cœur viennois. Il ne le blesse pas comme ce fut le cas pour son descendant Gundelhuber [sic !] dans la pièce de Nestroy *Un appartement à louer*. Staberl est la caricature du petit bourgeois, mais il n'attaque pas le public et il obéit au pouvoir. Il n'est pas insolent, ne se révolte pas et se laisse facilement intimider. Bref : c'est un sujet, un amoureux de la patrie[13].

---

[11] *Ibid.*, p. 110.

[12] *Die Bürger in Wien*, in : *Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödien*, éd. par Johann Sonnleitner, Salzbourg, Residenz Verlag, 1996, p. 261-329, ici : p. 281 (I, 15) : « Hoch leben die Soldaten, die schützen unser Gut und Blut – ».

[13] Reinhard Urbach, *Die Wiener Komödie und ihr Publikum. Stranitzky und die Folgen*, Vienne, Jugend & Volk, 1973, p. 86 *sq.* : « Staberl übertreibt, schneidet auf, ist unverschämt. Staberl ist Spießer, aber harmlos. Seine Aggressivität ist uneffektiv, seine Bösartigkeit erschöpft sich im Böswilligen. […] Staberl ist komischer Charakter ohne satirische Bedeutung. […] Staberl tut dem Wienerherz nicht weh. Durch ihn wird es nicht gekränkt wie durch seinen Nachkommen Gundelhuber [sic] in Nestroys Eine Wohnung ist zu vermieten. Staberl ist die Karikatur eines Spießers, aber er greift das Publikum nicht an und ist

Or, à y regarder de plus près, si la concentration obsédante sur Vienne et la « mentalité » viennoise constitue effectivement un motif central de la pièce, la peinture des Viennois est en l'occurrence tout sauf idéalisée – même si elle ne saurait, bien évidemment, rivaliser avec la virulence de la satire du Viennois Gundlhuber par Nestroy quelques décennies plus tard dans *Un appartement à louer* (*Eine Wohnung ist zu vermiethen*, 1837), ni avec les grandes entreprises, dans le domaine théâtral, de démolition de l'autosatisfaction viennoise dans la première moitié du XX^e^ siècle : *Les derniers jours de l'humanité* (*Die letzten Tage der Menschheit*, 1919) de Karl Kraus, *Légendes de la forêt viennoise* (*Geschichten aus dem Wiener Wald*, 1931) d'Ödön von Horváth ou encore *Noces* (*Hochzeit*, 1932) d'Elias Canetti.

Johann Sonnleitner souligne à juste titre que la gaieté *Biedermeier*, que Rommel associe systématiquement à la comédie à succès de Bäuerle, prend en réalité des traits particulièrement menaçants et inquiétants[14] qui ne sont aucunement effacés par les passages comiques. Ainsi, quiconque dans la pièce n'affiche pas ouvertement son appartenance au système de valeurs bourgeois, ses sentiments anti-français dans le contexte des guerres napoléoniennes, son patriotisme ou encore sa loyauté envers la Maison d'Autriche est aussitôt expulsé de la communauté des bourgeois de Vienne. Redlich donne un repas de fête pour son fils Ferdinand qui part à la guerre après s'être déclaré volontaire ; remarquant que le personnage comique Staberl hésite à s'associer au chœur des louanges adressées à l'empereur et à la patrie, le serviteur tyrolien Hans le menace violemment :

> HANS *(s'avançant vers Staberl)*. Dis-moi donc pourquoi tu ne cries pas ?
> STABERL. On se tutoie déjà – voilà qui est grossier !
> HANS. Pourquoi tu ne cries pas, c'est ce que je t'ai demandé –
> STABERL. Oh, oh, pas si vite – je ne peux quand même pas boire et crier en même temps – *(il crie)* Vivat ! Vivat ! Vivat ! Longue vie à tout le monde !
> HANS. Je voulais juste te demander si tu avais, par hasard, une autre opinion quand tu fréquentes des gens honnêtes. *(Le menace de la main.)*
> STABERL. Sois gentil, frappe-moi à terre, au moins je serai parmi des gens honnêtes –
> HANS. Fais attention, quand on boit à la santé de gens honnêtes, il faut crier « Vivat ! », sinon tu en prends une sur le coin du bec.

---

gehorsam der Macht. Er ist nicht frech, revoltiert nicht und ist leicht einzuschüchtern. Kurz: er ist ein Untertan, er ist ein Vaterlandsliebhaber. »

[14] Voir Johann Sonnleitner, « Hanswurst, Bernardon, Kasperl und Staberl », in : *Hanswurstiaden*, éd. par J. S., *op. cit.*, p. 331-389, ici p. 380.

> STABERL. Je vous remercie bien ! Avant de recevoir une tape, je préfère crier tout le jour Vivat[15] ! (I, 15)

Cet exemple montre bien à quel point l'univers de la fête et les scènes de liesse collective, comme plus tard chez Nestroy, Horváth, Brecht ou Canetti[16], servent à cacher violence et brutalité à l'égard de ceux, des « étrangers », qui ne se rangent pas immédiatement aux opinions affichées par la communauté des bourgeois. Autrement dit, le collectif est ici générateur non d'inclusion, mais d'exclusion et de violence sociale.

De la même façon, le personnage de Redlich ne tarde pas à émettre des doutes appuyés sur les opinions politiques et les positions idéologiques du négociant suspect (car non-Viennois) Müller : « Vous n'êtes ni un homme bien ni un bon sujet – vous êtes un mauvais patriote » (*Sie sind kein guter Mensch, kein guter Untertan – Sie sind ein schlechter Patriot*, I, 12). Aussi lui refuse-t-il la main de sa fille (I, 7). Peu après, ce même Müller est expulsé sans ménagement par l'assemblée des bourgeois de Vienne lorsqu'il refuse de s'associer à une collecte pour les pauvres (I, 15).

C'est une nouvelle fois le collectif, ici celui des artisans viennois, qui fait bloc pour expulser le capitaliste Müller, dont personne ne sait au juste d'où il vient ni d'où provient sa fortune. Volker Klotz a montré de manière très convaincante que Bäuerle travaille dans sa pièce surtout à l'aide de deux mécanismes visant à illustrer les tensions et les « turbulences » de l'époque du congrès de Vienne : la « domestication » d'une part, l'« élimination » d'autre part[17]. Sont « domestiqués » les bouleversements sociaux potentiellement menaçants, systématiquement repoussés vers l'extérieur (comme dans le chant final des bourgeois de Vienne réunis, III, 12 : « Quand il fait de l'orage et qu'il pleut *dehors*, / Nous n'hésitons pas et n'avons jamais peur… » : « Wenn's *draußen* auch stürmet und blitzet, / Wir zagen

---

[15] Bäuerle, *Die Bürger in Wien*, in : *Hanswurstiaden*, *op. cit.*, p. 281 *sq.* (I, 15) : « HANS *geht auf Staberl los* Sag' du mir einmal, warum schreist denn du nicht? / STABERL Gleich per du – das ist grob! / HANS Warum du nicht schreist, hab' ich g'fragt – / STABERL Nu, nu, nur nicht gleich so hitzig – ich kann ja nicht trinken und schreien zugleich – *er schreit* Vivat! Vivat! Vivat! Alle Leut' sollen leben! / HANS Ich hab' dich nur fragen wollen, ob du etwa eine andere Meinung hast, wenn du unter ehrlichen Leuten stehst. *Droht mit der Hand.* / STABERL Sei so gut, schlag' mich nieder, dann lieg' ich unter ehrlichen Leuten – / HANS Merk' dir's, wenn man rechtschaffenen Leuten ihre Gesundheit trinkt, dann mußt Vivat schreien, sonst kriegts eine aufs Dach. / STABERL Bedank' mich gar schön! Eh' ich von dem Knopf eine Ohrfeige aushalt', schrei' ich lieber einen ganzen Tag Vivat! »

[16] Voir Wendelin Schmidt-Dengler, « Von der Unfähigkeit zu feiern. Verpatzte Feste bei Horváth und seinen Zeitgenossen », in : W. S.-D., *Ohne Nostalgie. Zur österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit*, Vienne, Cologne, Weimar, Böhlau, 2002, p. 111-123.

[17] Voir Volker Klotz, *Bürgerliches Lachtheater. Komödie – Posse – Schwank – Operette*, Reinbek, Rowohlt, 1987, p. 31 *sq.*

und fürchten nie […][18] ») ; est par deux fois « éliminé » le trouble-fête Müller : une première fois à la fin du premier acte, où le protagoniste est expulsé de la maison de Redlich par les hôtes de ce dernier, une seconde fois au début du troisième acte, où il est arrêté par les autorités locales, émanation de l'ordre étatique.

Ainsi, par-delà l'éloge du patriotisme réaffirmé à la fin de la pièce – « Vive les bourgeois de Vienne » ! (*Es leben die Bürger von Wien!*) –, conforme au *happy-end* attendu et traditionnellement inscrit dans le genre de la « farce locale » (*Lokal-posse*) viennoise, Bäuerle en pointe aussi les dangers et les dérives, sous la forme de profonds clivages sociaux : opposition sociale entre riches et pauvres, opposition de métiers entre capitalistes et artisans, opposition de classes entre grands bourgeois et « petit peuple », opposition entre bourgeois de Vienne et étrangers à cette communauté. La critique sociale est ici plus que suggérée.

3. *Les Étrangers à Vienne* (*Die Fremden in Wien*, 1814) : le congrès de Vienne[19] au miroir de la scène

Pendant neuf mois durant lesquels dura le congrès, Vienne vit sa population augmenter de 50 %, ce qui nécessita d'importants aménagements d'ordre logistique et administratif, comme les règlements sur la circulation ou sur les uniformes des fonctionnaires. À travers toute l'Europe se mit en place un véritable « tourisme du congrès » (*Kongresstourismus*) qui favorisa l'expansion globale du tourisme viennois (dès 1814 paraissent ainsi de nombreux guides touristiques pour présenter la capitale autrichienne) ou les profits tirés par les Viennois eux-mêmes de cet événement, comme le montre très bien la pièce *Les Étrangers à Vienne* (*Die Fremden in Wien*) de Bäuerle[20].

Dès le début de sa pièce, Bäuerle évoque directement la situation des « étrangers à Vienne », c'est-à-dire des diplomates, officiers et autres badauds s'étant rendus à Vienne à l'occasion du congrès. Le critique de la *Theaterzeitung* de décembre 1814 (n° 144) insiste sur l'accueil plutôt mitigé reçu par la pièce quelques jours plus tôt, le 17 décembre, lors de sa première au Theater in der Leopoldstadt :

[18] Bäuerle, *Die Bürger in Wien*, *op. cit.*, p. 328. C'est nous qui soulignons.

[19] Sur le congrès de Vienne (et son actualité), voir en particulier l'important numéro que lui a consacré la revue *Austriaca* : « Perceptions du congrès de Vienne : répercussions d'un événement européen (XIX^{e}-XX^{e} siècle) », études réunies par Herta Luise Ott et Éric Leroy du Cardonnoy = *Austriaca* n° 79 (décembre 2014).

[20] Adolf Bäuerle, *Die Fremden in Wien*, in : Richard Reutner, *Lexikalische Studien zum Dialekt im Wiener Volksstück vor Nestroy. Mit einer Edition von Bäuerles* Die Fremden in Wien *(1814)*, *op. cit.*, p. 380-445.

> […] Une partie [du public] souhaitait que l'on enterre cet ouvrage, tandis qu'une autre partie, bien plus importante, y éprouvait beaucoup de plaisir et marquait son indulgence et sa bienveillance pour l'opuscule en raison de l'humour et du jeu hardi des acteurs – et réclama le poète[21].

La pièce connut toutefois un succès croissant pour atteindre le chiffre de 25 représentations en 1831[22]. Si l'accueil initial des *Étrangers à Vienne* a été plutôt tiède, c'est peut-être parce que Bäuerle y a d'abord épinglé, à travers le propriétaire fortuné Herr von Habersack, l'exploitation éhontée par certains Viennois peu scrupuleux de la hausse du cours des loyers pour accueillir les étrangers à l'occasion du congrès de Vienne. Dès le tout début de la pièce, Habersack charge ainsi son fils Bonifaz d'approcher les étrangers dans la rue afin de leur proposer, à prix d'or, un logis dans son immeuble :

> Voilà que j'ai une idée. Il faut que tu sortes. Il y a beaucoup d'étrangers qui se rendent à Vienne, la partie la plus importante et la plus extraordinaire est déjà là. J'ai quatre pièces au premier étage qui attendent un riche locataire. J'ai déjà entendu dire que les étrangers payaient de coquettes sommes pour un beau logis. Je veux en profiter autant que faire se peut. Allez, en avant, et ne reviens pas avant d'avoir trouvé quelqu'un qui prenne la location[23].

Cette stratégie d'exploitation des étrangers présents à Vienne pour le congrès afin d'assainir sa propre situation financière est confirmée par le monologue du même personnage à la scène 2 :

> Eh oui, les étrangers pourraient m'aider à démarrer. Je dois dire qu'ils m'ont déjà pas mal aidé. Quand j'ai emménagé, j'ai loué une fenêtre sur la rue pour 150 florins alors qu'elle ne coûte qu'un thaler chez le vitrier, ce n'est pas un petit profit. Je ne peux m'empêcher de rire. Pour la fenêtre qui donne sur le jardin, où l'on n'entend que les cris et la musique turque, une baronne

[21] « […] Ein Theil [des Publikums, M. L.] wollte durchaus dieß Werklein begraben wissen, indeß ein anderer, freilich ein weit größerer Theil, recht viel Lust daran fand, und großmüthig für den erhaltenen Scherz und das wackere Spiel der Schauspieler dem Werklein wohlwollte – und den Dichter hervorrief. »

[22] Voir Otto Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*, Vienne, Schroll, 1952, p. 1056.

[23] Bäuerle, *Die Fremden in Wien*, *op. cit.*, p. 382 (I, 1) : « Es fällt mir schon ein. Du mußt ausgehen. Es kömmen viele Fremde nach Wien, der größte und merkwürdigste Theil ist schon da. Ich habe vier Zimmer im 1ten Stock, die warten auf einen reichen Miethsmann. Ich habe schon gehört, was die Fremden für ein schönes Logis bezahlen. Ich möchte Pfeifen schneiden, so lang ich im Rohr sitze. Also marsch, und laß dich nicht eher vor mir sehen, bis du einen auffindest, der mein Quartier besteht. »

> aveugle m'a payé cent florins, elle a cru être dans la Jägerzeile ; et même si elle ne voit pas les étrangers, les étrangers, eux, la voient[24] […].

Pour parvenir à ses fins, Habersack n'hésite pas, par ailleurs, à mettre à la porte le chaudronnier Hartinger, qui n'a pu lui payer son loyer, et se dépeint lui-même comme l'archétype du propriétaire dépourvu de toute humanité : « Je ne veux pas être un homme, je suis un propriétaire ! » (*Ich will kein Mensch seyn, ich bin Hausherr !*, I, 4) Face à des locataires incapables de s'acquitter à temps de leur loyer, il ne connaît nulle compassion. Au contraire, il va jusqu'à leur retirer leurs enfants, dans l'espoir que cela les pousse à redoubler d'efforts pour se procurer l'argent nécessaire (I, 3). Comme un an plus tôt dans *Les Bourgeois à Vienne*, Bäuerle pointe ici, à travers le personnage de Habersack, une cupidité absolue, dénuée de tout scrupule et de toute moralité. Dans un tel contexte, profondément marqué par les antagonismes sociaux entre riches et pauvres et par l'inhumanité des premiers nommés, le vin se présente comme un remède imparable au surgissement de la mauvaise conscience : « […] Un bon verre de vin, et voilà la conscience qui s'envole ! » (*[…] Ein gutes Glas Wein, und das Gewißen schwimmt in der Höhe!*, I, 5).

Comme dans *Les Bourgeois à Vienne*, Bäuerle révèle progressivement les failles qui s'insinuent – parfois même imperceptiblement – au sein même de l'idéologie *Biedermeier* : Herr von Seltenau, un riche commerçant parvenu, possède une femme qui, d'une part, s'applique à ne pas entrer dans un conflit trop grave avec son mari mais qui, d'autre part, le contredit fréquemment et qualifie de « caprice » (*Kaprizen* : I, 8) son souhait d'avoir une bru issue de la noblesse. Comme souvent chez Bäuerle, les divergences d'opinion au sein du couple ne sont pas tues, mais elles sont – pour des raisons de censure évidentes – « aplanies », dans la mesure où l'explosion d'un conflit reste évitée. Semblablement, le fils de Seltenau, Heinrich, un soldat revenu en vainqueur des guerres de libération, attend les remerciements et la reconnaissance de son père, mais celui-ci le répudie (II, 6). La famille, cellule garante de l'ordre social et de l'idéologie bourgeoise (*Biedermeier*), apparaît ainsi menacée tant de l'intérieur (par les tensions entre les époux) que de l'extérieur (par la situation politique et militaire en Europe, marquée par les guerres napoléoniennes).

La pièce vise donc d'abord les bourgeois se donnant des allures de nobles. Il s'agit d'une critique, parfois acerbe, des parvenus comme Herr von Seltenau, un

[24] *Ibid.*, p. 383 (I, 2) : « Ja, ja, die Fremden könnten mir in die Schuh helfen. Ich muß sagen, sie haben mir schon ein schönes Stück getragen. Beym Einzug habe ich auf die Gaßen ein Fenster um 150 fl verlassen, beim Glaserer kostet eins einen Thaler das ist doch ein schöner Profit. Ich muß föllig lachen. Für meine Gartenfenster, wo man nur das Geschrey, und die türkische Musick gehört hat, hat mir eine blinde Baronin hundert Gulden gezahlt, sie hat geglaubt, sie sieht in die Jägerzeil und wenn sie auch die Fremden nicht sieht, so sehen die Fremden doch sie […]. »

riche commerçant aspirant exclusivement aux titres et aux galons (I, 8). Tout comme dans *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière, les différences entre les classes sociales ne sont pas abolies, ni même remises en question par Bäuerle : chacun doit, au contraire, s'accommoder de son rang social et agir en conséquence. On ne saurait toutefois négliger la part de critique sociale présente dans la pièce. On pourrait croire, à première vue, que Bäuerle chante la pauvreté et le bonheur par opposition à la richesse associée au malheur, ce qui préfigurerait alors la thématique du « chant du rabot » (*Hobellied*, III, 6) dans *Le Prodigue* (*Der Verschwender*, 1834) de Ferdinand Raimund, mais la pauvreté n'est jamais présentée par lui comme l'idéal à atteindre. De fait, la pauvreté du chaudronnier Hartinger n'est que provisoire : artisan, ce dernier apparaît dans la pièce comme un bourgeois honnête, qui ne tarde d'ailleurs pas à réintégrer le cercle des bourgeois de Vienne. L'idéal, si tant est que l'emploi du terme soit ici pertinent, semble être plutôt incarné par la médiocrité bourgeoise, consciente de ses limites et n'aspirant pas à plus haute condition.

Notre analyse aura tenté de montrer que limiter les pièces du théâtre populaire viennois avant Raimund et Nestroy à leur seule dimension divertissante, conservatrice et peu critique constitue une lecture fortement réductrice qui, à la fois, ne tient pas suffisamment compte de l'influence de la censure sur les productions théâtrales d'auteurs tels que Gleich, Meisl et Bäuerle et ignore la dimension critique d'un théâtre comique offrant, malgré le poids considérable de la censure, une peinture si ce n'est satirique, du moins ironique, des Viennois, de leurs mœurs et de leurs travers. Autrement dit, la critique sociale est loin d'être aussi absente des pièces de Gleich, Meisl et Bäuerle que le suggéraient Rommel et Denkler en leur temps.

Il est donc grand temps de relire des auteurs tels que Gleich, Meisl et Bäuerle d'un œil neuf, sans négliger l'apport sociocritique et subversif niché sous l'enveloppe de la comédie et du divertissement : avec Meisl, Bäuerle fut l'un des principaux dramaturges à avoir favorisé l'essor de la comédie satirique à Vienne avant Nestroy. S'il est exact de constater que Bäuerle ne remet pas en cause les différences entre les classes sociales et qu'il n'appelle pas directement à une amélioration de la réalité sociale, il semble en revanche erroné d'affirmer, comme le fait par exemple Siegfried Diehl[25], que cette réalité sociale (notamment les difficultés à se loger ou à se nourrir) n'apparaît pas comme sujet dans les pièces de Bäuerle. Il faut prendre au sérieux ces recommandations de Wendelin Schmidt-Dengler :

[25] Voir Siegfried Diehl, « Durch Spaß das Denken vergessen. Zur gesellschaftlichen Wirklichkeit im Theater Adolf Bäuerles », in : *Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert*, éd. par Jürgen Hein, Düsseldorf, Bertelsmann, 1973, p. 45-56.

> Même Urbach[26] – sinon tout à fait perspicace dans son jugement – fait injure aux trois grands [Gleich, Meisl, Bäuerle] quand il fait remarquer à maintes reprises que ces pièces « ne font de mal à personne ». Elles font bien du mal quand on les lit avec précision. Car on y lit aussi la hausse des prix, l'exploitation de la femme par l'homme, la misère des couches inférieures, l'appauvrissement. C'est une tendance dangereuse des études littéraires modernes que de banaliser des périodes entières. Quand on parle de *Biedermeier*, on croit avoir beau jeu parce que, dans le *Biedermeier*, tout tend à un compromis (fatal). Rien n'est plus faux qu'une telle conception. Certes, de nombreuses œuvres de cette époque contiennent cette néfaste tendance, et pourtant ce n'est que l'expression d'une volonté soutenue de triompher de difficultés dont on se sait innocent. C'est précisément cette critique idéologique pédante propre à la modernité qui me fait prendre sous mon aile ces auteurs qui écrivaient dans des conditions qui, encore aujourd'hui, devraient provoquer l'indignation de tout homme pensant un tant soit peu en termes de justice[27].

Il reste à souhaiter que de nouvelles éditions de ces auteurs voient le jour, car elles favoriseraient assurément la redécouverte d'une œuvre dramatique immense, mais encore trop souvent dévaluée au sein de l'histoire théâtrale et culturelle des pays de langue allemande.

Marc LACHENY
Université de Lorraine – site de Metz

[26] Voir Urbach, *Die Wiener Komödie und ihr Publikum. Stranitzky und die Folgen*, *op. cit.* (note 13).

[27] Wendelin Schmidt-Dengler, *Das Volksstück*, Masch. Skriptum zur Vorlesung, Vienne, 1987, ici p. 49 : « Auch Urbach – sonst in seinem Urteil sicher scharfsichtig – tut den Dreien [Gleich, Meisl, Bäuerle, M. L.] unrecht, wenn er zu wiederholten Malen bemerkt, diese Stücke täten "niemandem weh". Sie tun es sehr wohl, wenn man sie genau liest. Denn man liest darin auch von der Teuerung, von Ausbeutung der Frau durch den Mann, von der Not der unteren Stände, von Verarmung. Es ist dies geradezu eine gefährliche Tendenz in der modernen Literaturwissenschaft, ganze Perioden zu verharmlosen. Beim Biedermeier meint man besonders leichtes Spiel zu haben, weil darin ohnehin alles auf einen (verhängnisvollen) Ausgleich ziele. Nichts ist unrichtiger als diese Auffassung. Gewiß, es enthält so manches Werk des Biedermeier diese verhängnisvolle Tendenz in sich, doch ist jene nur Ausdruck eines angestrengten Willens, über Nöte zu triumphieren, an deren Ursachen man sich unschuldig weiß. Gerade die besserwisserische Ideologiekritik der Moderne läßt mich diese Autoren in Schutz nehmen, welche unter Bedingungen schrieben, die heute noch die Empörung jedes halbwegs rechtlich gesinnten Menschen wachrufen müßten. »

Bibliographie sélective

Œuvres :
Bäuerle, Adolf, *Die Bürger in Wien* (1813), in : *Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödien*, éd. par Johann Sonnleitner, Salzbourg, Residenz Verlag, 1996, p. 261-329.
–, *Die Fremden in Wien* (1814), in : Richard Reutner, *Lexikalische Studien zum Dialekt im Wiener Volksstück vor Nestroy. Mit einer Edition von Bäuerles* Die Fremden in Wien *(1814)*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 1998, p. 380-445.

Littérature critique :
Adolf Bäuerle und das Alt-Wiener Volkstheater, Katalog 201. Wechselausstellung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, 1984.
Bayerdörfer, Hans-Peter, « Nichts als Possen? Lachtheater in Zeiten der Turbulenz. Vom Wiener Kongress bis zum Nachmärz », in : *Amüsement und Schrecken. Studien zum Drama und Theater des 19. Jahrhunderts*, éd. par Norbert Mennemeier et Bernhard Reitz, Tübingen, Francke, 2006, p. 247-268.
Denkler, Horst, *Restauration und Revolution: Politische Tendenzen im deutschen Drama zwischen Wiener Kongreß und Märzrevolution*, Munich, Fink, 1973.
Diehl, Siegfried, « Durch Spaß das Denken vergessen. Zur gesellschaftlichen Wirklichkeit im Theater Adolf Bäuerles », in : *Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert*, éd. par Jürgen Hein, Düsseldorf, Bertelsmann, 1973, p. 45-56.
Hein, Jürgen, *Das Wiener Volkstheater* (3e éd.), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997.
Klotz, Volker, *Bürgerliches Lachtheater. Komödie – Posse – Schwank – Operette*, Reinbek, Rowohlt, 1987.
Lacheny, Marc, « Le théâtre, fête et exutoire ? Le répertoire des théâtres des faubourgs de Vienne pendant le congrès », *Austriaca* n° 79 (2014), p. 199-219.
Paradeiser, Karl, *Adolf Bäuerle als Dramatiker*, thèse de doctorat, Université de Vienne, 1930.
Platelle, Fanny, « Identité viennoise, sentiment patriotique et dérision dans le théâtre populaire viennois de 1813 à 1848 », *Le texte et l'idée* n° 29 (2015), p. 107-126.
Reutner, Richard, *Lexikalische Studien zum Dialekt im Wiener Volksstück vor Nestroy. Mit einer Edition von Bäuerles* Die Fremden in Wien *(1814)*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 1998.
Rommel, Otto, *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*, Vienne, Schroll, 1952.
Schmidt-Dengler, Wendelin, *Das Volksstück*, Masch. Skriptum zur Vorlesung, Vienne, 1987.

–, « Von der Unfähigkeit zu feiern. Verpatzte Feste bei Horváth und seinen Zeitgenossen », in : W. S.-D., *Ohne Nostalgie. Zur österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit*, Vienne, Cologne, Weimar, Böhlau, 2002, p. 111-123.
Sonnleitner, Johann, « Johann Nestroys Immunisierungsstrategien gegen die Zensur », in : *Radikalismus, demokratische Strömungen und die Moderne in der österreichischen Literatur*, éd. par Johann Dvorák, Francfort-sur-le-Main *et al.*, Peter Lang, 2003, p. 71-86.
Urbach, Reinhard, *Die Wiener Komödie und ihr Publikum. Stranitzky und die Folgen*, Vienne, Jugend & Volk, 1973.
Yates, W. Edgar, *Theatre in Vienna. A Critical History 1776-1995*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

L'ÉTRANGER
ACTION MUSICALE EN DEUX ACTES
POÈME ET MUSIQUE DE VINCENT D'INDY

L'Étranger de Vincent d'Indy fut donné pour la première fois au théâtre royal de la Monnaie à Bruxelles le 7 janvier 1903 (saison 1902-1903 : 11 représentations). La distribution en était la suivante :

Vita	Claire Friché
LÉtranger	Henri Albers
André	Lucien Henner
La mère de Vita	Caroly Rival
Madeleine	Mlle J. Sereno
Une vieille	Émilie Dalmée
Une jeune femme & la première jeune fille	Eugénie Dratz-Barat
La 1ère ouvrière & la 2e jeune fille	Louise Brass
La 2e ouvrière et la 3e jeune fille	Adrienne Tourjane
Le vieux Pierre	Gustave Colseau
Un jeune homme	Luc Disy
Un pêcheur, un contrebandier	Édouard Cotreuil
Un vieux marin & un vieux pêcheur	Eugène Durand.

Direction:	Sylvain Dupuis
Mise en scène:	Charles de Beer
Décor de:	Albert Dubosq
Costumes:	Victor Lagye

L'Académie Nationale de Musique (Paris) le joua pour la première fois le 4 décembre 1903, sous la direction de Paul Vidal, avec une distribution différente :

Vita	Lucienne Bréval
L'Étranger	Francisque Delmas
André	Léon Laffitte
La mère de Vita	Jeanne Goulancourt
Madeleine	Mme Mathieu
Une vieille	Laure Beauvais
Une jeune femme	Mme Prévost
1ère jeune fille & 1ère ouvrière	Antoinette Laute
2e jeune fille et 2e ouvrière	Mme Lafont-Dupiré
2e ouvrière	Mlle Bourgeois
3e jeune fille	Mlle Mandin

Le vieux Pierre	M. Gallois
Un jeune homme	Auguste Gonguet
Un pêcheur	Charles Douaillier
Un contrebandier & un vieux pêcheur	Henri Stamler
Un vieux marin	M. Lacome.
Chef des chœurs:	Paul Puget
Chef du chant:	Alphonse Catherine
Régisseur général:	Alexandre Lapissida
Régisseur de la scène:	Maurice Colleuille
Décor:	Marcel Jambon
Dessinateur des costumes:	Charles Bianchini.

Le soprano Lucienne Bréval (Vita) et la basse Francisque Delmas (l'Étranger) dans l'opéra éponyme de Vincent d'Indy.

Au cours d'une introduction symphonique à 6/4 dans la tonalité de do majeur, qui souligne le beau thème liturgique qui domine l'œuvre entière (leitmotiv tiré d'une antienne de l'office du Jeudi Saint : « Ubi Caritas et Amor, ibi Deus est », là où sont Charité et Amour, là est Dieu), le rideau s'ouvre, à la quarante-cinquième mesure, sur un décor représentant une côte (acte I). L'orchestre, qui a commencé par un *pianissimo*, va *crescendo* à quatre reprises, pour retrouver le *piano* sur la mesure indiquée. La musique, par ses gradations, traduit ainsi les mouvements de l'océan, parfois calme, parfois agité, grâce à la figure en triolets décrite par les violons et les altos. Elle est bien supérieure, reconnaissons-le, aux pages pourtant lumineuses que Bachelard et Jung écriront bien plus tard sur la symbolique de la mer. Le musicien, dans sa didascalie, plante le décor évoqué un peu plus haut :

> Des deux côtés de la scène, deux rochers élevés, celui de gauche, plus accessible, est couvert de plantes marines. —Un chemin serpentant sur ses flancs, conduit à une cabane située au sommet—Au fond, la jetée, coupée par des degrés qui descendent à la mer— Sur la jetée, dont on n'aperçoit pas l'extrémité, un mât de signaux. —Terrain sablonneux— Une route traverse la scène, venant du dernier plan à droite; elle contourne la base de la falaise, puis, revenant sur elle-même, elle s'enfonce au premier plan, allant vers le village— Deux sentiers s'embranchent sur cette route, l'un, suivant le bord de la mer vers le môle, à gauche, l'autre, remontant à gauche au premier plan, conduit au port.
>
> Au dernier plan, un écueil noir et morne, puis, une lointaine ligne de mer vers laquelle le soleil s'abaisse graduellement. —C'est le soir.
>
> Des pêcheurs, portant filets et avirons, montent de la coupée ou arrivent par la route, à gauche— Des femmes, anxieuses, les interrogent.

Moins vite, mais toujours *piano*, l'orchestre passe à une mesure à 6/8, au moment où les chœurs (contraltos, ténors, basses) interviennent pour se lamenter sur leur mauvaise pêche, en raison des intempéries (scène 1 de l'acte I). D'Indy leur fait user d'un langage courant, en prose, fidèle à celui employé, d'un côté par Jules Massenet dans *la Navarraise* (1893) et dans *Thaïs* (1894), et d'un autre côté par Alfred Bruneau dans *Messidor* (1897) et par Gustave Charpentier dans *Louise* (1900).

> C'est du mauvais temps depuis quinze jours!
> C'est la ruine...
> C'est la misère!

À ce moment-là, mesures et tonalités changent. Un leitmotiv assez lent et mélancolique introduit un quadragénaire montant de la coupée. Il a de la distinction et semble triste. C'est un pêcheur également. Il ne se joint pas au groupe et, allant

s'asseoir au bas d'un rocher, il commence à trier son poisson, sans paraître prêter attention aux autres pêcheurs et à leurs épouses tous envieux de sa pêche étonnamment fructueuse. C'est un étranger qui excite la curiosité des femmes (sopranos, contraltos). Telles un chœur grec, elles s'interrogent, à son sujet, en la majeur:

Mais, d'où vient-il donc ?
D'où est-il ?
Il n'est pas du pays.
Son nom ?
Il ne veut pas le dire.

Toutes ces questions nous indiquent qu'il est arrivé récemment sur cette côte inhospitalière, dont les chemins escarpés conduisent à un petit village, coupé de la civilisation et replié sur lui-même (microcosme). Les hommes répondent aux femmes dans la même tonalité, en se livrant à une diégèse rapide qui informe succinctement le spectateur:

Un beau jour, il est arrivé parmi nous,
il a frêté une barque pontée,
et toute la pêche est maintenant pour lui !

L'hostilité manifestée à l'encontre de l'Étranger est renforcée par la remarque acerbe d'une vieille femme qui résume bien la situation : «Nous avions bien besoin que cet étranger de malheur vienne nous prendre notre poisson». L'Étranger a tout entendu mais ne réagit pas. Il se contente de jeter un regard triste sur les gens et reprend son travail, tandis qu'un vieux marin l'accuse de sorcellerie, en présence d'un jeune homme resté incrédule. Un autre pêcheur enchaîne alors sur une histoire étrange, ponctuée par les cordes de l'orchestre, évocatrice de l'*Évangile de Jésus Christ* selon saint Marc (4, 35-41) et selon saint Matthieu (8, 23-27). L'Étranger, en effet, dompte la tempête :

Écoutez:
Le vieux père a raison.
L'autre nuit, par gros temps,
J'avais perdu ma voile,
la barre avait cassé,
et je dérivais sans ressource vers le grand rocher...
Tout à coup, je le vis, lui, debout dans sa barque,
tête nue et prononçant des mots que je n'entendais pas...
Et voilà qu'à sa voix, soudain, la houle s'apaisa !

Alors qu'une jeune femme affirme qu'«il donne aux pauvres», en nous faisant tout de suite penser au Christ (*Matthieu*, 19, 21), les autres, en continuant,

en contrepoint, à le traiter de sorcier, rétorquent que « c'est pour montrer comme il est riche ». Ils en veulent pour preuve « la fine pierre d'émeraude qu'il porte à son bonnet ». Les flûtes de l'orchestre esquissent alors le thème du joyau sacré qui se fera désormais jour dans la trame instrumentale. S'il a tant d'argent, pourquoi faut-il qu'il prive ces pauvres pêcheurs de leur unique bien, ce poisson que l'océan leur livre si chichement, au prix d'un travail pénible, comme le demande Dieu (*Genèse*, 3, 19) ? Ce poisson, d'ailleurs, remarquons-nous, est non seulement nourriture terrestre et moyen de revenu pour ces pêcheurs croyants et pécheurs, mais aussi symbole eucharistique et baptismal (« Ichthus »). C'est à ce moment que l'Étranger se lève inopinément pour aller saluer brièvement le groupe, avant de regagner sa place au pied du rocher. Le jour tombe et l'on entend au loin une cloche sonner l'angélus. Il est donc dix-huit heures. Des ouvrières arrivent sur la scène en tenue de travail, puis s'effacent devant une théorie de jeunes filles (sopranos), se tenant par la main et avançant au rythme d'une ronde populaire. Elles s'adressent à l'une d'entre elles, la blonde Vita (20 ans), dont elles se moquent gentiment dans la tonalité de fa majeur :

On dit que tu parles à cet Étranger,
à ce sorcier de grève.

Vita répond dans la même tonalité, avec douceur et calme, nous renseignant sur les récits évocateurs que lui fait l'Étranger pour lequel elle n'éprouve, à titre personnel, aucune haine, usant ainsi d'une litote :

Oui, quelquefois...
Il me dit les courses lointaines;
Il me raconte les secrets de la mer;
Je n'ai pas, comme vous, de haine contre lui
Bonsoir, les filles.

Alors qu'elle se dirige vers le fond de la scène, toujours moqueuses, ses camarades l'arrêtent (sopranos et contraltos) :

Où vas-tu ? Où vas-tu donc, Vita ?
Ce n'est pas le chemin qui mène chez ta mère...
Mais c'est par cette route que doit venir André,
André le beau douanier.

Elle se retourne vers les jeunes filles, et, après un « Eh ! bien ! » où la tonalité de fa majeur est altérée par un sol dièse (croche) et un si bécarre (blanche), elle ajoute, *molto moderato*, en sol majeur, qu'elle aime bien un beau douanier qu'elle va bientôt épouser :

Oui, c'est André, mon bel André qui m'aime et m'a choisie,
et que j'épouserai dans quelques jours.
Il porte le galon d'argent sur la manche,
et je l'aime parce qu'il est beau !

Ses raisons d'aimer André sont bien terre à terre (prestige et beauté), mais l'amour est, en l'occurrence, comme presque toujours dans le théâtre lyrique (*les Huguenots*, *le Prophète*, *Faust*, *Roméo et Juliette*, *Carmen*), associé à la beauté. Vita, sur ce point, n'est pas éloignée de Valentine, de Berthe, de Marguerite, de Juliette et de Carmen. Les jeunes femmes se séparent et le chœur des ouvrières (sopranos, contraltos) chante, sur une mesure à 2/4, dans la tonalité de la bémol majeur, une ronde charmante à rimes embrassées :

Sont deux gentils cadets,
Le long du quai,
Joli mois de mai,
Sont deux gentils cadets,
Tous les deux la demandent (*ter*).

À cet instant, on voit apparaître sur la route, à droite, une femme, tenant deux enfants par la main. Elle va au devant d'un vieillard (Pierre) qui est entré au premier plan à gauche. Dès que les enfants aperçoivent l'Étranger, ils le menacent, l'accablent de lazzi. La femme demande au vieil homme s'il a pu vendre du poisson. Celui-ci, rendant l'Étranger responsable de ses malheurs, lui répond :

Rien, Madeleine, pas pour un sou !
Depuis que cet étranger, que Dieu damne,
est venu s'établir chez nous,
aucun des pêcheurs du village ne prend plus rien...

La conversation se poursuit sur cet Étranger, considéré comme un maudit sorcier, et sur Jean-Marie, l'époux de Madeleine, toujours en mer parce qu'il espère encore pouvoir rapporter de quoi vivre à sa famille restée sans le sou. (Notons au passage le symbolisme diffus de deux des trois prénoms: Madeleine, Pierre). L'Étranger a écouté la conversation et, spontanément, dans un acte de charité, offre sa pêche à Pierre. Ce dernier, un moment interdit, finit par l'accepter après des protestations de pure forme. La femme part avec les enfants en direction du port, tandis que l'Étranger, de nouveau assis, se met à raccommoder les mailles de son filet. Vita observait la scène de loin. Elle profite du départ des quatre personnes pour s'avancer vers lui. Puis, se ravisant, elle passe tranquillement devant lui, sans le regarder. Mais l'Étranger, s'arrêtant de travailler, lui adresse la parole, en montrant qu'il est fin observateur et bien au courant des faits et gestes de la jeune fille.

La scène 2 de l'acte I commence donc par un duo ravissant entre Vita et lui, en mi majeur, sur une mesure qui change constamment de 2/4 à 3/4 et à 4/4, et vice versa, pour bien exprimer les émotions et les sentiments des deux personnages qui se révèlent tout en s'efforçant de dominer leur amour naissant. Les thèmes de la mer confidente, de la prédestination, de l'espérance, de la bonté sont soulignés par la musique orchestrale.

L'É. Il se fait bien attendre aujourd'hui, jeune fille...

V. Il est à la fête du pays voisin;
Il ne tardera guère.
Bien souvent (*bis*), je suis venue l'attendre au soir à cette place,
Alors, j'aimais causer avec la verte mer...

L'É. Et que disais-tu à la verte mer ?

V. Je ne sais trop ;
Je lui parlais, et, sous le bruit des flots, se perdaient mes paroles ;
Je pensais, et sous la blanche écume s'égrenaient mes pensées.
Inquiète et toujours changeante, la mer me répondait,
et sa grande voix haletante troublait mon cœur.

L'É. Eh ! bien, parle donc ô jeune fille,
parle encore à la verte mer.

V. Non ! la mer à présent n'est plus ma confidente, depuis...

L'É. Depuis ?...

V. Depuis que tu es là, étrange ami...
Toi qui as beaucoup voyagé,
toi qui sais tant de choses,
peux-tu m'expliquer par quel mirage
il semble à mon esprit que je t'ai vu toujours,
que je te connaissais avant de naître ?...
Dès la première fois que je t'ai rencontré,
comme aujourd'hui, démaillant ton filet,
à cette même place,
Invinciblement attirée, à toi je vins confiante;
Et tout simplement je t'ai raconté les durs labeurs du jour,
les songes de la nuit et ma jeune vie, et mon espérance.

L'É. Et moi, je me souviens aussi, jeune fille.

Alors que tout le monde ici me regardait d'un œil mauvais,
alors que, résigné, j'allais suivre ma route,
soudain ton pur regard, ton regard chaste et franc,
comme un rayon vainqueur a pénétré la brume de mon âme.
Alors, je suis resté, pour toi, Vita, pour la pitié que j'ai lue en tes yeux !

Vita semble fascinée par cette dernière déclaration, mais elle essaie de demeurer indifférente. La musique, passée dans la tonalité de fa dièse majeur, après les dernières paroles du pêcheur, change de tonalité, pour bien accompagner les sentiments qu'elle exprime, et c'est dans la tonalité de do majeur que Vita poursuit. Prenant le contre-pied de ce que disent les villageois sur cet Étranger accusé de sorcellerie, elle lui prête, pour sa part, des paroles dignes de l'Évangile :

V. On ne t'aime guère au village ;
Ils disent que tu es sorcier !
Mais moi, je ne crois pas cela,
car tes paroles semblent les préceptes
mêmes que le doyen nous lit en chaire.

Nouvelle modulation en fa majeur, avec l'Étranger, reprise ensuite par Vita. Il s'agit, en effet, de mieux traduire le tumulte des sentiments de ces deux êtres qui se découvrent et s'attirent. L'un est animé par l'altruisme, la charité, mais, ne recevant jamais aucune reconnaissance de qui que ce soit, il a soif de compassion, d'intérêt, d'amour. Il y a même une pointe de jalousie chez lui, dans sa rapide évocation d'André qui, contrairement à lui, est jeune et beau. L'autre le conforte, le rassure, car sa bonté, son abnégation, la touchent profondément :

L'É. Partout où j'ai passé, et j'ai vu bien des terres,
J'ai trouvé la triste haine, et l'oubli, plus triste encor;
Et pourtant, aider les autres, servir les autres,
voilà ma seule joie, voilà mon unique pensée.
Ici comme ailleurs j'aurai passé sans que nulle âme me regrette...

V. Ah ! ne dis pas cela, pêcheur !
Il est une âme ici, qui gardera toujours le souvenir...

L'É. Vita ! petite Vita, dans les bras de ton amoureux
tu m'oublieras comme les autres, comme les autres...
Mais moi, je reverrai sans cesse le pur rayon de tes chers yeux !
Approche ici ! Écoute !
Si tu traces un nom sur le sable de grève,
bientôt le flot dormant l'effacera.
Mais si tu parviens à graver un signe sur le vieux roc, sable jadis,

Ah ! les autans et les marées peuvent bien s'acharner
sans détruire ce signe, sans même l'entamer !
Il restera là, immuable, jusqu'au jour fatal
où le vieux rocher que mine sans repos la vague patiente,
inclinera sa crête blanchissante pour s'abîmer à jamais dans la mer ».

Puis, la modulation en fa dièse majeur reprend dans le duo :

Ainsi que le rocher, Vita, mon cœur déjà durci conservera
L'empreinte de ta beauté, de ta bonté, de ta bienfaisante jeunesse !

A. Ami, est-ce bien vrai ?
Ne te moques-tu pas ?
J'ai peur que tu railles, que tu te joues de moi.
Ah ! je voudrais être en toi-même,
pour savoir si tu dis vrai, pour connaître ta pensée.
Et pourtant, je te crois;
oui, je te crois, car j'ai placé ma confiance en toi comme en un père...

Cette dernière phrase fait réagir douloureusement l'Étranger, car il ne voulait pas être vu comme un père, mais comme un amoureux :

L'É. Comme en un père...

Puis, se ressaisissant, il répond dans la tonalité de la majeur dans la première phrase, avec la comparaison avec le père qu'il pourrait être :

Oui, mon enfant, tu as raison,
je pourrais être ton père...

et enchaîne aussitôt dans une tonalité de sol majeur, sur une mesure à 3/4, pour sonder le cœur de la jeune fille :

Confie donc simplement à ton père ce qui trouble ta petite âme.
Car tu n'es pas tranquille, enfant...
Ah ! je vois ce que c'est, je crois que je devine :
Tu voudrais bien en ce moment danser à la fête voisine.

Vita répond d'abord dans la tonalité de do majeur, puis dans celle de fa dièse majeur, abordant à nouveau le thème de la mer, royaume du rêve, de l'évasion vers ces îles de l'impossible félicité, et se déclarant sans détour à cet Étranger auquel elle se sent rattachée (thème de la prédestination) :

V. Ah ! ce n'est pas ça du tout, pêcheur !
Comme le flot ondulant mollement au vent sur le sable fin du rivage,
mon jeune esprit, sans force et sans vouloir,
au soir, s'endort bercé par ta douce parole.
Et je me vois en rêve navigant sur la mer avec toi
et il me semble alors que mon destin est de vivre avec toi,
rester avec toi, toujours, toujours.

Ce dernier « toujours » est émis sur des contre-la bécarres, dans la tonalité de si bémol mineur, avec une force surprenante. L'Étranger, encore sensible à la libido, a envie de prendre Vita, pantelante, dans ses bras. Puis, se ressaisissant, il lui répond, dans la même tonalité, avec dureté, comme pour donner une voix à la sagesse réaliste de l'expérience contre les illusions nourries par la naïveté d'une jeune femme à la recherche de l'Idéal :

Assez rêvé, jeune fille ! Rappelle-toi l'ancienne chanson:
La jeunesse est créée pour plaire à la jeunesse,
L'amour t'attend avec ton beau douanier !

Vita, tout en le suivant, a du mal à cacher son agacement, dans la tonalité de sol majeur :

Oui, tu dis bien, André est un brave,
et je l'aime, je l'aime, entends-tu ?
Car aucun des hommes de chez nous
ne sait si joliment danser la contredanse,
Nul des hommes de chez nous, jeunes ou vieux,
jeunes ou vieux, ne saurait l'égaler pour la joute ou le tir;
et toutes les filles me jalousent, car c'est moi,
c'est moi seule, moi qu'il a distinguée,
moi qui bientôt serai son épousée !

L'Étranger n'est pas dupe des sentiments de Vita, mais, avant de la quitter, il s'adresse à elle, en des paroles qui expriment sa douleur sincère :

Adieu, Vita..Le bonheur je te souhaite...
Moi, je pars dès demain...car je t'aime, je t'aime,
oui, je t'aime d'amour ! et...tu le savais bien !

La scène 3 de l'acte I rompt la tension de ce duo par l'arrivée joyeuse d'André sur quatre mesures à 9/8, dans la tonalité de do majeur, qui font penser à la *canzonetta* à 2/4, en si bémol majeur, de Don José, dans *Carmen* (acte II, n°16). Puis l'on passe en si bémol majeur, également, mais sur une mesure tantôt à 6/8,

tantôt à 9/8. L'Étranger, entendant la voix, fait un geste de révolte; puis, il se détourne du regard de Vita, restée perdue en un ravissement intérieur. André est suivi de deux douaniers qui escortent un pêcheur déguenillé. Il aperçoit la jeune fille et, tandis que l'Étranger retourne plier son filet, il s'élance vers elle. Il explique à Vita qu'il a surpris un contrebandier en train de cacher sa marchandise. Même si l'homme est en piteux état, vient de perdre sa femme et a des bouches à nourrir, il n'a pas d'état d'âme et reste insensible à ses supplications. Il se contente de faire son métier. De plus, cette capture va lui rapporter une prime qui lui permettra d'offrir un collier à Vita. Tandis que la jeune fille est bouleversée par les paroles du pêcheur, contrebandier par nécessité, l'Étranger s'avance vers André qui, jusque là, ne l'avait point remarqué. Il intercède pour le pêcheur et tente d'offrir une bourse à André qui, au nom de son devoir, la refuse et fait emmener le contrevenant dans la direction du village. Puis, il s'empresse auprès de Vita, essaie vainement de la dérider; mais elle reste froide, alors que, le lendemain, leurs bans doivent être proclamés. Dans son morceau en si bémol majeur, André nous apparaît comme un bellâtre matérialiste, vain, dénué d'imagination, sans aucun intérêt. Il ressemble beaucoup à l'Escamillo de *Carmen*, avec cette différence que le toréador de Bizet est un baryton ou une basse, tandis que le douanier de d'Indy est un ténor. C'est une des rares fois où un ténor, normalement chargé de personnifier les héros, les amoureux, tient un rôle ingrat, antipathique, à l'instar de celui de Pinkerton (*Madame Butterfly*, de Puccini) ou de Jacques Mauvalon (*Céleste*, d'Émile Trépard).

La didascalie nous apprend que « le crépuscule est tout à fait venu ; [que] la partie de la scène où se trouvent Vita et André est presque obscure; [que] les rayons obliques du soleil couché éclairent encore d'une lumière rouge l'Étranger, qui, son filet et ses avirons sur l'épaule, est déjà parvenu à moitié du petit chemin montant à la cabane, sur le rocher de gauche, [et que] Vita, de l'obscurité, jette un dernier regard vers l'Étranger qui monte en pleine lumière ». C'est sur ce tableau, profondément symbolique (obscurité pour André, lumière pour l'Étranger) que se termine l'acte I en laissant, chez le spectateur averti, l'impression d'être découpé en expositions fragmentées.

L'acte II, plus soutenu et plus riche que l'acte précédent, s'ouvre également par une magnifique partie orchestrale mêlant divers thèmes (malheur, amour, fatalité, bonté), sur une mesure à 4/4, d'abord dans la tonalité de la bémol majeur, puis dans celle de fa majeur, puis de ré majeur, pour revenir en la bémol majeur, et en fa majeur. C'est dans cette dernière tonalité que la scène 1 de l'acte II se passe dans le même lieu qu'au premier acte, un dimanche matin. Il fait un temps maussade et le ciel gris sombre est chargé de nuages. Des gens sortent de la messe et retournent chez eux. Quelques-uns s'arrêtent et causent. De jeunes marins et pêcheurs marchent en se tenant par le bras. Ils chantent sur des vers courts dont les rimes croisées, les allitérations et les assonances donnent beaucoup de vivacité à leur morceau :

Dimanche, c'est dimanche,

Vive le vin !
Prends ta chemise blanche
Dès le matin.
Han ! han !
Lon, lon, la !
Han ! han !
Lère, lère, la !
Le matin, à l'église,
Dévotement,
Et, le soir, on se grise
Pour l'agrément.
Han ! han ! etc...

Ils passent tandis que quelques vieux matelots regardent l'horizon et discutent entre eux du temps qu'il va faire. Des jeunes filles, portant leur missel, s'arrêtent un peu plus loin et regrettent que le mauvais temps gâche cette journée où habituellement se retrouvent les amoureux. L'une d'entre elles s'étonne de ne pas avoir entendu le doyen, à l'église, annoncer les bans de Vita. Une de ses compagnes lui apprend le report de cette annonce et les autres se demandent si une brouille ne serait pas intervenue entre son bel André et elle. Sur ces entrefaites, Vita arrive, accompagnée de sa mère. Les jeunes filles se retirent par les deux chemins, vers le port et vers le village. Seules en scène, mère et fille s'expliquent. Voix de la sagesse, la mère n'est pas d'humeur à supporter les caprices de Vita. Elle la gourmande pour avoir renvoyé son mariage. Pour elle, André est un homme de bien, promis à un poste supérieur, et souvent en mesure d'améliorer son salaire par de bonnes prises susceptibles de « rapporter gros ». La mère voit le mariage sous le rapport de la sécurité matérielle. Elle ne pense même pas aux sentiments. Elle estime que, pour les gens pauvres, le mariage doit être un mariage d'intérêt, un mariage de raison, et non un mariage d'amour. Mais Vita n'écoute pas les arguments de sa mère qui, dépitée, après l'avoir traitée de folle, s'apprête à repartir en direction du village. Vita demande à rester seule un instant afin de contempler l'océan.

La scène 2 de l'acte II s'ouvre par un solo magnifique et pathétique de Vita, d'abord en la bémol majeur, puis en fa majeur, dans lequel elle invoque la mer, sa conseillère, sa confidente d'autrefois, celle qui est toujours capable de lire jusqu'au fond de son âme et de l'apaiser :

J'attends... J'attends encore auprès du roc battu par l'onde ;
Mais celui que j'attends n'est plus le beau douanier...
J'attends, j'attends...
J'attends la destinée.
Ô mer dont la chantante voix semble gémir de ma peine,
Ô mer, que ma jeunesse implorait autrefois,

Je sens que tu connais ma confuse pensée...
Ô mer ! éternelle agitée,
Tu vois en mon âme troublée
Ce que, moi-même, je n'ose y voir...
Ô mer, tu es douce pour moi,
Tu rends le calme à mon être;
Seule entre tous, tu sais me consoler,
Seule tu m'aimes, ô mer !

À ce moment-là, l'Étranger apparaît, son sac de marin et des filets pliés sur son épaule. Un soleil pâle éclaire la scène. Après plusieurs mesures d'orchestre, d'abord en fa majeur, puis en fa dièse mineur, l'Étranger s'approche de Vita. Après avoir posé à terre son sac et ses filets, il s'adresse à la jeune fille.

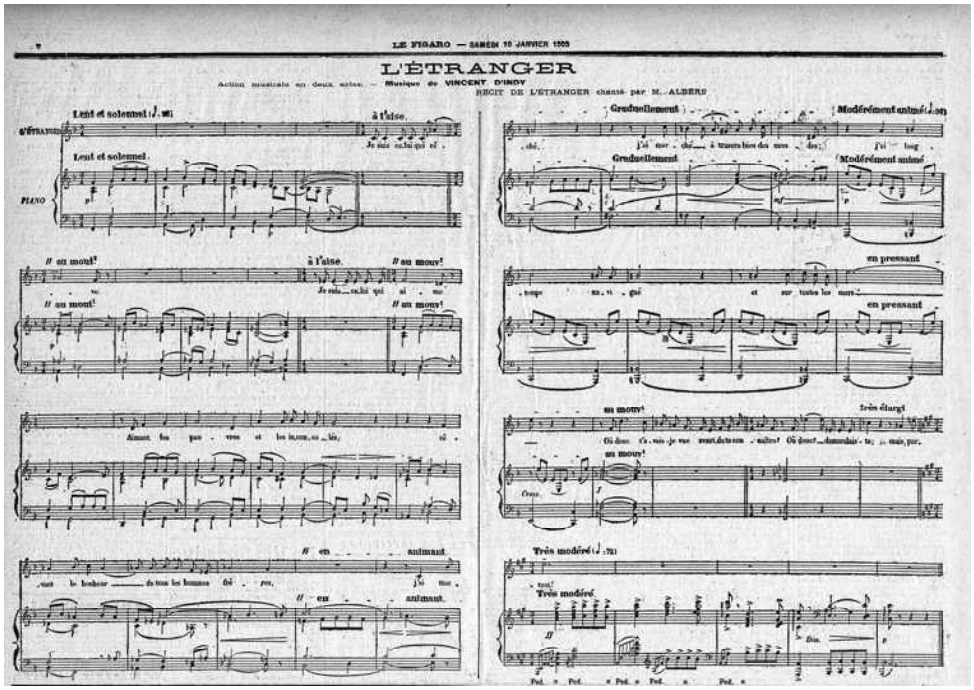
Un second duo, d'où se dégage « un léger parfum massenétique » (Eugène d'Harcourt), commence alors :

L'É. Pardonne-moi l'imprudente parole qu'hier je n'ai su retenir...
Pardonne-moi, dis que tu me pardonnes et que je pars absous.
V. Mais qui es-tu, toi ? Qui es-tu donc ?
Comme l'aiguille vers le nord, vers toi mon âme est attirée,
et je ne sais pas qui tu es, j'ignore même ta patrie...
Ah ! si tu dois partir, laisse-moi te connaître,
et que je garde au moins ce souvenir de toi ; dis-moi ton nom !

La tonalité passe à fa majeur dans la réponse de l'Étranger, avant de se moduler en la majeur sur la seconde syllabe de l'adverbe « partout! ». Ici, nous avons un des plus beaux passages de l'ouvrage avec ses échos multiples, son évocation de la Beauté absolue qui nous rappelle, du côté de la philosophie, Platon, et, du côté de la musique, Wagner. « L'immortel amour ! » final entraîne un crescendo sublime, partant d'un sol dièse$_3$ (noire) pour aboutir à deux puissants fa dièses$_3$ très retenus sur « amour ! » (croche + blanche). Le passage est superbe, pas tant stylistiquement, avec son accumulation d'anaphores, que musicalement, par ses envolées lyriques.

L'É. Mon nom ?... Je n'en ai pas.
Je suis celui qui rêve.
Je suis celui qui aime.
Aimant les pauvres et les inconsolés,
rêvant le bonheur de tous les hommes frères,
j'ai marché, j'ai marché à travers bien des mondes;
j'ai longtemps navigué et sur toutes les mers.
Où donc t'avais-je vue avant de te connaître ?
Où donc ? demandais-tu ; mais partout !

Dans les lourds soleils d'orient,
dans les blancs océans du pôle,
dans les aurores sur les lointains sommets,
dans les forêts aux sourds ombrages,
dans les rythmes chanteurs du vent,
partout je t'ai trouvée, partout je t'ai aimée,
car tu es la pure Beauté, car tu es l'immortel amour !



Vita répond à son tour en ré majeur, consciente que l'Amour, comme le feu, se maintient uniquement en se communiquant :

Ô étranger, qui que tu sois, reste auprès de mon âme,
ne me délaisse pas, car il me semble qu'avec toi
s'en irait la moitié de moi-même !
Ma vie est liée à la tienne comme la vergue au mât ;
Ah ! ne me quitte pas !

Elle va vers l'Étranger qui l'arrête et lui répond en do mineur :

Naguère j'aurais pu céder à ta prière, quand la jeunesse était à moi,
mais maintenant il est trop tard, toi-même tu l'as dit :
tu avais mis ta confiance en moi, comme en un père !...

Enfant, je ne dois pas dérober ta tendresse,
je ne dois pas me faire aimer de toi !

Vita s'abandonne au désespoir, car elle a l'impression que l'Étranger l'abandonne, alors qu'elle a tellement besoin de lui :

Ô toi, qui as pitié des autres,
toi, qui veux le bonheur de tous,
à moi seule, à moi seule, moi, ton enfant,
moi ton amie, le malheur tu me laisses, le malheur éternel !

L'Étranger reconnaît, toujours dans la tonalité de do mineur, le paradoxe de sa situation. Seule Vita s'est intéressée à lui et c'est lui qui renonce à la rendre heureuse :

Oui, ma destinée est étrange.
Alors que, de toute mon âme,
je cherche à faire des heureux,
partout où je porte mes pas,
je trouve en mon chemin le mépris et la haine...
Un seul être, un seul, une femme,
m'a regardé d'un regard consolant;
à cet être adoré il faut que ce soit moi,
moi qui apporte trouble et peine !

Il ôte son bonnet de laine et regarde longuement l'émeraude qui y est fixée et qui scintille d'une lumière presque surnaturelle. Il poursuit, de modulation en modulation, en fa mineur, puis en si mineur, pour revenir à fa mineur :

Vois cette pierre de miracle.
Elle brillait jadis à l'avant de la nef
qui porta le ressuscité, l'ami de Jésus notre Maître,
et, sans barre, sans voile, sans rame,
aborda sûrement au port des Phocéens.
Par cette pierre de miracle
une volonté droite et pure peut s'imposer aux vents et à la mer !
Par elle, j'ai sauvé maint navire en détresse;
par elle, j'ai tiré du péril bien des pêcheurs et bien des matelots,
par sa vertu sacrée j'ai calmé des tempêtes !
Mais aujourd'hui, aujourd'hui...la tempête qui gronde en mon sein,
la tourmente d'amour qui me torture, nul talisman
ne pourra jamais, jamais l'apaiser !
Je t'ai aimée, ô vierge, et je t'ai désirée,

et malgré moi je te l'ai dit...
Contre tout droit j'ai troublé ta jeunesse,
la passion fut plus forte que moi !
Vita, Vita, je t'aime, je te désire encore !
Voilà pourquoi je dois partir.
Voilà pourquoi la très sainte relique ne m'est plus rien désormais,...
car j'ai perdu tout pouvoir sur moi-même, sur mes sens et sur ma volonté ;
Voleur de cœur, j'ai commis l'injutice !
J'ai démérité !

L'effet de *stentato* sur le participe passé « dé-mé-ri- » sur des mi bécarres$_3$ (noire, croche, croche, et « -té » sur un fa$_3$ (blanche) est proprement stupéfiant. L'Étranger, d'abord en proie à une vive agitation, se calme peu à peu pour retomber dans une douloureuse mélancolie. Il détache l'émeraude de son bonnet et la tend à Vita qui la prend presque machinalement. Il poursuit toujours en fa mineur, pour passer tout de suite en ré mineur. Notons qu'à ce moment-là il nous révèle un autre aspect de sa personnalité. Il est le Rêve, il est l'Amour qui, infinis, ne trouvent jamais d'assouvissement.

Enfant, conserve cette pierre, en souvenir de celui qui rêve ;
en souvenir de celui qui aime et qui jamais ne saurait oublier
ta bonté, ta beauté, ta claire jeunesse,

En évoquant les trois qualités cardinales de Vita, il produit un effet saisissant sur le fa$_3$ de (jeu-) -nes- (blanche) avec saut de septième sur –se ! (fa$_2$). Cette jeunesse, qui lui fait désormais défaut, est la qualité prédominante de Vita. Il veut la mettre en relief, en la plaçant en troisième position, sur l'aigu de la fin. La répétition de « souvenir », les allitérations (« qui », « ta » « bonté », « beauté ») ajoutent à la musique instrumentale.

Vita le conjure de rester, dans la chaude et inspirée musicalité de mi mineur. Ses paroles sont empreintes de mysticisme. Cette Charité dans laquelle elle veut se fondre n'a rien à voir avec l'aumône. C'est la « *benevolentia* » des Latins, c'est la vertu théologale qui consiste à vouloir du bien à autrui. Étrangère à la passion charnelle, cette Charité veut que l'individu n'agisse pas en vue de soi mais en vue du prochain. Elle est essentielle à la survie de Vita.

Ah ! reste! Reste, ami !
Tu ne sais pas...je ne sais pas moi-même
quel sentiment nouveau s'éveille en mon esprit...
En ta sublime Charité mon âme se fond tout entière;
Reste, reste !
Si je te perds, pour moi tout est perdu !

L'Étranger, haletant, porte la main à ses yeux, tandis que Vita poursuit, sur des notes souvent diésées (dont ce mi dièse$_2$ sur le second « Ah ! ») traduisant sa profonde perturbation :

> Ah ! je te vois souffrir et je souffre moi-même comme si ta peine était en moi.
> Ah ! vois les pleurs de ton amie, reste auprès de moi !
> Si tu pars, tu le sais, si tu pars, je ne puis vivre !

Elle tombe, prostrée, à bout de forces, sur un rocher. L'Étranger, ayant retrouvé son calme, s'approche d'elle, la prend dans ses bras et la berce comme un enfant. Vita le regarde douloureusement. Il se relève et reste debout auprès d'elle. Son chant douloureux, toujours en fa mineur, puis en ré mineur, révèle des sentiments contrastés, des reproches, des regrets, des supplications :

> Chère enfant, ta pitié m'est douce, mais, ce n'est, hélas ! que de la pitié !
> L'amour a droit à la jeunesse...
> Adieu, Vita ; par toi j'aurai connu un instant le bonheur.
> Par toi j'aurai souffert le suprême malheur...
> Souviens-toi, ô Vita, en face de la mer,
> souviens-toi de l'Étranger sans nom qui passa près de toi,
> et qui comprit un jour la beauté de ton âme; Adieu !

Il reprend son sac et ses filets et s'éloigne lentement par la route de droite au dernier plan, sans se retourner. Vita le suit anxieusement des yeux. L'Étranger a disparu. Vita, sortant de sa prostration, se dresse, soudain tournée vers l'océan.

C'est à ce moment-là que commence la scène 3 du second acte. La musique, toujours *pianissimo*, passe de ré mineur à ré majeur, sur une mesure à 3/4. En des accents wagnériens douloureux mais d'un lyrisme saisissant, Vita apostrophe la mer présentée comme une espèce de Janus. Le court passage liminaire, avec ses oxymores, ses répétitions lancinantes, est entrecoupé de poses, laissant l'orchestre et la voix s'exprimer alternativement. Mots, notes de musique se mêlent dans des altérations continuelles. Des *piani* succèdent à des *forti*, des *crescendi* à des *diminuendi*, des rythmes harmoniques à des rythmes enharmoniques. Au tout début du morceau, la voix du soprano, dans un lent *crescendo* sur l'interjection ô, d'abord sur un si$_3$ en *mezzo forte*, aboutit à un contre-sol dièse (sol dièse$_4$) *fortissimo* (deux temps), puis s'enchaîne à deux triolets et à un duolet de croches, pour retomber sur un fa dièse$_3$ (blanche pointée) qui met en relief le mot « mer », l'orchestre s'ajoutant à la voix tout au long de la mesure et continuant seul dans les deux mesures suivantes. La même interjection est reprise un demi-ton plus haut, un peu plus loin, dans une opposition de nuances qui marquent une gradation sensible dans l'apostrophe.

Ô, ô mer !
Sinistre mer aux colères charmeuses;
ô, ô mer! ô mer !
Très douce mer aux caresses mortelles,
entends-moi ! (*ter*).

Solennelle, illuminée, quasi hiératique, Vita « marche vers la mer » (didascalie), comme les disciples du Christ le firent, mais avec appréhension (*Jean*, 6, 16), tandis que des voix se font entendre dans la coulisse (sopranos et contraltos, puis ténors et basses, puis contraltos et basses), sur la voyelle a, dans des *glissandi* ascendants et descendants sur deux notes (blanches + noires). Cette intervention discrète des chœurs, mêlés à l'orchestre, fait penser au sublime chœur à bouche fermée (sopranos et ténors), en si bémol majeur, de *Madame Butterfly* (fin de l'acte II), et se révèle être d'un bel effet incantatoire (suggestion des mouvements alanguis de la mer). « Arrêtée au coin du môle, Vita étend la main droite vers l'infini » (didascalie) et, d'un ton large, dans une superbe anaphore, en si mineur, fait le serment d'offrir son âme à l'Étranger et son corps immaculé à la mer, dont elle vient pourtant de souligner la conduite ambivalente :

Je jure que ma vie est à lui pour toujours;
Je jure qu'il emporte avec lui mon âme ;
Je jure que mon corps de vierge, toi seule, ô mer, tu le posséderas !

En un geste de consécration, elle élève au-dessus de sa tête l'émeraude sainte, rayonnante de sinistres lueurs. Puis, s'adressant à nouveau à la mer, elle lui explique, au milieu de nombreuses modulations musicales, qu'elle veut éviter de laisser tomber le précieux joyau aux mains des mortels, en raison de ses vertus magiques de pouvoir et de protection. Le chant, soutenu par l'orchestre, passe du *piano* au *pianissimo* puis, subitement, dans un *crescendo* conduisant à un puissant contre-si (si_4) sur « fiancée ! » (blanche pointée + noire), finit par un saut de septième sur la voyelle finale de « fiancée » (si_3), les e muets étant, dans les airs d'opéra comme dans les mélodies classiques, souvent accentués en raison d'impératifs rythmiques :

Reçois, ô mer, en gage du serment,
la pierre sacrée, la sainte émeraude !
Que nul ne puisse invoquer sa puissance;
Que nul n'éprouve plus sa vertu salvatrice;
Mer jalouse, reprends ton bien,
dernier présent de la fiancée !

« D'un large geste elle lance l'émeraude dans les flots qui se colorent soudainement en vert sombre sous le ciel plus noir » (didascalie), tandis que toutes les

voix continuent à chanter dans la coulisse sur la même voyelle a, toujours en augmentant et en diminuant le son. Par un effet de synesthésie, la musique contribue à suggérer ce changement de l'élément marin en une couleur à laquelle on attribue généralement une valeur positive, en référence au latin « *viridis* » (fraîcheur, vigueur, puis, par extension, harmonie, calme), mais qui, ici, est purement négative. « La surnaturelle lueur verte va s'étendant peu à peu jusqu'à la ligne d'horizon et la mer s'émeut en une houle menaçante. À cet instant, deux groupes de marins et de pêcheurs, l'un venant du village, l'autre remontant du port, se croisent au milieu de la scène. Revêtus du suroît dont la plupart ont rabattu le capuchon sur leur tête, ils se parlent un moment, aux premiers plans, sans voir Vita qui, immobile, sculpturale, n'a pas bougé de place et considère obstinément la mer. La fantastique lueur verte s'est effacée, mais le temps est resté sombre et terrible » (didascalie de Vincent d'Indy). La musique prend la tonalité de do majeur. Les hommes s'enquièrent du mauvais temps et pensent à Jean-Marie qui a passé toute la nuit sur son bateau l'Artémise, loin de la côte, dans l'espoir d'attraper, dans ses filets, le poisson nécessaire à sa survie et à celle de sa famille. Ils implorent Dieu, certains en se signant, pour qu'Il sauve l'âme du pêcheur. Puis les deux groupes se séparent, allant en deux directions opposées. De plus en plus forte se fait la houle. L'orchestre traduit merveilleusement cette gradation de la violence de la tempête par une succession de *crescendi* et de *decrescendi*, et dans une symphonie de tous les instruments. Au milieu d'une rafale, suggérée par des liaisons ou coulés, on voit arriver André en toute hâte et inquiet. Il aperçoit Vita et se précipite au-devant d'elle pour la mettre en garde contre une déferlante qui pourrait l'emporter. Comme elle ne réagit pas, il la saisit par le bras et l'entraîne vivement loin du bord de la mer. Il lui demande de s'expliquer au sujet du report de l'annonce de leur mariage. Comme Erik avec Senta, à l'acte III, scène 5, du *Vaisseau fantôme*, il évoque brièvement le passé récent, leurs doux baisers, leurs caresses, leurs serments d'amour. Vita, d'un mouvement de la tête, lui fait comprendre qu'elle ne l'aime plus. Quand André lui présente le collier d'argent fin qu'il voulait lui offrir, la jeune femme lui pose la question : « Est-ce ta part de prise ? », pleine de sous-entendus (attachement méprisable aux choses matérielles, manque de grandeur d'âme, absence d'altruisme), et ajoute qu'elle est désormais fiancée à la mer. André, le beau garçon matérialiste, est stupéfait par ce revirement inattendu. Lui, il a besoin d'« une vraie amoureuse de chair » à ses côtés, comme cela est normal à son âge. Aussi lui reproche-t-il sa froideur et ce qu'il croit être en elle un manque de discernement. Dépité, il la quitte non moins prestement qu'il est arrivé, en pensant peut-être au dicton, « une de perdue, dix de retrouvées ». Vita n'a pas bougé de place. Elle reste en contemplation devant la mer en furie. Quelque chose la fascine dans ce déchaînement des éléments. De puissantes lames déferlent jusqu'au-dessus du môle, couvrant la place d'une écume lumineusement verdâtre ne présageant rien de bon. Des hommes, des femmes accourent et désignent un point de l'autre côté du môle. Ils aperçoivent un bateau démâté qui dérive vers le grand rocher, c'est l'Artémise. Une vague immense balaye la place en un fulgurant éclat puis se retire immédiatement. Les per-

sonnes présentes, ne voyant plus le bateau, s'avancent timidement. Mais le bateau, un moment sous la lame, réapparaît. Les vagues se succèdent presque sans interruption. La foule, impuissante, continue à regarder le bateau en perdition. Des fonctionnaires, des personnages importants, dont un maire, venus dont ne sait où, arrivent et veulent prendre la direction des opérations. Mais il semble difficile de se porter au secours de l'Artémise, tant les éléments sont déchaînés. Les femmes et une partie des hommes s'agenouillent pour prier et solliciter la miséricorde divine (allusion au « *Domine Deus noster, miserere nobis* », Seigneur notre Dieu, prends pitié de nous). Alors, d'un des deux sentiers, descend tout à coup, tel un *deus ex machina*, l'Étranger, un câble enroulé autour de la taille. Il a pris la décision, dans son altruisme, dans sa bonté, de sauver le patron de l'Artémise. Il commande d'armer un canot, en dominant, tel un personnage biblique, une foule étonnée, incrédule et presque effrayée. Personne ne veut l'accompagner, craignant d'y laisser la vie. Seule Vita s'offre d'aller avec lui, en lui disant, transfigurée d'extase comme Isolde : « Je t'aime ! » sur deux splendides contre-si bécarres. L'Étranger, n'y tenant plus, la serre dans ses bras. Leur trop-plein de passion les fait s'embrasser avec ferveur. C'est là, dans cette urgence physique ponctuelle, la seule manifestation sensuelle chez eux, car, comme il faut le comprendre, leur Amour, d'essence divine, est expansion de l'âme par delà la chair. Bien que la houle devienne de plus en plus menaçante et sinistre, dans la sonorité fracassante des cuivres de l'orchestre, ils réussissent ensuite à rejoindre le bateau en perdition et son équipage. Mais une lame de fond gigantesque s'abat soudain sur le môle enveloppant la place entière d'une éblouissante lueur verte (celle de l'émeraude jetée dans la mer). Il ne reste plus trace des deux embarcations. Dans l'accalmie revenue tout à coup, un vieux marin, au milieu du silence général, entonne le « *De profundis clamavi ad te Domine* » (*Psaumes*, 129: des profondeurs [de l'abîme] je crie vers toi, Seigneur) tandis qu'altos et violoncelles reprennent le thème de Charité et celui de l'émeraude sacrée accompagnés par les sons harmoniques des harpes.

L'argument de *l'Étranger* n'a rien à voir avec la pièce éponyme d'Edmond Lepelletier (Paris 1846-Vittel 1913), située durant la guerre de 1870. En revanche, il n'est pas sans rappeler, sur le plan littéraire, dans une certaine mesure, *la Complainte du vieux marin* (1834) de S. T. Coleridge et le *Brand* (1866) d'Ibsen, et, sur le plan musical, *le Vaisseau fantôme* (1843) de Richard Wagner, même si d'Indy s'est affranchi en partie de la servitude de la formule wagnérienne, et *la Fiancée de la mer* (1902) de Jan Blockx (1851-1912), sur un poème flamand de Nestor de Tière (1856-1920), paroles françaises de Gustave Lagye (1843-1908). Le compositeur accorde une plus grande liberté à son style et met ses qualités techniques au service de l'émotion qui, poignante et non débridée comme chez les personnages véristes de Mascagni, de Leoncavallo et de Puccini, domine tout dans la partition. Cela explique sans doute pourquoi il rencontra plus de succès dans *l'Étranger* que dans *Fervaal* (Théâtre royal de la Monnaie, Bruxelles, 1897). L'ouvrage est riche en innovations musicales qu'il n'est pas possible d'analyser ici, et aborde des thèmes hautement symboliques, pas toujours très clairs, sujets à de multiples inter-

prétations, qui nous ramènent à la Bible et à la liturgie catholique comme à la philosophie grecque (platonisme), à la morale (notion de bien et de mal) comme à la sociologie (microcosme de petites gens peinant à vivre).

Les éléments naturels (terre, air, eau, feu sous forme de lumière) y prédominent et sont associés aux événements et aux émotions des personnages. La grisaille de l'horizon n'augure rien de bon. Les nuages noirs, presque constants, pèsent sur le microcosme formé par le village. Ils plombent et bouchent le ciel à travers lequel, très curieusement, ne vole aucun oiseau de mer (mouettes, cormorans, goélands). Le soir, cette opacité du ciel cache désespérément les étoiles, généralement considérées comme des confidentes, des amies. Ainsi, pour Vita, l'invitation au rêve, à l'évasion, ne peut provenir de la voûte du ciel, mais de la mer. Cette dernière est l'élément dominant, non seulement parce que l'action se passe dans un village de pêcheurs qui en dépendent pour vivre chichement, mais parce qu'elle permet à Vita, qui a soif d'absolu, de communiquer avec elle. Dans ses bons moments, archétype maternel, symbole de la vie et de l'amour, elle est la confidente de Vita. Propice au rêve, elle ouvre à la jeune fille des horizons infinis jusqu'à ce que cette dernière trouve une autre source d'idéale grandeur en l'Étranger. Il n'est pas gratuit de penser que la tempête du finale, dans une ambivalence voulue par le musicien librettiste, exprime tout à la fois sa colère d'avoir été supplantée par un autre auprès de la jeune fille et son désir de réunir brutalement, dans la pureté de leur âme, Vita et l'Étranger qui, en quelque sorte, se sont immolés.

Rien ne nous renseigne précisément sur cet Étranger qui, comme le Voyageur de *Siegfried*, « *homo erraticus* », a parcouru le monde. Il est étonnant que, dans le cadre d'un petit village côtier, personne, même pas les douaniers, n'ait cherché à savoir qui il était, d'autant plus que, entouré de mystère, objet de propos haineux, de quolibets, il vit en paria. Il commande aux éléments, comme le Christ (*Marc*, 4, 35-41, *Matthieu*, ch. 8, 23-27) et comme Prospero (Shakespeare, *la Tempête*, I). Il fait des pêches miraculeuses, comme les disciples du Christ (*Jean*, 21, 1-25). Cela intrigue et provoque la jalousie des autres pêcheurs, qui ignorent qu'il tire de sa pierre précieuse les pouvoirs mystérieux qu'il détient. Sa bourse est bien garnie également et sa richesse jure avec le dénuement de cette communauté de pêcheurs. Il dit à Vita qu'il est investi d'une mission supérieure, d'essence divine, mais rien ne révèle en lui un envoyé du Tout-Puissant, un apôtre, un « *vates* », encore moins un ange déchu à la recherche de sa rédemption. Pour avoir failli une fois à faire le bien, en pensant à son propre bonheur, il s'est condamné à venir en aide aux malheureux qui, pourtant, le traitent de sorcier et le vouent aux gémonies. Il rend ainsi le bien pour le mal. L'émeraude qu'il porte à son bonnet, symbole tangible de la grâce efficiente, est le gage de sa prédestination. Autrefois, elle étincela à la proue de la barque sur laquelle saint Lazare et les saintes Marie vinrent au rivage de Provence (cf. le *Mireille* de Mistral et son adaptation par Jules Barbier et Michel Carré pour le *Mireille* de Gounod). L'Étranger est tout pénétré de charité, d'abnégation, mais, en même temps, il a soif de tendresse, d'amour; mais cet amour est ambivalent. Il est sensible à l'amour humain qui, pourtant limité dans le

temps et sujet à des transformations, ne constitue pas un bien, selon la philosophie platonicienne. Dans *Amour et Néant* (1951), Roger Nimier écrit que « l'amour nous fait sentir un au-delà de chaque être ». C'est précisément ce qui se passe chez l'Étranger. Il voit au-delà de l'enveloppe humaine de Vita. Il l'aime inconditionnellement, donc il l'aime en Dieu. Mais pour l'aimer véritablement en Dieu, il faut accepter le sacrifice de sa vie terrestre, d'où cet anéantissement dans la mer déchaînée, « gouffre de l'humaine douleur » (Blondel, *Le Monde Artiste*, n° 49, du dimanche 6 décembre 1903, p. 771, col. 2).

Vita porte un prénom latin symbolisant manifestement la Vie. Toute jeune, toute pure (« *virgo intacta* »), toute naïve, elle aime l'Étranger, sans savoir comment cet amour est né (thème de la prédestination). De son côté, l'Étranger, symbole de l'Idéal pour elle, l'aime, parce qu'elle s'est souciée de lui, alors que tous les habitants du village le haïssent. La cristallisation s'est progressivement produite entre eux. Ils s'avouent leur amour, comme Senta et le Hollandais s'avouent le leur, dans *le Vaisseau fantôme* (II, 5).

La différence d'âge évoquée de part et d'autre (vingt ans pour l'une, quarante-deux ans pour l'autre) amène l'Étranger à se décider à partir, pour poursuivre sa vie errante, car il estime que « la jeunesse est créée pour plaire à la jeunesse » et qu'il n'a pas à perturber la jeune fille promise à un autre (thème du sacrifice). Mais, au fond, il n'ignore pas que la différence d'âge, même grande, n'a aucune importance, car c'est la sincérité du cœur qui compte avant tout. En fait, dans l'ouvrage de Vincent d'Indy, tout imprégné de religion chrétienne, rempli d'allusions bibliques, l'amour terrestre est synonyme de péché qui donne la mort à l'âme, même s'il s'agit d'un non-dit. Il serait, de toute façon, contrecarré par la haute mission de l'Étranger. En repoussant André et une existence banale, en faisant son serment d'union avec la mer, après lui avoir jeté l'émeraude que l'Étranger lui avait offerte, perdant ainsi tous ses pouvoirs, Vita trouve inconsciemment la solution pour s'unir à jamais à celui qu'elle aime, maintenant livré à tous les maléfices. Il faudra, en effet, le naufrage de l'Artémise pour que l'Étranger et elle, en périssant ensemble dans leur canot de sauvetage, se retrouvent unis par les flots en furie, comme le sont Senta et le Hollandais, dans *le Vaisseau fantôme*. De tombe, la mer, désormais en possession du joyau mystique, devient le refuge en qui deux êtres d'exception aspiraient à se perdre pour, sous une forme différente, jouir éternellement de cet Amour divin dont ils étaient, de leur vivant, une infime parcelle.

