Cahier n° 29 - 2019

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

Ouvrage collectif
(publié avec le concours du CEGIL (EA 3944), Université de Lorraine)
sous la direction de

MAURICE ABITEBOUL
et MARC LACHENY

BIENSÉANCE ET MALSÉANCE (DÉCENCE ET INDÉCENCE) AU THÉÂTRE

AVIGNON UNIVERSITÉ
Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle
Collection Theatrum Mundi

Cahier n° 29 - 2019

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

Ouvrage collectif
(publié avec le concours du CEGIL (EA 3944), Université de Lorraine)
sous la direction de

MAURICE ABITEBOUL
et MARC LACHENY

BIENSÉANCE ET MALSÉANCE (DÉCENCE ET INDÉCENCE) AU THÉÂTRE

AVIGNON UNIVERSITÉ
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
Avignon Université
***

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)
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)
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)
*** 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)
ou brigitte.urbani@wanadoo.fr
***
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° 29 (2019)

BIENSÉANCE ET MALSÉANCE AU THÉÂTRE

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

AVANT-PROPOS
Maurice ABITEBOUL ---------- p. 11
Qu'est-ce que la bienséance au théâtre ?

INTRODUCTION : BIENSÉANCE ET MALSÉANCE AU THÉÂTRE
Marc LACHENY ---------- p. 17
Bienséance et malséance au théâtre

ÉTUDES SUR « BIENSÉANCE ET MALSÉANCE AU THÉÂTRE »
Théa PICQUET ---------- p. 33
La bienséance dans la comédie du *Cinquecento* : Sforza Oddi, *Prigione d'amore*, 1576.
Christian ANDRÈS ---------- p. 45
Le déguisement masculin (*disfraz varonil*) dans quelques *comedias* de Lope de Vega et la controverse éthique au XVII^e^ siècle
Maurice ABITEBOUL ---------- p. 63
Bienséance et malséance dans *Hamlet*
Jean-Pierre MOUCHON ---------- p. 93
De l'indécence à la décence dans *Les Joyeuses Commères de Windsor* de Shakespeare
Carine BARBAFIERI ---------- p. 107
Faire rire d'une vilaine manière dans la France classique
Marie-Hélène DAVIES ---------- p. 121
Mariamne au cours des âges
Thérèse MALACHY ---------- p. 153
Politique, bienséance et malséance dans la comédie française et anglaise du XVII^e^ siècle
Aline LE BERRE ---------- p. 159
Les bienséances en accusation dans *Le Précepteur* de Lenz
Marc LACHENY ---------- p. 171
« Culture du rire » contre « bon goût » ? Le débat sur le théâtre à Vienne au XVIII^e^ siècle
Marc LACHENY ---------- p. 189
Le théâtre de Franz Grillparzer entre classicisme allemand et théâtre populaire viennois
Henri SUHAMY ---------- p. 217
Décence et indécence dans *Salomé* (Oscar Wilde, Helga Lachmann, Richard Strauss)
René AGOSTINI ---------- p. 245
Traduction de la préface de Yeats à la première édition de *Le puits des Saints*, de Synge
René AGOSTINI ---------- p. 253
Bienséance et malséance selon J. M. Synge et W. B. Yeats : recherche pour notre temps…
Claude VILARS ---------- p. 261
Bienséance et/ou bienveillance maternelle dans le corpus théâtral *familial* de Sam Shepard
Sepideh SHOKRI-POORI ---------- p. 283
Faust joue contre Méphistophélès : censure et autocensure dans le théâtre iranien après la révolution islamique (1979-)
Michel AROUIMI ---------- p. 295
Shakespeare dans la mémoire de Marianne Faithfull

Marine DEREGNONCOURT ---------- p. 311
D'un « corps parlant » à un « corps suintant » : l' (in-)décence dans la mise en scène de Patrice Chéreau de *Phèdre* de Jean Racine et la mise en scène d'Yves Beaunesne de *Partage de midi* de Paul Claudel
Edoardo ESPOSITO ---------- p. 327
Autour de l'esthétique matérialiste du théâtre de Romeo Castellucci
Jacques COULARDEAU ---------- p. 347
Jean-Marie Besset à l'affût de Jean-Baptiste Poquelin
Jacques COULARDEAU ---------- p. 371
Jean-Marie Besset : un entretien dans le Marais