Donné, avec succès, au théâtre royal de la Monnaie (Bruxelles), en 1903 et en 1914, à l'Opéra de Paris épisodiquement, entre 1903 et 1952, et dans d'autres pays (notamment en Argentine et au Brésil, en 1917, avec Ninon Vallin, Marcel Journet et Giuseppe Nessi), *l'Étranger*, contrairement à ce que pensait la presse lors de sa création, n'est pas resté au répertoire, pour des raisons évidentes. Si la musique, même dans ses excès (abus de modulations et d'altérations), est souvent belle, émouvante, si les élans lyriques des chanteurs qui s'époumonent sont poignants et font vibrer les spectateurs, le livret, mi-réaliste, mi-mystique, d'un symbolisme nébuleux, peu fouillé sur le plan psychologique (les deux personnages

principaux sont esquissés à grands traits sans recherche spéciale), parfois incohérent et invraisemblable, ne peut recueillir une large adhésion auprès du public d'aujourd'hui. L'ouvrage a cependant été repris, à Montpellier (26 juillet 2010), judicieusement en concert, forme convenant le mieux à ce genre hybride, tenant plus de l'oratorio et de la cantate que du « Wort-Ton-Drama », ce spectacle fait de mots et de sons cher à Wagner. Lawrence Foster dirigeait tout à la fois l'orchestre national de Montpellier Languedoc Roussillon et les chanteurs, dont il faut retenir les noms respectifs de Cassandre Berthon (Vita), de Ludovic Tézier (l'Étranger) et de Marius Brenclu (André), dans les trois rôles principaux (une version en deux CD d'une heure trente-sept, avec les mêmes chanteurs, a paru chez Universal Music France en 2013). L'audace était belle et l'ouvrage méritait sans doute une résurrection auprès des seuls initiés. Si le livret est d'un piètre poète et ennuie à la seule lecture, Vincent d'Indy, compositeur, le transforme complètement par sa musique qui enveloppe les mots, les phrases, et leur confère une charge émotionnelle et symbolique singulière. Dans cette musique, il se révèle un maître tout à la fois de puissance picturale étonnante, notamment par l'utilisation de leitmotive, et de volonté intérieure agissante, grâce à une orchestration d'une grande richesse symphonique. Musique instrumentale et musique vocale s'harmonisent parfaitement pour le plus grand avantage des deux rôles principaux, qui, malgré des parties écrasantes, nécessitant des gosiers solides, peuvent révéler les qualités de leur voix tout autant que leur musicalité et leur talent, et de l'orchestre qui, magnifiquement utilisé, tire fort bien parti des contrastes thématiques, des rythmes complexes, et des développements successifs de la partition.

Jean-Pierre MOUCHON
Aix-Marseille Université

BIBLIOGRAPHIE

A) Livres :
* Indy (Vincent d'), *L'Étranger* (Paris, A. Durand et Fils, Éditeurs, 1902, 200 p., un dessin).
* Mouchon (Jean-Pierre), *Une basse française d'exception : Marcel Journet*, tome I (la carrière et les enregistrements), tome II (chronologie et bibliographie) (Saint-Denis, Édilivre, 314 p., ill. +445 p., ill.).
* Schwartz (Emanuela) (sous la dir. de), avec la collaboration de Myriam Chimènes, *Vincent d'Indy et son temps* (Sprimont, Belgique, Mardaga, 2006, 393 p.).

B) Articles :
* Blondel, « *L'Étranger*. *L'Enlèvement au Sérail* » (in *Le Monde Artiste* du dimanche 6 décembre 1903, n° 49, p. 771, col. 1-2, p. 772, col. 1).
* Bret (Gustave), « La Vie musicale. — Théâtre de l'Opéra — *L'Étranger*, action musicale en deux actes, poème et musique de M. Vincent d'Indy — *L'Enlèvement au Sérail*, de Mozart » (in *La Presse* du 6 décembre 1903, p. 3, col. 6).
* Calvocoressi (M.-D.), « "L'Étranger" à Bruxelles » (in *Musica* de février 1903, n° 5, p. 72, col. 1-2).
* Fauré (Gabriel), « Académie nationale de musique : Premières représentations de *l'Étranger*, action musicale en deux actes, poème et musique de M. Vincent d'Indy — et de *l'Enlèvement au sérail*, opéra bouffe, traduction de MM. Kufferath et Solvay, musique de Mozart » (in *Le Figaro* du 5 décembre 1903, p. 4, col. 1-3).
* Fourcaud (Louis de), « À l'Opéra — Drame d'aujourd'hui Comédie de jadis » (in *Le Gaulois* du 5 décembre 1903, p. 1, col. 6, p. 2, col. 1-2).
* Harcourt (Eugène d'), « Théâtre de la Monnaie : Première représentation de *l'Étranger*, action musicale en deux actes, poème de Vincent d'Indy » (in *Le Figaro* du 8 janvier 1903, p. 4, col. 4-6).
* « Intérim », « Musique — Opéra. — *L'Étranger*, action musicale en deuxactes, poème et musique de M. Vincent d'Indy. — *L'Enlèvement au Sérail*, opéra bouffe en trois actes de Mozart » (in *L'Aurore* du 5 décembre 1903, p. 3, col. 4-5).
* Lalo (Pierre), « La Musique. — À l'Académie nationale de musique : première représentation de *l'Étranger*, action musicale en deux actes, paroles et musique de M. Vincent d'Indy ; première représentation de *l'Enlèvement au sérail*. — Au théâtre de la Monnaie de Bruxelles : première représentation d'*Arthus*, drame lyrique en trois actes et six tableaux, paroles et musique d'Ernest Chausson » (in *Le Temps* du 15 décembre 1903, p. 2, col. 1-6).

* Leriche (Paul), « *L'Étranger* de Vincent d'Indy », in *Revue musicale de Lyon*, du 11 décembre 1904, n° 8, p. 87-89, du 18 décembre 1904, n° 9, p. 100-102, et du 25 décembre 1904, n° 10, p. 112-113).
* M. (A.), « Chronique musicale. Théâtre de l'Opéra. — Premières représentations de *l'Étranger*, en deux actes, poème et musique de M. Vincent d'Indy, et de *l'Enlèvement au Sérail*, de Mozart » (in *Le XIX^e^ Siècle*, dimanche 6 décembre 1903, p. 2, col. 5).
* Mendès (Catulle), « Premières représentations — Opéra. —*L'Étranger*, action musicale en deux actes, de M. Vincent d'Indy » (in *Le Journal* du 5 décembre 1903, p. 3, col. 5-6).
* Michaguine (A.), « *L'Étranger* à l'Opéra » (in *Paris-Midi* du 9 mai 1944).
* Mouchon (Jean-Pierre), « Le mal et le malheur dans *Céleste* du compositeur Émile Trépard » (in *Théâtres du Monde*, cahier n° 23, 2013, p. 159-180, « Le Mal et le Malheur au Théâtre », ouvrage collectif sous la direction de Maurice Abiteboul, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle).
* Mouchon (Jean-Pierre), « Ombre et lumière dans *Mireille* (1864), musique de Charles Gounod, livret de Michel Carré » (in *Théâtres du Monde*, cahier n° 26, 2016, p. 185-203, « Théâtre et Philosophie », ouvrage collectif sous la direction de Maurice Abiteboul et Marc Lacheny, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle. Collection Theatrum Mundi).
* Ricou (Georges), « Le Théâtre. — Théâtre national de l'Opéra. — *L'Étranger*, action musicale en deux actes, paroles et musique de Vincent d'Indy — *Guignol et Pandore*, ballet en un acte de Serge Lifar, musique d'André Jolivet » (in *La France Socialiste* du 6 mai 1944).
* Solvay (Lucien), « Semaine théâtrale — Opéra. *L'Étranger* ou *le Triomphe de l'enharmonie*, action musicale en deux actes, poème et musique de M. Vincent d'Indy. — *L'Enlèvement au sérail*, de Mozart. (Premières représentations le 4 décembre 1903) (in *Le Ménestrel* du 6 déc. 1903, p. 385, col. 1-2, p. 386, col. 1-2).
* Souza (Robert de), « Vincent d'Indy » (in *Revue Universelle*, tome 4, n° 101, 1903, p. 1-5).

BENJAMIN BRITTEN
L'ÉTRANGER, L'ENFANT ET LA MORT DANS SES OPÉRAS

Benjamin Britten (1913-1976) est un compositeur anglais particulièrement prolixe. Je ne vais ici considérer que l'œuvre vocale terriblement multiforme de ce compositeur et dans cette œuvre vocale je m'intéresserai seulement à 21 œuvres que je classe dans le genre opéra. Certaines de ces œuvres seraient plutôt à considérer comme des oratorios ou des cantates. Je les prends en considération ici car elles portent des textes qui s'articulent sur ceux des opéras officiels.
Les œuvres retenues sont les suivantes :

Paul Bunyan	1941-1976
Peter Grimes	1945
Rape of Lucretia	1946
Albert Herring	1947
Saint Nicolas	1948
The Little Sweep	1949
Billy Budd	1951
Canticle II: Abraham and Isaac	1952
Gloriana	1953
Turn of the Screw	1954
Prince of Pagodas	1957
Noye's Fludde	1958
Midsummer Night's Dream	1960
War Requiem	1962
Curlew River	1964
Burning Fiery Furnace	1966
The Golden Vanity	1966
Prodigal Son	1968
The Children's Crusade	1969
Owen Wingrave	1970
Death in Venice	1973

J'ai ici présenté ces œuvres en ordre chronologique mais je vais suivre un ordre tout différent dans l'article pour, en partant de la dernière, réorganiser l'ensemble en fonction de thématiques abordées dans les opéras. Je suivrai pour chaque thématique un ordre anti-chronologique qui est le plus à même de montrer une évolution chez Benjamin Britten. Je garderai cependant *The Chidren's Cru-*

sade pour la conclusion car le thème de l'enfant parcourt l'entier de cette œuvre, est le cœur même de cette œuvre dirigée contre un monde adulte avec lequel les enfants sont en contradiction absolue.

Je ne traduirai pas les titres des œuvres car d'une part certaines n'ont pas de titre français et d'autre part les titres français communs de certaines œuvres sont parfois plus qu'aléatoires : pour ne donner que deux exemples *Le tour d'écrou* pour *The Turn of the Screw* est typique du passage d'une expression très commune en anglais à une traduction qui ne correspond pas à une expression commune en français, et *Le songe d'une nuit d'été* pour *A Midsummer Night's Dream* passe à côté de la féerie contenue dans l'article indéfini et surtout du fait que c'est la Saint Jean et pas l'été, le solstice d'été dans sa nomination non-chrétienne. Notons que les plateformes de vente ou d'écoute de ces œuvres traitent communément des titres anglais.

Le thème de l'étranger pose un problème linguistique en anglais car cette langue distingue « foreigner » de « stranger », l'étranger venu de l'extérieur du pays et l'étranger qui est simplement quelqu'un que je ne connais pas. Pire encore l'anglais a un verbe « to estrange », et ses dérivés, qui signifie mettre quelqu'un ou quelque chose sur la touche, hors du champ commun, donc rejeter dans l'inconnu, le non-connu, le non-reconnu. Nous n'avons pas en français un mot qui signifie cela et qui soit construit sur la racine de « étrange ». Il va de soi que je prendrai en considération les deux sens.

Certaines de ces œuvres seront traitées rapidement par une simple mention d'une ou deux phrases comme en passant, mais j'ai pris ces œuvres dans le travail de recherche dans leur ordre plus ou moins chronologique en fonction des disponibilités de certaines, et repris certaines que je connaissais avant d'entreprendre ce travail. Certaines œuvres sont rares, surtout les livrets de ces œuvres, et les enregistrements vidéo des diverses productions dont on peut obtenir quelques images mais rien d'autres. J'ai décidé de mettre en libre accès sur Internet l'entier des notes de lecture et d'écoute abondamment illustrées sur deux sites professionnels connus des universitaires et des chercheurs (164 pages et 83 214 mots avec table des matières en tête du texte en PDF à circulation linéaire et PDF à circulation page par page)[1].

Ces notes complètement rédigées sont pour l'essentiel (exception faite du *Rosier de Madame Husson* de Maupassant que j'ai travaillé en français et en anglais) en anglais. J'ai autant que possible travaillé sur les œuvres originales dont certaines œuvres sont inspirées ou adaptées pour en saisir les différences et les originalités en ce qui concerne Benjamin Britten.

---

1 Britten's Operas Love Rejection Death,
http://www.slideshare.net/JacquesCoulardeau/brittens-operas-love-rejection-death,
publiée le 4 Décembre 2016 ;
Britten's Operas Survival Psychopomp Death,
https://www.academia.edu/30240729/BrittensOperasSurvivalPsychopompDeath,
publiée le 4 Décembre 2016.

I./ *Death in Venice* (*Tod in Venedig, La mort à Venise, Muerte en Venecia, Morte a Venezia, Døden i Venedig, Döden i Venedig Kuolema Venetsiassa*)

Remarquons d'emblée que seul le français dans les huit langues retenues ici (anglais, allemand, français, espagnol, italien, norvégien, suédois, finnois) utilise un article défini. Cet article fait en sorte que le mot « mort » est vu au mieux comme un concept philosophique alors que les sept autres langues traitent de cette mort comme si c'était un nom propre et donc un personnage bien vivant. Ce n'est pas une erreur de traduction mais un particularisme de la langue française, et non des langues romanes opposées aux langues germaniques car l'italien et l'espagnol font l'économie de l'article.

Le roman court de Thomas Mann met en scène un écrivain Gustav von Aschenbach en fin de carrière, connu et reconnu, qui a construit son travail d'écriture sur le culte de la beauté formelle et donc totalement désincarnée. On comprend que tel est le résultat de sa vie personnelle et de la mort de sa fille et de son épouse, le laissant seul dans son monde qui devient alors imaginaire. Pris au piège de la vie à Venise où il tente de se reposer suite à un problème de santé il réagit d'une façon qui le surprend car il tombe amoureux de la beauté d'un jeune adolescent (maximum 15 ans). Cela remet en cause son formalisme esthétique et cependant ce formalisme esthétique l'empêche d'établir le contact avec ce jeune adolescent ou sa famille. Cette famille est polonaise et composée de la mère, deux filles, une gouvernante et ce jeune adolescent portant le nom de Tadzio. L'auteur contractera une maladie, le choléra, à Venise même et mourra sur la plage contemplant Tadzio qui s'avance dans la mer après une bataille avec un de ses amis du même âge.

Ce résumé de l'œuvre originale est valable tant pour le film de Luchino Visconti où Gustav von Aschenbach est musicien avec la musique de Gustav Mahler en arrière plan, que pour l'opéra de Benjamin Britten où Gustav von Aschenbach est un écrivain comme dans l'original. Cette œuvre de Thomas Mann a été adaptée de nombreuses fois. Le film de Luchino Visconti a été traduit en d'innombrables langues. L'opéra de Benjamin Britten a des versions en plusieurs langues et a été monté et produit dans de nombreux pays et par des institutions très nombreuses. De plus de nombreux ballets ont été tirés de l'œuvre de Thomas Mann ou de Benjamin Britten. A titre indicatif voilà une liste de quelques unes de ces adaptations.

1- Visconti, 1971, film ;
2- Benjamin Britten, 1973, opéra ;
3- Tony Palmer, 1981, film TV de l'opéra de Britten ;
4- 1986, ballet par Norbert Vesak ;
5- 1991, ballet par Flemming Flindt ;

6- 2003 ballet par John Neumeier, *Death in Venice*, *Tod in Venedig*, *A Dance to Death* (trois titres sur le DVD sorti en 2012), adaptation libre du roman court de Thomas Mann sur des musiques de Bach et Wagner (présentation à https://www.youtube.com/watch?v=yLSndzKWzSQ, consultée le 2 décembre 2016) ;
7- one-man show écrit par Robert David MacDonald à partir de la traduction de David Luke du texte de Thomas Mann, acteur Giles Havergal, première à Glasgow en 2000, puis New York en 2002 ;
8- Ellis Shookman, dans son livre *Thomas Mann's Death in Venice: A Novella and Its Critics (Studies in German Literature Linguistics and ture)*[2], parle de deux adaptations théâtrales à New York en 1980 et à Londres en 1993, sans plus de détails ;
9- 1997, BBC, dramatique radio par Peter Wolf ;
10- 2014, adaptation en script/scenario de cinéma de Peter Greenaway, *The Food for Love*[3] ;
11- 2017 adaptation cinéma à venir, *Food For Love*, réalisée par Peter Greenaway ;
12- Warrington Colescott, 1971 dix gravures publiées par Aquarius press ;
13- Nombreuses œuvres de fiction plus ou moins basées sur le roman court de Thomas Mann :

a- « Ganymede » 1959, nouvelle de Daphne du Maurier ;
b- 1990, *Love and Death on Long Island*[4] roman de Gilbert Adair ;

14- deux romans à suspense portant le titre de *Another Death in Venice* :

a- Reginald Hill[5], 1976, roman basé sur le film de Visconti ;
b- Anthony Appiah[6], 1995, roman tiré directement de l'œuvre de Thomas Mann ;

15- Geoff Dyer, 2009, roman *Jeff in Venice, Death in Varanasi*[7] ;
16- le roman de Gilbert Adair, *Love and Death on Long Island*, adapté dans d'autres formats au moins deux fois :

a- 1997, film adapté de *Love and Death on Long Island*, acteur principal John Hurt ;
b- 2008, adaptation en théâtre musical sur une musique de Ben Perry produite au West End Theatre à Londres ;

17- Gilbert Adair, 2003, *The Real Tadzio: Thomas Mann's Death in Venice and the boy who inspired it*[8] ;

---

[2] Pas de version française : traduction personnelle du titre : La mort à Venise de Thomas Mann : un roman court et ses critiques (Etudes en littérature, Linguistique et culture allemandes).
[3] Pas de version française : traduction personnelle du titre : La nourriture de l'amour.
[4] Edition française, *Amour et Mort à Long Island*, Passage du Marais, Paris, 19 mai 1998
[5] Pas d'édition française : traduction personnelle du titre : Une autre mort à Venise
[6] Pas d'édition française : traduction personnelle du titre : Une autre mort à Venise
[7] Titre français : *Voir Venise, mourir à Varanasi*, Denoël, Paris, 10 février 2011

18- *Death in Venice* adapté plusieurs fois en musique (semi-)populaire :
a- Rufus Wainwright, 2001, « Grey Gardens »[9], chanson d'amour pour une personne nommée Tadzio ;
b- Morrissey, 2006, « I Just Want To See The Boy Happy »[10];
19- un groupe italien de rock/Goth[11] Death in Venice, était actif dans les années 1980 ;
20- « Death in Venice », cocktail qui se rattache au roman court en contenant des fraises.[12]

Dans cet opéra le thème de l'étranger est extrêmement important et présent. L'œuvre d'origine est allemande d'un auteur allemand. Le personnage principal Gustav von Aschenbach est un écrivain allemand dont le nom signifie « ruisseau de cendres ». Ce nom est fondamental puisque ce personnage va mourir et donc passer de vie à trépas, de corps vivant à poussière, cendres. Tout le roman, et Benjamin Britten est très fidèle à son modèle, est fondé sur ce rite de passage. Ainsi le personnage principal passe de Trieste à Venise en bateau, puis de Venise à son hôtel en gondole, traversée de la lagune qu'il fera plusieurs fois. Ainsi Gustave von Aschenbach 'est un étranger parmi des Italiens qui sont pour lui des étrangers. Mais il tombe admiratif de la beauté d'un adolescent de 15 ans qui est polonais et est en vacances dans l'hôtel (Hôtel des Bains, en français dans le texte et dans l'opéra) avec sa famille, la mère, les deux filles et une gouvernante. Cette famille parle polonais. Ainsi on a une troisième distance d'étranger au simple sens de nationalités mutuellement étrangères. Cette ternarité est fascinante pour Benjamin Britten, probablement comme représentant la Trinité chrétienne, mais aussi et beaucoup plus une symbolique profonde dans la civilisation humaine (j'entends au niveau de l'humanité toute entière) pour laquelle la ternarité ou la trinité est une figure fondamentale de la divinité (prétendument païenne) : la trimurti de l'Hindouisme de la tradition indo-aryenne (Brahma créateur, Vishnou protecteur, et Shiva créateur et destructeur ; la déesse triple de toutes les traditions indo-européennes en commençant par les Grecs : Hécate (déesse de la mort), Séléné (déesse de la nuit, de la lune et de l'amour), Diane (déesse du jour, de la lumière du

[8] Pas d'édition française : traduction personnelle du titre : Le vrai Tadzio, La mort à Venise de Thomas Mann et le garçon qui a inspiré le roman
[9] Pas de version française : traduction personnelle du titre : Les jardins gris
[10] Pas de version française : traduction personnelle du titre : Je veux simplement que le garçon soit heureux
[11] Wikipedia suggère « rock gothique » pour ce nom d'un genre musical et d'une mode vestimentaire couramment appelés rock/goth dans le milieu concerné, parfois simplement gothique. Il s'agit de l'abbréviation de « gothic » en anglais qui a le sens de « barbare » ou « extrêmement violent », ou bien du peuple germanique les Goths qui ont envahi l'Empire Romain et l'ont fait tomber.
[12] (d'après https://davidgreetham.wordpress.com/2013/10/18/deaths-in-venice/, largement enrichi, consulté le 2 Décembre 2016)

jour, de la nature et de la vie procréatrice animale et humaine), parfois condensée en une seule déesse Démeter dont le symbole est la pigne et qui a largement influencé l'Europe chrétienne dans la période romane, son architecture et ses arts. On retrouve la même ternarité dans la tradition égyptienne ancienne et sémitique[13] de langue et de culture avec Osiris, Isis et Horus. En Europe cette déesse triple a des représentantes dans toutes les cultures. Les trois Beth germaniques en sont une illustration. Mais les trois Erinyes grecques ont franchi les siècles jusqu'à Shakespeare et ses trois « weird sisters » ou trois « sœurs étranges » qui sont une personnification de trois sorcières. Les plus célèbres sont celles de *Macbeth*. Pour Shakespeare la ternarité est signe de désordre, de rupture d'un certain équilibre, valeur très présente dans *A Midsummer Night's Dream* dont nous parlerons plus tard.

Gustav von Aschenbach est principalement saisi comme un homme âgé et en fin de vie. Son attirance pour Tadzio est multiple. D'abord sa beauté physique et son sourire enfantin, et ce dès le premier instant, la première apparition (il s'agit d'une façon d'être, de se tenir, de se déplacer très plastique et formelle puisque Tadzio est habillé pour le dîner dans cette première apparition). Ensuite son nom Tadzio que Gustav von Aschenbach reconnaît comme signifiant Thaddeus. Ce nom est capital. Il est composé de deux racines /thad/ et /deus/. La seconde est le nominatif de « dieu » en latin. La première est mystérieuse et dans une palette large de langues signifie « honorer » ; ainsi le nom signifie « honoré de Dieu » ou an forme active « (que) Dieu honore ». Ce garçon polonais parle donc à Gustav von Aschenbach du fait de cette signification. Il prend une dimension divine, religieuse, rituelle. Et Gustav von Aschenbach va créer le rite de la plage où il va pour écrire dans son journal personnel qu'il nous communique au jour le jour des réflexions sur ce garçon qui a enflammé son esprit et qu'il essaie de replacer dans sa vision esthétique fondée sur la beauté abstraite de toute sensualité. Il fonde sa vision sur la culture grecque qui est le lieu mis en scène par Benjamin Britten d'un duel entre Apollon et Dionysos, entre la conception de la beauté d'Apollon qu'accepte Gustav von Aschenbach et celle de Dionysos qui consiste à saisir la beauté dans sa chair et dans sa sensualité, ce que refuse Gustav von Aschenbach jusqu'au moment crucial de la fin du premier acte ou il reconnaît que l'émotion qu'il ressent pour Tadzio peut être condensée dans la simple formule « Je t'aime »[14]. Au début du deuxième acte il reprend cette formule et lui dénie toute sensualité ou dimension charnelle par une triple négation « **non**, **pas** **dés**-honorable »[15].

---

[13] La migration sémitique de première articulation phylogénique hors du nid africain d'Homo Sapiens en descendant la vallée du Nil et remontant le long de la côte d'Afrique du nord est la première migration hors du nid africain. Elle atteindra la Crète il y a 160 000 ans (les eaux étant au plus haut quelque 140 000 ans avant la pointe de la glaciation) et a donc du démarrer il y a au moins 180 000 ans. Cette migration a donné naissance aux langues sémitiques.

[14] I love you

[15] no, not dis-honourable

C'est sur le fond de tableau de diverses références mythologiques ou culturelles à la Grèce qu'il découvre progressivement que son émotion est dans une certaine mesure charnelle mais n'est pas de l'ordre de la sexualité. Ses références mythologiques sont Éros, Apollon, Hyacinthe, Zéphyr, Ganymède. Deux couples homo-érotiques sont pris en compte : Apollon et Hyacinthe, ce dernier tué par Zéphyr par jalousie et transformé en fleur éternellement régénérée par Apollon ; puis Zeus et Ganymède, ce dernier tué par Héra, l'épouse de Zeus, par jalousie et transformé en constellation par Zeus, le Verseau. Il faut ajouter une troisième situation de ce genre, à savoir Dionysos lui-même. Il est le fils de Zeus et Sémélé et l'épouse de Zeus tue Sémélé enceinte par jalousie. Zeus sauve l'embryon en le mettant dans sa cuisse pour le porter au terme de sa gestation. Remarquons la figure ternaire que Gustav von Aschenbach essaie de rééquilibrer avec une quatrième référence, culturelle celle-là, à savoir la mort de Socrate en buvant la ciguë à laquelle il a été condamné et le jeune homme dont il fut l'amant (passage obligé dans ces situations en Grèce qui posait cette pédophilie masculine comme un rite initiateur pour tout garçon se destinant à une carrière militaire ou autre, mais ce jeune homme est son confident philosophique au moment de sa mort, celui qui devrait poursuivre son œuvre. Ce ne sera pas ce jeune homme Phaedrus, mais ce sera Platon qui l'immortalisera dans son dialogue « Le Phédon » avec une longue discussion d'Éros et la présence de l'érotisme.

Peu à peu face à la mort qui monte de Venise et à sa propre mort qui monte de son être interne Gustav von Aschenbach intègre la mort de Socrate dans la sienne et Phaedrus dans Tadzio. C'est le dernier jour sur la plage que Gustav von Aschenbach achètera des fraises à une vendeuse (vendeuse de fraises à laquelle il a acheté des fraises excellentes la première fois qu'il est descendu sur la plage, symbole du bonheur et de la satisfaction absolue, tout en contemplant Tadzio dont il découvre alors le nom « honoré des dieux »). Il commentera d'une formule ternaire capitale, déclenchant la procédure de mort : « molles, moisies, blettes »[16].

Mais j'aimerais insister sur deux éléments qui sont l'œuvre du librettiste et du compositeur. Gustav von Aschenbach est en opposition systématique avec un seul chanteur qui joue sept rôles : le voyageur au tout début, le vieux dandy sur le bateau de Trieste à Venise, le vieux gondolier sur la première gondole (il partira sans être payé car il n'était pas légal), le directeur de l'hôtel, le coiffeur de l'hôtel, le chef de bande des musiciens de rue qui chantent pour les hôtes de l'hôtel un soir, et Dionysos qui n'est pas qu'une voix dans les adaptations, mais est un vrai personnage. Ce personnage multiple trouvera une huitième identité dans Tadzio lui-même qui peut donc être un autre corps puisqu'il ne chante pas. Qui est-il ?

Pour répondre à cette question il faut considérer l'élément suivant. Dans la première scène ou le voyageur (le méta-personnage) qui lui a conseillé de voyager pour se reposer a obtenu la réaction de Gustav von Aschenbach, « qu'il en soit ainsi ». Après sa tentative infructueuse de fuite pour rentrer chez lui il revient à

[16] "soft, musty, over-ripe"

l'hôtel et à Tadzio qu'il avait tenté de fuir et dira deux fois « qu'il en soit ainsi, qu'il en soit ainsi », ternarité prémonitoire. Dans sa tentative de suivre Tadzio à Venise, il se retrouve à Saint Marc pour un office religieux et celui-ci se termine par l'injonction du prêtre « Ite missa est » très proche des expressions précédentes : Dieu lui donne mission de poursuivre sa route et la réponse des fidèles est naturellement *Amen* (qui signifie ainsi soit-il qui est purement et simplement synonyme de qu'il en soit ainsi). Il y a donc à ce moment-là une profonde résignation de la part de Gustav von Aschenbach, avec un passage en quatrième instance à Dieu donnant mission de suivre cette voie, de se résigner à son sort. Dans une symbolique chrétienne, ici à saint Marc, quatre est le symbole de la crucifixion. Il n'y a pas d'échappatoire. Mais Dionysos propose, suggère, indique à Gustav von Aschenbach qu'il doit accepter de participer au sacrifice rituel pour honorer (rappelons-nous la racine /thad/) les dieux, ce sacrifice rituel consistant à s'offrir à Dieu en être sacrificiel pour libérer son âme. Le sacrifice chrétien qui porte « Ite missa est » n'est plus symbolique mais doit être réel. La mort est une offrande à Dieu et aux dieux. Et la réaction de Gustav von Aschenbach est « que les dieux fassent ce qu'ils veulent de moi » puis un peu plus tard « faites ce que vous voulez de moi »[17]. On en est à six expressions de la résignation à ce sacrifice rituel avec un passage progressif d'une mission reçue d'un voyageur, puis de Dieu par un prêtre à une acceptation de la volonté des dieux et à finalement une adresse directe aux dieux leur donnant pleine liberté de faire ce qu'ils veulent. Six c'est la sagesse de Salomon, c'est une symbolique juive. Benjamin Britten a enrichi de tels éléments parfois discrets mais parfois aussi très clairs d'une référence juive dans ses œuvres. Il n'était pas juif mais, on le verra en conclusion, il était profondément marqué par le sort des Juifs pendant la deuxième guerre mondiale.

Mais Gustav von Aschenbach a besoin d'aller un peu plus loin et donc les fraises ternairement pourries, l'allusion à Socrate et sa mort finale, la déclaration du méta-personnage dans l'avant dernière scène « Nous devons tous perdre ce que nous pensons apprécier le plus »[18] sont les signaux du départ (notons l'écho de cette dernière déclaration du méta-personnage avec celle de ce même méta-personnage sous la deuxième identité du vieux dandy sur le bateau de Trieste à Venise qui lui a demandé de présenter son amour à « ce gentil petit chéri »[19] (que ce personnage ainsi lui annonçait devoir rencontrer). Et nous arrivons à la dernière scène sur la plage dans laquelle Gustav von Aschenbach assiste impuissant à la bataille entre Tadzio et Jaschiu, son ami du même âge, dans laquelle Tadzio est dominé, la tête dans le sable et laissé pour mort, ou presque. Tadzio peut se relever, Gustav von Aschenbach se redresser sur sa chaise longue et reprendre après trois répétitions de Adziu par le chœur une quatrième et dernière répétition Tadziu tout

[17] "so be it", "so be it, so be it", "Ite missa est", "let the gods do what they will with me" et "do what you will with me".
[18] "we must all lose what we think to enjoy the most"
[19] "the pretty little darling"

en tentant de suivre Tadzio qui avance vers le soleil levant dans la mer, d'un geste du bras qui retombe et il meurt.

D'où la réponse sur l'identité de ce méta-personnage à huit facettes : il est le psychopompe dont Gustav von Aschenbach a besoin pour passer le fleuve de la mort, ce fleuve de cendres dont il porte le nom. Il est Charon, le passeur du Styx, il est celui qui accompagne les mourants de l'autre côté de la mort. Je tiens à rester dans l'œuvre mais comme dans le roman de Thomas Mann, l'auteur Gustav von Aschenbach a besoin non pas d'une amourette sensuelle et sexuelle, mais d'un jeune homme capable de recevoir ce que lui l'auteur a acquis et accumulé toute sa vie et qu'il veut léguer à quelqu'un de plus jeune qui poursuivra son travail. Ce jeune homme relance le processus de création chez le vieil homme et en même temps l'accompagne jusqu'à la mort, jusqu'au départ final.

J'ai longuement présenté cet opéra, et on pourrait en dire beaucoup plus, car la remontée dans l'œuvre va nous permettre de donner une dimension et une genèse inouïe à cette vision d'une mort, sacrifice ultime de l'homme à sa création, sacrifice de l'homme créatif qui offre à son successeur tout son avoir imaginaire et vital pour pouvoir finalement traverser le Styx et passer de l'autre côté de la vie, de l'autre côté de la mort.

II./ Henry James, *Owen Wingrave* et *The Turn of the Screw*

Henry James sera naturalisé britannique en 1915, un an avant sa mort. Il est typique de la littérature américaine de la fin du XIX^e^ siècle. Son installation en Angleterre en 1897 après d'importants voyages et séjours en France et en Italie ne fait pas de lui un auteur britannique. Cependant les deux œuvres concernées ici se situent en Angleterre. *Owen Wingrave* (1892) et *The Turn of the Screw* (1898) sont la base de deux opéras éponymes de Benjamin Britten (respectivement 1970 et 1954).

Le thème de l'étranger devient interne à deux familles.

Dans le cas de Owen Wingrave, le personnage principal, c'est lui qui est ostracisé (« estranged ») par sa propre famille. Il est le dernier descendant d'une famille aristocratique que Henry James fait remonter au XVIII^e^ siècle et que Benjamin Britten fait remonter à 1536 avec dans le texte de l'opéra la mention d'Azincourt (1415) sous Henry V. C'est une famille anciennement féodale et donc militaire par affiliation aristocratique ancienne. Chaque génération doit produire au moins un militaire de haut niveau. Owen Wingrave est donc, à la fin du XIX^e^ siècle dépositaire de tous les espoirs de sa famille. Son grand-père est encore vivant et il est le chef de famille. Il a eu une carrière militaire. Son père est mort en Afghanistan en tant qu'officier et sa mère est morte en Inde en couches donnant naissance à un enfant mort-né. Sa tante, la sœur de son frère n'est pas mariée mais elle aurait pu épouser un officier bien qu'elle ait rompu le mariage à la dernière minute pour une raison inconnue. Ce militaire a épousé une autre femme et a eu une fille de cette épouse avant de mourir sur le champ de quelque bataille. La tante, pour faire

une sorte de pénitence, d'ailleurs plutôt perverse, héberge cette épouse devenue veuve et sa fille dans la maison familiale ancienne remontant à l'ère Tudor. Comme prix de consolation, en quelque sorte, la jeune fille est promise en mariage depuis toujours à Owen. Tous les espoirs de cette famille sont donc placés dans Owen Wingrave : il est en préparation privée à Londres avec un répétiteur pour passer les concours de recrutement militaire. C'est à ce moment-là que débutent le roman court et l'opéra (ce dernier avec une introduction musicale et visuelle dont nous reparlerons).

Cet opéra a été composé et écrit pour la BBC. On a l'enregistrement de la production originelle en DVD donc sous la direction de Benjamin Britten lui-même. Il commence par une longue ouverture-présentation de tableaux officiels de membres de cette famille commençant en 1536. Par une double procédure un tableau de 1652 est mis en valeur. D'une part ce tableau présente un adulte et un adolescent, père et fils, doublon unique ou rare dans ce genre de tableaux. Le jeu du zoom de la caméra permet de centrer l'image sur l'un puis sur l'autre personnage. On apprendra le détail de cette situation mise en valeur uniquement au début du deuxième acte avec une ballade de forme traditionnelle chantée en ouverture avec un film muet sépia en arrière plan présentant la situation.

Le fils a une altercation avec un autre adolescent mais refuse de se battre. Son père voit cela et considère que c'est de la lâcheté. Il l'emmène dans une chambre isolée, le sermonne et le frappe à la tête. Le fils meurt on peut dire accidentellement bien que cela soit le résultat d'une violence paternelle même si elle n'avait pas l'objectif de causer la mort. Mais le plus surprenant est que le père meurt dans cette chambre isolée sur le corps mort de son fils. Depuis la chambre est hantée, dit-on.

Owen dès le début du premier acte annonce sa décision de ne pas faire une carrière militaire. Désarroi chez son formateur et son co-étudiant Lechmere. Il rencontre sa tante à Londres et elle désapprouve sa décision. Il est convoqué en urgence dans la maison familiale pour une confrontation avec son grand-père. Pour le week-end de cette confrontation la famille invite aussi le co-étudiant, le formateur et son épouse, M. et Mme Coyle. Le fils est mis en accusation dans sa famille et il est déshérité par le grand-père (totalement chez Britten, de tout sauf l'héritage de sa mère, trois cents livres annuelles, chez Henry James, Magna Carta oblige).

Mais l'opéra reprend la structure d'Henry James en la magnifiant superbement dans certaines scènes y compris bien sûr avec la musique. Ainsi dans la maison familiale Owen est confronté dans une scène importante à un trio de femmes hostiles : sa tante, Mrs Julian la veuve et Kate Julian sa fille, toutes les trois accusant Owen de trahison de sa famille et de son avenir. Ce n'est pas surprenant de la part de Miss Wingrave qui représente la famille directement. Ce n'est pas non plus surprenant de la part de la veuve qui vit aux crochets de cette famille. C'est plus surprenant de la part de Kate Julian qui prétend aimer Owen. Benjamin Britten ajoute à cette jeune fille le fait qu'elle cède aisément, après la rupture qu'elle a imposée à Owen, à la cour de Lechmere, le co-étudiant, malgré les injonctions à ce

co-étudiant de M. Coyle de ne pas le faire. Cette cour de Lechmere n'est pas dans Henry James, bien que l'on puisse considérer que c'est sous-entendu. Mme Coyle essaiera en quatrième femme de contrebalancer cette hostilité mais échouera. De la même façon Owen est pris dans un trio d'hommes avec son co-étudiant et son formateur, tous les deux hostiles à sa décision. Le grand-père interviendra en quatrième luron et fera pencher la balance vers le rejet d'Owen. On a alors face à Owen trois femmes hostiles et trois hommes hostiles, merveilleuse structure à la Salomon.

Mais un nœud à la fois tragique et pathétique se développe avec Kate Julian qui accuse Owen de lâcheté et le met au défi de passer la nuit dans la chambre hantée, ce qu'il accepte en disant d'ailleurs qu'il y a déjà passé une nuit. Non seulement elle a posé le défi mais elle l'enferme à clé dans cette chambre. Lechmere qui a été témoin de cela, plusieurs heures plus tard, dans la nuit, alertera M. Coyle qui avec son épouse vont venir ouvrir la chambre et ils trouveront Owen mort sans marque de blessure. Il est clairement dit qu'il est mort en soldat faisant face au danger et refusant de fuir ou se détourner. La profession militaire devient alors une malédiction dans la famille.

Beaucoup prétendent que cet opéra est antimilitariste. Sans nier l'importance du thème, d'ailleurs développé par Benjamin Britten qui donne des arguments contre la carrière militaire là où Henry James restait extrêmement évasif, la structure dramatique et musicale de l'œuvre avec la galerie de tableau en ouverture et la ballade au début du deuxième acte, avec la dramatisation de la situation familiale dans le trio de femmes et le trio d'hommes, l'enjeu de cet opéra me semble bien être la liberté d'un fils – ou d'une fille d'ailleurs – de choisir son avenir et sa carrière librement dans sa famille. C'est le refus de toute tradition familiale imposée par le chef de famille. Ici c'est une tradition militaire, mais cela aurait pu être une tradition religieuse.

Cela est typique de l'aristocratie, mais cela est aussi typique des familles paysannes ou ouvrières où le fils ou la fille continue la profession ou la position sociale du père ou/et de la mère. On est ouvrier de père en fils. On est paysanne de mère en fille.

Cette question de la mobilité sociale est cruciale en Angleterre, comme en Europe ou dans le monde occidental, voire le monde entier, dans les années 70 après l'élimination du colonialisme et avec le développement de la société industrielle de consommation. Sortir du bercail familial devient un droit pour les enfants et un besoin pour l'économie. La réponse de la famille par ostracisation des enfants rebelles à la tradition, aux décisions familiales est un thème récurrent dans Benjamin Britten pouvant aller jusqu'à la victimisation par accident ou par décision : *Peter Grimes*, *The Little Sweep*, *Curlew River*, *The Golden Vanity*¸parmi d'autres encore.

L'enfant devient l'étranger de la famille ou du groupe social et peut devenir la victime comme dans *Billy Budd* pour qui la famille est l'équipage de son bateau, et en premier lieu le capitaine dans le cadre de son transfert paternel.

Le deuxième opéra adapté d'un roman court d'Henry James est *The Turn of the Screw*, fort mal traduit par *Le tour d'écrou*.[20] Le roman court d'Henry James est archaïque. Benjamin Britten essaie de le moderniser mais il n'a pas les outils psychologiques nécessaires. Les deux enfants, Miles et Flora, ont subi au moins trois traumatismes graves dans leur jeune vie (entre 8-10 et 6-8 ans respectivement). D'abord leurs parents sont tous les deux morts en Inde, le père en combat militaire et la mère d'une maladie tropicale. Ramenés en Angleterre et confiés à leur oncle célibataire mais richement établi, celui-ci les exile dans sa maison de campagne loin de Londres avec quelques domestiques et deux personnes pour s'occuper d'eux : Miss Jessel pour Flora, mais aussi pour l'éducation de Miles, et Quint pour Miles. Miss Jessel est une répétitrice/éducatrice et Quint est le valet de l'oncle, un valet très libre avec tout le monde et qui porte les vêtements de son « maître », au grand dam des autres serviteurs. Ces deux personnes vont mourir : Miss Jessel devra partir (on parle d'un scandale qui ne peut être qu'une grossesse non maritale avec le seul homme de la maison, Quint, bien que cela ne soit qu'une allusion, et elle se suicidera (dans certaines adaptations on la fait se noyer dans le lac de la propriété) et Quint mourra d'un accident peu de temps après sans précisions. Trois traumatismes en deux ans qui devraient produire chez ces enfants une situation de Syndrome de Stress Post Traumatique (PTSS). La description des enfants et leur comportement ne correspondent pas à ce syndrome bien que Benjamin Britten insiste sur certains éléments grâce à la musique. On voit donc comment ces enfants sont des étrangers dans leur famille car ils ont perdu leurs parents, parce qu'ils pont été rejetés par leur oncle et parce qu'ils ont perdu les deux personnes avec lesquelles ils avaient établi une relation de transfert, et chaque fois cela est dramatique.

L'oncle pour pallier à l'absence de Miss Jessel et Quint embauche à la vavite une jeune, très jeune, répétitrice qui va littéralement démultiplier le drame de ces enfants.

Pour des raisons qui lui sont propres, mais qui ne sont, pas explicitées, elle va voir les spectres de Miss Jessel et Quint. Elle est la seule à les voir mais elle tente par tous les moyens d'imposer ces spectres aux deux enfants et à la gouvernante de la maison. Flora sera emmenée par la gouvernante chez son oncle après une scène très dure de rejet de la répétitrice – qui soit dit en passant n'a pas de nom comme si elle était elle-même un spectre, une étrangère – après que celle-ci a tenté par tous les moyens d'imposer la vision du spectre de Miss Jessel à la fillette. Miles

[20] Je considère qu'une bonne traduction utiliserait la métaphore de l'étau avec l'expression « pris à l'étau de … » ou simplement « l'étau des spectres » ou quelque chose dans ce genre ou bien la même métaphore avec une forte allitération comme « Un étau étouffant » ou « L'étau qui vous étouffe » ou encore le (mélo)dramatique « L'étau de la mort ». La traduction de ce titre ignore totalement que le verbe « to screw » a deux valeurs populaires, une valeur sexuelle et une valeur ségrégationniste : « Paul screwed Mary » et « The poor are always screwed ». On sait aussi ce que Charlie Chaplin en fait visuellement et gestuellement dans *Modern Times*.

restera seul dans la maison avec la répétitrice. Elle tentera de lui imposer sa vision de Quint et il en mourra de ce qui ne peut être qu'un choc. Notons ici que systématiquement la répétitrice veut que les enfants reconnaissent que leur relation avec les deux personnes disparues étaient « bad » et ce terme qui signifie « mauvais » a un sens induit clairement sexuel. La répétitrice est obsédée par la protection contre ce mal qu'est la sexualité qu'elle doit imposer aux enfants.

Les deux spectres vus par la seule répétitrice, nouvellement venue et sans nom, donc la plus pure étrangère, sont imposés aux deux enfants et à la gouvernante qui ne les voient pas. Ces spectres forment donc deux étrangers supplémentaires et cette fois plus qu'étranges. Et on a un trio diabolique répétitrice/Miss Jessel/Quint. Le trio de la répétitrice et des deux enfants est moins évident car la gouvernante est présente tout du long ou presque.

Il est clair que c'est bien la répétitrice qui cause le drame avec l'aide de ses hallucinations spectrales. Ce qui est intéressant dans cet opéra est ce que Benjamin Britten ajoute car les scènes supplémentaires et les traitements musicaux de certaines scènes permettent d'extraordinaires approfondissements.

Il ajoute trois chansons au niveau des enfants. La première juste après que la répétitrice sans nom a déclaré à elle-même qu'elle allait être la princesse de ce château mi-Tudor, mi-moderne. Les enfants chantent (traduction en note car la formulation phonique et poétique de ces chansons est indispensable à la bonne compréhension de la valeur musicale et donc dramatique) :

Lavender's blue, diddle, diddle,
Lavender's green,
When I am King, diddle, diddle,
You shall be Queen.[21]

Dans cette chanson celle qui veut être princesse doit épouser le prince. Cela fait allusion au traitement très rapproché (baisers, embrassades répétées et longues de la répétitrice à l'égard de Miles) et parfaitement déplacé, en tout cas excessif, y compris le soir quand le jeune garçon est en tenue de nuit dans son lit. Certaines adaptations le font apparaître, nu bien sûr, dans une baignoire. Pourquoi pas ? Benjamin Britten allège ce traitement mais cette première chanson alourdit le thème du désir sexuel de la répétitrice pour Miles.
La deuxième chanson est plus complexe. Les deux enfants jouent et chantent une chanson de fuite.

Tom, Tom, the piper's son
Stole a pig and away he run.
Pig was eat and Tom was beat,
Tom ran howling down the street.[22]

[21] Bleu lavande, diddle, diddle, vert lavande, quand je serai roi, diddle diddle, tu seras reine.

Tom est un vilain garçon, donc Miles est un vilain garçon, et sa sœur le poursuit pour le punir. La répétitrice intervient alors et les enfants jouent la chanson en fuite au dehors et la répétitrice décide de les suivre, de les poursuivre. Mais la chanson fort connue est ici modifiée et devient donc une allusion très clairement sexuelle, dans la mémoire du public anglais :

"Tom, Tom, the piper's son,
He learnt to play when he was young,
He with his pipe made such a noise,
That he pleased all the girls and boys."[23]

Et cette version originale contient également la fuite elle-même tant dans la seule chanson que Tom sait jouer que dans l'histoire elle-même :

"Tom, he was a piper's son,
He learned to play when he was young,
And all the tune that he could play
Was, **"Over the hills and far away,"**
Over the hills, and a great way off,
The wind will blow my top-knot off."[24]

On voit donc bien ici que les enfants posent la nécessité de fuir la répétitrice qu'ils saisissent comme sexuellement agressive. On est ici simplement au début du premier acte. Juste après ces deux chansons c'est la scène de la leçon de latin avec la troisième chanson encore plus explicite, bien que nécessitant un peu de recherche.

GOVERNESS
That's good, Miles, you've learned that well!
Now say for me…
FLORA
Can't we stop now? Let's do history!
(She frisks around.)
Boadicea on her chariot! Look at me!
GOVERNESS

---

[22] Tom, Tom, le fils du joueur de flutiau a volé un cochon et il s'enfuit en courant. Le cochon a été mangé et Tom a été battu, Tom court en hurlant dans la rue.
[23] Tom, Tom, le fils du joueur de flutiau, Il a appris à jouer quand il était jeune, il faisait un tel bruit avec son flutiau qu'il faisait plaisir à toutes les filles et tous les garçons.
[24] Tom, il était le fils d'un joueur de flutiau, il apprit à en jouer quand il était jeune, et le seul air qu'il savait jouer était « Au-delà des montagnes et très loin », au-delà des montagnes et à une très grande distance le vent fera tomber ma perruque.

Flora! Don't tease, dear!
We must do Miles's Latin.
Come now! What else do you remember?
Now think.
MILES
Malo, Malo, Malo, I would rather be
Malo, Malo, in an apple tree
Malo, Malo, Malo, than a naughty boy
Malo, Malo, in adversity.
GOVERNESS
Why, Miles, what a funny song!
Did I teach you that?
MILES
No, I found it. I like it. Do you?
Malo, Malo, Malo, Malo, Malo.[25]

On a d'abord la tentative de Flora de détourner l'attention de la répétitrice pour Miles mais on a surtout la chanson qui est la réponse en forme de fuite de Miles lui-même. Je passerai sur la polysémie du latin « malo » facile à vérifier.[26] C'est un jeu sur Miles par rapport à « malo » au sens de mal et mâle et « malo » au sens de pomme. On voit alors le sens de mise en parallèle de trois éléments face à Miles lui-même quatrième protagoniste :

0-Miles – 1-pommier – 2-mauvais garçon – 3-adversité.

Mais une autre ternarité donne à cette chanson une force inouïe :

3 malo + 2 malo = 5 malo
3 malo + 2 malo = 5 malo
5 malo

Il est assez clair que l'on a donc trois pentacles et que dans la logique chrétienne le pentacle est diabolique avec en plus la logique shakespearienne qui fait du chiffre trois un élément de désordre. Dans la scène il y a trois personnages et Miles vient de fournir, sans la moindre connexion à la situation, un autre trio cette fois de

[25] RÉPÉTITRICE : C'est bien Milles, tu as bien appris cela. Maintenant dis-moi… FLORA : On peut pas arrêter maintenant ? Faisons de l'histoire. (Elle s'agite) Boadicée sur son chariot. Regardez-moi. RÉPÉTITRICE : Flora, ne chipote pas, chérie. On doit faire le latin de Miles. Voyons. De quoi d'autre tu te souviens ? Réfléchis bien. MILES : Malo, Malo, Malo, je préfèrerais être, Malo, Malo, dans un pommier, Malo, Malo, Malo, plutôt qu'un vilain garçon, Malo, Malo, Dans l'adversité. RÉPÉTITRICE: Eh bien, Miles, en voila une drôle de chanson. ! Est-ce que je t'ai appris cela ? MILES : Non, je l'ai trouvée. Je l'aime bien. Et vous ? Malo, Malo, Malo, Malo, Malo.

[26] *Dictionary of Latin Quotations* by H.T. Pilley, London, 1866, p. 223, PDF téléchargeable à https://archive.org/details/dictionaryoflati00rile et l'édition de 1891 du même téléchargeable à http://www.simardartizanfarm.ca/pdf/dictionaryoflati1891rileuoft.pdf, les deux consultés le 6 décembre 2016.

pentacles. Mais, et c'est là l'essentiel, à la fin de l'opéra, donc presque une heure et demie plus tard, après la mort de Miles, un corps mort que la répétitrice tient dans ses bras, elle dit :

GOVERNESS
Ah! Miles!
'Malo **(1)**, Malo **(2)**, Malo **(3)** than a naughty boy
Malo **(4)**, Malo **(5)** in adversity.'
What have we done between us?
Malo **(1)**, Malo **(2)**, Malo **(3)**, Malo **(4)**, Malo **(5).**[27]

Cette réplique finale de l'opéra renvoie bien sûr à la troisième chanson.

Notons cependant que Miles a une vision de Quint, non pas en spectre mais en souvenir le soir où la répétitrice a écrit une lettre à l'oncle des enfants et que la lettre est sur le présentoir de l'entrée. Il veut la voler pour savoir ce qu'elle a écrit et il a une méditation interne avec Quint qui lui conseille de le faire. C'est la seule fois mais cette fois-là met en perspective le dernier cri de Miles quand dans la dernière scène la répétitrice veut à tout prix lui faire voir le spectre de Quint qu'elle est la seule à voir et qu'il en appelle avant de mourir à Quint, dans sa propre tête :

QUINT
On the paths **(1)**, in the woods **(2)**,
remember Quint.
At the window **(3)**, on the tower **(4)**,
when the candle is out **(5)**,
remember Quint.
He leads **(1)**, he watches **(2)**, he waits **(3) (1)**, he waits **(2)**, he waits **(3)**, he waits **(4)**, he waits **(5)**, he waits **(6)**, he waits **(7)**, he waits **(8)**.
MILES ***(shrieking)***
Peter Quint, you devil![28]

Ce dernier appel vient après ce que l'on peut considérer comme une dernière injonction de Quint dans sa mémoire, dans son esprit, dans sa conscience inconsciente ou subconsciente, et non pas du spectre lui-même. Remarquons bien le pentacle inversé du conseil de mémoire 2 + 3 = 5. Notons les trois verbes utilisés par Quint, puis le fait que le troisième est amplifié jusqu'à huit répétitions, d'où la série 5 – 3 – 8 qui mène du pentacle à un élément ternaire de déséquilibre mais

[27] RÉPÉTITRICE : Ah, Miles, Malo, Malo, Malo, plutôt qu'un vilain garçon, Malo, Malo, Dans l'adversité. Qu'avons nous fait à nous deux. Malo, Malo, Malo, Malo, Malo.

[28] QUINT : Sur les chemins, dans les bois, souviens-toi de Quint. A la fenêtre, sur la tour, quand la chandelle est éteinte, souviens-toi de Quint. Il mène, il observe, il attend, il attend, il attend, il attend, il attend, il attend, il attend. MILES (criant) : Peter Quint ! Que diable ! (« Diable que tu es ! »)

dont le dernier élément est amplifié jusqu'à huit, le symbole de la Deuxième Venue, de la résurrection, de la fin du monde et du temps, de l'oméga, de l'Apocalypse et de la Jérusalem Messianique pour ceux qui la méritent.

Alors pour Miles mourir est fuir la répétitrice, fuir son esclavage et se réfugier dans la consolation et la compagnie de Quint, même si cela ne peut se faire que dans la mort et par sa mort. Sa mort alors est concevable et même possible si on considère les trois traumatismes anciens et le quatrième qu'il est en train de vivre. L'enfant rejeté par la vie trois fois et écrasé par une personne qui tente de lui imposer une vision qu'il n'a pas trouve refuge dans la mort où il peut alors retrouver l'objet du transfert paternel que la mort lui a ravi, Peter Quint. Le cri final « Peter Quint, you devil ! » devient alors une expression d'amitié, de complicité, d'amour même. En tout cas c'est l'échec de l'étrangère répétitrice qui a tenté de détruire ces enfants en leur imposant, surtout à Miles, des désirs confus mais aussi pervers qu'elle n'avait ni envie d'admettre ni envie de ne pas satisfaire, d'où le baiser final de cette répétitrice sur les lèvres mortes de Miles. Elle est une mante religieuse.

On est bien sûr très, très loin d'une simple histoire de fantômes, mais de toutes les adaptations que j'ai vues, celle de Benjamin Britten est la plus prégnante car elle s'approche du Syndrome de Stress Post Traumatique (PTSS) de ces enfants et surtout de Miles. Elle dépasse bien sûr énormément la version d'Henry James fondée sur une psychologie aujourd'hui tout à fait archaïque.

III./ Œuvres diverse d'inspiration religieuse

Je vais aller très vite sur un ensemble important d'œuvres pour pouvoir me consacrer ensuite à des œuvres dans lesquelles l'enfant est la victime du monde adulte.

La Bible est une source d'inspiration importante pour Benjamin Britten. Dans l'opéra – ou oratorio – *Prodigal Son*[29] (1968) il reprend la parabole de l'enfant prodigue (*Évangile selon Saint Luc*, 15 : 1-29). Il s'agit d'une parabole sur deux fils dont le plus jeune se met en dehors de la famille en demandant sa part de l'avoir paternel pour aller vivre sa vie à la ville, le fils aîné restant à la ferme du père. A la ville il est un étranger qui sera exploité et ruiné en un rien de temps (femmes, alcool et jeu, guidé en cela par un Tentateur qui est vu comme extérieur à ce jeune homme mais qui se révèle n'être qu'une pulsion intérieure et donc une hallucination). Il revient alors chez son père pour lui demander un emploi comme simple ouvrier agricole sans connexion familiale. Le père le réintègre dans la ferme et la famille en tuant le veau gras pour fêter l'évènement, malgré les protestations modérées du frère aîné. Comparée à Caïn et Abel, cette parabole évite le rejet et l'exil du frère aîné après qu'il eût assassiné son frère cadet favorisé par Dieu.

[29] Le fils prodigue

Le deuxième opéra – ou oratorio – concerné est *Burning Fiery Furnace*[30] (1966) qui reprend un épisode important du livre de Daniel (*Daniel*, 3 : 1-30). Trois jeunes gens juifs lettrés d'Israël sont invités par Nabuchodonosor, roi de Babylone, pour servir comme gouverneurs de trois provinces. Ils sont donc des étrangers mais pour les intégrer on leur donne d'abord des noms babyloniens. Puis ils sont invités à un banquet où ils refusent de manger et boire puisque rien n'y est cachère. Ce banquet est en l'honneur d'un nouveau dieu décrété par le roi, un dieu non nommé et désigné comme une simple icone en or. Les trois jeunes Juifs refusent d'honorer cette icône. Ils sont dénoncés par des Chaldéens et condamnés à être jetés dans une fournaise embrasée, ce qui est fait immédiatement. Mais ces trois jeunes Juifs, notons le nombre fatidique, sont rejoints dans la fournaise par un quatrième personnage, un ange qui les protège. Ils sortent donc indemnes de cette épreuve. Ceci entraine la conversion de Nabuchodonosor au dieu d'Israël, donc au dieu étranger. L'intérêt de cet épisode est que l'on peut le voir comme une annonce de la mission de Jésus qui devra être sacrifié par crucifixion (quatre) pour sauver l'humanité et la convertir au dieu qu'il défend et qui est le dieu d'Israël avant de devenir le dieu chrétien.

Dans le *War requiem*[31] (1962) qui honore les victimes de la Première Guerre Mondiale, une guerre en terre étrangère où des soldats anglais combattent contre des soldats allemands, Benjamin Britten utilisent des poèmes de Wilfred Owen qui essaient de dire qu'il n'y a aucune hostilité de la part des soldats britanniques contre les soldats allemands car quand ils combattent, leur opposant réel est la mort elle-même et non les soldats allemands. Leur objectif est de vaincre la mort et donc de rester en vie. On peut penser que c'est là une façon ambiguë de dire qu'ils ne se battent pas pour un drapeau quelconque mais pour la vie et donc la fin du carnage. Mais plus étrange encore est la conclusion de ces poèmes et donc du Requiem. Sur le modèle de la *Passion selon Saint Jean* de Bach qui se conclut avec l'air « Ruht Wohl »[32] qui s'adresse directement aux ossements, et donc au corps mort, de Jésus et donc à Jésus lui-même par une formule qui peut signifier « rest in peace » (RIP) en anglais devenu internationale aujourd'hui, Benjamin Britten conclut son requiem avec une adresse différente dirigée directement au public, "Let us sleep now"[33] qui est l'inversion de RIP et signifie donc « let us rest in peace now » et je dis bien « let us… » car alors le verbe « let » a son sens plein : « laissez nous dormir maintenant » qui reconnaît la présence et l'importance du public alors que l'on aurait pu avoir « let's sleep now » et le sens serait une adresse des morts à eux-mêmes donc un impératif dirigé sur eux-mêmes et il signifierait « dormons maintenant » qui rejetterait le public dans une sphère étrangère et en plus ignorée, ostracisée. La formule retenue et amplifiée par la musique du fait de deux syllabes au lieu

[30] Fournaise en feu brûlant
[31] Requiem de guerre
[32] Reposez en paix
[33] Laissez-nous dormir maintenant

d'une est extrêmement intéressante, surtout qu'elle est initialement un simple impératif première personne du pluriel, il est vrai la plupart du temps condensée par l'abréviation.

Puis nous remontons à *Noye's Fludde*[34] (1958) qui est la reprise de l'épisode biblique sur le déluge dans le livre de la Genèse (*Genèse*. 6-9). Tout l'argument de la version de Benjamin Britten empruntée à *Chester Miracle Plays*[35], poème de 328 vers, est d'une part fidèle à l'Ancien Testament en ce sens que Noé et sa famille (huit personnes : Noye, Sem, Ham, Jaffett, Mrs. Noye, Mrs. Sem, Mrs. Ham, Mrs. Jaffett, quatre hommes et quatre femmes, le père la mère, les trois fils et leurs trois épouses) sont mis à part par Dieu, ostracisés positivement en recevant la mission de sauver la création du châtiment de Dieu contre l'humanité toute entière du fait de sa corruption. Mais d'autre part il introduit une variante qui met à part la femme de Noé qui a quatre amies commères parmi les populations sacrifiées. On voit alors deux symboliques romanes importantes : quatre est le symbole de la crucifixion de Jésus qui signifie la salvation des hommes comme l'arche est la salvation de la création, mais trois groupes impliquent un déséquilibre, un problème qui doit être éliminé. Les fils de Noé, sur l'ordre Noé et donc de Dieu kidnappent littéralement leur mère et abandonnent les quatre commères à leur sort. Il y a dans la froideur de cette exécution capitale par rejet, ostracisation, un total refus d'empathie pour ces quatre femmes (qui avec la mère formaient un pentacle diabolique) un sens de la fatalité divine, de l'implacabilité des décisions divines qui fait froid dans le dos. Il n'est pas bon d'être du mauvais côté. Et pourtant les huit humains sauvés sont le symbole de la seconde venue de Jésus, donc du Jugement Dernier et de la salvation suprême. L'ostracisation par Dieu est donc un bienfait, vue de cette façon dans la veine symbolique romane.

En 1952 Benjamin Britten produit une petite œuvre remarquable sur l'implacabilité des décisions divines. Il s'agit du *Canticle II : Abraham and Isaac*[36]. Il s'agit d'une des *Chester Miracle Plays*. On connaît l'histoire. Cette version insiste lourdement sur la conscience et l'acceptation du sacrifice par Isaac lui-même qui ne s'étonne pas de l'ostracisation positive de Dieu qui sélectionne Isaac et son père pour commettre ce sacrifice humain qui doit prouver au monde la puissance de Dieu et la puissance divine d'Abraham dans son obéissance aux ordres de Dieu. Le plus étonnant est justement cette totale adhésion du fils à ce sacrifice avec cependant une touche humaine quand il demande à son père de lui retourner le visage vers le bas pour qu'il ne voie pas l'acte lui-même. De plus deux fois Abraham a exprimé sa douleur en disant « mon cœur se brisera en trois » et « tu me

[34] Le déluge de Noé, remarquons la langue anglaise ancienne employée ici
[35] Les Miracles de Chester,
http://ummutility.umm.maine.edu/necastro/drama/chester/play_03.html,
consultée le 8 décembre 2016,
[36] Cantique 2: Abraham et Isaac,
http://ummutility.umm.maine.edu/necastro/drama/chester/play_04.html,
consultée le 8 décembre 2016

brise le cœur en trois »[37]. Cette ternarité est en elle-même une symbolique chrétienne, mais redoublée elle devient la sagesse de Salomon et donc l'étoile de David et donc l'annonce de Jésus. L'important au-delà de cette symbolique romane c'est la façon dont Isaac et son père sont « choisis » par Dieu, ostracisés positivement hors de l'humain pour un acte négatif en soi mais positif dans son intention divine, sans appel possible car c'est une étape importante vers Salomon, David et Jésus. Cette filiation de la crucifixion de Jésus en quatre moments dont trois antérieurs à Jésus lui-même est bien dans la symbolique romane à la fois la réalisation d'une prédiction/décision divine et un parallèle qui montre comment Dieu le père doit être prêt à sacrifier son fils Jésus pour sauver l'humanité si nécessaire.

Dans cette veine biblique et chrétienne nous devons mentionner *Saint Nicolas* (1948) qui est la mise en musique de la vie du saint sur un texte d'Eric Crozier. Systématiquement Saint Nicolas est posé comme seul, isolé face aux autres, au monde, à la tempête. Il en devient le maître des miracles. Le plus amusant est dans la piste sept l'histoire des trois « garçons au vinaigre »[38]. Un chœur de mères pleurent leurs trois fils qui ont été capturés, tués, saignés, découpés et mis au vinaigre par des bouchers pour être bien sûr vendus et mangés par des humains cannibales. On ne peut être plus ostracisé que cela. Les trois fils ont noms Timothy, Mark et John, trois noms d'apôtres sans que cela soit utilisé. Saint Nicolas les ressuscite. Le chiffre trois est important en symbolique, les noms le sont aussi. Mais Saint Nicolas se retrouve seul et isolé du fait de son pouvoir miraculeux. C'est une marque de Benjamin Britten qui sait aussi bien considérer les personnes ostracisées négativement que positivement. Il met systématiquement en scène des personnages tenus à l'écart ou mis en exergue, ce qui revient au même. La différence entre un criminel rejeté et un saint adulé est minime puisque les deux sont tenus à distance de la masse des gens. Qu'importe le crime pourvu qu'on ait le miracle. Et on peut oublier les bouchers avec cette fin réparatrice. « Timothée **(1)**, Marc **(2)** et Jean **(3)**, / Enfilez **(1)** vos habits **(2)** de chair **(3)** ! / Revenez **(1)** de l'oubli **(2)** obscur **(3)** ! / Revenez **(1)** ! Revenez **(2)** ! Revenez **(3)** ! Revenez **(4)** ! »[39]

IV./ Référence Elisabéthaine

Il n'y a pas de surprise de trouver dans l'œuvre de Benjamin Britten une forte influence shakespearienne et élisabéthaine.

---

[37] "O! My heart will break in th,
http://ummutility.umm.maine.edu/necastro/drama/chester/play_04.html,
consultée le 8 décembre 2016ree" et "Thou breakest my heart even in three." La traduction française est plutôt désagréable du fait de l'allusion au Marius de Marcel Pagnol que nous avons tous en mémoire.

[38] The Pickled Boys

[39] "Timothy, Mark and John, / Put your fleshy garments on! / Come from dark oblivion! / Come! Come! Come! Come!"

En 1960 Benjamin Britten propose une adaptation de *A Midsummer Night's Dream*[40] (1590 ou 1597). En tant que tel cet opéra ne présente qu'une seule originalité : il supprime toute la première partie qui se déroule à Athènes et qui expose les prétentions du père de l'une des deux jeunes filles à marier sa fille à l'homme de son choix à lui, le père, et le pouvoir de ce père de demander la mise à mort de sa fille si elle refuse, avec le pouvoir discrétionnaire du Duc d'Athènes Theseus de commuter cette peine capitale en enfermement à vie au service de la déesse Diane du temple et donc la condamnation au célibat et à la virginité. Mais toute la pièce et donc l'opéra sont fondés sur deux mondes qui s'ignorent l'un l'autre, le monde du jour et des humains et le monde de la nuit et des fées : disons plutôt que le monde des humains ne savent pas et ne veulent pas savoir l'existence du monde des fées. Ajoutons une autre division au niveau des humains, le monde des nobles et des riches qui s'oppose au monde des artisans. Il faudrait en plus opposer la pièce elle-même à une pièce dans la pièce que les artisans veulent présenter pour le mariage du Duc d'Athènes avec la Reine des Amazones. Cet enchevêtrement de mondes différents n'a qu'un seul but ; amener tous les niveaux à une espèce de collaboration, de synthèse dans le rite final de trois mariages humains plus une réconciliation entre Oberon et Titania, le roi et la reine des fées, soit quatre unions ou réunions de couples maritaux. On remarquera que ces quatre mariages sont une figure que Shakespeare emploiera à nouveau dans *As You Like It*[41] (1599) mais ici les trois mariages ne deviennent un élément d'équilibre que par l'adjonction d'une quatrième relation du même type bien que non chrétienne. Les fées rétablissent l'équilibre et la paix sociale en rendant possible par leur magie les deux mariages de jeunes gens et jeunes filles d'Athènes malgré la volonté d'un des pères des jeunes filles. Les ostracisations réciproques sont ainsi compensées et rééquilibrées par les fées qui sont le ferment de notre paix sociale.

En 1953 Benjamin Britten compose un opéra pour le couronnement d'Elizabeth II. Il s'agit d'un épisode de la fin de la vie d'Elizabeth I qui se voit dans l'obligation de faire exécuter un de ses cousins ou neveux (ils le sont tous dans l'aristocratie royale britannique à cette époque là), le Comte d'Essex qui envoyé en Irlande pour ramener la tête d'un rebelle, revient avec ses troupes après avoir négocié une trêve avec le rebelle pour renverser Elizabeth I et s'emparer du trône puisqu'elle n'a pas d'héritier direct. Bien que le thème de cet opéra soit mal choisi pour le couronnement de la très jeune reine Elizabeth I, la musique en fait un divertissement très agréable et dynamique. Cela n'exclut pas le thème de l'étranger, ici les Irlandais et leur chef rebelle, ni le thème de l'ostracisation à mort d'un noble pour trahison, trahison qui n'est en fait qu'une auto-ostracisation du traitre en dehors de l'ordre établi.

[40] Parfaitement mal traduit par *Le Songe d'une nuit d'été* et qui devrait être traduit par *Songe d'une nuit de la Saint Jean.*
[41] *Comme il vous plaira*

Enfin *Le viol de Lucrèce*[42] (1946) dans lequel Lucrèce est le personnage principal. Elle est mise à part par les officiers du corps militaire où sert son mari par le fait qu'elle a la réputation de ne pas commettre le moindre écart adultère pendant l'absence de son mari, jusqu'au jour ou un des officiers de ce corps militaire parie qu'elle est comme toutes les femmes infidèle et incapable de résister à la tentation. Il en résulte son viol. Ce sujet est l'objet d'un « pamphlet » de Shakespeare selon le terme que l'auteur emploie dans la dédicace (1594), en fait un poème dramatique. On voit ce qui attire l'intérêt de Benjamin Britten. Lucrèce se met elle-même en dehors de la société ambiante par sa fidélité, mais elle est mise à l'index par les officiers et l'un d'eux la viole par simple défi qu'une telle situation semble – de sa propre décision – lui poser. Plus amusant est de voir les relations de parenté des deux principaux protagonistes, le mari Lucius Tarquinius Collatinus et le violeur Sextus Tarquinius, de dernier fils de Lucius Tarquinius Superbus, le tyran étrusque de Rome, les deux de la lignée des Tarquinius, un trio de Tarquinius définitivement amenant le désordre. On sait le résultat de cette ostracisation positive et négative de Lucrèce. Elle se met à mort devant son propre époux, ce qui est alors une auto-ostracisation de la société et de la vie.

V./ L'enfant rejeté, l'enfant exploité, l'enfant victime, figure de l'ostracisme adulte

Reprenons notre remontée dans le temps sur ce nouveau développement du thème de l'étranger ou ici « estrangement » d'une figure très emblématique de Benjamin Britten : l'enfant, plus précisément, le garçon. Je garde *The Children's Crusade*[43] (1969) pour la conclusion de cet article car il y a un renversement significatif.

Nous avons d'abord *The Golden Vanity*[44] en 1966. Le Golden Vanity est un navire chargée d'or et d'argent en mer Méditerranée qui est attaqué par des pirates turcs. Ils sont sur le point d'être pris quand un garçon de cabine se propose pour couler le bateau turc sur la promesse de recevoir en mariage la fille du capitaine. Il plonge, fait trois trous – bien sûr trois – dans la coque du bateau turc qui coule. Revenant vers son bateau il est confronté au refus de l'équipage de le laisser remonter à bord. On le laisse finalement remonter quand il est au bord de la mort et il meurt sur le pont. Les Turcs sont les étrangers. Le garçon de cabine est le héros, mais il est rejeté, on refuse de tenir la promesse faite et il est mis à mort de façon cruelle. Il s'agit ici d'une ostracisation à mort.

En 1964 Benjamin Britten compose l'un de ses plus célèbres opéras, *Curlew River*[45]. Le monde est coupé en deux par cette rivière. À l'ouest notre monde et

[42] *Rape of Lucretia*
[43] La Croisade des enfants
[44] Le Vanité dorée
[45] La rivière Curlew

à l'est le monde des étrangers et un seul moyen de traverser la rivière : un passeur avec un ferry. Toute l'action se passe centrée sur ce ferry de la montée des passagers au pèlerinage de l'autre côté vers une tombe et une chapelle. Trois personnages dominent, le Voyageur, le Passeur et la Folle, avec des commentaires d'un Abbé et de moines en générique de début et de fin. Divers passagers se présentent au ferry et une femme déclarée folle par tout le monde veut traverser. Le voyageur intervient pour faire lever le refus du passeur qui n'accepte de la prendre que quand elle acceptera de chanter. La chanson qu'elle chante est celle de son fils, orphelin de père, qui a été enlevé par un étranger venu du nord. L'enlèvement n'a pu être rendu possible que par la recherche d'un transfert paternel de ce garçon orphelin, et cela explique qu'il suivra l'étranger servilement en route vers le nord. Cette chanson cause des recoupements avec l'information que le passeur donne et que certains passagers confirment. Cet étranger et ce garçon ont été remarqués. Le garçon était malade avant de traverser. L'homme le rudoyait. Arrivé de l'autre côté la maladie du garçon s'aggrave et il meurt abandonné par l'étranger. Les témoins de ce drame enterrent le garçon au pied de la chapelle du côté est de la rivière et plante un arbre. Tout le monde traverse et on découvre que la tombe du garçon est devenue un lieu de pèlerinage et que lui rendre visite permet des miracles. La femme reconnaît son fils dans ces informations. Ce fils lui apparaît alors en vision et il lui conseille de faire la paix avec son sort car il est heureux là où il est dans la promesse de la vie éternelle après le jugement dernier.

Esprit *(off)*
Va et avance en paix, mère
Les morts ressusciteront
Et en ce jour béni
Nous nous retrouverons au Paradis.[46]

Dans cet opéra le thème de l'étranger est identifié dans un inconnu venu du nord, comme le célèbre espion venu du nord, et reparti vers le nord. Notons que le voyageur lui aussi va vers le nord. La rivière est clairement le Styx et le passeur Charon. Il était banal en 1964 mais aujourd'hui anachronique de voir le rideau de fer dans cette rivière qui coupait l'Europe en deux pendant la guerre froide. Cependant cette rivière peut être traversée dans les deux sens maintenant que le garçon est mort et a été enterré de l'autre côté. Il a été enlevé et donc ostracisé de sa société, de sa mère par un étranger venu du nord et il a été emmené vers ce nord en un pèlerinage mortel. En fait il est un garçon sacrifié qui meurt dans le périple qu'il entreprend. L'enlèvement est plus que douteux car le garçon est orphelin de son père et son pèlerinage ou chemin de croix l'amène à la mort qui devient miracu-

[46] Spirit *(off)* Go your way in peace, mother. The dead shall rise again And in that blessèd day We shall meet in Heaven

leuse, ce qui permet aux vivants de bénéficier de son calvaire. Comme Jésus il a rejoint son père au-delà de la vie.

La dimension religieuse de ce calvaire est donnée au début par l'Abbé justement. Je donne le texte en anglais du fait du travail sur les allitérations et les répétitions.

Abbot
Good souls, I would have you know
The Brothers have come today
To show you a mystery:
How in sad mischance
A sign was **g**iven of **G**od's **g**race.
Monks
A sign of **G**od's **g**race.
Abbot
Not far away
Where, in our reedy Fens,
The Curlew River runs,
Not long ago,
Amid souls akin to you,
A sign was **g**iven of **G**od's **g**race.
Monks
A sign of **G**od's **g**race.
Abbot
As candle-shine
In a dismal place,
A freshet spilt
In a desert waste,
As innocence
Outshineth guilt,
A sign was **g**iven
Of **G**od's **g**ood **g**race.
Abbot and Monks *(exhorting the congregation)*:
O pray for the souls of all that fall
By the wayside, all alone.
O praise our God that lifteth up
The fallen, the lost, the least.
Abbot
Belovèd, attend
To our mystery.[47]

[47] Abbé : Braves âmes, j'aimerais que cous sachiez que les Frères sont ici aujourd'hui pour vous montrer un mystère : Comment par une triste malchance un signe a été donné par la

On Remarque un premier pentacle (3 + 2) de l'allitération en /g/ de « God » : « A sign was **g**iven of **G**od's **g**race. . . A sign of **G**od's **g**race. » Puis un second pentacle identique est donné de la même façon. Un troisième groupe de quatre /g/ est donné par le seul Abbé plus loin : « A sign was **g**iven Of **G**od's **g**ood **g**race. » Nous avons déjà vu une telle figure de style de trois pentacles, mais ici le troisième est réduit à, quatre, le sacrifice de Jésus qui annonce le calvaire miraculeux de l'enfant. Ici la ternarité est divine et le pentacle est une menace de mort satanique, ce qui implique que l'étranger est Satan, et l'enfant finira sacrifié. Mais dans cette introduction l'Abbé et les moines ensemble concluent : « **The fallen, the lost, the least**. » Trois « the », puis trois adjectifs substantivés à valeur générique, cela donne le nombre de Salomon mais dans la forme de l'étoile de David. Mais ne croyons pas que cela soit aussi simple car au cœur des trois adjectifs substantivés, légèrement boiteuse se trouve une allitération en /l/, au centre du premier qui a deux syllabes et à l'initiale du deuxième et du troisième qui sont monosyllabiques. Cela fait un trois boiteux donc inquiétant et ce trois ajouté aux autres nous donne le neuf de la mort et du diable. On peut se demander si cela est encore prégnant dans la conscience linguistique des humains d'aujourd'hui, mais il est sûr que nous avons là une richesse romane voulue et construite.

Mais Benjamin Britten et son librettiste William Plomer (soit dit en passant il n'y a rien de japonais dans ce travail d'écriture. On est en fait au cœur des mystères et des miracles déjà utilisés par Benjamin Britten et collectés dans les *Chester Miracle Plays*.) vont beaucoup plus loin en reprenant cette écriture à la fin de l'opéra.

Abbot
Good souls, we have shown you here
How in sad mischance
A sign was **g**iven of **G**od's **g**race.
Monks
A sign of **G**od's **g**race.
Abbot
A vision was seen,
A miracle and a mystery,

---

grâce de Dieu. Moines : Un signe de la grâce de Dieu. Abbé : Pas très loin d'ici, là où, dans nos marécages de roseaux, la rivière Curlew coule, il n'y a pas très longtemps, parmi des âmes qui vous sont familières, un signe a été donné de la grâce de Dieu. Moines : Un signe de la grâce de Dieu. Abbé : Comme la lumière d'un cierge dans un endroit désolé, une crue soudaine se répand dans une friche désertique, comme l'innocence efface de sa lumière la culpabilité, un signe a été donné de la bonne grâce de Dieu. Abbé er Moines *(Exhortant l'assemblée des fidèles)* : Ô priez pour les âmes de tous ceux qui tombent au bord du chemin, abandonnées. Ô priez notre Dieu qui relève ceux qui sont tombés, ceux qui sont perdus, ceux qui ne sont rien. Abbé : Bien aimés de Dieu, participez à notre mystère.

At our Curlew River here.
A woman was healed by prayer and grace,
A woman with grief distraught.
Monks
With grief distraught.
Abbot and Monks *(exhorting the congregation)*
O praise our God that lifteth up
The fallen, the lost, the least;
The hope He gives, and His grace that heals.
Abbot
In hope, in peace, ends our mystery[48]

On n'a cette fois qu'un seul pentacle en /g/ identique à ceux du début. C'est donc un écho conclusif, qui soit dit en passant porte à trois ces pentacles en /g/ et donc donne au garçon mort dans son calvaire ici le statut de Messie, un statut identique à celui de Jésus mort sur sa croix du Golgotha. Qu'importe le calvaire pourvu qu'on ait la mise à mort : retrouver dans les événements de la vie quotidienne le modèle, la matrice du calvaire chrétien était le cœur de la vision religieuse et de la culture romanes et ici Benjamin Britten les saisit parfaitement. Un second écho conclusif est utilisé plus loin, tout à fait à la fin. Il s'agit de la reprise : « **The fallen, the lost, the least**. » et l'étoile de David qu'elle contient avec son élargissement à un neuf boiteux et satanique. Mais la phrase suivante est d'une autre facture : « **The hope He gives, and His grace that heals**. » Deux références à Dieu : « He » et « His », embrassées par deux noms abstraits « hope » et « grace » et finalement étendues par deux verbes « gives » et « heals ». Nous avons la sagesse de Salomon et/ou l'étoile de David. Mais une allitération quaternaire en /h/ dont les deux références à Dieu, cela donne la mort de Jésus, la crucifixion. Il faut ajouter l'allitération binaire en /g/ et nous avons un nouveau nombre de Salomon. Ces deux symboles s'associent pour donner douze, le nombre des apôtres et le nombre de couches de pierres précieuses de la muraille de la Jérusalem Messianique de l'Apocalypse. On pourrait ajouter une troisième allitération en /th/ ce qui donnerait au niveau des allitérations le huit de la résurrection, l'oméga de la fin et de la Seconde Venue, etc. On peut alors conclure avec l'Abbé : « **In hope, in peace**. » Deux « in », deux noms abstraits qui reprennent le « hope » de l'abbé et des moines et le « peace » de l'esprit du fils auquel on peut ajouter l'allitération bancale en /p/ ; on a donc le nombre de Salomon mais en porte à faux, comme quoi

[48] Abbé : Braves âmes, nous vous avons montré ici comment par une triste malchance, un signe a été donné de la grâce de Dieu. Moines : Un signe de la grâce de Dieu. Abbé : Une vision a été vue, un miracle et un mystère, à notre rivière ici. Une femme a été guérie par la prière et la grâce, une femme qui était dérangée par la douleur d'un deuil. Moines : Dérangée par la douleur d'un deuil. Abbé er Moines *(Exhortant l'assemblée des fidèles)* : Ô priez notre Dieu qui relève ceux qui sont tombés, ceux qui sont perdus, ceux qui ne sont rien. Abbé : Dans l'espoir et dans la paix notre mystère se termine.

rien n'est jamais aussi simple. Mais derrière cette culture romane se glisse toujours une référence juive posée comme très positive par Benjamin Britten et ses librettistes, même si bancale et mise en danger par des menaces diaboliques. Il reste alors Jésus et le miracle de la salvation.