ÉVOCATION / ÉVÉNEMENT
Claire COUTURIER ---------- p. 379
Sur l'exposition internationale de musique et de théâtre à Vienne de 1892

RÉFLEXIONS ET COMMENTAIRES
Ouriel ZOHAR ---------- p. 399
Bons et mauvais comportements des robots au théâtre

VU SUR SCÈNE
Jean-Pierre MOUCHON ---------- p. 409
Théâtre antique des Chorégies d'Orange 2018
Marie-Françoise HAMARD ---------- ---- p. 413
S'échapper avec Scapin, une mise en scène de Denis Podalydès
Claude VILARS ---------- p. 421
Five Easy Pieces de (et mis en scène par) Milo Rau, dramaturgie de Stefan Bläske

NOTES DE LECTURE
Quelques publications récentes de nos rédacteurs :
Maurice ABITEBOUL ---------- p. 427
* Henri Suhamy, *Shakespeare*
Jean-Pierre MOUCHON ---------- p. 428
* Olivier Abiteboul, *Essays on English and American Literature*

NOTICES SUR LES AUTEURS ---------- p. 433

SOMMAIRES DES NUMÉROS PRÉCÉDENTS ---------- p. 443

AVANT-PROPOS

AVANT-PROPOS

« *O tempora, o mores* »
(Cicéron, *Catilinaires*)

« Il n'y a plus de société, plus de règles, plus de convenances, pas plus pour la conversation que pour la toilette. Ah ! mon cher, c'est la fin du monde. Tout le monde est si méchant. C'est à qui dira le plus de mal des autres. C'est une horreur ! »
(Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, *La Prisonnière*)

« Ils déploraient la fin de la politesse […]. Ils oubliaient que leurs pères et leurs grands-pères en avaient dit autant : ils oubliaient aussi qu'ils avaient eux-mêmes ajouté quelques règles à la politesse […]. Ils jugeaient les modes outrées, les mœurs licencieuses ; ce qui dans leur éducation leur avait été présenté comme vice, ce qu'ils avaient toujours ou refoulé ou dissimulé – l'homosexualité, les drogues, les formes compliquées ou perverses de l'érotisme – la jeunesse en faisait étalage devant eux comme d'amusements presque normaux […]. Les récentes œuvres d'art leur semblaient indignes de ce nom, et les théories nouvelles l'expression de la barbarie. »
(Maurice Druon, *Les Grandes Familles*)

« Non, les brav's gens n'aiment pas que
L'on suive une autre route qu'eux… »
(Georges Brassens, *La mauvaise réputation*)

Comme semble le déplorer le baron de Charlus dans *La Recherche*, on peut regretter parfois qu'il n'y ait « plus de société, plus de règles, plus de convenances » – ou, en tout cas, qu'elles soient, bien souvent, mises à mal – et s'insurger alors contre les mœurs du monde nouveau. (C'est aussi ce qu'illustre parfaitement le passage tiré du roman de Maurice Druon *Les Grandes Familles*.) Ou l'on peut, au contraire, comme Georges Brassens dans sa célèbre chanson, ironiser sur ces « brav's gens » adeptes d'une « bien-pensance » confortable et rassurante et partisans du « politiquement correct ».

Que l'on adopte l'une ou l'autre position, est-il opportun, voire pertinent, de s'interroger sur ces différentes attitudes ? « Bienséance et malséance / décence et indécence au théâtre » : serait-il mal venu, ou inconvenant, de proposer un tel sujet de réflexion à nos rédacteurs (et à nos lecteurs) ? Il y a beau temps, en vérité, que de telles questions ne se posent plus, naturellement. L'époque n'est plus à la retenue et à la mesure mais a plutôt tendance à l'outrance et à l'exposition (médiatique entre autres). Il n'y faudrait donc pas une dose exceptionnelle d'audace : au fond, le seul écueil à éviter, bien au contraire, serait de tomber, par souci de bien-

séance précisément, dans un registre trivial d'où disparaîtraient toute suggestion considérée comme malséante, toute insistance excessive sur des points prétendument litigieux, voire controversés, tout propos communément estimé mal venu, bref, toute tentative de « parler-vrai ».

Nous verrons, dans les articles qui suivent, que le présent numéro de *Théâtres du Monde* n'a souffert de rien de tel. Qu'il s'agisse, en effet, de la place accordée à la bienséance et des transgressions que celle-ci entraîne dans *Prigione d'amore* (1576) de Sforza Oddi (Théa Picquet), du travestissement des femmes en hommes dans certaines *comedias* de Lope de Vega (Christian Andrès), de la transgression sociale et morale des rites et des traditions qu'alimentent incivilité, révolte et agressivité, hostilité et confrontations diverses dans *Hamlet* (Maurice Abiteboul), de paillardise, de malhonnêteté et de machinations déloyales dans une comédie de Shakespeare (Jean-Pierre Mouchon) ou – dans les comédies inconvenantes qui persistent dans la France dite classique après 1640-1650 – de la continuité du comique malséant théoriquement éradiqué (Carine Barbafieri) ; ou bien encore qu'il s'agisse de la dictature de la bienséance au siècle classique en France et de la dénonciation de divers travers humains dans la comédie anglaise de la Restauration (Thérèse Malachy), de sujets tels que la castration ou le tabou de la virginité avant mariage ou aussi du recours à un langage cru, voire scatologique, sans parler de l'attaque en règle de la caste dominante à laquelle se livre Lenz (Aline Le Berre), de « la querelle du bouffon » – conduisant au débat sur le théâtre à Vienne au XVIII^{e} siècle – du seul fait qu'il incarne l'indécence au théâtre (Marc Lacheny) ; ou qu'il s'agisse enfin de la volonté de rupture d'un Grillparzer, désireux de fondre dans le drame sérieux des éléments ressortissant à la tradition du théâtre populaire (Marc Lacheny) ou de la volonté d'un Synge de proposer un théâtre allant à l'encontre de diverses tendances dominantes (René Agostini), toutes ces études soulignent une forme de transgression ou de rupture et, avec le souci de ne rien éluder, traduisent une manière de contestation d'un certain ordre établi.

Il convient de souligner, par ailleurs, la variété des thèmes proposés ici : en effet, les limites de la décence outrepassées, les insultes publiques ainsi que les constantes transgressions attestées dans « la tragédie de *Mariamne* au cours des âges » (Marie-Hélène Davies), l'évocation, dans la *Salomé* d'Oscar Wilde ou celle de Richard Strauss, du caractère scabreux du sujet ou l'exposition directe du sadisme sanguinaire ainsi que, dans certaines mises en scène, d'une certaine forme perverse de fétichisme sexuel (Henri Suhamy), le questionnement, dans le théâtre de Sam Shepard, de la bienveillance maternelle ainsi que de la bienséance de mères déterminées à vivre sans hommes (Claude Vilars), les graves problèmes que soulève actuellement la censure dans le théâtre iranien (Sepideh Shokri), le portrait d'une Marianne Faithfull évoquant la déchéance d'une vraie junkie (Michel Arouimi), les commentaires sur la mise en scène par Patrice Chéreau – souvent jugée indécente car parcourue par l'obscène, l'abject et « l'innommable de la chair » – de *Phèdre* de Jean Racine (Marine Deregnoncourt), la présentation tout à fait novatrice et choquante, voire provocatrice – certains diraient *blasphématoire* –, de la déchéance physique dans le spectacle de Romeo Castellucci, *Sur le concept*

du visage du fils de Dieu (Edoardo Esposito) ou bien encore le libertinage et l'homosexualité dans *Le Banquet d'Auteuil* de Jean-Marie Besset (Jacques Coulardeau), ou enfin le basculement d'un théâtre classique traditionnel vers la « modernité viennoise » et la Vienne fin de siècle (Claire Couturier), tous ces moments ou épisodes transgressifs, tous ces événements novateurs ou choquants constituent d'autres exemples de cette tendance, assez constante au théâtre, à dépasser certaines limites que la bienséance traditionnelle inclinerait plutôt à respecter.

Une étude sur les « bons et mauvais comportements des robots au théâtre » nous livre, pour finir, une réflexion humaniste sur le risque de robotisation de l'humanité privée de cette sensibilité et de cette bienveillance qui sont assurément ses plus beaux titres de gloire (Ouriel Zohar).

Quant au travail des metteurs en scène, il est aussi à prendre en considération : on peut en effet observer que leurs efforts d'innovation ou de renouvellement, qui peuvent parfois paraître prétentieux, voire iconoclastes, nous invitent le plus souvent à méditer sur la remise en question de la traditionnelle bienséance dramatique, soulignant par le fait certains phénomènes sociétaux ou mettant en pleine lumière l'évolution des mœurs. Ces mises en scène, en tout cas, nous disent quelque chose sur le monde où nous vivons aussi bien que sur nous-mêmes, qu'il s'agisse de celle de Jean-Marie Besset (Jacques Coulardeau) ou de celle de Patrice Chéreau (Marine Deregnoncourt) – déjà évoquées –, de celle de Milo Rau (Claude Vilars) ou encore de celle de Denis Podalydès (Marie-Françoise Hamard).