Dans ce mystère le thème de l'enfant victime est transmué en enfant sauveur du monde dans la réitération et donc le renforcement de la prédiction et de la promesse de Dieu de sauver l'humanité à l'oméga du temps, à la fin de ce monde. C'est beau comme une vision spirituelle et inspirée de ce que ce discours appellerait la grâce de Dieu. La musique donne la beauté dont nous avons besoin pour croire en cette histoire que certains déclareront probablement une hallucination déiste. Mais qu'importe la folie pourvu qu'on ait le rêve.

J'irai plus vite sur *Billy Budd* (1951). Orphelin de père et de mère il s'engage quand il en a l'âge dans la marine royale et se trouve dans un univers entièrement masculin qui satisfait sa recherche d'un transfert paternel très marqué pour ses supérieurs mais plein d'empathie et de compréhension pour les autres marins. Cette attitude de grande sympathie lui attire une hostilité profonde de son officier direct qui éprouve une attirance pour Billy Budd qui n'est pas acceptable dans ce milieu entièrement masculin. Cet officier monte alors une cabale pour faire tomber Billy Budd en l'accusant de préparer une mutinerie. Le bégaiement dont il est parfois victime empêche Billy Budd de se défendre devant les officiers chargés de le juger pour trahison et la provocation de son officier direct fait qu'il s'emporte, frappe cet officier qui meurt sur le coup. Il est alors condamné à mort pour avoir frappé un officier et avoir causé sa mort. Le capitaine pourrait le grâcier car il en a le pouvoir et les circonstances sont marquées par la provocation de l'officier et une simple enquête auprès des marins montrerait que Billy Budd est innocent. Le capitaine qui évoque l'épisode dans sa retraite de nombreuses années plus tard reconnaît qu'il a eu peur d'être accusé de bienveillance à l'égard de Billy Budd car il était lui-même attiré par ce jeune homme, mais il a surtout eu peur de l'attrait d'un homme vieillissant face à un jeune homme qui aurait pu devenir son fils « adoptif » ou du moins « spirituel ». Cette peur est absurde mais efficace.

Un dernier élément doit être ajouté. Le soir avant l'exécution un vieux marin vient porter un biscuit à Billy Budd qui est enchaîné aux arrêts. Une scène émouvante car le jeune marin victime d'une fausse accusation pardonne tout le monde et accepte son sort. Il n'y a pas en lui la moindre ombre de révolte. Le lendemain avant de mourir ses derniers mots seront de pardonner le capitaine, et ce capitaine se souvient de nombreuses années plus tard de cet élément qui le rend amer et surtout qui lui pose un problème au niveau de sa responsabilité dans ce crime légal mais immoral et dont il aura à rendre compte devant Dieu dans peu de temps. Pardonné par Billy Budd ne saurait en aucune façon signifier pardonné par Dieu. Donc ici Billy Budd, ostracisé de la société par son statut d'orphelin, arrive sur ce bateau de la marine royale comme un étranger, un homme qui ne peut pas être intégré et qui est rejeté. Son attitude est d'accepter son sort et de pardonner

ceux qu'il considère comme se trompant à son égard, mais le sacrifice n'est salvateur que s'il est consommé.

Plus complexe et irréaliste est l'opéra *The Little Sweep* (1949) qui est la reprise des deux poèmes de William Blake sur le même sujet.[49] Un petit garçon, Sam, a été vendu par ses parents qui n'avaient plus rien à manger, en apprentissage de ramoneur à deux ramoneurs adultes qui ont besoin d'un petit garçon pour monter dans les cheminées et faire le travail. Sam monte dans une cheminée et se trouve bloqué. Il est délogé par un groupe de trois garçons et trois filles de deux familles, les Brooks, un garçon et deux filles, et les Cromes, une fille et deux garçons, qui sont dans la maison. Avec la complicité de la jeune fille qui s'occupe d'eux (on passe ainsi de six à sept, chiffres fatidiques, et ces chiffres donnent huit avec Sam), ils vont organiser la fuite de Sam. L'image la plus forte de Blake était celle d'un « cercueil de noirceur. »[50] Et Sam dès qu'il est libéré de sa cheminée va être caché systématiquement par enfermement dans le placard à jouets ou dans la malle de voyage des enfants de la famille invitée, les Crome. On a alors une véritable conspiration des enfants pour sauver Sam. C'est une véritable pantomime de Noël du genre Humpty Dumpty[51] où Sam est arraché à sa cheminée, nettoyé par un bon bain, rhabillé propre, caché et enfermé dans le placard à jouets pour pouvoir échapper à ses patrons qui le cherchent et à la gouvernante qui est furieuse car ses cheminées ne sont pas ramonées comme elles le devraient. Mais tout va bien, même la malle trop lourde que le cocher ne veut pas transporter. Un peu de magie enfantine et tout devient possible. Les enfants donnent même un peu d'argent à Sam. Ce qui est important ici c'est cette alliance des enfants, pratiquement seuls, contre le monde des adultes.

C'est un conte à dormir debout bien sûr car on ne prend pas en considération les parents Brooks qui ont quelque chose à dire sur la disparition du ramoneur, ni les parents Crome qui vont avoir la surprise de l'arrivée d'un passager clandestin, ni bien sûr de quel avenir Sam pourra bien avoir dans une famille riche quelconque, lui qui n'est que l'enfant d'une famille misérable vendu par ses propres parents, et il l'accepte puisqu'ainsi il sauve ses parents de la mort. On doit cependant remarquer que l'on a une comédie musicale en quelque sorte très proche de productions comme Mary Poppins ou Peter Pan, mais centrée sur le sort d'un enfant paria, d'un enfant rejeté, d'un enfant ostracisé par sa propre famille, par ses patrons et par sa profession. C'est là que les enfants réagissent différemment,

[49] William Blake, Songs of Innocence: 1789, "The Chimney Sweeper,"
https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/43654,
consultée 11 Décembre 2016; William Blake, Songs of Experience:1794, "The Chimney Sweeper,"
https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/43653,
consultée 11 Décembre 2016

[50] Coffins of black

[51] Chanson d'enfants célèbre dans le monde anglophone,
https://www.youtube.com/watch?v=0oKreL1jvkg, consultée 11 décembre 2016

comme si cette charité était naturelle pour ces enfants, mais surtout cela n'est qu'une charité temporaire. A l'ouverture de la malle tout recommence. Mais qu'importent les embûches pourvu qu'on ait une bonne pantomime[52].

Le dernier opéra que je veux considérer est *Peter Grimes* (1945). C'est le premier sur ce thème de l'enfant martyre de Benjamin Britten. Nous sommes dans un village de pêcheurs et Peter Grimes est un pêcheur autonome qui vit à part dans une coque de bateau renversée et transformée en habitation. Il est aussi à part en ce sens qu'il travaille tous les jours et donc plus que les autres, qu'il ne va pas au bar comme les autres, qu'il ne participe pas aux ragots et cancans du village et sa seule relation est avec l'institutrice. Pour fonctionner sur son bateau il a besoin d'un partenaire. Il prend des apprentis qu'il achète à l'orphelinat de la ville voisine. Il vient d'en perdre un, ce qui est déclaré accidentel par le juge local, au grand dam de la plupart des habitants et pêcheurs. Il en achète un nouveau qui est livré par le charretier du village qui n'a accepté que parce que l'institutrice est venue avec lui.

Ce nouvel apprenti est apparemment rudoyé par Peter Grimes. Une cabale est montée par la cancanière bienpensante locale et une portion des habitants montent vers la maison de Peter Grimes pour reprendre l'enfant. Peter Grimes et l'enfant fuient par derrière en descendant le long d'un chemin étroit au flanc d'une falaise. L'enfant tombe et se tue. Accident à nouveau. Peter Grimes reçoit alors comme conseil d'un capitaine de la marine marchande en retraite de prendre son bateau, de partir en mer et de couler le bateau avec lui à bord. C'est ce que Peter grimes fait. Fin de l'histoire.

L'histoire est sordide. Peter Grimes n'est pas un ange et il prend des risques inconsidérés avec ses apprentis orphelins. Son but est de mieux faire que les autres, mais ce mieux se fait aux dépens de ces orphelins. Ces orphelins sont bien sûr ostracisés par la société qui les vend comme du bétail au premier venu capable de payer le prix. Mais dans ce village tout est bon pour mettre à l'index et rejeter, ostraciser en un mot, celui qui ne se comporte pas comme les autres. On lui fait porter le bât de sa différence, de son ambition qui est prise comme du mépris pour les autres par les autres. Et finalement on le rejette, lui et son bateau et on les condamne à mourir en mer par les propres mains du marin. Un sacrilège innommable : un marin coulant son bateau.

C'était le point de départ de ce thème et le premier opéra d'après la Deuxième Guerre Mondiale, le deuxième de la carrière de Benjamin Britten, mais le premier a été composé et produit aux USA en 1941 et ne sera produit en Grande Bretagne qu'en 1976 (année de la mort de Benjamin Britten, qui a cependant supervisé cette production et les coupes de quelques passages. Il s'agit de *Paul Bu-*

[52] BRITISH, a theatrical entertainment, mainly for children, which involves music, topical jokes, and slapstick comedy and is based on a fairy tale or nursery story, usually produced around Christmas. "a pantomime villain." Britannique, un divertissement théâtral, principalement pour enfants qui contient de la musique, des blagues à thème, et de la comédie bouffonne et qui s'appuie sur des contes de fée ou des comptines, généralement produit aux alentours de Noël.

nyan qui est un opéra qui n'a aucun équivalent dans le reste de l'œuvre de Benjamin Britten et qui n'entre pas dans notre problématique ici, bien que le thème de l'étranger y soit très important puisque tous les héros sont des immigrés et donc des étrangers, mais il s'agit des USA et de leur logique de société en développement rapide grâce à l'immigration d'étrangers. Cet opéra devient ironique aujourd'hui avec l'évolution anti-immigration des USA.

Conclusion

Je veux conclure avec l'opéra *The Children's Crusade* (1969) que j'ai gardé en réserve. Il s'agit de la mise en musique d'un poème de Bertolt Brecht de 1939. L'action se passe en Pologne en 1939 justement. On sait la situation. Les personnages sont un ensemble d'enfants qui tentent d'aller dans un pays où la paix règne et qu'on leur a dit être vers l'est. Pour Bertolt Brecht c'est bien sûr l'URSS, mais pour Benjamin Britten en 1969 cette référence se perd, raison de plus aujourd'hui, et cet opéra devient à la fois emblématique du désir de paix des hommes, une dénonciation de toutes les guerres et une parabole de l'impossibilité d'une telle paix.

Qui sont ces enfants et les personnes qu'ils rencontrent ?
Voici la liste des intervenants quand ils sont nommés et quand ils sont éliminés.

1- their little **leader**
Leur petit (jeune) chef
2- **A little Jew**, a velvety collar
Un petit Juif, un col de velours
3&4- **two brothers**
Deux frères
5- **A thin, grey boy** Nazi
A garçon Nazi maigre et gris
6- **a drummer-boy**
Un tambour (joueur de tambour dans l'armée)
7- **a dog**
Un chien
8&9- **She** was twelve, **he** was fifteen;
Elle avait douze ans, il en avait quinze ; [Ils font l'amour]
10- **The judge**
Le juge [qui condamne le Juif à mourir]
10-1=9- **Velvet Collar** [little Jew] it was whom they buried,
Le col de velours [le petit Juif] c'était lui qu'ils enterrèrent
[9-1=8- le juge disparaît bien sûr]
9- **a soldier**
Un soldat

9-1=8- **The dog starved**: he didn't recover.
Le chien mourut de faim: il ne survit pas.

[53]

Pour bien comprendre la symbolique numérique, Il faut penser au film culte de Fritz Lang, Metropolis, une dénonciation de la société industrielle et financière, la dénonciation de l'inhumanité de la science et l'espoir d'une régénération à partir d'une vision chrétienne portée par une femme. Ce film est entièrement et de bout en bout construit autour d'une symbolique numérique visuelle à la fois juive et chrétienne.

On a dans cet opéra et donc dans le poème de Bertolt Brecht (même génération culturelle que Fritz Lang) une symbolique numérique portée par les personnages et leurs nombres. On a une montée régulière jusqu'à dix, le juge, donc

[53] http://sicus.de/en/sic205.htm, consultée 11 décembre 2016. Historical LP recording from 1981, first recording with German libretto by Brecht, now digitally remastered, published as CD on March 07, 2012. Vinyl d'origine enregistré en 1981, premier enregistrement du livret allemande de Brecht, aujourd'hui remastérisé numériquement, publié en CD le 7 mars 2012.

l'adulte qui impose la guerre et condamne le Juif à mourir, et les autres l'enterrent. La symbolique de ce crime est évidente. Tout comme le neuf qui s'impose par ce crime, un crime qui réduit le nombre des personnages à neuf. Mais le juge ayant disparu on est retombé à huit. Ces enfants alors sauvent un soldat blessé, sans qu'on sache de quel côté il est. On est repassé à neuf et c'est alors que les huit personnages humains, le juge ne comptant plus bien sûr, à savoir le jeune chef (1), les deux frères (2+3), le garçon Nazi (4), le tambour (5), elle et il (6+7), le soldat (8) disparaissent ne laissant derrière eux que le chien qui meurt. Ce huit est fatidique puisqu'il est la résurrection, la seconde venue, la fin du temps, l'oméga, ici la sortie de la guerre, qui plus est symbolisée par la mort du neuvième personnage, le chien. Ont-ils trouvé le pays de la paix ? Quelle est cette croisade de victimes de la guerre ? L'autre chiffre fatidique est neuf, la fin du monde, la mort, l'Apocalypse, la Bête, qui comme le chien doit mourir pour que les enfants puissent atteindre la paix. Quelle paix et où ? Ces huit personnages sont comme des étrangers chez eux et ils le sont parce que le monde en guerre les rejette. Et le petit Juif est un étranger parmi ces étrangers, pas pour ces étrangers mais pour les adultes qui jugent et liquident cet étranger qui n'a d'étranger que sa religion.

Ce thème de l'étranger, de l'inconnu, et de l'ostracisation est central dans toute l'œuvre de Benjamin Britten. Il prend une dimension extrêmement puissante quand ce sont des enfants, principalement des garçons qui sont les victimes de cette ostracisation, de ce traitement en étranger chez soi par les gens qui vous entourent. Une mention spéciale doit être faite aux références juives dans de nombreuses œuvres généralement en association avec une symbolique romane ancienne.

Jacques COULARDEAU
Synopsis Paie, Nice

UNE ÉNIGME VENUE D'AILLEURS DANS UNE PIÈCE DE PIRANDELLO

On connaît, certes, le côté dérangeant voire provocateur de l'ensemble de l'œuvre de Pirandello[1]. Il est cependant une pièce dont le titre affiche d'emblée, de façon péremptoire, le domaine du relativisme des jugements humains, à partir d'une histoire grotesque, aux rebondissements incessants : *Chacun sa vérité*[2].

La diégèse de cette pièce tourne, du début jusqu'à la fin, autour d'une énigme, annoncée par le titre en langue italienne, *Così è (se vi pare)*, sur lequel il est important de revenir afin d'en définir clairement la portée. La traduction littérale en français donnerait, en effet, *C'est ainsi (si vous en avez l'impression / si telle est votre opinion / si vous le voulez bien)*. Le sens de la proposition subordonnée restreint immédiatement, de surcroît avec le support de la parenthèse qui fige concrètement cette restriction, l'assertion à première vue irréfutable véhiculée par la proposition principale.

Or, strictement rien n'est irréfutable dans les tenants et les aboutissants de cette pièce. Bien au contraire, tout est terriblement mouvant voire sans cesse contradictoire et même bouleversant dans des tournants qui sont de véritables coups de théâtre, qui entraînent un état d'alerte permanent du côté du public, censé être déstabilisé au plus haut point. Ces nuances linguistiques majeures du titre disparaissent malheureusement dans la traduction en français.

---

[1] Sur l'ensemble de l'œuvre de Pirandello voir Arcangelo Leone de Castris, *Storia di Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1975 ; Norbert Jonard, *Introduction au théâtre de Pirandello*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997 ; Georges Piroué, *Luigi Pirandello. Sicilien planétaire*, Paris, Denoël, 1988 ; Marziano Guglielminetti, *Pirandello*, Roma, Salerno Editrice, 2006 ; Andrea Bisicchia, *Pirandello in scena. Il linguaggio della rappresentazione*, Torino, UTET, 2007 ; Roberto Alonge, *Pirandello : tra realismo e mistificazione*, Acireale – Roma, Bonanno, 2009. Voir aussi Claudio Vicentini, *Pirandello : il disagio del teatro*, Venezia, Marsilio, 1993 ; Muriel Lazzarini-Dossin, *Pirandello e il teatro contemporaneo*, Roma, Bulzoni, 1998 ; Laura Melosi – Diego Poli (a cura di), *La lingua del teatro fra d'Annunzio e Pirandello*, Macerata, EUM, 2007.

[2] Cf. Luigi Pirandello, *Chacun sa vérité, [Così è (se vi pare)]*, in Pirandello, *Théâtre complet 1*, édition publiée sous la direction de Paul Renucci, trad. française de Danièle Aron-Robert, Paris, Gallimard, 1977, p. 285-349.
Ce texte sera indiqué, lors des citations, par l'abréviation *Th 1*. Cette pièce a été montée pour la première fois en 1917, remportant un extraordinaire succès au théâtre Olimpia de Milan. Comme c'est le cas pour la presque totalité de l'œuvre théâtrale de Pirandello, *Chacun sa vérité* provient d'un texte narratif du même auteur, la nouvelle « La signora Frola e il signor Ponza suo genero », publiée la même année (cf. « Mme Frola et M. Ponza, son gendre », in Luigi Pirandello, *Nouvelles complètes*, préface de Giovanni Macchia, trad. française de Georges Piroué, Henriette Valot et Hélène Leroy, Paris, Gallimard, 2000, p. 1861-1867).

On retiendra également que l'énoncé *C'est ainsi (si vous le voulez bien)* reconnaît explicitement le rôle du spectateur / lecteur de la pièce, l'impliquant dans une relation qui vise à étayer une démonstration bien précise, sur laquelle je compte revenir plus tard. Mais venons-en à la présentation des personnages principaux et à leur histoire.

L'arrivée, dans une ville de province, d'un nouveau secrétaire de préfecture, M. Ponza, de sa femme et de sa belle-mère, Mme Frola, suscite l'étonnement et les réactions les plus vives auprès du petit monde de ceux qui les côtoient. Car non seulement le couple s'est installé dans un appartement fort éloigné de celui de la femme plus âgée, mais celle-ci semble être tenue à l'écart de sa fille, qu'elle n'ose voir que de loin et apparemment en cachette de son gendre. Dès la première scène de l'acte I, les aspects dérangeants de cette situation sont bien affichés, avec le corollaire des commentaires des résidents montrant à la fois de la curiosité malsaine et de l'incompréhension et surtout la frilosité la plus totale face à ce qui, venant d'ailleurs, bouscule des conventions sociales bien établies :

> DINA : […] tu reconnaîtras que ce monsieur vit d'une façon si étrange qu'il excite la curiosité de toute la ville. C'est bien normal, écoute : il arrive, il loue un petit appartement au dernier étage de cette grande bâtisse sinistre, à la sortie de la ville, tu sais, celle qui donne sur les champs… Tu l'as vue à l'intérieur ? LAUDISI : Parce que toi, tu y es allée ? DINA : Oui, tonton, avec maman. Et nous ne sommes pas les seules, crois-moi. Tout le monde y est allé. Il y a une cour, toute sombre – on se croirait au fond d'un puits – et tout en haut une balustrade de fer, le long de la galerie du dernier étage, d'où pendent une quantité de ficelles avec de petits paniers. LAUDISI : Et alors ? DINA, *surprise et indignée* : Il a relégué sa femme là-haut ! AMALIA : Et sa belle-mère ici, à côté de nous ! LAUDISI : Eh bien oui, en plein centre de la ville, dans un joli petit appartement… AMALIA : Merci bien ! Et il l'oblige à vivre séparée de sa fille ! LAUDISI : Qui vous l'a dit ? Pourquoi ce ne serait pas elle, la mère, qui aurait préféré cette solution pour avoir plus de liberté ? DINA : Mais non, tonton, on sait parfaitement que c'est lui ! AMALIA : Écoute, on comprend fort bien qu'une fille, lorsqu'elle se marie, quitte la maison de sa mère et aille habiter avec son mari, même dans une autre ville. Mais quand une pauvre mère, incapable de supporter l'éloignement de sa fille, la suit et se voit obligée de vivre séparée d'elle dans la ville où elles sont toutes deux des étrangères, ça, tu l'admettras, ce n'est pas très facile à comprendre ! LAUDISI : Votre imagination est bien courte ! Est-il si difficile de concevoir que par sa faute à lui, ou par sa faute à elle, ou sans que ce soit la faute de personne, il y ait, même dans ces conditions, une telle incompatibilité d'humeur, que… DINA, *l'interrompant, surprise* : Comment, mon oncle ? Entre une mère et sa fille ? LAUDISI : Pourquoi entre une mère et sa fille ? AMALIA : Parce que,

> entre elle et lui, cela va très bien au contraire. Ils sont toujours ensemble ! DINA : La belle-mère et son gendre ! C'est ça qui étonne tout le monde ! AMALIA : Il vient tous les soirs chez sa belle-mère, pour lui tenir compagnie. DINA : Et dans la journée aussi : une ou deux fois par jour ! LAUDISI : Vous pensez peut-être qu'il y a quelque chose entre eux ? DINA : Penses-tu ! C'est une pauvre petite vieille ! AMALIA : Mais il n'y amène jamais sa fille ! Jamais, jamais il n'amène sa femme voir sa mère ! LAUDISI : Elle est peut-être malade, cette pauvre femme… elle ne peut peut-être pas sortir de chez elle… DINA : Mais non ! Sa mère y va, elle… AMALIA : Elle y va… oui, pour la voir de loin ! On sait pertinemment que cette pauvre mère n'a pas le droit de monter chez sa fille ! DINA : Elle ne peut lui parler que du fond de la cour ! AMALIA : De la cour, tu te rends compte ! DINA : Et sa fille se penche au balcon, tout là-haut, comme du haut du ciel ! Cette pauvre femme entre dans la cour, elle tire sur la ficelle, là-haut une clochette sonne, sa fille se penche, et elle, elle lui parle d'en bas, du fond de ce puits, en se tordant le cou, tu t'imagines ! Et elle ne la voit même pas vraiment, car la lumière qui vient d'en haut l'éblouit[3].

Tous les éléments de ce qui éveille la curiosité voire le désarroi de ce petit monde clos sont bien en place, notamment un comportement peu conventionnel d'individus venant d'ailleurs, désignés explicitement comme des étrangers. Des étrangers au sujet desquels tous les questionnements sont possibles, dans la mesure où on ne dispose pas d'informations les concernant. Car la petite ville où ils vivaient a été entièrement détruite par un tremblement de terre qui en a décimé la population. En survivants d'une catastrophe particulièrement meurtrière, ils portent sur leurs visages et dans leurs comportements les marques de la souffrance.

C'est cette souffrance qu'évoque d'emblée Mme Frola lors de sa visite au domicile du conseiller de préfecture, avant de donner des explications gênées sur l'attitude de son gendre à son égard :

> MME FROLA : […] c'est ma fille qui se penche au balcon, nous nous voyons et nous parlons, de cette façon. […] il faut que je vous explique… je ne voudrais pas que vous vous fassiez des idées fausses sur ma fille, que vous pensiez qu'elle n'a pas d'affection pour moi, ni de considération… […] MME SIRELLI, *triomphante* : Voilà, nous le disions bien, madame, qu'il devait y avoir une raison ! AMALIA, *à Lamberto* : Tu vois, Lamberto, il y a une raison ! SIRELLI, *promptement* : C'est votre gendre, n'est-ce pas ? MME FROLA : Non, non, je vous en supplie, ne pensez surtout pas du mal de lui ! C'est un si brave garçon ! Vous ne pouvez pas savoir comme il est bon ! Il est plein d'égards, de délicatesse avec moi ! Et je ne parle pas de l'amour qu'il porte à ma fille, des attentions qu'il a pour elle ! Ah, croyez-

[3] *Th 1*, p. 289-290.

> moi, je n'aurais pu trouver pour elle de meilleur mari ! MME SIRELLI : Mais, mais alors… MME CINI : Mais alors… ce n'est pas lui… AGAZ-ZI : C'est évident ! Je n'arrive pas à croire qu'il puisse interdire à sa femme d'aller voir sa mère, ou empêcher cette mère de monter chez sa fille pour passer un moment avec elle ! MME FROLA : Interdire, non ! Je n'ai jamais dit qu'il nous l'interdisait. C'est nous, monsieur le conseiller, ma fille et moi, qui nous nous abstenons spontanément, veuillez le croire, par égard pour lui. […] MME SIRELLI : C'est peut-être de la jalousie ? MME FROLA : De la jalousie ? Pour la mère de sa femme ? Je ne pense pas qu'on puisse appeler cela de la jalousie… même si… Non, c'est plutôt que… qu'il veut pour lui tout seul le cœur de sa femme, si bien que même l'amour que ma fille doit avoir pour sa maman (et cet amour, il le comprend, il l'admet, bien sûr)… Mais il veut qu'il parvienne à travers lui, par lui, en quelque sorte. AGAZ-ZI : Mais enfin, c'est bien de la cruauté, tout ça ! MME FROLA : Non, non, ne parlez pas de cruauté, monsieur le conseiller ! C'est tout autre chose, je vous assure ! Je n'arrive pas à m'expliquer clairement… C'est sa nature… Mais non… disons, mon Dieu, que c'est plutôt une espèce de maladie, si vous voulez. Un amour si débordant, si… exclusif, oui, c'est ça, exclusif, dans lequel il veut que sa femme vive, sans jamais en sortir, et dans lequel personne d'autre n'a le droit d'entrer. […] Le panier que je vais tirer dans la cour monte et descend toujours une petite lettre avec les nouvelles de la journée. – Cela me suffit. – J'y suis habituée désormais ; je suis résignée, voilà, si vous voulez, je n'en souffre plus[4].

Le personnage de la femme âgée a beau avoir livré son explication de l'arrangement qu'elle a fini par accepter pour que sa présence discrète au sein du couple conjugal soit tolérée, la perplexité voire l'incrédulité demeure bien en place chez ceux qui l'ont entendue s'exprimer. Sa condition d'étrangère, bien qu'elle suscite de la sympathie, ne peut d'ailleurs pas lui permettre d'obtenir une confiance totale à l'issue de ses propos, ne serait-ce qu'à cause du bouleversement des paramètres relationnels mère – fille et belle-mère – gendre qu'on a coutume de concevoir dans la vie courante.

La venue tout aussi intempestive et inattendue de M. Ponza va être l'occasion d'une explication encore moins définitive, dans la mesure où elle puise dans le domaine fort complexe du psychisme et tout particulièrement de la folie :

> PONZA : […] Mme Frola est folle. […] On ne le dirait pas, mais elle est folle. Et sa folie consiste précisément à croire que je veux l'empêcher de voir sa fille. (*Il crie soudain, comme s'il était en proie à une émotion atroce, insoutenable :*) Quelle fille, au nom du ciel, puisque sa fille est morte depuis quatre ans ! TOUS, *effarés* : Morte ! – Mon Dieu !... Comment ? Morte ?

[4] *Ibid.*, p. 301-303.

> PONZA : Depuis quatre ans. C'est cela qui l'a rendue folle. SIRELLI : Mais alors, cette femme qui vit chez vous… PONZA : Je l'ai épousée il y a deux ans ; c'est ma seconde femme. AMALIA : Et Mme Frola croit que c'est encore sa fille ? PONZA : Elle a eu cette chance, si l'on peut dire. Elle m'a vu passer dans la rue avec ma seconde femme, de la fenêtre de la chambre où on la tenait enfermée ; elle a cru que c'était sa fille qu'elle revoyait vivante ; elle s'est mise à rire, à trembler de tous ses membres ; elle est sortie brusquement du sombre désespoir où elle était plongée pour tomber dans cette nouvelle folie ; après une période d'exaltation, de joie débordante, elle a retrouvé son calme ; petit à petit, elle s'est enfermée dans une sorte de résignation ; elle ne se révolte plus, elle est même contente, comme vous avez pu le voir. Elle s'obstine à croire que sa fille n'est pas morte, mais que c'est moi qui refuse de lui permettre de la voir, parce que je veux la garder pour moi tout seul. Elle paraît guérie. Si bien qu'en l'entendant parler, on ne croirait jamais qu'elle est folle. […] et elle a véritablement de l'affection et de la gratitude pour moi ; parce que je m'efforce de la satisfaire de mon mieux, même au prix de lourds sacrifices. J'ai la charge de deux ménages. J'oblige ma femme, qui heureusement se prête à ce pieux mensonge, à l'entretenir dans l'illusion qu'elle est sa fille. Elle se penche à la fenêtre, elle lui parle, elle lui écrit. Mais il y a des limites à tout, mesdames et messieurs, même au devoir et à la charité ! Je ne peux pas obliger ma femme à cohabiter avec elle, et cette malheureuse doit vivre comme une prisonnière, toujours enfermée à clé, de peur que l'autre ne veuille entrer chez elle[5].

D'après son récit, une étonnante mise en scène a été organisée pour soulager la souffrance d'une mère meurtrie par la mort de sa fille. Le hasard faisant qu'elle croit à sa survie, tout a été mis en œuvre pour entretenir une illusion aux multiples rebondissements. Car l'épouse bien vivante est contrainte de vivre cloîtrée et invisible, avec la complicité de son mari qui est obligé, à son tour, à vivre dans l'entretien du mensonge, au mépris de son droit au bonheur, sans compter le corollaire de ce qu'entraîne une telle fiction vis-à-vis du microcosme social concerné de près ou de loin, ne serait-ce que de façon passive.

Mais le trouble le plus complet vient juste d'être jeté chez les uns et les autres, dans le salon du conseiller Agazzi, que la réplique indirecte aux propos de M. Ponza est donnée par sa belle-mère, qui demande à être reçue à nouveau pour donner sa version des faits, dans des termes qui déstabilisent au plus haut point son auditoire :

> MME FROLA : […] Vous êtes tous témoins que tout à l'heure, lorsque vous me posiez des questions – des questions qui m'ont été bien cruelles, croyez-moi – je ne savais comment y répondre ; je vous ai donné, de notre manière

[5] *Ibid.*, p. 305-306.

de vivre, une explication qui, je le reconnais, ne pouvait satisfaire personne. Mais est-ce que je pouvais vous dire la vraie raison ? Vous dire, comme il le dit, que ma fille est morte depuis quatre ans, que je suis une pauvre folle qui la croit encore vivante et qui est persuadée qu'il ne veut pas me la laisser voir ? […] C'est un malheur, monsieur le conseiller, qu'à travers mille difficultés, mille tourments, nous avons réussi à surmonter ; mais à condition de vivre comme nous vivons ; je comprends, bien sûr, que cette façon de vivre suscite la curiosité, qu'elle provoque le scandale, les soupçons. Mais il est vrai que mon gendre est un excellent employé, zélé, scrupuleux. […] Vous l'avez vu : il a un tempérament si robuste, si violent… Quand il s'est marié, il a été pris d'une véritable frénésie d'amour. Il a failli ruiner la santé de ma fille, qui était de complexion délicate. Sur le conseil des médecins et de toute la famille, même de ses propres parents (qui maintenant, hélas ! sont tous morts), on a dû lui enlever sa femme en cachette, pour l'enfermer dans une maison de santé. Et alors, lui qui était déjà un peu troublé, naturellement, à cause de ce… de cet excès d'amour, quand il n'a plus trouvé sa femme chez lui… Ah, mesdames, il est tombé dans toutes les fureurs du désespoir ; il a vraiment cru que sa femme était morte ; il n'a plus voulu rien entendre, il a voulu s'habiller de noir, il a fait mille folies, et il n'a plus été possible de lui ôter cette idée fixe. Si bien que lorsque, moins d'un an après, ma fille, qui avait retrouvé toute sa santé, lui a été rendue, il a refusé de la reconnaître ; il la regardait, et il ne la reconnaissait pas ! ce n'était plus elle ! Ah, mesdames, quel déchirement ! Il s'approchait d'elle, il semblait la reconnaître, et puis, de nouveau, non, non, ce n'était pas elle… Pour qu'il la reprenne, il a fallu, avec l'aide de quelques amis, simuler un second mariage. […] Qu'y faire ! Cette pauvre enfant doit faire semblant de ne pas être elle, mais une autre ! et moi… eh bien moi, je dois faire semblant d'être folle, mesdames ! Enfin ! L'essentiel, c'est que lui soit tranquille[6] !

Ceux qui écoutent de tels propos sont totalement décontenancés et cherchent avec beaucoup de peine à s'accrocher à tel ou tel indice du discours pour se faire des idées et atteindre des certitudes ou plutôt pour avoir une approche cohérente dans la perception d'une situation qui a toutes les caractéristiques de l'invraisemblable. Le face-à-face Ponza – Mme Frola intervenant, de façon forcée, peu de temps après, n'apporte d'ailleurs aucune clarification définitive, dans la mesure où chaque camp se cantonne, d'un côté, dans une posture de santé mentale et de raison à toute épreuve et, de l'autre, dans des arrangements avec le bon sens et les apparences qui doivent vraisemblablement cacher beaucoup de choses :

PONZA : Et comment s'appelait-elle, votre fille ? Elle s'appelait Lina, n'est-ce pas ? Eh bien, comment s'appelle ma seconde femme ? Dites-le devant

[6] *Ibid.*, p. 309-312.

> tout le monde, puisque vous le savez ! Comment s'appelle-t-elle ? MME FROLA : Giulia ! Elle s'appelle Giulia ! Oui, c'est exact, messieurs, elle s'appelle Giulia. PONZA : Giulia, donc, et non pas Lina ! Et n'essayez pas de faire des clins d'œil en disant qu'elle s'appelle Giulia ! MME FROLA : Moi ! Je ne fais pas de clins d'œil ! PONZA : Mais si, vous en avez fait, je m'en suis bien aperçu ! Vous voulez faire mon malheur ! Vous voulez faire croire à ces personnes que je veux garder pour moi seul votre fille comme si elle n'était pas morte. (*Il éclate en sanglots bruyants, désespérés*.) Comme si elle n'était pas morte ! MME FROLA, *se précipitant vers lui avec une tendresse et une humilité infinies* : Moi ? Mais non, mais non, mon enfant, calme-toi, calme-toi, je t'en supplie ! Je n'ai jamais dit une chose pareille, n'est-ce pas, mesdames ? N'est-ce pas ? AMALIA, MME SIRELLI, DINA : Mais oui ! Mais oui ! Elle n'a jamais dit ça ! Elle a toujours dit qu'elle était morte ! MME FROLA : Tu vois ? Tu vois ? J'ai dit qu'elle était morte ! Évidemment ! Et que tu es tellement bon avec moi ! (*Aux dames* :) N'est-ce pas ? N'est-ce pas ? Moi, faire ton malheur ! Moi, vouloir te compromettre ? PONZA, *se redressant, terrible* : Mais en attendant, vous allez chez les gens chercher des pianos, pour y jouer les airs que jouait votre fille, et vous dites qu'elle joue de cette façon et même mieux ! […] Allez-vous-en ! Tout de suite ! Allez-vous-en ! MME FROLA : Oui, oui, je m'en vais… Oh mon Dieu ! *Elle s'éloigne à reculons, en adressant des signes suppliants à tous les présents, pour qu'ils se montrent compréhensifs à l'égard de son gendre, puis elle se retire en pleurant*[7].

L'énigme d'une situation on ne pourrait plus confuse atteint d'ailleurs un stade plus intense voire bouleversant après la sortie de scène de Mme Frola, lorsque son gendre s'adresse sur un tout autre registre aux témoins de son altercation :

> PONZA : Je vous demande pardon, mesdames et messieurs, de vous avoir offert ce triste spectacle. Mais il fallait que je tente de réparer le mal que sans le savoir, sans le vouloir, votre pitié fait à cette malheureuse. AGAZZI, *abasourdi, comme tous les autres* : Comment ? C'était donc une comédie ? PONZA : Il le fallait, messieurs ! Ne voyez-vous pas que c'est le seul moyen dont je dispose pour la maintenir dans son illusion : que ce soit moi qui lui crie la vérité, comme si c'était ma propre folie ? Comprenez-moi, et excusez-moi, maintenant ; il faut que j'aille la rejoindre au plus vite[8].

Il est question donc de l'évocation d'une prétendue vérité, censée être une marque de folie de son auteur et qui serait destinée à ne pas déstabiliser l'esprit dérangé d'une mère qui s'obstine à croire que sa fille est toujours vivante : telle est

[7] *Ibid.*, p. 327-328.
[8] *Ibid.*, p. 328.

l'explication fort biaisée que le personnage du secrétaire de préfecture donne de son attitude. Une attitude qui se veut finalement raisonnable et déterminée par la volonté de rendre moins douloureuses les conséquences de la folie de sa belle-mère.

Le mystère n'est pas dissipé non plus par la lecture du rapport de l'enquête de police faite sur la ville d'origine des nouveaux venus, car les informations recueillies sont fragmentaires et peu probantes, le seul indice à retenir étant que l'une des deux femmes aurait séjourné dans une maison de santé, sans pour autant permettre de savoir exactement laquelle des deux :

> LAUDISI, *détachant chaque mot* : Il est certain, irrécusable, selon le témoignage de quelqu'un de la ville de M. Ponza, que Mme Frola a séjourné dans une maison de santé ! TOUS, *amèrement déçus* : Oh ! MME SIRELLI : Mme Frola ? DINA : Mais alors, c'est elle ? AGAZZI, *qui entre-temps a lu, s'exclame, en agitant la feuille de papier* : Mais non ! Mais non ! Ce n'est pas du tout ce qui est écrit là ! TOUS, *laissant à nouveau Laudisi et se précipitant autour d'Agazzi en criant* : Ah, comment ! comment ! Qu'est-ce qu'il y a d'écrit ? LAUDISI, *répliquant à Agazzi* : Mais si ! C'est écrit « elle », c'est clair ! AGAZZI, *criant* : Mais pas du tout ! Ce monsieur dit : « il me semble » ! Il n'est absolument pas sûr ! Et il ne sait pas, de toute façon, s'il s'agit de la mère ou de la fille ![9].

La progression de la diégèse a l'allure d'un tour de passe-passe savamment orchestré par l'auteur de la pièce car le troisième et dernier acte est le lieu de l'alternance de tous les doutes et d'une véritable fuite en avant d'hypothèses toutes aussi plausibles les unes que les autres. Ce petit groupe de notables oisifs de la ville décide alors de faire appel à l'autorité du préfet, qui est également le supérieur hiérarchique de M. Ponza, pour en savoir un peu plus sur le déroutant ménage à trois de ces nouveaux venus. Comme l'idée de faire appel au témoignage direct de l'épouse de M. Ponza finit par faire l'unanimité, cette requête suscite d'abord une réaction outrée de ce dernier, qui finit néanmoins par céder à des pressions de plus en plus fortes, synthétisées par l'argumentation du préfet :

> LE PRÉFET : […] Donc, c'est évident : il faut que votre belle-mère et vous, eh bien ! vous vous teniez à l'écart pendant un moment ! Vous êtes sûr de dire la vérité, comme j'en suis moi-même persuadé, vous ne pouvez donc pas vous opposer à ce que cette même vérité soit répétée ici par la seule personne qui en dehors de vous deux est à même de la faire connaître. PONZA : Et qui donc ? LE PRÉFET : Mais votre femme ! PONZA : Ma femme ! (*Avec force et colère* :) Ah non, ça, jamais, monsieur le préfet ! LE PRÉFET : Et pourquoi, je vous prie ? PONZA : Amener ma femme ici,

[9] *Ibid.*, p. 328.

pour donner satisfaction à des gens qui refusent de me croire ! LE PRÉFET, *vivement* : Non, c'est pour moi que je vous le demande ! Quelle difficulté y voyez-vous ? PONZA : Mais, monsieur le préfet… non, pas ma femme ! Non ! Ma femme n'a rien à faire ici. On n'a qu'à me croire ! LE PRÉFET : Mais alors, ne vous étonnez pas si je commence à penser, moi aussi, que vous faites tout ce qu'il faut pour qu'on ne vous croie pas ! AGAZZI : D'autant plus que vous avez essayé d'empêcher par tous les moyens votre belle-mère de venir chez moi ; vous n'avez pas hésité, pour cela, par deux fois, à faire preuve de grossièreté envers ma femme et ma fille. PONZA, *exaspéré, explosant* : Mais au nom du ciel, que me voulez-vous, à la fin ! Cette malheureuse ne vous suffit pas, il vous faut ma femme, à présent ! Monsieur le préfet, je ne peux tolérer une pareille violence ! Ma femme ne sortira pas de chez elle ! Je n'accepterai pas qu'elle s'humilie devant qui que ce soit ! Il me suffit qu'elle me croie, elle ! Et du reste, je vais tout de suite aller rédiger ma demande de mutation ! *Il se lève.* LE PRÉFET, *frappant du poing sur la table* : Attendez un instant ! D'abord, je n'accepte pas, M. Ponza, que vous preniez un ton pareil devant un de vos supérieurs, et devant moi, qui vous ai parlé jusqu'à présent avec autant de déférence que de courtoisie. Deuxièmement, je vous répète que je commence à trouver étrange, moi aussi, votre obstination à nous refuser cette preuve que je vous demande, moi et personne d'autre, dans votre propre intérêt ! Je ne vois pas quel mal il y a à cela ! Nous pouvons tout de même, mon collègue et moi, recevoir une dame… ou même, si vous préférez, aller chez vous… PONZA : Vous me l'ordonnez ? LE PRÉFET : Je vous répète que je vous le demande dans votre intérêt. Je pourrais aussi l'exiger comme votre supérieur ! PONZA : Très bien. Très bien. Puisque c'est ainsi, j'amènerai ma femme ici, pour qu'on en finisse une bonne fois ! Mais qui me garantit que ma belle-mère ne va pas la voir ? LE PRÉFET : Ah oui, en effet, elle habite à côté… AGAZZI, *promptement* : Nous pourrions aller, nous, chez Mme Ponza ? PONZA : Mais non ! c'est pour vous que je le dis. Qu'on ne me réserve pas une autre surprise qui pourrait avoir des conséquences terribles ! AGAZZI : Vous n'avez rien à craindre en ce qui nous concerne ! LE PRÉFET : Ou alors, si vous préférez, vous pourriez amener Mme Ponza à la préfecture… PONZA : Non, non, ici, tout de suite… je resterai chez ma belle-mère, pour la surveiller. J'y cours, monsieur le préfet, et ce sera fini, je l'espère ![10].

La condition d'étrangers à la ville et l'aménagement peu conventionnel de la vie privée de ces trois personnages deviennent une affaire publique, où même l'autorité préfectorale est amenée à intervenir pour que la lumière soit enfin faite sur la nature de leurs relations.

[10] *Ibid.*, p. 342-344.

Il faut noter que le malheureux fonctionnaire est soumis à un véritable feu croisé de questions, qui n'ont rien à envier à un interrogatoire de police destiné à élucider une énigme aux répercussions graves. Tel un inculpé ne pouvant plus résister à de telles pressions, il finit par céder et accepte de fournir le témoignage tant attendu de son épouse.

Cependant, l'arrivée intempestive de Mme Frola complique le déroulement des événements, car elle sera présente au moment où son gendre arrivera en compagnie de sa femme. La rencontre des deux femmes, tant redoutée par M. Ponza, a lieu, entraînant l'éclatement de violentes émotions de part et d'autre et une très vive agitation sur scène. Puis les répliques de Mme Ponza, loin d'apaiser les questions et les tensions, plongent ses interlocuteurs dans le désarroi le plus total car elles ne font que pérenniser le mystère qui entoure son identité :

> *Tous s'écartent pour laisser passer Mme Ponza qui s'avance, très droite, en grand deuil, le visage caché par un épais voile noir, impénétrable.* MME FROLA, *éperdue de joie, avec un cri déchirant* : Ah ! Lina… Lina… Lina… Lina… *Elle se précipite sur la dame voilée, qu'elle étreint avec toute l'ardeur d'une mère qui, depuis des années, n'a pu embrasser sa fille ; mais au même instant, on entend, dans les coulisses, les cris de M. Ponza qui, tout de suite après, se précipite sur la scène.* PONZA : Giulia !... Giulia !... Giulia !... (*Mme Ponza, en l'entendant crier, se raidit dans les bras de Mme Frola ; M. Ponza, apercevant sa belle-mère qui tient sa femme étroitement embrassée, s'écrie, au comble de la fureur* :) Ah ! Je l'avais bien dit ! Vous avez profité lâchement de ma bonne foi ! MME PONZA, *tournant sa tête voilée, avec une austère solennité* : Ne craignez rien ! ne craignez rien ! Allez-vous-en ! MME FROLA, *qui s'est détachée elle-même de la dame voilée, répète après lui, toute humble et tremblante, docilement* : Oui, oui, allons-nous-en, mon ami, allons-nous-en… *Et tous les deux, se tenant étroitement embrassés, échangeant caresses et mots tendres entrecoupés de sanglots, quittent la scène. Silence. Après les avoir suivis des yeux jusqu'au bout, tous se retournent, interdits, bouleversés, vers la dame voilée.* MME PONZA, *après les avoir regardés à travers son voile, elle dit avec une sombre solennité* : Que pouvez-vous encore vouloir de moi, mesdames et messieurs, après un tel spectacle ? Il y a là un malheur, qui, comme vous le voyez, doit rester ignoré, pour que puisse agir le remède que la pitié lui dispense. LE PRÉFET, *ému* : Mais nous nous inclinons devant cette pitié, madame. Nous voudrions seulement que vous nous disiez… MME PONZA, *parlant avec lenteur, en détachant chaque mot* : Quoi donc ? La vérité ? Eh bien, la vérité, la voici : je suis bien la fille de Mme Frola… TOUS, *avec un soupir de satisfaction* : Ah ! MME PONZA, *même jeu, poursuivant* : … et la seconde femme de M. Ponza… TOUS, *étonnés et déçus, à voix basse* : Oh ! comment est-ce possible ? MME PONZA, *même jeu* : Oui ; et pour moi, je ne suis personne ! personne ! LE PRÉFET : Ah non, pour vous,

madame, vous êtes l'une ou l'autre ! MME PONZA : Non, messieurs. Pour moi, je suis celle qu'on croit que je suis[11].

Non seulement les propos de Mme Ponza ne suscitent pas le moindre apaisement, mais ils bouleversent tous les paramètres de l'issue d'une pièce de théâtre bourgeois du XX^e^ siècle[12], l'enjeu de l'histoire étant de connaître, en l'occurrence, la réelle identité de la jeune femme qui vit cloîtrée et, éventuellement, une issue quelconque.

Toutes les questions qui agitent ces notables de province fort désœuvrés demeurent donc sans réponse et pour toujours.

La pièce se termine sur le commentaire sarcastique de Laudisi, le frère de l'épouse du conseiller Agazzi, qui trouve dans la réplique de Mme Ponza la confirmation du bien-fondé du scepticisme qu'il a constamment manifesté quant à la raison d'être de cette affaire : « LAUDISI : Et voilà, mesdames et messieurs, comment parle la vérité ! (*Il jette autour de lui un regard de défi ironique*.) Vous voilà contents ? (*Il éclate de rire*.) Ha ! ha ! ha ! ha ![13] ».

Le rire marque une coupure majeure dans un tel contexte, dans la mesure où il instaure une véritable séparation entre deux stades majeurs de la diégèse. Car Laudisi n'a cessé de manifester, depuis le début, la réserve la plus totale face à la possibilité voire à l'opportunité d'en savoir davantage sur un jeu de rôles qu'il estime, somme toute, peu important et surtout étroitement lié à des chemins de vie qui ne sont pas censés pouvoir concerner, ni de près ni de loin, le petit monde auquel il appartient[14]. D'où une argumentation contradictoire qui s'affiche comme un ressort de la raison, visant à poser des questions qui dérangent et attirant l'attention sur la vanité des doutes éveillés et de l'enquête tous azimuts qui en résulte, bien qu'elle bénéficie du support d'instances officielles telles que la police et l'autorité préfectorale.

Il est question, au fond, de savoir si un nouveau venu dans la ville, investi de fonctions administratives bien précises, se comporte en conformité avec des

---

[11] *Ibid.*, p. 347-349.

[12] Cf. René POMEAU, « DRAME - Drame bourgeois ». In Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis, consulté le 2 décembre 2016. Disponible sur http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/drame-drame-bourgeois/ ; voir aussi Roberto Alonge, « Un nuovo genere : il dramma borghese », in Roberto Alonge - Guido Davico Bonino, *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2000, t. 2, p. 855-882.

[13] *Th 1*, p. 349.

[14] Le rire sceptique de Laudisi clôt systématiquement les trois actes de cette pièce, scellant de façon significative la distance entre le domaine des suppositions et des hypothèses hâtives sur cette affaire, d'un côté, et la réserve la plus totale, dictée par le bon sens et la raison, de l'autre. Sur le rire dans l'œuvre de Pirandello voir Romano Luperini, *Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 164-172 ; Edoardo Esposito, « Le drôle de rire des personnages de Luigi Pirandello », in *Théâtres du Monde*, n° 20 (2010), p. 365-385.

paramètres conventionnels de la vie sociale, régis par des règles non écrites qui pèsent néanmoins de tout leur poids dans l'examen censé se dérouler pour accepter ou repousser toute nouvelle démarche d'intégration.

S'il est indéniable que les récits contradictoires de M. Ponza et de Mme Frola renvoient au domaine fort complexe de la folie avérée ou présumée de celui ou de celle qui affiche son ressenti douteux et que leur fiabilité demeure très fragile voire inconsistante, il ne faut pas négliger une donnée marquante de ce petit drame. Une donnée qui est liée au statut d'étranger de cette famille, dont on ne sait rien de par l'impossibilité d'obtenir des renseignements sur elle à l'issue d'un tremblement de terre dévastateur et de l'absence de témoignages fiables.

L'installation atypique des membres de cette famille dérange et suscite les interrogations les plus vives chez ceux qui, ne sachant rien à son égard, cherchent néanmoins à donner satisfaction à leur curiosité par toutes sortes de recherches infructueuses car aucune information fiable n'est disponible à ce sujet.

C'est d'ailleurs le sceptique Laudisi qui, au cours de l'acte II, recadre rationnellement le gouffre sans fin des hypothèses plausibles en retournant de façon radicale les termes de la question :

> LAUDISI : Mais je ne nie rien, moi ! Je m'en garde bien ! Ce n'est pas moi, c'est vous qui avez besoin de preuves matérielles, de papiers officiels, pour affirmer ou pour nier quelque chose ! Moi, je n'en ai nul besoin, parce que, pour moi, la réalité, elle n'est pas dans ces papiers, dans ces documents, mais dans l'âme de ces gens, où je ne peux pénétrer, sinon par ce qu'ils veulent bien en dire. SIRELLI : Oui, mais ne disent-ils pas justement que l'un d'eux est fou ? Ou c'est elle, ou c'est lui. On ne sort pas de ce dilemme. Lequel des deux est fou ? AGAZZI : C'est là toute la question ! LAUDISI : D'abord, ils ne disent pas ça tous les deux. C'est Ponza qui affirme que sa belle-mère est folle. Mme Frola dit que c'est faux, non seulement en ce qui la concerne, mais en ce qui concerne aussi son gendre. Elle dit simplement qu'il a eu la tête un peu dérangée, par excès d'amour. Mais que maintenant, c'est fini, et qu'il est à nouveau parfaitement sain d'esprit. SIRELLI : Alors, tu inclines comme moi à croire ce que dit la belle-mère ? AGAZZI : C'est vrai que si l'on s'en tient à ce qu'elle dit, tout s'explique parfaitement. LAUDISI : Mais tout s'explique parfaitement aussi, si l'on s'en tient à ce qu'il dit, lui ! SIRELLI : Et alors, ils ne sont fous ni l'un ni l'autre ! Mais il faut bien que l'un des deux le soit, bon Dieu ! LAUDISI : Et lequel ? Vous ne pouvez pas le dire, et personne ne peut le dire. Et ce n'est pas parce que ces fameuses preuves matérielles que vous essayez d'avoir ont disparu – ou ont été détruites, par un accident quelconque, un incendie, un tremblement de terre, ou quoi que ce soit d'autre. Non, mais c'est parce que ces preuves, ils les ont détruites en eux, dans leur âme, comprenez-vous à la fin ? L'un pour l'autre, ils ont fabriqué une apparence qui a la même consistance que la réalité, et ils vivent là-dedans en parfait accord, en toute tranquillité ; et au-

> cun document, aucune preuve ne pourra détruire cette réalité qu'ils ont construite, parce qu'ils la respirent, parce qu'ils la sentent, parce qu'ils la voient et qu'ils la touchent ! C'est à vous, tout au plus, que ces documents pourraient être utiles, pour satisfaire une sotte curiosité. Vous ne les avez pas, et vous voilà condamnés au merveilleux supplice de voir, côte à côte, l'illusion et la réalité sans pouvoir les distinguer l'une de l'autre ! AGAZZI : Bah ! tout ça, c'est de la philosophie, mon cher. Nous allons bien voir si ce n'est pas possible. SIRELLI : Jusqu'à maintenant, nous les avons entendus séparément. Tu ne crois pas qu'en les mettant l'un en face de l'autre on va enfin savoir où est l'illusion et où est la réalité ? LAUDISI : Eh bien, je vous demande la permission de continuer à rire[15].

On retrouve, dans l'argumentation de ce personnage, le thème récurrent, chez Pirandello, de l'impossibilité d'atteindre une perception fiable des phénomènes de l'existence, notamment des actes et des réactions de chaque individu car cela reviendrait à pouvoir lire à travers le masque qui cache, d'après lui, le comportement de tout être humain et, par conséquent, de tout personnage de fiction amené à s'inspirer, de près ou de loin, d'une telle condition[16].

---

[15] *Th 1*, p. 314-315.

[16] Cf. Luigi Pirandello, *Écrits sur le théâtre et la littérature*, trad. française de Georges Piroué, Paris, Denoël, 2008, p. 148-153 : « Il n'y a pas d'homme, a dit Pascal, qui, dans la succession du temps, diffère plus d'un autre que de lui-même. La croyance en l'unité de l'âme est en totale contradiction avec le concept historique de l'âme humaine. Sa vie est en équilibre instable : une perpétuelle alternance de sentiments, de tendances, d'idées en état de résurgence ou d'assoupissement, un flux et reflux incessant entre termes contradictoires, une oscillation entre pôles contraires comme l'espérance et la peur, le vrai et le faux, le beau et le laid, le juste et l'injuste, etc. Si soudain, sur le fond obscur de l'avenir, se dessine un clair schéma d'action ou que la fleur de la jouissance s'y allume d'un vague éclat, on ne tardera pas à voir surgir, armée des droits de l'expérience, la pensée du temps passé, le plus souvent sombre et triste. Ou bien ce sera le visage hargneux du présent qui viendra mettre son holà aux fringances de l'imagination. Cette lutte de souvenirs, d'espérances, de pressentiments, de perceptions, d'aspirations à l'idéal, on peut se la représenter comme un combat entre des âmes qui se disputent la possession complète et définitive de la personnalité. Voici un haut fonctionnaire qui se croit et qui est, le pauvre, réellement un honnête homme. L'âme morale domine en lui. Mais un beau jour, l'âme instinctive, qui est comme la bête originelle tapie au fond de chacun de nous, chasse d'un coup de pied l'âme morale et notre honnête homme commet un vol. Oh ! juste après, le pauvre homme, il est le premier à en demeurer stupéfait. Il pleure et, désespéré, s'interroge : *comment donc cela se fait-il que j'aie pu commettre cet acte ?* Mais le fait est que c'est un voleur. […] 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

Cette impossibilité de trancher entre réalité et illusion se double également de l'évocation d'un autre thème majeur, tout aussi récurrent : la folie[17], justement dans ce qu'elle a de plus aléatoire et imprévisible, à savoir l'attribution hâtive et forcément réductrice d'une telle pathologie à des comportements dérangeants car ils sortent du cadre habituel de ce qui est ressenti comme socialement acceptable. Des comportements qui sont jugés d'autant plus choquants qu'ils semblent porter atteinte, en l'occurrence, au domaine hautement sensible des liens familiaux.

M. Ponza, en effet, se décrit à la fois comme l'époux qui fait vivre cloîtrée sa femme et comme le gendre qui empêche sa belle-mère de rendre visite à sa fille, sous le prétexte d'entretenir, par une étrange mise en scène, la folie d'une mère incapable de se résigner à la mort de sa fille. Mme Frola, à son tour, affirme jouer la comédie de reconnaître la mort de sa fille afin d'entretenir, à moindres frais de souffrance, l'esprit dérangé de son gendre, qui refuse de reconnaître que son épouse est bien sa fille. Mme Ponza, enfin, est l'épouse cachée qui se désigne comme n'étant « personne » ou plutôt celle dont l'existence est déléguée à ce que les autres veulent bien croire, de par une approche totalement arbitraire, à son sujet et plus particulièrement à propos de la place qu'elle occupe dans cette cellule familiale.

Au fond, si l'enchaînement global des faits évoqués relève de l'absurde, chaque version de ces faits est plausible, y compris celle de l'épouse, et il faut bien

---

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. A certaines heures de tempête, assaillies par ce flux, toutes nos belles formes fictives s'écroulent misérablement ; de même qu'à certains moments de crue, on voit aussi sortir de son lit et semer le ravage partout ce qui ne coule pas par-dessus les digues et au-delà des limites, mais qui se présente à nous distinct et que nous avons avec grand soin canalisé dans nos sentiments, dans les devoirs que nous nous sommes imposés, les habitudes que nous nous sommes données. […] 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 ; vrai le caillou et le brin d'herbe. Mais l'homme ? Sans le vouloir, sans le savoir, l'homme reste toujours masqué de ce qu'il croit être de bonne foi : beau, bon, plaisant, généreux, malheureux, etc. Cela fait bien rire, lorsqu'on y pense ». Sur l'approche philosophique du théâtre de Pirandello voir Edoardo Esposito, « À propos du pirandellisme », in *Théâtres du Monde*, n° 26 (2016), p. 205-229.

[17] Le domaine de la folie a occupé une place importante dans la biographie et le ressenti psychologique de Pirandello, dont l'épouse Maria Antonietta Portulano fut atteinte de graves troubles psychiatriques, nécessitant son internement en 1919 jusqu'à sa mort, survenue en 1959. Les conséquences de cette pathologie l'ont beaucoup marqué, comme de nombreux témoignages, relevant de son épistolaire, le prouvent. Sur la biographie de Pirandello voir Gaspare Giudice, *Pirandello*, Torino, UTET, 1963.

se rendre à l'évidence que la catégorie de la folie, dans la mesure où il est impossible de trancher en fonction de la diégèse, est elle-même susceptible d'être mise en question. S'agit-il de la folie attribuée par un fou à quelqu'un qui est sain d'esprit, dans les propos respectifs du gendre et de la belle-mère, ou plutôt d'un arrangement de vie fort étrange, d'après lequel l'évocation de la folie ne serait qu'un moyen de rendre accessible à la petite communauté des curieux de la ville la compréhension de ce qui enfreint, à leurs yeux, des règles bien établies de vie commune ? Pourquoi, d'ailleurs, ne pourrait-on pas envisager l'hypothèse de la folie de Mme Ponza aussi, d'après le sens des courtes répliques qu'elle livre à la fin et qui ne font que tout embrouiller ?

Ces trois personnages ne sont-ils pas, finalement, les complices d'un jeu de rôles somme toute pervers, visant à déstabiliser les petites certitudes et la bienséance d'un microcosme de notables de province ?

Étant conscients de déranger de par leurs comportements, ils ont recours à une parole censée clarifier, qui pourtant ne clarifie rien et ne cesse de se heurter, en revanche, à un épuisant exercice de la contradiction et du désaveu cinglant. L'implication de l'autorité préfectorale dans la tentative de trouver des réponses définitives autour d'une histoire qui ne relève que du domaine strictement privé représente, d'une certaine manière, le point culminant d'une comédie grotesque, dont l'auteur s'amuse à tirer les ficelles. Concernant la transition de la nouvelle à la pièce de théâtre, on peut remarquer, entre autres, un changement de taille dans la configuration des lieux et de l'identité des nouveaux venus.

Dans la nouvelle il est question de la ville certes imaginaire de Valdana, néanmoins clairement nommée, où M. Ponza est arrivé comme nouveau secrétaire de préfecture, mais les versions contradictoires de l'homme et de la femme âgée, évoquant à tour de rôle la prétendue folie de l'autre, demeurent sans réponse, les habitants de la ville finissant par se résigner à l'impossibilité d'en savoir plus[18].

[18] Cf. Luigi Pirandello, « Mme Frola cit. », p. 1861-1867 : « Je suis, je vous le jure, profondément consterné de l'angoisse dans laquelle les habitants de Valdana vivent depuis trois mois et peu m'importent madame Frola et monsieur Ponza, son gendre. Car s'il est vrai qu'un grand malheur les a touchés, il demeure non moins vrai que tout au moins l'un des deux a eu la chance d'en devenir fou tandis que l'autre l'a aidé et continue à l'aider si bien que, je le répète, on ne parvient pas à démêler lequel des deux est vraiment fou. Et certainement qu'ils ne pouvaient s'offrir meilleure consolation. Mais tenir ainsi, moi je le dis, une population entière plongée dans un tel cauchemar, cela vous paraît être de la petite bière ? Surtout privée de tout ce qui étale le jugement en sorte qu'elle ne puisse plus distinguer la chimère du réel. Une angoisse, un perpétuel effroi. […] Voici ce que je dis : ne vous semble-t-il pas qu'à Valdana on est en droit de rester bouche bée à se regarder dans le blanc des yeux comme des gens qui ont perdu l'esprit ? Lequel des deux croire ? Qui est le fou ? Où est la réalité ? Où la chimère ? […] Madame Frola va souvent trouver son gendre à la préfecture pour solliciter un conseil ou elle l'attend à la sortie pour aller en sa compagnie faire une emplette et très souvent de son côté, à ses heures libres et chaque soir, monsieur Ponza va rendre visite à madame Frola dans son petit meublé et chaque fois que par hasard ils se trouvent nez à nez dans la rue, aussitôt avec la plus grande cordialité ils forment

Aucune localisation précise n'est donnée, en revanche, dans le texte théâtral, ni de ce siège de préfecture ni, d'ailleurs, du lieu d'origine des membres de cette famille, avec une différence non négligeable, cependant, sur ce dernier point. Car ils sont également les rescapés d'un terrible tremblement de terre, qui a complètement détruit leur ville et effacé donc toute trace de ses habitants. D'où l'impossibilité de procéder à la moindre enquête sur d'éventuels séjours de l'un ou de l'autre dans un établissement psychiatrique et surtout le profil d'un trio d'étrangers, qui se dessine d'emblée comme circonstance aggravante d'un mode de vie étrange, qui intrigue et suscite par conséquent la méfiance de ceux qui les observent en train de vivre dans leur nouvel environnement.

Avec leur fardeau de singularités fort voyantes, ces trois personnages résument à eux seuls l'impasse du saut dans l'inconnu que représente le fait d'être perçu comme étant autre et potentiellement différent par le milieu social d'un nouveau lieu d'accueil, notamment provincial, enclin à manifester une attitude de prudente réserve, pouvant basculer vers des réactions hostiles, à l'égard de nouveaux venus.L'altérité est ici le creuset de plusieurs éléments conflictuels : des blocages dans la communication dans un microcosme social donné, des liens familiaux qui s'affichent de façon atypique, la difficulté de préserver l'intimité de la vie privée, la parole se dressant contre l'apparence des faits, l'ordre rassurant des institutions en contraste avec les arrangements dictés par les passions et par l'impact des sentiments, la raison face à la prétendue folie, le flux de la parole et son contraire.

L'issue de la pièce, avec sa non-conclusion, marque bien le point d'orgue de la véritable révolution dramaturgique que Pirandello entend mener à bien dans l'écriture de *Chacun sa vérité*.

La configuration initiale de l'environnement, de l'idéologie et des modalités de discours du théâtre bourgeois est soumise à une progressive, impitoyable mise en question de tous ses points de repère jusqu'à la véritable déconstruction de tous ses paramètres que représente le déroulement du troisième et dernier acte, marqué par le rythme haletant d'une enquête policière débouchant sur le néant.

Le critique Giovanni Macchia a bien repéré, il y a plusieurs années, le côté bipolaire de cette pièce dès la formulation du titre en langue italienne : sa première partie affiche le domaine d'un ordre incontestable et des certitudes, alors que l'énoncé enfermé dans la parenthèse, dans la seconde partie, restreint immédiatement cet ordre et ces certitudes en introduisant une réserve majeure. Un ordre, d'après lui, qui rappelle, d'un côté, l'ordre d'un petit monde bourgeois qui vit pai-

---

couple : il lui cède la droite et lui offre le bras si elle est fatiguée et ils vont ainsi ensemble au grand dépit renfrogné, à la stupeur, à la consternation des gens qui les étudient, les toisent, les épient et bernique ! on ne réussit toujours pas de quelque manière que ce soit à comprendre lequel des deux est fou, où réside la chimère, où la réalité ».

siblement, avec ses notables et ses fonctionnaires investis du pouvoir, et, de l'autre, le désordre des désastres naturels, de la folie, de la souffrance, du deuil[19].

Il voit, dans le réquisitoire bourgeois auquel M. Ponza est soumis par des questions incessantes, devenant ouvertement cruelles au cours du dernier acte, les modalités d'un procès inquisitorial qui broie littéralement un personnage mis à nu dans ses contradictions et surtout dans sa détresse, dans la théâtralisation d'une véritable scène de torture orchestrée par un auteur ayant des visées imprévisibles et finalement très peu rassurantes. Il insiste sur le rôle de victime de ce personnage et éclaire tout particulièrement la signification de l'absence de conclusion de cette pièce, qu'il attribue à une démarche bien précise d'écriture, caractérisée par le refus d'accorder la moindre issue libératoire aussi bien aux personnages qu'aux spectateurs, bref par la volonté de bouleverser tant la catégorie dramatique de la tragédie que celle de la comédie[20].

---

[19] Cf. Giovanni Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981, p. 90-95, notamment dans un petit chapitre au titre éloquent : « Il teatro - inquisizione » (Le théâtre - inquisition).

[20] *Ibid.*, p. 92-95, ma traduction : « Et que M. Ponza trébuche dans son élocution, pendant qu'il répète : « je n'arrive pas à m'exprimer ! ». Il y a l'aphasie derrière son « univers d'amour clos ». Et pendant que ses yeux supplient, nous assistons à l'une des expressions les plus intenses du théâtre de Pirandello : le « personnage martyrisé ». Soumis au violent et lâche réquisitoire bourgeois, à un procès, à une inquisition, comme si, d'un côté, il y avait le juges et, de l'autre, des hommes démunis, investis d'une fausse lumière qu'ils repoussent, il est « la victime ». La scène devient alors un lieu de torture policière, où les uns se muent en bourreaux des autres. […] D'habitude, sur une scène partagée entre martyrs et persécuteurs, entre investigateurs et suspects, l'histoire se termine par la victoire des uns sur les autres : avec la découverte de la clé de l'énigme, avec la solution de l'affaire sensationnelle, avec la victoire de la fidélité bureaucratique et de l'humilité des ronds-de-cuir. S'attelant avec la ruse la plus poussée et la plus raffinée à la technique de l'attente, Pirandello n'a aucune intention de conclure, de se soumettre à la surprise des faits. La surprise est transposée en dehors des faits. L'examen de la structure de cette pièce (est-ce une parabole ?) suggère d'autres remarques, valables également pour l'analyse d'autres textes. En une moindre mesure que dans son *Henri IV* (ou dans quelques exemples moins importants), Pirandello n'affiche aucune sympathie pour le rôle du « protagoniste » unique, sur lequel l'intérêt dramatique, suivant le Romantisme, se focaliserait. On assiste parfois, et c'est le cas dans *Chacun sa vérité* aussi, à sa duplication, à son redoublement : des personnages dont l'un peut démentir et effacer l'autre, qui sont attachés cependant tous les deux à la même chaîne pour « ne pas exister ». Quant aux spectateurs, avant d'occuper le parterre, ils seront sur la scène, d'où ils commenceront à se multiplier. Enfin, cette absence de conclusion, cette façon d'entraver par tous les moyens la catastrophe, ressemble à un refus : celui de nier à des personnages-protagonistes (martyrisés par les « autres » et par eux-mêmes, par la folie, par la jalousie, par leurs obsessions, par leurs manies, par leur besoin de savoir, de comprendre) toute délivrance. Où la catharsis se situe-t-elle chez Pirandello ? Où la délivrance se situe-t-elle ? Est-ce dans quelques coups de pistolet bien placés ? Est-ce dans quelques suicides ? Est-ce dans le meurtre qui obligera Henri IV à jouer risiblement les fous pour toujours ? La cruauté pirandellienne réside dans le fait d'interdire à ses personnages la

La fine analyse critique de Macchia éclaire de façon pertinente la typologie de l'écriture dramaturgique de Pirandello, notamment les caractéristiques de sa modernité, avec son éloignement constant des modalités du théâtre bourgeois[21], dont le recours à la technique du théâtre dans le théâtre est peut-être l'aspect le plus marquant[22]. C'est d'ailleurs ce dernier point, avec l'implication du public qu'il comporte, qui me suggère la réflexion sur une donnée bien repérable dans *Chacun sa vérité* : la prise en compte du public de la pièce, voire son implication.

Le titre en langue italienne, en effet, dont la traduction littérale est *C'est ainsi (si telle est votre opinion)*, reconnaît d'emblée non seulement la présence des spectateurs, mais également leur rôle direct ainsi que leur rôle biaisé par la construction de la diégèse, où le duo de protagonistes Frola – Ponza, s'adressant sans cesse aux résidents de la ville et s'exposant à leur jugement dans l'espoir d'une intégration à plusieurs égards difficile, cherche désespérément à exister par la tentative de faire partager son vécu. Or, ce vécu, de par son intrusion fort peu discrète dans l'ordre somnolent d'une ville de province, amène les esprits de certains de ses habitants à un tel point d'inquiétude qu'ils commencent à se livrer à un exercice récurrent de questionnements et de recherche de renseignements qui finit par don-

---

tragédie, le chemin de la tragédie, contre leur destin ou contre les hommes, et c'est dans ce refus qu'on relève l'une des marques de sa modernité. De même, d'ailleurs, une autre forme de cruauté résidait dans le fait d'entraîner la déchéance de ses personnages par le rire et la commisération qu'ils suscitaient. L'humorisme, s'il est perçu ainsi, est l'une des formes manifestes d'une diabolique, donjuanesque volupté d'abjection. Se servir de l'humorisme pour nier toute illusion à l'homme. L'humorisme fait partie lui aussi de ce théâtre de la torture ». Sur l'acception du terme « humorisme » chez Pirandello voir la préface de Paul Renucci in *Th 1 cit.*, p. XLII-LI ainsi que Norbert Jonard, *op. cit.*, p. 75-86.

[21] Cf. Gérard Genot, *Pirandello, un théâtre combinatoire*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1993, p. 33 : « Le problème existentiel est ici intégralement rapporté au problème dramaturgique, car c'est la fonction réciproque de définition des personnages qui est détruite (ou exaltée). En effet, dans le théâtre, les personnages *sont*, les uns par rapport aux autres, dans le présent absolu de la représentation. Habituellement, toutefois, ces personnages, qui miment des *personnes*, apparaissent chargés d'une histoire, définis de l'intérieur par une psychologie, insérés dans un contexte social, aussi élémentaire et convenu soit-il. Ici le passé, entièrement effacé, perd sa fonction de *précédent*, de fondement du présent ; le prétexte de la disparition des documents nous fait assister à l'avènement sur la scène du présent absolu en tant que tel. Les personnages sont entièrement séparés de leur lieu, mais aussi de leur temps d'origine (on aura un problème inverse et complémentaire dans *Six personnages en quête d'auteur*). Dans ce *no man's land* de la durée, le problème d'identification qui se pose devient celui *de la possibilité de faire une pièce de théâtre*, et la réponse donnée par le pseudo-dénouement est négative ; mais l'important est que la pièce a trouvé son lieu et son temps propres dans une zone intermédiaire, dans la négation de l'idée de continuité (spatiale ou temporelle), dans l'isolement de l'espace théâtral, que Pirandello, vers la fin de sa carrière, s'efforcera de dépasser ».

[22] Cf. Edoardo Esposito, « La trilogie du théâtre dans le théâtre chez Luigi Pirandello », in *Théâtres du Monde*, n° 19 (2009), p. 137-159.

ner l'impression d'assister à un procès en bonne et due forme, avec des étrangers-transgresseurs, d'un côté, et des autochtones-conformistes de l'autre, ces derniers jouant le rôle de juges, avec toutes les contradictions liées à leur statut d'enquêteurs improvisés ou plutôt de curieux impénitents.

À bien y regarder, les déclarations troublantes des uns et les questions pressantes, restant sans vraies réponses, des autres ainsi qu'une issue déstabilisante qui garde définitivement l'énigme constituent autant de phases d'un long discours théâtral où l'intérêt et l'envie de connaître des spectateurs sont constamment pris en compte et entretenus par une parole qui affirme et se rétracte et finit par être contredite sans cesse. « Chers membres du public – semble dire l'auteur à la tombée du rideau –, je vous avais bien prévenus : la femme voilée que vous venez de voir est bien celle que les autres croient qu'elle est et donc qu'ils veulent qu'elle soit, de même que les tenants et les aboutissants de cette histoire sont bien ceux que vous déciderez, selon votre ressenti, de retenir. Ne cherchez pas plus loin car il n'y a pas de place, ici, pour trancher de façon définitive ».

Le rire qui accompagne la réplique finale de Laudisi (*Et voilà, mesdames et messieurs, comment parle la vérité ! Vous voilà contents ?*) ne s'adresse pas uniquement au petit comité de ses interlocuteurs mais également aux grands curieux que sont les spectateurs de la pièce, brutalement privés de la conclusion du suspense. Il marque l'impossibilité, en l'occurrence, d'en savoir plus, de trancher, bref de connaître la vérité. Mais peut-on vraiment connaître la vérité au théâtre et, dans la mesure où le théâtre s'inspire de la vie, dans la vie ? Tel est, peut-être, le message majeur véhiculé par ce texte. La démonstration de cette impossibilité est effectuée à l'aide d'une représentation constante de l'altérité comme problème en soi, doublé ici de profils humains d'étrangers relevant d'un contexte existentiel et social inconnu, qu'aucune enquête future ne pourra jamais dévoiler.

L'altérité identitaire et comportementale du trio formé par le couple Ponza et par Mme Frola heurte des regards et des consciences. Soumise à l'incompréhension et au jugement des autres, elle est repoussée mais finit par repousser à son tour, par le maintien de l'énigme qui entoure sa façon d'être.

Pirandello met en scène, encore une fois, la fragilité des sentiments et des réflexes psychologiques humains avec une lucidité implacable, qui va jusqu'à la forme particulière de cruauté qu'est la conception d'une non-conclusion dans la diégèse de *Chacun sa vérité*. Une non-conclusion qu'on pourrait interpréter également comme la démonstration de la nature artificielle de nombreuses certitudes qu'on retrouve dans les comportements humains. Des certitudes qui sont susceptibles, au fond, de susciter la distance dressée par le rire amer de ceux qui, en en constatant la vanité, ne peuvent que se réfugier dans une approche d'attente sceptique, débouchant sur un sentiment de vide qui fait mal.

Edoardo ESPOSITO
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

KARL KRAUS, DE LA SORBONNE À LA COMÉDIE-FRANÇAISE

Commençons par un bref détour par la marge pour mieux revenir ensuite au centre : en Suisse, le comédien genevois José Lillo a proposé en avril 2007 une première adaptation de la traduction française de *Troisième nuit de Walpurgis* (*Dritte Walpurgisnacht*) de Karl Kraus (1874-1936) par Pierre Deshusses, adaptation dont un spectateur enthousiasmé, Frédéric Choffat, a même tiré un « essai cinématographique » intitulé *Walpurgis*, projeté au cinéma Spoutnik de Genève, au cinéma ABC de La Chaux-de-Fonds et au cinéma Oblo de Lausanne entre le 25 février et le 1er mars 2009[1]. Une seconde adaptation théâtrale de *Troisième nuit de Walpurgis* eut lieu du 2 au 14 février 2010 au Théâtre Saint-Gervais de Genève, avant de connaître une nouvelle reprise au même endroit, du 31 janvier au 4 février 2012, dans le cadre du festival « Mémoires blessées » (mise en scène et adaptation de José Lillo).

En France, il a fallu se montrer un peu plus patient. J'aimerais ici, après avoir brièvement retracé les grandes lignes de la réception, surtout scénique, de Karl Kraus en France, revenir sur l'accès très récent du satiriste autrichien à la Comédie-Française, en janvier 2016.

1. La première réception (scénique) de Kraus en France : quelques jalons

En France, la réception scénique de l'œuvre krausienne s'est avérée, jusqu'ici, pour le moins chaotique. Par les dix lectures publiques qu'il a données à Paris de son vivant, Kraus contribua directement, sur le plan culturel, au processus de réconciliation internationale.

En mars 1925, le germaniste français Charles Schweitzer, grand-père de Jean-Paul Sartre, invita tout d'abord Kraus à donner une série de lectures publiques en allemand à la Sorbonne, incluant notamment des scènes tirées de son œuvre majeure, *Les derniers jours de l'humanité* (*Die letzten Tage der Menschheit*)[2]. Un an plus tard, du 21 au 24 avril 1926, Kraus, accompagné au piano par Jan Sliwinski, fit quatre autres lectures en langue allemande au Théâtre du Vieux-Colombier, au cours desquelles il interpréta Shakespeare (le 21), Gogol (le 22), Hauptmann, Wedekind et des extraits de ses œuvres (le 23) et, pour finir, Offenbach (le 24). À ce programme s'ajoutèrent trois nouvelles soirées de lecture à la Sorbonne, les 16, 17 et 19 avril 1926, qui incitèrent un comité d'universitaires français de renom

[1] L'« essai cinématographique » de Frédéric Choffat est du reste disponible en DVD aux films du Tigre avec, en bonus, la conférence « Karl Kraus » tenue par Jacques Bouveresse à Lausanne en février 2010.

[2] Voir à ce sujet la revue de Kraus, « Le Flambeau » (*Die Fackel*) n° 686-690 (mai 1925), p. 36-38.

dirigé par les germanistes Charles Andler (alors professeur au Collège de France) et Charles Schweitzer à proposer – en vain – par trois fois (en 1926, 1928 et 1930) Kraus au prix Nobel de littérature[3].

La deuxième phase de la réception de l'œuvre de Kraus en France, essentiellement liée à l'émigration germanophone à Paris, fut quasiment clandestine, de sorte que les traces de Kraus dans des publications françaises sont extrêmement rares de 1933 à 1939. De 1939 à 1945, la réception de Kraus en France demeura largement l'affaire des exilés (Lucien Goldmann, Gustave Kars, Caroline Kohn, Richard Thieberger). Après la guerre, c'est en revanche par les études germaniques que passe la réception : la germanistique française (Claude David contre Robert Minder et Jean Fourquet) apparaît alors profondément divisée sur le rang à donner au phénomène Kraus.

Le regain d'intérêt pour l'œuvre de Kraus que l'on observe au cours des années 1980-1990 s'inscrit dans un plus vaste contexte, celui d'une redécouverte des grands noms de la Modernité viennoise et d'une certaine « Viennomania »[4]. En 1986 paraît ainsi la traduction, par Jean-Louis Besson et Heinz Schwarzinger, de la version scénique des *Derniers jours de l'humanité*, établie par Kraus lui-même en 1930, dans la série « France-Autriche » des Presses Universitaires de Rouen. La même année, un premier colloque consacré à Kraus se tient lors de la célèbre exposition « Vienne – naissance d'un siècle » au Centre Pompidou[5]. À cette occasion, du 19 au 24 mars, la version scénique des *Derniers jours de l'humanité* (traduite par Besson et Schwarzinger) fait l'objet d'une lecture-spectacle en trois parties par Philippe Adrien, Denise Chalem, Enzo Cormann et Heinz Schwarzinger lui-même,

[3] À ce sujet, voir en particulier Gösta Werner, « Karl Kraus et le Prix Nobel », *Austriaca* n° 22 (1986) = *Karl Kraus (1874-1936)*, éd. par Sigurd P. Scheichl et Gerald Stieg, p. 25-46. Sur le contexte politique et idéologique de cette proposition de Kraus au Prix Nobel de littérature, voir mes explications in : Marc Lacheny, « Petite contribution à l'histoire des relations culturelles franco-autrichiennes au XX^e^ siècle : Karl Kraus et les germanistes français de son temps », in : *Österreichisch-französische Kulturbeziehungen 1867-1938 / France – Autriche : leurs relations culturelles de 1867 à 1938*, éd. par Sigurd Paul Scheichl et Karl Zieger, Innsbruck-Valenciennes, Innsbruck University Press, coll. « Germanistische Reihe », vol. 78 / Presses Universitaires de Valenciennes, « Hors collection », 2012, p. 203-221, ici : p. 206-210, et « Kraus en France. Du "patriote autrichien" au critique des médias », *Europe* n° 1021 (mai 2014) = *Karl Kraus / Alfred Kubin*, p. 125-149, ici : p. 126-129, ainsi que Gerald Stieg, « "Wir wollen weniger zitiert und mehr gelesen sein." Karl Kraus in Frankreich », in : *Karl Kraus und* Die Fackel *: Aufsätze zur Rezeptionsgeschichte / Reading Karl Kraus: Essays on the reception of* Die Fackel, éd. par Gilbert J. Carr et Edward Timms, Munich, Iudicium, 2001, p. 206-218, ici : p. 209 *sq*.
N.B. : la présentation qui suit s'appuie largement sur les conclusions de mes deux articles.

[4] Voir à ce sujet les analyses devenues classiques de Jacques Le Rider, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, Paris, PUF, 1990.