Plus que jamais, en ce début de XXI^{e} siècle, la question de la bienséance et de la malséance (en particulier au théâtre) – qui est, depuis toujours, au cœur des débats les plus tendus, notamment de ceux qu'affectionnaient les moralistes – demeure à l'ordre du jour et reste pour beaucoup un cheval de bataille. Le présent cahier de *Théâtres du Monde* en fait foi.

Maurice ABITEBOUL
Avignon Université
***Directeur de* Théâtres du Monde**

Prochains thèmes de *Théâtres du Monde* :
N° 30 : Le bruit et la fureur au théâtre : haine, violence et guerre (2020)
N° 31 : Présence et absence au théâtre (2021)
N° 32 : Diffusion et réception des théâtres étrangers : le rôle des passeurs (2022)

INTRODUCTION
BIENSÉANCE ET MALSÉANCE (DÉCENCE ET INDÉCENCE) AU THÉÂTRE

INTRODUCTION
BIENSÉANCE ET MALSÉANCE AU THÉÂTRE

L'indécent n'est pas le nu, mais le troussé. (Denis Diderot)
Hasard, dit-on. Mais le hasard nous ressemble. La véritable humilité, c'est d'abord la décence. (Georges Bernanos)

Par « décence », du latin *decentia*, on a coutume de considérer le respect de tout ce qui a trait aux bonnes mœurs, à la dignité, à l'honnêteté, à la modestie, à la politesse, à la pudeur, à la vertu, aux convenances et, au théâtre en particulier, à la *bienséance* et aux *conventions* (littéraires, artistiques et morales) d'une époque ou d'un public précis. Par contraste, on tiendra pour « indécent » ce qui, précisément, contrevient à cette norme morale et la contredit pour tirer le propos vers la sphère de l'érotique, du graveleux, du grossier, de l'impudique, de l'impur, du licencieux, du luxurieux, de l'obscène, de l'ordurier, du pornographique, du sale, du vicieux, bref du *scandale* et du *choc* (délibérés ou latents). Le présent numéro de *Théâtres du Monde* donnera une idée des multiples réalisations, dans le domaine du théâtre, des potentialités sémantiques offertes par le couple d'opposition bienséance / malséance, décence / indécence.

Si l'on choisit de restreindre le questionnement au domaine strictement théâtral, il faut d'abord rappeler que la notion de *bienséance* constitue une notion clé de l'esthétique classique, avec celle de *vraisemblance* qu'elle englobe ; la bienséance est une des règles du classicisme provenant d'Aristote qui insiste sur les convenances morales : les mœurs du héros doivent être acceptables, les actions morales vraisemblables, et la réalité ne saurait être montrée sous ses aspects vulgaires ou quotidiens, de sorte que la représentation de la sexualité, de la violence ou de la mort est également refoulée[1]. Comme le précise Georges Forestier dans sa contribution au *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde* dirigé par Michel Corvin, il s'agit surtout, par l'usage de la bienséance, de réaliser « un accord harmonieux entre les diverses parties d'une œuvre et entre chacune d'entre elles et le tout ; [de] rester en harmonie avec le public dont il ne faut choquer ni le goût ni la morale : à ces deux conditions la bienséance est observée[2]. » C'est, à peu de chose près, ce qu'écrivait déjà Jacques Scherer dans son ouvrage de référence *La dramaturgie classique en France* : « La bienséance est une exigence morale ; elle demande que la pièce de théâtre ne choque pas les goûts, les idées morales ou,

[1] Voir Patrice Pavis, « Bienséance », in : P. P., *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 34.
[2] Georges Forestier, « Bienséance(s) », in : *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, dir. par Michel Corvin, Paris, Bordas/SEJER, 2008, p. 190.

si l'on veut, les préjugés du public[3]. » Choquer les sentiments ou heurter les croyances reviendrait dès lors à manquer la fin que l'on assigne à toute œuvre classique : plaire et instruire. Le scandale provoqué par la monstration de l'indécence ou de la malséance reviendrait ainsi à faire surgir le mauvais goût au sein de l'harmonie classique[4] et à mettre directement en péril la cohérence imposée par la bienséance, conçue comme adaptation au goût du public et à sa représentation du réel, dans la construction de la fable et l'ordre des actions.