[5] Les actes de ce colloque, publiés sous la direction de Gilbert Krebs et Gerald Stieg, ont paru trois ans plus tard sous le titre *Karl Kraus et son temps / Karl Kraus und seine Zeit* (Asnières, PIA, 1989).

lecture reprise un an plus tard, avec la même distribution, dans le cadre d'« Europalia » à Bruxelles. Mais c'est le 20 octobre 1988 que la pièce fut véritablement créée en France, à Feyzin dans la banlieue lyonnaise[6], interprétée par la troupe de théâtre lyonnaise TRAVAUX 12 dirigée par Enzo Cormann et Philippe Delaigue, avant de tourner pendant un an dans de nombreuses villes de province et d'être invitée par le Festival d'Automne à Paris, au Théâtre de la Bastille. Or ni la publication en français du texte de Kraus ni les lectures scéniques – notamment la mise en scène remarquable d'Enzo Cormann – ne furent particulièrement commentées par la critique française, qui se fit pourtant l'écho des mises en scène de l'œuvre de Kraus en allemand (Hollmann) et en italien (Ronconi).

Denis Podalydès ainsi que les traducteurs Jean-Louis Besson et Heinz Schwarzinger sont pourtant parvenus récemment à revivifier la puissance théâtrale de l'œuvre krausienne lors d'une lecture mémorable au Musée des Invalides, le 17 janvier 2009, d'extraits tirés des *Derniers jours de l'humanité*, dans le cadre d'un colloque organisé par l'Université Paris X-Nanterre dont la thématique correspondait parfaitement à celle de la pièce de Kraus : « Les mises en scène de la guerre au XX^e^ siècle : théâtre et cinéma ». Il faut ajouter que c'est déjà David Lescot qui s'est emparé des *Derniers jours de l'humanité* à cette occasion, sous la forme d'une lecture accompagnée au piano et d'un montage d'images d'archives. En 2014, au Goethe-Institut de Paris, le philosophe Jacques Bouveresse et le germaniste Gerald Stieg, éminents spécialistes de Kraus, invitèrent par ailleurs Podalydès à faire une nouvelle lecture des *Derniers jours*, lecture à laquelle assistèrent précisément Éric Ruf, administrateur général de la Comédie-Française, et le metteur en scène David Lescot[7]…

2. Kraus à la Comédie-Française

Au terme d'une récente publication consacrée à la réception française de Karl Kraus pour la revue *Europe*[8], contraint de déplorer que le potentiel scénique de l'œuvre du satiriste autrichien ne fût pas davantage exploité en France, je choisis néanmoins de clore mon propos sur une note plutôt optimiste : « Quand Kraus aura-t-il l'heur d'accéder aux planches de la Comédie-Française[9] ? »

Il est parfois des souhaits peu rationnels qui se transforment en heureuses prophéties : suite à la lecture marquante faite par Podalydès au Goethe-Institut en 2014, *Les derniers jours de l'humanité*, remarquablement traduits par Jean-Louis Besson et Heinz Schwarzinger, furent joués à 29 reprises du 27 janvier au 28 fé-

[6] Voir à ce sujet Gerald Stieg, « "Die letzten Tage der Menschheit" auf französisch », *Kraus-Hefte* n° 50 (1989), p. 19-20.
[7] En 2015 enfin, Nicolas Bigards a mis en scène la pièce de Kraus du 2 au 18 avril 2015 à Saint-Ouen puis Bobigny, dans le cadre de la programmation « Hors les Murs » de la MC Bobigny.
[8] Marc Lacheny, « Kraus en France » (note 3).
[9] *Ibid.*, p. 144.

vrier 2016 sur la scène du Vieux-Colombier, dans une mise en scène de David Lescot (qui s'était frotté au texte, rappelons-le, dès 2009), avec quatre représentants de la Comédie-Française : Sylvia Bergé, Bruno Raffaelli, Denis Podalydès et Pauline Clément, accompagnés de Damien Lehman au piano. La pièce de Kraus, monumentale (censée durer 24 heures, elle compte près de 220 scènes, 50 pièces musicales, 500 personnages) et conçue par son auteur « pour un théâtre martien[10] », emprunte à tous les genres et à tous les registres imaginables : documents officiels, journaux (montage d'extraits de presse), discussions de comptoir, etc. Sur un plan topographique, l'action passe tout à tour des bureaux ministériels aux casernes, sur le front, dans les cafés ou dans la rue. Kraus ajoute qu'il a utilisé exclusivement, pour nourrir son œuvre, des paroles qu'il a réellement lues ou entendues et qu'il n'a donc rien inventé.

C'est de cette matière extraordinairement complexe et truffée d'allusions – à la Première Guerre mondiale, à la vie viennoise, à la littérature (Goethe, Shakespeare…), etc. – que David Lescot, jeune homme de théâtre, à la fois auteur, metteur en scène et musicien ayant fait de l'Histoire et de la guerre le cœur de son œuvre, s'empare avec conviction dans sa mise en scène. Son parti pris dramaturgique est osé, mais en même temps parfaitement en phase avec l'intention krausienne :

> Entre café-concert et théâtre documentaire, son montage suit l'évolution des tonalités de l'œuvre originale, du rire (sarcastique) aux larmes, de la dénonciation à la contemplation poétique. Dialogues, monologues, scènes de foule, chansons accompagnées au piano et projections d'images d'archives de la Première Guerre mondiale : il invente à son tour un grand cabaret de notre temps[11].

Le metteur en scène a ainsi opté, nous dit-il, pour un mode de transmission direct de la parole krausienne, afin de faire entendre au public français et de faire résonner à nouveau un texte hélas encore trop souvent réduit au rang de citation[12] : « Kraus, enfant terrible du milieu intellectuel et littéraire viennois, en lisait lui-même des extraits, de manière paraît-il très spectaculaire, lors de soirées très prisées. C'est de cette forme de transmission du texte, la plus simple et la plus directe possible, que nous avons choisi de nous inspirer pour faire entendre ce texte à l'auditoire[13]. » Et Lescot de conclure :

---

[10] Cette expression figure dans la préface de Kraus aux *Derniers jours de l'humanité*.

[11] Cet extrait est tiré du riche dossier de presse de plus de 20 pages mis en ligne par la Comédie-Française (http://www.comedie-francaise.fr/, consulté le 31 mai 2016), p. 4.

[12] Voir à ce sujet mon article « Kraus en France » (note 3), notamment p. 125, ainsi que la contribution substantielle de Gerald Stieg, « "Wir wollen weniger zitiert und mehr gelesen sein." » (note 3).

[13] Dossier de presse, p. 6. N.B. : les « Notes du metteur en scène » datent de novembre 2015.

> Nous avons tiré de ce texte un montage et avons imaginé pour l'accompagner un corpus d'images d'archives réalisé par Laurent Véray, historien du cinéma et documentariste, spécialiste de la Première Guerre mondiale et de ses images cinématographiques. En renfort du texte, on entendra aussi un programme d'œuvres de compositeurs viennois contemporains de l'écriture de la pièce (Berg, Schönberg, Webern, Schreker, Kreisler...), interprétés sur scène au piano par Damien Lehman. Le spectacle consiste en un montage de formes à l'image de ce texte hybride et sans limite, bientôt centenaire et éternellement moderne[14].

Avant de passer à l'examen de quelques critiques de presse sélectionnées pour leur caractère emblématique, il est utile de rappeler ici les impressions d'acteur de Denis Podalydès, qui interprète avec virtuosité entre autres le rôle du « râleur » (*Nörgler*), l'un des visages de l'auteur. Venu à Kraus par le biais de Thomas Bernhard et de Pierre Bourdieu, qui admiraient en lui un polémiste de génie (Bernhard) et un intellectuel tout à la fois virulent, libre et subversif (Bourdieu), Podalydès écrit ceci :

> Je lis quelques scènes des *Derniers Jours de l'humanité*, et suis sidéré par la drôlerie du texte. Kraus capte et retranscrit les discours de la rue et des journaux, des politiques et des militaires, il donne forme vive à tout ce qu'on appelle aujourd'hui le *buzz*, rumeur informe, impensée et galopante, empressée à répandre clichés, slogans, informations hâtives et déformées, qui font l'idéologie dominante. Une humanité grotesque, désastreuse et bouleversante surgit sur ce théâtre. Un théâtre qui défile à la vitesse des nouvelles quotidiennes. Un théâtre vif, rapide et poétique. Visionnaire. Kraus ne voulait pas donner son texte aux acteurs. En public, de sa voix polymorphe, il lit lui-même. Son théâtre jaillit de sa bouche. Une foule carnavalesque passe dans cette voix qui ne lésine pas sur les effets, les accents, les ruptures[15].

3. Revue de presse

Il semble intéressant, pour finir, de se pencher brièvement sur les réactions suscitées par la mise en scène de David Lescot au sein de la presse. De manière générale, l'éloge de la mise en scène, du jeu au piano de Damien Lehman et de la performance des comédiens, surtout de Denis Podalydès et de la toute nouvelle recrue du Français, Pauline Clément, l'emporte largement sur les critiques ponctuelles, portant principalement sur certains choix de mise en scène.

[14] *Ibid.*
[15] *Ibid.*, p. 11.

Ainsi Didier Méreuze écrit-il dans *La Croix*, le 5 février 2016 :

> En osmose parfaite avec l'écriture sarcastique de Kraus, sa mise en scène [celle de David Lescot, M.L.] tient autant du théâtre populaire[16] et de tréteau que du music-hall et du cabaret, façon Karl Valentin, sur le mode d'un humour qui n'est que politesse du désespoir. […] Passant avec virtuosité d'un personnage à l'autre, sans souci des âges et des sexes, les acteurs sont formidables. À commencer par Denis Podalydès aux métamorphoses stupéfiantes, et par ailleurs narrateur introduisant chaque acte par la lecture de ses premières pages. Dans sa litanie des crimes de guerre, Pauline Clément est bouleversante. […][17]

Pour *L'express* (16 février 2016), Laurence Liban abonde, *grosso modo*, dans le même sens, sans s'aventurer toutefois, comme le fait le critique de *La Croix*, sur le terrain glissant des influences et parentés théâtrales (réelles ou supposées) :

> Karl Kraus a été monté sur la scène française à de nombreuses reprises mais jamais avec cette verve vivace, cette légèreté et ce goût du théâtre de composition déployés ici par le metteur en scène David Lescot. […] Podalydès interprète le locuteur et l'interlocuteur, la bonne vieille et la baderne, et c'est un régal. Sylvia Bergé et Bruno Raffaelli (impayable en gamine aussi bavaroise que capricieuse) se donnent la réplique sur tous les tons, et Pauline Clément, récente recrue de la Comédie-Française, nous fait tourner la tête, aussi piquante que charmante dans le rôle de la journaliste (façon Audrey Hepburn) et du brave petit soldat[18].

L'une des rares voix négatives est celle de Christophe Raynaud de Lage, qui s'en prend surtout à l'exubérance quasi baroque et au rythme échevelé de la mise en scène, tout en rendant un hommage appuyé aux comédiens :

---

[16] Pour approfondir cette question, voir notamment Marc Lacheny, *Pour une autre vision de l'histoire littéraire et théâtrale : Karl Kraus lecteur de Johann Nestroy*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.

[17] Didier Méreuze, « *Les derniers jours de l'humanité*, l'inhumanité de l'homme », www.la-croix.com, consulté le 1er septembre 2016.

[18] Laurence Liban, « *Les derniers jours de l'humanité*. À voir absolument », blogs.lexpress.fr, consulté le 1er septembre 2016.
La plupart des autres critiques insistent strictement sur les mêmes aspects : Annie Chénieux, « *Les derniers jours de l'humanité* : la guerre en chansons » (*Le JDD*, 2 février 2016) ; Fabienne Pascaud, « *Les derniers jours de l'humanité*, le cabaret sauvage de Karl Kraus » (*Télérama*, 13 février 2016) ; Marie-José Sirach, « Une valse viennoise à mille temps en temps de guerre » (*L'Humanité*, 8 février 2016).

> Cette profusion (trop) généreuse vire parfois à l'indigestion malgré le dynamisme [des] multiples transformations. Menées à toute vitesse, les saynètes ont à peine le temps de s'installer qu'on change immédiatement de référents et de situations. D'où une certaine frustration. Au contraire, la fin déçoit par sa répétitivité un brin ampoulée : le drame pur et dur a du mal à s'extirper de l'enrobage potache de l'ensemble. […] David Lescot parvient […] à aborder la folie destructrice de la Grande Guerre sous un angle espiègle et cinglant, respectant l'esprit de Kraus. Sur le plateau, le florilège des genres s'avère plus compliqué à gérer. Cette diversité s'avère donc à double tranchant. Malgré tout, la gourmandise comique de la mise en scène vaut le détour et l'abattage du quatuor est impressionnant de maîtrise[19].

L'affirmation récente de Jacques Bouveresse, l'un des meilleurs connaisseurs de Karl Kraus en France, selon laquelle « [i]l n'y a, cela va sans dire, pas eu en France de renouveau notable de l'intérêt pour l'œuvre de Kraus depuis la fin des années 1920 […][20] » semble, fort heureusement, définitivement démentie par l'accès récent de Kraus à la Comédie-Française – synonyme de consécration –, ce dont (trop) peu d'auteurs autrichiens peuvent aujourd'hui se targuer.

Marc LACHENY
Université de Lorraine – site de Metz

Orientation bibliographique :

Œuvres traduites (sélection)
Kraus, Karl, *Les derniers jours de l'humanité* (*Die letzten Tage der Menschheit*). *Version scénique*, trad. par Jean-Louis Besson et Heinz Schwarzinger, Rouen, Presses Universitaires de Rouen, coll. « France-Autriche », 1986 ; réédition chez Agone (Marseille), 2000.
–, *Les derniers jours de l'humanité* (*Die letzten Tage der Menschheit*). *Version complète*, trad. par Jean-Louis Besson et Heinz Schwarzinger, Marseille, Agone, 2005.
–, *Troisième nuit de Walpurgis* (*Dritte Walpurgisnacht*), trad. par Pierre Deshusses, Marseille, Agone, 2005.

[19] Christophe Raynaud de Lage, « Le cabaret potache de l'Histoire de David Lescot » (1er février 2016), hierautheatre.wordpress.com, consulté le 1er septembre 2016.
[20] Jacques Bouveresse, *Satire & prophétie : les voix de Karl Kraus*, Marseille, Agone, 2007, p. 189.

Littérature critique sur la réception de Kraus en France

Bourdieu, Pierre, « Actualité de Karl Kraus. Un manuel de combattant contre la domination symbolique », in : P. B., *Interventions 1961-2001*, Marseille, Agone, 2002, p. 374-381.

Bouveresse, Jacques, *Schmock ou le triomphe du journalisme. La grande bataille de Karl Kraus*, Paris, Seuil, coll. « Liber », 2001.

–, *Satire & prophétie : les voix de Karl Kraus*, Marseille, Agone, 2007.

– et Stieg, Gerald (dir.), *Agone* n° 35-36 (2006) = *Les guerres de Karl Kraus*.

Hirt, André, *L'universel reportage et sa magie noire. Karl Kraus, le journal et la philosophie*, Paris, Kimé, 2002.

Kaufholz, Éliane, *Karl Kraus* = *Cahiers de l'Herne* n° 28 (1975), Paris.

Krebs, Gilbert et Stieg, Gerald (dir.), *Karl Kraus et son temps / Karl Kraus und seine Zeit*, Asnières, PIA, 1989.

Lacheny, Marc, *Pour une autre vision de l'histoire littéraire et théâtrale : Karl Kraus lecteur de Johann Nestroy*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.

–, « Petite contribution à l'histoire des relations culturelles franco-autrichiennes au XX^{e} siècle : Karl Kraus et les germanistes français de son temps », in : *Österreichisch-französische Kulturbeziehungen 1867-1938 / France – Autriche : leurs relations culturelles de 1867 à 1938*, éd. par Sigurd Paul Scheichl et Karl Zieger, Innsbruck-Valenciennes, Innsbruck University Press, coll. « Germanistische Reihe », vol. 78 / Presses Universitaires de Valenciennes, « Hors collection », 2012, p. 203-221.

–, « Kraus en France. Du "patriote autrichien" au critique des médias », *Europe* n° 1021 (mai 2014) = *Karl Kraus / Alfred Kubin*, p. 125-149.

Pollak, Michael, « Une sociologie en acte des intellectuels. Les combats de Karl Kraus », *Actes de la recherche en sciences sociales* n° 36-37 (1981), p. 87-103.

–, « Karl Kraus, le juge suprême de la vie intellectuelle – une stratégie », in : *Karl Kraus et son temps / Karl Kraus und seine Zeit*, éd. par Gilbert Krebs et Gerald Stieg, Asnières, PIA, 1989, p. 129-138.

Scheichl, Sigurd P. et Stieg, Gerald (dir.), *Austriaca* n° 22 (1986) = *Karl Kraus (1874-1936)*.

Sosnowski, Gilles, « Bibliographie » (L'œuvre de Karl Kraus en France et publications sur Kraus en France, liste complétée par Catherine Desclaux), *Austriaca* n° 22 (1986) = *Karl Kraus (1874-1936)*, éd. par Sigurd P. Scheichl et Gerald Stieg, p. 109-117.

Stieg, Gerald, « "Die letzten Tage der Menschheit" auf französisch », *Kraus-Hefte* n° 50 (1989), p. 19-20.

– (dir.), *Austriaca* n° 49 (1999) = *Actualité de Karl Kraus*.

–, « "Wir wollen weniger zitiert und mehr gelesen sein." Karl Kraus in Frankreich », in : *Karl Kraus und* Die Fackel *: Aufsätze zur Rezeptionsgeschichte / Reading Karl Kraus: Essays on the reception of* Die Fackel, éd. par Gilbert J. Carr et Edward Timms, Munich, Iudicium, 2001, p. 206-218.

–, « La présence de Karl Kraus dans la critique des médias de Pierre Bourdieu et Jacques Bouveresse », in : *L'opinion publique dans les pays de langue allemande*, éd. par André Combes et Françoise Knopper, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 311-318.
Weber, Lisa Theresa, *Die Rezeption von Karl Kraus in Frankreich durch Jacques Bouveresse und Pierre Bourdieu*, Diplomarbeit, Université de Vienne, 2009.
Werner, Gösta, « Karl Kraus et le Prix Nobel », *Austriaca* n° 22 (1986) = *Karl Kraus (1874-1936)*, éd. par Sigurd P. Scheichl et Gerald Stieg, p. 25-46.

LE COMMISSAIRE MAIGRET DE GEORGES SIMENON ET « LES AUTRES[1] »

Il n'est pas de notre intention d'ouvrir un débat sur l'ensemble de la bibliographie consacrée à Georges Simenon et à ses romans policiers. Nous nous fixons pour unique objet d'étude le regard sélectif que le commissaire Maigret porte sur autrui rencontré au cours de ses enquêtes, sur l'évolution de ce regard au fil du temps, puis quelque peu retouché dans les adaptations filmiques et les séries télévisées qui couvrent pratiquement toute la collection.

« L'autre », qui n'est pas moi, retient depuis l'Antiquité l'attention des philosophes. Mais outre la nature abstraite de leur questionnement, les rapports entre les individus au plan social ont, de tous les temps, été marqués par des préjugés de toutes sortes. Dans l'Antiquité, par exemple, ceux qui n'appartenaient pas à la culture gréco-romaine étaient, d'emblée, considérés comme des barbares ou des ennemis. Au Moyen Âge, « l'autre », par définition, était celui qui n'était pas chrétien. En fait, jusqu'au XIX^e^ siècle, les discriminations existaient certes, mais elles étaient du domaine du réversible.

Lors du réveil des nationalismes en Europe, le nouvel impérialisme colonial, la notion d'altérité rend un son nouveau. Les travaux du naturaliste anglais Charles Darwin sur l'origine des espèces (1859), revus par l'anthropologiste Herbert Spencer qui prône la survie des plus aptes (« survival of the fittest »), mènent fatalement à l'eugénisme. *L'essai sur l'inégalité des races* (1852) d'Arthur de Gobineau favorise, de son côté, la race aryenne aux dépens des autres. De là il n'y a qu'un pas pour aller jusqu'au brûlot d'Edouard Drumont *La France juive* (1886), qui ne fait que circonscrire et exacerber la xénophobie et le racisme ambiants. Le fascisme et le nazisme feront le reste.

Sans nous arrêter ici sur les conséquences politiques et pratiques de ces doctrines, nous tenterons d'en examiner les retombées sur le plan social, à travers la vision de l'altérité du commissaire Maigret, dans les romans d'abord, puis revue par l'audiovisuel.

Dans l'avant-propos de son livre *Énigmes et complots*[2], le sociologue Luc Boltanski écrit : « Il est aujourd'hui généralement admis que le roman policier […] compte parmi les principales innovations du XX^e^ siècle dans le domaine de la fiction […], qui [joue] un rôle inégalé dans la représentation de la réalité. » Tant et si bien que le cinéma, la télévision et même le théâtre s'empressent d'adapter ces romans qui succèdent de plus en plus souvent aux chefs d'œuvre romanesques du XIX^e^ siècle.

[1] Les citations des *Maigret*, composés dans les années 30, sont tirées de l'édition Fayard, les autres de l'édition de la Cité.
[2] Nrf essais, Paris, Gallimard, 2012, p. 16.

Les enquêtes du commissaire Maigret sont de ce point de vue très révélatrices, puisqu'elles baignent dans un décor humain particulièrement riche et varié qui explique l'intérêt que lui portent des sociologues, et parmi les plus récents Luc Boltanski notamment, Jean-Louis Robert[3] ou encore Bill Alder[4]. Elles s'échelonnent, par ailleurs, sur une période mouvementée située entre 1931 et 1972. Le regard critique du commissaire face à « l'autre » est, en outre, d'autant plus précieux, et *a priori* plus valable, qu'il est celui d'un représentant officiel de l'État et de la loi. Or, Maigret est un fonctionnaire exemplaire qui s'incline devant l'autorité, combien même il lui en coûte. Surtout lorsqu'il est contraint de rendre des comptes à des juges d'instruction tels que Coméliau (très présent dans les romans) qui ont fait des études universitaires et qui dînent en ville. Maigret, lui, d'origine modeste, s'identifie au peuple, et il ne changera pas l'âge venant. Grand consommateur d'alcool, gros mangeur, un bon gros tout court, homme de terrain et non de bureau, ses enquêtes ont pour toile de fond les bistrots des quartiers qu'il parcourt à Paris ou en province. Plus rarement à l'étranger.

Il entretient des rapports familiers, voire amicaux, avec les prostituées, les mauvais garçons qui ont payé leur dette à la société et les pauvres diables coupables de petits délits qui, grâce à la bonhomie et à la simplicité du commissaire, lui rendent des services en lui fournissant les renseignements dont il a besoin. D'une même haleine, il fait la caricature des petits bourgeois, surtout quand ils ont de l'argent et s'en vantent, mais se pâme devant les grands bourgeois tels que maître Parendon dans *Maigret hésite* (1968), qui copule sur la table de son bureau avec sa secrétaire modèle, laquelle n'en est pas moins respectable pour autant, sinon davantage. Car Maigret, n'en déplaise à ses thuriféraires, est un *macho* consommé.

Sa sympathie va aux femmes qu'il se plaît à imaginer dans la position horizontale. Les autres, les femmes mûres et les mères abusives, sont achevées par quelques traits impitoyables dans lesquels le commissaire excelle. Un inspecteur de qualité, « Lognon le malgracieux », actif dans plusieurs de ses enquêtes, rate sa carrière et sa vie à cause d'une épouse revêche qui le démolit par ses exigences et ses lamentations. Dans *La nuit du carrefour* (1931), autre exemple, Mme Michonnet, mariée à un agent d'assurances cocasse, est classée dès son entrée en scène : « Elle avait une quarantaine d'années, un visage sans grâce, aux traits accusés ». Lorsqu'on interroge son mari, elle prend les devants : « N'aie pas peur, Émile !... On n'oserait pas te faire du mal. C'est trop fort à la fin… Et mon beau-frère, qui est juge de paix à Carcassonne… » (p. 45). Dans *Maigret tend un piège* (1955), deux femmes, la mère et l'épouse, se disputent la propriété exclusive d'un homme adulte surprotégé qui, si on suit la logique du commissaire, finit en assassin des femmes. Avertie des soupçons qui pèsent sur lui, la mère s'écrie : « Oser

[3] « Maigret à Paris », in : *Sociétés et représentations*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2004/1 n. 17.

[4] *Maigret, Simenon and France*, McFarland&Company inc., 2013.

accuser mon Marcel !... » (p. 129, 133). Elle court au Quai des Orfèvres, et s'adresse à son fils : « N'aie pas peur, Marcel. […] Ta mère est là. Je m'occupe de toi. » Le modèle de l'épouse idéale est Madame Maigret elle-même. Elle est campée dès le premier roman *Pietr-le-Letton* (1931) : « Il [Maigret] savait qu'il pouvait rentrer chez lui (à n'importe quelle heure du jour et de la nuit) et qu'elle se contenterait de l'embrasser, de remuer ses casseroles sur le fourneau et de remplir une assiette de quelque ragoût odorant. Tout au plus risquerait-elle, mais quand il serait à table, […] "ça va ?" » (p. 75).

Le commissaire vénère les aristocrates, les vrais, même lorsque, à un moment de l'enquête, ce sont eux les suspects. Le comte de Saint-Fiacre, par exemple, dans le roman *L'affaire Saint-Fiacre* (1932). De même, il a des égards pour le Danois Andersen (un des rares étrangers approuvés par le commissaire), premier suspect dans *La nuit du carrefour* : « Peut-être ce qui l'impressionnait le plus n'était-ce pas la résistance physique et morale de l'homme, mais la troublante élégance, la distinction… » (p. 7). Contrairement à ce qu'on pourrait croire, Maigret cache à peine son cabotinage. Les collaborateurs de Maigret, qu'il appelle « les enfants », lui obéissent au doigt et à l'œil et frémissent de joie quand il leur est permis de l'appeler « patron ». Sa photo s'étale à la une des journaux, rappelle-t-il fréquemment. Le monde entier le reconnaît et on entend les uns et les autres s'écrier : « c'est vous le commissaire Maigret ? ». Les psychiatres qu'il rencontre mensuellement chez son ami, le docteur Pardon, sont ravis de faire sa connaissance (*Maigret tend un piège*, 1955, p. 29-47) et des policiers américains se déplacent pour apprendre ses méthodes (*Mon ami Maigret*, 1949) .

Toutefois, ce qui fait le caractère unique du commissaire Maigret est l'humanité du regard qu'il porte sur ceux qui, par définition, représentent « l'autre », les marginaux, les criminels. Surtout lorsqu'il a obtenu leurs aveux après un interrogatoire serré, voire violent, et qu'ils risquent la peine de mort. Les critiques sont unanimes pour applaudir à cette rare qualité chez un commissaire. Une fois son devoir envers la justice accompli, Maigret essaie de comprendre celui qui lui fait face, y compris le criminel le plus endurci. Il a même, parfois, une attitude paternelle à son égard. Il lui arrive d'aller le voir en prison et de l'assister avant et pendant son exécution. C'est le cas de Pietr-le-Letton, meurtrier de son frère, que Maigret pourchasse sans répit jusqu'à la confession ultime, et à cette occasion, il partage avec lui une bouteille de rhum et, sans en avoir l'air, le laisse se tirer une balle dans la bouche pour lui épargner la guillotine. Dans *La guinguette à deux sous* (1931), le commissaire va à la prison de La Santé voir un condamné à mort qui a failli le tuer, auquel il « s'est intéressé, sans rancune » (p. 9). Dans *La nuit du carrefour* (1931), Else, « vulgaire, perverse et rouée » (p.128), mais très désirable, fait partie d'une bande d'escrocs et manigance un crime crapuleux dont elle est, bien évidemment, complice. Elle s'attire, néanmoins, la bienveillance de Maigret. Cela n'empêchera pas le fonctionnaire incorruptible de la livrer à la justice. Il lui arrive, cependant, de déroger à la règle en fermant les yeux sur le meurtre d'une jeune mère commis par une Flamande, Anna Peeters, dont il a

auparavant obtenu les aveux (*Maigret chez les Flamands*, 1932). Il laisse croire le commissaire local à la culpabilité d'un marinier en fuite. Cette enquête, il est vrai, n'est pas directement la sienne.

À ce stade, la vision de l'altérité du commissaire Maigret est celle du commun des mortels, avec ses qualités, ses défauts, ses préjugés, et une empathie pour les coupables digne d'admiration. Ce regard, exceptionnel pour un policier, face au marginal devient méconnaissable au contact de l'étranger, en particulier lorsque ce dernier est originaire de l'Europe de l'Est : le Polonais venu travailler en France, par exemple. Dans le monde interlope des enquêtes de Maigret, les Polonais, les Slaves en général, semblent être les seuls à s'enivrer tous et à se bagarrer quotidiennement à coups de couteau. Mais la xénophobie et le racisme de Maigret s'emballent littéralement vis-à-vis des Juifs, au point que, pour être précis, il y a, dans l'univers de Maigret, les « autres » et les Juifs.

Nous en avons l'illustration accablante dans une bonne partie de la production des *Maigret* entre 1931 et 1940. Dans la première enquête publiée en1931, *Pietr-le-Letton*, le criminel est estonien, au portrait éminemment fantaisiste d'un tueur accrédité, ivrogne, cultivé, polyglotte (on lui a offert une chaire à l'université de Varsovie…) raffiné, portant, outre son vrai nom, celui d'Oppenheim, révélateur, sans doute, de ses origines. Le délire raciste contre les Juifs dans ce roman rappelle au lecteur une période de l'histoire du XX^{e} siècle qu'il préférerait oublier. C'est en le traquant à travers Paris que le commissaire « atteignit le « ghetto[5] » (p. 68) où le Letton vivait, à l'hôtel du Roi-de-Sicile, avec une Juive russe, Anna Gorskine. « Dans tous les coins, dans toutes les taches d'ombre, dans les impasses, dans les couloirs, on devinait un grouillement humain, une vie sournoise, honteuse. Des ombres rasaient les murs… » (p.73). De peur de ne pas en avoir dit assez, le commissaire renchérit avec cet adage qui en dit long : « Chaque race a son odeur, que détestent les autres races. Le commissaire Maigret avait ouvert la fenêtre, fumait sans répit, mais de sourds relents continuaient à l'incommoder… Était-ce l'hôtel qui en était imprégné ? Ou la rue ? » (p. 159). «Le commissaire frappa […] On souleva le carreau d'un guichet, une odeur rance s'échappa. Le Juif avait une calotte noire sur la tête. Sa femme obèse… Il alla chercher un registre crasseux » (p. 69). Anna Gorskine qui tue est « dépoitraillée comme à son ordinaire, magnifique d'ailleurs, avec ses yeux qui étincelaient, la bouche tordue » (p. 154). Suit la description de sa chambre où, dans tous les coins, on perçoit « des acidités de chambre à coucher jamais aérée » (p. 159). Sur les photos « signées d'un commerçant de Vilna » trouvées sous le matelas, le commissaire contemple, parmi d'autres personnages plutôt repoussants, « une Juive d'une cinquantaine d'années, grasse, revêche, emperlée comme une relique d'église » (p. 163). « Des cheveux, on en trouvait partout, épais et gras comme des cheveux d'Asiatique » (p. 164). Un peu plus loin : les cheveux d'Anna, « rares,

[5] Les guillemets sont dans le texte.

laissant entrevoir le cuir chevelu… » ; « […] belle quand même, d'une beauté vulgaire, animale », « atteinte d'hydropisie ». C'est, en outre, une hystérique qui en devient « hideuse » (p. 170-171). Arrêtons-nous là pour ne pas citer des chapitres entiers du même acabit.

C'est bien davantage que de l'antisémitisme, c'est l'ivresse d'une haine sauvage. Pourtant nous ne sommes qu'en 1931, deux ans avant l'arrivée de Hitler au pouvoir, neuf ans avant le début de l'Occupation en France. Du reste, Maigret ne s'occupe pas de politique. Mais l'antisémitisme bat déjà son plein en Europe. Le sociologue Michel Wieviorka aurait-il raison d'affirmer que « L'antisémitisme […] n'a pas besoin de Juifs réels, visibles, pour se déployer, il fonctionne largement sur le mode du fantasme…[6] » ?

Pietr-le-Letton sera adapté en 1972 dans la série télévisée réalisée par Claude Barma et Jacques Rémy : *Les enquêtes du commissaire Maigret*, qui s'échelonne sur vingt-trois ans (1967-1990) avec Jean Richard dans le rôle de Maigret. Rien de la folie antisémite ne subsiste dans l'épisode. Plus de nom d'hôtel, plus aucune description du quartier, de la chambre, plus de calotte ni de femme obèse.

Le matériau narratif de *La guinguette à deux sous* (1931) est bien plus subtil car ici les Juifs sont les victimes, et le lecteur candide ne s'apercevra probablement pas qu'ils n'en sont pas moins les coupables… L'un d'eux, le dénommé Feinstein, est criblé de dettes et n'arrive pas à satisfaire sa femme. La malheureuse se voit obligée de prendre des amants qui, eux, la gâtent. Son mari fait alors du chantage à l'amant, son meilleur ami, qui le tue par accident. L'autre victime, Ulrich, était un brocanteur-usurier que le premier amant, à court d'argent et menacé de représailles, avait tué six ans auparavant. Les deux tueurs sont charmants, et le commissaire « aimait [l'assassin d'Ulrich] comme un ami » (p. 186). Georges Simenon en personne a appris à Jean Richard à interpréter Maigret dans l'adaptation de 1975. *La nuit du carrefour* a pour victime une fois de plus un Juif, diamantaire anversois « spécialisé dans les bijoux volés » (p. 137-138), « au type israélite prononcé…» (p. 35).

Maigret continue à cibler les Juifs dans ses enquêtes avec plus ou moins de férocité. Il aime les médecins, mais pas quand ils sont juifs, drogués, pour la plupart. *Le fou de Bergerac* (1932) est le Juif Samuel, né en Pologne, assassin, escroc international à grande échelle, « Et, bien entendu, Samuel, comme la plupart de ses pareils, ne devait pas s'occuper que des hommes ! – Dans les maisons spéciales de l'Amérique du Sud, ce sont les Françaises qui constituent le dessus du panier … » (p. 116). Mais Samuel tombe malade, il est condamné à mort, et Maigret découvre que son fils, médecin, l'a fait passer pour mort à l'hôpital d'Alger. Or, Samuel débarque un jour à Bergerac, où le fils, devenu le Dr. Rivaud, y est un des notables les plus en vue. Se sentant menacé, le fils tue le père.

---

[6] « Nationalisme et Racisme 1858-1918 », *Cahiers de recherche sociologique* n° 20, 1993, p. 177.

Il y a, bien évidemment, d'autres perles, mais la description en deviendrait trop répétitive. Après l'Occupation, on retrouve un Maigret de plus en plus débonnaire envers les Juifs. Faut-il s'en étonner ? Mais ça et là, il succombe encore à la tentation, comme dans *Les témoins récalcitrants* (1959) où l'on trouve une belle Juive, appréciée par le commissaire. Si elle tue, c'est en état de légitime défense. Mais on se rattrape avec le portrait du père, déjà mort : « Zuberski, qui se faisait appeler Zuber, [avait monté un entrepôt de peaux brutes dont la puateur était intolérable]. Plus tard, deux ou trois ans après la Libération, le bruit avait couru qu'il avait ramassé une fortune considérable et on avait parlé de son arrestation prochaine. […C'était] un bonhomme mal bâti, mal habillé, qui parlait le français avec un fort accent et qui savait à peine lire et écrire » (p. 60-61). En 1991, dans la série télévisée franco-belgo-helvético-tchèque (à 54 épisodes, diffusés de 1991 à 2005), avec Bruno Crémer en Maigret, on apprend que le dénommé Zuber était « un vrai brave type comme on n'en fait plus » !!!

Les adaptations cinématographiques et les séries télévisées des romans de Maigret seront systématiquement expurgées après l'Occupation car, à cette époque, être ouvertement antisémite devient politiquement incorrect. Dans les romans qui suivent, on trouve de moins en moins de Juifs. Les étrangers quels qu'ils soient, et le quartier du Marais, deviennent plus que présentables. À une exception près, et de taille. Par prudence, sans doute, Simenon a pris le chemin de l'Amérique au moment de l'Épuration. Rêve-t-il en exil de la belle époque de Vichy ? Toujours est-il que c'est là qu'il a composé *Maigret et son mort*, en mai 1948. L'enquête, une fois de plus, se situe dans « le ghetto » où « une odeur de crasse et de pauvreté prenait à la gorge, et parfois on voyait une femme lancer ses eaux sales à travers la rue […] dans un décor de Cour de Miracles. » (p. 87-88). Un peu plus loin : « Toutes les cellules puantes de la maison se mettaient à vivre d'une vie grouillante. » (p. 105). « Toutes ces maisons auraient dû être rasées ou plutôt brûlées avec leurs nids de puces et de poux de tous les pays du monde. » (p. 107). Mais il y a mieux, et l'auteur se surpasse. Son commissaire y traque une bande de *gangsters* tortionnaires slaves, trois hommes et une femme, et le chef en est Carl Lipschitz, un Juif, « accusé de meurtre et de viol sur une gamine » (p. 133). La bande en est à son quatrième massacre dont le « seul témoin était une fillette qui avait vu une femme torturer la mère » (p. 134). Il se trouve que la femme accouche alors que Maigret allait l'interroger et, grand seigneur, il fait mettre des fleurs dans sa chambre d'hôpital. Oserait-on y voir un transfert de l'Occupation ?

Il ne reste aucune trace de ces abjections dans le télefilm parfaitement stérilisé réalisé par Claude Barma en 1970.

Beaucoup de fervents admirateurs de Georges Simenon n'auront peut-être jamais lu ses romans. En revanche, ils auront pu apprécier les séries télévisées et dépolluées des *Maigret* (magistralement interprétés par Bruno Crémer), qui soulignent les dons d'écriture indiscutables de l'auteur.

Thérèse MALACHY
Université Hébraïque de Jérusalem

QUAND APPARAÎT L'« AUTRE » DANS LE THÉÂTRE DE SAM SHEPARD

Ella : …et ils viennent s'écraser au sol. Tous les deux s'écrasent. Comme un seul bloc[1].

Dans le théâtre de Sam Shepard, l'insatisfaction innée des personnages masculins conduit à des confrontations violentes, à la fois physiques et verbales, des dénouements impossibles, du ressassement entre personnages unis par un intérêt, partagé ou convoité, qui suscite désir et paranoïa dans tous les domaines sensibles à Shepard lui-même. Ces personnages en désir de se construire, de s'individualiser, sont liés les uns aux autres de façon étouffante et insatisfaisante. La dépendance à la célébrité, ses exigences autant que la famille et ses mémoires représentent le trop plein autant revendiqué qu'insupportable des personnages, qui se sentent poursuivis par un « autre » qui perturbe inlassablement leur existence.

Imaginé ou réel, l'« autre » est profondément perturbateur : alors, le tuer, l'éliminer, se fondre en lui, est l'entreprise majeure des personnages du théâtre de Shepard. Il est l'intrus que le personnage connaît trop bien, qui remet en cause sa puissance et risque de le détruire et la scène est une scène de provocation, d'invective cynique et destructrice, avec pour seul enjeu de tuer physiquement par les mots cet autre, ennemi réel ou fantomatique, qui veut l'annihiler. Théâtre du corps à corps soutenu par le verbe qui résonne dans la passion, la métaphore et la poésie pour rassurer le personnage sur son existence, sa puissance et lui assurer un ego.

Et si l'autre n'était que le personnage lui-même confronté à sa dualité, à son impossible unité et en quête d'harmonie, à sa mort ? La Voix de *Tongues* qui se fait la voix de toutes les langues en lui et dans lesquelles il disparaît, dont il ne reste que l'enveloppe : « Il y eut cet instant. Cet instant où j'ai disparu. Cet instant où j'ai disparu tout entier. Toutes mes pensées. Disparues. Tous mes sentiments. Disparus. Mon moi en entier. Disparu. Ne restait que mon corps tout entier.[2]. » Ou l'amant dans le doute de *Savage/Love* : « Ce fut en un instant/Quand on a regardé/ Quand on s'est vu/Que je t'ai tué[3]. » ; cette figure de l'ombre, du père, jailli de la

[1] Sam Shepard, *Curse of the Starving Class* in *Sam Shepard :Seven Plays*, Faber & Faber, 1981, NY, p. 200 : « Ella : and they come crashing down to the earth. Both of them come crashing down. Like one whole thing. »

[2] Sam Shepard, *Tongues* in *Sam Shepard : Seven Plays, op. cit.*, p. 312 : « There was this moment. This moment where I vanished. This moment, where the whole of me vanished. The whole of my thoughts. Vanished. The whole of my feelings. Vanished. The whole of my self. Vanished. The whole of my body was left. »

[3] Sam Shepard, *Savage/Love* in *Sam Shepard :Seven Plays*, *op.cit*., p. 326 : « It was in one moment/When we looked/When we saw each other/That I killed you. »

mort dans *Fool for Love* qui, depuis son rocking chair sur le bord de la scène, se fond dans son fils et se mêle au conflit qui l'oppose à son amante ; ou feu Henry, un père encore, qui dans *The Late Henry Moss* tient à s'imposer vivant à ses fils : « HENRY : Tu es certain que je suis debout ici en face de toi ? Que je suis encore une réalité dans ce monde[4] ? » Frères, qui dans *True West* se bagarrent pour préserver leur territoire et, pour finir, s'enchaînent l'un à l'autre comme Lee et Austin ou qui se comportent comme Carter, lequel, dans *Simpatico*, promet de « disparaître », de vivre dans l'ombre de Vinnie, son partenaire en affaires : « CARTER : laisse-moi rester avec toi ici, Vinnie. […] Je t'embêterai pas. Promis. […] Je disparaîtrai. Ce sera comme si je n'étais pas là[5]. »

Comment dans son théâtre se manifeste cet « autre », réel ou absent, quelles figures prend-il ? Pourquoi défie-t-il les personnages héros, quelle menace représente-t-il ? L'autre n'est-il pas finalement la fracture du personnage, son entrave à être « un » ?

I – LA PRESENCE DE L'AUTRE

1) L'autre : la peur et de la menace dans le théâtre de Sam Shepard.

L'autre, tour à tour imposteur, intrus, usurpateur, est le composant dynamisant de l'œuvre de Shepard inscrit déjà dans *Cowboys # 2* où le duo Chet et Stu en plein délire imaginaire se retrouve sous la domination d'une puissance invisible et destructrice. La peur de l'inconnu, personnage, organisation ou catastrophe, s'inscrit comme menace dans l'œuvre de Shepard depuis ses débuts, dans *Icarus's Mother*, *The Unseen Hand*, *Operation sidewinder*, *Red Cross*… Dans *Chicago*, Stu, installé dans sa baignoire, s'engloutit dans un récit catastrophique et dramatique où il manque de perdre la vie. L'expérience de soi face à l'inconnu menaçant, terrorisant ou mortel fait le théâtre des débuts de Shepard. Si ce ressort théâtral permet de remplir un but esthétique exprimé dans les « images animées » qui estampillent son théâtre, ces dernières trouvent leur origine dans l'inconscient, dans « les images emmagasinées de son expérience du monde extérieur[6] ». Combinaison de la forme, assimilation à une époque qui révoque les anciens modèles du person-

[4] Sam Shepard, *The Late Henry Moss*, Vintage Books, A Division of Random House Inc., NY, 2002, p. 105 : « You're convinced that I'm standing here before you ? That I'm an actuality in this world ? »

[5] Sam Shepard, *Simpatico*, Vintage Books A division of Random House Inc., NY, 1995, p. 133 : « CARTER : Let me stay here with you, Vinnie. […] I'll stay out of your way. I promise. […] I'll disappear. It'll be like-you won't even know I'm around. »

[6] Bonnie Marranca, *American Dreams : The Imagination of Sam Shepard*, éd. Bonnie Marranca, PAJ Publications, NY, 1981, p. 216 : « It must be true that we're continuously taking in images of experience from the outside world through our senses, even when we're not aware of it. »

nage et qui pousse l'écrivain à se prendre comme objet de son écriture, créer à partir de soi en quelque sorte, et du fond que sont les angoisses de l'écrivain face « aux territoires inconnus » de l'écriture qui lui promettent un « voyage à l'intérieur de soi-même[7] ».

Un voyage qui découvre les conflits et les doutes de l'auteur en faisant sa thématique que façonne son imagination y insérant une tension théâtrale, une esthétique de la peur et de la menace fondée sur l'irruption de « l'autre » qui n'a d'autre mission que de s'imposer et de troubler afin de créer l'incertitude et le sentiment d'inconsistance du personnage traqué. En résulte la peur de se perdre et/ou de « disparaître », qui s'exprime en scène par la permanence du danger que ressent le personnage sous l'emprise d'un « autre » qui veut prendre sa place.

Dans *La Turista,* du nom de la pièce et de la maladie qui touche Kent en voyage au Mexique avec sa femme Salem, est montrée, dans le premier acte, la vulnérabilité du personnage rapidement dominé par un enfant, Boy, serviteur, pauvre et mexicain de surcroit, qui envahit la vie du couple en prenant la place de Kent dans son lit auprès de sa femme. Il gagne en puissance et se transforme en assistant du « sorcier » venu guérir Kent, pour finalement annoncer la mort de ce dernier. Un deuxième acte, deuxième volet, se joue à une autre époque historique et aux USA où Kent va cette fois-ci se trouver confronté au même enfant, assistant cette fois d'un Doc, savant fou, qui veut le transformer en une « chose de beauté » qui se révèle être un « monstre dévoreur » et qui parvient à fuir en se fondant dans le décor. Kent est l'objet dans les deux actes du même enfant qui se mesure à lui et le destitue de sa puissance. Ren Frutkin voit en La Turista « […] l'intérêt renouvelé de Shepard pour la transformation et le transfert de puissance[8] ». Le savant avec la complicité de l'enfant-assistant prennent possession de Kent, le dépouillent de lui-même, le confrontent à sa mort et à sa disparition lui révélant son caractère éphémère. Le sentiment d'enfermement de Kent préfigure l'état d'agression que maints personnages ressentiront et vivront, attaqués de « l'intérieur » par leurs hallucinations et leurs angoisses, que provoque un entourage d'ennemis manipulateurs et envahisseurs, pilleurs de toutes sortes, impliquant que le personnage n'est pas maître de lui, qu'il est sous la menace permanente d'autres malveillants.

Cette peur, terreur, obsession d'être poursuivi et destitué, s'inscrit comme motif majeur de son œuvre dès les années soixante dix dans le cycle des pièces qu'il consacre à l'artiste, à la création et à la célébrité et plus tard à la famille.

---

[7] Ellen Oumano, *Sam Shepard The Life and Work of an American Dreamer*, St Martin's Press, NY, 1987, p. 134 : « […]writing is a « journey of self discovery » […] »

[8] *Ibid*., p. 114 : « It is another working out of Shepard's continuing concern for the transformation and transferral of power. [...] »

À *La Turista* peut être mis en parallèle *Geography of a Horse Dreamer*, où Cody, qui a le don de « rêver les chevaux », de deviner les gagnants, se voit séquestrer afin qu'un certain Doctor qui a localisé l'« Os du rêveur[9] » puisse l'extraire de la tête de Cody. Cet « os » c'est son génie, « Doctor » en connait la puissance insoupçonnée de Cody lui-même : « S'il connaissait sa puissance il pourrait même nous faire disparaître. Heureusement il n'est qu'un esclave pour nous[10]. » Peut s'ajouter à ce parallèle la paranoïa d'Henry dans *Seduc*ed qui se couvre de mouchoirs en papier pour se protéger des microbes « humains » qui l'environnent et qui mourra en clamant son éternité : « Je peux aller où je veux maintenant. Plus libre que la vie. Voler. Mon corps m'a quitté. On ne peut plus me voir […][11] ». Son mythe générant son antidote.

Esthétique de la peur qui engendre une dramaturgie de la rébellion et de la violence qui entraîne la mise en place des « camps » qui divisent scène et personnages de façon distincte pour faire s'affronter les parties, mettre en scène l'opposition, la compétition, l'oppression et plus abstraitement la dualité des personnages. Les films de détectives, les romans policiers, la science fiction lui fournissent un décor ou une inscription parodique lui permettant d'insérer à volonté et à tous les degrés la menace qui pèse sur le personnage, en l'occurrence l'artiste en mal d'inspiration comme dans *Melodrama Play* ou *Suicide in Bflat* où les musiciens sont retenus prisonniers ou traqués. Dans *The Tooth of crime* Shepard campe un monde du rock gangstérisé centré sur la célébrité éphémère. Cette pièce se concentre sur le trouble existentiel de l'artiste confronté à la concurrence sauvage. Ici il s'agit pour chacun d'absorber l'autre pour se l'approprier et le détruire à la fois. Leur duel de « style » est sans pitié, la star montante absorbe et détruit la star maintenant sur le déclin. Crow conduit Hoss au suicide qui pense ainsi protéger son honneur, sans état d'âme et sans aucun dû. Crow fait son chemin vers la gloire : « Où est-ce que je suis ? » demande Hoss « Seul[12] », lui répond Crow. A ce stade final de leur duel Crow a déjà éliminé Hoss.

Après le rock et le combat des rockstars c'est le jazz, la transmission et l'authenticité que Shepard interroge. Dans *Suicide in Bflat*, Niles, un musicien de renom a disparu. Sa silhouette dessinée au sol le matérialise, figurant autant sa

[9] Sam Shepard, *Geography of a Horse Dreamer*, in *Sam Shepard Fool for Love and Other Plays*, Bantam Books 1984, p. 304 : « DOCTOR : […] A dreamer's bone. »
[10] *Ibid*., p. 305 : « DOCTOR : […] If he knew his power he could even make us disappear. »
[11] Sam Shepard, *Seduced*, in *Sam Shepard Fool for Love and Other Plays*, *op. cit*., p. 276 : « I can move anywhere I want now. Freer than life. Flying. My body's gone. You can't even see me now. Nothing can see me. »
[12] Sam Shepard, *The tooth of Crime*, in *Sam Shepard : Seven Plays*, Faber & Faber, 1985, p. 243 : « HOSS (…) Where do I stand ? Where the fuck do I stand ! CROW : Alone, Leathers. »

présence que son absence et deux enquêteurs apparaissent pour élucider ce mystère. En parallèle se joue le désespoir suicidaire de Niles redevable tout autant qu'accablé par les « sources », ses « autres » aujourd'hui encombrants, qui ont nourri son inspiration et sont responsables de sa paralysie créatrice. S'il se sent redevable à ses inspirateurs, il se sent aussi leur prisonnier : « Ils m'ont montré leur musique. Je les ai copiés. C'est eux qui m'ont tout appris[13]. » En quittant physiquement la scène pour « rester mystérieux. Anonyme[14]. », Niles continue de la hanter sous la forme de sa musique jouée par Petrone son saxophoniste et Laureen sa bassiste. Ses musiciens sont habités par sa musique, font sentir sa présence tout au long de la pièce en jouant ou en effleurant les touches ou les cordes de leur instrument. Il est devenu leur « autre », celui dont ils vont à leur tour devoir s'inspirer et s'affranchir, qu'ils devront combattre pour composer leur musique :

> NILES : Etes-vous en train de vous martyriser avec vos propres instincts criminels ? Vous êtes en moi ou en dehors de moi ? Est-ce-que je suis en vous ? Est-ce-que je suis en vous, là, maintenant ? Est-ce-que mon bourdonnement agresse vos tympans ? Est-ce-que je vous rends fou ? Est-ce-que je crée des explosions ? Est-ce-que je détruits vos vieux modèles ? Ou est-ce-que je suis comme vous ? Exactement comme vous ? Tellement pareil qu'on n'est même pas à côté l'un de l'autre. Même pas séparé. Même pas deux choses mais juste une. Seulement une. Indivisible[15].

Si Niles expose ici le poids de l'appartenance, de l' « indivisibilité » et de l'impossible indépendance qui lie l'artiste à ses sources et à sa vision artistique et s'il semble sous entendre que ce lien correspond à un désir revendiqué et atteint, il va plus loin encore lorsqu'il évoque l'indivisibilité du musicien et de sa musique avec laquelle il existe « un », ego unifié, dans l'inspiration et la création, avec laquelle il forme un tout fascinant et effroyable bien qu'éphémère. Ici l'artiste atteint son but ultime, sa propre osmose, tout comme Henry mort et immortel dans *Seduced*. Un lieu ou l'autre n'a plus de sens, est dépassé. Rare moment dans le théâtre de Shepard.

L'art et l'originalité de la représentation de Shepard transforment ces duels existentiels en « jeux » pour leur donner vie et humour, les désintellectualiser. Ils « mi-

[13] Sam Shepard, *Suicide in Bflat*, in *Fool for Love and Other Plays*, Bantam Books, 1984, p. 216 : « But they showed me their music too. I borrowed from them. They showed me everything I know. »

[14] *Ibid*., p. 214 : «He wanted to remain mysterious. Anonymous. »

[15] *Ibid*., p. 229 : « Are you martyring yourselves with your own criminal instincts ? Are you inside me or outside me ? Am I inside you ? Am I inside you right now ? Am I buzzing away at your membranes ? Driving you bersek ? Creating explosions ? Destroying your ancient patterns ? Or am I just like you ? Just exactly like you ? So exactly like you that we're exactly the same. So exactly that we're not even apart. Not even separate. Not even two things but just one. Only one. Indivisible. »

ment » leurs combats intérieurs censés aboutir à leur libération. Son recours à des caricatures (sorcier mexicain ou médecin sorti de la guerre de Sécession, enquêteurs modelés sur des espions de la Guerre Froide, tueurs à gages) fournit une toile de fond teintée d'humour qui tempère le sérieux de l'enjeu. Ainsi la performance scénique, souvent expressionniste ou encore absurde, empreinte parfois de poésie naïve, parvient par le jeu scénique à estomper jusqu'à un certain point l'enjeu qui est de tuer pour exister : Niles dans *Suicide in Bflat* met fin à sa vie, et à celle de ses inspirateurs en déguisement de cowboy avec un arc et des flèches, il quitte la scène menotté et encadré par les détectives ; Kent disparaît en se lançant dans le décor ; Drake est « gelé », il fait face à Peter qui tient un club de golf et semble s'apprêter à le frapper. Pourtant la violence de l'enjeu demeure et ce jeu est un jeu de tueurs, un duel qui met face à face le protagoniste et cet autre à abattre. Il est à constater que le personnage et sa « menace » se tiennent toujours à proximité, prêts à se provoquer : dans *Melodrama Play*, Duke est l'otage de ses producteurs, il est emprisonné et mis sous surveillance pour « produire », l'ordre est donné à Peter d'abattre tout intrus. Dans *The Tooth of Crime*, Hoss, confiant en sa suprématie et en son triomphe, va sur le terrain de Crow pour le provoquer et l'affronter, Hoss se suicide. Les personnages convoités deviennent l'enjeu de l' « autre » assassin qui veut s'approprier leur potentiel.

On constate que l'autre se tient dans l'ombre du personnage, et la mise en scène insiste sur le jeu physique de la traque par l'encerclement, l'enfermement, l'enchaînement pour symboliser cette surveillance que le personnage subit et cherche à contrer pour retrouver son statut, voire tout simplement sa vie, sa puissance, son territoire artistique et personnel.

2) L'autre, « quelque chose d'indescriptible », envahit, prend possession et tue : hérédité, transmissions et métamorphoses sur fond d'Ouest mirifique

Du sentiment d'insécurité naît la paranoïa du personnage qui se sent menacé par l'« extérieur » qui le cerne, un monde proche et familier qui semble vouloir se substituer à lui. « L'autre » est le révélateur d'un moi en alerte, en voie de destitution, étape transitoire et dramatique pour le personnage qui n'a aucun moyen de se rebeller, qui fait son deuil de lui-même et de ses rêves. Les débuts d'acteur, d'écrivain et de musicien de Sam Shepard l'ont déjà confronté à cet étrange sentiment de la perte de soi, son cycle de pièces sur la famille revisite ces moments de désappropriation de soi qui « transforment » le personnage en un autre lorsque se fait la transmission de l'« héritage » maudit.

Un très poignant exemple annonciateur de transmission se trouve dans le monologue de Wesley dans *Curse of the Starving Class*, au tout début du premier acte, qui relate le retour de son père ivre. Wesley est lui aussi « saoul » de son père tant il en est « imprégné » comme le montre son aria qui va dérouler sa métamorphose. Bien qu'habitué aux retours fracassants de Weston, son père, Wesley vit ce retour de tout son être, en symbiose totale avec ce père, habité déjà par lui.

S'appuyant sur un rythme légèrement staccato Weston met en place cette absorption méthodique, progressive, à partir du sentiment profond de lui-même : « Je me sentais dans mon lit dans ma chambre dans cette maison dans cette chambre dans cet état dans ce pays. Je ressentais ce pays comme s'il faisait parti de mes os. […] ». Pour poursuivre sur la description de sa chambre décorée des souvenirs de son père qui le ramène à vivre la guerre contre les japonais, vécue par son père auquel, à présent, il s'identifie : « Moi, l'ennemi. L'espace autour de moi était comme un monde noir et énorme. […] J'avais peur de ce que j'entendais […] comme si quelque chose pouvait tout d'un coup m'envahir. Un étranger. Quelque chose d'indescriptible. Alors j'ai entendu la Packard gravir la colline. […][16] ».

Vision terrifiante, possédante, minutieusement rythmée de Wesley qui, au fil du récit, fait se calquer le père sur le fils, finalement métonymie du père soudain confondu avec la « Packard ». La « chose indescriptible » c'est la catastrophe que le retour du père, qui a dévié le récit du fils, l'empêche de voir : la transmission de l'hérédité au sortir du long sommeil dans lequel va sombrer Weston et duquel il s'éveille « transformé », déchargé de son passé et libre à présent. Héritage dont Wesley était déjà le dépositaire à son insu et qui le condamne à reprendre la malédiction paternelle. Sommeil-étape de passation du sort qui fait le titre de la pièce, qui libère Weston, symboliquement débarrassé de ses vêtements sales et condamne Wesley qui les a revêtus lorsqu'il se présente devant lui, renvoyant à son père l'image de « l'autre » dont il s'est libéré. L'appartenance à une « lignée » est incontournable et Wesley prend en charge la « propriété », hérite de cet autre paternel physiquement et symboliquement en en endossant le rôle. Son père, lui, n'a plus qu'à « disparaître » : Au Mexique ? Ouais. C'est là que tout le monde s'enfuit, hein ? C'est plein d'artistes en déroute là-bas. Je pourrais y aller et m'y perdre. Je disparaîtrai. Je recommencerai une vie nouvelle là-bas[17].

La transmission a libéré Weston qui veut aller « se perdre » ou « recommencer » ailleurs, là où viennent échouer tous les pères et les « artistes ». Le « sort » se perpétue en Wesley qui termine la pièce, en duo avec Ella, en continuant le récit inachevé de Weston au début du troisième acte sur le combat interminable du chat et de l'aigle se disputant à mort les testicules d'un bélier qu'il venait de castrer.

---

[16] Sam Shepard, *Curse of the Starving Class*, in *Sam Shepard : Seven Plays*, *op. cit*., p. 137-138 : « I could feel myself in my bed in my room in this house in this town in this state in this country. I could feel this country close like it was part of my bones. […] Me, the enemy. […] My listening was afraid. Afraid of sound. Tense. Like any second something could invade me. Some foreigner. Something undescribable. Then I heard the Packard coming up the hill. […] »

[17] *Ibid*., p. 194 : « WESTON : Mexico ? Yeah. That's where everyone escapes to, right ? It's full of escape artists down there. I could go down there and get lost. I could disappear. I could start a whole new life down there. »

Même épreuve de transmission pour Vince dans *Buried Child* dont la volonté de filiation à la famille qu'il retrouve interpelle et fascine Dodge, le patriarche d'une famille divisée par de sombres secrets familiaux et qui ne veut pas de ses fils comme héritiers. Vince, surgit dans la vie de ses grands parents et oncles qui ne le reconnaissent pas, ce n'est qu'à la fin de la pièce que Dodge l'identifie et le proclame son héritier. Revenant ivre de sa mission de pourvoyeur d'alcool pour Dodge, Vince fracasse la véranda et investit la maison en brandissant un sac de bouteilles. S'il ne reconnait plus Shelly, sa petite amie, il est par contre reconnu immédiatement par Dodge et Halie sa grand-mère. Alors que Dodge le désigne héritier de tout ses biens, Shelly demande à Vince pourquoi il a « disparu » ». Suit le monologue de son identification, de son appartenance à sa lignée, qui s'est imposé à lui lors de sa mission alors qu'il se regarde en détail dans le pare-brise de sa voiture : « […] Je détaillais mon visage. […] Comme si je regardais un autre homme. Comme si je voyais toute sa race derrière lui. […] Sa face est devenue celle de son père. Mêmes os. Mêmes yeux. Même nez. Même souffle. Et la face de son père est devenue celle de son grand père. Et ça a continué comme ça. […][18] ».

Ainsi le retrait, la fuite ou l'absence provisoire du personnage précède l'œuvre de transmission-métamorphose en un autre : Weston s'endort et Wesley revêt les vêtements de son père ; Vince passe la nuit sous la pluie, ivre dans sa voiture, faisant son hallucinant voyage à l'intérieur de sa « race ». Etape de la reconnaissance et de la passation pour Vince qui hérite tout : terre, addiction à l'alcool et sauvagerie. L'échange avec l'autre est un processus programmé, véritable transmission résolutoire qui se fait aux dépens des légataires Wesley, Vince et les autres qui héritent le « sort » familial, les figeant dans un « autre » imprévisible, qui devient archétype masculin aliénant leur vie à jamais, les privant de tout rêve d'eux-mêmes.

Transmission et métamorphose différentes pour les deux frères de *True West* qui se confrontent, à l'opposé l'un de l'autre : Austin a une famille et est écrivain, rigoureux ; Lee est seul et marginalisé, pareil à son père qu'il va voir dans le désert, il est instable, boit et vit de ses « aventures ». L'un est artiste, intellectuel et l'autre mène une vie aventureuse mais est doué d'imagination. Dans *The Splintered Self : Character and Vision in Sam Shepard's Plays* Ramesh Prasad Panigrahi suggère que « Lee représente la sauvagerie réprimée du personnage d'Austin et Austin représente les rêves réprimés de Lee[19]. » Ce que confirme Lee et qui lui revient en

[18] Sam Shepard, *Buried Child*, in *Sam Shepard : Seven Plays*, *op. cit.*, p. 130 : « I studied my face. Studied everything about it. As though I was looking at another man. […] And then his face changed. His face became his father's face. Same bones. Same eyes. Same nose. Same breath. And his father's face changed to his grand father's face. And it went on like that. […]

[19] Ramesh Prasad Panigrahi, *The Splintered Self : Character and Vision in Sam Shepard's Plays*, Abhijeet Publications, Delhi 110 094, 2004, p. 133 : « One can say here that Lee

mémoire, à la fin du premier acte, à l'époque où il regardait Austin avec envie : « Je me suis toujours demandé comment ce serait d'être toi. « […] Je t'imaginais dans une université avec des livres plein les bras. […] » Souvenir qui entraîne celui d'Austin qui : « l'imaginait (Lee) toujours quelque part. […] Dans plein d'endroits. Des aventures. Tu étais toujours au milieu d'une aventure. […][20] » Le désir de l'un pour l'autre est ravivé et concrétisé dans la maison de leur mère, celle de leur enfance alors que leur mère est absente et ne peut les séparer lorsqu'ils s'affrontent dans ce qui les lie et les oppose : l'Ouest, le vrai, celui de Lee qui triomphe de celui d'Austin aux yeux du producteur hollywoodien mais que seul Austin peut décrire. Commence ici la frustration de Lee, sa prise de conscience de sa dépendance à Austin et l'enclenchement de la bagarre qu'elle provoque lorsqu'il s'agit pour Lee d'« écrire » le scénario de son projet.

L'aspect irréversible de leur lien les amène à s'essayer à être l'autre, à se mettre dans la peau de l'autre : piller les maisons du voisinage pour Austin et tenter de s'approprier la machine à écrire pour Lee. Leur « deal » à l'issue de cet échange de rôle sera pour Austin d'écrire le script à la condition que Lee le prenne avec lui dans son désert. La fin de la pièce montre Lee attaché par une corde que tient Austin qui semble prêt à l'étrangler mais lorsqu'Austin se décide à abandonner son frère et à partir, celui-ci le rattrape et lui bloque le passage, image finale qui scelle leur enchaînement, le chat et l'aigle accrochés l'un à l'autre et suspendus dans les airs. Un autre et l'un pour l'autre.

Le « deal » semble être la solution pour survivre ou s'égaler à l'autre et il est question d'un « deal » aussi pour Carter et Vinnie dans *Simpatico* où les deux anciens partenaires en affaires, deux frères à s'y méprendre, se retrouvent confrontés à leur passé d'amoureux de la même femme et de trafiquants de courses de chevaux qui les a soudés à vie : « Un véritable partenariat. On était comme une équipe. Y'avait un sentiment entre nous. Pas vrai Vinnie ? Un vrai sentiment[21]. » Alors que la pièce se déroule, Carter rencontre Cecilia, la conquête de Vinnie et en tombe amoureux, il se rend compte alors de sa dépendance à Vinnie non seulement en affaires mais aussi en amour et lui propose de racheter ce lien en s'échangeant leur place : « Je prends ta place et tu prends la mienne[22]. » Désir de s'approprier l'autre pour palier un manque et accéder au tout qu'il représente.

---

represents the suppressed wildness of Austin's character and Austin represents Lee's suppressed dreams. »

[20] Sam Shepard, *True West*, in *Sam Shepard : Seven Plays*, *op. cit*., p. 26 : « I always wondered what'd be like to be you. […] I used to picture you walkin' around some campus with yer arms fulla' books. […] » « I always used to picture you somewhere. […] Different places. Adventures. You were always on some adventure. […] »

[21] Sam Shepard, *Simpatico*, Vintage Books A Division of Random House Inc. NY, 1995, p. 132 : « But we had -a partnership going there for a while. A real partnership. We were like – a team. We had a feeling between us. Didn't we, Vinnie ? A real feeling. »

[22] *Ibid*., p.132 : « I 'll take your place and you can have mine. »

Les bagarres des frères ou amis sont des désirs d'appropriation ou de domination de l'autre et Austin ne résiste pas à l'Ouest mythique et mirifique avec liberté à perte de vue que Lee représente ; Carter se met à admirer la liberté de Vinnie pour son mépris de l'argent et sa séduction. Cependant les images finales diffèrent : Dans *True West* Lee et Austin apparaissent « indivisibles », sous surveillance l'un de l'autre alors que dans *Simpatico* la complémentarité ne fonctionne pas : Carter s'abandonne à Vinnie, il lui fait allégeance, allongé, rampant devant un Vinnie debout et dictatorial au-dessus de lui dans une tenue de détective, libre et jouissant de sa puissance de tueur, clairement énoncée, et qu'il est en train d'exercer :

> VINNIE : […] C'est un sentiment fantastique de se lancer dans une nouvelle affaire. Cela me donne un but. Je suis moi-même à nouveau. Je vais où je veux. Je ne rends de compte à personne. Je pénètre dans les jardins et on ne sait jamais que je suis là. Je vois tout. Je suis témoin de tout. […] Imagine un peu. Tout de suite, là quand je te parle, quelqu'un coupe la gorge à quelqu'un d'autre. C'est dingue[23]. »

Shepard excelle à décrire l'ingérence programmée et progressive de l'autre capable d'annihiler tout personnage et de le transformer en proie pour le détruire ou se l'approprier. Une nouvelle fois c'est en allant sur le terrain de l'autre que le personnage se perd : Carter, supérieur matériellement à Vinnie se sent immunisé, fort de son aura sociale et domine de fait un Vinnie affaibli et censé avoir besoin de l'aide de son ex « partenaire ». Rapidement l'inversion se fait : Carter ne résiste pas à l'« authenticité » de Vinnie tout comme Austin envie celle de Lee ; Vinnie envie la puissance de Carter tout comme Lee envie le savoir d'Austin. Ces personnages sont comme magnétisés mais à s'approcher de trop près l'un de l'autre ils se perdent en voulant tout posséder.

Dans l'article « Worse than being homeless : *True West* and The Divided Self » William Kleb se réfère à R. D. Laing, psychiatre et auteur d'un ouvrage sur la schizophrénie, The *Divided Self*, pour appréhender et comprendre les personnalités de Lee et Austin. Il y a pour Kleb et selon la théorie de Laing : « une déchirure dans [leur] relation au monde ainsi qu'une cassure de [leur] relation avec [eux-mêmes]. » Kleb voit Lee et Austin non comme des personnalités « achevées » mais plutôt comme « dédoublées de différentes façons, peut être comme un esprit plus ou moins fermement lié à son corps, ou encore divisé en plusieurs moi etc.[24] ». Ces

[23] *Ibid*., p. 134 : « It's a great feeling to embark on a new case. It fills me with purpose. I'm my own man again. I move wherever I want to. I answer to no one. I cut through backyards and they don't even know I'm here. […] And the great thing about this business is there's no end to it. It's bottomless. Just imagine that. Right now, right this very second, someone is cutting someone else's throat. It's amazing. »

[24] William Kleb, « Worse than Being Homeless *True West* and *The Divided self* », in *American Dreams : The Imagination of Sam Shepard*, *op. cit*., p. 121 : « […] In such a state, the

« moi » d'adoption ou convoités égarent les personnages qui non seulement échouent dans leur entreprise mais en plus les coupent d'eux-mêmes comme le montrent les images finales où ils demeurent figés, fixés dans une attitude d'esclave ou de prisonnier. La gloire de Vince n'a été que de retrouver sa lignée, Austin n'acquiert pas la vision de Lee, Peter n'a que la mort à offrir à Drake. Wesley se soumet à l'enfermement que lui promet le sort qui s'est abattu sur lui. Leur aspiration idéale ou nostalgique à être « un » est chaque fois un nouvel enjeu, une nouvelle chance d'atteindre cette unité, car les héros de Shepard ne meurent jamais, ils sont suspendus et toujours en alerte, leur vie est centrée sur la lutte/bagarre pour exister, vaincre, assimiler ou s'approprier l'autre, réparer leur fracture.

II – LES AUTRES EN SOI : SE FAIRE LEUR VOIX POUR LES DECOUVRIR, SE LES APPROPRIER, LES NEUTRALISER ?

1) Le « pire » serait d'être sans voix pour le personnage shepardien

Partant de la vulnérabilité de l'être confronté à un environnement destructeur, Shepard a voulu investiguer ou plutôt tenter de retrouver et recréer une origine de la fragilité humaine, en mettant face à face la voix, expression de la pensée et de la volonté, et le corps censé accomplir ou s'accorder à ce que demande cette voix. Travaillant avec Joseph Chaikin sur ce projet théâtral qui s'intitulera *Speaking in Tongues*, il définit ainsi l'orientation qu'il aimerait lui donner : « […] des voix intérieures soumises à des attitudes différentes envers un corps qui serait en voyage […]. Comme si le corps était le véhicule et que ses passagers n'avaient pas envie d'être des voyageurs, ils ont des disputes, des discussions au sujet de leur destination, prennent des routes secondaires, se reposent, s'enlisent, puis continuent et entraperçoivent leur destination. […] Simplement des voix en recherche[25]. »

Corps et voix sont ainsi l'autre pour chacun d'eux, une voix qui apporte à l' « autre » son corps, sa matérialité : ouvrier, jeune accouchée, aveugle ou invocation du moi à sa dépouille qui devient son « autre » mort. Le corps devient la voix

---

individual lacks a firm, central sense of his own and other people's reality and identity ; he doubts the permanence of things, the reality and substantiality of natural processes, even the tangibility of others. As a result Laing asserts, « there is a rent in his relation with the world, » as well as a « disruption of his relation with himself ; he does not experience himself as a complete person but rather as split in various ways, perhaps as a mind more or less tenuously linked to a body, or two or more selves and so on. » […] »

[25] Barry Daniels, *Joseph Chaikin & Sam Shepard : Letters and Texts, 1972-1984*, éd. Barry Daniels, Theatre Communications Group, NY, 1994, p. 43 : « […] inner voices engaged in different attitudes toward the body which is on a journey […]. As though the body is a vehicle and the passengers aren't all that willing to be travelers-they have arguments, arguments about their destination-take side trips-rest-get bogged down-then continue-then get a glimmer of where they're going. […] Just voices in search. »

qui le parle, la voix le corps qui la porte. Autre vision d'une fusion obligée avec l'autre par l'indivisibilité de la voix et du corps sublimée dans la superbe simplicité de la scène de la « faim » qui fait dialoguer corps et esprit jusqu'à la disparition totale, l'engloutissement de la faim par elle-même : « […] Quand elle reviendra il ne restera rien que la faim elle-même quand elle reviendra. Rien que la faim mangeant la faim quand elle reviendra. Il ne restera rien que la faim se mangeant elle-même. Il ne restera rien que la faim[26]. » Corps et voix mêlés dans une envolée frénétique ou fusion transcendante les unissant dans le manque insatiable qui suscite le désir que sous-entend cette « faim » à la merci d'une mort qui peut tout engloutir mais aussi tout combler : « Quand tu mourras tous tes rêves se réaliseront[27]. »

Ici c'est l'autre en soi, intimiste et narcissique, dévorant, intellectualisé, poétisé, qui investigue toutes ses possibilités de soi pour se reconstruire en libérant toutes ses peurs, pour parvenir à s'entendre, se nommer, se reconnaître, se différencier de tous les autres : « Je – Ici – Je. Moi. Moi disant « Je » à moi-même. C'était moi. […] Sûrement. Qui d'autre ? […] Qui d'autre aurait-ce pu être[28] ? » Même dans la mort la peur demeure, l'incertitude de n'être pas le « moi »/« je » imaginé, attendu. La voix est l'autre issu de lui-même, universalisé dans l'absorption de tous les autres qui se reconnaissent en lui. Ici l'art poétique défie et dépasse le solipsisme.

Il en va différemment dans *Savage/Love* qui se joue en suite de *Speaking in Tongues*. Si les deux pièces s'enchaînent théâtralement elles diffèrent dramatiquement. Dans *Savage* l' « autre » féminin inventée dans ce que Chaikin nomme un « dialogue théâtral[29] » réveille le souci de soi-même du personnage-amant, invariablement narcissique et attaché à son intégrité originelle qu'il met en péril dans l'amour qu'il va donner à son amante, l'autre, la concurrente usurpatrice, qu'il découvre peu à peu en elle. En aimant il risque de se désapproprier de lui-même et tout au long de ce monologue il va jouer avec cet amour ou plutôt le jauger, lui tendre tous les pièges jusqu'à la tuer et se tuer lui-même en s'abandonnant à elle : « Tout mon corps s'est mis à frissonner / […] / Tu as tenté de me montrer que tu ne me voyais pas trembler / Tu t'es emparée de ma main / Et tout s'est arrêté / De tes doigts je suis ressuscité […][30].

---

[26] *Ibid*., p. 85 : « […] When it comes back there'll be nothing left but the hunger itself when it comes back. Nothing left but the hunger eating the hunger when it comes back. Nothing left but the hunger eating itself. Nothing left but the hunger. »

[27] *Ibid*., p. 92 : « When you die/ all your dreams will come true. »

[28] *Ibid*., p. 88 : « I – There – I. Me. Me saying : « I » to myself. That was me. […] Must've been. Who else ? […] Who else could it have been ? »

[29] Eileen Blumenthal, « Sam Shepard and Joseph Chaikin : *Speaking in Tongues* », in *American Dreams, The Imagination of Sam Shepard*, éd. Bonnie Marranca, *op. cit*., p. 144 : « It was a theatrical dialogue rather than a conversation. »

[30] Sam Shepard, *Savage/Love*, in *Sam Shepard : Seven Plays*, *op. cit*., p. 335-336 : « My whole body began to shudder / […] / You tried to show me you didn't see me shaking /

Ce que l'amant ne dit pas ou laisse en suspens, c'est son abandon de lui-même à l'autre qu'il semble suggérer dans sa disparition/mort suivie de sa résurrection.

2) Disparaître pour mieux réapparaître :
devenir l' « autre » qui réapparaît et s'impose

Il convient d'aborder le sens du « disparaître » récurrent chez Shepard, terme leitmotiv, banalisé par ses personnages qui en usent en abondance et souvent avec désinvolture et naturel : « disparaître » semble une issue commune. Disparaître est le terme générique d'un paradigme de l'éphémère qui englobe mort, fuite et transformation, impossible assimilation ou mythe : les personnages « disparaissent » du paysage scénique comme pour ne plus exister, ne plus être visible, comme Kent, Niles le musicien, Henry dans *Seduced* etc. et surtout Mike dans *A Lie of the Mind* qui s'éclipse à la fin de la pièce sans que personne ne le remarque : son rôle d'arbitre de la société qu'il défendait est terminé, son appartenance à l'Ouest dont il défendait l'art de vivre en dressant une frontière contre la civilisation n'est plus. *Far North* va jusqu'à faire de Bertrum un nouveau pionnier partant en solitaire avec son cheval à la recherche d'une nouvelle terre frontière. Ce sont les pères exilés et ici fils rejeté qui trouvent refuge dans un « désert » qui deviendra leur enfer préfigurant l'Autre, le masculin frustré, le père archétypal, mais aussi le lieu métaphorique d'où ils hanteront leur descendance.

Ainsi l'emprise sur la descendance par la voie d'un sort indépassable commence à la disparition des maîtres, pères ou artistes. Le passage à l'âge d'homme s'accomplit à la mise à mort ou sous menace du moi supplanté par cet autre qui s'impose et frustre le personnage de sa vision de lui-même qu'il conserve à l'état de rêve, origine des bagarres avec cet autre devenu le « gisant ».

Gisant qui paye une dette éternelle dans *When the World Was Green*, apparaissant sous la forme d'un Vieil Homme emprisonné depuis des temps presque immémoriaux pour s'être vengé sur un cousin qui avait empoisonné sa mule. Cette pièce fait état de la rivalité originelle des mâles du théâtre de Shepard, et pourrait s'inscrire comme point d'origine, genèse, de la dualité inscrite dans ses personnages :

> Il y a de nombreuses années, quand le monde était neuf, mon arrière-arrière-arrière-arrière grand père labourait un champ ouvert avec sa mule, lorsque le ciel se referma au-dessus de lui. L'air est devenu noir comme la nuit, il se brisa et se transforma en une brillante lumière verte et jaune. Là, devant lui gisait la mule de mon grand père. Commencèrent alors les massacres. Ils ne

---

You took my hand away from me / And everything stopped / From your fingers I returned / […] »

> se sont jamais arrêtés. C'est l'histoire qu'ils m'ont raconté. En quoi d'autre pourrais-je croire[31] ?

C'est l'aspect éternel des luttes, entre hommes s'entend, qui conditionne l'existence de l'autre, nécessaire existence qui maintient vivant et actif le mythe énoncé par le Vieil Homme de l'œuvre citée.

L'autre fonde l'aliénation du héros étranger au monde et en danger dans son intégrité, physique et intellectuelle, son socle identitaire. Le monde, tout ce qui est extérieur à lui est une menace qui conduit à une désappropriation de lui-même mais peut le conduire à une félicité qui s'avère mortelle : la femme capable de le séduire et de le faire se perdre à lui-même dans l'amour.

Cette femme n'est jamais une réalité, elle est de chair seulement dans nombre de ses pièces et surtout fantasme libérée dans des rêves ou poèmes comme dans *Savage/Love* ou encore dans *When the World Was Green* sous la forme de l'intervieweuse qui rend visite au vieillard emprisonné : ici elle représente la femme attendue et capable de briser ce sort accablant. Dans *Savage/Love* comme dans *When the World Was Green* les femmes semblent sur le point de libérer le masculin du « sort » hérité mais aucune fin ne confirme cet espoir qui demeure à l'état de possible, en suspens toujours.

Cependant Shepard ne peut remettre en cause la suprématie masculine en donnant à la femme sa place d'alter ego car cela bouleverserait un trait fondamental de sa conception et de sa vision de la société et surtout sur la finalité d'un territoire qu'il a sanctuarisé dans sa vision artistique et ré-investigué par le biais de son écriture, de sa langue, son « dialecte » puisé dans son expérience américaine et qui meuble cette représentation. Shepard est un nostalgique du passé américain, il y trouve sa voix et lui oppose son décalage dans l'« autre » , la femme principalement, qui veut lui interdire le territoire qu'il foule et parle avec sa langue, celle que Pierre Yves Pétillon nomme « la langue des bois et arrière bois, des collines, et des rues[32] », l'adjuvant, qu'il met face au « parler » de la société américaine moderne, symbolisée par la femme envahissante, qui le coupe de ses lointaines racines et lui sert d'opposant.

---

[31] Sam Shepard, *When The World Was Green*, in *Sam Shepard Three Plays*, Vintage Books, A Division of Random House Inc., NY, 2002, p. 230-231 : « Many years ago, when the world was new, my great-great-great-great grandfather was plowing an open field with his mule, when the sky closed in above him. The air turned black as night, then shattered into a brilliant green and yellow light. There before him lay my grrandfather's mule. Then the killings began. They have never stopped. This is the story they told me. What else could I believe ?

[32] Pierre Yves Pétillon, , Histoire de la Littérature Américaine : 1939-1989, Fayard, 1992, 2003, p. 14.

CONCLUSION : La nécessité de l' « autre » dans le Théâtre de Shepard

La mémoire de la « *Frontière* » est fondamentale dans l'œuvre de Shepard et l'auteur de *Leaves of Grass*, Whitman, qu'il mentionne dans *Action*, est une référence à « l'activité de création» au milieu de laquelle se débattent ses personnages. Richard Poirier dans *A World Elsewhere, The Place of Style in American Littérature* souligne que : « L'art est une action et non un produit de l'action. » Il souligne aussi la contradiction dont se revendiquent les écrivains américains, contradiction qui « suggère la continuité à l'intérieur des frontières toujours grandissantes du moi […] de la même façon que la répétition permet des variations à l'infini à l'intérieur d'une unique chose. […][33] ».

C'est bien là que s'inscrit l'art de Shepard qui consiste en sa volonté de reconquête et de reconstruction d'un territoire perdu, mythique, antérieur à la création du moi. Il insuffle son Ouest, son américanité à ses personnages et à ses situations théâtrales par l'originalité de sa perception, par son don créatif. Il crée l'autre à qui il assigne un rôle esthétique, technique, de moteur de l'intrigue fondée sur l'affrontement, il figure l'ennemi nécessaire au personnage « innocent » perturbé, déstabilisé par son incursion : cet autre est son chaos tout autant que préfiguration ou ouverture sur son moi. Dans *Le Récit de Soi*, Judith Butler cite Lévinas qui soutient que « l'interpellation de l'autre me constituait et que cette appréhension par l'autre précède toute formation de soi (le moi)[34]. » L'autre matérialisé, théâtralisé, de Shepard est ainsi l'inconscient de ses héros, ses multiples fractures qui le constituent, antérieures à son « je » avec lesquelles il se bat pour atteindre son ultime unité, bagarre infinie qui selon le terme que Butler emprunte à Laplanche « m'anime et, dans un premier temps, me submerge[35]. »

Pourtant ce sentiment de fracture, d'ambivalence conduit le personnage et son ombre vers la violence et le sentiment de solitude, d'isolement et de rejet. Leur combat se fait autour d'un ethos qui n'est plus collectif car appartenant au passé et qui impose la division que figure l'« autre » et la violence pour pérenniser cet ethos, lieu idéalisé de vie. Ce point précis de la recherche d'existence et de reconnaissance du « je » demeure au cœur du débat et de l'art de Shepard qui questionne incessamment cette entrave douloureuse, son obsession, son « objet de variations à

---

[33] Richard Poirier, *A World Elsewhere, The Place of Style in American Littérature*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1985, p. 21 : « Art is an action not a product of action. […] No wonder American writers have always been outspoken in praise of self-contradiction, of « whim, » and repetition. Self-contradiction suggests the unfinished life within the always expanding frontiers of the self […] while repetition allows for endless variations within single things. […] »

[34] Judith Butler, *Le Récit de soi*, traduit de l'anglais par Bruno ambroise et Valérie Aucouturier, Puf, 2007, p. 54.

[35] *Ibid*., p. 55.

l'infini » auquel Poirier fait référence et que Hobarth dans *Kicking a Dead Horse* questionne lorsqu'il s'adresse à son cheval mort. Il en fait une illustration tendre et presque humoristique en lui proposant de le rejoindre dans son trou pour échapper à sa solitude car, dit Hobarth : « ça me fait bien envie de sauter. Je n'ai rien à perdre. Mais je ne saute pas si t'es en train d'essayer de me rouler. Je vais pas plonger dans cette noirceur infernale sans être sûr d'avoir de la compagnie[36]. » La mort peut être, mais pas seul, en compagnie de l'autre, ici son cheval, après tout la « figure » la plus coopérative et fiable de l'Ouest ! Des vies éternellement liées les unes aux autres, en suspens au dessus du vide.

Claude VILARS
Docteure en études anglo-américaines

[36] Sam Shepard, *Kicking a Dead Horse*, London & Boston, Faber & Faber, 2007, p. 39-40 : « […] I'm willing to take the leap. I've got nothing to lose. But I'm not jumping down in there if you chicken out on me. I'm not diving down into all that infernal blackness without getting some assurance that I'll have company. »

PLACE DES HÉROS DE THOMAS BERNHARD
(DANS UNE MISE EN SCÈNE DE KRYSTIAN LUPA) : ALTÉRITÉ ET ALIÉNATION – IDENTIFICATION ET IPSÉITÉ LE DRAME D'UN MAL PASSÉ CONTEMPORAIN

*Pour Philippe Chardin, in memoriam**

La réalité est si abominable
qu'elle ne peut pas être décrite
aucun écrivain n'a encore décrit la réalité
comme elle est réellement
voilà ce qui est effroyable[…]
Mon frère a fui lui aussi ces gens effroyables
dans Kleist Goethe Kafka
mais on ne peut pas toute sa vie
se contenter de fuir dans la littérature et dans la musique
à partir d'un certain point ça ne marche plus
il ne reste plus alors selon les cas que le suicide
Probablement ce n'est qu'une question
d'instant favorable
une question d'instant favorable c'est tout[1].

* Nous dédions avec émotion cette évocation de la mise en scène de la *Place des héros*, que nous n'avons pas pu voir ensemble, à notre collègue et ami Philippe Chardin, disparu le 11 janvier 2017, qui préparait une communication portant sur l'œuvre de Bernhard. Nous rendons hommage à son brillant esprit, à sa vaste culture, à son humanisme profond.

En souvenir de son sourire bienveillant, de son écoute attentive, de sa délicatesse et de son intelligence.

[1] Thomas Bernhard, *Place des Héros*, traduction de Claude Porcell, éd. *L'Arche* 1990-2016, p. 101 (nous respectons bien entendu ici la typographie reproduite.)

Nous emprunterons cette belle traduction publiée, en en reprenant assez librement les termes, chaque fois que nous ferons allusion à un passage selon nous significatif de la pièce, mais, comme notre travail veut se consacrer à la mise en scène de Lupa, dont les surtitres en français, créés pour l'occasion, ne sont pas disponibles – impossibles à reconstituer de mémoire –, et traduisent en sus les paroles d'un spectacle en lituanien, langue que le metteur en scène ne connaissait pas non plus, par respect pour l'esprit de la pièce et en hommage à son dispositif, nous ne renverrons pas, contrairement à notre usage, les références évoquées dans le cours du texte à des notes systématiquement rattachées à cette édition de Porcell, fameux et fidèle traducteur de Bernhard, dont on peut trouver par exemple le texte-source *in* Thomas Bernhard *Heldenplatz, Suhrkamp BasisBibliothek*, *Suhrkampverlag*, Frankfurt-am-Main, 1988 – Berlin 2012.

Pour cet exergue, indépendant du corps du texte, et objet d'une dédicace, nous reproduisons exceptionnellement l'allemand ci-dessous (Thomas Bernhard, *Heldenplatz*, *op. cit.* p. 94) :

Festival d'automne 2016 à Paris : après son passage encensé au festival d'Avignon, arrive à l'Odéon la troupe lituanienne qui a créé, le 27 mars 2015, au Théâtre National de Lituanie, à Vilnius, avec Krystian Lupa, le célèbre metteur en scène polonais qui n'en maîtrise pas la langue, mais l'a guidée, fort de sa science et avide d'une expérience nouvelle, par l'œil et à l'oreille, la dernière pièce, en quelque sorte testamentaire, de Thomas Bernhard : *Place des héros (*en lituanien *Didvyrių Aikšt*, en allemand ***Heldenplatz***).

À l'origine commande du *Burgtheater* de Vienne, dirigé par Claus Peymann, proche de Lupa, pour le cinquantième anniversaire du théâtre, cette pièce plus que politiquement sulfureuse fait un scandale en 1988, lors de sa publication comme lors de sa représentation. Elle évoque le lieu très symbolique où Hitler prononça, devant un peuple rallié, son discours de rattachement de l'Autriche à l'Allemagne – *Anschluss* – le 15 mars 1938. Bernhard, dans un contexte qui met en place le ministre Kurt Waldheim, président d'obédience passée nazie, y dénonce l'antisémitisme toujours régnant en Autriche, l'esprit et l'action de ses gouvernants. Il y met en valeur son protagoniste, professeur de mathématiques universitaire, le viennois Josef Schuster qui, exilé au moment des événements dans la ville d'Oxford, revient dans son pays d'origine cinquante années plus tard, et, prêt à repartir, entre autres parce que son épouse ne supporte pas d'être revenue dans leur appartement, qui donne sur ladite place des héros, où elle entend encore les cris et acclamations d'alors, se défenestre, juste après avoir fait ses cartons de départ pour l'Angleterre (la scène est jonchée de ces cartons de déménagement libellés « Oxford »).

Grand connaisseur et admirateur de Bernhard, avec lequel il avait même correspondu, et qu'il a plusieurs fois mis en scène (celle-ci est la septième), Lupa respecte assez fidèlement et le texte et les didascalies de la pièce. Ses arrangements subtils fascinent toutefois, garantissent la force éthique et esthétique de la pièce, mettant en œuvre un art magistral de persuader, captivant presqu'au sens propre le public, mettant en évidence l'actualité désolante de la pièce.

---

die Wirklichkeit ist so schlimm
dass sie nicht beschrieben werden kann
noch kein Schrifsteller hat die Wirklichkeit noch geschrieben
wie sie wirklich ist
das ist das Fürchterliche […]
Mein Bruder ist ja auch vor diesen Fürchterlichen
in Kleist, Goethe, Kafka, hinein-geflüchtet
aber man kann nicht das ganze Leben
nur in die Dichtung und die Musik hineinflüchten
an einem bestimmten Punkt geht das nicht mehr
dann bleibt unter Umständen nurmehr noch der Selbstmord
Wahrscheinlich ist es nur die Frage
des günstigsten Augenblicks
die Frage des günstigsten Augenblicks ist es.

On voit d'emblée une salle, immense et vide, où viennent officier deux domestiques : une jeune, ladite bonne, Herta, l'autre plus âgée, la gouvernante en titre, Frau Zittel, ce une semaine après le décès du professeur Schuster, le jour où doit avoir lieu son enterrement. La plus jeune a le regard fixé sur la fenêtre, d'où elle semble reconstituer mentalement, de façon obsessionnelle, le drame dont elle a été le témoin direct. Traumatisée, elle ouvre de grands yeux, où vient s'absorber la lumière du dehors (un projecteur éclaire admirablement, à intervalles réguliers, son regard halluciné, placé derrière cette fenêtre de décor hautement symbolique). Elle cire mécaniquement des paires de chaussures dispersées, celles du défunt Schuster, qu'elle place (invention de Lupa) en direction de la croisée : suggestion forte de mise en scène, comme si elle redessinait sans relâche, à partir d'une habitude domestique, fixée qu'elle est intérieurement restée au moment de la tragédie, qu'elle tente ainsi peut-être de s'expliquer mieux, ou qu'elle ressasse seulement éperdument, le chemin emprunté par son maître en vue de son suicide. L'autre, la plus âgée, renifle (flaire) et brosse un costume : celui que Schuster portait au moment des faits, observant tout haut qu'il ne comporte, étrangement selon elle, que la trace d'un trou minuscule, à peine plus qu'une légère éraflure, tandis que la chemise assortie présentait, dit-elle, des marques sanglantes. L'hypotypose descriptive produit son effet sur nous. Frau Zittel, tout en parlant, exhibe les pièces à conviction, puis poursuit sous nos yeux son travail de blanchisserie, comme si elle tentait et de se donner une raison d'être là encore, et de pallier par la continuité de son activité l'absence définitive, voire de conjurer la fin tragique de son destinataire, tout en ne cessant de l'évoquer, en une sorte de *leitmotiv* cruel.

« Tu as vu sa tête écrabouillée, certes, tu l'as répété maintes fois », lance-t-elle, accusatrice, à la jeune femme auprès d'elle hébétée, tentant de la sortir de sa torpeur par des propos suffisamment violents pour la faire réagir et modifier son comportement, face à des événements qui l'ont elle-même terriblement ébranlée. À moins qu'un brin jalouse et sadique, elle ne convoque la vision par ses mots crus pour provoquer une souffrance renouvelée et plus grande. Peine perdue quoi qu'il en soit. La jeune femme, on peut l'envisager d'après ses propos laconiques et ses actes hantés, entretenait vis-à-vis de son maître une relation faite d'un affect profond et fasciné, sinon amoureux, suggère Lupa en la montrant hypnotisée ou prostrée. Elle nous invite à participer à la reconstitution, presque mimée, de la scène taboue d'autodestruction.

C'est alors que se joue sous nos yeux une représentation ambiguë et profonde des dimensions nombreuses de l'altérité : chacune des deux femmes (dont l'une au moins, la Zittel, semble double : compatissante et méchante, naïve et intellectuelle) livre un portrait rétrospectif du professeur Schuster, dont on ne voit autrement, très rapidement, que la silhouette, par le biais d'une vidéo projetée sur le mur de face, occupée à repasser méticuleusement une chemise.

Deux points à soulever : le dispositif dramatique, qui propose en partie un « paysage avec figure absente » (nous empruntons cette belle formule au poète Philippe Jaccottet, ce veilleur d'âmes), celle d'un homme dont on entendra parler pendant presque quatre heures sans presque jamais le voir, et qui donc fait appel à l'imagination du spectateur, en même temps qu'il entretient chez lui un doute quant à ce qui lui est rapporté, focalisé ainsi par des personnages extérieurs débordant d'affects, et placés comme au bord de l'hystérie, de la folie sans doute.

Second point : dans le contexte politique d'un réquisitoire, qui s'emploie avec la plus grande virulence à dénoncer le potentat nazi, on découvre, par les dires des servantes, essentiellement dans la bouche de celle, plus loquace, dont on comprend progressivement qu'elle a joué un rôle de compagne auprès de lui davantage que sa propre épouse (Josef s'entretenait souvent avec la Zittel, discutait avec elle de la philosophie à laquelle il l'initiait, la conseillait dans ses rapports avec sa mère malade, lui préconisant la lecture de Tolstoï, etc.. Tandis qu'il paraissait avoir renoncé à partager quoi que ce soit qui puisse lui tenir à cœur avec son épouse, dont il sera dit qu'il considérait qu'elle avait la tête vide), que le professeur, victime des nazis, avait un comportement relevant de l'ostracisme et d'une forme de haine manifeste, entretenue par lui avec persévérance et partialité. Maniaque, tout en les endoctrinant et en les soignant, il malmenait de façon perverse ses domestiques, les poursuivant de sa vindicte jusque dans l'exercice de leurs fonctions de spécialistes, celle du repassage apparaissant en l'occurrence comme emblématique de son attitude générale : il serinait à Zittel, en lui donnant l'exemple, la nécessité de faire et refaire son blanchissage, invoquant l'idéal d'une pseudo-perfection, proche, telle qu'elle nous est présentée (accompagnée d'insultes : il jetait même les chemises selon lui mal repassées à la figure de sa gouvernante, l'humiliant et l'insultant) d'une obsession malvenue et malsaine, vaguement ridicule sans doute, et sans nul doute sans rapport aucun avec une conduite humaine digne de ce qualificatif, ou simplement humaniste. Le professeur était en outre quelqu'un qui négligeait sa femme, on l'a signalé, et disait également un mal acerbe de ses enfants, filles que l'on découvrira ensuite pourtant sincèrement attachées à lui et à sa mémoire : il les réduisait de façon plus que méprisante, selon une rhétorique récurrente, à des intellectuelles célibataires inutiles, nuisibles même, d'après ses dires, à la société. Il regrettait leur naissance. Son seul proche aurait été son frère, le professeur de philosophie Robert Schuster, son unique amour, son unique tolérance selon Zittel.

Ainsi, Joseph n'aurait pas seulement été la victime d'un système oppresseur : à son échelle, en apparence minimaliste en regard des événements politiques, mais thématiquement significatif, il le reproduit, ou du moins le produit à sa façon, en se comportant en tyran de son entourage.

Le manichéisme est étranger à l'intelligence sociale et psychologique de Thomas Bernhard. Il n'y a pas d'un côté les bons, de l'autre les méchants : Lupa nous le fait entendre de façon magistrale, en déployant la succession des interven-

tions de personnages proches sur le plateau, doux en apparence : ils se parlent calmement, s'approchent, se touchent, se sourient, s'assoient côte à côte (Zittel peigne maternellement les cheveux de la jeune fille trop émue ; Robert demande à la fille de Josef, la réfractaire Anna, de venir se poser sur le même banc que lui : elle s'exécute), mais en vérité ces mouvements se placent en contrepoint frappant des étranges valeurs transmises par les dialogues, souvent reconstitués (Bernhard est l'initiateur de ce dispositif, que Lupa met en valeur en l'exacerbant : la Zittel prend quasiment Herta, qu'elle maltraite par ailleurs, dans ses bras) en forme de monolithiques monologues, enfermant les figures dans des soliloques sauvages même, hostiles en vérité à tout partage de sentiments, d'émotions qui seraient sincèrement communs et « civilisateurs » : créateurs d'une vie familiale et citoyenne harmonieuse, où chacun se soucierait de cultiver et de transmettre une éthique, au service du bien et du bonheur des autres.

Le texte propose, lui, une terminologie sans ambages. Il y est question de sous-humanité et d'anéantissement (*Vernichtung*). Josef Schuster en appelle à l'extinction de sa famille, qui mérite d'après lui non seulement de ne plus vivre, mais aurait mérité de ne pas voir le jour, constituée qu'elle serait d'une bande d'assassins : ils sont ses fossoyeurs, dit-il de ses enfants, qu'il dépeint comme des monstres inhumains, des imbéciles carnivores. On a toujours les enfants qu'on ne voudrait pas avoir, énonce Schuster par la bouche de Zittel, qui se souvient et médit, aussi attachée à lui (parce qu'il avait besoin d'elle, expliquera-t-elle) que critique à l'égard d'un homme qu'elle présente délibérément comme abusivement égoïste, et malfaisant. Son entourage aurait été un ensemble, exprime-t-il ainsi, de sous-hommes (*Untermenschen*) : le vocabulaire propre aux nazis, qui le combattent et qu'il combattra jusqu'à se tuer lui-même, habite la rhétorique de Schuster. Personnage traqué, abîmé, devenu semi-fou, ou nature mauvaise complaisamment autoentretenue ? Les deux sans doute. Bernhard, qui ne s'exclut jamais des jugements moraux, lui-même semble s'inclure dans cette logique de haine de l'autre, lorsqu'il confie à Josef ce sentiment particulier qu'il éprouvait profondément : celui de pas vouloir appartenir à une nation ressentie comme odieuse : Josef exprime, toujours par la voix commémorative de Zittel, son désespoir de n'avoir pas été français plutôt que viennois. Ici d'évidence Bernhard profère une confidence, sur lui qui ne supportait pas ce qu'étaient devenus son pays et ses habitants. D'autres notations nous invitent à l'identifier à son personnage : son amour pour Glenn Gould par exemple, auquel Bernhard comme on le sait consacra un roman, son refuge dans les livres et la solitude, ses rapports plus que méfiants avec son entourage.

La haine de soi, la haine de l'autre, ou la grande défiance vis-à-vis de lui s'entremêlent, ou se contaminent. Les imitations perverses se succèdent, se recoupent, se répondent, en de significatifs, souvent immondes échos. Les persécutés se muent en persécuteurs. Ou à cette occasion deviennent qui ils étaient.

Zittel, fidèle disciple de Schuster, se plaît à torturer la jeune Herta, figure d'innocence encore provisoire peut-être, non pervertie, qui se contente de répéter,

en un *leitmotiv* plaintif, que le professeur lui avait promis de l'emmener à Graz, cette ville dont il disait, lui repart Zittel, qu'elle n'est qu'un repaire de vieux et de débiles mentaux, une *antiville*. Comme Schuster lui reprochait, à elle, de ne savoir repasser correctement, elle remet en cause la façon qu'a Herta de cirer les chaussures, pour finir par lui déclarer son incompétence, son inutilité, son caractère gênant, de paresseuse, de parasite, de voleuse : elle aussi est de trop, elle n'a pas sa place ici ; Zittel va jusqu'à lui faire entendre – peu charitable par nature probablement, et élevée qu'elle fut par son maître : reproductrice de ses vilaines façons – qu'il serait préférable qu'elle ne soit pas. Elle tente de la persuader que le professeur, dont elle a gardé un souvenir si fervent, ne l'aimait pas, disait d'elle qu'elle dormait du bon sommeil des imbéciles, et qu'on avait eu besoin avec elle d'une femme prête à exécuter les basses besognes, c'est tout : celles qui auraient dégoûté n'importe qui, qu'il aurait même songé à se débarrasser d'elle en la plaçant ailleurs.

En chaîne, en série, la méchanceté se répercute, gagne comme une gangrène les bouches, et frappe les consciences. La nature humaine [du moins celle que convoquent les lieux choisis de l'action], désignée coupable, se retrouve en procès. Un plaidoyer relatif (pour le sort de Schuster, pour celui de sa femme, de ses filles, de ses domestiques, de son frère usé et désabusé) est le pendant d'un long réquisitoire, qui s'étend aux principaux acteurs du drame.

Apparaît bien (à l'acte II) le fameux frère censément proche de Josef, Robert. Robert, la seule véritable affection (exception affective, favori, détenteur d'une estime jamais autrement dispensée) de Josef, selon Zittel : maître dans l'art de vivre et dans l'art de l'existence. Josef aurait jugé que son frère possédait une nature différente, poétique, qu'il aurait été en quelque sorte seul digne de cohabitation. Le spectateur attend la découverte de l'admirable personnage. Robert, lui, déçoit ces attentes, et dément les propos qui l'ont préalablement auprès de nous configuré : il explique que son frère était plus philosophe que lui – dont c'était pourtant le métier – que les deux frères s'appréciaient certes, mais sans s'admirer, et que lui ne va plus au théâtre et au concert que par un amour de la musique devenu source de déconvenue, au moment où les Autrichiens, dit-il, commencent à perdre jusqu'au sens de la musique. Ces barbares le seront tout à fait selon lui lorsque la caractéristique encore civilisatrice qu'il leur accorde, en mémoire d'un âge d'or, leur disposition musicale, aura disparu. Plus aucun concert ne lui plaît. Son frère déjà, disait Anna en valorisant la cohérence paternelle, ne pouvait plus fréquenter aucune salle, entendant la personnalité des nazis bruire plus fort que tous les sons des anciens compositeurs, provoquant une incompatibilité des écoutes, créant une dissonance.

De Robert aussi on avait dressé donc, au cours de l'acte I, le portrait *in absentia*. Progressivement, cet ami des arts, ce philanthrope annoncé se révèle autre. Lorsque la fille de Josef, relayant en quelque sorte la mémoire de son père, lui de-

mande de signer une pétition pour qu'une route prévue par le gouvernement ne passe pas dans le jardin de la maison de famille, détruisant le paysage, la forêt autour, *via* un projet suscitant l'angoisse de ses proches et prévoyant la fin de tout le village, obstinément il refuse. Il a trop lutté, dit-il, passé sa vie en protestations, dont il s'aperçoit, confiné dans le renoncement, qu'elles étaient toutes vaines. On ne change pas le monde : tel est son constat, définitif. Ce faisant, s'il invoque vaguement la nécessité logique d'un relais, par les jeunes générations, il en condamne les initiatives, et consent à une image abîmée de leur avenir. Lui seul détient, par ses relations, le pouvoir de faire obstacle au projet qui mine le moral de sa nièce : il s'abstient. Égoïstement, il énonce que la route ne sera, selon toute probabilité en outre, construite qu'après sa mort. Après lui le déluge. Il ne prendra pas non plus en charge les frais relatifs à l'entretien de la vieille mère malade, hospitalisée, de Zittel, comme Josef l'aurait d'après sa fille souhaité. Sa belle-sœur n'a qu'à s'en charger, dit-il.

Robert fermement critique les conversations du temps, corrompues, mensongères, mondaines et les pratique pourtant : concession négative supplémentaire à tout ce qu'il dénonce. À l'acte III, lui qui avait précédemment argumenté, en un quasi-soliloque auprès de ses nièces, sur la nécessité impérieuse d'une solitude devenue unique exutoire, ou plutôt art de la survie, se répand en propos divers, plus ou moins répétitifs, ou décousus, se confiant à l'oreille de chacun, entretenant verbalement une communication qu'il disait impossible, rompue. Si la taille des répliques qui lui sont attribuées, en regard de celle des autres, atteste ce phénomène chez Bernhard : répliques dysphoriques et obsessionnelles plus que proprement mondaines (dans leur teneur et au vu d'un entourage de familiers affligés, dont un admirateur de son frère déplacé pour l'occasion), Lupa force le trait, en le montrant le visage souvent ravi, souriant, comme presque perdu dans une superficialité de discussion obstinée, tandis qu'auprès de lui la fille de Josef, Anna, se renferme manifestement dans ses pensées noires, comprenant qu'il poursuivra son entregent apparent, sans plus céder, sans plus accorder aucune aide concrète à personne. Il ne voit pas non plus, le jovial Robert, qu'Herta est toujours aussi morbidement ébahie, il ne sent pas que sa belle-sœur est en danger. Il ne cesse de parler, avec des manières affables, d'occuper l'espace du discours, au milieu de convives venus prendre un repas avec la femme du défunt, elle aussi portraiturée *in absentia*, qui n'apparaîtra qu'à la toute fin de la pièce, pour mourir véritablement sans grand doute selon Bernhard, symboliquement effectivement selon Lupa. Bernhard en effet propose le jeu de scène suivant : à la fin du repas qui réunit les membres de la famille et les supposés proches amis de Josef, sa femme Hedwige, sans avoir presque rien dit, que tenu des propos qui confirment son mal-être et ce sentiment de n'être nulle part à sa place, tombe littéralement « le nez » sur le plateau de la table, au cours du déjeuner succédant à l'enterrement de Josef, provoquant la sidération générale : l'effroi, écrit Bernhard. Lupa évite cette brutale démonstration et son effet dramatique possiblement malvenu, pour le troquer contre une subtile coïncidence. De même qu'Herta, à l'acte I, semblait hypnotisée par la lumière du

dehors, qui jetait un éclairage tragiquement esthétique sur le drame de la défenestration, ou encore (aussi bien) reflétait la clarté de son âme pure choquée par une mise à mort, la femme de Josef se trouve *in fine* auréolée d'une lumière toute semblable : un projecteur dessine sur son visage un halo lumineux, qui en épouse parfaitement les contours ; elle semble, ainsi mise en valeur, comme centrale, centrée et absente, se séparer à tout jamais de ce qui occupe encore ses voisins de table, restée qu'elle est *cosa mentale* au moment de cet *Anschluss*, qui scella la perte des juifs de Vienne parmi les autres.

Herta et Hedwige se rejoignent dans une même désolation, une déploration éclatante pour le spectateur, imperceptible pour Robert : elles sont pour nous visiblement complètement anéanties. Pendant que les convives bavardent et lapent leur soupe, Robert tenant en quelque sorte la vedette, même si tous échangent des propos pessimistes, qui touchent la décomposition politique de l'Autriche comme ses avatars pseudo-artistiques, les deux femmes : l'une qui n'a plus d'avenir, son maître et probable amant imaginaire disparu, l'autre qui n'a plus ni mari ni raison de vivre – ni raison tout court –elle l'a perdue –, témoignent de la catastrophe de l'histoire en l'incarnant sur scène. Par le fait d'une mise en scène contrapuntique, les échanges des convives se trouvent réduits en partie à un babillage dérisoire : s'opère une mise en abyme, la dénonciation d'un faux théâtre, celui qui serait en proie aux dérives du jeu mondain.

Ils sont diminués de valeur, ces échanges rhétoriques maintenus dans le contexte tragique de nouvelles morts annoncées, sur un plan sémantique comme sur un plan sonore. Perdant de notre crédibilité, pour nous comme pour Zittel, qui comprend ce qui vraiment se joue, ils se dissipent, s'assourdissent, tandis que s'élèvent, contrepoint fantasmatique et fantastique, les clameurs qui avaient accompagné le discours du *Führer*, cinquante années auparavant. Objet certes de plusieurs didascalies chez Bernhard, l'indication de ce phénomène sonore est appliquée de façon radicale, amplifiée par Lupa, qui impose une baisse marquée du caractère audible des propos conviviaux : ils se terminent en murmures à peu près inaccessibles au spectateur-auditeur. Chez Bernhard, Robert est censé, de manière inexplicable, spontanément élever la voix, sans doute pour que nous puissions encore le suivre, tout en entendant les clameurs nazies du dehors, que seule Hedwige est censée percevoir. Lupa, lui, va plus loin dans le contrepoint accusateur : on n'entend plus Robert qu'à peine *in fine*. Les présents laissent voix, voie aux disparus souhaités, ces suppôts hitlériens qui en réalité n'ont jamais cessé de sévir, autorisés par la lâcheté des uns, la condition de victimes des autres, le tout inextricablement mêlé.

La pièce se termine en point d'orgue sur les visions de cette femme enfermée dans son traumatisme, de cette jeune fille postée à la fenêtre : deux créatures victimes du même syndrome, laissées dans le même état, détruites, maintenues significativement par le metteur en scène dans une immobilité synonyme de mort

psychique, quand d'autre part la sonorisation choisie devient effrayante qui, baissant peu à peu d'un grand ton les voix des acteurs, nous fait entendre brutalement, au milieu des acclamations de l'ancienne foule, celle de Hitler.

Abasourdis, nous voici envahis à notre tour par ces voix agressives, montantes, qui recouvrent tout, le silence comme les paroles, censurant tout espoir d'une humanité possiblement régénérée, enfin défaite d'un cruel – sanglant, sanguinaire – héritage. Tous les parfums de l'Arabie, toutes les fleurs, toute la blanchisserie, toutes les tentatives de blanchiment ne sauraient purifier les actes ensanglantés, rendre son caractère immaculé à la chemise du professeur Schuster, rendre invisible le trou laissé sur son costume par son acte de défenestration. Le passé a posé son empreinte indélébile sur le présent. Entre l'acte initial et l'acte final de la pièce, la boucle semble bouclée.

C'est bien que le passé, apparemment revenu en force, aurait d'évidence toujours été là, masqué par des bouchers comme par des tricheurs en série. Josef s'est suicidé, mais Hitler n'est pas mort. Le professeur n'est plus qu'une ombre, aux deux sens du terme repassant sur le mur ; les cris des supporters nazis s'élèvent : les victimes comme les bourreaux envahissent l'espace scénique. Impossible d'échapper à un destin scellé.

Autre violent symbole : des fleurs blanches, que Zittel a posées, selon une invention relative, ou du moins un choix de Lupa – l'indication de Bernhard portait sur des iris : *Schwertlilien*, qu'on imaginerait plus souvent violets, de la couleur du souvenir ? Lupa lui pose des fleurs blanches – au centre de la scène, au premier plan, face au public. Or Josef détestait les fleurs : Zittel le mentionne avec insistance dès le premier acte. Les fleurs coupées, précisera son frère, qui ont, disait-il des iris, une odeur mortelle. Destinées à la nature, elles ne devaient pas selon lui orner une habitation. Après sa mort, Zittel, de même qu'elle s'autorise, dit-elle à Herta, à mettre à présent dans la soupe le cumin, ce condiment dont il ne voulait pas, apporte et exhibe des fleurs.

Pourquoi ? Se venge-t-elle d'avoir été, comme elle l'a avoué à Herta, livrée à lui, et selon ses propres termes martyrisée ? Signe-t-elle la disparition définitive de son allégeance, et la mort de son maître, en s'opposant pour une fois à ses volontés ? Veut-elle, fidèle à ce qu'il disait des fleurs dans les vases, empoisonner l'atmosphère, tuer, symboliquement du moins, tout le monde ? Accomplit-elle un acte d'amour : s'agit-il d'un hommage rendu au vieil homme anéanti par les autres, par lui-même – rendu donc à lui malgré lui ? Un don de beauté provocateur, embaumant, un talisman serait-il offert en échange aux décompositions, en un don transgressif, gratuit, que les spectateurs pourraient accueillir comme un signe de paix *post-mortem*, un gage d'avenir meilleur, fraternel, signe d'une communion dans une mémoire purifiée ? Est-ce au contraire là l'affirmation d'une dérision cynique, exprimée contre tout mouvement d'opposition au mal fatalement résiduel,

au moment où résonnent les accents nazis mortifères, plus que jamais audibles, comme autrefois présents, inchangés ?

Gagnés par une hésitation herméneutique, nous sommes conduits à réactiver nos pensées, à remettre en perspective nos engagements politiques, nos tourments, à reconsidérer nos doutes ultra-contemporains.

Lupa atteint, par cette gerbe insolemment déposée à la vue de tous, son but : signifier, symboliquement opérer un ralliement sordide des époques entre elles, qui méritent d'être jumelées en leurs horribles turpitudes, temps où continûment on fait, on laisse mourir.

Comme Bernhard souhaitait troubler, confondre ses contemporains, en écrivant, puis en montant sa pièce, commande qu'il accepta et destina à l'opprobre d'une Autriche hypocrite, indéfiniment nazifiée, Lupa, émule de Bernhard, qui eut à son initiative (pour lui demander l'autorisation d'adapter son roman *La Plâtrière*) avec lui cet échange épistolaire dont il ne se remet pas, avoue-t-il, avoir perdu la réponse, qui correspondit également avec le frère du dramaturge, se repense, reconfigure sa vie, sa place dans sa famille, dans la société, interroge sa responsabilité morale, son éthique, expérimente les pouvoirs de son esthétique en décidant de monter à son tour l'ultime pièce de cet opposant à un régime honteusement destructeur, de la transmettre à un parterre de citoyens fragiles, lâches peut-être, coupables probablement.

Dans la brochure qui présente les performances de Lupa programmées pour le festival d'automne 2016 à Paris, le polonais explique sa relation à son mentor autrichien, au théâtre. Il dit par exemple combien il songea à son propre père *via* l'œuvre de Bernhard, aux relations complexes et fondatrices – même négativement –, qu'il eut avec ce dernier, en réfléchissant à une mise en scène de la *Place des héros*, à son rôle de transmetteur concerné.

Lupa, qui se revendique si clairement comme un disciple fasciné, presque comme une ombre ou un double du dramaturge viennois, nous invite à penser, par lui et avec lui, notre présent, à le juger, à la lumière, aussi séductrice et dorée sur le plateau (grâce à un art de persuader très méticuleusement mis en œuvre : tout est beau et flatteur pour l'œil sur la plateau du théâtre de la Colline, qui enchaîne les scènes comme des tableaux), que symboliquement si noire d'un passé insistant, que nous n'avons sans doute pas su relire et amender autrement qu'illusoirement.

Ainsi demeurerait, face à nous et pour nous, une lumière éclairante et fallacieuse, artifice de théâtre révélateur, allumée dans une nuit profonde, comme un signal d'alarme, un appel à une prise de conscience. Les figures des femmes sacrifiées la prennent dans les yeux, cette magnifique et terrible lumière ; elles la réfractent, la diffractent, cette lueur persistante, qui est moins l'espoir d'une issue hors des ténèbres que le sens dévoilé de la tragédie – qui interpelle nos sens et notre esprit.

De quel côté sommes-nous donc, d'après cette représentation, de nous-mêmes aussi, que constitue le message dramatique en sa fonction cathartique ? À qui ressemblons-nous, à qui nous identifier, par le fil déroulé de ces tableaux scéniques spéculaires, tels des miroirs tendus aux alouettes de nos songes, ou conceptions valorisantes de nous-mêmes ? Serions-nous les victimes presqu'innocentes d'un héritage terrible, ou au contraire, par nos attitudes – nos choix, nos bavardages ou nos silences, nos contradictions, nos résignations coupables –, le ferions-nous fructifier sans relâche, cet héritage que nous tentons trop souvent d'ignorer, d'enterrer ? Le cultiverions-nous ainsi, l'air de rien, inconsciemment ou à plaisir ?

Que nous apprend cette pièce que nous ne sachions, ou que nous n'aurions dû savoir déjà ?

Ce qui revient entre autres à cette question : qui était vraiment le professeur Schuster ? Est-il en outre – et outre-tombe – possible de le savoir (et en sait-on vraiment davantage sur ceux qui s'avancent face au public, dans leur enveloppe de chair ?) ? Le théâtre détient-il ce pouvoir de révélation, de communication d'un être, à l'image de tant d'autres torturé et souffrant, pourtant exceptionnel – exception qui confirmerait une règle qui porte à l'autosuppression les âmes sensibles et les disciples de Schopenhauer, ce philosophe pessimiste favori de Josef, au sein d'une société rongée par le mal qu'elle sécrète (on pense à Angélica Liddell[2]) ?

Plus extrémiste que ses congénères, Josef se tue. Son jeune frère d'ailleurs n'en avait-t-il pas fait autant ?

En se jetant par la fenêtre dès 1938, moment où se scelle l'*Anschluss*, donc sans attendre cinquante ans pour manifester qu'il est moralement impossible de survivre à un degré de corruption humaine suprême et généralisé, le jeune homme de dix-neuf ans avait en quelque sorte donné l'exemple. Cet événement qui le taraude, Josef l'avait raconté à Zittel, le commentant ainsi : une sorte de gêne du suicide, une propension à s'éliminer soi-même, en l'occurrence à réagir à l'agression sociale par l'autodestruction, existait dans sa famille, tragique antécédent (on songe ici à cet autre grand défenseur de la liberté et des droits de l'homme qu'était, dans le même contexte politique, Thomas Mann, dont les deux sœurs et les deux fils se sont suicidés, et qui lui-même était hanté par cette tentation morbide).

Le maniaque, le fou mélancolique se double du détenteur d'une conscience politique aiguë. Il est à maudire et à plaindre. À juger en mauvaise part, tyran domestique et contempteur ignoble de ses proches qu'il était, à déplorer comme une victime désignée et prédisposée, à louer aussi comme un exemple de courage : un sacrifié, un symbole, un suicidé de la société, un témoin – au sens de martyre aussi –, garantissant par sa mort une mémoire lucide, implacable de la Shoah.

[2] Voir par exemple nos travaux critiques sur le travail politique de la dramaturge catalane, publiés dans les précédents numéros de la Revue *Théâtres du Monde* (24, 25 et 26).

Or le pouvoir de communication, de révélation du théâtre en 1988, au moment où se joue pour la première fois la pièce, est violemment mis en question par Thomas Bernhard, relativement au contexte autrichien. Le dramaturge accuse son pays, doué pour la musique et pour l'art de la scène, d'avoir perdu ses facultés intrinsèques, de n'avoir plus de sens, et davantage : de provoquer des contre-sens, d'être le miroir et le catalyseur d'une atroce décadence.

Le personnage de Robert Schuster est le porte-parole de ce point de vue, qui s'énonce en forme d'absolu réquisitoire.

Robert est catégorique : plus rien ne l'attire au théâtre ; presque plus rien, qu'une habitude, au concert. On serait en devoir d'attendre un rédempteur, un sauveur, qui redonnerait sa chance, sa signification, à une manœuvre créatrice digne de ce nom, loin des performances qui attestent et aggravent la chute subie et entretenue par un régime qui n'a pas voulu se changer. Les programmes du *Burgtheater*, dont l'architecture jouxte les corps des acteurs dans l'acte II de la *Place des héros*, ne renverraient que le reflet, le microcosme de ce que serait devenue l'Autriche tout entière : une vaste scène, dit Robert, où tout va à vau-l'eau, à la putréfaction, à l'agonie. Six millions et demi de figurants débiles et furieux, explique-t-il à sa nièce Anna, en évoquant ces concitoyens, au rebours de toute attitude de salubrité publique, attendraient, réclameraient même, dans la complaisance et par goût du malheur, le metteur en scène qui, après les interprètes criminels que furent les premiers acteurs nazis, viendrait les enfoncer définitivement dans l'abîme.

Robert est radical, nous l'avons vu. Anna d'un pessimisme presque désespéré. Quelque espérance, quelque manoeuvre peut-elle être encore malgré tout envisagée ? Un contre-pouvoir serait-il envers et contre tout possible, que constituerait déjà la programmation de la pièce de Bernhard en 1988, pour l'anniversaire malheureux de l'*Anschluss*, qu'il condamne avec une virulence telle que le premier ministre d'alors, Kurt Waldheim, anciennement affilié au parti nazi, fit tout pour empêcher, et qui triompha cependant ?

Lupa ne s'engage-t-il pas, aujourd'hui où des valeurs humanistes fondamentales semblent à plus d'un, par plus d'un, fortement remises en question, au service d'un idéal et d'une performation scénique qui, représentant également par défaut ces valeurs, les défendrait ? Militant et fervent, le dramaturge polonais nous transmet, par-delà et dans la continuité des temps, le message bernhardien. Le réquisitoire devient peut-être plaidoyer pour un autre monde.

Fidèle et grandiose serviteur de Bernhard, Lupa nous communique le sentiment d'une certaine fatalité du mal, autant qu'il en appelle à notre liberté d'agir, de réfléchir. Donc de changer ce monde, pourquoi pas ? En nous approchant, par exemple, du modèle de ces femmes qui n'oublient pas, en devenant actifs, réactifs, comme ces filles, Anna surtout, qui veulent encore croire en une lutte contre la société qui a vaincu leur père.

Nos esprits, malmenés et tendus autant que subjugués, par un spectacle somptueux, tout en finesse, d'une grande intelligence, d'une folle et simple beauté plastique, reçoivent un message riche, complexe, porteur d'une vérité implacable, celle de la persistance d'un passé persécuteur, dont nous avons la charge.

À nous de jouer, de répondre, si nous le pouvons, si nous le voulons. Si nous ne sommes pas trop brisés, pas trop résignés, pas trop lâches.

Le devoir de mémoire collectif est sollicité, comme une prière, au long de ce parcours envoûtant, par ses lumières, ses formes, ses sons et ses silences, avec pour guide la musique des mots énoncés par des comédiens remarquables, que nous ne comprenons pas littéralement (des surtitres élégants et fidèles constituent pour nous un autre fil conducteur, dans le labyrinthe, le laboratoire expérimental en lequel nous nous trouvons introduits), mais que nous accueillons comme des frères, par le miracle d'un théâtre généreux et subtil, qui mêle les références à diverses langues, divers pays, diverses cultures, dans la vertu d'une communauté rassemblée, idéalement universellement requise autour de cette question, implicite et explicitée, impossible et incontournable : que faudrait-il faire, qui devrait-on être, devenir, pour vivre et non mourir ensemble, le temps d'un soupir, peut-être davantage… ?

Il s'agirait non pas de finir, d'en finir, mais de continuer, en dénonçant les criminels, nous impliquant courageusement en eux, nous fustigeant nous-mêmes, pour rendre hommage à ceux-là qui, hélas, eux, en ont fini, peut-être aussi parce que nous n'avons pas su suffisamment les reconnaître, et leur tendre la main.

Un devoir de réponse, plus qu'un droit accordé, est comme imposé au public, face à un tel devoir de mémoire.

De cette tragique, cruelle et sarcastique mise en abyme de la comédie humaine, hautement politique, intimiste et sociale, nous ne sortons pas indemnes, mais touchés, remplis d'une culpabilité que l'on espérerait moins déterministe que salutaire : une occasion de participation, autant qu'une chance proposée à la grâce, contre le saccage.

Et pourtant…

Marie-Françoise HAMARD
Université Paris3 – Sorbonne nouvelle

LE THÉÂTRE IRANIEN COMME MOYEN D'INTERVENTION
LE DISCOURS INTERCULTUREL DANS *HÉ ! MACBETH, SEUL LE PREMIER CHIEN SAIT POURQUOI IL ABOIE*

Comment le théâtre intervient-il dans la vie sociale et politique d'une société qui souffre de l'existence d'un régime totalitaire ? Comment la société iranienne perçoit-elle sa richesse culturelle et locale ? Ce sont quelques-unes des questions auxquelles cet article tentera de répondre à travers l'analyse du spectacle *Hé ! Macbeth, seulement le premier chien sait pourquoi il aboie !* de la compagnie *Titowak*.

Ce qui semble relever de l'interprétation dans ce spectacle, c'est son aspect interculturel qui correspond à la diversité culturelle et ethnique de l'Iran. L'œuvre de *Titowak* est une tentative qui reconstruit le sens par le biais des formes esthétiques locales (telles que le rituel de Zâr) à l'image de la région déjà métissée d'Hormozgan (du Golfe Persique). C'est une image hybride de la culture iranienne, arabe, indienne et même africaine. Dans *Hé ! Macbeth, seulement le premier chien sait pourquoi il aboie !*, le metteur en scène Ebrahim Poshtekoohi remodèle un texte occidental, *Macbeth* de Shakespeare, selon les spécificités sociopolitiques iraniennes à l'aide des traditions sud-iraniennes pour forger une expérience différente chez le spectateur. C'est un théâtre qui engage le spectateur dans un événement artistique et qui l'invite à porter un regard critique sur les actualités iraniennes, tout en essayant de supprimer la subjectivité de son metteur en scène.

1. *Titowak* et l'art du sud de l'Iran

Depuis sa fondation en 1997, le groupe *Titowak* cherche une forme différente de théâtre. Son œuvre tente de rapprocher les rituels du sud de l'Iran du théâtre moderne et de présenter un amalgame de danse, de musique et de traditions locales. Ses pratiques sont établies, d'une part, pour protéger les rituels iraniens de l'extinction et, d'autre part, pour dépasser les limites de la censure imposée et d'amener le spectateur à un engagement sociopolitique. L'œuvre de *Titowak* s'inscrit dans une démarche à la fois interdisciplinaire et interculturelle. Interdisciplinaire, parce qu'elle construit le discours en rassemblant sur la scène texte dramatique, musique, danse, rites (comme le Zâr) et théâtre. Ainsi, son œuvre est interculturelle car elle est marquée par des cultures différentes (telles que la culture iranienne, arabe, indienne et africaine) et de multiples méthodes de jeu et de styles (comme le Kabuki, le Kathakali, le Butoh et le Taziyeh[1]).

Il existe un lien entre cette interdisciplinarité des pratiques artistiques rassemblées par *Titowak* et l'interculturalité des textes dramatiques et des styles théâ-

[1] Genre théâtral iranien qui commémore le martyre de l'Imam chiite et qui est joué pendant le mois muharram (premier mois dans le calendrier arabe). Le mot Taziyeh signifie « la condoléance ». C'est un drame religieux qui date du X^e^ siècle.

traux qui forment l'univers performatif de ses œuvres. C'est ce qui explique comment l'œuvre de cette compagnie intervient dans la société iranienne d'aujourd'hui comme une force d'information et d'engagement. Dans la plupart des mises en scène de *Titowak*, l'Iran postrévolutionnaire (1979) – avec ses traditions culturelles, ses querelles sociopolitiques ainsi que sa diversité ethnique et ses minorités – se reflète dans l'adaptation des textes occidentaux (notamment *Macbeth*, *La Divine Comédie*, *Comme l'eau pour le chocolat*[2], etc). Ce métissage est enraciné, d'abord, dans la culture hybride du sud de l'Iran (variété religieuse et linguistique), ainsi que dans les stratégies dramaturgiques que le metteur en scène applique dans ses représentations pour contourner la censure.

Mon étude s'intéresse à l'interculturalité de *Hé ! Macbeth, seulement le premier chien sait pourquoi il aboie !* et à son intervention, voire à son implication sociale et politique. Adaptation de *Macbeth* (1606) de Shakespeare, ce théâtre relève de l'engagement sociopolitique de son auteur sans que celui-ci saisisse la scène théâtrale comme un dispositif de propagande politique. Je tenterai de relever les éléments de cette interculturalité pour en comprendre la théâtralité, ainsi que son discours politique à travers sa performativité. Mon hypothèse s'inscrit dans le fait que si cette adaptation emprunte au rituel du Zâr et si elle emploie des éléments interculturels, ce n'est pas seulement pour l'esthétique, mais aussi pour démasquer le visage de l'Iran d'aujourd'hui qui souffre de l'absence de liberté d'expression et qui vit sous la surveillance d'une dictature.

2. L'interculturalité dans l'œuvre de *Titowak*

La compagnie de *Titowak* adapte souvent des textes occidentaux dans le but de représenter le contexte sociopolitique iranien à l'aide des rituels sud-iraniens. Cette interculturalité est une façon métaphorique et ironique adoptée pour dépasser la censure tout en soulignant les problèmes graves (comme le despotisme, la fuite des cerveaux, etc.) de l'Iran. Dans cette fusion scénique qui mélange la danse, la musique, le rite et le texte, *Titowak* montre la force évocatrice du théâtre en déplaçant le sujet ailleurs, c'est-à-dire hors d'Iran ou hors de l'époque postrévolutionnaire. Ainsi, ce collage culturel chez *Titowak*, qui est lié à l'interdisciplinarité de son œuvre, amène le spectateur à réfléchir sur la situation actuelle de son pays natal :

> We, in *Titowak* theater, believe that the age of macro-exemplum and being a follower of a style is ending and use of micro-stories and a mixture of different styles and methods in performances will be helpful; therefore we give credit to a kind of collage which could help to form a new model and form, which is original and at the same time novel and exquisite; [...] In a world that active participation is the paradigm of the age, we have been following the goal of reaching an engaging audience and even to put a step fur-

[2] Roman populaire écrit par Laura Esquivel, écrivaine mexicaine, en 1990.

> ther to coin the term « Author Audiences » in our theatrical shows, and we do believe that theater is a matter of human experience which audiences are engaging in it and a theater should continue in their mind[3].

Le discours politique indirect qui peut être un moyen d'intervention auprès du public iranien se manifeste par le biais de l'interculturalité dans l'œuvre de *Titowak*. C'est précisément cet aspect qui mérite d'être analysé dans *Hé ! Macbeth, seulement le premier chien sait pourquoi il aboie !* Par ailleurs, l'importance qu'il y a à protéger le rituel du Zâr de l'extinction explique également la force sociale de ce théâtre. Le Zâr, qui est un rite à la fois religieux et thérapeutique, a été utilisé par le metteur en scène, Ebrahim Poshtkouhi, pour des raisons esthétique et thématique.

Dans le but de donner un aperçu du Zâr, l'article traite de ce rituel et de la façon dont ses croyants le célèbrent au sud de l'Iran. Par la suite, il essaiera d'expliquer le lien entre le Zâr et l'histoire de *Macbeth* ainsi que ce qui permet d'utiliser ce rituel dans la représentation de cette tragédie shakespearienne.

3. Le Zâr, un rituel interculturel

À Hormozgan et dans les régions côtières du sud de l'Iran, les gens croient à l'existence de vents cruels et de vents bienveillants. Les vents cruels, dont le Zâr fait partie, sont considérés comme les plus agressifs et provoquent diverses maladies. Selon la croyance, le Zâr est un vent contagieux et ceux qui sont touchés par celui-ci peuvent transmettre leurs troubles à d'autres. La victime du Zâr ne s'en débarrasse jamais, mais elle peut l'apprivoiser pour que le vent la laisse tranquille. Afin de soulager la victime, des cérémonies spéciales sont organisées par un chef et par les autres personnes auparavant atteintes par le Zâr. Le chef, appelé Bâbâ Zâr (papa zâr) ou Mâmâne Zâr (maman zâr), a déjà été possédé par le vent et a réussi à le contrôler. Il sait comment aider d'autres personnes affectées par ce vent et les aide à le maîtriser. Pendant la cérémonie, les Gens de l'air (les possédés) se rassemblent autour du malade et brûlent des herbes aromatiques. Bâbâ Zâr demande à des vents de lui accorder du temps afin d'organiser la cérémonie qu'il appelle le « jeu ». Le chef commence le rituel en chantant des incantations soit dans différents dialectes soit sous forme de sons mélodiques. Il utilise une langue inconnue faite d'un mélange de persan, d'arabe, de swahili et d'indien. Le chef et les Gens de l'air s'habillent tous en blanc. Ils doivent également respecter quelques règles comme ne pas toucher des cadavres ou ne pas consommer d'alcool. Ainsi, tout au long de la cérémonie du Zâr, les musiciens jouent du tambour. Pendant celle-ci, le Zâr exprime ses exigences par la bouche de la victime. Elles peuvent se limiter à quelques prières et offrandes (telles que la nourriture et l'argent) ou à quelque chose de plus sérieux, comme un sacrifice. Lorsque le Zâr demande un sacrifice, le

[3] *Titowak* Manifest, « Theater is home to all arts », dans *About Titowak* [en ligne]. http://www.titowak.com/?page_id=174 [consulté le 24 avril 2016].

Bâbâ Zâr organise une autre cérémonie, spécialement le soir, durant laquelle un animal tel qu'un coq, un bouc ou un mouton sera sacrifié. Dès que le sacrifice est fini, les Gens de l'air ainsi que le Bâbâ boivent le sang de l'animal :

Tous ceux qui sont entrés en transe boivent le sang de l'animal encore chaud avec de l'eau de rose et du safran. En réalité, ce n'est pas la personne possédée qui boit le sang de l'animal sacrifié mais son génie qui en tire une énergie vitale. C'est le moment le plus étonnant et le plus touchant de la séance. Pendant quelques secondes, les Bâd s'incarnent et deviennent visibles. Puis le Bâd laisse enfin sa monture en paix. […] Enfin, un dîner collectif préparé avec la viande du sacrifice incite les convives à oublier pour quelques heures les tracas de la vie quotidienne[4].

L'existence de nombreuses analogies (telles que les rituels et les croyances associés au Zâr) entre le Zâr iranien et celui des pays de la Corne de l'Afrique comme la Somalie, l'Éthiopie et le Kenya suggère une origine commune. Il semble que les pratiques et la croyance liées au Zâr sont nées en Afrique. Dans son livre intitulé *Le culte du Zâr dans le sud de l'Iran*, Modarressi affirme que le zâr[5] est un mot persan « ayant été utilisé pour désigner le culte du Zâr lorsqu'il a été introduit dans le sud de l'Iran par les marins africains de la côte sud-est de l'Afrique au XVI^e^ siècle[6]. » Au XIX^e^ siècle, lors de la traite des esclaves, les Africains ont été amenés en Iran. Cependant, pour conserver leur identité dans le pays d'accueil, ils se sont mis à introduire leurs rituels, comme le Zâr.

Au XX^e^ siècle, avec le début de la modernisation en Iran, le gouvernement de l'époque a interdit des pratiques rituelles, et les adeptes du Zâr ont été obligés de le faire en secret. De plus, le développement de la médecine et de l'éducation publique a conduit le public traditionnel à comprendre les causes des maladies (comme l'épilepsie, la dépression ou l'infertilité) auparavant liées au Zâr. Ce sont les deux raisons principales qui ont abouti à la disparition de ce culte dans les régions côtières de l'Iran. Néanmoins, « les croyances au Zâr et ses pratiques continuent à exister en Iran, dans certaines parties du Moyen-Orient et en Afrique[7]. »

4. *Macbeth* et le Zâr

La tragédie de *Macbeth*, inspirée de l'histoire réelle du roi d'Écosse, a été écrite en 1606. Shakespeare ajoute des événements imaginaires et surnaturels (tels

[4] Maryam Gharasou, « Rituel du Zâr et chants Bâssanak de Qeshm (Iran) », dans Musique et Danse, *Théâtre online.com* [en ligne]. http://www.theatreonline.com/Spectacle/Rituel-du-Zar-et-chants-Bassanak-de-Qeshm-Iran-/14349 [consulté le 28 avril 2016].

[5] Le mot « zâr » signifie « lamentation » en persan.

[6] Taghi Modarressi, «The Zar cult in Southern Iran », in *Trance and Possession States*, Montréal, R. Prince, 1986, p. 149.

[7] Maria Sabâye Moghaddam, « La cérémonie du Zâr », *La Revue de Téhéran*, Téhéran, n° 118, septembre 2015 [en ligne].
http://www.teheran.ir/spip.php?article2121#gsc.tab=0 [consulté le 26 avril 2016].

que l'arrivée de trois sorcières) à sa pièce tout en conservant un aspect documentaire à ces chroniques. Dans l'intrigue de cette tragédie, Macbeth, connu pour son courage et sa persévérance, général de l'armée de Duncan (roi d'Écosse), commet le crime de régicide. Son épouse, Lady Macbeth, dévorée par l'ambition et la jalousie, le pousse à tuer le roi et ses fils. Elle veut voir si la prophétie des trois sorcières qui ont prédit le titre de futur roi à Macbeth se réalisera. C'est le commencement d'un cycle de meurtres que Macbeth, pris de paranoïa, commet pour faire disparaître tous ceux qui le menacent et pourraient nuire à son ascension vers la couronne.

En quoi la tragédie de *Macbeth* est-elle une allégorie ? La pièce présente divers thèmes : le mal, la trahison, l'âme torturée par la folie, l'existence tragique de l'humanité, et le meurtre. Comme le dit Jan Kott,

Macbeth a étouffé une révolte, grâce à quoi il se retrouve tout près du trône. Il peut devenir roi ; donc, il doit devenir roi. Il tue le souverain légitime. Il doit tuer les témoins et ceux qui soupçonnent le crime. Il doit tuer les fils et les amis de ceux qu'il a tués précédemment. […] Dans le monde de Macbeth, le plus obsessionnel des mondes créés par Shakespeare, le meurtre, l'idée de meurtre et la peur du meurtre envahissent tout[8].

Ainsi, Macbeth incarne le démonisme, voire le dionysisme de la Grèce païenne. Il souhaite la mort pour tout son entourage et assouvit son désir meurtrier en sacrifiant celui-ci. Ce goût sanguinaire s'opère dans un état situé entre folie et crime – ce qui semble expliquer le mode dionysiaque de Macbeth où « la folie (mania et sparagmos) forme le dénominateur commun de presque toutes les légendes rattachées au dionysisme : le dieu inflige la folie à sa victime, généralement pour avoir négligé ou méprisé ses rites. En proie à la démence, celle-ci commet un meurtre[9]. » Par ailleurs, dans le rituel dionysiaque du sparagmos qui signifie le déchirement et la manducation d'un animal, il réside un sens métaphorique : celui de « l'éclatement mental, ou ce que la psychiatrie nommera plus tard schizophrénie[10]. » Hanté par un monde d'ombres sorties de son imagination, Macbeth devient la figure emblématique de cette déchirure psychosomatique.

Curieusement, si je compare la tragédie de *Macbeth* avec le rituel du Zâr, il y a une thématique qui fait le lien entre les deux : le thème de la démence. Macbeth est possédé par la folie ; il convoite la couronne et pour atteindre son objectif, répand le sang de son entourage. Dans le rituel du Zâr, qui est aussi une cérémonie des gens possédés par le mauvais esprit, le chef du Zâr a été déjà affecté par le vent mais il a réussi à le contrôler. Il devient le chef des possédés et à côté de ceux-ci, il

[8] Jan Kott, *Shakespeare notre contemporain*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », n° 593, 2006.

[9] Sélima Lejri, « Dionysisme et démonisme : l'excès dans *Macbeth* », dans *Actes du congrès de la Société française Shakespeare*, 2007.
[en ligne]. https://shakespeare.revues.org/1066?lang=en [consulté le 28 avril 2016].

[10] *Ibid.*

tente de les réconcilier avec les vents. Ce qui signifie que la maladie ne guérit jamais et qu'elle laisse le possédé tranquille.

Le sacrifice d'une victime est un autre élément commun entre *Macbeth* et le Zâr. Si le vent belliqueux demande le sang, le chef de cérémonie sacrifie un animal et boit son sang chaud pour que l'âme du génie soit apaisée. Ainsi Macbeth, pour calmer son esprit paranoïaque, a besoin du sang ; il choisit ses victimes (le roi Duncan, Banquo, la femme de Macduff, etc) et les tue pour assouvir son esprit malade.

5. ***Hé ! Macbeth, seul le premier chien sait pourquoi il aboie !***

Monté en 2009, ce spectacle est un regard sur l'Iran postrévolutionnaire (1979) : injustice sociale, dictature, soulèvement post-électoral[11], immigration et désespoir des jeunes. Le théâtre traite de l'émergence et de la chute d'un dictateur, ainsi que des meurtres que celui-ci commet durant son règne. Le metteur en scène, Ebrahim Poshtekoohi, intègre des éléments théâtraux du Kabuki, du Kathakali et du Butoh en s'inspirant du personnage de Bâba Zâr et des Gens de l'air pour illustrer la situation sociopolitique de l'Iran, ainsi que pour contourner la censure à l'aide du transfert d'un texte européen dans le contexte iranien. Macbeth, pour devenir Bâba Zâr d'Hormozgan, verse le sang du roi Duncan, cependant son règne sera court et il sera tué par Macduff.

L'interculturalité se fait jour à travers des formes esthétiques, comme dans la scène du début où le personnage de Macbeth danse le Butoh en imitant le rythme corporel du Zâr (voir *Figure I*) – ce qui semble annoncer, dès le début, la maladie mentale de Macbeth car, dans le rituel du Zâr, l'une des phases consiste à identifier l'esprit envahisseur du possédé. Le guérisseur demande donc au malade de faire d'autres mouvepments corporels :

> L'action consiste souvent en un pivotement de la partie supérieure du corps, des mouvements verticaux de la tête, et des mouvements d'épaules. Lorsque le Zâr est identifié, le guérisseur entame une conversation avec lui et essaie de savoir ce que veut l'esprit pour qu'il cesse ensuite d'importuner le malade[12].

[11] Suivant l'élection présidentielle iranienne de 2009, cet événement était une réaction à l'annonce des résultats de l'élection. Le pouvoir fut accusé de fraude électorale pour garder à sa tête le conservateur Mahmoud Ahmadinejad.

[12] Maria Sabâye Moghaddam, « La cérémonie du Zâr », dans *La Revue de Téhéran*, Téhéran, n° 118, septembre 2015.
[en ligne] http://www.teheran.ir/spip.php?article2121#gsc.tab=0 [consulté le 29 avril 2016].

Fig. I : *Hé ! Macbeth, seul le premier chien sait pourquoi il aboie !* (2009).
Danse du Butoh et photo : Reza Mousavi

Un autre élément du métissage culturel réside dans le changement des noms : Macbeth devient Dav-Macbeth ; Macduff, Mas-Macduff et Banqo, Mah-Banqot. Les préfixes ajoutés aux noms des personnages shakespeariens sont les abréviations de prénoms réels des acteurs. Par le biais de ce jeu sur les noms, l'interculturalité devient autoréférentielle ou autopoïèse. Les personnages se réfèrent à eux-mêmes pour montrer des identités iraniennes qui vivent dans l'Iran d'aujourd'hui et qui sont responsables de la situation actuelle. de leur pays.

Les deux sorcières entrent sur le plateau avec des mouvements de Kathakali. Elles annoncent que de grands événements vont se produire et que Dav-Macbeth deviendra le futur Bâba-Zâr de la région d'Hormozgan. Ainsi, la musique qui accompagne cette scène est un mélange de musique indienne et Bandari[13] avec des mouvements rythmiques de baladi et de danse Matelote sud-iranienne. Ensuite, le spectateur est invité à voir les rêveries ou les cauchemars de Dav-Macbeth. Ce dernier, habillé en noir, affronte les Gens de l'air et le roi Duncan qui sont tous habillés en blanc (la couleur de cérémonie du Zâr). Duncan (Bâba Zâr) porte une robe locale du sud avec un masque argent qui symbolise son statut royal. Il porte aussi deux cannes en bambou. Lady Macbeth est présente tout au long de cette

[13] Le mot « bandari » signifie « du port » : c'est une forme de danse rythmique propre au Golfe Persique.

scène. Elle passe devant les spectateurs avec un éventail à la main qui réfère à la chaleur du sud et à son esprit perturbé. L'action suivante consiste à montrer la querelle entre Dav-Macbeth et Duncan durant laquelle le roi perd l'une des cannes au profit de Dav-Macbeth.

Cette image, accompagnée d'un drap rouge, signifie subtilement l'assassinat du roi. La couleur rouge est un élément essentiel dans cette mise en scène : c'est le symbole du meurtre et de la mort (voir *Figure II*).

Fig. II : *Hé ! Macbeth, seul le premier chien sait pourquoi il aboie !* (2009).
Vêtements locaux des actrices et photo : Roohollah Baloochi

Côté vêtements, le spectacle adapte l'habit des personnages shakespeariens à la culture locale : boubou[14], pantalon et turban[15] pour les hommes ; boubou, foulard et batooleh[16] pour les femmes. Ainsi, les accessoires qui y sont utilisés, tels que la canne en bambou, le narguilé, le vase d'argile et les pailles tressées, sont tous enracinés dans la culture locale du sud de l'Iran (voir *Figure III, IV*). Ces instruments sont liés aux pratiques rituelles de Bâba Zâr et remplacent l'épée et la couronne du roi Duncan. Il semble que ces accessoires constituent un élément parmi d'autres appartenant au discours métissé de la production.

[14] Vêtement africain qui est porté aussi bien par les hommes que par les femmes.
[15] Longue écharpe enroulée autour du crâne ou d'un chapeau.
[16] Version sud-iranienne de la burqa.

Fig. III : *Hé ! Macbeth, seul le premier chien sait pourquoi il aboie !* (2009). Vêtements locaux des actrices et photo : Roohollah Baloochi

Fig. IV : *Hé ! Macbeth, seul le premier chien sait pourquoi il aboie !* (2009). Accessoires de Bâba Zâr et photo : Abdolhossein Rezvani

Le spectacle tente de reconstituer le thème de la dictature en empruntant les voies esthétiques locales autant que le discours politique indirect du metteur en

scène. La dictature est bien projetée à travers la paraphrase des dialogues originaux qui décrivent la situation actuelle de l'Iran. Cette figure de style, qui consiste à développer un argument majeur, rend le sens de la dictature par un modèle classique occidental pour mieux le faire comprendre au spectateur. C'est ainsi une façon de dépasser les limites de la censure : « L'on a vu le temps où lorsqu'on avait fait sauter la cervelle à un homme, il mourait, et tout était fini. Mais aujourd'hui ils se relèvent avec vingt blessures mortelles sur le crâne, et viennent nous chasser de nos sièges : cela est plus étrange que ne le peut être un pareil meurtre[17]. » Le thème de la dictature et celui de la résistance s'affrontent à l'aide de ces paroles paraphrasées et donnent un point de vue critique sur la place de « Suprême Leader » de l'Iran islamisé.

L'immigration, autre thématique sociopolitique de ce spectacle, est représentée par l'image des chaussures. Deux acteurs, Dav-Macbeth et son valet, entrent sur la scène en faisant les gestes de Kabuki ; le valet qui suspend des chaussures autour de son col discute avec le maître sur cette figure (voir *Figure V*) qui renvoie à deux idées symboliques controversées : fuite, les chaussures sont le symbole des fuyards et des traîtres qui ont trahi leur patrie ; immigration et exil, elles renvoient à l'idée « de l'exode des cerveaux » selon laquelle les jeunes et les intellectuels quittent leur pays. Ainsi, la scène des chaussures suspendues devient symbolique de la trahison et de la soumission des compatriotes. Infidèle envers ses amis, voire envers sa nation, le valet obéit à son maître (en imitant l'aboiement du chien) et montre le contentement qu'il éprouve à ramasser les souliers des lâches : « Ce sont les chaussures de fuite, je les ai ramassées pour que ceux qui essaient de s'enfuir d'Hormozgan se brûlent la plante des pieds. »

[17] William Shakespeare, *Œuvres complètes, les tragédies*, Nouvelle Calédonie, Éditions Humanis, 2012, p. 404.

Fig. V : *Hé ! Macbeth, seul le premier chien sait pourquoi il aboie !* (2009). Image des chaussures et photo : Mohammad-Reza Masandani

Ces images expriment toutes l'essence d'un régime totalitaire qui ronge la société iranienne d'aujourd'hui. *Hé ! Macbeth, seul le premier chien sait pourquoi il aboie !* est un tableau sociopolitique où la compagnie *Titowak*, à l'aide des éléments interculturels, fait intervenir le spectateur. Le spectacle analysé dans cet article associe un texte occidental et une réalité nationale (iranienne). Le traitement que le texte d'origine subit et son adaptation aux réalités iraniennes représente une mise en scène interculturelle sous deux aspects : celui de la forme et celui du contenu. Ainsi, cette adaptation devient l'un des moyens utilisés pour vaincre la censure. Décontextualiser le sujet en le déplaçant dans un autre espace-temps, telle est la stratégie choisie par le metteur en scène pour contourner la censure imposée. Il n'y a rien d'étonnant qu'un texte culturel comme *Macbeth* ait été associé aux réalités (comme la dictature et l'immigration) de l'Iran d'aujourd'hui. Dans cette quête de nouvelles formes esthétiques, cette œuvre tente de créer une théâtralité qui intervient indirectement dans la vie du spectateur. C'est un théâtre qui éprouve l'engagement sociopolitique dans sa performativité et non pas au sein d'une quelconque propagande politique.

Sepideh SHOKRI-POORI
Université Laval, Québec
(sepideh.shokri-poori.1@ulaval.ca)

Références bibliographiques

* GHARASOU, Maryam, « Rituel du Zâr et chants Bâssanak de Qeshm (Iran) », dans Musique et Danse, *Théâtre online.com* [en ligne] http://www.theatreonline.com/Spectacle/Rituel-du-Zar-et-chants-Bassanak-de-Qeshm-Iran-/14349 [consulté le 28 avril 2016].
* KOTT, Jan, *Shakespeare notre contemporain*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », n° 593, 2006.
* LEJRI, Sélima, « Dionysisme et démonisme : l'excès dans *Macbeth* », dans *Actes du congrès de la Société française Shakespeare*, 2007 [en ligne]. https://shakespeare.revues.org/1066?lang=en [consulté le 28 avril 2016].
* MODARESSI, Taghi, « The Zar cult in Southern Iran », in *Trance and Possession States*, Montréal, R. Prince, 1986, p. 149-155.
* MOGHADDAM, Maria Sabâye, « La cérémonie du Zâr », dans *La Revue de Téhéran*, Téhéran, n° 118, septembre 2015 [en ligne]. http://www.teheran.ir/spip.php?article2121#gsc.tab=0 [consulté le 26 avril 2016].
* SHAKESPEARE, William, *Œuvres complètes, les tragédies*, Nouvelle Calédonie, Éditions Humanis, 2012, 2006 p.

MARINA ABRAMOVIĆ : UN REGARD MÉDUSANT

1. Introduction

Dans *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty définit le corps en ces termes :

> Qu'il s'agisse de mon corps ou du corps d'autrui, je n'ai pas d'autre manière de connaître le corps humain qu'en le vivant, ce qui signifie assumer la responsabilité du drame qui coule à travers moi et se confondre avec lui. Je suis donc mon corps, au moins dans toute la mesure où j'ai un acquis et réciproquement mon corps est comme un sujet naturel, comme une esquisse provisoire de mon être total[1].

Marina Abramović, artiste de l'art corporel, conçoit d'une manière fondamentale cette utilisation du corps (Body) comme moyen de connaissance et surtout, les limites du corps comme élément de création artistique. Elle est née à Belgrade dans une famille qui a été influencée par la religion et par le communisme, l'histoire de son pays et son éducation étant très visibles dans son art. C'est en réalisant la performance *Dragon Heads* (1990-1994, voir *Figure I*) qu'elle montre par le biais du mythe de Méduse l'influence du regard, le contrôle de son propre corps et qu'elle explore les rapports de pouvoir et de dépendance dans sa relation avec le spectateur.

Dans cette performance, Abramović fait de cette figure mythologique une image de ce qu'est la relation du performeur et de l'audience. Méduse impose le silence à celui qui la voit, car elle le pétrifie. Pourtant, Abramović insiste sur le fait que le spectateur veut la voir, parce qu'elle a le pouvoir du regard et une réelle force d'attraction grâce à sa chevelure de serpents. Ainsi, pour le voyeur, Méduse-Abramović est un être monstrueux et séduisant : un monstre-chaman, un intermédiaire ou intercesseur entre l'Homme et les esprits de la Nature. Il y a donc dans cette performance, une double orientation attachée à Méduse : charmeuse et rebutante.

Alors, il faut trouver un subterfuge pour la voir. C'est ce que fait Persée avec son bouclier d'Athéna en tant que miroir, « il introduit un écart entre Méduse et son image, il transfère le pouvoir de Méduse dans son propre reflet. Le reflet se fait bouclier, le détour protège[2]. »

---

[1] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1967, p.231.

[2] Marion Coste, « Entre écriture de biais et écriture biaisée : Méduse ou l'art du détour », dans *MuseMedusa*, [en ligne]. http://musemedusa.com/dossier_1/coste/ [Texte consulté le 18 mars 2015].

Figure I: Performance, 1 hr., Edge Festival 90, Newcastle Upon Tyne, England
(Le crédit photo est réservé à Phaidon : http://ca.phaidon.com/agenda/art/picture-galleries/2010/march/22/documenting-the-performance-art-of-marina-abramovi-in-pictures/?idx=15&idx=15)

Dragon Heads permet d'aborder un élément fondamental dans le travail de Marina Abramović : l'audience, à qui elle réserve une place primordiale dans sa démarche. Si pour Marcel Duchamp « le regardeur fait le tableau[3] », Abramović étend l'analogie à la performance : « […] je pense vraiment que d'un point de vue pratique, il n'y a pas de performance sans spectateur. La performance est faite pour le public et le public complète l'œuvre[4]. »

Ayant une position binaire entre créature et créatrice, Méduse (voir *Figure II*) incarne dans l'imaginaire culturel occidental le pouvoir mortifère conféré au regard pétrifiant féminin. Ainsi cette Gorgone a la capacité de se régénérer symboliquement de sa mise à mort : le mythe manifeste l'ambivalence du *pharmakon*, le sang qui sort de sa tête coupée coulant dans deux veines : dans la veine gauche coule le poison, et dans la droite un remède capable de ressusciter un mort. La Mé-

[3] Alain Boton, *Marcel Duchamp, artiste ou anthropologue ?*, [en ligne]. http://www.journaldumauss.net/?Marcel-Duchamp-artiste-ou [Texte consulté le 6 mars 2015].

[4] Claire Bickert, *Marina Abramović/L'art de dépasser les limites*, [en ligne]. http://elles.centrepompidou.fr/blog/?p=868 [Texte consulté le 3 mars 2015].

duse décapitée conduit à de nombreuses interprétations, c'est un mythe pluridimensionnel : de Dante à Versace, cette figure incarne pour les poètes et les artistes l'ambivalence du regard féminin qui attire et condamne. Ce mythe continue d'intéresser philosophes, anthropologues, psychologues et féministes – ce qui montre son influence sur plusieurs disciplines et conforte notre souhait d'analyser ces différentes tentatives en considérant la performance de *Dragon Heads*.

Figure II : Statue en marbre de Méduse, Gian Lorenzo Bernini, Rome, 1630

Face à la séduction et à l'horreur de Méduse-Abramović, la problématique suivante s'impose : comment Abramović crée-t-elle sa relation avec le public et comment celui-ci regarde-t-i cette incarnation monstrueuse ? D'autres questions annexes ou connexes se posent : est-il possible d'affronter son regard et de dépasser les limites corporelles comme l'artiste ? Pourquoi Abramović utilise-t-elle le serpent et la mythologie pour définir son art ? Enfin, est-ce que cette performance, qui oscille entre pétrification et provocation du spectateur, a l'ambivalence du *pharmakon* ? C'est à l'exploration de ces réflexions et bien d'autres que convie cette étude. Nous commencerons notre analyse par la description mythologique de Méduse, puis étudierons les interprétations psychologiques de Freud et de Lacan en regardant la version féministe de Cixous, pour proposer ensuite une étude anthropologique du regard visant à mettre en évidence les éléments identiques de cette approche dans *Dragon Heads* et, pour finir, analyser l'utilisation (in)consciente de Méduse par Abramović dans sa relation réciproque avec le spectateur.

2. Méduse mythologique

L'antiquité et les mythes comptent toujours parmi les sources d'inspiration artistiques les plus fécondes. C'est également le cas de Méduse, l'une des trois filles-Gorgones qui est la seule à être mortelle. Fille de Céto et de Phorcys, Méduse est une beauté dont s'éprend Poséidon. « La Gorgone est un monstre, l'une des divinités primordiales, appartenant à la génération pré-olympienne. Puis on en vint à la considérer comme une victime d'une métamorphose[5]. » Dans un temple d'Athéna, Méduse est violée par Poséidon et punie par la déesse de la Sagesse qui la transforme en Gorgone. Ses cheveux se changent en serpents et son regard pétrifie tous ceux qui s'y exposent.

Persée, le fils de Danaé, à la demande de Polydecte, doit aller décapiter Méduse. Aidé par Hermès et grâce au bouclier d'Athéna, il réussit à couper la tête de Méduse. Minerve conseille à Persée d'interroger les Grées pour comprendre dans quelle grotte se cache Méduse. Arrivé dans la grotte où les trois sœurs s'endorment et couvert d'un casque invisible, Persée parvient à s'approcher de Méduse, grâce au reflet que lui renvoie son bouclier, sans être vu d'elle Il la décapite et de son sang jaillissent deux fils : Chrysaor et Pégase. Ainsi, Asclépios recueille le sang qui sort de la blessure de Méduse, et celui qui coule de la veine gauche est un poison, alors que celui venant de la veine droite est un remède. Le mythe manifeste donc l'ambivalence du *pharmakon*.

Persée prend la tête de Méduse, s'enfuit à l'aide de ses sandales ailées et utilise la tête décapitée, qui n'a rien perdu de son pouvoir pour pétrifier Atlas ; alors qu'il survolait le désert de Libye, quelques gouttes de sang tombées de Méduse se transforment en dangereux serpents dont l'un tuera plus tard un des Argonautes. Ensuite, Persée pétrifie Polydecte et offre la tête de Méduse à Minerve qui la fixe sur son bouclier.

3. Méduse-Abramović : voir et être vu

Le mythe de Méduse et la performance de *Dragon Heads* renvoient à la problématique du voir et de l'être-vu. Figure de l'angoisse, Méduse-Abramović peut être comprise comme une représentation effrayante, mais l'étude de cette incarnation et l'analyse des dérivés sémantiques qui s'y rattachent ouvrent aussi d'autres dimensions : celles de la sexualité et de la mort.

Femme-Freak : une angoisse séductrice

Depuis longtemps, l'homme cherche à expliquer ses peurs pour mieux les maîtriser. Peur des réalités épouvantables, des forces naturelles mais aussi des pulsions obscures de sa mentalité, telles que l'angoisse de la sexualité et de la mort. Pour mieux les contrôler, il a forgé des divinités et inventé des mythes qui, eux-

[5] Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1999, p. 168.

mêmes, donnent naissance à des représentations artistiques : les œuvres de l'art plastique, de la littérature et, plus récemment, de l'art corporel. Femme-Freak, appelée aussi Femme-Monstre, est l'une de ces inventions mythiques humaines. Parmi les *freaks*, l'une des figures incontournables est Méduse ; elle menace l'imaginaire avec ses yeux qui tuent. Tout dans ce mythe tourne autour du voir et de l'être-vu, ce qui est présent dans le Body-Art et les performances de Marina Abramović. Méduse se situe toujours sur la ligne de fracture, d'opposition, la faille qui sépare en deux l'être humain : la vie et la mort, l'attraction et la terreur. Ce qui rend aussi la performance de *Dragon Heads* ambiguë, comme la Méduse mythologique, c'est son aspect duel : tantôt effrayante et repoussante, tantôt attirante et séduisante. Cette dualité artistique « rend compte également du fait que dans toute représentation, dans tout regard, il y a substitution, re-présentation[6]. » L'ambition de voir la Gorgone peut être satisfaite de loin, c'est-à-dire par l'intermédiaire d'un bouclier. Précisément, l'artiste, ici Abramović, utilise la ruse pour saisir et montrer la réalité, pour reproduire le réel et, peut-être, immobiliser le spectateur. Mais en quoi peut consister le rôle du spectateur dans cette création mutuelle ? A-t-il sa place dans cette performance ? C'est ce que Persée dévoile, à l'aide d'un stratagème qu'il emploie, pour décapiter la tête de Méduse. Alors, si Abramović est une chaman-Méduse, le spectateur pourrait aussi devenir Persée en trouvant la juste façon de s'approcher d'elle et de participer à ce rituel, car « Tout tableau est une tête de Méduse. On peut vaincre la terreur par l'image de la terreur[7]. »

Freud, en 1922, dans *La tête de Méduse*, cherche à interroger le féminin à travers le mythe de Méduse. Préoccupé par la pulsion de mort, il interprète la tête coupée de Méduse dans le sens de la castration et du voir. Il rapproche la décapitation de la castration. D'après lui, la tête de Méduse représente l'organe maternel entouré d'une chevelure de poil comme le visage de Méduse entouré de serpents qui sont autant de pénis. Selon lui, le manque du sexe masculin chez la femme se démultiplie par les serpents qui sont le symbole de la masculinité. En outre, la capacité de Méduse à transformer son spectateur en statue évoque l'érection et confirme l'horreur de la castration redoutée :

> Si les cheveux de la tête de Méduse sont si souvent figurés par l'art comme des serpents, c'est que ceux-ci proviennent à leur tour du complexe de castration et, chose remarquable, si effroyables qu'ils soient en eux-mêmes, ils servent pourtant en fait à atténuer l'horreur, car ils se substituent au pénis dont l'absence est la cause de l'horreur. Une règle technique – multiplication du symbole du pénis signifie castration – est ici confirmée[8].

---

[6] Laurence Roussillon, *Méduse au miroir : esthétique romantique de Dante Gabril Rossetti*, Grenoble, Ellug, 2008, p. 14.
[7] Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994, p. 138.
[8] Sigmund Freud, « La tête de Méduse », dans *Résultats, idées, problèmes*, Paris, PUF, 1985, p. 49.

Par conséquent, l'effroi probable du spectateur devant Méduse-Abramović peut aussi symboliser, d'un point de vue psychanalytique, la peur de l'enfant face au sexe féminin, mais le regard menaçant que représente Abramović n'est pas uniquement lié à sa force sexuelle : Abramović inquiète par le savoir qu'elle souhaite acquérir en prenant le public au piège de ses charmes. Ainsi, dans cette interprétation freudienne, on pourrait retrouver la phobie ressentie devant le féminin, « d'abord parce qu'il est castré, ensuite parce qu'il peut donner la vie. Pour exorciser cette crainte, on en fait une tête sécable, pourvue de pénis et qui donne la mort[9]. » Donc, ce symbole de terreur isole l'aspect horrifiant du sexe féminin de son effet excitant. Comme dit Valabrega, « la vérité est un secret dérobé car les vérités sont par définition cachées, protégées, interdites, il s'agit d'en forcer l'accès[10]. » Les mythes illustrent la représentabilité des fantasmes ; c'est pourquoi la figure de Méduse assure la possibilité de canaliser l'impact de la peur du féminin. En ce sens, c'est la femme qui représente pour l'homme la pulsion de mort, « Médée, Phèdre, Penthésilée sont des figures féminines mythiques représentatives de cette puissance de mort[11]. » On pourrait se demander si le spectateur de *Dragon Heads* a peur de la chevelure reptilienne de cette *freak*, où il cherche un abri contre sa pulsion de mort :

> La vie que donne la mère n'est-elle pas une vie pour la mort ? La mère-Méduse donnerait ainsi, immédiatement, la mort. L'acte sexuel n'est-il pas, à son tour, une menace perpétuelle pour l'homme ? […] « Le monde appartient aux femmes. C'est-à-dire à la mort. Là-dessus, tout le monde ment[12].

4. Méduse-Abramović : miroir de l'Autre en soi

Le regard de Méduse peut pétrifier celui qui le croise et Persée serait celui qui, par l'usage du miroir, réussit à surmonter ce stade. Le regard qui fait mourir et autant de signes qui font du paradigme voir/être-vu le thème central du mythe. Selon Vernant :

Dans la face de Gorgô s'opère comme un effet de dédoublement. Par le jeu de la fascination, le voyeur est arraché à lui-même, dépossédé de son propre regard, investi et comme envahi par celui de la figure qui lui fait face et qui, par la terreur que ses traits et son œil mobilisent, s'empare de lui et le possède[13].