Ce nouveau volume de *Théâtres du Monde* constitue une invite à découvrir comment les divers auteurs ici abordés, de l'âge classique au théâtre très contemporain, s'emparent de ces rapports fondamentalement dialectiques qui n'ont de cesse de se tisser au théâtre (l'art peut-être le plus indécent qui soit !) entre bienséance et malséance, décence et indécence.

ÉTUDES SUR « BIENSÉANCE ET MALSÉANCE AU THÉÂTRE »

Abordant « La bienséance dans la comédie du *Cinquecento*. Sforza Oddi (1540-1611), *Prigione d'amore*, 1576 », **Théa PICQUET** rappelle qu'en 1558 Giovanni della Casa compose un traité entièrement consacré aux bonnes manières, au long titre : *Trattato nel quale sotto persona d'un vecchio idiota ammaestrante un suo giovanetto, si ragiona de' modi che si debbono o tenere o schifare nella comune conversazione, cognominato galateo ovvero de' costumi.* Ce *Galatée* connaît un succès immédiat dans l'Europe entière : il est réédité, traduit, cité, imité, et le nom du personnage devient celui des traités de savoir-vivre. C'est dire combien la bienséance était une préoccupation de l'époque.

Il en était de même au théâtre, notamment dans *Prigione d'amore* (1576) de Sforza Oddi. L'auteure se donne pour objectif d'analyser la place accordée à la bienséance et aux transgressions que celle-ci entraîne pour déterminer le message véhiculé par la comédie.

Christian ANDRÈS souligne que les questions de bienséance / malséance et décence / indécence dans le théâtre classique espagnol (XVI^{e}-XVII^{e} siècles) peuvent se traduire en espagnol par la longue controverse sur la *licitud* ou non du spectacle théâtral en soi, et plus exactement encore par une double polémique, éthique et esthétique. Il s'intéresse dans cette étude à un aspect particulier – mais le plus significatif sans doute, à son avis – de la controverse éthique dans la *comedia* de Lope de Vega, celui du déguisement masculin (*disfraz varonil*) des actrices à partir de l'examen de trois pièces composées à des intervalles de temps plus ou moins

[3] Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1950, p. 383.

[4] Sur cette question, voir l'excellent ouvrage publié sous la direction de Carine Barbafieri et Jean-Christophe Abramovici, *L'invention du mauvais goût à l'âge classique (XVII^{e}-XVIII^{e} siècle)*, Louvain, Peeters, 2013.

distants : *El anzuelo de Fenisa*, *La carbonera* et *Las bizarrías de Belisa*, probablement la dernière *comedia* écrite par Lope avant son décès. En effet, Lope de Vega est le dramaturge espagnol qui a le plus utilisé ce procédé qui plaisait tant à son public populaire (mais aussi aristocratique), déguisement masculin qui, paradoxalement, laissait voir et entendre la féminité (séduisante le plus souvent) des belles et jeunes actrices. Mais qui, pour cette même raison, indisposait au plus haut point les nombreux censeurs des mœurs, des religieux pour la plupart d'entre eux. Nous avons ainsi les témoignages, les blâmes et accusations multiples de ces hommes qui ne voyaient là qu'appel à la luxure, propagande pour le vice et le péché, école de débauche. Lope de Vega – prêtre lui-même à partir de ses 52 ans – ne s'est-il pas fait traiter de « loup carnassier des âmes » ?

Quant à la chose théâtrale elle-même, nous savons qu'il est rare que ce procédé du déguisement masculin chez un personnage féminin ait un rôle vraiment moteur dans l'action dès le premier acte d'une *comedia*, car il intervient le plus souvent de manière très épisodique, anecdotique, pour flatter le goût du public. *El anzuelo de Fenisa* est l'une des rares *comedias* de Lope de Vega où le *disfraz varonil* a une telle importance dramatique, tandis que *La carbonera* et *Las bizarrías de Belisa* n'en présentent qu'une utilisation bien plus limitée (dans *La carbonera*, c'est l'aspect comique, carnavalesque, du procédé que l'on retient). Ce procédé spectaculaire – et si insupportable aux censeurs atrabilaires et rigoristes – aura connu en Espagne une fortune peu banale depuis la seconde moitié du XVI^{e} siècle environ et jusqu'à la première moitié du XVIII^{e} siècle.