---

[9] Jean-Louis Le Run, « D'un millénaire à l'autre, Méduse », *Enfances & Psy*, n° 26, p. 50.
[10] Jean-Paul Valabrega, *Phantasme, mythe, corps et sens : une théorie psychanalytique de la connaissance*, Paris, Payot, 1980, p. 18.
[11] Janine Filloux, « La peur du féminin : de *La tête de Méduse* à *La féminité* », *Topique* n° 78, p. 110.
[12] Julia Kristeva, *Visions capitales : arts et rituels de la décapitation*, Paris, Éditions Fayard de La Martinière, 2013, p. 34.
[13] Jean-Pierre Vernant, *La mort dans les yeux : figure de l'autre en Grèce ancienne, Artémis, Gorgô*, Paris, Hachette, 1998, p. 80.

D'après la psychanalyse lacanienne, le regard est également un objet pulsionnel, un objet cause du désir : un objet ***a***. Cela signifie qu'un sujet percevant est en même temps un sujet perçu, et donc le regard devient un élément qui porte sur le sujet : la cause du désir qui aboutit à l'inquiétude. Nous pourrions ajouter que la monstruosité de Méduse est la traduction des affres de Persée. Il ne faut pas oublier qu'avant de voir, chacun est objet de vision, car on est devant l'Autre. Autrui et son regard deviennent ce devant quoi le langage s'arrête : ils sont l'objet de l'angoisse. Par ailleurs, la théorie de Lacan montre que « le regard de Méduse n'est pas seulement l'image phobique qui traduit un désir de jouissance, il est vu comme ce qui peut se révéler mortifère pour un sujet[14]. » Avec ce concept lacanien, nous pouvons dire que lorsque le public de la performance capte le regard de l'Autre, ici celui de la performeuse, il se pose la question du pouvoir néantisant du regard sur lui-même. Alors, le sujet-public est médusé et se trouve projeté, c'est-à-dire que celui-ci ne perçoit plus le monde de la performance, mais qu'il est confronté à son manque-à-être. Il est castré. Ainsi, nous pourrions ajouter cette idée que les serpents sur la tête de Méduse-Abramović pourraient figurer les pulsions de mort et de sexualité, la peur du féminin et de la séduction. La pétrification du spectateur-statue pourrait s'interpréter en tant que son identification phallique avec la performeuse-fétiche. Mais y a-t-il une ruse par laquelle nous pourrions regarder cette Méduse ? Le bouclier qu'Athéna dédiait à Persée était le seul recours pour surmonter la décapitation, alors, c'est Méduse en reflet qui doit percevoir :

> Bien avant La Rochefoucauld, qui nous a appris que ni la mort ni le soleil ne se peuvent regarder fixement, Athéna serait-elle l'inventeur du rétroviseur, qui permet d'affronter l'horreur, non pas dans le face-à-face, mais à partir du duplicata, du simulacre[15].

Persée utilise le miroir pour orienter le coup fatal grâce à l'image que la *freak* reflète. Cette image est une copie miniature de la Méduse réelle. Il est compréhensible que la décapitation du monstre soit à l'origine de son pouvoir médusant : une réversibilité du voir et de l'être-vu. Ce qui fascine, ce qui séduit le public, c'est son reflet dans le miroir. Alors, de quel miroir s'agit-il ? Est-ce que nous avons besoin d'un bouclier réel ? Est-ce que le cercle de glaces entourant (voir *Figure III*) la performance d'Abramović (car la glace évite aux serpents d'aller vers le public) produit le même effet que le miroir ? Nous considérons la figure de Gorgôn, l'Autre de nous-même, notre double, une image qui nous happerait parce que, au lieu de nous renvoyer l'apparence de notre propre figure, elle représenterait, dans sa grimace, l'horreur terrifiante d'une altérité radicale à laquelle nous allons nous identifier en devenant pierre[16].

---

[14] Éléonore Pardo, « Le regard Médusé », *Recherches en psychanalyse* n° 9, p. 87.
[15] Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 32.
[16] Jean-Pierre Vernant, *op. cit.*, p. 81-82.

Persée, grâce au bouclier-miroir, utilise un espace où il prend du recul pour considérer l'Autre tout en étant libre de son regard. De l'érection, de l'identification et de la disparition, Persée passe au représentable et au réalisable. En affrontant Méduse, il fait de la représentation : il ouvre les voies de la création et de la métonymie. La réaction de Persée et son antidote pourraient aussi stimuler le spectateur-pierre : face à cette performance, à la panique physique, voire psychique, le public devrait aborder le regard d'Abramović afin qu'il puisse dépasser, comme l'artiste, les limites corporelles et mentales, « car la cible de l'artiste est un profane – son public – sur lequel il a facilement le dernier mot[17]. »

Figure III : *Dragon Heads*, 1990

Chimère immortelle

D'après Gabriel García Márquez, « il y a dix mille ans de littérature derrière chaque conte que l'on écrit[18] », et nous pourrions ajouter : derrière chaque œuvre d'art. Les mythes et leur représentation sont au centre de la création depuis l'Antiquité. Méduse est l'une de ces figures, continuellement investies d'un sens nouveau. Reprise par l'artiste Abramović, la Gorgone mortifère est difficilement reconnaissable, s'il n'y avait sa chevelure de serpents. Dans ce contexte, nous sommes plutôt devant une fascination, une attraction artistique : une Méduse qui rit. Hélène Cixous, dans *Le rire de la Méduse*, conteste la théorie freudienne, un texte qui parle de « l'écriture féminine ». Non seulement Cixous y dénonce le discours phallocentrique, mais elle renverse aussi le mythe de Méduse en affirmant qu'« il suffit qu'on regarde la Méduse en face pour la voir : et elle n'est pas mor-

[17] Ernest Kriz, *L'image de l'artiste : Légende, mythe, magie*, Paris, Rivages, 1987, p. 143.
[18] Pierre Brunel, *Mythocritique : théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992, p. 72.

telle. Elle est belle et elle rit[19]. » Cependant, Cixous n'est pas la première à combiner Méduse et beauté ; la plus ancienne description est celle d'Ovide. Dans *les Métamorphoses*, Ovide évoque cette transformation monstrueuse :

> D'une éclatante beauté, Méduse avait fait naître les espoirs jaloux de nombreux prétendants, et, dans toute sa personne, il n'y avait rien qui attirât plus les regards que ses cheveux. J'ai rencontré un homme qui racontait l'avoir vue. Le maître de la mer la viola, dit-on, dans le temple de Minerve. La fille de Jupiter détourna sa vue et couvrit de son égide son chaste visage. Et, pour que cet attentat ne demeurât pas impuni, elle changea les cheveux de la Gorgone en hideux serpents[20].

Si nous jetons un œil sur la signification du nom Méduse, on voit que l'étymologie est particulièrement riche : Μέδουσα désigne en grec la reine, la souveraine. Ce nom vient de *Medein* qui, ayant une racine indo-européenne, signifie « songer » : méditer, médical, remède. D'après Émile Benveniste, la racine « Med » « implique une mesure de contrainte, supposant réflexion, préméditation, et qui est appliquée à une situation désordonnée[21]. » Tel est le rôle d'un médecin ou d'un médiateur. Avec cette définition, nous sommes assez loin de la mort et de la terreur de Méduse. Alors, n'est-il pas surprenant que Méduse, dont le nom prétend au calme et à l'équilibre, soit devenue synonyme d'effroi et de mort ? Est-ce que Méduse est mortelle ou éternelle ? Pour Cixous, l'écriture féminine est la lutte de la narratrice contre l'oubli et la séparation ; cette écriture est le seul moyen pour affirmer l'immortalité de ce qui est de nature immortelle :

> Écrire : pour ne pas laisser la place au mort, pour faire reculer l'oubli, pour ne jamais se laisser surprendre par l'abîme. Pour ne jamais se résigner, se consoler, se retourner dans son lit vers le mur et se rendormir comme si rien n'était arrivé ; rien ne pouvait arriver[22].

Dans ce sens, Méduse représente l'aspect immortel de l'écriture : soit masculine, soit féminine. Nous pourrions même développer cette idée en art. Comme dit Hannah Arendt, « les œuvres artistiques ont une immortalité potentielle[23]. » L'immortalité de l'art est une immortalité fondamentale, car elle est éternelle : elle nie toutes les formes de colonisation, elle n'a pas de culture particulière. À côté du questionnement sur l'éternité de l'art, les avant-gardes ont largement choisi de

[19] Hélène Cixous, *Le rire de Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010, p. 47.
[20] Ovide, *Les métamorphoses* (livre IV), Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 132-133.
[21] Émile Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, p. 128.
[22] Hélène Cixous, *Entre l'écriture*, Paris, Des Femmes, 1986, p. 11.
[23] Hannah Arendt, *La crise de la culture : huit exercices de pensée politique*, Paris, Gallimard, 1989, p. 268.

s'illustrer par l'éphémère, tels les *Happenings* et l'*Art corporel*. Selon eux, l'artiste ne cherche plus uniquement à produire une œuvre qui lui survivra, mais il pourrait créer une œuvre dans une temporalité courte. Installé au centre de l'existence humaine, l'acte artistique en partage la fugacité. La performance est l'une des manifestations les plus palpables de l'instantanéité ; elle ne dure que le temps de sa réalisation, car elle met en jeu le corps, le temps et l'espace. La photographie et le film deviennent les moyens de sauver la mémoire de la performance ; par conséquent, son idée originale devient paradoxale. La performance est complètement dépendante d'un ici et maintenant ; elle pourrait être enregistrée grâce aux traces qu'elle laisse. L'aspect le plus marquant de la performance est la présence de l'artiste face au public. C'est ce qu'on voit dans *Dragon Heads*. Malgré la fugacité de la performance, l'art d'Abramović est potentiellement immortel : sa beauté, son sourire, son immortalité n'est pas prise dans la matière, mais réside dans son exécution, dans sa (re)lecture, dans son écriture ou sa réécriture. Il faut qu'on regarde Méduse-Abramović en face pour voir cette Chimère immortelle : elle rit.

5. Serpent : postérité de Méduse

Dans la culture chrétienne, le serpent figure à la fois la tentation et Satan. Ainsi, dans les mythes de nombreuses civilisations anciennes, ce reptile occupe une place majeure et possède une dimension spirituelle forte. Il est aussi acteur de la création de l'univers. Le serpent, gémellité mâle et femelle, représente le pouvoir créateur et destructeur du Monde, il est le lien entre le Ciel et la Terre :

> Au début, le monde était stérile. Aucun être vivant, végétal ou animal n'existait. Le Dieu, un jour, décide de créer la vie, mais désirait qu'une moitié des êtres vivent dans l'eau et l'autre sur la terre. Le serpent arc-en-ciel s'oppose à sa volonté, voulant que tous les êtres vivent dans l'eau ; pour être sûr que sa volonté soit faite, il fit déchaîner sur terre un immense et puissant déluge noyant toutes les terres[24].

C'est aussi cette sombre facette qu'illustre le combat de Persée contre Méduse. Le serpent est représentation de l'infini ; l'Ouroboros, serpent qui se mord la queue, incarne l'autofécondation, le cycle perpétuel du commencement et de la fin : symbole de la naissance, de la mort et de la renaissance. Selon Bachelard, « le serpent qui se mord la queue n'est pas un simple anneau de chair, c'est la dialectique matérielle de la vie et de la mort, la mort qui sort de la vie et la vie qui sort de la mort, non comme les contraires de la logique aristotélicienne, mais comme une inversion sans fin de la matière de mort ou de la matière de vie[25]. »

[24] Jean Sadaka, *Le Serpent : symboles, mythes et caractères*, Paris, Mon Petit Éditeur, 2014, p. 13.
[25] Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948, p. 280.

Symbole de la Mère de la sagesse, qui apportait la vérité à Adam et Ève, le serpent est un démiurge. Il correspond au Divin, au Seigneur de l'Univers. Alors, quel lien rapproche le serpent de l'artiste ? Si l'artiste est capable de changer l'aspect du réel en créant de nouveaux modes d'expression, nous pouvons ainsi considérer l'activité créative comme une désobéissance métaphysique, comme une divinité archangélique, un Lucifer têtu, émanation divine. Nous pourrions dire que l'artiste, ici Abramović, est un serpent démiurge qui, par la création désastreuse mêlant la matière à l'étincelle divine, est la cause du mal. C'est précisément parce qu'il le jugeait rebelle à l'ordre établi de la nature que Platon se propose d'exclure l'artiste de la Cité idéale. Le rapport intime entre la subversion du réel et la révolte sociale est très marqué dans la performance et spécialement dans l'art corporel. La performance se veut provocatrice afin de mutiler la réalité. Être l'enfant bien-aimé de l'ère postmoderne ainsi que le disciple des expériences qui ont été influencées par les mouvements sociopolitiques : la performance joue à la fois avec la matière et avec le langage.

Figure IV : *Dragon Heads,* n° 2, 1990
(Le crédit photo est réservé à LIMA : http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/marina-abramovic/dragon-head-no-2/8555)

Parmi les animaux, le serpent est le seul à n'avoir ni poils ni plumes ; il ondule sur le sol, c'est-à-dire le lieu de rencontre entre ciel et terre. La terre, le symbole de la fécondité, de la régénération, est l'énergie sous-jacente de la vie et le résultat d'une très lente et longue transformation. Le serpent, à la fois symbole de fertilité et naissance, suit l'énergie de la terre. Dans la performance d'Abramović,

la peau de l'artiste ressemble au sol et ses énergies inférieures à la terre ; le serpent ondule sur sa peau, il suit son énergie terrestre. Méduse-Abramović symbolise la fécondité, la matrice dans laquelle l'artiste sème la graine de vie, raison pour laquelle elle répète ces phrases pendant la performance (voir *Figure IV*) :

> Follow my skin, follow my energies, follow the earth's skin, and follow the crystal's skin, the heat of my skin, deep in the center of my being[26].

Ainsi, le serpent apparaît comme un esprit protecteur, la déesse-Mère : symbole du pouvoir et de la sagesse. Il est souvent associé à la femme : « Entre le serpent et la femme existe un lien très fort : parabole du renouvellement de la peau et renouvellement de l'utérus grâce à la menstruation[27]. » Archétype double, symbole de l'âme et de la *libido*, le serpent est associé aux cheveux, ceux qui représentent le pouvoir chez l'homme et la séduction chez la femme. Dans *Dragon Heads*, Méduse-Abramović peut jouer le rôle d'une femme-fatale qui séduit les spectateurs à l'aide de ses cheveux reptiliens. L'artiste femme-fatale les domine ; elle s'assied avec contemplation, alors que le public inconscient est absorbé dans ses tentatives d'accroître sa proximité avec elle, car « what's very important about performance is the direct relationship with the public, the direct energy transmission between public and the performer[28]. »

Plus que jamais, Abramović retrouve métaphoriquement son statut d'être supérieur. D'une certaine manière, elle dénonce la distance actuelle entre l'artiste et le spectateur dans le dispositif de la performance. En même temps, Marina met en scène l'impossibilité de communiquer par le corps autre chose que des rapports de pouvoir : si nous avons peur de regarder Méduse, c'est parce que nous avons une peur irrépressible et incontrôlable du serpent ; une herpétophobie des yeux transparents et du regard fixe. Entre le regard pétrifiant de Méduse et celui du serpent existe un lien intime ; les deux ont le pouvoir de transformation. Le serpent a une vue perçante qui peut se fixer sur sa proie en la paralysant : un regard médusant allant parfois jusqu'à l'âme. Le Basilic, serpent légendaire de la mythologie gréco-romaine, a un venin mortel et un regard qui pétrifie. Les postérités de Méduse ont le pouvoir du regard, une force créatrice qui envoûte et fait de la victime une statue de cire. Cependant, ce pouvoir mortifère possède aussi des vertus curatives. Comme le bouc émissaire hébreu qui se charge des maux des habitants de la cité, le serpent/Méduse a l'ambiguïté du *pharmakon* signifiant aussi aussi remède, drogue que poison, venin.

---

[26] Marina Abramović, *Dragon Heads*, 1992.

[27] Frédéric Mariez, « Le dieu serpent fertile, gardien de l'arbre cosmique, et compagnon de la Déesse-Mère primordiale », dans *Le Mouvement Matricien*, [en ligne]. http://matricien.org/matriarcat-religion/christianisme/serpent/ [Texte consulté le 21 mars].

[28] Marina Abramovic, Anna Daneri, Giacinto Di Pietrantonio *et al*, *Marina Abramović*, Milan, Charta, 2002, p. 27.

Serpent d'airain

Les enfants d'Israël avaient péché et Dieu les avait punis. Des serpents brûlants, envoyés dans le camp, les mordaient et ils mouraient instantanément. Pour arrêter cette plaie, l'Éternel dit à Moïse de faire un serpent d'airain et le place sur une perche. Alors, quiconque est mordu en le regardant sera guéri. Un serpent d'airain placé sur une perche : voilà le remède. Un regard plein de confiance sur ce serpent procurait au mourant une parfaite guérison. Le remède est simple et le moyen de se l'approprier est facile. La figure placée sur la perche est celle d'un ennemi, mais d'un ennemi privé de vie et tout à fait inoffensif. Un regard sur lui suffit pour anéantir le venin des serpents vivants, ce fatal venin qui brûlait les veines des fils d'Israël[29].

D'ailleurs, seuls les blessés qui regardaient le serpent étaient guéris ; les autres périssaient. Cette guérison magique était le résultat du regard et son aspect paradoxal se répète : à la fois paralysant et guérissant. Avec le christianisme, l'emblème du serpent d'airain se transforme en croix de Jésus : ce que nous avons déjà vu sur la perche au désert, le serpent ancien, remplacé par le corps du Christ crucifié. Regardant la croix, le symbole de l'exécution, il guérit et renforce la foi des croyants.

5.2. Serpent médical

L'ambiguïté de Méduse, fondamentale, se montre à travers de nombreuses suggestions. L'élément le plus marquant est le pouvoir dual de son sang, qui peut à la fois guérir mais aussi tuer. Plus largement, Méduse est créatrice de vie et de mort. En ce qui concerne la mort, elle pétrifie les autres par la force de son regard. De son sang jeté dans la mer nait le corail : « Dès lors, le corail – qu'on appelle en grec gorgônion – possède la propriété de se minéraliser s'il est exposé à l'air. Dans l'eau, il est une branche flexible, mais dès qu'on l'en retire il devient pierre, saxum[30]. » Mais nouveau paradoxe : Méduse décapitée n'est pas inoffensive, au contraire, étant la seule gorgone mortelle, elle donne naissance à deux fils : Pégase et Chrysaor, qui symbolisent la puissance du sang féminin et du cycle de la vie que représente Méduse-serpent. Ainsi, le sang qui sort de sa blessure est recueilli par Asclépios : celui du côté gauche était un poison, et du côté droit un remède ramenant à la vie :

> Asclépios, selon Apollodore, aurait reçu un cadeau semblable de la déesse. Il utilisait le sang qui coulait du côté gauche, sinistre, pour tuer, et le sang coulant des veines du côté droit pour sauver, voire pour ressusciter les morts.

[29] Société des livres religieux, 1867, p. 46-47.
[30] Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 31.

> […] on retrouvera là l'ambivalence fondamentale du mythe : divinité mortifère, Méduse est aussi bien puissance prophylactique[31].

De nouveau, l'ambivalence spécifique du *pharmakon* : la chevelure de serpents liée au cycle naturel de la naissance et de la mort, comme le sang de Méduse qui est à la fois panacée et poison mortel. Dans la mythologie grecque, Asclépios est le dieu de la médecine. Le serpent aussi apparait comme le principal attribut de ce dieu grec. Le bâton d'Asclépios enroulé d'un serpent devient l'emblème de la médecine ; un symbolisme ambigu, car c'est un caducée de vie et de mort, un bâton qui représente, du point de vue psychanalytique, le *phallus* autour duquel s'enroule le serpent femelle. Le serpent a aussi un rapport particulier à la terre, à rapprocher des ailes, symbole de liberté et de ciel, que l'on attribue à Méduse : la gorgone-serpent représente la transition entre le monde terrestre et le monde céleste.

6. Pharmacie de Méduse-Abramović

D'après Platon, un être immortel est un être autonome qui n'a pas de rapport avec le dehors. Alors, avec cette déclaration platonicienne, le *pharmakon* devient un parasite, car surgissant du dehors, il force le vivant à avoir rapport à Autrui. Si Platon rejette l'écriture, c'est parce que celle-ci empêche la connaissance directe de soi : elle nous oblige à chercher dehors, à chercher les traces de l'Autrui. Le *pharmakon* est aussi le maquillage, et tous ces éléments proviennent de l'extérieur pour tromper le « voyeur ». La fonction de l'art institutionnel est d'éliminer le *pharmakon*. Mais, le *pharmakon* reste en excès et produit la différance derridienne parce que, dans toute adresse, il y a un risque que le destinataire ne réponde pas.

Dans ce sens, la performance est comparable au *pharmakon*, car elle est aussi orpheline : elle est abandonnée par son créateur, elle s'adresse à un spectateur inconnu. Jacques Derrida propose une lecture déconstructiviste du célèbre *Phèdre* de Platon, un texte qui réunit tous les pôles opposés. D'après cette lecture, ce *pharmakon* est

Cette « médecine », ce philtre, à la fois remède et poison, s'introduit déjà dans le corps avec toute son ambivalence. Ce charme, cette vertu de fascination, cette puissance d'envoûtement peuvent être – tour à tour ou simultanément – bénéfiques et maléfiques[32].

Nous voyons que le milieu humain est, comme le *pharmakon*, ambivalent ; il est composé d'éléments opposés. Derrida ajoute que si le pharmakon est « ambivalent », c'est donc bien pour constituer le milieu dans lequel s'opposent les opposés, le mouvement et le jeu qui les rapportent l'un à l'autre, les renverse et les fait

[31] Jean Clair, *Méduse : contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris, Gallimard, 1989, p. 82.
[32] Jacques Derrida, « La pharmacie de Platon », dans *Phèdre*, Paris, GF-Flammarion, 1989, p. 264.

passer l'un dans l'autre (âme/corps, bien/mal, dedans/dehors, mémoire/oubli, parole/écriture, etc[33].

La déconstruction, c'est dépasser les oppositions conceptuelles, y compris masculin/féminin, nature/culture, sujet/objet, sensible/intelligible, passé/présent, etc. et ne pas les traiter comme s'ils étaient différents les uns des autres. D'une certaine manière, nous aurons un androgyne qui garde les traces de deux catégories opposées : l'androgyne qui porte les traces du masculin et du féminin ; et Méduse, n'est-elle pas hermaphrodite ? Dans les textes de l'Antiquité, Méduse n'a pas une figure associée au sexe féminin – dans certaines représentations, elle porte même la barbe, elle se situe entre deux pôles de système binaire traditionnel : entre le masculin et le féminin, entre l'humain et le bestial, entre le sacré et le profane, entre la beauté et la laideur. Cette catégorisation logocentrique de Gorgone pourrait être le fondement de sa monstruosité :

> Le télescopage de ce qui est normalement séparé, la déformation stylisée des traits, l'éclatement du visage en grimace traduisent ce que nous avons appelé la catégorie du monstrueux, dans son ambivalence, tendue entre le terrifiant et le grotesque, avec le passage, l'oscillation de l'un à l'autre[34].

Mais quel lien existe-t-il entre Méduse-Abramović et le *pharmakon* ? Les performances de Marina Abramović constituent une réflexion sur l'homme en tant que corps. Les modalités de son art corporel rompent avec la vision hégélienne de l'art et la beauté idéale des nus. Abramović met l'accent sur ce qui était considéré esthétiquement comme laid ou comme moralement condamnable, à savoir le corps banal, désindividualisé, blessé, qui révèle des oppressions. Pour elle, le corps de l'artiste est un *médium* qui facilite la communication avec le public : un médiateur qui transfère des connaissances. Son corps est mutilé de ce que le classique nommerait le « péché contre nature ». Dans la performance *Dragon Heads*, Abramović utilise le mythe de Méduse afin de mettre en exergue la monstration du corps ou sa banalité monstrueuse, en posant les questions des limites entre intériorité et extériorité, proximité et distance. Dans cette performance, l'artiste a l'occasion de mettre en scène un corps médusant ; elle interroge les frontières entre perversion/sublimation, civilisation/nature, trivialité/noblesse, respect/mépris, et sérieux/dérision. Un tel dualisme nous conduit vers les oppositions et la notion de *pharmakon*. Si l'art classique est la représentation de l'homme idéal, la performance, spécialement le Body Art, renoue avec les origines de l'art, alors, comme le dit Pluchard :

En interrogeant le langage, les codes, les rituels et les déterminismes au plus profond de la chair, l'art corporel dénonce les impostures ontologiques. En fouillant dans les brèches, les blessures, les orifices, les oripeaux et les adjuvants

[33] *Ibid.*, p. 335.
[34] Jean-Pierre Vernant, *op. cit.*, p. 79.

du corps, il énonce les phonèmes d'un langage qui parlera de viande à viande, de sexe à sexe, de sentiment à sentiment sans préjudice ni de culture ni de nature jusqu'à ce que les mots encore falsifiés que nous utilisons aujourd'hui aient enfin perdu tout crédit[35].

En choisissant le corps comme sujet de représentation, Abramović élimine la distinction entre sujet/artiste, objet/œuvre et supprime la distance qui existait entre le créateur et son audience. La performance met en cause la tradition artistique, et elle déconstruit la relation classique entre l'artiste et son public. La performance de *Dragon Heads* expose une tête sauvage, voire inquiétante, qui, entourée d'une couronne tressée de serpents, évoque à la fois la vulve féminine et le mâle guerrier : une asexualité qui dégage autant de puissance castratrice que de puissance phallique. Méduse-Abramović est un visage décontextualisé qui, « comme le corps dans l'Art corporel, se transforme simultanément du corps masculin à la fixation sur le corps féminin, du corps féminin au corps de la femme nue, du nu debout au nu couché, du nu idéalisé à la nudité, de la peau aux organes, de la chair à la viande[36]. »

Au terme de cette étude, nous pouvons apporter quelques réponses aux questions soulevées dans l'introduction. D'abord, pourquoi l'artiste s'inspire-t-il de la mythologie et l'utilise-t-il dans sa création ? Nous pouvons dire que l'art lui-même naît de sa relation étroite avec la mythologie. Les mythes sont d'une grande polysémie : de Platon à Deleuze, des édifices religieux aux emblèmes commerciaux, de la tragédie grecque à la performance *Dragon Heads*, nous utilisons les mythes, mobilisant Œdipe, Dédale ou Antigone, comme des vecteurs conceptuels. Dans cette fortune artistique du mythe, Abramović utilise aussi la figure de Méduse pour mettre l'accent sur l'aspect ambivalent de sa performance, c'est-à-dire sur la proximité ou la distance avec le public. Or, la cible finale de l'art, c'est son destinataire.

La performance de *Dragon Heads* est inspirée du mythe de Méduse. Comme indiqué tout au long de cette recherche, la tête d'*Abramović* évoque, par plusieurs aspects, la figure de Méduse : son identité janusienne, ses yeux fixes, sa bouche charnue, son visage plat, ses boucles de serpents et l'intensité de son regard qui représentent la puissance de cette figure séduisante. L'effet que produit cette performance rappelle ce que décrit Vernant à propos de Méduse :

> Voir la Gorgone, c'est la regarder dans les yeux et, par le croisement des regards, cesser d'être soi-même pour devenir, comme elle, puissance de mort La face de Gorgô est un masque ; mais au lieu qu'on le porte sur soi pour mimer le dieu, cette figure produit l'effet de masque simplement en vous regardant dans les yeux. Comme si ce masque n'avait quitté votre visage, ne

[35] François Pluchart, *L'Art corporel*, Paris, Limage 2, 1983, p. 59.
[36] Jean-Olivier Majastre, *Approche anthropologique de la représentation : entre corps et signe*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 19.

> s'était séparé de vous que pour se fixer en face de vous, comme votre ombre ou votre reflet sans que vous puissiez vous en détacher[37].

Cependant, pour le spectateur, Abramović-Méduse opère une fascination maitrisée, ce qui suggère que la performance permet de contrôler la peur qu'inspire la vision mythique de Méduse. Dans ce contexte, sa puissance est à la fois célébrée et rejetée : cette double fascination/distanciation est similaire à celles opérant dans le mythe, c'est son effet de *pharmakon*. Ainsi, nous avons vu que le thème central de Méduse est celui du regard, de la réciprocité du voir et de l'être-vu. Regarder quelqu'un, c'est aussi se voir, voir son propre reflet dans le miroir de l'autre ; regarder Méduse-Abramović aboutit à constater l'horreur menaçante d'autrui, auquel le spectateur est forcé de s'identifier, pétrifié face à la reconnaissance de l'autre qui se trouve en lui-même. Que voit le public dans ce visage ? Il ne voit pas Abramović, ni la Méduse, il se voit lui-même : sa déviance, ses ambiguïtés, son Animus/Anima.

En outre, Marina repousse les limites de son corps et de son esprit. Son art est un exploit et donne envie au spectateur de dépasser ses propres limites, car chaque exploit est le reflet de notre infini pouvoir de création, la preuve que tout est possible : si elle peut surmonter la peur, si elle peut contrôler son propre corps, si elle peut créer, pourquoi le public n'arriverait-il pas à ce niveau ?

Enfin, Abramović utilise le serpent pour mieux définir sa performance, car elle voudrait projeter son imaginaire sur l'animal pour lui attribuer des valeurs symboliques. La maîtrise totale du serpent est difficilement possible : soit l'animal prend le rôle de dirigeant, soit c'est Marina qui le fait. Le serpent, comme déjà mentionné, est le symbole le plus ancien de la création du monde ; dans *Dragon Heads*, Abramović rend au serpent son image originelle et surmonte la peur éprouvée à son égard. Quand elle est passionnée, chaque émotion est aussitôt transmise aux reptiles. Ici encore, le corps de l'artiste et sa communication sont au premier rang :

> En renonçant à toute responsabilité pour sa sécurité, en la transmettant aux serpents, Abramović témoigne d'une acceptation du risque en même temps que d'une grande confiance envers eux. Lorsqu'au cours d'une performance Abramović se déconcentre et que les serpents commencent à l'étrangler, elle empêche l'arrêt du travail et rétablit le contrôle sur les animaux en renforçant sa concentration[38].

Comme Persée qui parvient à décapiter Méduse en la prenant au piège de son propre regard, le visage de Marina est emprisonné dans la performance qui est le simulacre de Gorgone. Abramović-Persée échappe au piège de la pétrification car, comme dit Julia Kristeva :

---

[37] Jean-Pierre Vernant, *op. cit.*, p. 80-81.

[38] Helge Meyer, « Les animaux dans la performance », *Inter Art Actuel*, n° 113, 2013, p. 8.

Œuvre-reflet et œuvre-corail. Une généalogie secrète se dessine au fil des siècles entre le pouvoir des Gorgones et l'expérience esthétique. Elle nous fait comprendre que si l'artiste a évité d'être la victime de Méduse, c'est parce qu'il la reflète tout en étant une transsubstantiation de son sang. Le mythe de Méduse annonce déjà une esthétique de l'incarnation[39].

Sepideh SHOKRI-POORI
Université Laval, Québec
(sepideh.shokri-poori.1@ulaval.ca)

[39] Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 36.

LE MARIAGE MIXTE DANS *ELLE VOYAIT DANS LES CHAMPS ÉTRANGERS* D'OURIEL ZOHAR

L'idée de l'étranger doit être comprise exactement comme l'idée de l'étranger à l'intérieur de nous-même. Si nous nous sentons étranger à nous-même, cela peut être exprimé de mille façons. On peut se sentir étranger dans un pays, dans une famille, à l'école, et même dans le mariage, ou dans n'importe quelle collectivité de vie. Donc le véritable étranger, le vrai « autre » existe dans notre for intérieur et tout le reste n'en est que le reflet.

C'est pourquoi à travers l'expression de caractères et de rôles différents, le théâtre offre le meilleur moyen pour exprimer cette idée.

À titre d'exemple, nous prendrons la pièce de théâtre *Elle voyait dans les champs étrangers* que nous avons écrite et mise en scène en 2007 au Théâtre du Technion à Haïfa, Israël. Mais dans cette pièce de théâtre, je vous révélerai tout de suite la situation du personnage central qui s'appelle Vered, situation qui, au premier abord, n'est pas immédiatement évoquée de façon claire au cours de la pièce mais seulement à la fin. En effet, Vered est le fruit d'un mariage mixte entre son père qui est musulman et sa mère qui est juive.

Vered obtient la chance de présenter une pièce de théâtre dans un studio de télévision et de cinéma, qui devient scène de théâtre. Pour ce faire, elle entoure la scène de caméras qui apparaissent aussi sur scène ainsi que des écrans, et elle invite sur scène toutes sortes d'amis et de connaissances qu'elle a rencontrés tout au long de sa vie.

Par exemple dans le premier cas, il s'agit d'une histoire d'amour toute simple. En réalité, Vered n'est pas sur scène, elle est assise parmi le public, et l'acteur qui joue l'amoureux, Rohi, s'adresse à elle pour se poser à lui-même cette question : pourquoi finalement en a-t-elle préféré un autre, un autre que lui – ce qui arrive très souvent dans la vie. L'autre n'existe pas sur la scène, donc, ce n'est pas Rohi qui a été choisi pour l'histoire d'amour mais Oded. Et c'est le coup fatal, la déception est immense.

Ensuite il y a Shadi. Shadi est musulman, l'acteur aussi est musulman, et il s'adresse à Vered comme si toutes les histoires que l'on va voir dans cette représentation avaient été créées pour lui. Puisque lui est musulman, et Vered elle, est à demi musulmane, ils peuvent vivre ensemble grâce à leur amour. Parce que lui n'arrête pas de répéter : « Moi je n'ai pas besoin de toute cette pièce de théâtre pour me prouver que l'amour est possible entre nous, moi je t'aime dès maintenant, je suis prêt à t'épouser, ma mère attend depuis très longtemps que tu viennes chez nous à la maison pour connaître mes parents, ma famille, moi je m'en fiche de toute cette question de juif, palestinien, chrétien, musulman, tout ça à la poubelle, moi je m'adresse à toi, à ton âme, à celle que tu es vraiment ».

Ensuite donc, dans cette pièce de théâtre, nous voyons qu'il y a plusieurs cercles qui s'ouvrent, se mettent en place dès le départ. On a le cercle de l'histoire d'amour pendant le service à l'armée, c'est le premier cercle qui ne se poursuivra pas. Pour ce qui est du deuxième, c'est Shadi qui crée le cercle de ses apparitions qui vont se déployer tout au long de la pièce sous forme de reproches adressés à Vered : « Pourquoi ne viens-tu pas chez nous à la maison, moi je t'aime je n'ai pas besoin d'un désaccord avec l'étranger ou avec l'autre, *pour moi l'autre est un être humain un point c'est tout* ».

Et puis un nouveau cercle se dessine avec une situation plutôt étonnante à l'hôpital, pendant laquelle un technicien radiologue reçoit une femme qui, d'après son accent, semble d'origine russe sans qu'on sache sa religion, et lui s'enthousiasme de cette rencontre avec une femme si belle, rayonnante etc. Et tandis qu'il l'examine aux rayons X il lui touche la main de façon un peu trop appuyée jusqu'au moment où elle lui demande d'arrêter, car cela lui fait mal mais en plus elle sent que tout de même il va trop loin, qu'il dépasse les limites. Après cela, on voit que l'homme se présente comme Ahmed, c'est a dire un musulman qui travaille à l'hôpital, et elle est une femme apparemment russe dont au fur et à mesure on apprendra qu'elle se place quand même du côté juif par rapport aux événements. Donc voici deux étrangers qui commencent une histoire romantique.

Ensuite se déroule le récit tout a fait différent d'un garçon né dans une collectivité appelée kibboutz. Il rencontre une superbe Suédoise qui vient travailler comme volontaire au kibboutz, tombe amoureux d'elle et elle l'invite à venir vivre avec elle en Suède, ce qui lui pose énormément de problèmes parce qu'il n'arrive pas à s'intégrer dans la société suédoise, mais il est très amoureux. Donc lui d'origine juive, elle d'origine chrétienne, et à un moment donné il lui dit : « Écoute, en Israël tout le monde t'aime, est-ce que tu veux venir avec moi en Israël et pour résoudre le problème entre juif et chrétien tu deviendras juive, tu te convertiras ». Mais elle lui répond : « Eh bien non moi j'aime mieux rester dans mon pays, j'aime la Suède et j'aimerais que toi tu deviennes chrétien ». Et cette question-là interrompt brusquement leur histoire d'amour et lui, rentre tristement dans son pays, il n'arrive pas a dormir, il rêve, il pense à son amoureuse suédoise, il ne peut pas l'oublier. Il reproche à Vered de l'avoir invité à cette représentation, dans le studio, parce que cela lui rappelle toute la souffrance qu'il a endurée et cette rupture qu'il a vécue. Alors Shadi intervient à nouveau en disant: « Mais vraiment je ne comprends pas la nature humaine, pourquoi laissent-ils la société empiéter sur leur vie privée, pourquoi laissent-ils les gens intervenir au lieu de vivre ensemble, sans toute cette question de religion et de conversion ? ».

Et puis il y a un acteur arabe qui joue une histoire vraie – d'ailleurs très souvent, pour cette pièce, nous sommes allés écouter dans les villes et villages arabes des histoires véridiques qui se sont déroulées dans le pays, et notamment cette histoire-là sur laquelle est paru un article dans un journal à Akko (Saint Jean d'Acre). C'est un coiffeur qui raconte comment il est tombé amoureux d'une juive, suite à quoi il s'est converti, mais là il a rencontré les plus grandes difficultés au-

près de sa famille, notamment avec son père qui lui a mis un pistolet sur la tempe en disant : « Si tu ne reviens pas sur ta décision de devenir juif, je te tue ». Une situation particulièrement dramatique où la famille n'arrive pas à accepter sa décision de conversion. Et il a été tellement battu et frappé de façon si terrible, qu'il est complètement brisé, suite à quoi il a dû passer plusieurs mois à l'hôpital, etc. Mais il n'a pas abandonné son idée de devenir juif et de vivre avec son amour. Et un jour, tandis qu'il galope à cheval au bord de la mer, il s'approche d'un camp militaire et quelqu'un lui tire dessus, le blessant à la main gauche. On l'amène à l'hôpital et là, les militaires lui demandent sa carte d'identité et ils sont complètement choqués de constater qu'il est juif, parce qu'ils ne savaient pas qu'il s'était converti. Il a l'air d'un arabe mais avec une carte d'identité juive on le laisse tranquille, on lui demande pardon de lui avoir tiré une balle.

Ensuite on retourne à l'histoire de Shadi qui demande à Vered: « Mais vraiment je n'arrive pas à comprendre comment tu as pu m'amener cette histoire de conversion, tu veux que je devienne juif ? » Dans la réalité de cette scène il ne peut pas lui poser la question : « Mais toi tu es à moitié juive, et à moitié musulmane par ton père, alors comment se fait-il que tu me demandes de me convertir ? Alors que toi par ta moitié musulmane tu peux accepter quand même mon côté musulman ». Cela il ne le dit pas, parce que l'on veut garder secret ce côté de Vered, ce vécu musulman et juif, donc ces deux aspects de l'étranger qui coexistent à l'intérieur de Vered et auxquels elle devra se confronter durant toute sa vie. Et l'on verra dans la dernière scène de quelle façon cela doit se manifester, à travers le conflit entre Vered et son père musulman.

Puis revient le couple qui s'est formé à l'hôpital quand Esther souffrante est venue pour un examen de radio et que le technicien, Ahmed, a commencé à la toucher. Maintenant ils sont devenus copains, c'est un couple qui vit ensemble, lui musulman et elle juive d'origine russe. Voilà qu'elle se promène dans la zone piétonne de Jérusalem, tandis qu'il lui parle au téléphone, et même à un moment donné il lui joue un air de piano. Soudainement, un terroriste commet un attentat-suicide, Esther est grièvement blessée et Ahmed est obligé de rapidement lui rendre visite à l'hôpital, où il va rester de longues semaines à dormir par terre pour ne pas laisser seule sa bien-aimée, alors que le père d'Esther n'est même pas encore venu. Voici qu'arrive le père d'Esther (c'est le même acteur arabe Shadi que nous avons vu précédemment, qui joue le rôle du père juif). À peine Ahmed est-il sorti de la chambre que le père attaque violemment sa fille Esther, et lui fait d'amers reproches parce qu'elle sort avec Ahmed : c'est à cause de gens comme Ahmed que la bombe a éclaté, c'est à cause d'eux que sa fille est sérieusement blessée. Mais elle lui rétorque: « D'accord, un fou s'est fait exploser dans une rue de Jérusalem mais cela ne veut pas dire que c'est Ahmed qui a fait ça ; pourquoi attaques-tu mon bien-aimé, pourquoi vas-tu contre mon amour, pourquoi ne peux-tu pas envisager une autre solution, c'est tout de même celui avec qui vit ta fille »… Et voilà qu'elle lui dit: « Mais si tu ne l'acceptes pas, si tu ne me donnes pas ton accord, je m'en irai avec lui à l'étranger, on se mariera à l'étranger parce que je vois qu'il n'y a pas

d'autre solution pour réaliser cette union avec les "étrangers", ceux que vous croyez étrangers alors que nous les croyons des êtres qui vivent un amour éternel ». Et là le père dit: « Mais je suis complètement anéanti par ma fille, qu'ai-je fait toute ma vie, j'ai quitté Auschwitz, les camps de concentration pour venir en Israël, pour vivre dans un État juif et voilà qu'elle veut se marier à un musulman, se convertir a l'Islam pour briser ma vie, pour détruire tous les rêves de la création de l'État d'Israël ». Et sa fille lui répond: « Mais tu ne comprends pas, mon père, c'est exactement le contraire, c'est l'amour qui doit tout résoudre ».

C'est alors que Shadi enlève son manteau et dit à Vered : « En réalité c'est toi qui devrais avoir un père comme ça, un père comme le père d'Esther, qui te dira exactement ce que tu dois faire, qui sera fort et qui décidera pour toi ? ».

Ensuite c'est l'histoire d'un Druze, rôle joué par un acteur juif d'origine russe. (Les Druzes sont une branche de l'Islam qui s'est séparée de l'Islam depuis mille ans, une religion partagée par seulement deux millions d'habitants dans le monde, qui croient à la réincarnation). Le personnage raconte une histoire qui s'est passée dans le village : combien il était amoureux d'une fille du village et comment les parents les ont séparés à cause de la différence de classe entre eux, car sa famille était plus aisée. Et il décide de quitter le village qu'il aime toujours pour se rendre à Jérusalem et faire des études de dentiste. Là il rencontre une juive avec laquelle il se marie, et même s'il n'a aucune envie de retourner dans son village, il y est invité par les sages de sa communauté. Et là, devant tous les sages et anciens du village, il tient un discours, leur fait une scène pleine de reproches : qu'ils le laissent tranquille, qu'ils le laissent vivre comme il veut, la tradition ne doit avoir aucune prise sur son bonheur. En réalité, il utilise l'idée de la réincarnation pour déclarer : « Je n'ai pas envie de naitre Druze, (ce qui est vraiment assez rare dans la tradition Druze. En effet pour celui qui fait partie de la communauté Druze, il n'est pas possible de naître dans une autre tradition, une autre religion ou une autre nationalité, tous les Druzes naissent et se réincarnent dans la tradition Druze), vous n'allez pas m'hypnotiser pour que je devienne Druze à nouveau, moi j'ai envie de devenir autre chose et vous n'allez pas m'empêcher de devenir autre chose, de la même façon que je vous demande, que j'exige de vous de ne pas m'empêcher de poursuivre ma vie à Jérusalem avec ma femme dans le bonheur qui est le nôtre. Et si j'ai envie de devenir bouddhiste ? Et si j'ai envie de devenir chrétien ? Vous allez m'en empêcher ? Ou bien si j'ai envie de devenir juif ? Vous n'allez pas m'empêcher de le faire. Et je vous demande de ne plus intervenir dans ma vie, d'arrêter votre intrusion dans ma vie ».

Ensuite, nous sommes de nouveau avec Ahmed et Esther qui sortent de l'hôpital après que cette dernière s'est rétablie de la blessure reçue dans l'attentat de Jérusalem, dans la rue piétonne où il y a eu beaucoup de morts juifs, arabes, chrétiens, musulmans, Druzes, de toutes races, de toutes religions et de toutes nationalités. Ils s'installent à nouveau dans leur maison et, à un moment donné, regardent la télévision, à nouveau des événements – juifs contre arabes, arabes contre juifs – on voit comment, malgré leur immense amour parce qu'ils s'adorent, la

religion et la nationalité arrivent à les séparer tous les deux, comment l'appartenance à chaque communauté tribale et traditionnelle arrive à les désunir et à avoir raison de leur amour. Malheureusement, ils finissent par se séparer.

Dans la dernière scène, arrive le père de Vered et c'est là vraiment qu'on assiste à une récapitulation de toute la pièce. On voit combien le conflit intérieur est intense chez le père qui est musulman, suite à la souffrance terrible qu'il a éprouvée à la mort de sa femme, combien il lui est encore attaché et combien il l'aime encore, en racontant la façon dont ils se sont rencontrés. Bien sûr, il y a certaines allusions à l'histoire d'Ahmed et Esther, c'est ainsi qu'en réalité toutes les histoires se reflètent à l'intérieur de la vie de Vered.

Qu'a-t-elle fait pendant ce spectacle, tout au long de cette pièce qu'elle a montée et écrite elle-même, à l'intérieur de cette pièce de théâtre qui a été écrite par nous-même ? Elle a vécu toutes ces histoires qui se sont déroulées sur la scène en mettant l'accent principalement sur la séparation entre les êtres qui s'aiment. Et en réalité, lorsqu'on scrute en profondeur le personnage de Vered, on voit que cet état de séparativité existait à l'intérieur d'elle-même. En vérité elle devra trouver le chemin pour récupérer tous ces éléments et en faire jaillir une unité intime, et l'on ne saura jamais si elle est vraiment parvenue à la réaliser.

Ces derniers temps, vient de sortir en France le livre de Bernard-Henri Lévy, *L'Esprit du judaïsme*, qui sortira bientôt aux États-Unis, et dans une interview de décembre 2016 sur « The Tower », il a déclaré qu'il constate quelque chose qui a été réalisé dans l'État d'Israël et qu'il ne retrouve dans aucun autre pays d'Europe ou d'Amérique: un État multiethnique où toutes les nationalités, toutes les religions arrivent à vivre ensemble malgré tout. En effet, si l'on regarde Israël, 1.750.000 arabes et 6.500.000 juifs y vivent ensemble, à Haïfa surtout ils se côtoient quotidiennement, c'est une ville où toutes les communautés vivent ensemble en bonne intelligence.

Nous pouvons constater qu'ici même, dans ce théâtre du Technion, nous travaillons ensemble avec des musulmans, avec des chrétiens, avec des juifs, avec des Druzes et, en réalité, ce sont les pièces de théâtre qui créent cette unité tant recherchée.

Ouriel ZOHAR
Université de Technion, Haïfa (Israël)

LE [BOUFFON DU] ROI EST MORT, VIVE LE [BOUFFON DU] ROI ! SOUVENIR DE DARIO FO, DERNIER PRIX NOBEL ITALIEN DE LITTÉRATURE

> *Personnellement, je n'ai pas commencé à faire du théâtre avec l'idée de jouer Hamlet, mais inspiré par l'idée d'y jouer le clown, le bouffon… mais sérieusement*[1].

Dario Fo, Prix Nobel de littérature en 1997, nous a quittés le 13 octobre 2016 à l'âge de 90 ans. Ironie du sort (?), il est mort le jour même où l'Académie suédoise, qui l'a distingué pour avoir, « dans la tradition des bateleurs médiévaux, fustigé le pouvoir et restauré la dignité des humiliés », annonçait que le chanteur-auteur-compositeur (et poète) américain Bob Dylan allait recevoir ce même prix. Une fois encore, 19 ans plus tard, un autre « irrégulier » allait recevoir l'illustre reconnaissance, énième pied de nez à l'*intelligentsia* du monde entier[2]. Nous allons retracer les étapes fondamentales de la vie et de l'œuvre de cet artiste autodidacte aux talents multiples, qui a accumulé, pendant plus de 60 ans consacrés au théâtre, mais également à la radio, la télévision, la musique, la peinture, une énorme quantité de travail. Nous ferons ensuite, un rapide tour d'horizon des articles de la presse italienne rédigés à l'occasion de sa disparition.

Avant de commencer, qu'il nous soit permis de rappeler la précieuse contribution de Brigitte Urbani, qui a consacré de nombreuses études au couple italien, notamment son tout dernier et minutieux ouvrage *Jongleurs des temps modernes. Dario Fo et Franca Rame*, œuvre de référence portant sur le parcours singulier des

[1] « *Personalmente non sono entrato in teatro con l'idea di recitare l'Amleto, ma con l'aspirazione di fare il clown, il buffone... ma seriamente* », Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore*, Torino, Einaudi, 1987, *Seconda giornata, L'Amleto o il buffone* (*Deuxième journée, Hamlet ou le bouffon*), p. 112. (Nous avons traduit nous-même tous les textes italiens). Version française traduite par Valeria Tasca, *Le Gai savoir de l'acteur*, Paris, L'Arche, 1990.

[2] Rappelons qu'au-delà du Prix Nobel, Dario Fo a reçu beaucoup d'autres récompenses, parmi lesquelles le Prix Sonning en 1981 (équivalent du Prix Nobel danois) ; le Prix Molière à deux reprises (1998 et 2000) ; le Prix Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres (1998). De plus, entre 1996 et 2012, il a reçu sept fois le doctorat *Honoris Causa* (Université de Westminster, Emerson College, Université Libre de Bruxelles, Sorbonne Nouvelle – Paris 3, La Sapienza-Rome, Middlebury College, Foggia).

deux artistes[3], sans parler de ses différents articles publiés, entre autres, dans *Théâtres du Monde*.

Dario Fo est né le 24 mars 1926 à Sangiano (Varese). Il hérite sa passion pour l'art de raconter des histoires à la fois de son père, chef de gare et acteur amateur, et de son grand-père qui, simple marchand de légumes, aimait délecter ses clients en leur narrant des histoires drôles. La Valtravaglia, son environnement natal au bord du Lac Majeur, l'a également inspiré, comme il le raconte lui-même dans *Il paese dei mezaràt. I miei primi sette anni (e qualcuno in più)* :

> En dialecte lombard, surtout sur le Lac Majeur, « mezaràt » signifie mi-souris, donc le pays des mezaràt serait le pays des chauves-souris […]. Dans tous les cas, il s'agit d'un terme qui se réfère aux habitants de Porto Valtravaglia qui travaillent surtout la nuit car ils étaient souffleurs de verre, pêcheurs et contrebandiers. Porto Valtravaglia, en somme, est un village où les bars et les auberges ne fermaient jamais et n'avaient ni porte ni entrée principale. C'est là que j'ai grandi, dans un village où il y avait des personnes provenant de l'Europe entière, de France, d'Allemagne, d'Espagne, voire d'Orient, chacun avec sa technique différente pour souffler le verre. […] Ces dialectes ont donné naissance à une langue étrange, celle du « gramelot », dans laquelle s'inséraient des dialogues et des discours qui pouvaient même être amusants : le conte, les moqueries, le sarcasme, le paradoxe de toutes ces situations qui tournaient en dérision les personnages arrogants, autoritaires et stupides[4].

[3] Pour avoir une idée de l'étendue du travail de Dario Fo et de Franca Rame, nous suggérons encore deux sources qui nous semblent très importantes : la première, extrêmement riche en documents de toutes sortes, a été créée par Franca Rame elle-même et témoigne du travail titanesque du couple : www.archivio.francarame.it. La seconde est très probablement la toute dernière mise à jour du travail de Fo-Rame : Eva Marinai, *Dario Fo, teatrografia (e radio, cinema, tv).* Ce travail nous paraît remarquable car l'auteure nous indique le lieu et l'année où ont eu lieu les premières représentations « officielles » des spectacles : www.nuovoteatromadeinitaly.com.

[4] Le but de Dario Fo était de nous raconter, dans ce roman autobiographique, les sept premières années de sa vie et l'influence des *mezaràt* dans sa formation artistique : « In lombardo, soprattutto sul lago Maggiore, "mezaràt" significa mezzo-topo, quindi il paese dei mezaràt sarebbe il paese dei pipistrelli […]. Ad ogni modo è un termine che si riferisce alla gente di Porto Valtravaglia che lavorava sopratutto di notte, perché erano soffiatori di vetro, pescatori e contrabbandieri. Insomma, Porto Valtravaglia è un paese in cui i bar e le osterie non chiudevano mai, non avevano neanche le porte, non avevano un ingresso principale. Io sono cresciuto lì, in un paese dove c'erano persone che provenivano da tutta Europa, dalla Francia, dalla Germania, dalla Spagna, perfino dall'Oriente, ognuno con una tecnica diversa di soffiatura del vetro ». Ces personnages aux origines et cultures si différentes seront la

En 1940, il fréquente l'Académie des Beaux-Arts de Brera, puis il s'inscrit à la Faculté d'Architecture de Polytechnique qu'il abandonnera avant l'obtention de son diplôme. Après quelques expériences sur scène, où il testera son goût pour l'improvisation, c'est à la télévision qu'il fera ses débuts. En effet, en 1950, il commence à collaborer avec la RAI en tant qu'auteur-acteur de textes satiriques. Un an plus tard, il poursuit à la radio en écrivant des monologues pour l'émission *Chicchirichì*, qui avaient pour titre *Poer nano.* Le *Poer nano* (pauvre petit, pauvre créature, en dialecte milanais) n'est autre que le narrateur naïf des monologues : un personnage maladroit et peu futé. C'est la version moderne des jongleurs, des conteurs (les *fabulatori* de son enfance), mais aussi des masques de la *Commedia dell'Arte*. Ce personnage infortuné s'apparente à certaines figures du cinéma italien, notamment celles de la *Commedia all'italiana*, et pourrait même être l'une des sources d'inspiration de certaines caricatures du cinéma italien des années 1950-1970, comme celles interprétées par Alberto Sordi ou Ugo Tognazzi, en passant par Totò, jusqu'au personnage de *Fantozzi* de Paolo Villaggio, à partir de 1975. Dans ses monologues, Dario Fo met en scène des personnages de l'histoire comme Caïn et Abel, Roméo et Juliette, Jules César et bien d'autres[5].

Toujours en 1951, Dario Fo débute sur la scène au théâtre Odeon de Milan, où il commence à collaborer avec Franco Parenti (1953 : création d'un trio, « I Dritti », composé de Fo-Parenti et d'un autre grand acteur du théâtre italien de l'époque, Giustino Durano), et il fait la connaissance d'une jeune actrice du nom de Franca Rame, qu'il épousera le 24 juin 1954 et qui sera à la fois sa compagne et sa muse inspiratrice jusqu'à la mort de cette dernière, advenue le 29 mai 2013 à Milan. Le fruit de cette collaboration est la mise en scène de deux comédies représentées au théâtre Piccolo de Milan : *Il dito nell'occhio* (1953), une satire politique et sociale, et *I sani da legare* (1954), consacrée aux conflits politiques de l'Italie contemporaine. Suite à l'énième censure, le trio se dissout.

---

principale source d'inspiration de la langue théâtrale de Fo : « […] Questi dialetti hanno determinato la nascita di una strana lingua, quella del "gramelot", nella quale si inserivano discorsi, dialoghi che erano anche divertenti : la favola, il lazzo, il gioco sarcastico, il paradosso di tutte le situazioni che prendevano in giro i personaggi stronfioni, prepotenti, gli sciocchi ». Francesca De Sanctis, « I miei primi sette anni a Porto Valtravaglia », « l'Unità », 10 ottobre 2002. Le roman a été traduit en français deux années après sa sortie : *Le Pays des Mezaràt : mes sept premières années, et un peu plus* : [récit] avec la collaboration de Franca Rame, Paris, Plon, 2004.

[5] Une liste des titres ainsi que des extraits originaux de ces monologues est recueillie dans l'Archive Franca Rame, précieux témoignage du travail titanesque fourni par le couple Fo-Rame.

Après une brève expérience cinématographique avec le film *Lo svitato* (1956)[6] en 1959, le couple crée une nouvelle compagnie théâtrale qui porte leur nom : « Compagnia Dario Fo-Franca Rame »[7]. C'est à partir des années 1960 que le couple parvient à se faire connaître du grand public. En 1962, Dario et Franca seront aux manettes de l'émission télévisée *Canzonissima*, suivie par des millions d'Italiens. Leur aventure s'arrête au sixième épisode à cause de la censure de la RAI qui bannira toute apparition du couple à la télévision jusqu'en 1977[8]. L'abandon du petit écran les ramène à leurs sources et le retour au théâtre, notamment à partir de la fin des années 1960, se fera dans des lieux inhabituels. En effet, au théâtre « bourgeois », ils vont préférer les places publiques, les usines, les centres sociaux, les maisons du peuple, les écoles, tous ces lieux où ils peuvent retrouver un public authentique, humble mais non soumis, assoiffé de vérité : ces lieux où la véritable valeur sociale du théâtre a rendez-vous avec ses origines populaires. En 1969, Dario Fo met en scène *Mistero buffo (Giullarata popolare)*[9] qui, avec *Morte accidentale di un anarchico* (cabanon du collectif « La Comune », Via Colletta, Milan, 1970), sont considérés comme ses chefs-d'œuvre. Le premier texte n'est autre qu'un monologue représenté pour la première fois avec le collectif « Nuova scena » à Sestri Levante (Genova), le 1er octobre. *Mystère bouffe*[10] est une « jonglerie populaire » où Dario Fo, s'inspirant de textes italiens du Moyen Âge, met en scène, sur fond de mystère christique, des personnages bouffons[11]. C'est en

[6] En 1955, Dario Fo écrira le canevas de ce film qui plaira au scénariste italien Cesare Zavattini. Le long métrage sortira dans les salles italiennes l'année suivante (mise en scène de Carlo Lizzani).

[7] La première pièce mise en scène par le duo est *Gli arcangeli non giocano al flipper* (*Les archanges ne jouent pas au billard électrique*), Milan, Théâtre Odeon, 1959. À partir de 1968-1969, d'autres pièces suivront, mais étant donné le climat tendu des « années de plomb », ces mises en scène se feront plutôt au sein du collectif théâtral « Nuova scena ». Comme leur théâtre gagne en popularité, il devient de plus en plus dérangeant pour le pouvoir en place, c'est pourquoi Dario Fo et Franca Rame l'organisent en coopérative. Les spectateurs deviennent des adhérents et chaque pièce est suivie d'un débat.

[8] Cette année-là, la RAI diffusera, sur sa deuxième chaîne, une série d'émissions intitulée « Il teatro di Dario Fo ».

[9] Dario Fo s'inspire, sans doute, de la pièce militante de Vladimir Maïakovski, *Misterija-Buff* (1918), dans laquelle l'auteur soviétique exalte le peuple et le communisme en proposant une allégorie de la Révolution. Il met en scène le prolétariat en l'opposant au monde capitaliste (les *Impurs* contre les *Purs*).

[10] La pièce a été traduite en français et mise en scène par Arturo Corso pour la première fois sous le titre de *Mistero buffo* pendant le Festival d'Avignon (Cour d'honneur du Palais des papes) en 1973 par le collectif Nouvelle Scène Internationale.

[11] Un autre personnage, dont on n'a pas eu l'occasion de parler, mais qui a inspiré de nombreuses pièces de Dario Fo et par conséquent nombre de ses personnages, est le clown. Ses origines très anciennes seraient même l'une des sources d'inspiration des masques de la

quelque sorte la version comique des mystères religieux où des êtres humbles (un bouffon, un ivrogne, un paysan, un fou-jongleur) croisent et côtoient un Jésus colérique, un ange, la Vierge Marie, des soldats et même le Pape Boniface VIII. Le but étant de proposer un théâtre pour le peuple venant du peuple, sans que les élites s'interposent pour changer son histoire. Dario Fo profite du succès de sa pièce pour faire connaître au grand public son art, habile mélange d'expression gestuelle et de paroles dialectales déformées, héritage à la fois de ses souvenirs de jeunesse sur le Lac Majeur et de la *Commedia dell'Arte*. Pour captiver son public et faire passer son message, notre acteur utilise le *grammelot*, qu'il définira lui-même ainsi dans son *Manuale minimo dell'attore* :

> « Grammelot » est un terme d'origine française, inventé par les comédiens de la Commedia dell'Arte et imité à leur façon par les Vénitiens qui disaient « gramlotto ». C'est un mot sans signification intrinsèque, un mélange de sons qui arrivent malgré tout à donner un sens au discours. « Grammelot » signifie, justement, jeu d'onomatopées dans un discours articulé arbitrairement, mais qui est capable de transmettre, grâce à la contribution des gestes, des rythmes et des sonorités particulières, un discours entièrement accompli[12].

Commedia dell'Arte. Malheureusement, « De nos jours, le clown est devenu un personnage destiné à amuser les enfants […]. Le clown a perdu son antique pouvoir de provocation, son engagement moral et politique. En d'autres temps, le clown avait su exprimer la satire de la violence et de la cruauté, la condamnation de l'hypocrisie et de l'injustice. Il y a seulement quelques siècles, il était une catapulte obscène, diabolique […]. » (« Ai nostri giorni, il clown è diventato un personaggio destinato a divertire i bambini […]. Il clown ha perso la sua antica capacità di provocazione, il suo impegno morale e politico. In altri tempi il clown aveva saputo esprimere la satira alla violenza, alla crudeltà, la condanna dell'ipocrisia e dell'ingiustizia. Ancora qualche secolo fa, era una catapulta oscena, diabolica […] »), Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore*, *Quinta giornata*, *I clown* (*Cinquième journée*, *Les clowns*), *op. cit.*, p. 265.

[12] « "Grammelot" è un termine di origine francese, coniato dai comici dell'arte e maccheronizzato dai veneti che dicavano "gramlotto". È una parola priva di significato intrinseco, un papocchio di suoni che riescono egualmente a evocare il senso del discorso. "Grammelot" significa, appunto, gioco onomatopeico di un discorso, articolato arbitrariamente, ma che è in grado di trasmettere, con l'apporto di gesti, ritmi e sonorità particolari, un intero discorso compiuto ». Dans le glossaire du manuel, on peut aussi lire : « *Grammelot* : Sproloquio onomatopeico a imitare lingue straniere e dialetti esotici. » (*Grommelot* : verbiage riche en onomatopées qui imite des langues étrangères et des dialectes exotiques). Dario Fo, *op. cit.*, *Seconda Giornata, Parlare senza parole* (*Deuxième journée, Parler sans paroles*), p. 81 et 338.
Pour être plus précis, et malgré ce qu'on a pu dire ou écrire à ce propos, Dario Fo a utilisé la technique du *grammelot* depuis ses débuts.

Ce recueil, que Dario Fo voulait intituler *L'aniparadosso dell'attore*[13], est une sorte de testament *ante litteram* de sa philosophie du métier de l'acteur, mais aussi de l'importance du rire. Tous ces textes ont été recueillis par Franca Rame pendant les stages, les cours, les colloques auxquels son mari a participé. Le manuel se présente sous forme de dialogue, d'échange avec le lecteur (« *chiacchierate* ») divisé en « *sei giornate* » (six journées), précédées d'un préambule de l'auteur – un peu à la manière du *Décaméron* de Boccace (livre des dix journées). Après cette brève digression, si nous revenons au *grammelot*, il est intéressant de comparer la définition de Dario Fo avec celle de Patrice Pavis dans le *Dictionnaire du théâtre* :

> L'acteur utilise les grommelots lorsqu'il « parle » en grognant, sans employer une langue, mais tout en donnant l'impression qu'il dit quelque chose, ou qu'il s'exprime avec les intonations correctes. […] D. Fo recourt aux grommelots pour signaler une nation ou imiter un groupe. Les grommelots jouent de la destruction du langage articulé pour mieux le reconstituer en un système mixte qui tient à la fois de la musique, de la gestuelle, du récit et de l'expression vocale[14].

Les deux définitions, identiques, insistent toutes les deux sur les éléments constitutifs du *grammelot* : une langue inventée de toutes pièces accompagnée

---

Nous avons aussi consulté les dictionnaires italiens De Mauro, Garzanti et Sabatini-Coletti qui définissent tous *grammelot* comme étant un terme pseudo-français. Le dictionnaire de la langue italienne Garzanti (Linguistica), par exemple, l'explique ainsi : « **Nom masculin invariable** : type de langage théâtral où l'acteur ne prononce pas des mots réels mais émet des sons qui imitent, dans leur intonation et dans leur rythme, les expressions d'une langue ou d'un dialecte. **Étymologie** : voix pseudo-française. Déformation de *grommelot*, croisement de *grommeler* et *argot*, qui dans le langage des élèves du metteur en scène français J. Copeau (1879-1949), indiquait un exercice du cours de comédie basé sur des gazouillements ».

[13] L'allusion polémique au *Paradoxe sur le comédien* de Diderot est ici évidente. Dario Fo, paraphrasant l'auteur français, écrit : « "È l'estrema sensibilità […] che fa gli attori mediocri. Ed è la mancanza assoluta di sensibilità che prepara gli attori sublimi". Proprio un bel paradosso ! » (C'est l'extrême sensibilité qui fait les acteurs médiocres. […] et c'est le manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublimes), Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore*, *op. cit*., p. 23 (mais il continuera à réfuter les théories de Diderot dans les pages suivantes, notamment p. 24-25).

[14] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, Dunod, 1997, p. 153.

d'une gestuelle qui lui donne tout son sens[15]. Cette utilisation constante du *grammelot* rendra les pièces de Dario Fo uniques, au point que certains critiques diront, à tort, qu'il est le seul à pouvoir jouer ses comédies[16]. L'« unicité » viendrait aussi de l'utilisation omniprésente dans son œuvre du langage du corps ; pour cela, notre auteur-acteur dit s'inspirer des théories d'Étienne Decroux et de George Bernard Shaw, notamment sur l'art de jouer avec (ou sans) un masque[17].

Le deuxième texte, *Mort accidentelle d'un anarchiste*, est une farce engagée qui s'inspire d'un fait divers réel survenu à Milan en 1969. Le cheminot anarchiste Pinelli, interrogé par le commissaire de police Calabresi, est soi-disant tombé par la fenêtre. Dario Fo, l'année suivante, met en scène dans sa pièce un fou qui joue tour à tour le rôle d'un juge, d'un officier de police, d'un professeur, d'un psychiatre et enfin d'un évêque. Tous ces personnages attaquent et démontent un à un les arguments contradictoires des fonctionnaires de police présents lors de la malencontreuse chute d'un anarchiste du quatrième étage du commissariat. Pendant ces années « chaudes »[18], entre la fin des années 1960 et le début des années 1970, le but de Dario Fo est de dénoncer les coups d'État et la répression policière. Son théâtre est certes le reflet de l'histoire contemporaine de l'Italie et de ses scandales impunis, mais les histoires qui y sont racontées deviennent des *exempla* des injustices perpétrées contre le peuple. Son engagement devient ainsi l'emblème de la lutte pour la défense des plus démunis.

À partir de la fin des années 1960, le théâtre de Dario Fo et Franca Rame devient donc une véritable arme contre le pouvoir en place, qu'il soit politique et/ou religieux. Après le collectif « Nuova scena », Dario et Franca fondent, en 1970, un autre collectif/centre culturel : « La Comune ». Les sujets abordés abordent, sans aucun interdit, tous les thèmes brûlants de l'époque et vont de la situation palestinienne (*FEDAYN. La rivoluzione del popolo palestinese attraverso la sua cultura e le sue canzoni*, collectif théâtral La Comune, Milan, hangar de Rue Colletta, 1971) au Chili (*Guerra di popolo in Cile*, collectif théâtral La Comune,

[15] À ce propos, voir Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore, Quarta giornata, Del mimo e della pantomima,* (*Quatrième journée, A propos du mime et de la pantomime*), *op. cit.*, p. 229 et suiv.

[16] Pour justifier cette affirmation, il suffit de lire ce que Franca Rame a écrit à propos de *Mistero buffo* dans son *Archivio* : « Il successo è incredibile: si replica addirittura nelle arene e nei palazzetti dello sport con migliaia di spettatori. È lo spettacolo che più di ogni altro lo renderà famoso nel mondo (oltre 5000 repliche) » (« Son succès est incroyable : on le représente même dans les arènes et dans les palais des sports avec des milliers de spectateurs. C'est le spectacle qui, plus qu'aucun autre, le rendra célèbre dans le monde entier (plus de 5000 répétitions) »).

[17] Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore*, *op. cit.*, p. 79-80.

[18] Je me réfère ici à la période de l'histoire italienne dite de l'« autunno caldo » (septembre-décembre 1969) marquée par la lutte ouvrière combinée aux revendications des étudiants.

Palasport de Turin, 1973), en passant par le fléau de la drogue (*La marijuana della mamma è la più bella*, collectif théâtral La Comune, Palazzina Liberty, Milan, 1976) ou la condition de la femme (*Diario di Eva*, collectif théâtral La Comune, Palazzina Liberty, Milan, 1975 ; *Tutta casa, letto e chiesa*, collectif théâtral La Comune, Palazzina Liberty, Milan, 1977)[19]. La fin des années 1970 est marquée par le retour à la télévision de l'œuvre de Dario Fo (*Il teatro di Dario Fo*, Rai 2, à partir du 22 avril 1977) et par son succès à l'international : ses textes sont traduits en 30 langues et joués ou récités dans 50 pays différents. Le talent de Dario Fo, apprécié partout dans le monde, atteindra son apogée en 1990 lorsque, pour la première fois, un metteur en scène étranger (le premier Italien), sera invité à mettre en scène Molière à la Comédie-Française.

Ainsi, jusqu'aux années 2000 la comédie de Dario et Franca tournera essentiellement autour des thèmes d'actualité[20] : en 1978, suite à l'enlèvement et à l'assassinat du secrétaire de la Démocratie Chrétienne, Dario Fo écrira *Il caso Moro*, pièce qui ne fut jamais représentée. En 1981, un autre spectacle voit le jour : *Clacson, trombette e pernacchi* (*Klaxon, trompettes et pétarades*, Cinéma-Théâtre Cristallo). Cette pièce est une satire qui mélange terrorisme et lutte ouvrière. Gianni Agnelli, à l'époque l'emblématique PDG de FIAT, est sur le point d'être kidnappé, mais il est sauvé par un ouvrier de son usine, Antonio. Le richissime « avvocato » (surnom qu'on donnait à Gianni Agnelli en Italie) échappe à l'enlèvement mais, défiguré, il est conduit à l'hôpital où on le prend pour Antonio. Faisant croire à la classe politique italienne qu'il est encore entre les mains de ses kidnappeurs, Agnelli recopie des passages des lettres écrites par Aldo Moro pendant sa captivité

[19] Franca Rame, co-auteure et interprète de ces textes, paiera de sa personne son engagement car, le 9 mars 1973, elle sera kidnappée, torturée et violée par un groupe de cinq militants d'extrême droite. Cet acte lâche et abominable n'empêchera pas Franca de continuer sa lutte pour (entre autres) l'émancipation féminine. Deux ans plus tard, en 1975, elle écrira *Lo Stupro* (*Viol*).

[20] Outre le théâtre « engagé », de nombreuses œuvres témoignent, tout au long de sa carrière, de la passion de Dario Fo pour les figures emblématiques de la culture et de l'art italiens : *Dario Fo recita Ruzante* (Théâtre Nuovo, Spoleto, 1993) ; *Lu Santo Jullare Francesco* (Spoleto, 1997) ; le livre (puis l'exposition-spectacle) *La vera storia di Ravenna*, avec plus de 150 illustrations peintes par Dario Fo (Modena, Panini, 1999) ; *Discorso su Leonardo e il Cenacolo* (Cour de la Pinacothèque de Brera, Milan, 1999) ; la leçon-spectacle *Correggio. Sotto il cielo di Parma*, avec des dessins de Dario Fo (Palais Ducal, Parme, 2001) sur l'œuvre artistique du Corrège (1489-1534), le peintre considéré comme l'un des maîtres de la Renaissance ; *Mantegna. Il trionfo dello sghignazzo* (Cour du Palais Te, Padoue, 2006) ; toujours en 2006, *Bello figliolo che tu se' Raffaello* (Auditorium RAI, Naples) ; *Michelangelo* (Théâtre romain, Fiesole, 2007) ; *Giotto non Giotto* (Palais de la Ragione, Padoue, 2008) ; *Dipingere è come recitare* (Théâtre Era, Pontedera, 2010) ; *Ruzante e Arlecchino* (Théâtre Fabbri, Forlì, 2012).

et les envoie aux mêmes hommes politiques qui, à cause de leur immobilisme, avaient provoqué la mort du *leader* de la Démocratie Chrétienne. Étonnamment, les lâches se transforment en héros et décident de tout mettre en place pour libérer l'avocat. En 1989, la pièce tragi-comique *La storia di Qu* (Milan, Arco della Pace) s'inspire de *La Véritable histoire de Ah Q*, nouvelle de l'écrivain chinois Lu Xun qui prône l'importance de la culture et met en garde contre l'utilisation de celle-ci à des fins personnelles et fallacieuses. En Italie, le scandale des pots-de-vin dans le système politico-économique, « *Tangentopoli* », donnera lieu au deuxième volet de la comédie *Settimo, ruba un po' meno n°2* (*Septième commandement : tu voleras un peu moins*, Carrara, Théâtre Animosi, 1992)[21]. L'opération « *Mani pulite* » (« Mains propres »), à l'origine du scandale de « *Tangentopoli* », favorisa l'arrivée au pouvoir de l'« *uomo nuovo* » de la politique italienne, Silvio *Burlesconi*, pardon, Berlusconi… Quelle occasion pour Dario Fo, qui ne pouvait espérer mieux : sa satire a enfin rencontré la meilleure des caricatures, le plus beau des masques de la *Commedia dell'Arte*, celui qu'il n'avait pas encore eu l'occasion de jouer dans une pièce digne de ce nom ! Entre 2001 et 2003, Dario Fo écrira quatre pièces sur l'histoire de Berlusconi : *Il gran bugiardo. L'irresistibile ascesa di un inarrivabile bateleur* (*Le grand menteur. L'irrésistible ascension d'un incomparable bateleur*), Palalido, Milan, 2001 ; *Ubu Roi, Ubu-Bas* (Théâtre Communal de Ferrare, 2001) ; *Da Tangentopoli all'irresistibile ascesa di Ubu Bas* (*De Tangentopoli à l'irrésistible ascension d'Ubu-Bas*), Théâtre Smeraldo, Milan, 2002 ; *L'Anomalo bicefalo* (*Le bicéphale anormal*), Théâtre Olympique, Rome, 2003[22].

En 2006, Dario Fo et Franca Rame tentent l'expérience politique : Dario sera candidat à la mairie de Milan et Franca sera élue sénatrice avec le parti « Italia dei valori » de l'ancien magistrat Antonio Di Pietro qui avait lutté contre la corruption de la politique italienne pendant le scandale « *Tangentopoli* ». Elle démissionnera de ses fonctions deux années plus tard et fera don de ses salaires (plus de 250 000 euros) à des associations. Quelques années plus tard, Dario appuiera l'action politique de l'acteur comique Beppe Grillo et de son « Movimento 5 stelle » qui obtiendra 25% des voix aux élections législatives en 2013. Le 29 mai de cette même année, Franca Rame décède ; des milliers de personnes assisteront aux obsèques. Dario, bouleversé par la disparition de Franca, advenue deux mois après

[21] La première version de la comédie fut mise en scène au Théâtre Odeon de Milan en 1964. Elle racontait sur un ton surréaliste et prodromique les spéculations d'un groupe d'escrocs qui, gérant un cimetière, vont jusqu'à imposer des pots-de-vin sur les sépultures. Leur projet final sera de vider le cimetière pour le transformer en zone constructible.

[22] Nous pouvons ajouter à cette liste le livre écrit en collaboration avec Giuseppina Manin, *Il paese dei misteri buffi* (Ed. Guanda, 2012) car le récit commence avec la disparition du « Satrapo di Arcore » (le « Satrape de Arcore » – du nom du village près de Milan où se trouve la somptueuse villa de Berlusconi – est l'un des surnoms que Dario Fo donne à Berlusconi, comme« Silvio-Bingo », « Ubu-Bas » et bien d'autres).

celle de son ami Enzo Jannacci[23], se réfugie dans son travail jusqu'au 13 octobre 2016, jour où meurt le dramaturge italien le plus représenté au monde avec Goldoni et Pirandello.

****

La réaction de la presse à l'occasion de l'annonce de la disparition de Dario Fo a été immédiate. Si on se limite aux quotidiens les plus importants et aux articles publiés le jour même de sa disparition, seule une demi-douzaine d'entre eux n'a pas hésité à mettre en avant les « *scandali* »[24]. « Il Secolo d'Italia » sort dans les kiosques avec un article signé Alessandra Danieli, dont le titre est : « È morto Dario Fo. Dalla Rsi a Soccorso Rosso: una vita di misteri buffi » (Dario Fo est mort. Depuis la RSI à Soccorso Rosso : une vie de mystères bouffes). On fait ici allusion à deux épisodes controversés de la vie de Dario Fo. Tout d'abord celui qui évoque son enrôlement en 1943 dans la République de Salo : le dramaturge s'est toujours défendu en rappelant son jeune âge et en disant que son choix était lié à la situation de l'époque[25]. « Soccorso Rosso » (appelé quelque temps plus tard « Soccorso Rosso Militante », qui n'est pas sans rappeler « Secours Rouge International ») fait allusion à l'organisation qui est née en Italie pendant les « années de plomb » et dont le but était d'aider les ouvriers pendant leurs luttes syndicales. À partir de 1968, le collectif théâtral « La Comune », créé par Dario Fo et Franca Rame, récolte des fonds destinés à porter secours aux militants emprisonnés pendant leur lutte antifasciste et anti-impérialiste. Le souvenir de ce passé n'a pas

[23] Une autre activité de Dario Fo, preuve ultérieure de sa polyvalence et de son génie, est la chanson. Il l'utilise souvent pour accompagner ses spectacles. Certaines d'entre elles, interprétées par Giorgio Gaber ou Enzo Iannacci, font partie, encore aujourd'hui, de la culture (musicale) italienne : *Ho visto un re* (J'ai vu un roi), *Vengo anch'io. No tu no* (Moi aussi je viens. Non, pas toi). La plupart de ses chansons sont recueillies dans *Le canzoni di Dario Fo* vol. 1 (musique de Fiorenzo Carpi, Edi-Pan, 1977) et vol. 2 (musique de Fiorenzo Carpi, Edi-Pan, 1980).

[24] Le mot a été utilisé à deux reprises par le quotidien *Il Tempo* : « Una vita di scandali » (Une vie de scandales) et, quelques lignes plus loin : « La carriera di Fo può essere riassunta in una parola : scandalo » (La carrière de Fo peut être résumée en un mot : scandale »). Ce journal de centre-droit appartient à la famille Angelucci : Antonio Angelucci a été député avec le Popolo delle Libertà-Forza Italia, le parti de Silvio Berlusconi, plusieurs fois « protagoniste » des pièces de Dario Fo.

[25] Dans une interview parue dans le journal *Repubblica* le 22 mars 1978, Dario Fo dira : « Io repubblichino? - Non l'ho mai negato. Sono nato nel '26. Nel '43 avevo 17 anni. Fin a quando ho potuto ho fatto il renitente. Poi è arrivato il bando di morte. O mi presentavo o fuggivo in Svizzera » (Moi membre de la République Sociale Italienne de Salo ? Je ne l'ai jamais nié. Je suis né en 1926. En 1943, j'avais 17 ans. Tant que j'ai pu, je ne me suis pas engagé. Puis le décret qui imposait l'enrôlement ou la mort fut instauré. Ou je m'enrôlais ou je fuyais en Suisse). Ce décret est connu comme le décret Graziani, du nom de l'officier qui, chargé de mettre en place l'armée de la RSI, l'imposa le 1er octobre 1943.

échappé au journaliste Claudio Cartaldo qui, dans un article paru dans *Il Giornale*[26] (« Il passato in camicia nera del repubblichino Dario Fo » = Le passé, chemise noire de Dario Fo, membre de la RSI), publie la photo du jeune Dario Fo avec l'uniforme de l'armée de la République Sociale Italienne. Le quotidien *Libero*[27] paraît sous un titre et avec un contenu calqués sur ceux de « Il Secolo d'Italia » : « Dario Fo è morto a 90 anni : addio al Nobel che fu un "Mistero Buffo" » (Dario Fo est mort à 90 ans : adieu au Nobel qui fut un "Mystère Bouffe"). *Il Foglio*, créé par Giuliano Ferrara, ancien porte-parole du gouvernement Berlusconi, après avoir rapidement évoqué la carrière professionnelle de notre dramaturge (pas question d'évoquer une seule des pièces consacrées à Silvio Berlusconi), s'arrêtera beaucoup plus longuement sur sa carrière politique et sur son adhésion au « Mouvement 5 Stelle » de Beppe Grillo. Enfin, Alessandro Zaccuri, sur *Avvenire*, quotidien d'inspiration catholique, publie un article dont le titre est « Addio a Fo, il primo Nobel anomalo » (Adieu à Fo, le premier Nobel anormal). Le choix de l'adjectif « *anomalo* » est sûrement un clin d'œil à *Anomalo bicefalo* (2003), la pièce qui raconte les problèmes judiciaires de Silvio Berlusconi à qui on transplantera, suite à un accident, le cerveau de Vladimir Poutine. Cette pièce, remise au goût du jour, sera représentée même en Russie en 2012, sous le titre *BerlusPutin.* Au-delà du clin d'œil, le journaliste met l'accent sur la polémique née suite à l'attribution du Prix Nobel à Dario Fo en 1997.

Parmi les quotidiens qui se sont limités à rappeler l'action de l'artiste, du dramaturge, de l'acteur, etc., nous pouvons citer *La Repubblica*, avec un article signé Anna Benedettini : « È morto Dario Fo, eterno giullare : "Se mi capitasse qualcosa, dite che ho fatto di tutto per campare" » (Dario Fo, l'éternel jongleur, est mort : « S'il m'arrivait quelque chose, dites que j'ai tout fait pour gagner ma vie »). Giuseppina Manin, pour *Il Corriere della Sera*, publie « È morto Dario Fo, il giullare sommo. *Mistero Buffo* il suo capolavoro » (Dario Fo, le plus grand des jongleurs, est mort. *Mystère Bouffe* était son chef d'œuvre). Elle rappelle la carrière de l'artiste, marquée par l'entente parfaite avec Franca et la centaine de pièces écrites pour le théâtre. Fabio Poletti, pour *La Stampa*, écrit : « È morto Dario Fo, il sommo giullare ». En insistant lui aussi sur ce même superlatif, le journaliste met en avant la polyvalence[28] du dramaturge et rappelle la volonté de ses délateurs de le

[26] *Il Giornale* est le quotidien de centre-droit, propriété de la famille Berlusconi, qui en contrôle plus de 80% depuis les années 1990.

[27] De même que *Il Tempo*, ce quotidien appartient lui aussi à la famille Angelucci.

[28] Même *La Gazzetta dello Sport*, le quotidien sportif italien le plus vendu, rappelle sa polyvalence : « È morto a Milano Dario Fo, 90 anni, drammaturgo, attore, regista, scrittore, autore, illustratore, pittore, e scenografo » (Dario Fo, dramaturge, acteur, metteur en scène, écrivain, auteur, illustrateur, peintre et directeur artistique, est mort à Milan à l'âge de 90 ans).

décrédibiliser : « Anni dopo quasi a voler infangare la sua storia gli ricordarono quando indossò la divisa della Repubblica di Salò » (Des années plus tard, pour essayer de le traîner dans la boue, on lui rappela l'époque où il porta l'uniforme de la République de Salo). *Il Mattino* (« Morto Dario Fo, aveva 90 anni. Addio al Nobel per la Letteratura ») lui consacre un long article qui résume sa vie, tandis que *La Nazione* ainsi que *Il Secolo XIX* insistent sur le souvenir que Dario Fo a laissé partout en Italie : de Gênes à Bologne, de Milan à Florence, sans parler des messages de condoléances du Président de la République italienne Sergio Mattarella, de l'acteur et metteur en scène Roberto Benigni, du journaliste et écrivain Roberto Saviano et de bien d'autres personnalités. Davide Turrini, dans les colonnes d'*Il Fatto Quotidiano*, nous rappelle la joie de vivre de Dario Fo qui l'a accompagné toute sa vie ainsi que sa détermination à lutter contre les injustices des puissants au détriment des plus démunis : « Dario Fo, addio al meraviglioso giullare che reinventò la parola teatrale per sbeffeggiare i potenti » (Dario Fo, adieu au merveilleux jongleur qui réinventa la parole théâtrale pour se moquer des puissants).

Nous terminerons cette revue de presse par les communiqués des trois agences de presse parmi les plus importantes d'Italie. Tout d'abord l'*Agenzia Giornalistica Italiana* (*A.G.I.* = Agence de la presse italienne) : « L'addio a Fo sui giornali di tutto il mondo » (L'adieu à Dario Fo dans les journaux du monde entier). L'agence nous rappelle les noms de tous les lauréats italiens du Prix Nobel et cite l'article du journal britannique *The Guardian* dont le titre était « Nobel prize-winning dramatist and satirist who touched the heights of genius » (Prix Nobel, dramaturge et auteur satirique dont le génie a atteint des sommets) ; puis celui du quotidien *The New York Times* : « Dario Fo, Whose Plays Won Praise, Scorn and a Nobel, Dies at 90 » (Dario Fo, dont les pièces ont reçu prix, mépris et le Nobel, est mort à 90 ans) ; ensuite celui de *Der Spiegel* : « Der Possenreißer, vor dem die Politik zitterte » (Le clown qui a fait trembler la politique), et enfin celui du quotidien *Le Monde* : « L'ultime surprise de Dario Fo. L'imprévisible dramaturge est mort à 90 ans, un peu avant l'annonce du Prix Nobel de littérature, qu'il avait reçu en 1997 ». La deuxième Agence de presse, *ADNKronos*, rappelle elle aussi les articles des deux journaux français et allemand qu'on vient de citer et ajoute deux titres de quotidiens espagnols. Tout d'abord *El Mundo* : « Muere Darío Fo, "Arlecchino" de Italia » (Dario Fo, l'Arlequin d'Italie est mort), ensuite celui de *El Pais* : « Muere Dario Fo, dramaturgo y azote del poder político y eclesial » (Dario Fo, fléau pour les pouvoirs politique et ecclésiastique, est mort). Dans la même agence, on trouve l'article d'Armelle Heliot paru dans un autre quotidien français, *Le Figaro* : « Dario Fo, mort d'un Arlequin combatif », qui relate son amour pour la France et inversement :

> Dario Fo aimait la France qui le lui rendait bien et il eut même l'honneur d'être inscrit au répertoire de la Comédie-Française. Même si le spectacle n'était pas aussi réussi qu'on aurait pu l'espérer ce fut un événement inoubliable et lorsque l'on vit surgir sa haute silhouette sur le plateau de la salle Richelieu, le public se leva pour lui faire une chaleureuse ovation.

Pour conclure, la troisième et dernière agence, *Agenzia Nazionale Stampa Associata* (ANSA – Agence Nationale de la Presse Associée), publie un long article sur Dario Fo, richement documenté en photos et vidéos, dont le titre est : « Morte di Dario Fo: dal teatro al Nobel, una vita per l'arte » (Mort de Dario Fo : du théâtre au Prix Nobel, une vie pour l'art). Ici aussi, on met l'accent sur son succès à l'international et sur la conséquente réaction à la nouvelle de sa disparition : « La nouvelle de la mort de Dario Fo a immédiatement fait le tour du monde : du *Guardian* à la Bbc, du *New York Times* au *Los Angeles Times*, du *Figaro* à *El Pais* en passant par la chaîne de télévision indienne Ntdv, tous les médias ont rapporté la disparition du Prix Nobel en rappelant sa satire »[29].

Bruno MANCINI
Université de Lorraine – site de Metz

[29] « La notizia della morte di Dario Fo ha fatto subito il giro del mondo: dal Guardian alla Bbc, dal New York Times al Los Angeles Times, da Le Figaro a El Pais passando per la tv indiana Ntdv, tutti i media hanno riportato la scomparsa del premio Nobel ricordando la sua satira ».

Bibliographie

**** Œuvres de Dario Fo consultées :***

Il paese dei mezaràt. I miei primi sette anni (e qualcuno in più), Milano, Collana « I Narratori », Feltrinelli, 2002, 208 p.

Mistero buffo. Giullarata popolare, Torino, Einaudi, 2003, 410 p. (première édition : *Mistero buffo. Giullarata popolare in lingua padana del '400*, Cremona, Tipografia lombarda, 1969).

Morte accidentale di un anarchico, Torino, Einaudi, 1974, 92 p. (première édition : La Comune – Collana di Testi Teatrali n° 2)

Manuale minimo dell'attore, Torino, Einaudi, 1987, 366 p.

Teatro (a cura di Franca Rame), Torino, Einaudi-Collana « I Millenni », 2000, 1242 p.

**** Œuvres critiques consultées :***

BARSOTTI Anna, *Il testo mobile di Dario Fo*, in *Revue des études italiennes* vol. 56, n° 3-4, juillet-décembre, *Le théâtre de Dario Fo et Franca Rame. Poétique et dramaturgie*, a cura di D. Luglio, 2010, p. 215-230.

BIANCO Francesco, *La lingua di Dario Fo tra varietà nazionale e locale*, in Lisa El Ghaoui, Federica Tummillo (a cura di), *Le tradizioni popolari nelle opere di Pier Paolo Pasolini e Dario Fo*, Université Stendhal Grenoble 3, Convegno Internazionale di Studi 1-2 dicembre 2011, Pisa-Roma, Serra, 2014, p. 27-34.

BISICCHIA Andrea, *Invito alla lettura di Dario Fo*, Milano, Mursia, 2003.

DUMONT-LEWI, Laetitia, *Les leçons de Maître Fo*, in *Revue des études italiennes* vol. 56, n° 3-4, juillet-décembre, *Le théâtre de Dario Fo et Franca Rame. Poétique et dramaturgie*, a cura di D. Luglio, 2010, p. 167-183.

DUMONT-LEWI, Laetitia, *Dis-moi gors grand grommelot*, in *Chroniques italiennes web* XXII, janvier 2012.

MANIN, Giuseppina, *Il paese dei misteri buffi*, Milano, Guanda, Collana Narratori della Fenice, 2012, 224 p.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, Dunod, 1997, 447 p. (première édition : Messidor-Éditions sociales, 1980, 482 p.)

URBANI, Brigitte, *Jongleurs des temps modernes. Dario Fo et Franca Rame*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2013, 304 p.

URBANI, Brigitte, *Dario Fo, auteur jongleur*, in *Les Nouveaux cahiers de la Comédie-Française*, 2010, p. 35-40.

Articles de journaux consultés

DE SANCTIS, Francesca, *I miei primi sette anni a Porto Valtravaglia*, *L'Unità*, 10 octobre 2002.

Morto all'età di 90 anni Dario Fo, *Il Tempo*, 13 octobre 2016 (tous les articles qui suivent remontent à la même date).
DANIELI, Alessandra, *È morto Dario Fo. Dalla Rsi a Soccorso Rosso: una vita di misteri buffi*, *Il Secolo d'Italia*.
Dario Fo è morto a 90 anni: addio al Nobel che fu un "Mistero Buffo", *Libero Quotidiano*.
ZACCURI, Alessandro, *Milano. Addio a Fo, il primo Nobel anomalo*, *Avvenire*.
Rédaction, *E' morto Dario Fo. Aveva 90 anni*, *Il Foglio*.
BANDETTINI, Anna, *È morto Dario Fo, eterno 'giullare': "Se mi capitasse qualcosa, dite che ho fatto di tutto per campare"*, *La Repubblica*.
MANIN, Giuseppina, *È morto Dario Fo, il giullare sommo « Mistero Buffo » il suo capolavoro*, *Il Corriere della Sera*.
Rédaction, *Morte di Dario Fo: dal teatro al Nobel, una vita per l'arte*, ANSA.
POLETTI, Fabio, *È morto Dario Fo, il sommo giullare*, *La Stampa*.
E' morto Dario Fo. Aveva appena terminato il suo ultimo libro per Guanda, *La Gazzetta di Parma*.
Rédaction, *È morto Dario Fo, premio Nobel per la Letteratura*, *Il Secolo XIX*.
Rédaction Culture, *Morto Dario Fo, aveva 90 anni. Addio al Nobel per la Letteratura*, *Il Mattino*.
Sono molte le tracce lasciate dall'eterno giullare in Toscana, *La Nazione*.
TURRINI, Davide, *Dario Fo, addio al meraviglioso giullare che reinventò la parola teatrale per sbeffeggiare i potenti*, *Il Fatto Quotidiano*.
SGARBI, Vittorio, *Sgarbi: da Fo a Dylan quegli strani Nobel eretici*, *Il Tempo*.
L'ultime surprise de Dario Fo, *Le Monde*.
Dario Fo, homme de théâtre et Prix Nobel, est mort, *Libération* par l'AFP.
HELIOT, Armelle, *Dario Fo, mort d'un Arlequin combatif*, *Le Figaro*.
GIORGI, Paolo, *L'addio a Fo sui giornali di tutto il mondo*, AGI.
Dario Fo, il ricordo dei media stranieri: "Morto l'Arlecchino d'Italia", ADNKronos

Bibliographie essentielle de Dario Fo en français

Allons-y, on commence. Farces, avec des textes de Franca Rame, Piero Sciotto, Cicciu Busacca, Isa Petrich [traduit et présenté par Valeria Tasca, préface de Bernard Dort], Éditions François Maspero « Malgré tout », 1977, 256 p.
Le pays des Mezaràt : mes sept premières années (et un peu plus), avec Franca Rame, Paris, Plon, 2004, 201 p. (*Il paese dei mezaràt. I miei primi sette anni (e qualcuno in più*, 2002).
La Fille du Pape [traduction de Camille Paul], Paris, Grasset, 2015, 288 p. (*La Figlia del Papa*, 2014).
Le Gai Savoir de l'acteur [traduction de Valeria Tasca], Paris, Éd. de l'Arche Dramaturgie, 1990, 320 p. (*Manuale minimo dell'attore*, 1987).

Johan Padan à la découverte des Amériques, Paris, Éd. de l'Arche Dramaturgie, 1995, 119 p. (*Johan Padan a la descoverta de le Americhe*, 1991).
Le Monde selon Fo [entrevue avec Giuseppina Manin], Paris, Fayard, 2008, 201 p. (*Il mondo secondo Fo*, 2007)
Mystère bouffe. Jonglerie populaire [traduction et adaptation de G. Herry], Paris, Éd. de l'Arche Dramaturgie, 1984 (*Mistero buffo*, 1969).
Mort accidentelle d'un anarchiste, Paris, Éd. de l'Arche Dramaturgie, 1996 (*Morte accidentale di un anarchico*, 1970).
Faut pas payer ! [traduction de Valeria Tasca et Antonio Cecchinato], Paris, Éd. de l'Arche Dramaturgie, 1996 (*Non Si Paga! Non Si Paga!*, 1974).
Récits de femmes et autres histoires, en collaboration avec Franca Rame, Paris, Éd. de l'Arche Dramaturgie, 1986 (*Parliamo di donne*, 1977).
Histoire du Tigre et autres histoires, en collaboration avec Franca Rame [introd. et trad. par Valeria Tasca], Paris, Éd. de l'Arche Dramaturgie, 1980, 186 p. (*La storia della tigre*, 1978).
Klaxon et Trompettes... et Pétarades [traduction de Marie-France Sidet], Éd. L'Avant-Scène, 2010, 60 p. (*Clacson, trombette e pernacchi*, 1981).

Sites internet consultés

http://www.archiviofrancarame.it
Information et contre-information dans le théâtre de Dario Fo et Franca Rame, in *Le vrai et le faux au théâtre*, « Théâtres du monde », n° 21, 2011, p. 195-212. En ligne : http://www.theatresdumonde.com/mn_num_gratuit.php
De « Ubu Roi-Ubu Bas » à « L'anomalo bicefalo » : Dario Fo et Franca Rame mettent Berlusconi en scène, in « Chroniques italiennes », n° 19, série web, 2011, 25 p. En ligne : http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/numeros/Web19.html
MARINAI Eva, *Dario Fo, teatrografia (e radio, cinema, tv)*, in http://www.nuovoteatromadeinitaly.com
NEBBIA, Simone, *Il Nobel da Dario Fo a Bob Dylan. The times they are a-changing*, in http://www.teatroecritica.net

Musique et chansons de Dario Fo

Le canzoni di Dario Fo, vol. 1 (musica di Fiorenzo Carpi, Edi-Pan, 1977).
Le canzoni di Dario Fo, vol. 2 (musica di Fiorenzo Carpi, Edi-Pan, 1980).

COMMENTAIRES ET RÉFLEXIONS
SUR
L’ÉTRANGER (L’AUTRE)

L'AUTRE PHILOSOPHE : QUAND LES PHILOSOPHES SE DONNENT EN SPECTACLE OU LA RELATION ÉPISTOLAIRE IMPOSSIBLE

Les philosophes semblent parfois avoir *un rapport à l'autre assez singulier, surtout quand l'autre est aussi un philosophe*. À force de rechercher l'autonomie de leur pensée, ils se rendent *incapables de se mettre à la place des autres, de s'ouvrir à l'altérité*. L'extrême cohérence du sujet pensant devient alors une entrave aux relations intersubjectives. C'est ce qui apparaît clairement si l'on se penche sur les relations épistolaires qu'ont pu entretenir certains philosophes (parmi les plus célèbres). Ainsi les correspondances philosophiques, qui foisonnent au XVII^{e} siècle, sont le véritable théâtre d'affrontements argumentatifs et rhétoriques, et les relations épistolaires qui opposent Leibniz et Arnauld, Spinoza et Blyenbergh (même si ce dernier représente plutôt le point de vue du non-philosophe), Descartes et Gassendi (prenant ici le sens de « correspondance » au sens large, puisque la *Disquisitio metaphysica* n'est pas à proprement parler une correspondance, mais plutôt un dialogue écrit opposant ses deux participants à travers un échange d'arguments, objections et réponses) représentent la scène philosophique où se joue le spectacle de l'irréductibilité des positions argumentatives que chacun des philosophes concernés occupe, donnant à penser que la relation épistolaire entre deux philosophes n'est rendue possible que par son impossibilité même. C'est ce que nous voudrions montrer, en articulant notre étude autour de deux axes : l'intrication de l'altérité et de l'altération d'une part (l'argumentation passant par une *altération du discours de l'autre*), la dialectique de l'inconscient et de la conscience d'autre part (*la conscience de l'un n'étant que l'inconscient de l'autre*).

L'ALTÉRITÉ / L'ALTÉRATION

La perspective du destinataire sur le destinateur

« Tout l'objet de l'éloquence, écrit Vico, est relatif à nos auditeurs, et c'est suivant leurs opinions que nous devons régler nos discours[1]. » L'important, dans

[1] Cf. ce que dit Sainte-Beuve d'Arnauld dans son *Port-Royal* (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1955), p. 113 : « Lorsque, bien des années après, il engagea sa célèbre guerre avec Malebranche, celui-ci se plaignait également de n'avoir pas été bien compris de M. Arnauld ; sur quoi Boileau lui disait : "Et qui donc voulez-vous qui vous entende, mon Père, si M. Arnauld ne vous entend pas ?". On eût été plus fondé encore à dire, dans le cas présent, à l'illustre argumentateur : "Et qui donc voulez-vous qui comprenne votre appareil logique, si M. Pascal ne l'a pas compris ?" ». L'insatisfaction change d'argumentateur suivant les correspondances…

l'argumentation, n'est pas de savoir ce que l'orateur considère lui-même comme vrai ou comme probant, mais quel est l'avis de ceux auxquels elle s'adresse. Consentir à la discussion, à la relation, c'est accepter de se placer au point de vue de l'interlocuteur. Et c'est bien l'absence de cette attitude qui rend *impossible toute adaptation à l'altérité*. Si l'on prend l'exemple de la correspondance entre Leibniz et Arnauld, force est de constater les difficultés qu'éprouve Arnauld à effectuer ce renversement de perspective. Ainsi, à propos de la notion de forme substantielle, il ne cesse de revenir à son point de vue, en reprenant l'examen des questions déjà soulevées. Ses premières prises de position sur ce problème se situent Lettre XIV, pages 134-135. Leibniz y a répondu, Lettre XVII, pages 144-147 ; Arnauld a renouvelé sa critique du point de vue adverse, Lettre XIX, pages 155-158 ; Leibniz y a une fois de plus répliqué, Lettre XX, pages 164-169 ; mais, en fin de compte, Arnauld ne s'estime pas satisfait. C'est que, de son point de vue, on ne peut aisément apercevoir – par exemple au niveau des vivants (4°, 5°, 6°) – la nature des formes substantielles dont l'existence est postulée. Son point de vue est un point d'attache.

Mais qu'est-ce qui fait cet attachement ? Il semble qu'il faille voir dans une perspective moins un aspect sous lequel une chose se présente qu'une manière de considérer quelque chose[2], une façon de sélectionner les données d'un problème. Pour ce qui est des vivants, il ne paraît pas qu'on puisse définir ce qu'y seraient des formes substantielles, si l'on se réfère à cette donnée cartésienne qu'il n'existe que deux espèces de substances, les corps et les esprits (Lettre XXII). Et les difficultés qui empêchent Arnauld d'accepter sans de nouvelles précisions la théorie leibnizienne sur la nature des corps viennent toutes d'une prise de position cartésienne qui n'est pas discutée : acceptant comme donnée le dualisme de Descartes et réduisant comme lui la matière à l'étendue, Arnauld ne peut trouver place pour des formes substantielles dans le monde des corps (Lettre XIV). De même si l'on défi-

---

Liste des abréviations et éditions utilisées dans cette étude, en grande partie extraite de notre ouvrage *La rhétorique des philosophes. Essai sur les relations épistolaires* (Paris : L'Harmattan, 2002) :

* *DM* : Gassendi, Pierre, *Disquisitio metaphysica seu dubitationes et instantiae adversus Renati Cartesi metaphysicam et responsa* (Recherches métaphysiques, ou doutes et instances contre la métaphysique de René Descartes et ses réponses), texte établi, traduit et annoté par Bernard Rochot (Paris : Vrin, 1962).
* *L / A* : Leibniz, Gottfried Wilhelm, *Correspondance avec Arnauld*, introduction, texte et commentaire par Georges Le Roy (Paris : Vrin, 1984).
* *S / B* : Spinoza, Baruch de, *Correspondance avec Blyenbergh* (Lettres XVIII à XXIV, et XXVII), traduction et notes par Charles Appuhn (Paris : GF, 1986).

[2] C'est la thèse que soutient E. Panofsky, non pas pour ce qui est de l'art d'argumenter, mais en ce qui concerne « le problème du style dans les arts plastiques », *La Perspective comme forme symbolique* (Paris : Éd. de Minuit, 1975), p. 192 : « (...) plus une optique mais une certaine conception du monde qui, dépassant de beaucoup le "formel", est partie constituante du "fond" ».

nit le choc, comme l'a fait Descartes, à partir de cette seule donnée qu'est l'idée de mouvement, on est obligé d'admettre, contre toute vraisemblance, soit une déperdition, soit une création de force à l'occasion du choc (Lettre XVII). Par ailleurs, Arnauld se réfère à une vision des choses toute contraire à celle de Leibniz puisque, pour lui, la liaison des prédicats au sujet n'a pas la rigueur que Leibniz lui accorde : l'inhérence au sujet ne s'observe pas pour tous les prédicats. Arnauld explique d'où vient la divergence de vue qui existe entre Leibniz et lui : Leibniz juge des choses du point de vue des idées que Dieu doit en avoir, tandis que lui prétend les juger d'après les idées que l'expérience en donne. Sa conception est plus proche de celle du sens commun, ce sens du donné.

Les effets de lecture

La lettre bien sûr est elle-même une donnée de l'argumentation. Et la lecture[3] que l'on a d'elle est *l'effet de la perspective sur l'autre*[4]. *Aussi une lecture est-elle toujours déformante.* C'est ce que déplore Descartes au début de sa lettre à Clerselier :

> [...] toutes les objections que ce livre contient ne sont fondées que sur quelques mots mal entendus ou quelques suppositions qui sont fausses ; vu que toutes celles qu'ils (les objecteurs) ont remarquées sont de cette sorte, et que néanmoins ils ont été si diligents, qu'ils en ont même ajouté quelques unes que je ne me souviens point d'y avoir lues[5].

S'il n'y a pas véritablement relation, au sens fort du terme, entre Descartes et Gassendi, c'est qu'il y a entre eux quelque chose de faussé. Ainsi pour ce qui est de cette querelle dans la querelle qu'est la controverse au sujet de l'équivoque « *Musca* » / « *Musica*[6] ». Il n'y a pas relation, car les faits sont mal relatés.

Mais surtout la lecture peut volontairement déformer. Il n'est que de se référer à la première instance du cinquième doute pour s'en assurer. Gassendi remplace « *sequi ex conclusionibus*[7] » par « *esse in conclusiones*[8] », alors qu'il avait d'abord cité Descartes avec exactitude. C'est que cela lui permet de renforcer son argumentation en faveur du fait que c'est bien sur les *raisons* et non les conclusions

---

[3] Quand il y en a vraiment une (cf. *DM*, p. XI : « (Descartes) n'était pas très attentif aux ouvrages d'autrui, même les ayant lus : il n'avait lu qu'une centaine de pages de la *Disquisitio*, qu'on sut lui résumer pour sa *Réponse aux principales instances* de 1646 ».

[4] Cf. M. Blanchot ; « L'œuvre et la communication », *L'Espace littéraire*, VI, p. 265 : « Ce qui menace le plus la lecture : la réalité du lecteur, sa personnalité, son immodestie, l'acharnement à vouloir demeurer lui-même en face de ce qu'il lit ».

[5] *DM*, p. 633.

[6] *DM, passim.*

[7] *Ibid.*, p. 613.

[8] *Ibid.*

qui sont données par Descartes pour parvenir à l'existence de Dieu et à l'immatérialité de l'âme que porte son objection. Il n'empêche que ce faisant il réduit le cartésianisme à un problème non cartésien[9].

Ces exemples de déformations seraient légion[10]. Il arrive à Descartes de les dénoncer explicitement. Ainsi dans sa réponse au premier doute sur la quatrième Méditation :

> [...] lorsque vous dites que « je vois certains ouvrages de Dieu qui ne sont pas absolument achevés », vous m'attribuez très faussement une chose que je n'ai jamais écrite ni pensée ; mais bien seulement ai-je dit [...][11].

L'édition Adam et Tannery le confirme (AT, VII, page 55, ligne 27, à page 56, ligne 2). Mais la critique, tout comme la relation, est réciproque !

> [...] vous vous exclamez ensuite « que je rapporte avec bien peu de fidélité vos paroles [...] ». Je le demande, comment l'ai-je rapporté de manière infidèle alors que je l'ai fait sans oublier ni ajouter même une lettre ! Combien plutôt c'est vous qui rapportez de mauvaise foi [...].[12]

Protestation justifiée (comme le prouve Rochot, *DM*, page 364, note 374), preuve que *l'argumentation est passée par une altération du discours de l'autre*. À la limite, on serait tenté de dire que la présence même d'une argumentation est le signe d'une distorsion dans la relation. Il n'y a pas de relation, il n'y a que des preuves de relation. Et, en même temps, la relation est ce qui ne peut se prouver, ce qui est toujours déjà là, présupposé, condition nécessaire pour qu'il y ait des preuves. *La relation n'est constituée que par sa propre altération, comme si ses deux termes ne faisaient qu'approfondir leur différence à travers elle, au lieu de rechercher une unité*.

Un autre est je

C'est que l'unité est conçue comme constituée et non à constituer. Il ne peut s'agir que de l'unité d'une singularité et non d'une relation, c'est-à-dire d'une union. *Toujours la présence de l'autre est aperçue comme altération du moi. On peut attribuer cette dévalorisation de l'altérité au fait que tout déplacement, toute tentative de se mettre à la place de l'autre, signifie un changement en mal par rapport à l'état normal, une altération du système de référence.* Et comme il s'agit ici d'un déplacement théorique – transfert de signification investie dans une représen-

[9] Cf. *ibid.*, note 596 de B. Rochot, très éclairante à ce sujet.
[10] Cf. notamment l'usage du « c'est comme si », *ibid.*, p. 416.
[11] *Ibid*., p. 398.
[12] *Ibid*., p. 388.

tation sur une autre –, *cette impossibilité de penser l'autre* en même temps *que soi-même est lourde d'une nécessité fatale à la relation : l'impossibilité pour le moi de penser autrement.* Cette nécessité – qui est peut-être celle de la sincérité – confère une puissance de sens sans pareille à l'argumentation. En effet, c'est au moment où la logique devient la plus rigoureuse que l'argumentation acquiert son pouvoir de vérité, qui réside peut-être plus dans la conviction de celui qui argumente que dans celle qu'il doit produire. À ce titre, la sixième lettre, adressée par Arnauld à Leibniz, est révélatrice :

> C'est comme si je concevais plusieurs *moi* possibles, ce qui assurément est inconcevable. Car je ne puis penser à *moi* sans que je me considère comme une nature singulière, tellement distinguée de toute autre existante ou possible, que je puis aussi peu concevoir divers *moi* [...]. [...] Ces divers *moi* seraient différents les uns des autres, autrement ce ne seraient pas plusieurs *moi*. Il faudrait donc qu'il y ait quelqu'un de ces *moi* qui ne fût pas *moi* [...]. Il est aussi impossible de concevoir des prédicats contradictoires dans la notion individuelle de *moi*, que de concevoir un *moi* différent de *moi* [...]. [...] je ne dois regarder comme enfermé dans la notion individuelle de *moi* que ce qui est tel que je ne serais plus *moi* s'il n'était en *moi*, et que tout ce qui est tel au contraire qu'il pourrait être en *moi* ou n'être pas en *moi*, sans que je cessasse d'être *moi*, ne peut être considéré comme étant enfermé dans ma notion individuelle[13].

Ce texte est une illustration du sens de l'argumentation car il présente à la fois le sujet et la théorie qu'a ce dernier du sujet, c'est-à-dire le moment où le sujet s'implique dans sa théorie. Mais il ne faut pas se leurrer : le moment où l'argumentation prend son sens est aussi celui où elle perd son pouvoir. Car elle révèle ses principes. Autant dire que c'est *parce qu'*Arnauld a réussi à se faire comprendre qu'il n'a pas réussi à persuader. Antagonisme de la vérité et de l'argumentation : ce qui est vrai n'est pas vraisemblable. Une bonne argumentation ne cherche pas à se faire comprendre, mais à se faire croire. Aussi *s'adapter à l'altérité, ce n'est pas trouver l'autre radicalement différent, mais semblable, c'est comprendre que « l'autre est un je »* : ce déplacement théorique du sujet n'est pas un pouvoir de changement, mais simplement de mouvement. *Que l'autre puisse avoir la même cohérence que moi sans être le même, n'est-ce pas la supposition de l'intersubjectivité, de la relation ?*

Le texte fait ce qu'il dit

Encore reste-t-il à cerner ce qui donne cette « même cohérence », ce qui fait ce saisissant alliage du « moi » et du « tu ». Si Arnauld en est incapable, c'est, très

[13] *L /A*, p. 97.

précisément, parce qu'il n'a pas compris l'hypothèse leibnizienne de la concomitance des substances. C'est ce que suggère la métaphore des chœurs dans la lettre XX de Leibniz à Arnauld :

> [...] plusieurs différentes bandes de musiciens ou chœurs, jouant séparément leurs parties, et placés en sorte qu'ils ne se voient et même ne s'entendent point, qui peuvent néanmoins s'accorder parfaitement en suivant leurs notes, chacun les siennes, de sorte que celui qui les écoute tous y trouve une harmonie merveilleuse et bien plus surprenante que s'il y avait de la connexion entre eux[14] [...].

Ce texte se veut une métaphore de la concomitance des substances. Et il est aisé de voir le rapport entre « chœur » et substance, « celui qui écoute » et Dieu, enfin « harmonie merveilleuse » et concomitance. Cela est un effet d'argumentation.

Mais cette métaphore recèle comme un effet second, sans doute invisible aux yeux mêmes de Leibniz, ce qui ne veut pas dire pour autant non voulu : le transfert du sens d'un terme concret (par exemple « chœur ») dans un contexte abstrait (celui de la concomitance des substances) est lui-même prolongé par un transfert du contexte d'un sens théorique (concomitance des substances ente elles) dans un champ pratique (celui de la correspondance entre Leibniz et Arnauld). En somme, cette seconde métaphore se présente comme un effet d'effet. Pourtant nous ne prétendons pas que cet effet second soit lui-même un effet d'argumentation. Encore une fois, ce qu'il recèle, c'est le sens de l'argumentation, et non sa réalité. C'est pourquoi, même si l'on peut être tenté, à première vue, de voir dans cette métaphore au second degré comme une « métaphore performative », au sens que la linguistique a donné à ce terme depuis Austin, on ne peut l'affirmer qu'au sens résultatif du terme.

L'énoncé constitue bien simultanément l'acte auquel il se réfère, mais la métaphore est inconsciente. Il ne s'agit donc pas là à proprement parler d'une technique argumentative, ou plutôt, la « métaphore performative » permet un passage à la limite de la notion d'argumentation : elle est le paradoxe d'une technique inconsciente ou, si l'on veut, d'un argument non maîtrisé. Moment de la meilleure preuve, qui est aussi moment inaperçu.

C'est que cette preuve de la concomitance ne veut convaincre personne. Elle est totalement impersonnelle. C'est bien Leibniz qui parle de « concomitance » mais l'« harmonie merveilleuse » qui lui sert de métaphore lui a déjà échappé : elle parle d'elle-même. Le texte fait ce qu'il dit. En accord comme en désaccord, Leibniz et Arnauld sont en situation de correspondance, *l'un étant*, comme dit Leibniz : *« l'écho de l'autre*[15] *»*. Tissu d'inconscience ou de conscience, le texte exprime leur relation.

---

[14] *Ibid.*, p. 163.
[15] *Ibid.*, p. 169.

L'INCONSCIENT / LA CONSCIENCE

Le sujet comme effet d'autre

« Tout a été objecté de bonne foi[16] [...] » : la protestation de bonne foi chez Gassendi[17], comme refoulement, mais en même temps refoulement par la conscience de soi, figure la tension inhérente à la justification. *Gassendi refoule la pensée de Descartes en prenant conscience de sa propre pensée.* C'est-à-dire que *penser* qu'il dit « ce qu'il pense[18] » est pour lui exactement la même chose que *ne pas penser* qu'il n'est « pas de bonne foi[19] ». La pensée de Descartes est ce dont Gassendi est inconscient. L'accusation de mauvaise foi dénonce *la culpabilité d'une conscience qui refuserait d'avouer les droits d'une autre conscience sur elle, de son inconscient*. Que l'expression de la croyance de Descartes soit antérieure à celle de Gassendi définit le statut du sujet « Gassendi » comme *effet d'autre*. Mais si le sujet connaissant – ici Gassendi – ne sait que *ne pas croire en la croyance de l'autre*, qu'est-ce qui fait la positivité de sa croyance ?

Une correspondance qui ne s'effectue que dans la négativité n'est pas une véritable relation. C'est ce qu'exprime l'impossibilité d'échange entre deux croyances comme celle des sceptiques (paradoxe d'une position mal assurée, qui n'est croyance que parce qu'elle n'est pas assurance) et celle des dogmatiques, exposée dans la première instance du troisième doute contre la cinquième Méditation. « Les sceptiques ne discutaient pas des apparences [...] mais des hypothèses, et contre l'arrogance des dogmatiques[20] ». Cette défense des sceptiques représente chez Gassendi la justification non plus comme refoulement, mais comme rectification. Gassendi oppose en fait les sceptiques aux dogmatiques comme il s'oppose lui-même à Descartes. Il ne s'agit plus de se justifier, mais de justifier. *Gassendi prend le parti de l'autre (les sceptiques) qui est une partie de lui sans être lui, c'est-à-dire qu'il veut montrer à Descartes la possibilité de l'autre et non sa réalité, de même que les sceptiques ne cherchaient pas à imposer le doute réel sur les apparences mais à poser la possibilité théorique d'une autre hypothèse que celle des dogmatiques.* Quand les choses sont obscures, ne pas se vanter de « clairvoyance » : thème cher au XVII^{e} siècle, et particulièrement à La Mothe Le Vayer, dans son *Petit Traité sceptique* : « On n'a pas le sens commun [...]. L'esprit humain est un aveugle né[21]. » On a le paradoxe du clair-obscur, d'une conscience inconsciente, d'une croyance en la défiance.

Dans ces conditions, la correspondance entre Gassendi et Descartes est un équilibre fragile. La présence de la justification est le signe que Gassendi est sur la

[16] *DM*, p. 64 ; voir aussi p. 628 : la protestation de foi comme objection sans arrière pensée.
[17] B. Rochot rappelle que les titres d'articles ne semblent pas être de Gassendi.
[18] *DM*, p. 64.
[19] *Ibid.*
[20] *Ibid*., p. 510.
[21] Cité par André Pessel dans son séminaire au Collège International de Philosophie (1988) sur « La Naissance de l'idée de sujet et d'anthropologie au XVII^{e} siècle ».

défensive. Ainsi la défense personnelle que constitue la première instance du troisième doute contre la seconde Méditation : « S'il est vrai que je n'aie rien attaqué, ni rien proposé qui fût digne de réponse[22] ». La justification est ici vérification, rétablissement de la justice du vrai, de la justesse. La conscience qu'a Gassendi du « mensonge[23] » de Descartes est l'effet de l'inconscience qu'a ce dernier de la vérité du discours du premier.

L'objectivation du sujet

Réversibilité du couple : la conscience peut-elle produire l'inconscience ? Si l'on s'intéresse à l'usage du syllogisme chez Gassendi, on s'apercevra que comme transformation en réalité objective, c'est-à-dire modification du texte d'un sujet pour en faire l'objet d'une opération logique, la mise en syllogisme aboutit à une perte et que, comme l'a montré J.-M. Beyssade, « le caractère intuitif du *Cogito* l'oppose [...] à tout syllogisme[24] ». *Gassendi n'a rien compris au* cogito *cartésien, précisément parce qu'il n'a pas voulu l'appréhender comme sujet, mais l'a objectivé par la médiation d'un syllogisme. L'objectivation est chosification*[25]. Pour Gassendi, je ne suis que *parce que* je suis quelque chose, une chose qui pense. Une connaissance doit dériver d'une autre. Il n'a pas conscience d'une connaissance du sujet antérieure à toute expérience, non pas en ce sens qu'elle soit innée, mais en ce sens qu'elle soit intuitive.

Et c'est à cause de ce système de dérivation que Gassendi en vient parfois à ce point où la mise en syllogisme est une objectivation faisant référence à une réalité extérieure au sujet. Alors que la deuxième Méditation, contrairement au « Je pense donc je suis » du *Discours de la méthode*, fait l'économie du « je pense » pour porter toute son attention sur le « je suis, j'existe », Gassendi fait entrer ce dernier dans une relation de médiation :
Majeure : Celui qui pense est
Mineure : Or je pense
Conclusion : Donc je suis[26].

À la limite, l'objectivation est ici le mécanisme mental par lequel Gassendi, tel un malade atteint de délire chronique, interprète ses hallucinations comme

[22] *DM*, p. 106.
[23] Nous entendons par « mensonge » ce que C. Frémont sous-entend dans son étude de « La relation épistolaire » chez Leibniz, *L'Être et la relation*, chapitre I, 1, « Le Système, la lettre », p. 18 : « Veuillez lire ainsi l'histoire culturelle : chacun a raison dans ce qu'il affirme, chacun a tort dans ce qu'il nie ».
[24] Cf. J.-M. Beyssade, *La Philosophie première de Descartes* (Paris : Flammarion, 1979), p. 242.
[25] *DM*, p. 220 : « Ego Sum Res ». Remarquons que cette formule n'est pas récusée par Descartes : « *Ego sum res vera, et vere existari res cogitans* » (Descartes, *Méditations métaphysiques*, II, AT, VII), p. 27, lignes 15-16.
[26] *Ibid.*, p. 84.

des réalités. Ainsi, après avoir construit lui-même un syllogisme, il déclare : « Admette qui pourra la nécessité de l'enchaînement proposé dans la majeure, comme si l'on ne pouvait conclure sa propre existence de ce que l'on pense, sans l'aide d'une pareille supposition[27]. » Ironie d'une conscience inconsciente de ses propres projections : Gassendi a compris Descartes sans s'en rendre compte.

Mais l'objectivation, comme extériorisation du subjectif ou « mise en forme, rétrospective mais éclairante, qui dégage les articulations naturelles de la démarche intuitive[28] », peut donner lieu à une mise en syllogisme qui n'est absolument pas dévalorisante[29]. Et telle est sans doute la nature et la fonction du véritable syllogisme. C'est ce que confirme *L'Analyse du langage à Port-Royal* où J.-C. Pariente explique qu'il tend à « expliciter l'organisation d'un contenu théorique tout entier donné avec les idées, dont l'objectivité, l'indépendance par rapport à l'entendement, a déjà été relevée[30] ». *Plus de séparation entre le conscient et l'inconscient : l'un est l'envers de l'autre.*

Confusionnisme et probabilisme

Ce qui ne veut pas dire que la relation s'améliore. L'indistinction est peut-être plus absolue que l'opposition. Chez Gassendi, comme chez Spinoza, ou Leibniz, on retrouve un système de convergence paralysant. Ainsi du confusionnisme chez Gassendi. « Il semble que l'intellection ne puisse être séparée de l'imagination ; et que soit présente ou observable dans les deux cas une *même* représentation imagée[31]. » (C'est nous qui soulignons.) Il est clair que Gassendi confond l'idée d'une chose avec l'image de cette chose. Car s'il est vrai que dans un cas comme dans l'autre il y a représentation de la chose, il est faux de dire que cette représentation est imagée dans les deux cas. Si idée et image représentent la même chose, leur convergence ne peut cependant être que rapprochement, et non fusion, sinon il y a confusion. Dire qu'on peut avoir une « image incorporelle » du Centaure et non une « image corporelle », ce n'est que déplacer le problème. Il y a des choses qui n'existent que dans notre imagination.

Ce subjectivisme de la convergence, on le retrouve, critiqué, chez Spinoza, sous la forme du probabilisme. C'est ce que dénotent les abondantes récurrences de la conjonction hypothétique « si[32] », introduisant à chaque fois à un conditionnel passé dans la principale. Ainsi s'instaure un langage tout anthropomorphique, véritable calcul de probabilités portant sur la Révélation divine, par exemple : « Si [...] les Prophètes avaient reçu le Verbe dans le sens que vous prétendez, quelles raisons

---

[27] *Ibid.*, p. 86.
[28] Cf. J.-M. Beyssade, *op. cit.*, p. 243.
[29] *DM*, p. 81-87, 203-207, 289-293, 367-371, 401-557.
[30] Cf. J.-C. Pariente, *L'Analyse du langage à Port-Royal : six études logico-grammaticales* (Paris : Éd. de Minuit, 1985), p. 310.
[31] *DM*, p. 242.
[32] *S / B*, p. 119-200 notamment.

auraient-ils eues de lui attribuer un sens différent[33] ? » Et en effet, qu'est-ce que le probabilisme, sinon la valorisation du vraisemblable sur le vrai, *la négation sans raison d'un sens différent*, l'acceptation par la conscience de l'événement, uniquement parce qu'elle est inconsciente de sa causalité ? Spinoza se place dans la logique de l'autre, se met à la place de Blyenbergh ; *c'est pourquoi il argumente comme s'il était dans une autre conscience*.

Tel est sans doute le principe du perspectivisme leibnizien, autre forme probabiliste de la convergence : « [...] cependant il me semble assuré que, s'il y a des substances corporelles, l'homme ne l'est point seul [un agrégé de plusieurs substances ou un phénomène], et il paraît probable que les bêtes ont des âmes quoiqu'elles manquent de conscience[34]. » L'absence de question sur la condition (« s'il y a des substances corporelles ») est le signe de la partialité du point de vue d'une conscience. D'où une conséquence probabiliste (« il paraît probable ») : *tout converge dans le même sens lorsque l'autre possibilité a été esquivée*. Mais alors, comme le note Perelman dans son *Traité de l'argumentation*, *la convergence peut inciter à la méfiance de l'autre* qui craindra que les éléments « aient été arrangés en vue de cette convergence[35] ». Et Leibniz ne s'y trompe pas, qui déclare[36] sans scrupules : « [...] mais sans cela il n'est pas intelligible que les corps sont des substances[37]. » Difficile de savoir jusqu'où va la conscience de soi.

Hiérarchisation

Cette précession du vouloir dire sur le dire, qui fait que tous les moyens sont bons pour dire ce qu'on veut, suscite néanmoins des prises de conscience. Ainsi Gassendi : « [...))] je me suis adressé à un être imaginaire et non pas réel. Et il est vrai que j'aurais dû soupçonner que vous alliez m'accuser ; mais comment croire que vous étiez homme à nous tendre de pareils pièges[38] ? » La présomption, comme opinion fondée sur des apparences, est ici l'induction par laquelle Gassendi remonte d'un fait connu (Descartes a dit dans la seconde Méditation qu'il était une chose pensante) à un fait contesté (Descartes n'est pas un pur Esprit). Elle s'institue dans un rapport de reconnaissance de la valeur, qui hiérarchise les réalités suivant leur degré de vérité. (Non qu'il y ait des réalités plus ou moins vraies, mais la vérité de chacune d'elles a un statut différent suivant qu'elle est admise ou prétendue). Par la présomption, la conscience hiérarchise les réalités mais ne maîtrise la relation qu'en la figeant.

---

[33] *Ibid.*, p. 200.
[34] *L / A*, p. 142.
[35] Cf. Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation* (Bruxelles : Éd. de l'Université de Bruxelles, 1988), p. 929.
[36] Cf. aussi *L / A*, p. 121 : « Et si on voulait rejeter absolument les purs possibles, on détruirait la contingence et la liberté. »
[37] *Ibid.*, p. 142.
[38] *DM*, p. 94.

Et s'il y a fixation, c'est qu'il y a antériorité de la conscience sur l'argumentation. Celle-ci changerait si ses principes étaient modifiés. C'est ce que remarque Spinoza à plusieurs reprises : « J'en dirais autant si je posais le problème de la même façon[39] », ou encore : « [...] nous ne le ferions pas si nous n'avions commencé par le comprendre dans cette définition[40]. » C'est le fait d'une hypothèse que de rendre possible une vérité, c'est-à-dire la validité d'une conséquence ; mais c'est aussi son fait que de ne pas les rendre toutes possibles. D'où une hiérarchisation des vérités suivant leur degré de réalité ; à savoir que des affirmations ne peuvent être dans ce cas reconnues que si elles ont préalablement été remises à leur place, le seul niveau où elles puissent être comprises. Là où la présomption donne la valeur à la réalité, l'hypothèse la donne à la vérité. Toutefois, dans un cas comme dans l'autre, c'est bien la valeur qui fige la relation.

Prenons le cas extrême de la hiérarchisation, à savoir celui où il n'est plus question de valeur de réalité ou de valeur de vérité, mais de valeur de valeur. Ainsi Spinoza préférant « la lumière naturelle de l'entendement » à l'enseignement trouvé dans « l'Écriture Sainte ». Ainsi Descartes posant d'entrée de jeu la supériorité des « raisons d'un philosophe » sur les « artifices oratoires[41] ». *La hiérarchisation des valeurs semble insérer les correspondants dans un système de places fixes, à tel point que la relation entre deux consciences semble au plus haut point paralysée*[42]. Si la fixation des termes rend la relation impossible, qu'est-ce qui donne de la valeur à une valeur ? Une relation implique qu'il se passe quelque chose entre deux personnes, qu'il y a un point commun, qu'il y a échange. On voit l'importance (méta)physique que revêt la relation de correspondance pour le sujet philosophique au XVII^{e} siècle.

La question de l'altérité est fondamentale pour comprendre les correspondances philosophiques, car la pensée d'un philosophe ne s'y institue que dans un rapport à l'autre. Mais ce n'est, nous l'avons vu, que dans la *négation de l'autre* que le philosophe construit sa propre pensée. Une réelle adaptation à l'altérité semble alors impossible, car l'autre y est toujours vécu comme une *altération* du moi. La présence de l'autre est pourtant capitale, car c'est elle qui rend possible, même inconsciemment, la constitution du sujet pensant et dialoguant. La conscience d'un philosophe n'est alors que l'envers de l'inconscient de l'autre philo-

[39] *S / B*, p. 182.
[40] *Ibid.*, p. 184.
[41] *DM*, p. 12.
[42] Cf. M. Serres, « Descartes traduit en langage statique : le cercle », *Hermès III : la traduction* (Paris : Éd. de Minuit, 1974), p. 107 : « [...] la méditation cartésienne, en tant que celle-ci n'établit pas seulement une suite objective de résultats indépendamment de celui qui les pose, mais qu'elle entraîne le sujet dans le processus productif, qu'elle décrit ensemble le sujet, son acte et l'objet qu'ils forment à chaque stade. » On voit que ce qui est pensé par Descartes (« suite objective ») ne peut qu'être compris avec lui (« le sujet »). Ces valeurs ne peuvent donc pas se mouvoir hors de lui. Ne pouvant changer, elles restent figées.

sophe avec lequel il entretient une relation. Les relations épistolaires entre philosophes constituent ainsi un véritable théâtre d'arguments, une scène proprement philosophique dans laquelle la rhétorique joue un rôle moteur et prépondérant.

Finalement, les correspondances entre philosophes ne sont-elles pas la métaphore des relations humaines ? Elles nous permettent en effet de mieux comprendre le sens que l'on peut donner à une relation entre deux personnes, de mieux déterminer aussi dans quelle mesure notre langage, ainsi que notre pensée, interviennent dans la nature de cette relation, de préciser ce que signifie avoir raison dans un dialogue. *La dramaturgie des relations épistolaires entre philosophes est ainsi le lieu d'une véritable compréhension de l'altérité.* Sur ce théâtre des correspondances philosophiques se joue en fait une pièce essentielle : l'histoire du sujet qui, tout en ne cessant de *nier l'autre*, reste pourtant irrémédiablement *l'effet de l'altérité*.

Olivier ABITEBOUL
Centre de Recherches
« Littérature et Poétique comparées » (EA 3931)
de l'Université Paris-Ouest-Nanterre-La Défense,
Nice

ATELIER D’ÉCRITURE

MARIE STUART OU MIGRATION DES REINES

J'ai écrit, sans l'avoir jamais dactylographiée, une première version de cette pièce en décembre 1973, sous le titre Marie Stuart, messe noire dialoguée. J'en ai repris la plupart des répliques, fortement modifiées dans les dernières scènes (laissées sans numérotation). La raison de cette réécriture dépasse le thème de l'étranger, décliné sous diverses formes dans cette pièce extravagante. Son esthétique étrange est très proche de maintes œuvres artistiques (films, vidéos, installations) de la première décade de notre siècle. Mais surtout, la fureur du terrorisme contemporain trouve une sorte de chiffre énigmatique dans les situations représentées dans cette pièce. Celle-ci n'aurait donc pas que la valeur psychanalytique, intéressant ma seule personne, qui limitait son intérêt. On peut douter des « anticipations » du terrorisme dans cette pièce, mais pas de la représentation poétique du naufrage des mythes dits premiers qui, au Moyen-Orient comme en Occident, serait en fait la cause méconnue de ce fléau. Si dans cette pièce le mythe n'est pas épargné, c'est avec une outrance où j'aimerais que l'on voit la caricature loufoque de cette méprise dont le mythe est victime.

Personnages
Numberone, reine du château de cartes
Numbertõ, reine des oubliettes
Marie Stuart, reine des Landes
Dahut, reine d'Ys
Marguerre, reine de Nesle
Rapunzel, reine des tours du Rhin
Nefertiti, reine du palais d'Aton
Marie-Antoinette, reine sans pays

Tout se passe dans la même salle d'un château de cartes, entouré d'une mer dont les vagues sont figurées par de grands miroirs qui réfléchissent les actrices.
Dans le fond du décor, deux trônes identiques, de part et d'autre d'une table basse de la même hauteur que les sièges. Sur la table, les objets d'un mystérieux rituel (fouet, sphère noire, bâillon, couteau, etc.)
Pour une éventuelle représentation, les actrices diront le texte sans vraiment lui donner de relief psychologique. Les rôles de Numberone et de Numbertõ peuvent être tenus par la même actrice, de même pour Marguerre et Rapunzel. (Celui de Marie-Antoinette se réduit à une voix off.)

Acte I

Numberone et Numbertõ sont les deux figures de la reine d'une carte à jouer. Au début de l'action, elles se tiennent près d'un trou dans le sol. On devine qu'elles y ont poussé quelqu'un. Elles portent une robe composée d'une seule jupe et de deux corsages. Leur comportement est embarrassé. Le corsage de Numberone est constellé de pierreries rouges ; de même à son front, ses oreilles et son cou. Celui de Numbertõ, plus austère, n'est pas moins recherché. Les couleurs différentes de leur corsage se mélangent dans celle(s) de la jupe.

Numberone (*victorieuse*) : À moi, à nous le donjon de ce château de cartes. Ses créneaux mâchent le ciel, pendant que l'oubliette digère tes gants blancs, ton chapeau clac ! Cher batteur de cartes, prestidigitateur, tu vas nourrir ce trou, sorti de ton imagination !
Numbertõ : N'approchez pas trop du bord ; nous serions avalées…
Numberone : L'oubliette est repue. Pas de danger. Laissez-moi me pencher, je veux que les éclaboussures de son sang s'ajoutent aux rubis de mon corsage et ceux de ma couronne – c'est aussi la vôtre, nous partagerons tout. Vous avez un trône à côté du mien.
Numbertõ : Comme nous avons vite fait !
Numberone : Je l'ai à peine vu tomber ; je n'ai pas entendu le bruit de ses os éclatés.
Numbertõ : J'ai fermé les yeux pour mieux sentir sa chute. Trop profonde pour entendre le crac final. Et pourtant vous et moi, comme les deux ailes d'une chauve-souris qui règne sur les ultra-sons.
Numberone : Vous êtes sûre qu'il n'a pas disparu ? Je me méfie de ses tours.
Numbertõ : C'était bien le dernier, voyez la mer qui nous entoure, faite de sa cape noire, pour toujours. Il a si longtemps battu le jeu de cartes, avec ses mains d'automate.
Numberone : Sales petites merveilles, un coup de baguette et hop, de ses manches est sorti ce château de cartes.
Numbertõ : Pour épater qui ?
Numberone : Pour y vivre lui-même ?
Numbertõ : Ou pour y enfermer qui ?
Numberone : Tout cela se vaut. Le château dépasse tous les sommets du monde. Mais il manquait une carte, pour boucher cette oubliette.
Numbertõ : C'était à nous le tour.
Numberone : Pas question pour nous d'être la dernière des dernières pierres du château.
Numbertõ : L'imbécile ne s'est pas méfié de la mauvaise carte, tombée de ses mains. Nous deux siamoises, debout dans l'ombre de son frac.

Numberone : Avant qu'il se retourne, nous l'avons poussé de nos quatre mains. Les vôtres ont appuyé sur les miennes. Avons-nous été assez fortes…
Numbertõ : Nous sommes fortes et nous sommes reines ; et lui, lui, au fond de la cale maintenant, bien au fond. Et le navire vogue.
Numberone : Vogue, vous dites. Mais la chaîne qui nous lie l'une à l'autre est une ancre fatale. Essayez de faire trembler les planches sous une démarche royale ! Essayez de sonder les oubliettes quand je devrai faire le guet, tout en haut des escaliers.
Numbertõ : Restons alors le seul centre d'un cercle, en reine double.
Numberone : Autant valait alors couvrir de notre corps ce trou sans fond. Non ! Les gouttes de son sang m'ont rendue curieuse de séparer le nôtre.
Numbertõ : Les nôtres, Numberone ; les veines qui nous unissent vont se séparer, nous laissant telles des paquets de viande à l'étal. Plus de voie unique pour nos sangs royaux ; le mien si lourd, et le vôtre fluide, trop fluide, qui fraternisaient sans mélange. Iront-ils, s'ignorant ?
Numberone : Numbertõ, n'en parlez plus. Nous sommes presque arrivées, à la vitesse… d'une chute dans le vide. Accélérons. Vous aurez sans doute quelque égratignure, légère comme une araignée.
Numbertõ : Comme le voile gris dont ma couronne est couverte, avec ses pierres qui luisent sous la soie.
Numberone : Écartons-nous l'une de l'autre. Imaginez que je suis du feu. Ou que vous, reine de feu, recevez de l'eau quand mes membres s'attachent à vous. (*Elles essaient de se séparer.*)
Numbertõ : Nous n'y arriverons pas !
Numberone : Alors il faut en venir au couteau. La dague ! Le rasoir ! (*Toutes deux grimacent d'horreur*) Non, non… Ce sera bon, le baiser d'un vampire dans ma chair hémophile, et ses dents dans la vôtre.
Numbertõ : Hémophile ?
Numberone : L'hérédité.
Numbertõ : L'hérédité. Hériter le sang n'est rien, sans la coupure et la plaie ?
Numberone : Saignant aussi, vous m'égalerez encore plus, dans un instant unique.
Numbertõ : Bien, allons jusqu'au bout. Pour ceinturer le passé, capturer l'avenir.
Numberone : Serrez les dents, je serre les dents, et ouvrons la bouche ! (*Elle s'est armée d'un couteau dont elle frappe la jupe des deux reines. Toutes deux poussent un grand cri.*)
Numbertõ : Nous engendrons un dragon. Après avoir tué celui dont le sang nous rend invincible.
Numberone : Je n'en ai plus une larme dans les veines. Mon cœur broie de l'air au lieu du sang. Et je m'élève… loin de vous, fille de terre, et dans mon propre feu, je m'élève…
Numbertõ : Dans la douleur, qui nous embrasse, et que nous embrassons. Elle aussi bientôt s'arrachera à nous, pour déchirer la chair des autres reines, qui nous rêvent.
Numberone : Je cultiverai cette plaie, pour toujours vive.

Numbertõ : La mienne est déjà croûte, elle s'écaille à la mode andalouse. Bientôt la cicatrice lisse sera le miroir de notre union. Mais j'envie votre stigmate, la vraie marque des affranchies royales.
Numberone : Voilà… j'ai perdu tout mon sang. Les grenats de ma couronne font paraître verte la peau de mon visage. Je reviens à moi.
Numbertõ : Dans chaque miroir, vous contemplerez le Vide.
Numberone : N'importe. D'autres forces vont me venir… des passages secrets, des soupiraux et des cryptes ! Les pierres y sont gorgées de gaz. Ma robe rouge sera celle d'une montgolfière.
Numbertõ : Mes pouvoirs aussi me sont venus des pierres. À seize ans j'entrais au couvent. Par la volonté du père, qui me voyait reine de son Espagne. Il fallait me défaire de toute humanité, de toute la misère douce d'une peau chaude et moite. Entre quatre murs blancs, de rose que j'étais suis devenue toute violette, et froide. Quelque chose a caillé mon sang dedans mes veines, et je n'ai fait qu'un avec la lave polaire qui m'environnait. Le lichen m'a fait une robe de bure ; mais de l'ennui de mon prie-diable, j'ai tiré le don de voir à travers les murs.
Numberone : Fatalité des pays chauds.
Numbertõ : On y crève, à grand feu. Au début de mon règne, j'étouffais parmi les relents d'huile des majordomes, sous la trépanation du soleil.
Numberone : Le monde vous enviait, et j'aurais voulu pour moi-même un peu de cette musique des sphères.
Numbertõ : Je n'ai pas le goût des sérénades, ni celui des douze grains de raisin, qui étranglaient mes minuits. J'aurais voulu faire disparaître et la lumière et le taureau, et l'arène entière, fouillée de ses cornes. Tout ce jaune d'œuf.
Numberone : De l'Espagne, plus que la reine, vous êtes l'essence vive, et concentrée. On le voit mieux maintenant que vous êtes près de moi, trône à trône. (*Elles s'assoient, face à face.*)
Numbertõ : C'est votre tour de me dire tout, la première bague et les dernières luttes qui ont fait une reine de la princesse du hasard que vous ne regrettez pas.
Numberone : Je manque d'imagination.
Numbertõ : Plutôt de mémoire ! Mais oubliez le tour de passe-passe qui a fait naître ce château.
Numberone : La plaie m'occupe encore tout entière. Une brûlure atroce, qui me ramène à ce passé de carte, dans un vertige. Le trône est l'oubliette. My throne is oubliette. Voilà que je vois double, si vous avez la double vue.
Numbertõ : Bientôt, très bientôt cette réalité sera oubliée, elle ne tient plus qu'au fil fugitif de notre douleur. Cassons-le, que rien du passé ne tache notre vérité ; le présent est fait de ce que nous affirmons.
Numberone : J'affirme ma plaie, cette enfant qui pleure, qui ne pleure plus.
Numbertõ : Un chien fidèle, envoyez-le chasser… par delà les mers, dans ces pays qui nous sont un miroir. Assurons l'équilibre du trône. Tout à l'heure vous teniez les rênes, elles me nouent les doigts à présent. De quoi êtes-vous la reine ?
Numberone : Je suis la reine du château.

Numbertõ : La Numberone. C'est tout dire, mais ce n'est rien dire.
Numberone : Oh ! je ne sais plus. Je ne suis pas encore tout à fait montée, je vacille, au gré des nues.
Numbertõ : Au gré des vagues ! Celles de vos Angleterres. Laissez parler le gaz des feux follets de cimetière. Ouvrez-moi cette fontaine. Parlez-moi de vous.
Numberone : Des bijoux de famille que je n'ai jamais portés. Un arbre généalogique enguirlandé de diamants ; la Tour de Londres en pendentif.
Numbertõ : Je veux être l'écrin de votre rubis toujours frais (*elle prend Numberone dans ses bras, de dos*). Les fondations du château ne sont que coffres forts empilés, jusqu'au noyau de la terre.
Numberone (*elle s'approche du trou*) : Entendez-vous ces coups de pic ? Ce sont les mineurs, qui travaillent par légions dans le charbon rouge et l'or noir.
Numbertõ : Ils sont nos enfants et nos ancêtres. L'avenir est le passé, cette lumière pleine de bruit qui règle la marche du monde.
Numberone : J'ignore s'ils chantent ou s'ils geignent, mais leur langue inconnue est une musique étrange, qui m'habite et m'emporte.
Numbertõ : Notre palais sonore traverse l'espace et brise de ses ailes le mur du son. Les rouages, les poulies dans la salle de torture travaillent à notre élan, par milliers d'échos réfléchis dans l'espace. À leur image, l'arrivée se confond au départ. Notre départ. Mais c'est moi qui vous pousse, moi toute noire, et qui vous remet ce trophée. (*Elle prend la main de Numberone et lui fait tenir un sceptre.*) Dans vos ongles, voici le sceptre. Pour moi, cette sphère impériale. Elle rayonne de lumière noire. J'y vois notre avenir, celui du monde. Mais je pourrais deviner dans un boulet de purin ce que les voyantes ignorent dans leur boule de cristal. Nous pouvons trôner. (*Un temps.*)
Numberone : Sentez-vous ?
Numbertõ : Ce que je sens ?
Numberone : Une odeur qui monte…
Numbertõ : L'encens de notre réussite.
Numberone : Non… Qui le fait brûler ?
Numbertõ : Oui, les restes du prestidigitateur, qui pourrit. Respirez-le bien, faisons-le revivre dans nos manches.
Numberone : Par lui, par cette puanteur, je vous rejoins, je deviens vous, nous redevenons le tête-bêche d'une inspiration…
Numbertõ : Une expiration. J'expire, je reviens à moi, tout mon souffle sur ma boule de basalte, jusqu'à ce qu'elle retourne à l'état de lave. Enfilons mes gants d'amiante. (*Numberone l'aide à enfiler les gants*).
Numberone : Quel feu ! Quel feu ! Elle n'a plus de couleur. Une pure transparence.
Numbertõ (*regardant sa boule*) : Il apparaît des châteaux, parmi les landes sauvages que noircit un fléau. C'est une épidémie, qui traverse les villes et les forêts, l'air et la pierre, et qui fait tomber les étoiles dans les douves.
Numberone : Ces douves, nos douves d'où tout est parti, ce mélange d'or liquide et de charbon, qui nous revient en catastrophe, et pour pourrir nos pierres.

Numbertõ : Une reine halète, qui traverse les remparts de villes étrangères, les rivières et les vallées.
Numberone : À contre courant de tout. Je reconnais là Marie Stuart, reine des Landes, pays sans destin, qui ne doit son prix qu'au voisinage du mien.
Numbertõ : Nous sommes reines de tous les pays. La gangrène qui rayonne à partir de notre château a touché le sien. Comme elle se presse ! Elle traverse avec un mouchoir sur la bouche le défilé des rues que votre règne a incendié.
Numberone : La petite ignore ce que vaut la fumée du sacrifice. Mon palais de vertige se nourrit de la misère des pays. Cent d'entre eux concassés, pour ajouter un rubis à ma robe.
Numbertõ : Votre sceptre les met debout, ma boule magique les aplatit. Que la famine les désaltère. Voyez comme ils sont dans leur fièvre, bêche-tête à notre tête-bêche.
Numberone : Nous ne tarirons pas, jusque dans les restrictions.
Numbertõ : Marie Stuart est parvenue à la mer qui nous sert de douves. En connaît-elle les dangers ?
Numberone : Non, mais ils s'annulent devant les reines de toute sorte. Marie Stuart en est une. Les marais sont sans prise sur elle, comme les piranhas sur les pierres. Elle saura chausser les requins fidèles à nos bords, qui la conduiront ici. C'est qu'elle est si légère ; que pèse-t-elle, rien ?
Numbertõ : Méfiez-vous, les étoiles forment des rangs perpendiculaires à sa trajectoire. Cette reine nous apporte le Mauvais Œil.
Numberone : Je suis armée en guerre. Marie est la foi que j'ai chassée de moi-même. Elle fait comme si toutes les reines se valent, comme si chacune peut refaire le monde. Je lui ferai avaler son regard, pour qu'elle s'en écœure. Un nœud coulant, rond comme ses prunelles.
Numbertõ : Elle a les yeux clairs, écarquillés jusqu'à la déchirure. Si l'œil est mauvais, sa lumière couvrira notre château de fissures. J'en suis d'avance éblouie.
Numberone : On ne lui donnera pas le temps de nous démolir.
Numbertõ : Rien à faire. Ses paroles auront le poids de la réalité. Quelles nouveautés va-t-elle introduire dans la nôtre ? Puissent-elles avoir le poids de ses dentelles ! Elle accoste et se précipite dans nos murs.
On entend la voix de Marie Stuart qui appelle : Numberone !
Numbertõ : Elle est dans le labyrinthe. Les murs se défendent. J'y ai fait peindre des croix, des croix de Judée, des croix gammées.
Numberone : Qu'elle vienne. Je veux savoir de quoi elle est capable. Est-ce toujours le serpent qui fascine l'oiseau ? Peut-être que l'oiseau fascine le serpent, jusqu'à l'envie de mordre.
Marie Stuart (*invisible*) : Numberone ?
Numberone : Suivez l'écho de votre voix sur les murs, ne vous laissez pas tromper par la ressemblance des cartes.
Numbertõ : Entre la reine de pique et la reine de carreau.

Numberone : Tournez le dos à la reine de cœur. Vous voilà sortie du labyrinthe. Avancez maintenant !
Entre Marie Stuart
Numberone : Quel vide autour d'elle !
Numbertõ : Les ondes sont mauvaises, avec ça elle sue la solitude.
Marie Stuart : Je ne suis pas venue seule. La peur m'a poussée devant elle. Elle se serre contre moi, comme une sœur honteuse quand vous me regardez. Elle me fait mal, agrippée à ma nuque… Tu vas m'étrangler !
Numbertõ : Elle ne vous met pas les mains sur la bouche, votre peur, en notre présence. Vous a-t-on seulement parlé ?
Numberone : La peur, la seule perversion dont je n'ai jamais voulu entendre le nom.
Marie Stuart : J'ai peur de vous, de ce que vous avez fait ; du monde qui le subit. J'ai peur de mon courage d'être venue. Mais vous allez m'éveiller de ce cauchemar que j'ai traversé, n'est-ce pas ? Vous êtes la première, et donc la meilleure de toutes les reines. Et je suis orpheline.
Numbertõ (*à Numberone*) : C'est la pire de toutes. La fausse perle du collier. Vous avez entendu ? Une sœur, du courage, un cauchemar… Des mots dangereux, pis que des armes de guerre. Et pire que fausse, puisqu'elle est humaine.
Numberone (*à Marie Stuart*) : Si c'est d'une mère dont vous avez besoin, retournez à votre terre. On la dit si douce.
Marie Stuart : Comment ça ? Tant de bouleversements dans les fondations de mon palais, et tout autant dans ses alentours. J'ai suivi les éclairs, les failles du sol, des corridors du château à ceux des massifs rocheux. Me voilà toute ébranlée par les tremblements de terre, somnambule et sans abri.
Numberone : L'érection d'un château provoque des cataclysmes, il fallait bien que le mien fasse vaciller le vôtre, comme tant d'autres. Vos palais de vent, de douceur, cela n'est rien. Savez-vous de quoi sont faits ces murs, ces hauteurs qui vous surveillent ?
Marie Stuart : Mais cette odeur qui suffoque, sur tous les continents répandue ?
Numbertõ : Elle sert de guide aux reines en déroute, qui parviennent à ce fort dont Numberone et moi sommes l'âme.
Marie Stuart : Le navire que vous pilotez est sorti des eaux, ouvrant de sa proue nos montagnes. De cette blessure naissent des hommes d'un genre nouveau, aussitôt attelés au concert de votre sillage. Leurs cris se noient dans celui de vôtre château.
Numberone : Nous les voyons, Marie Stuart, ils ont un peu votre petite tête ronde. Regardez nos deux crânes en pain de sucre, eux croulent sous une enfilade de couronnes. Nous avons besoin de porteurs, besoin d'animaux de trait, Stuart. Notre château est une morsure, qui vide la terre.
Marie Stuart : Le monde est maintenant peuplé d'écorchés vifs. On se demande qui matraque ces fronts bas, qui détraque ces machines et qu'est-ce qui de ces bœufs a fait des minotaures sauvages. Ils renversent de la corne nos forêts privées, nos pa-

lais d'hiver ou d'été. Et quand plus rien n'est debout, certains, empalés par les cornes de leurs frères, hurlent qu'ils sont des palais, des forêts. Mais tous s'accordent pour faire désormais l'hiver et l'été, partout dans le monde.
Numbertõ : L'équilibre est perdu, Numberone. Tout ça n'était qu'un rêve avant qu'elle en parle. Bientôt cette folie battra notre air de ses fouets.
Marie Stuart : Rassurez-moi, dites que tout va cesser, que je peux bientôt repartir.
Numbertõ : Vous allez rester ici, jusqu'à ce qu'on trouve le moyen de contrer ce maléfice.
Marie Stuart : Votre château ?
Numbertõ : Votre visite ! (*À Numberone*) Marie Stupide, trop stupide pour savoir ce qui fait la force d'une reine.
Numberone : En attendant, mes fondations continueront d'avancer toujours plus loin dans la terre.
Numbertõ : Partout dans le monde je multiplierai les Alhambras. J'y délèguerai mes ongles, et jusqu'à mes dents, comme une volée de reliques à adorer.
Maries Stuart : Les reliques, ils empoignent les leurs et les lancent vers nous, par-delà l'espace. Elles nous faucheront toutes, d'un seul coup. C'est une foule aveuglée, sans la moindre idée de ce que représente une reine. Et c'est votre nom qu'elle hurle, Numberone, reine du château des cartes. En déchirant les reines en fuite parmi les chemins.
Numberone : La voilà sortie des limites qui étaient les siennes !
Marie Stuart : La foule brise les barrages et déferle en marée de rage sur les plages de tout pays.
Numberone : Te voilà sortie, Marie Stuart, des limites qui étaient les tiennes… (À part) Tous ces mots qui sortent d'elle, sinistre marée contre les murs de mon château… (*À Marie Stuart*) Si la langue est aussi mauvaise que l'œil, le contrepoison coule-t-il dans les veines de votre cou ?
Marie Stuart : Je n'ai fait qu'habiter vos rêves, imprimés sur toutes ces cartes ; je vous ai demandé de me réveiller, de me rendre à moi, même si moi n'est rien. Moi est rien.
Numbertõ : Point final. Un point qui saigne déjà sur votre laine blanche. Le château garde les astres avec lui. La disposition des pièces est calquée sur la vie sublunaire…
Marie Stuart : Les étoiles sont loin…
Numbertõ : Qui vous regardent, de tous mes yeux.
Numberone : Vous êtes arrivée, Marie Stuart, vous êtes arrivée à corrompre mon or, qui tourne au plomb. Du plomb fondu guette nos gorges. Ce mercure instantané, revers de l'or de nos fièvres. Mon château entre dans une longue maladie, que je ne sais guérir.
Numbertõ : Le remède n'est pas si loin, on doit traiter le mal par le mal… (*menaçante*) Marie par Marie !
Marie Stuart : D'autres reines ont pâti de vous ; leurs cris sont parfois muets. Celle qui flotte dans les douves ; laquelle de vous l'y a jetée ? Combien l'ont précédée ?

Numberone : Vous êtes la première. La première venue. Marie mal venue.
Marie Stuart : Une trainée blanche a glissé près de moi, quand je traversais les eaux.
Numberone : Le ventre d'un squale… ou votre reflet.
Marie Stuart : Une reine noyée qui voguait vers les murs de cartes.
Numberone : Numbertõ ? Dans quel sens dérive-t-elle ?
Numbertõ (*regarde sa boule*) : Voici l'image d'une jeune morte, transparente dans l'eau sombre qui la noue dans ses voiles.
Numberto (*sortant*) : Nous saurons bien d'où vient cette morte.
Marie Stuart : Mais elle est morte ?
Numbertõ : Vous n'avez de la reine que le nom ! Morte, mais nous ferons parler sa blondeur, qui chante ses origines. Sa robe est prise dans le bas du pont-levis. La disposition est mauvaise. Avec le roi de cœur et le valet de pique, les deux faces du pont. Un roi à l'envers, les pieds mouillés, un valet tête dans l'eau. Cette reine cherchait son roi, disparu dans un raz de marée…
Marie Stuart : marée venue de vos battements… Au lieu d'un refuge, elle aborde un château truqué.
Numbertõ : Il ne pardonne pas qu'on le trouble, et vos ragots ont brisé l'envol de son chant. Ce n'est pas l'eau qui vous coupera le souffle, mais la loi dure des reines. Les murs de cartes n'emprisonnent que vous. Le jeu n'est pas truqué ; vous l'avez coupé. La plaie vous gicle dessus.
Marie : J'en ai sur toute ma robe, mes cheveux. Des croutes s'écaillent sur mes yeux… Je ne vois plus rien. Je comprends tout.
Numbertõ (*désignant le trou*) : C'est que vous touchez au but. Au point d'attraction du château. Des miroirs jusque sur les parois de cette oubliette, plongée dans le noir. Et les seules mains à saisir sont le rasoir des cartes où ne figurent que des chiffres.
Marie Stuart : Ce ne peut être vrai. Je suis juste une reine en visite et nous nous comprenons mal parce que nous parlons des langues étrangères. Sans doute me dites-vous de rester davantage, et je m'imagine qu'on veut m'attacher au grand mât.
Numbertõ : En effet, nous ne parlons pas la même langue. Si je dis que nous ne vous attendions pas, ça veut dire que vous êtes malvenue. Poussée par des rêves qui ne vous appartenaient pas, vous êtes parvenue à ce trône, à ce puits. Vous leur appartiendrez tout à l'heure, au gré du sort qui dispose les cartes.
Marie Stuart : Centrifugée par mon royaume, centripète le vôtre… (*regardant dans le puits*) Mais je n'ai pas d'autre horizon que mon château, le dédale de mes landes… au fin fond de ce puits.
Numberone revient, tenant Dahut dans ses bras : la « morte » est en costume de noyée. Numberone l'étend près du trou.
Numberone : Les sels de notre sol la raniment déjà.
Dahut revenant à elle : Me voici échouée… J'ai lutté contre la mer, contre son amour à mort. Une catastrophe dont je suis trempée.

Numberone : Rendez grâces à mon château, comme à un premier amour.
Dahut : Je n'aimais que moi, que mon nom, Dahut, destinée au roi Gradlon. Lui ne rêvait que châteaux de sable, grain par grain au fil de mille nuits. Avant d'entrer dans ses rêves, j'étais princesse ; la ville enracinée dans les fonds sous-marins me ressemblait. Le profil des maisons, la courbe des baies, à mon image. Le peuple aimait sa ville, aussi fort que les coquilles serrées sur leur perle. Tout n'était qu'un ballet nautique, à mes mesures. Gradlon m'a couronnée, de sa barbe verte. Alors quelle naumachie ! Plus de sirènes ni de princes des mers, un troupeau de monstres, aux prises avec lui-même. La ville entière s'est renversée dans la mer et l'eau dans sa force imitait la lave des volcans. Moi détruite en mille écailles sur les vagues. Gradlon et moi étions pourtant faits pour être un. Un cheval vert emporte le roi, très loin dans le désert percé d'un seul puits : peut-être à l'extrémité de ce trou ?
Marie Stuart : Votre nom de reine, autrement dit le virus de l'épidémie…
Numberone (*à Marie Stuart*) : Et vous en êtes le premier bubon.
Numbertõ : Marie la Lame, celle qui coupe le doigt du joueur et tétanise le corps entier.
Numberone : Aucune craie ne résiste à mon acide. Mais le granit de la ville d'Ys n'a jamais senti mon contact.
Marie Stuart : Poussée par le vent, la seule odeur de votre château a fait germer ces peurs, qui jettent le monde à l'assaut des reines. Même les pierres de leurs palais, délitées par ce souffle, nous lapident sans merci. Ce vent vous revient, Numberone, qui êtes le commencement et le but de tout.
Dahut (*à Numberone*) : Alors c'est vous ? Et c'est dans mon palais que la mer est tombée, d'un coup bleu. Les vitres ont éclaté, la mer agitait ses grands bras dans les rues. Tout le monde a grimpé sur la plus haute tour pour échapper aux torrents libres. Gradlon, séparé de moi comme la mer noire de la mer rouge. Entre elles deux, rien que de l'eau !
Numbertõ : S'il s'est enlisé dans les grands fonds, le voilà confondu à son royaume. Le vôtre est désormais cet air que vous respirez avec nous.
Numberone : Ne faiblissez pas, voyez cette Marie, n'écoutez pas l'écume de ses plaintes, qui submerge tout.
Marie Stuart (*à Dahut*) : Mais vous, ne regrettez pas la noyade, qui vous fait des ruisseaux sur les épaules. Je suis la vraie veuve chauve d'un roi de seize ans, enterré dans mes landes sous l'épitaphe : Ma douceur est sous la terre.
Dahut : La mienne est sous la mer.
Numberone : Toute reine a son royaume en mon château. Mes douves, Dahut, vous sont une mer domestique.
Numbertõ : Ma boule fait une bouchée de votre volcan.
Numberone : Ce château vide, muré de cartes, est le plus peuplé de la terre. Marie Stuart est seule ; elle fait parler ici le désert de ses landes…
Marie Stuart : Le vent est en pleurs, tout rempli de cheveux arrachés aux saules. Les chênes beuglent. Les réglissiers bavent. J'ai appris seule le langage des arbres…

Dahut : Les landes rendent folle…
Numberone : Une reine, mais asiatique, qui n'entend pas notre langue.
Marie Stuart : D'ici j'entends mes arbres, ils me parlent du bruit des foules. Elles ont abandonné les chantiers des palais futurs et des mines. Elles se rapprochent, et font vibrer l'espace, jusqu'à ces murs.
Numbertõ : Plus un mot !
Marie Stuart : Je me tais. C'est la voix de François, mon souverain qui m'habite. On viole sa tombe ! Que ce chagrin est dur !
Numbertõ : Il existe des bûchers, faits du bois de ses arbres.
Marie Stuart : L'odeur de ma culpabilité m'étouffe. J'ai honte, je perds la tête. Cette boule bête.
Numberone : Marie n'est une carte, attendue parmi nous pour combler quelque fissure, ici, ou là… Qu'ai-je dit ? Qu'est ce zigzag sur mes murs ?
Dahut : La jointure des cartes, ou le partage des doubles figures ?
Marie Stuart : Les cycles naturels déraillent tous, tout n'est qu'une même dénaturation. Les abeilles ont chassé leur reine et couronné des termites. Des termites solaires, lunaires, entrent dans ces murs. Elles sont terribles. Comme elles sont belles ! Elles vont nous mettre à la porte ! Libérez m'en ! (*sur un autre ton*) Libérez-moi… d'ici.
Numberone (*bâillonnant Marie*) : Tiens ! une poignée de ton terreau pour te rentrer tes mots dans ce que tu dis être ton cœur.
Dahut : Qu'il éclate, il est déjà bourré d'argile. Mon cœur de reine est en cristaux de sel.
Numbertõ : Un vol migrateur de termites s'est abattu sur le château. Elles grouillent dans les monte-charges, les ascenseurs qui les dispersent à tous les étages ; tout leur est bon.
Numberone : J'en suis glacée, comme sera le sang de Marie ; je la veux toute roide, comme une pierre de ma collection. Un œil de tigre, tourné vers cette nuit (*elle indique le trou*).
Dahut : Crevez-le de votre sceptre. Un bon coup frappé juste au milieu des fibres de sa moire.
Numberone : Alors la réussite serait la sienne. Nous verrions décuplés les effets de sa vision. Mieux vaut la pendre à elle-même, et lui faire mordre ses oreilles ; jusqu'à ce que le vent tourne.
Numbertõ : Ses mots de malheur, et tous les royaumes sont une collision.
Dahut : N'y a-t-il pas pour Marie Stuart une cellule étroite comme une moule ?
Numberone : Inutile, une invisible coulée de plomb de miroir l'isole déjà de nous.
Numbertõ : Les reines dispersées conjurent le hasard en abordant notre château, mais dans ces murs les piques embrochent les cœurs et les trèfles ne sont plus distincts des carreaux.
Numberone : Je ne suis plus sûre de leurs angles, aux quatre coins de cette salle.
Dahut : L'odeur surtout, des anémones de viande, que vous ne sentez plus, par habitude. Je l'ai moi-même apprise à Ys, en y trempant ma robe (*elle respire sa*

robe)… Celle des bateaux fracassés contre les remparts. Il fait noir. Mais le phare fouille la nuit.
Numberone : Un fanal au donjon, dans ma nuit.
Numbertõ : Nuit d'orage. Ma boule reste opaque, par excès de la foudre.
Numberone (*par-dessus son épaule*) : Mais on entend ce que l'on ne voit pas. La gueule de mon château malade s'allonge en tapis rouge : encore une visite royale, tirée du naufrage !
Entrent Marguerre et Rapunzel, richement parées d'habits indécents et déchirés.