Maurice ABITEBOUL montre que, dans *Hamlet*, l'enchaînement quasi automatique, tout au long de la pièce, des événements dramatiques – depuis les simples manifestations de mauvaise humeur et de ressentiment du héros, ses explosions de rage et de colère, ses comportements de révolte et d'insoumission, jusqu'aux moments où la violence verbale et la brutalité des propos versent dans la grossièreté ou l'indécence, sans parler des manières insolentes ou des impertinences, ou, pire encore, des actes d'incivilité, d'agressivité ou de franche hostilité auxquels s'abandonnent les uns et les autres – aboutit à l'instauration du désordre et, de proche en proche, à un état de malaise généralisé qui finira par la tragédie que l'on sait. On assiste ainsi à une détérioration, progressive dans certains cas, brutale parfois, des rapports entre les différents personnages – et, au premier chef, entre Hamlet lui-même et son entourage (à l'exclusion de son ami de cœur Horatio). Il faut noter en effet que tout manquement à un code de conduite (passant pour relever de la bienséance) sera ressenti comme une offense insupportable, comme une insulte intolérable, entraînant inévitablement une rupture dans l'ordre des choses – considéré comme une construction inébranlable et inaltérable, une sorte d'édifice sacré qui ne saurait souffrir la moindre atteinte à son intégrité.

On peut dire que, dans cette tragédie, loin de considérer la bienséance comme un simple vernis – et en dépit de la fameuse phrase prononcée par Hamlet (« Je ne connais pas le "semble" ») –, Shakespeare laisse apparaître, en filigrane, qu'elle est assurément la terre des hommes de bonne volonté, le socle des valeurs

humaines qu'il faut défendre (amour, amitié, bienveillance, paix) et la condition *sine qua non* pour préserver l'équilibre et la bonne santé d'une société – la malséance se révélant être le symptôme d'une maladie, la maladie dont se plaindra toujours l'humanité en souffrance et en révolte.

Jean-Pierre MOUCHON s'applique à montrer qu'à travers une double intrigue burlesque, dont le personnage central est Falstaff dans toute son énormité, et une intrigue romanesque nouée entre la charmante et douce Anne Page, son amoureux Fenton et ses deux autres prétendants, la comédie des *Joyeuses commères de Windsor* de Shakespeare, malgré sa légèreté apparente, a une portée morale et sociale. En effet, il apparaît, à travers l'étude des aspects physiques, des actions et des propos des personnages en fonction des circonstances, que le dramaturge s'est amusé à opposer la bienséance à la malséance, la décence à l'indécence pour faire triompher la bienséance et la décence sous toutes leurs formes.

Ainsi, Falstaff est démythifié mais pardonné ; Ford, corrigé de sa jalousie excessive, retrouve grâce auprès de son épouse ; les jeunes gens, Anne et Fenton, incarnant l'amour sincère et désintéressé, viennent à bout de toutes les machinations ourdies contre eux. Ainsi, tout est bien qui finit bien.

Dans son article « Faire rire d'une vilaine manière dans la France classique », **Carine BARBAFIERI** s'applique à nuancer, voire à corriger la thèse – largement répandue – d'un XVII^e^ siècle parfaitement policé.

À l'exemple de Molière, La Fontaine, Boileau et bien d'autres noms moins célèbres, elle montre clairement qu'il existe bien alors un rire malséant « qui blesse autrui et heurte le bon goût ».

Marie-Hélène DAVIES se demande, pour sa part, pourquoi la femme d'Hérode le Grand, Mariamne, apparaît au théâtre à plusieurs reprises, et notamment de part et d'autre de la Manche, à peu près au même moment. L'existence de la reine est attestée par le Talmud et par Flavius Josèphe, historien du roi. Sa fin tragique paraît indécente puisque, inactive et moralement innocente, elle est exécutée, avec l'accord de son époux amoureux passionné, sur simple délation.

Mais son histoire, plus discrète que celle de Cléopâtre ou de Sophonisbe, permit aux auteurs de couvrir plusieurs préoccupations dont l'expression directe serait indécente : le cercle de la tyrannie et la question de la rébellion, du forcement des consciences, du mariage politique, de l'amour et de la fidélité aux vœux, de la fuite en exil et de l'hospitalité, et, surtout en Angleterre, de la question féminine. Les auteurs se définissent par leur croyance dans le destin, la prédestination, le libre arbitre ou la responsabilité humaine ; et le ton de chaque tragédie s'adapte au climat et au goût de chaque époque : longues tirades déclamées, débats personnels et philosophiques, élévation baroque ou méandres picaresques.

Thérèse MALACHY souligne qu'au XXI^e^ siècle la bienséance est devenue une notion anachronique. Mais celle-ci contrôle une des périodes les plus si-

gnificatives du XVII^e siècle français, marquée par une nette évolution sociale, linguistique et artistique. En examinant les causes de cette évolution, on s'aperçoit qu'elle est l'aboutissement naturel des bouleversements politiques du moment, dont la centralisation de la France, la création de l'Académie française, l'unification de la langue. Par ailleurs, la consolidation du régime absolu, l'essor des grandes villes et surtout la réduction des nobles en courtisans permettent aux femmes de l'aristocratie d'améliorer quelque peu leur statut social et de défendre la bienséance dans les mœurs.

Le même phénomène se produit en Angleterre à la même époque. Mais après le rétablissement de la monarchie qui suit le régime répressif d'une république puritaine, les mœurs et l'art dramatique, en liberté, prennent une direction diamétralement opposée. C'est, pendant un certain temps, le débordement du libertinage, en particulier dans ce que l'on appelle la comédie de la Restauration.

Aline LE BERRE examine *Le Précepteur* (*Der Hofmeister*), une pièce datant de 1774 : Jakob Michael Reinhold Lenz, son auteur, choisit un sujet audacieux, celui d'un précepteur, Läuffer, qui séduit sa jeune élève, Gustine, et s'inflige une castration à titre punitif, lorsque la jeune fille enceinte est obligée de fuir la maison paternelle. Un tel sujet, qui place la sexualité au centre de la pièce, lui permet de mettre en cause les bienséances et les codes régissant la société de son époque et de se situer ainsi dans le droit fil du *Sturm und Drang*, mouvement littéraire de protestation contre le classicisme et ses fameuses « règles ».

Le dramaturge fait œuvre iconoclaste à maints égards. Il dénonce l'interdit pesant sur une relation amoureuse entre noble et roturier ainsi que le tabou de la virginité obligeant une jeune fille à arriver vierge au mariage. Il s'attache, en outre, à ridiculiser l'institution du préceptorat de mise au XVIII^e siècle pour enseigner les bonnes manières aux jeunes aristocrates et lui oppose sa proposition novatrice de la création de lycées publics. Et, surtout, il fustige l'influence pernicieuse exercée par la littérature sentimentale qui modèle les habitudes de pensée et crée une bienséance littéraire à laquelle les individus cherchent volontairement ou non à se conformer. C'est ce que Lenz illustre à travers l'exemple de Gustine se donnant au précepteur sans l'aimer, pour imiter des héroïnes telles que la Juliette de Shakespeare ou la Julie de *La Nouvelle Héloïse.* Il met également au service de son intention satirique un style dru et cru, voire parfois scatologique qui, lui aussi, contribue à la dénonciation de la règle de bienséance chère au théâtre classique. À ses yeux, les bienséances empêchent donc la spontanéité et l'authenticité des sentiments. Elles engendrent des comportements artificiels et transforment les individus en marionnettes esclaves de la mode et de l'esprit du temps.

Marc LACHENY, analysant le débat sur le théâtre qui fait rage à Vienne au XVIII^e siècle, retrace la manière dont le théâtre « d'en haut » a tâché d'éliminer le personnage indécent du bouffon autrichien Hanswurst et le théâtre « d'en bas » des scènes germanophones. L'*Aufklärer* allemand Gottsched s'applique ainsi à exclure de la comédie et de l'esthétique toutes les formes comiques qui pourraient

heurter la morale en raison des passages improvisés : la *commedia dell'arte* comme les pièces du théâtre populaire viennois. Dans ce type de théâtre, le texte ne constitue en effet qu'une partie – parfois minime – du spectacle proposé, devant être complétée par le jeu des comédiens, mais aussi par les décors et les accessoires, comme les machines chez Stranitzky et Kurz. Les tentatives entreprises par Gottsched pour bannir Hanswurst des scènes germanophones à partir de 1730 trouvèrent écho à partir du milieu du XVIII[e] siècle en Autriche auprès des représentants du « joséphisme », la variante autrichienne de l'*Aufklärung* allemande : Engelschall puis Sonnenfels perpétuent, jusque dans la sémantique même, les attaques de Gottsched contre le théâtre improvisé à la Hanswurst et Bernardon.