Acte II

Marguerre (*à Rapunzel*) : Il fait plus froid dans la salle du trône que sur notre radeau. Malgré ces icebergs, qui nous ont rouées…
Rapunzel (*aux autres reines*) : Nos atours ont l'air de vomissures. Mais il en émerge un long cou de reine couronnée.
Numberone : Je reconnais votre rang, l'accueil de mon château lui fait hommage. Une fièvre froide fait trembler ses pierres ; il vous a pourtant saisies et portées vers moi, qui suis la dernière flamme de ce monde.
Marguerre : Laissez-moi prendre vos mains, j'ai tant besoin de votre feu. (*Elle prend les mains de Numberone*). Mais elles sont glacées !
Numberone : Touchez mes bijoux !
Marguerre : Les pierres sont froides ; nos mains ne sont plus chaudes. Nous arrivons tard ?
Numbertõ : Au bout de la nuit. Ouvrons les yeux pour déchiffrer l'obscurité, telles les chouettes, sur le dernier arbre de la forêt.
Rapunzel : On nous traque, on nous cloue sur la porte de nos châteaux. Maintenant ce sont eux qui tiennent le flambeau, de la façon qui était la nôtre… la mienne ! Et quand nous leur échappons, il faut les voir s'éventrer dans nos boudoirs.
Marguerre : Quand ils nous poursuivent dans le noir, ils s'éclairent avec la graisse de reines captives.
Rapunzel : Ils font des battues monstres en tapant sur des tamtams.
Marguerre : C'est tout ce qui reste des Cléopâtres. De vase canope en boîte de Pandore. J'ai fui ma Tour de Nesle, jusqu'aux marécages où je les ai semés. Ces marais dont je tirais mes amours. Les sables mouvants m'ont prise, quand Rapunzel est passée sur un radeau.
Rapunzel : Je l'ai prise, il fallait bien que la Tour de Nesle reste jumelle de celle de Rapunzel (*long silence*).
Marguerre : Tout se dédouble, à l'image de ces loups garous, moins hommes que bêtes. Les entendez-vous ?
Dahut : La mer vénéneuse de ces douves nous défendra.

Rapunzel : C'est leur dernier obstacle. Ils nous ont filées de fleuve en fleuve, comme feraient des amants. – Mais je n'irai pas, même en pensée, vers eux remonter le courant.
Marguerre (*à Numberone*) : Ils sont si éblouis de rage que même sans leur chair arrachée par vos requins, leurs squelettes continueront d'avancer.
Numberone : Je me repais du plaisir de les savoir si dignes de nous.
Numbertõ : C'est une magie qui les pousse en effet.
Rapunzel : Saurons-nous être le plomb fondu, l'huile bouillante…
Dahut : Ils ne voient que friture de reines.
Rapunzel : J'étais proche du soleil et de la lune ; on me jettera à ces feux follets qu'a fait naître un frottement de viandes gâtées ?
Numberone : Vous réclamiez du feu, Marguerre.
Marguerre : Oh ! Pas celui-là ! Pas ce retour de flamme… J'aimais réveiller le feu sous la peau des autres.
Rapunzel : Nous voilà chassées comme nous avons chassé. Mais ceux qui nous chassent le sont encore par eux-mêmes.
Numberone : Marie Stuart a donné l'exemple, en pleurant dans son miroir.
Marguerre (*apercevant Marie*) : Je l'avais sous les yeux sans la voir !
Numbertõ : Elle n'existe qu'à moitié. L'autre moitié d'elle est répandue partout, dans tout ce maléfice.
Marguerre : Dans ma Tour tendue de noir, la nuit était permanente. J'écarquillais mes baldaquins pour ces porcs, égorgés au matin. Sur mes ordres, on les servait à ma cour avec du persil dans les narines.
Rapunzel : Moi, j'avais en talisman de vrais cheveux d'Aphrodite, tressés parmi les miens. Penchée sur les créneaux de ma Tour, je déroulais mes nattes en échelle de soie. Tous s'y prenaient les mains les pieds ; c'est leurs batailles qui m'amusaient. La légende le voulait ; je la leur faisais danser, jusqu'à ce qu'ils n'aient plus de voix, plus de mains ni de pieds…
Marguerre : Le meilleur était de les compter. Il y en eut tant et tant qu'à la fin, ce fut tout un, et tout en moi.
Numberone : J'ai été la première à n'être qu'une. Et vide, zéro sang.
Rapunzel : J'ai toujours en couronne la douleur de mes cheveux tirés, par tous ces bras.
Marguerre : Partout où leurs mains ne se posent plus, ce sont des bleus, des plaies.
Numbertõ : Ma douleur est d'échouer à vous sauver de cette faillite.
Marguerre : On dit pourtant que la brûlure du radium est celle des grandes victoires ?
Rapunzel (*à Numbertõ*) : Vous aviez les planètes sous la main, Dahut règlait les vagues de son océan. Numberone est encore le trait qui unit ciel et mer. Marguerre et moi sommes l'idée de la chair étrangère.
Marguerre : Chair contre chair.
Numberone : Nos royaumes se déchirent…
Numbertõ : Ils explosent.

Dahut : Ils nous vomissent eux-mêmes sur une plage inconnue. Quelques algues sèches, et voilà toutes mes sirènes, tous vos palefreniers, vos mitrons et vos pages ; une foule sans nom, qui n'en est plus une.
Numberone : Mon château de cartes est comme vide. À tous les étages il y a plus de vent que de murs, moins de lumière que de fenêtres.
Rapunzel : Mais il y a Marguerre et moi-même, dans l'éprouvette d'une alcôve, qu'on s'enlace ou qu'on se morde.
Numberone : Une même chose. Nous toutes une même reine. Mais il y a Stuart, qui fait de ce mariage un abcès, l'explosion d'une épidémie.
Dahut : Les océans ne sont plus un rempart, mais la voie royale de cette expansion virale.
Numberone : Notre grandeur traverse l'espace et le temps. Et nous sommes ce qui nous frappe, plus fortes encore de ces coups du sort que décident les constellations. La Grande Ourse comme le Dragon. L'accomplissement de la légende se fera quand nous jetterons ce lest (*elle désigne Marie Stuart*). Le ballon s'élèvera, pour exploser dans le soleil !
Numbertõ : On multipliera les éclipses, à l'infini. J'entends déjà cette ascension, comme la montée de la lave…
Dahut : J'entends l'idée d'un geyser…
Numberone : Le jeu des cartes que le vent bat ?
Marguerre : Ça vient du sol, des tripes de la terre.
Numbertõ : Quelque chose va sortir de ce trou.
Numberone : Quelqu'un ? (*À Numbertõ*) Ce n'est pas possible, croyez-vous ?
Dahut : De la terre ? Non ! Mais oui… Je ne veux pas voir ! (*Elle regarde quand même dans le trou.*)
Rapunzel : Deux mains baguées, qui saisissent… la margelle !
Nefertiti sortant du puits : Il ne reste de mes bandelettes que la marque sur ma peau. J'ai dû fouiller la terre de mes ongles... L'épouse d'Amon Ra salue Numberone ! La rage de vos gens a saisi mon troupeau.
Numberone : Vos sœurs ont subi la séparation, la noyade, traversé des cercles de feu, sauté par-dessus les pièges à loup.
Nefertiti : Les yeux d'un masque d'or veillaient à la place des miens. Des coups de fer, des coups de feu ont renversé mes portes, défoncé mes chapelles. Et j'entendais ces monstres maudire votre nom avec le mien. Mais comment pouvaient-ils connaître le vôtre ?
Numberone : Quelque chose les pousse à crier un nom qu'ils n'ont jamais entendu. Je les entends aussi, massés qu'ils sont sur les rives de mes douves.
Nefertiti : Je me suis jetée dans les galeries qui unissent les châteaux de toutes les reines. Le vôtre m'est apparu, au bout de cet étroit boyau.
Numbertõ : Que feraient vos mages, pour empêcher que ces murs ne s'envolent ?
Nefertiti : Ils feraient brûler cette gaze trempée de ma sueur, pour fondre dans les flammes les grains de ma ceinture de résine…
Marguerre : Dans votre couronne, avec le feu de ma poitrine…

Elles pratiquent le cérémonial de la combustion. La couronne enflammée passe de mains en mains.
Numbertõ : Aspirez cette fumée…
Dahut : Poisson séché…
Marguerre : Cuir de Russie…
Rapunzel : Mandragore de gibet…
Numbertõ : Qu'elle efface les traces de Stuart.
Nefertiti : Mais rien ne m'a préservée du saccage.
Dahut : Le fracas d'un bélier sur un aquarium : rien ne dissipe la rumeur alentour ! Rien ne l'étouffe.
Numbertõ : Le délire de Marie, quel délire l'annulera ? Les mauvais coups du hasard, le hasard les corrige.
Numberone (*examinant Marie Stuart*) : Elle, n'entend rien. Loin du cauchemar dont elle nous a couronnées, toutes.
Nefertiti : Une chrysalide sans passé ni avenir.
Dahut (*tournant le dos aux autres reines, elle regarde le vide, dans une fenêtre imaginaire*) : Vos carnassiers, Numberone, si repus qu'ils ne peuvent refermer les mâchoires, coulent à pic, quand ils ne sont pas dévorés par de nouvelles recrues.
Rapunzel : Attachez-vous à mes cheveux, Marguerre. Reines, formez vos couples, pour cette bataille.
Numberone et Numbertõ : Non, nous ne pouvons redevenir une. Ce retour n'en serait pas un !
Dahut : Nous aurons beau nous unir, ils n'en détacheront pas moins nos têtes de nos cous. Voyez le mat de ce navire qui tourne autour de nous, de plus en plus vite. Une tête est fichée au bout.
Numberone : Une tête couronnée ! (*Apostrophant Marie Stuart, qu'elle confronte à ce spectacle*) : Regarde ce que tu as fait ! Cette autre Marie te fixe, elle te reconnaît !
Une tête de mannequin fichée sur un pic se profile dans le fond de la scène.
Marie-Antoinette : Stuart Stuart ! Où est mon corps ? Fais-tu semblant de dormir ? Regarde où tes cauchemars m'ont poussée ! Je pousserai dans ta bouche le pic qui sort de la mienne.
Nerfertiti : On ne partage pas une pyramide. Il nous reste le bruit de l'explosion que fera chacune d'entre nous.
Numberone : Il nous reste rien.
Marie-Antoinette : Je n'ai plus peur de rien. Je n'ai pas mal. Tes armes Marie étaient gravées sur la lame qui m'a fait ce collier d'esclave ; ton baiser de Judas Stuart. De mon gratte-ciel on a fait un taudis, de mes amours des pavés. De la droite la gauche.
Numbertõ (*observant Marie Stuart qui semble échapper à l'hypnose*) : Ça bouge ! Le démon se débat ! (*Toutes les reines s'efforcent d'immobiliser Marie Stuart.*)
Marie-Antoinette : Laissez-moi la rendre à elle-même. Mon corps ? Tu ne réponds pas. On en arrache les morceaux tant qu'il y aura des femmes et jusqu'au dernier

jour de Pompéi. Ma tête sans prix remise à Numberone on hurle à la reine et je suis la dernière ou toutes à la fois. Ma coiffure est celle du premier venu ; ta robe me ferait une perruque, si tu n'étais pas si coupable.
Marie Stuart : Je suis assez punie de vous voir.
Numbertõ : Tu vas l'être.
Marie Stuart (*délirant*) : Je n'ai pas dit un mot. C'étaient les échos d'une planète hostile dans la nuit de mes landes. Un extérieur… à l'intérieur. Un bruit de scie, mécanique. (*Un bruit de scie électrique se fait entendre.*)
Marie-Antoinette : Tu l'as dit ! Tout le plaisir d'une scie électrique est dans sa mise en marche. L'élan du démarrage, la démultiplication du vibrato. En contrepoint de ma gloire.
Numbertõ : Le zonzon des termites, à qui le doit-on ?
Numberone : Ça sort encore de la bouche de Stuart.
Marie-Antoinette : Qu'on les y remette.
Marguerre et Rapunzel : Ou plutôt non, qu'on la leur donne à bouffer.
Nefertiti : Elles sont l'ombre de ces foules qui nous pourchassent.
Numbertõ : L'ombre et peut-être l'âme, le désir qui les meut.
Dahut, Marguerre et Rapunzel : Poissons d'eau de mer ou d'eau douce, oiseaux de proie, oiseaux chanteurs, cela se vaut.
Numberone (*elle frappe le sol d'un fouet pour diriger l'invisible course des termites*) : Petits, petits… Ne vous mangez plus les pattes, le cou de Marie Stuart est un morceau de roi.
Nefertiti : Maudits insectes, soyez bénis !
Dahut, Marguerre et Rapunzel : Ils glissent à terre à la vitesse de la lumière.
Marie-Antoinette : En vague d'acier… qui disparaît !
Dahut, Marguerre et Rapunzel : Oh ! la chair de Marie fait crever les termites.
Marie-Antoinette : J'en disparais ! (*Elle disparaît.*)
Numbertõ : Le destin se mord la queue.
Nefertiti : Nous autres en Égypte croquons tant d'aspics. Ces termites ont guetté ma course dans les sous-sols. Je les ai pris pour les minéraux dont j'étais couverte, avant… Mais la lumière venait d'ailleurs… Deux taches de phosphore.
Numberone : Deux yeux ?
Nefertiti : Les boutons de deux gants blancs, qui faisaient le geste de battre des cartes.
Numbertõ (*À Numberone*) : Tout ce qui reste de lui se ranime pour rapetasser ce château. Rien d'autre ?
Nefertiti : Rien qu'un amas boueux et puant. Le contenu d'un vase canope.
Numberone : Elles battent encore, Numbertõ, elles reconstruisent, à l'aveuglette.
Marguerre : Ce dont vous parlez est… quelque chose, vivant ? Quelqu'un ?
Numbertõ : Une défroque, un épouvantail dévoré par l'humidité.
Dahut (*hallucinée*) : Ses mains tressautent dans les filets de la nuit ; les doigts au bord de l'asphyxie.

Marguerre et Rapunzel (*jetant un œil dans la profondeur du trou*) : Ça bouge. (*Elles se serrent l'une contre l'autre.*) Nous allons le rejoindre et remplir ses gestes : nous remplir de lui.
Nefertiti : Le mythe des termites. Mais qui en saisit le sens ?
Numbertõ : Un rituel me revient à l'esprit. Rassemblez les instruments : il faut un miroir, le couteau.
Dahut (*lui tend les instruments*) : Détachée de mon roi, je suis de toutes les reines celle qui sait le mieux coller casser nouer dénouer…
Toutes les autres : Oui !
Numbertõ donne ses gants à Numberone qui s'approche de Marie Stuart
Numberone : Marie ! La lame fait son travail et vous scie la face de la tête aux pieds. Au tour des ligaments de sauter !... Voilà. Je détache le visage dépecé ; je le colle avec son propre sang sur la surface du miroir. (*Elle se regarde dans le miroir, qu'elle tend à Numberone.*)
Regardez-moi, regardez-vous, Numbertõ, nos deux reflets se superposent exactement l'un sur l'autre, sans le moindre double trait. Pas même une bavure. (*Elle reprend le miroir et le donne à Marguerre.*) Allez, vous. Emportez ce miroir et mettez-le entre les mains vides qui vous attendent là-bas.
Marguerre : Rapunzel, déroulez vos tresses dans le puits.
Rapunzel : Pour vous je déroule mes tresses… Allez, vous. Sans quoi je vous retiendrais, nous serions vêtues toutes deux d'une seule robe. Enroulez bien le bout de mes tresses dans vos doigts. (*Marguerre portant le miroir disparait dans le trou.*)
Dahut : Nous ne la voyons plus. Noyée dans le noir.
Rapunzel (*À Marguerre que l'on ne voit plus*) : Ne me lâchez pas ! … Oh ! vous balancez trop, lâchez moi ! Non lâchez pas… Oh lâchez tout… Elle me lâche donc… (*Rapunzel, emportée par le poids de Marguerre, disparaît dans le trou.*)
Numbertõ : Main droite de l'une, main gauche de l'autre. Une reine chauve-souris dans un trou à rats ! (*Numberone éclate de rire.*)
Numberone : Elle a rejoint sa pareille ! Dévouement ou jalousie ? Elle me lâche donc ? Elle me lâche donc pas !
Dahut : Marguerre a pu la pêcher ainsi, en tirant d'un coup sec…
Nefertiti : Sans un cri.
Dahut : La douceur est sous la terre. Sous la terre on étouffe. On pourrait respirer n'importe quoi, de la terre, de l'eau. Mais qui respire comme il doit ? Tout le monde souffle à autrui : débarrassez-moi de moi ! Ce silence dans le trou… qui résonne en moi.
Numberone : Le faiseur de tours a retrouvé la reine qui lui manquait (*à Numbertõ*) : vous et moi, conjuguées dans le miroir, serré par ses deux mains.
Dahut : Les deux reines du haut de la Tour…
Numberone : Les bras, droit et gauche, de notre faiseur.
Dahut : J'étais bien la monture de mon roi, à queue de baleine.

Numberone : Alors montez au dernier étage de notre château, l'air ne manque pas de chevaux volants. Je vous y pousse, de toutes mes fenêtres. (*Elle pousse Dahut hors de la scène. Un temps.*)
Nefertiti : Souvent dans le désert les méharistes assoiffés boivent l'eau des mares empoisonnées de charognes. Ils s'y noient, sans voir qu'ils boivent leurs pères et leurs frères !
Numbertõ : Marie Stuart ne nous empoisonnera plus. Il faut nous débarrasser de cette dépouille (*elle saisit le corps de Marie Stuart, ou ce qui en tient lieu*).
Nefertiti : Non ! Quelle meilleure fermeture pour condamner le trou ?
Numberone : Oui, les bras et les jambes ouvertes, comme deux planches au travers d'un passage interdit.
Nefertiti : Pour défendre la porte des salles funéraires, on entasse les corps des esclaves. Marie Stuart était-elle une reine ? (*Elles disposent le corps de Marie Stuart sur l'ouverture du trou.*)
Numbertõ : La boule se rallume ; un grand soleil sur la mer qui se retire de nos douves. La reine d'Ys, en soleil d'artifice ? Je tiens les quatre vents dans deux mains ; (*désignant le trou*) éventé, le poison de cette méduse syphilitique.
Numberone (*à Numbertõ*) : Allons achever les bateaux à l'agonie. Puis nous trônerons dans une autre salle, plus au Nord. Celle-ci est pleine de souvenirs.
Nefertiti (*comme endormie*) : Remplie comme une carlingue d'avion. Un vrai pectoral.
Avec l'aide de Numbertõ, Numberone dispose la table et les deux trônes de manière à former une sorte de couche pour Nefertiti qui s'y allonge.
Numberone et Numbertõ (*sortant*) : Nous remonterons avec la marée.

Michel AROUIMI
Université du Littoral

LE REVENANT OU L'AUTRE EN JE(U)

J'ai écrit un jour un roman. Je m'interroge aujourd'hui sur les motivations profondes qui m'ont conduit alors à utiliser des éléments personnels dans ce qui ne devait être qu'une pure fiction, une œuvre d'imagination à strictement parler. Je me lançais pour la première fois dans la création de personnages qui, s'ils ressemblaient certes parfois à des personnes que j'avais pu connaître – voire qui m'étaient proches ou en tout cas assez proches pour que je puisse les « replacer » sans trop de difficulté dans un contexte différent de celui qui avait été véritablement le leur –, devaient, par la magie de l'élaboration romanesque, s'émanciper et vivre leur propre vie de personnages. Mais pourquoi voulais-je à tout prix les sortir du néant, les « mettre au monde » ? Pas de vaine pseudo-psychanalyse, s'il vous plaît ! Simple fatuité ordinaire ? Souci de soi *déplacé* (et j'emploie ce terme dans son registre esthétique plus qu'en un quelconque sens moral – forcément inapproprié, en l'occurrence *inadapté*, dans une œuvre d'imagination) ? À l'heure actuelle, je n'ai toujours pas la réponse.

Je me disais (et je le notai sans coup férir dans mon petit calepin bleu, l'unique témoin fiable de mes jeunes années) :

« *Il serait vain d'invoquer Flaubert et son célèbre "Madame Bovary, c'est moi", ou de faire référence, même avec une humilité non feinte, au "Je est un autre" de Rimbaud. J'en ai soupé des évocations de ce genre, uniquement sollicitées par défaut de lucidité – pour tout dire, par paresse intellectuelle et manque d'authenticité. Même Marcel Proust, refusant (bien inutilement !) de céder à la méthode Sainte-Beuve, ne pourrait m'exonérer d'une exploration de moi-même par moi-même, d'une* spéléologie intime. *Je renonce donc, j'en fais ici serment, à m'adosser aux maîtres de la pratique aussi bien que de la théorie du transfert du même à l'autre.*

« *Parler de soi, c'est parler de soi à quelqu'un. Pas forcément quelqu'un d'autre. Ou alors, cet autre, c'est encore soi-même. Dissimulé derrière un masque de fiction, un masque de carnaval qui ne trompe personne (car il ne camoufle ni rictus ni regard furibond, ni sarcasmes ni rage, pas assez rentrée, ni angoisse ni mépris) – et qui trahit cela même qu'il voudrait considérer comme éloigné de la scène commune –, bien à l'abri (croit-il) de toute intrusion étrangère dans son for intérieur, protégé contre toute identification possible, l'auteur, en toute immunité (impunité ?) – et en toute impudence –, va dérouler la longue litanie, insipide et fastidieuse, de ses fautes et de ses péchés. Et pour ce faire, il aura recours à cet artifice illusoire et inutile : la* dissémination, *à travers ses personnages, de ses peurs et de ses hantises, de ses désirs, de ses frustrations et de ses obsessions.* »

Et je me demande encore quelle part de vérité s'était glissée dans le cours de mes réflexions, si peu académiques et si peu susceptibles d'être théorisées.

***

Mais alors que je laissais, comme en une longue rêverie, ces pensées s'effilocher et perdre peu à peu consistance, m'apparut soudain, fronçant les sourcils d'un air parfaitement réprobateur, Jérôme, le personnage central de mon roman – en qui Bernard, l'ami d'enfance, l'esprit vif et toujours en alerte, avait promptement décelé mes propres fantasmes –, prêt à en découdre, à en juger par son air manifestement querelleur. Il avait la jeunesse et la fougue de mes vingt ans, et aussi, dans un mélange étonnant, la maturité rassurante de mes quarante ans. L'allure fringante (l'expression n'est pas de moi mais d'une de nos camarades de Faculté d'alors) et le regard autoritaire, le sourire discret et la parole assurée. Il avait le même blouson de cuir noir, les mêmes lunettes à monture d'écailles. La même pipe en écume de mer, qu'il tripotait nerveusement et portait à la bouche de temps en temps, sans l'allumer, pour en mâchouiller le tuyau. Il s'adressa brutalement à moi, sans prendre de gants (pourquoi diable en aurait-il pris, lui qui ne s'était jamais encombré de signes extérieurs d'élégance ?) :

« – Qu'as-tu fait, toi que voilà, en ton âge avancé, qu'as-tu fait de nos vingt ans ? »
Et il me regarda droit dans les yeux, droit au cœur, pour me prendre en défaut si possible, pour souligner le haut niveau de culpabilité qu'il estimait être le mien et jauger le poids de la faute (quelle faute, en vérité ?) qu'il m'attribuait et dont il m'imputait les fâcheuses conséquences.
« – Je n'ai rien à me reprocher, bredouillai-je. J'ai fait ce que j'ai pu, en toute conscience. J'ai essayé de vivre, tout simplement. Et puis de me souvenir… »
« – Alors, pourquoi m'avoir mêlé à tes histoires, à *ton* histoire ? Je ne me reconnais pas dans ce que tu dis de moi. Je suis un autre (tiens, cela me rappelait quelque chose…) et tu n'as aucun droit sur moi, ni sur mes aventures – quelles qu'elles aient pu être ! »

Je pensais qu'au fond il faisait beaucoup de bruit pour rien, ou du moins pour pas grand-chose. Puis il reprit, d'un ton véhément qui me surprit plus qu'il ne m'irrita :

« – Ce que tu as vécu, ça te regarde mais alors garde-le pour toi. La façon dont tu en parles dans ton roman me donne la nausée. Pourquoi inventer des âneries, pourquoi évoquer des épisodes qui sont, d'ailleurs, totalement étrangers à ton parcours ? Pourquoi raconter *mes* amours et *mes* flirts ? Ce ne sont plus les tiens, tu radotes. Moi j'ai vingt ans, j'ai tout l'avenir devant moi. Peux-tu en dire autant ? Et pourquoi mentionner mon parcours universitaire ? J'ai quarante ans (tiens, j'aurais cru qu'il n'en avait que vingt, non ?) et pas mal d'efforts encore à fournir. Que peux-tu en dire, toi qui consacres ta retraite à de vains travaux d'écriture ? »

Je dois dire que là, il avait fait mouche. Mais quel curieux personnage tout de même, protéiforme et impermanent, assez souple pour basculer, sans effort apparent, d'un âge à l'autre, d'une époque à une autre – différent et identique à lui-

même – et en même temps solidement ancré dans une réalité qui était la mienne, non…, qui *avait été* la mienne ! Je fus pris alors d'une espèce de malaise (de mal-être devrais-je dire ?). Que faire de cette introspection de pacotille ? Avais-je vraiment outrepassé mes droits ? avais-je abusé de mon privilège d'auteur, libre de sélectionner ses souvenirs, de les interpréter, de les faire mentir même, libre de les faire revivre différents de cette réalité qui les avait suscités, embellis peut-être, *modifiés* assurément – prêts désormais pour une autre naissance, une *renaissance*, prêts à assumer une autre vie, la vie rêvée à laquelle l'auteur donne naissance par sa seule volonté, muni de sa seule arme, redoutable il est vrai, l'écriture : avais-je triché ?

Me revenaient alors en mémoire les grands discours sur le statut de l'écrivain que Bernard et moi tenions, parfois, jusqu'au petit matin, enfiévrés par nos discussions (oiseuses ?) qui n'en finissaient pas, tournaient bien souvent en rond malgré les arguments que l'un et l'autre nous avancions, certains à chaque fois de porter le coup fatal, le coup décisif qui nous donnerait un avantage définitif. Entre deux verres de whisky (ou peut-être d'eau minérale ?), dans une atmosphère enfumée qui finissait par nous piquer les yeux, nous échangions (ou plutôt nous tentions, avec autorité, pour ne pas dire avec arrogance, de faire prévaloir notre point de vue), sans jamais pouvoir conclure – mais ces discussions interminables avaient au moins un mérite : elles nous changeaient de nos propos, plus frivoles, sur les minijupes des filles ou le moelleux de leur poitrine, sur les silences et la solitude dans la musique de Thelonious Monk ou le cinéma d'Antonioni ou sur l'intérêt (et le plaisir) qu'il y aurait à passer les prochaines vacances sur les routes (*on the roads again*) ou plutôt sur les plages de Nice, assoiffés de touristes hollandaises ou suédoises. Le temps est passé et je crois sérieusement à présent qu'à l'époque nous ne faisions pas le bon choix (mais fait-on jamais le bon choix ?). *Primum vivere, deinde philosophari* professait notre maître, le mandarin des mandarins à la fac, et il avait raison… sauf que lui, pour sa part, était l'exemple vivant de ce que l'on dit mais que l'on ne fait jamais : je doute qu'il ait fait autre chose, toute sa vie, que de « philosopher ». Je crois aussi, tout aussi sérieusement, que nous aurions mieux fait, à l'âge de Jérôme, le personnage principal de mon roman donc, chaque fois que nous prenait l'envie de disserter sur le bon usage (ou pas) de *l'élément personnel* dans la fiction, d'aller voir, du côté des jeunes filles plus ou moins en fleur, hollandaises ou suédoises, si nos théories avaient la moindre chance de se vérifier – et là, nous aurions eu certainement des surprises… Il est vrai que nous n'hésitions pas pour autant à « taquiner » l'Américaine ou l'Italienne mais, comme dit l'autre, c'est une autre histoire.

« – En effet, c'est une autre histoire, intervint Jérôme d'un ton sarcastique. Encore un de tes vieux fantasmes d'adolescent attardé. Mais tu n'es plus ce que tu as été, ça, au moins, je peux en témoigner et j'espère que tu l'as enfin compris ! En fait, c'est à peine si je te reconnais, c'est tout dire. »

Décidément, je n'arrivais pas à m'y faire : ces reproches constants, ces rappels à l'ordre, venant de l'un des personnages que j'avais *créés*, un pur produit de mon imagination ! Et le voilà qui se permettait d'interrompre le fil de mes pensées, de s'introduire, comme par effraction, dans la vie que je m'étais construite, sans lui, loin de lui, si *longtemps* loin de lui en tout cas ! Un revenant en quelque sorte ! Et puis je me demande s'il se rendait compte à quel point ses propos pouvaient être blessants, mais surtout étaient injustes en définitive. J'avais éprouvé beaucoup d'émotion et avais mis tout mon cœur en entreprenant de le tirer des sombres recoins où il s'était réfugié au cours de toutes ces années. Et lui, avec l'ingratitude que toute jeunesse porte en elle par nature – et c'est bien normal et je veux bien l'admettre –, il me *jugeait*, il me *méprisait*, parce que je n'étais pas lui, parce que j'étais moi.

Bien sûr, que pouvions-nous avoir en commun désormais ?

***

Mais puisqu'il était si différent de moi, ce Jérôme que j'avais créé, sorti obscurément d'un lointain passé, puisqu'il refusait obstinément d'avoir quoi que ce fût de commun avec moi, puisqu'il ne consentait pas à se reconnaître en moi, ce revenant de ma jeunesse, pourquoi étais-je si affecté de le voir garder ses distances ? pourquoi étais-je si sensible à ses jugements à l'emporte-pièce ?

Est-ce que les brèves notations que je consignais autrefois sur mon petit calepin bleu ou les théories que je tentais maladroitement de développer au cours de nos discussions avec Bernard comportaient finalement une faille essentielle : l'impossibilité, une fois le personnage central créé, de l'empêcher de vivre sa vie, une vie *différente* de celle que l'auteur avait imaginée pour lui ? Quand j'écrivais : « bien à l'abri (croit-il) de toute intrusion étrangère dans son for intérieur, protégé contre toute identification possible, l'auteur, en toute immunité (impunité ?) – et en toute impudence – va dérouler la longue litanie, insipide et fastidieuse, de ses fautes et de ses péchés », j'étais loin de me douter qu'il pourrait y avoir un retour de bâton, le refus déterminé du héros de se laisser *annexer* par l'auteur, de se laisser réduire à une simple manifestation de l'*élément personnel*. Jérôme m'a fait beaucoup de mal en m'exilant du roman que j'avais écrit.

En fait, en voulant me manifester qu'il n'éprouvait aucune reconnaissance envers moi, qu'il n'avait absolument aucune gratitude à me témoigner, bref, en m'*évinçant* de mon projet et de sa réalisation, il me montrait clairement qu'il n'avait plus besoin de moi (avait-il seulement jamais eu *besoin* de moi pour exister ? la question méritait sans doute d'être posée). Il ne faisait que me *remettre à ma place*, la place de l'auteur qui voit son personnage, fruit de sa propre création, lui échapper – jaloux alors de le voir vivre sans lui, malheureux aussi de constater qu'il est devenu véritablement *un autre*, même quand il lui a confié les plus intimes de ses secrets, les plus vives de ses inquiétudes, les plus profondes de ses émotions.

J'en arrive à penser, quand j'observe le fossé qui s'est creusé entre Jérôme et moi, qu'il avait certainement besoin de moi, oui, pour exister, mais que, s'il de-

vait vivre sa vie, de manière autonome, il saurait bien se débrouiller tout seul…, en tout cas il le faudrait bien. L'*élément personnel* avait certes été nécessaire à l'origine – et comment le nier ? – mais il n'était plus désormais qu'un vague souvenir, un *tremplin* pour s'élancer plus loin, un simple *déclic* qui avait mis en branle tout un mécanisme devenu bien vite incontrôlable et qui ne devait plus rien à l'impulsion de départ. Oui, l'*élément personnel* avait eu un rôle, *fondamental*, à jouer mais – et là, Jérôme avait raison –, il aurait été déraisonnable de le tenir pour l'unique donnée, ou même la donnée essentielle, de ce roman que je considérais moi-même comme une autofiction. Mon personnage s'était peu à peu éloigné de son auteur. Il ne lui ressemblait plus, il lui était devenu étranger. Et pourtant, l'un et l'autre semblaient jouer une partie de cache-cache où chacun, à tour de rôle, avait tendance à disparaître et à se dissimuler, puis tentait d'investir la position du meneur de jeu mais, en définitive, l'un comme l'autre participaient malgré tout du même je(u).

Il m'arrive de repenser à Jérôme. Moi non plus je ne le reconnais plus. Et je m'en réjouis[1].

Maurice ABITEBOUL

[1] La nouvelle que nous présentons ici, très légèrement modifiée, a été publiée en ligne sous le titre *Le revenant ou les métamorphoses de l'élément personnel dans la fiction*, dans AGON, *Rivista Internazionale di Studi Culturali, Linguistici e Letterari*, n. 10 (luglio-settembre 2016), p. 73-82.
Direttore responsabile: Massimo Laganà (ISSN 2384-9045).
On peut consulter : http://agon.unime.it/fascicoli/fascicolo-10/

VU SUR SCÈNE

CHORÉGIES D'ORANGE
LA TRAVIATA
Opéra en trois actes
(Musique de Giuseppe Verdi – Livret de Francesco Maria Piave)
D'après *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils.

Mercredi 3 août 2016

Violetta Valéry	Ermonela Jaho
Flora Bervoix	Ahlima Mhamdi
Annina	Anne-Marguerite Werster
Alfredo Germont	Francesco Meli
Giorgio Germont	Plácido Domingo
Gastone di Letorière	Christophe Berry
Il barone Douphol	Laurent Alvaro
Il marchese d'Obigny	Pierre Doyen
Il dottore Grenvil	Nicolas Testé
Giuseppe	Rémy Matthieu

Chœurs d'Angers, de Nantes, d'Avignon et de Marseille
Chef d'orchestre : Daniele Rustioni
Metteur en scène : Louis Désiré
Scénographie et costumes : Diego Mendez-Casariego
Éclairages : Patrick Méeüs
Directeur de production : Paulin Reynald
Régisseur général : Dominique Mounerat
Présentation : Natalie Dessay

Après une répétition générale le 1er août, *La Traviata* a été donnée, en soirée (22 h. 25-24 h.), devant 6000 spectateurs, aux chorégies d'Orange. Un reportage télévisé (France 3 et Culturebox) consacré à l'illustre Plácido Domingo engagé, à cette occasion, pour interpréter le rôle de Giorgio Germont, avait précédé cette première. L'héroïne verdienne devait apparaître sous les traits de Diana Damrau, soprano allemand. Cette dernière, souffrante, dut être remplacée au dernier moment par la chanteuse albanaise Ermolena Jaho qui, les 9 et 12 juillet derniers, s'était déjà fait entendre au théâtre antique dans une superbe *Madama Butterfly* (Puccini).

Avec une mise en scène sobre, respectueuse des intentions du librettiste et du compositeur, des éclairages ingénieux servant à rendre les décors d'un symbolisme discret (grand miroir brisé), des toilettes de bon goût (le noir, le blanc, un peu le rouge avec la robe de Violetta), un orchestre dirigé par le jeune et fougueux Da-

niele Rustioni, cette représentation, enlevée avec un entrain, un ensemble, un brio extraordinaires, a été satisfaisante en tous points. Les applaudissements nourris du public en ont été la preuve.

Grande, élancée, Ermolena Jaho est une chanteuse dans la force de l'âge (elle est née en 1974). Dotée d'une voix de soprano colorature fraîche, souple et expressive, elle monte facilement jusqu'aux notes stratosphériques de son air du premier acte en la bémol majeur (ses contre-ré bémols et son contre-mi bémol final sont stupéfiants). Mais elle ne se contente pas de ses aigus perçants. Grâce à une technique admirable, à un souffle bien maîtrisé, elle réussit, en plein air comme elle le fait au théâtre, à rendre toutes les nuances de sa partie, en restant audible même dans les phrases qu'elle chante en *mezza voce*.

Elle se donne pleinement à son jeu de scène. Elle vit les joies et les peines de son personnage d'une façon intense et pourtant avec une sobriété d'effets remarquable. Elle est bouleversante dans la scène avec Giorgio Germont, le père d'Alfredo, chantant dans une demi-teinte poignante son *Dite alla giovine* (Acte II), et dans le finale où, prenant les spectateurs aux tripes, tout à la fois par sa voix, par les expressions douloureuses de son visage marbré par d'authentiques larmes, par ses gestes, elle ferait presque verser un pleur à ceux qui la regardent et l'écoutent. Le public, subjugué, lui a fait une véritable ovation.

Plácido Domingo est un artiste béni des dieux. Né en 1934, selon les uns, en 1941, selon les autres (date plus probable), quel que soit son âge réel, il est toujours sur la brèche, soit comme chanteur, soit comme chef d'orchestre. Ne pouvant plus chanter les rôles de ténor *lirico spinto*, il est revenu à sa tessiture d'origine, celle de baryton. Les amateurs d'opéra ont pu l'entendre dans les rôles titulaires respectifs de *Rigoletto* et de *Simon Boccanegra*, tout autant que dans celui de Francesco Foscari (*I due Foscari*) et d'Athanaël (*Thaïs*). Il interprète, ici, le rôle de Giorgio Germont avec sobriété et dignité, la tessiture de baryton Verdi lui convenant, désormais, parfaitement. Sa voix, peut-être moins souple, est toujours solide, sonore, et ne trahit aucune usure ou fatigue. Il s'est fait chaudement applaudir par un public conquis. On lui souhaite de tout cœur la longévité vocale d'un Lucien Fugère et d'un Michel Dens.

Le ténor lyrique génois Francesco Meli, jeune et de belle prestance (il est né en 1980), se défend fort honorablement dans le rôle d'Alfredo, même si on aurait attendu de sa part un peu plus de fougue. Sa voix est chaude et vibrante et le public l'a également beaucoup applaudi.

Les rôles épisodiques ont été bien tenus et les chœurs ont chanté convenablement, en interprétant notamment le « Chœur des masques » du dernier acte avec beaucoup d'entrain.

La seconde représentation est prévue pour le samedi 6 août à 21 h. 30. En cas de mauvais temps, elle sera reportée au dimanche 7 août à 21 h. 30.

Jean-Pierre MOUCHON
Aix-Marseille Université

TURANDOT, OPÉRA DE PUCCINI

Drama lirico en trois actes et cinq tableaux
Musique de Giacomo Puccini
Livret de Giuseppe Adami et de Renato Simoni
Création : Milan, Teatro alla Scala, 26 avril 1926, direction : Arturo Toscanini
Troisième acte inachevé du fait de la mort de Puccini le 24 novembre 1924
Composition de la fin de l'opéra confiée à Franco Alfano

En ce mois de février 2016, la salle Berlioz du Corum de Montpellier accueillait un des plus grands opéras du répertoire : TURANDOT, de Giacomo Puccini. Avant de rendre compte de la représentation, il nous faudra examiner certains aspects de la vie du compositeur. Ensuite nous essaierons de cerner la genèse de l'œuvre, puis nous donnerons un résumé de l'opéra afin de mieux en comprendre les enjeux. Enfin vont se poser les problèmes de mise en scène et d'interprétation qui sont exigés par cette œuvre.

Giacomo Puccini (1858-1924) est né à Lucques. Très tôt, il s'est intéressé à la musique lyrique. Il est l'auteur d'une douzaine d'opéras. La plupart sont des chefs-d'œuvre. Il suffit de citer TOSCA, LA BOHÊME, MANON LESCAUT, MADAME BUTTERFLY pour se persuader que Puccini est un des plus importants compositeurs de son temps. Chaque fois, il a su parfaitement adapter sa musique aux livrets qui lui étaient proposés. Notre compositeur s'est intéressé à de nombreux types de musique : musique américaine dans LA FANCIULLA DEL WEST, musique japonaise dans MADAME BUTTERFLY, musique chinoise dans TURANDOT. La musique de son temps ne lui était pas étrangère. Il suffit de rappeler que l'on retrouve l'influence de Schoenberg dans certains passages de TURANDOT.

Les origines de l'œuvre sont multiples mais Puccini a surtout été influencé par Carlo Gozzi (1720-1806), auteur d'une fable, « Turandotte ». Parmi les compositeurs qui furent inspirés par cette pièce on trouve Carl Maria Von Weber (ouverture et musique de scène) pour l'adaptation de Schiller. Il est à noter que Puccini prit connaissance du texte de Gozzi à travers la traduction de Schiller. Après Weber le compositeur le plus important fut Feruccio Busoni.

Cette fable a d'autres sources littéraires que l'on retrouve, notamment, dans deux des « Mille et une Nuits », n° 844 sur les « Têtes coupées » et 904, « Le Prince Diamant ». Dans chacune des œuvres, y compris celle de Puccini, deux thèmes principaux s'affrontent :

* la résistance de la femme face aux assauts de l'homme
* les ruses – ici les énigmes – employées pour se soustraire à l'emprise de l'homme.

Quant à la source littéraire de Gozzi, elle lui fut fournie par un conte français de François Pétis de la Croix, « Histoire du Prince Calaf et de la Princesse de

Chine ». Il y trouva même les noms des principaux personnages : Turandocte, l'Empereur Altoum, Calaf et Timour.

Avant de résumer l'histoire, il nous faut donner la liste des personnages de l'opéra, et ce, pour une meilleure compréhension de l'œuvre :

La Princesse Turandot
L'Empereur Altoum
Timur, roi tartare détrôné
Le Prince inconnu (Calaf)
Liu, jeune esclave
Ping, grand chancelier
Pong, grand intendant
Pang, grand cuisinier
Un Mandarin
Le Prince de Perse
Le bourreau
Les huit Sages et les Mandarins
La foule

L'histoire se passe à Pékin, en des temps légendaires. La Princesse Turandot n'épousera un homme de sang royal qu'à une condition : il devra résoudre les trois énigmes qu'elle proposera, mais, s'il échoue il aura la tête tranchée.

Tel est le sort du jeune Prince de Perse. La foule, avide de spectacle sanglant, presse le bourreau d'accomplir la sentence. Arrivent Timour, empereur déchu et aveugle, guidé par son esclave Liu, ainsi que le Prince inconnu, Calaf, qui reconnaît son père. La nuit tombe, la lune s'est levée et le Prince de Perse va être exécuté. La foule versatile, émue par sa beauté et sa jeunesse, demande sa grâce. Calaf maudit la Princesse. Turandot apparaît et d'un geste confirme la sentence. Calaf, ébloui par la beauté de la Princesse, décide de tenter sa chance et frappe les trois coups fatidiques sur le gong.

Les Trois Mandarins préparent la cérémonie des énigmes qui se terminera soit par un mariage soit par la mort du Prince. L'Empereur Altoum et les Mandarins demandent à Calaf d'abandonner son projet. Turandot apparaît et expose les raisons de sa cruauté : elle veut venger son aïeule, Lo-u-Ling, tuée par un étranger deux mille ans plus tôt.

Turandot pose alors les trois énigmes, le Prince donne les trois bonnes réponses. La Princesse demande à son père d'annuler le verdict, mais c'est Calaf lui-même qui lui accorde un délai. Elle a jusqu'à l'aube pour découvrir son nom et le faire périr comme les autres princes.

Sur ordre de l'Empereur, nul n'a le droit de dormir cette nuit à Pékin. Le Prince dira son nom à la Princesse au petit matin dans un baiser (Nessum Dorma). Les trois Mandarins pressent Calaf de s'enfuir, mais celui-ci refuse. Sur ce, les gardes arrivent, ils viennent de capturer un vieillard accompagné d'une esclave. Ils

connaissent certainement le nom du Prince inconnu puisqu'il a été vu en leur compagnie. Liu déclare être la seule à savoir le nom de ce Prince. Ordre est donné de la torturer, mais Liu refuse toujours de révéler ce nom. Turandot lui demande d'où lui vient ce courage. La jeune esclave lui répond : « C'est l'amour ». Puis craignant de ne pas résister à la torture, elle se poignarde avec l'arme d'un garde. Turandot et le Prince restent seuls, Calaf prend Turandot dans ses bras, l'embrasse fougueusement. La Princesse se sent fondre, Calaf lui révèle son nom et Turandot déclare connaître le nom du Prince inconnu : il s'appelle Amour. La foule, soulagée, acclame les deux amants et glorifie l'amour.

Trois personnages de cet ensemble : Turandot, Calaf et aussi Liu. La foule joue aussi un rôle important.

* Liu a sans doute la préférence de Puccini. C'est une héroïne telle que les aime le compositeur, attachante, sensible et qui peut aller jusqu'au sacrifice par amour.

* Turandot, quant à elle, souffre d'un enfermement tant physique que mental. Elle vit cloîtrée dans ce palais impérial. Elle est également prisonnière de sa promesse.

* Quant au personnage de Calaf, il est plus ambigu. Gentil avec Liu, ébloui par la beauté de Turandot et aussi attiré par le pouvoir.

Comme nous l'avons déjà vu, les sympathies de Puccini vont clairement vers Liu, qui bénéficie de trois airs, Calaf de deux et Turandot d'un seul, mais quel air !, mélange de cruauté et d'inaccessibilité et qui se caractérise par des aigus stratosphériques, un peu comme la Reine de la Nuit dans la Flûte Enchantée.

La foule est versatile, cruelle, et adopte le point de vue du pouvoir. Il nous semble que Puccini fait ici clairement allusion aux grands rassemblements fascistes et peut-être aussi à la marche sur Rome qui eut lieu en 1922.

Les trois Mandarins sont, serait-on tenté de dire, trois clowns chargés de détendre l'atmosphère. Ils montrent aussi l'attachement de Puccini à la *Comedia dell'Arte*.

Quelques références sont à souligner. Timour, roi aveugle, guidé par Liu, n'est pas sans rappeler Œdipe accompagné par Antigone. On se souvient aussi des trois énigmes, semblables à celle du Sphynx. On retrouve ces trois épreuves dans « La Flûte Enchantée » de Mozart, que Pamina et Tamino doivent subir avant d'être initiés et connaître le bonheur.

On peut se rendre compte des difficultés de l'interprétation. Les rôles sont très exigeants. Turandot demande une voix puissante et claire, Calaf est sans doute le ténor le mieux doté dans le répertoire puccinien .Quant à Liu, sa voix doit être tendre et lyrique. Le chœur a, lui aussi, un rôle très important pour montrer toute la diversité des émotions d'un peuple.

Puccini disait à propos de Turandot : « Je dois jeter les maquillages du sentimentalisme et de la sensiblerie facile. Je dois émouvoir mais sans rhétorique et capter l'émotion du public en faisant vibrer ses nerfs comme les cordes d'un violoncelle. »

À la salle Berlioz du Corum, nous avons assisté à une représentation sans doute conforme aux recommandations du compositeur.

Sur le plateau, le grand escalier que les metteurs en scène se croient obligés d'ajouter fut épargné aux spectateurs. Bien sûr, les éléments importants étaient en place : la lune, le palais, le gong. Le metteur en scène, Yannis Kokkos, avait placé, au centre, l'entrée du palais, semblable à deux grands murs noirs et par où apparaissaient l'Empereur et Turandot, altière mais aussi prisonnière. De chaque côté, on trouve les murailles du palais et la foule. En bas évoluent la cour avec ses courtisans. L'opposition du rouge et du noir est constante. Heureusement, nous sommes loin du « péplum chinois » vu récemment au Met à New York.

Le rôle de Turandot était tenu par Katrin Kapplush : voix ample aux aigus parfaitement maîtrisés. Sa première apparition, hiératique à souhait, était fort impressionnante. Mariangela Sicilia chantait le rôle de Liu, la jeune esclave, très jolie voix et actrice émouvante. Il fallait un ténor capable de chanter le rôle éprouvant de Calaf sans faiblesse. Rudy Park n'a pas déçu, bien au contraire : voix puissante mais nuancée. « Nessum Dorma » fut chanté sans peine.

Les trois Mandarins ont parfaitement rempli leur contrat : Changham Lim, Loïc Félix et Avi Klemberg sont à féliciter, comédiens et chanteurs parfaits. Les autres rôles, notamment ceux de Timour, roi de Tartarie en exil et père de Calaf et d'Altoum, Empereur de Chine et père de Turandot, étaient dévolus à deux excellents chanteurs, Gianlucca Buratto et Éric Huchet.

Encore une fois, nous avons plaisir à féliciter Noëlle Gény et le Chœur de l'Opéra National Languedoc-Roussillon, associés ici à l'excellent Chœur de l'Opéra National de Lorraine mené par Merion Powell. Une mention particulière pour le Chœur de l'Opéra Junior-Petit Opéra, mené par Caroline Comola, très remarqué, juste et très vivant. Il est vrai que Puccini a toujours su composer pour les « bambini »

Quant à l'Orchestre National Montpellier Languedoc-Roussillon, il fut parfait. Nous devons ici remercier et féliciter le chef Michael Schonwandt pour sa direction ferme et sans aucun défaut. Cette musique luxuriante et exotique (musique chinoise), très difficile à mettre en place, fut parfaitement exécutée. À ces éloges il nous faut aussi associer de nouveau le metteur en scène Yannis Kokkos, responsable des décors et des costumes.

Un des derniers mots de l'opéra est « amour », prononcé par une Princesse délivrée et n'ayant plus peur du désir. Cela nous remet en mémoire les dernières paroles d'Œdipe rapportées par sa fille Antigone : « Un seul mot nous délivre de tout le poids et de toute la peine d'une vie. C'est le mot "amour" ». C'est sans doute le sens du grand opéra et qui fait de Puccini un des grands compositeurs du début du XX^{e} siècle.

Marcel DARMON
Montpellier

NOTES DE LECTURE

Elena Randi – *François Delsarte : la scène et l'archétype*. Traduit de l'italien par Claire Pellissier. Torino, Paris, L'Harmattan, coll. « Indagini e Prospettive », vol. 23, 2016, 149 pages.

Elena Randi, Professeur à l'Université de Padoue et éminente spécialiste du théâtre romantique et de l'histoire de la danse du XVIII^e^ au XX^e^ siècle[1], analyse, dans la présente monographie, la conception esthétique de François Delsarte (1811-1871) centrée sur le mouvement corporel, ainsi que les influences exercées par ce dernier, surtout aux États-Unis, dans le domaine des arts de la scène.

Dans une première partie d'une trentaine de pages, Elena Randi pose les jalons de la pensée de Delsarte, présente sa démarche artistique et la manière dont toute sa conception s'est mise en place. C'est au fil d'expériences, de découvertes, de révélations progressives et de petites anecdotes tirées de la vie quotidienne que Delsarte a conçu son mode de pensée. Sa métaphysique repose sur une forme empirique originelle, sur une « phénoménalité » qui ouvre la porte de la Connaissance, au sens platonicien du terme. Avec clarté et en se référant à de nombreux écrivains et penseurs d'envergure internationale, Elena Randi fait pénétrer le lecteur dans l'univers tripartite de celui qui constitue son objet d'étude. Delsarte se penche sur l'importance du degré d'émotivité de « celui qui agit sur scène » (*actor*), devant être en adéquation avec ses réactions corporelles, son port de tête, le mouvement de ses doigts, les inflexions, les intonations et l'intensité de sa voix afin de pallier un décalage entre ce que l'acteur ou le chanteur doit ou veut transmettre au spectateur et ce qu'il véhicule réellement. Le jeu d'épaule dans l'intensité du sentiment à exprimer joue également un rôle primordial ici. Son objectif est de faire coïncider ou plutôt correspondre le corps et l'intériorité, les mouvements internes de l'âme pour rendre le jeu d'acteur sincère et authentique. Le langage corporel trahit en effet la pensée, et le sentiment vrai ne semble pas se trouver dans la globalité corporelle, mais dans des associations de gestes. Le devoir de l'artiste consiste, par conséquent, à éliminer le superflu pour ne garder que la sincérité du/ des geste(s) : l'artifice doit être remplacé par la « mimique sincère ». La cosmogonie tripartite delsartienne correspond donc au geste sans fioriture. Elena Randi insiste fort justement sur ce qui compose l'intériorité humaine selon Delsarte, à savoir la vie (sensualité, voix), l'esprit (psychisme, parole) et l'âme (sensibilité, affect, geste). À la fin de cette première partie, elle établit un parallèle prudent entre la pensée delsartienne et le concept wagnérien d'« œuvre d'art totale » (*Gesamtkunstwerk*) dans cette perspective de fusion des arts entre la danse (geste), la musique (voix) et la

[1] Parmi les dernières publications d'Elena Randi, on peut signaler également : *Il teatro romantico* (2016), *Protagonisti della danza del XX secolo* (2014), l'édition critique d'*Angelo, tyran de Padoue*, de Victor Hugo (2012), *I primordi della regia : nei cantieri teatrali di Hugo, Vigny, Dumas* (2009). Par ailleurs, elle a, entre autres, consacré à Delsarte une anthologie d'écrits (1993) ainsi que le congrès international *I movimenti dell'anima : François Delsarte fra teatro e danza* (actes parus en 2012).

poésie (parole), même si Delsarte donne plus à la mimique qu'à la musique la précellence en termes de synthèse artistique.

Dans une deuxième partie, la plus importante du volume puisqu'elle compte plus d'une cinquantaine de pages, Elena Randi se penche sur le travail de l'*actor* et sur la primauté de l'authenticité et de la vitalité dans le jeu scénique. Après un foisonnement de références brouillant quelque peu la fluidité de la lecture, l'auteure met en exergue avec précision la richesse esthétique qu'offrent les passerelles entre les arts tant visuels que performatifs : émotivité relative, justesse de l'interprétation et de l'analyse textuelle, intensité, passion, mesure et identification semblent être les maîtres mots de la méthode de Delsarte selon laquelle le comédien – ou plutôt l'*actor* – ne fait plus qu'un avec le personnage qu'il incarne, au sens quasi étymologique du terme. Cette incarnation reste, somme toute, construite et consciente, « structurée » (p. 64), et correspond à un travail précis qui relève moins du domaine de la physiognomonie que de celui de la mimique, de l'expressivité. Elena Randi s'interroge alors sur la nature exacte des exercices que l'esthéticien proposait : s'agissait-il d'entraînements corporels spécifiques ? Certaines interrogations sont illustrées par des citations intéressantes en anglais, hélas non traduites, ce qu'un lectorat purement francophone peut ici déplorer. Toujours est-il que la méthode delsartienne dépasse les sphères professionnelles purement artistiques et visent à éduquer avant tout l'homme en tant qu'être social et sensible. Elena Randi évoque ici la difficulté de théoriser avec exactitude et minutie la pensée de Delsarte étant donné le souhait de ce dernier de ne pas imprimer ses écrits et de privilégier le geste et la *phoné*, par conséquent la transmission orale. Toutefois, loin d'être vaine et lacunaire, l'étude d'Elena Randi est le fruit d'un travail précis et méticuleux.

La méthode de Delsarte se présente comme un support de son travail artistique, comme un discours et non comme un manuel théorique. Elle vise à donner à l'acteur dramatique les clés qui l'aideront à faire coïncider le corps et l'esprit, à construire son rôle et à rester fidèle à son choix initial d'interprétation (traduction dite « elliptique »), et ce sans se focaliser sur les intentions premières de l'auteur, comme le pensaient les grands noms de la Comédie-Française de l'époque (comme Samson). Elena Randi se sert d'exemples précis auxquels Delsarte a eu recours, comme *Cinna* ou *Phèdre* de Racine. Rétif à toute condescendance ou reconnaissance (financière) intéressée de l'*actor* par le public, Delsarte rejoint les metteurs en scène naturalistes et s'érige contre le narcissisme, l'appât du gain ainsi que le goût pour les mises en scène standardisées.

Dans la troisième et dernière partie de l'ouvrage, d'une vingtaine de pages seulement, Elena Randi étudie la manière dont la « méthode de Delsarte investit la danse » (p. 111), dont le psychisme et le physique se complètent au sein de la dynamique corporelle. Les questions de l'authenticité et de la spontanéité du mouvement, de la *ratio* et de l'émotion sont appliquées également au champ de la danse. Le danseur doit être à même de mouvoir tout son corps et d'exprimer ainsi toute une palette de nuances. L'accord, l'harmonie, le rythme, la mélodie, autant de

termes utilisés sciemment par Elena Randi, renvoient au champ musical et illustrent les correspondances artistiques appelées de ses vœux par Delsarte. Le delsartisme dans la danse, correspondant avant tout à un art de l'expression et de l'âme humaines, aurait été, selon l'auteure, influencé par le mysticisme du scientifique, théologien et philosophe suédois Swedenborg. L'auteure analyse le passage de Delsarte à la *modern dance* et son influence, surtout aux États-Unis, sur les danseurs et leurs enseignants, bien que sa méthode eût été au départ conçue spécifiquement pour des acteurs et des chanteurs.

Par son bel ouvrage de synthèse, Elena Randi souligne donc la visée universalisante et intermédiale de la pensée delsartienne : une pensée qui fut élargie et complétée par nombre de chorégraphes et artistes de renommée internationale (américains, allemands ou français notamment), qui considéraient le mouvement comme la première expression du langage et voyaient dans l'union du corps, de l'âme et de l'esprit la signification la plus pure de l'Art.

Ingrid LACHENY

***

Quelques publications récentes de nos rédacteurs :

Marc Lacheny, Jacques Lajarrige, Éric Leroy du Cardonnoy (dir.), ***Modernité du mythe et violence de l'altérité.*** **La Toison d'or** ***de Franz Grillparzer****,* Rouen, PURH, coll. « Études autrichiennes », 2016.

Cet ouvrage présente une grande unité dans la mesure où il est exclusivement centré sur l'analyse de la trilogie du dramaturge autrichien Franz Grillparzer, *La Toison d'or*, parue en 1819, comprenant trois parties, *L'hôte*, *Les Argonautes*, *Médée*.

Les études qui composent ce volume se penchent sur divers aspects de l'œuvre. Le personnage féminin fait l'objet d'analyses subtiles et originales. Cette figure d'une mère assassinant sa progéniture n'a pas fini d'horrifier et de fasciner. Euripide et Sénèque lui avaient déjà consacré des pièces de théâtre. Les contributions s'attachent précisément à souligner la complexité de cette héroïne. Selon Jacques Lajarrige, chez Euripide, la haine qu'éprouve Médée à l'encontre de ses enfants est « avant tout la conséquence de l'infidélité de Jason », tandis que chez Grillparzer, elle est due à « leur refus de se décider en sa faveur ». Médée, jouet de pulsions élémentaires, possède « la force destructrice des êtres à qui est refusée toute possibilité de synthèse entre nature et culture », constate-t-il plus loin. Selon Michel Grimberg, c'est parce qu'elle a été longtemps condamnée au silence de la soumission par son père et par Jason qu'elle « verbalise » son infanticide au moyen d'une « parole monstrueuse ».

Mais l'ouvrage souligne également l'actualité de cette trilogie qui évoque des thèmes toujours aussi brûlants de nos jours : celui du statut de la femme à travers une Médée considérée comme une créature mineure par son père et son époux, celui également de la place des réfugiés à travers les questions de l'identité culturelle, de l'hospitalité, de l'exclusion et du désir d'adaptation. Ainsi Médée renonce-t-elle aux objets qui lui viennent de son passé colchidien pour en choisir d'autres, en particulier un habillement grec afin de mieux s'assimiler. Pourtant, sa tentative se solde par un échec dû aux rappels constants qui lui sont faits de sa condition de barbare. D'après Bertrand Westphal, « les hôtes recevant nient aux invités potentiels leur statut d'hôtes à recevoir. » Le drame dépeint donc deux terres, la Colchide et la Grèce, irréductiblement hostiles l'une à l'autre, et, à l'inverse du classicisme weimarien et de son « message universaliste », conclut sur la difficulté d'une entente entre les peuples.

Ainsi, c'est un portrait de l'écrivain Grillparzer qui se dessine progressivement au fil de ces études, celui d'un érudit possédant une connaissance approfondie de la tradition antique, mais aussi celui d'un penseur pessimiste, marqué par les guerres et la montée des nationalismes en son temps, et utilisant une thématique mythologique pour se livrer à une réflexion sur la monarchie habsbourgeoise. Selon Éric Leroy du Cardonnoy, la Toison d'or signifierait entre autres « la restauration de l'ordre ancien et l'éradication des idéaux issus des Lumières et de la Révolution française ».

Cet ouvrage a donc le mérite de mettre en valeur le caractère universel de la trilogie et la variété des lectures qui peuvent en être pratiquées : mythologique, psychologique, idéologique, politique… Il se clôt sur une bibliographie très fournie, établie par Marc Lacheny, concernant non seulement *La Toison d'or*, mais aussi d'autres pièces du dramaturge, comme *Blanche de Castille*, *L'Aïeule*, *Sappho*. Au total, un volume d'une grande richesse et exactitude scientifiques, multipliant les approches complémentaires sur une œuvre qui fut longtemps méconnue, mais qui révèle ici toute sa profondeur et sa vérité.

Aline LE BERRE

***

Christian ANDRÈS – *Triptyque* (Saint-Denis, Éditions Édilivre, 2016, 91 p.)

Notre collègue, Christian Andrès, spécialiste de Lope de Vega et du théâtre du Siècle d'Or espagnol, est aussi un poète qui, depuis les années 80, a publié quelques recueils dont le dernier, paru en 2008, s'intitulait *Et je reprends la plume* (Éditions Baudelaire, Lyon). Il nous livre aujourd'hui, avec son *Triptyque* (Éditions Édilivre, Saint-Denis), son œuvre poétique probablement la plus aboutie.

D'emblée, on éprouve, à le lire, une impression d'étrangeté et cette impression se renouvelle au fil des pages, déclinée sur différents modes, lesquels vont du lyrisme et du souci de soi à la dénonciation sociale et au souci de l'autre. On est

frappé, en outre, par la diversité des thèmes abordés comme par la variété des modalités de l'expression, en fait par la facture très personnelle de ce recueil.

En effet, d'inspiration souvent surréaliste, versant dans l'onirisme, voire parfois dans le mysticisme ou l'ésotérisme, tantôt parcouru par la caresse d'un souffle érotique, tantôt traversé par des fulgurances inattendues, ce recueil surprend et déconcerte car il questionne l'homme et son destin, mais il touche aussi car l'émotion n'est jamais loin, même (et peut-être surtout) quand, du plus profond d'une méditation, surgissent de mystérieux appels venus des temps anciens.

Ajoutons que Christian Andrès n'est sans doute jamais aussi touchant que lorsque, s'éloignant un moment d'un style parfois un peu trop relevé ou faisant appel à des termes assez rares ou peu usités (« céruléen », « sylve », « lactescence », « adirer », etc.), il a recours au langage du quotidien et exprime des émotions sincères que le lecteur partage spontanément, comme dans ce vers empreint d'une douce nostalgie et qui semble se lover au creux de l'amour : « – et que n'ai-je assez de temps pour faire le tour de ta tendresse ! » (p. 15). On relève, tout au long, des trouvailles linguistiques heureuses comme « écrire le néant aux marges rouges de la folie » (p. 14), « le grand oiseau rouge de la folie » (p. 16) ou « l'aurore à tête de chatte » ; et aussi des audaces quasi surréalistes comme « l'impensé aux jambes de majorette » ou « la mangouste au petit chignon » (p. 18). Il évoque un monde recouvert par « le béton visqueux des frustrations » (p. 22) mais sait qu'existent aussi « de grandes cascades de tendresse » (p. 24). Il se lance parfois dans des suites ininterrompues de mots accolés les uns aux autres, suggérant alors une impression de suffocation, d'oppression, de souffrance (p. 33). Il peut aussi avoir recours, à la manière d'un catalogue à la Prévert, à des énumérations infinies (« Complainte du scribouilleur », p. 34-36) qui se gardent de laisser dans l'oubli « tous les mal aimés inconnus / qui battent les pavés du temps » (p 35).

Le poète laisse libre cours, souvent, à son indignation (se livrant à une satire sociale sans concession comme dans « À bourse déliée », p. 39-40) et à sa révolte (« Je crie mon NON », p. 56-58).

Parmi les thèmes évoqués dans ce recueil, comment ne pas citer, dans ce poème dédié à Albert Camus, ce vers aux mots simples et forts, parce que d'une sincérité totale : « Je suis né quelque part dans un pays perdu » (p.61) ? Comment ne pas revenir sur cette part de lyrisme qui – car le souci de soi ne peut manquer de toucher le lecteur – fait le prix de ce recueil : « breuvage sont tes yeux qui à jamais m'enivrent » (p. 63) ? Comment enfin ne pas noter (et apprécier) le ton élégiaque de ces vers : « la chaotique palpitation celle de tristesses lointaines » (p. 75) ou « tout un monde perdu disparu et qui me regarde / tristement » (p. 76) ?

Certains passages semblent plonger vers de très anciennes douleurs, profondément enfouies et qu'une simple évocation réveille : « Du sang. Cœur blessé par ta propre main » (p. 77).

Les deux derniers poèmes du recueil soulèvent d'éternelles et insolubles questions : « Le mal », poème où l'auteur veut croire en « un monde où le mal trouve sa place si le bien / l'emporte tout de même » (p.77) et « L'univers », poème

(dédié à Leibniz) qui, après tant d'évocations émouvantes, et parfois sombres, se termine sur une véritable profession de foi : « tu es le meilleur univers possible / parce que réel varié et le plus harmonieux / malgré tout / malgré tous les maux / toutes les haines / toutes les guerres / toutes les souffrances » (p. 86-87).

Le lecteur a pu être bouleversé par la lecture de *Triptyque* mais il en ressort finalement apaisé.

Maurice ABITEBOUL

NOTICES SUR LES AUTEURS

NOTICES SUR LES AUTEURS

Maurice ABITEBOUL

Professeur honoraire de première classe de littérature et civilisation anglaises de la Renaissance à l'Université d'Avignon. Chevalier des Palmes Académiques.

Agrégé d'anglais. Auteur d'une thèse de Doctorat d'État, *Les Rapports de l'éthique et de l'esthétique chez Tourneur, Webster et Middleton* (1984 ; Lille, ANRT, 1986), de plus d'une centaine d'articles sur le théâtre élisabéthain et les théâtres anglophones du XX^e^ siècle, de plusieurs ouvrages sur le théâtre anglais de la Renaissance, notamment *Le Drame jacobéen et la crise de la Renaissance* (Avignon, PU, 1992), *L'Esthétique de la tragédie jacobéenne* (Avignon, PU, 1993) et *Théâtre et spiritualité au temps de Shakespeare* (Avignon, PU, 1995). A contribué à la rédaction du *Dictionnaire Shakespeare* (Paris, Ellipses, 2005). Derniers ouvrages parus : *William Morris. "News from Nowhere". La tradition utopique et l'esprit du temps* (Nantes, Éditions du Temps, 2004), *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, rééd. 2016), 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).

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*.

Ingrid LACHENY

Maître de Conférences en études germaniques à l'Université de Lorraine – site de Metz.

Auteur d'une thèse de doctorat en études germaniques à l'Université Sorbonne nouvelle – Paris 3 (dir. : Jacques Lajarrige) consacrée aux discours esthétiques et scientifiques dans *Les Frères de Saint-Sérapion* d'E.T.A. Hoffmann, publiée en 2010 sous le titre : Les Frères de Saint-Sérapion *d'E.T.A. Hoffmann : une œuvre d'« art total » ?* (Sarrebruck, EUE, 2010). Elle a par ailleurs dirigé avec Henning Fauser et Bérénice Zunino l'ouvrage suivant : *« Le passage »/ « Der Übergang ». Esthétique du discours, écritures, histoires et réceptions croisées. Diskursästhetik, Schreibverfahren, Perspektive und Rezeptionen*, Bern *et al.*, Peter Lang, coll. « Convergences », vol. 76, 2013, et été co-auteur du manuel d'allemand *Gute Fahrt !* A2+/B1 3e/4e années, Paris, Éditions Nathan, 2013.

Ses principaux domaines de recherche, qui ont fait l'objet d'une vingtaine d'articles et de comptes rendus parus dans des ouvrages ou des revues en France et à l'étranger (*E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch*, *Études Germaniques*, *Internationales Jahrbuch der Bettina-von-Arnim-Gesellschaft*, *Le texte et l'idée*, *Meridian Critic*, *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande*, *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*), sont les théories du romantisme allemand, les discours esthétiques, la narration et la narratologie, le merveilleux et le fantastique en Allemagne et en France (dans une perspective croisée) de l'époque romantique à nos jours, les phénomènes littéraires et civilisationnels dans les arts performatifs. Membre du Centre d'Études Germaniques Interculturelles de Lorraine (CEGIL), EA 3944, elle est également membre du comité directeur de la E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft depuis 2016.

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'une habilitation à diriger des recherches à l'Université de Toulouse 2 – Le Mirail (garant : Jacques Lajarrige) sur *Réceptions, médiations, filiations : la littérature autrichienne du XVIIIe au XXe 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*, *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, *Cahiers d'études hongroises*, *Études Germaniques*, *Europe*, *Germanica*, *Le texte et l'idée*, *Nestroyana*, *Théâtres du Monde*, *The Conversation France* 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 ; *« Au nom de Goethe ! » Hommage à Gerald Stieg*, textes réunis avec Jean-François Laplénie, Paris, L'Harmattan, coll. « Les Mondes germaniques », 2009 ; *Literarisches – Kulinarisches / Art littéraire – Art culinaire. Hommage à Jutta Périsson-Waldmüller*, études réunies avec Ute Weinmann = *Austriaca* n° 70 (2010) ; *Les relations de Johann Nestroy avec la France*, études réunies avec Irène Cagneau = *Austriaca* n° 75 (2012) ; *Littérature et cinéma dans l'espace germanophone contemporain : jeux intermédiaux, modes de transfert, adaptations*, textes réunis avec Elisabeth Kargl = *Germanica* n° 53 (2013) ; *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 », vol. 2, 2016 ; *Théâtre et philosophie*, ouvrage collectif dirigé avec Maurice Abiteboul = *Théâtres du Monde* n° 26 (2016) ; *Modernité du mythe et violence de l'altérité :* La Toison d'or *de Franz Grillparzer*, ouvrage dirigé avec Jacques Lajarrige et Éric Leroy du Cardonnoy, Rouen, PURH, coll. « Études autrichiennes », vol. 15, 2016 ; *Le travail de retour sur le passé à l'époque de la Seconde République autrichienne*, études réunies avec Anne-Marie Corbin = *Austriaca* n° 82 (2016).

Ses recherches portent sur la littérature et l'histoire des idées et des représentations en Autriche du XVIIIe au XXIe siècle, en particulier sur le théâtre populaire viennois dans ses interactions

avec la littérature « d'en haut » (la dramaturgie canonique allemande), sur les transferts culturels entre la France et l'Autriche du XIX^e^ au XXI^e^ siècle (traduction, réception, discours croisés sur la culture de l'autre), ainsi que sur la satire, la polémique et la critique du langage dans les lettres autrichiennes.

Il est membre du comité de rédaction des revues *Austriaca* (Rouen) et *Germanica* (Lille), ancien directeur adjoint de l'équipe de recherche CALHISTE, EA 4343 (Université de Valenciennes), membre du Crem (Centre de recherches sur les médiations, Université de Lorraine), EA 3476, et directeur du master LEA à l'Université de Lorraine. Il est par ailleurs membre élu du comité directeur de la Société Internationale Nestroy de Vienne depuis 2012.

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*.

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.

Bruno MANCINI

Maître de Conférences en études italiennes à l'Université de Lorraine-Metz.

Auteur d'une thèse de doctorat en études italiennes à l'Université Nancy 2 (dir. : Christophe Mileschi) consacrée à l'engagement de l'écrivain italien Ignazio Silone, publiée en 2010 sous le titre : *Ignazio Silone romancier militant. Étude thématique et esthétique* (Sarrebruck, EUE, 596 p.).

Ses principaux domaines de recherche sont : le roman populaire, la politique et la littérature des XX^e^ et XXI^e^ siècles, les mouvements antifascistes, la littérature révolutionnaire, la littérature engagée, la civilisation et l'économie. Il a co-organisé une journée d'études : « Enfance et identité nationale dans la littérature italienne du XVI^e^ au XX^e^ siècle : regards croisés » (Université de Lorraine-Metz, Centre de Recherches « Écritures », coll. Recherches en Littérature, n° 5) et il prépare un colloque pour mai 2017 sur « Le Saint laïc ». Il a écrit plusieurs articles publiés dans des revues en France et à l'étranger (*P.R.I.S.M.I.* ; *Recherches en Littérature* ; *Studi Medievali e Moderni* ; *Cahiers d'études italiennes* ; *Novecento... e dintorni*).

Membre du Centre de recherche « Écritures » (EA 3943) de l'Université de Lorraine-Metz.

Jean-Pierre MOUCHON

Professeur agrégé d'anglais, licencié d'italien, docteur de 3^e^ cycle en musicologie (Aix-Marseille, 1969) et en anglais (Clermont-Ferrand, 1975), docteur ès lettres (Sorbonne-Paris 4, 1978), il a enseigné dans deux collèges (Le Cheylard, Marseille), trois lycées (Langres, Marseille), à l'IUFM de Marseille et à l'Université d'Aix-Marseille I. Pendant de nombreuses années, il a également assuré des cours d'agrégation au CNTE de Vanves (1973-1987), et fait partie du jury du CAPES d'anglais (1979-1981). Il est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Par ailleurs, chanteur lyrique depuis les années soixante (baryton-basse), il s'est produit en différents lieux (O.R.T.F., Opéra et églises de Marseille, concerts multiples en France, en Grande-Bretagne et aux États-Unis) et a enregistré de nombreux disques (45 t., 33 t., CD).

Depuis 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*.

Sepideh SHOKRI-POORI

Étudiante de doctorat en Littérature et Arts de la scène et de l'écran, option : études théâtrales de l'Université Laval (Québec, Canada). Depuis janvier 2015, elle prépare sa thèse, sous la direction de Liviu Dospinescu, professeur agrégé de l'Université Laval. Sa recherche s'intitule : « Le théâtre iranien comme moyen d'intervention dans les années postrévolutionnaires ». Sepideh Shokri-Poori est aussi l'auteure de deux mémoires. En maîtrise du Théâtre, sa recherche portait sur « Le Personnage fragmentaire dans *Top Girls*, *Les Expériences Récentes*, *Dans la Solitude des Champs de Coton* » (2013, Université de Téhéran). En maîtrise de la Langue française, elle a travaillé sur « Les méthodes communicatives de français définies par le CECRL » (2011) à l'Université de Tarbiat Modares de Téhéran. Elle a publié des articles critiques du domaine et a traduit des livres théoriques et des pièces de théâtre, dont *Lire le théâtre* d'Anne Ubersfeld (2012), *S/Z* de Roland Barthes (2013) et *Demande d'emploi* de Michel Vinaver (2015). Elle est dramaturge et auteure.

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*.

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.)
*n° 26 (2016)	Théâtre et philosophie (392 p.)

****

Les numéros 1-23 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*

NOTICES SUR LES AUTEURS

SOMMAIRES PRÉCÉDENTS

****

Théâtres du Monde – Sommaire du N° 21
LE VRAI / LE FAUX AU THÉÂTRE (n° 21, 2011)

INTRODUCTION : THÉÂTRE EN FÊTE
Maurice ABITEBOUL — Le vrai et le faux au théâtre

ÉTUDES SUR LE VRAI / LE FAUX AU THÉÂTRE
Théa PICQUET — Le vrai et le faux dans *Gli Ingannati* des *Intronati* de Sienne
Christian ANDRÈS — Le vrai et le faux dans *Le retable des Merveilles* de Cervantès
Josée NUYTS-GIORNAL — La figure de la Vérité dans le monde comme théâtre chez Shakespeare, Nashe et Donne
Jean-Luc BOUISSON — Ces fausses notes qui déforment les vrais héros : héros et 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)

NOTICES SUR LES AUTEURS

SOMMAIRES DES NUMÉROS PRÉCÉDENTS

***

Théâtres du Monde – Sommaire du N° 22
MYTHES ET CROYANCES AU THÉÂTRE (n° 22, 2012)

INTRODUCTION

Maurice ABITEBOUL	Mythes et croyances au théâtre

DÉFINITIONS ET PANORAMA

Henri SUHAMY	Théâtre et mythologie

ÉTUDES SUR LES MYTHES ET CROYANCES AU THÉÂTRE

Michel AROUIMI	*Les Choéphores* d'Eschyle ou la critique du mythe
Jacques COULARDEAU	Des lacs d'amour aux nœuds coulants : Médée aux prises avec l'Histoire
Théa PICQUET	Le mythe de la jeunesse dans la comédie du Cinquecento, *L'amor costante* d'Alessandro Piccolomini (1536)
Jean-luc BOUISSON	Le procédé de démythisation dans *Jules César* (1599) de Shakespeare : du mythe à la tragédie personnelle
Maurice ABITEBOUL	Quel(s) mythe(s) dans *Hamlet* (1600-1601) de Shakespeare ?
Estelle RIVIER	Entre distanciation et incarnation : la difficile mise en jeu de la folie au théâtre / Essai d'interprétation critique et esthétique à partir du répertoire shakespearien
Christian ANDRÈS	À propos des anges dans la *comedia* lopesque
Valeria CIMMIERI	Marie Stuart dans le théâtre italien du XVII^{e} siècle : du personnage historique au mythe pour la scène
Aline LE BERRE	Le loup et le berger. Renversement du discours chrétien traditionnel dans *Götz de Berlichingen* (1771) de Goethe
Jean-Pierre MOUCHON	Mythes et croyances dans *Der Freischütz* (*Le Franc-tireur*) de Carl Maria von Weber (1821). Livret allemand de Friedrich Kind
Marc LACHENY	Le mythe de Judith revisité par Friedrich Hebbel (*Judith*, 1840) et Johann Nestroy (*Judith et Holopherne*, 1849) : la rencontre entre la tragédie historique allemande et le théâtre populaire viennois
Éric LECLER	Théâtre de la conscience et scène mythologique (*Hamlet*, *Faust* et *Parsifal*). Les blessures de l'esprit.
Marie-Françoise HAMARD	*Écrits sur la Danse* de Théophile Gautier : *La Filleule des Fées* (1849) / mythes et croyances
Maurice ABITEBOUL	La fin du mythe du progrès et la faillite des croyances humanistes dans *L'Empereur Jones* d'Eugene O'Neill (1920) et *Vacances d'été* de Francis Ebejer (1961) : civilisation et régression

Edoardo ESPOSITO — Peut-on parler de mythe social chez Pirandello ? (*La Nouvelle Colonie*, 1928)
Claude VILARS — L'errance dans le théâtre de Sam Shepard ou le mythe d'une américanité toujours mouvante
Brigitte URBANI — Quatre figures mythiques interprétées par Franca Rame : Ève, Marie, Médée, Lysistrata
Ouriel ZOHAR — Peter Brook, Julian Beck, Choulamite Bat-Dori : étude comparative de trois réalisateurs
Thérèse MALACHY — Le théâtre de Jean-Claude Grumberg : « *Une iniquité qui sépare à jamais* »

COMMENTAIRES ET RÉFLEXIONS SUR LES MYTHES ET CROYANCES
Olivier ABITEBOUL — Ceux qui croient et ceux qui ne croient pas / la passion du paradoxe chez Pascal : foi ou raison ?
Olivier ABITEBOUL — La certitude : à propos du doute chez Descartes

ATELIER D'ÉCRITURE
Louis VAN DELFT — Mémoire de la Tora chez les moralistes
Maurice ABITEBOUL — *Hamlet n'est pas mort* ou *À chacun son nombril* (tragédie bouffe en 24 tableaux)

ÉVOCATION / PORTRAIT
Marc LACHENY — François Delsarte (1811-1871) : un artiste à (re)découvrir

NOTES DE LECTURE
Maurice ABITEBOUL — Brève introduction à l'œuvre théâtrale de Bryan Delaney
Maurice ABITEBOUL — Jean-Pierre Mouchon / *Dictionnaire bio-bibliographique des anglicistes et assimilés*

VU SUR SCÈNE
Marcel DARMON — *Rusalka*, opéra d'Anton Dvorak et Jaroslav Kvapil (au Corum de Montpellier)

NOTICES SUR LES AUTEURS

SOMMAIRES DES NUMÉROS PRÉCÉDENTS

***

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)

NOTICES SUR LES AUTEURS

SOMMAIRES DES NUMÉROS PRÉCÉDENTS

***

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

NOTICES SUR LES AUTEURS

SOMMAIRES DES NUMÉROS PRÉCÉDENTS

****

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*.

NOTICES SUR LES AUTEURS

SOMMAIRES DES NUMÉROS PRÉCÉDENTS

***

Théâtres du Monde – Sommaire du N° 26 (2016)
THÉÂTRE ET PHILOSOPHIE

SOMMAIRE

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

INTRODUCTION : THÉÂTRE ET PHILOSOPHIE
Marc LACHENY Théâtre et philosophie

ÉTUDES SUR « THÉÂTRE ET PHILOSOPHIE »
Théa PICQUET Un philosophe de comédie : *Le Philosophe* de l'Arétin (*Il Filosofo* de Pietro Aretino)
Christian ANDRÈS Microcosme humain et macrocosme dans la *comedia* lopesque
Henri SUHAMY Shakespeare et la philosophie

Maurice ABITEBOUL	Présence de l'esprit philosophique dans *Hamlet*
Éric LECLER	Iago antiphilosophe dans *Othello* de Shakespeare
Thérèse MALACHY	Du bon usage des doctrines médicales au théâtre à travers les âges (Molière etc.)
Jacques COULARDEAU	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	Déterminisme et libre arbitre dans *Egmont* de Goethe
Marc LACHENY	Théâtre et philosophie : l'exemple du théâtre populaire viennois de Stranitzky à Nestroy
Ouriel ZOHAR	Du théâtre à la philosophie et de la philosophie à la vie (Ibsen, Balzac, etc.)
Jean-Pierre MOUCHON	Ombre et lumière dans *Mireille* (1864) de Charles Gounod (Livret Michel Carré)
Edoardo ESPOSITO	À propos du pirandellisme
Marjorie BERTIN	Le théâtre de Pirandello, un lieu d'impressionnisme et d'expérimentation philosophique
Claude VILARS	Sam Shepard, sa vision de l'« Amérique »
Olivier ABITEBOUL	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	*Via lucis, via crucis.* Partition inachevée pour Angélica Liddell

PORTRAIT / ÉVOCATION

Marc LACHENY	Raimund en France, Raimund et la France : bibliographie commentée

ATELIER D'ÉCRITURE

Louis VAN DELFT	Restent les moralistes…

VU SUR SCÈNE

Michel AROUIMI	*Le Petit Chaperon rouge* mis en scène
Jean-Pierre MOUCHON	*Le Trouvère* de Verdi
Marcel DARMON	*La Clémence de Titus* de Mozart

NOTES DE LECTURE

Jacques COULARDEAU	* Jean Racine, *Athalie*, 1691

Quelques publications récentes de nos rédacteurs :

Aline LE BERRE	* 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	* 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	* Maurice Abiteboul, *L'Humeur vagabonde, entre silence et promesse*

NOTICES SUR LES AUTEURS

SOMMAIRES DES NUMÉROS PRÉCÉDENTS

***

.