La suppression de l'improvisation et du burlesque voulue par Gottsched eut en tout cas pour effet, y compris à Vienne dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle, que la comédie littéraire et « régulière » l'emporta sur la farce, le texte écrit sur le jeu scénique et l'intention pédagogique sur le divertissement. On assista alors à une sorte de littérarisation de la comédie, observable également à Paris ou à Venise à la même époque, à une rupture de plus en plus marquée avec la tradition comique populaire locale, ainsi qu'à un renforcement de la dichotomie entre « haute » et « basse » littérature.

Marc LACHENY se penche ensuite sur l'auteur autrichien Franz Grillparzer (1792-1872), dont le théâtre se situe au croisement de divers héritages littéraires, notamment « entre classicisme allemand et théâtre populaire viennois » : pour celui qui se considérait lui-même comme le troisième auteur classique de la littérature de langue allemande après Goethe (son modèle absolu) et Schiller (son modèle de jeunesse) – une comparaison empreinte autant de fierté que d'un sentiment d'infériorité à l'égard des Dioscures weimariens –, le théâtre se présente comme le réceptacle de l'interaction entre théâtre noble et théâtre populaire, drame de style « élevé » et drame de style « bas ». Rapidement haussé au rang de représentant du théâtre noble, et engagé d'ailleurs en cette qualité par le Burgtheater de Vienne, Grillparzer ne cessa toutefois jamais d'être attiré en son tréfonds par ce théâtre « bas » qu'il devait éviter officiellement.

Cet article tente de montrer que le théâtre de Grillparzer représente l'incarnation d'une tentative de synthèse, inédite à un tel degré d'intensité, entre le théâtre populaire viennois et le classicisme weimarien, pour lequel l'auteur autrichien nourrissait une réelle vénération et qu'il chercha à égaler en dignité esthétique, tout en restant critique à l'égard du *pathos* schillérien et de l'idéalisme allemand. Il apparaît que l'art combinatoire de Grillparzer rend caduque toute vision normative cherchant à ériger des frontières étanches entre littérature « d'en haut » et littérature « d'en bas » : l'aspiration de Grillparzer à « une synthèse entre la fraîcheur populaire et l'idée poétique, entre la vie réelle et la culture » témoigne aussi bien de la position intermédiaire de son théâtre que de la diversité irréductible de sa production dramatique.

Henri SUHAMY montre que la pièce écrite en français par Wilde et l'opéra qui en a été tiré par Helga Lachmann et Richard Strauss offrent un terrain particulièrement favorable à une réflexion sur les thèmes contrastifs de la décence et de l'indécence au théâtre, qui existent à la fois à l'extérieur et à l'intérieur du drame. Le public peut ressentir un malaise, estimer sa décence outragée par l'exhibition d'une tête coupée portée sur un plateau, par l'amoralisme des personnages que semble partager l'auteur, par le dénudage suggéré ou réalisé de la danseuse aux sept voiles, par l'éveil du désir chez une adolescente qui, avec une obstination infantile, exige l'amour puis la mort d'un Jean-Baptiste débaptisé, nommé Iokanaan dans le cadre d'un orientalisme volontairement clinquant, hérité de Flaubert, qui abaisse la religion, ou les religions, à un niveau folklorique.

Iokanaan tonne contre les vices, les péchés, l'impudicité. L'indécence de la danse des sept voiles constitue le sel d'un spectacle qui s'adresse au public ainsi qu'aux personnages de la pièce, particulièrement à son commanditaire Hérode, dont l'attitude ambiguë contient la leçon amèrement satirique que donne Wilde. Ce potentat indécent se dit choqué par la perversité de Salomé, coupable de nécrophilie après l'avoir pris au piège d'un serment absurde qui l'a obligé à faire tuer un saint. Il ordonne la mort de sa belle-fille au nom de la morale publique. Quand il a écrit *Salomé*, en 1892, Wilde n'avait pas encore été condamné à la prison pour crime d'indécence. Il semble cependant avoir eu la prescience de son destin en composant cette pièce.

Dans la préface ici traduite par **René AGOSTINI**, préface qu'il a écrite pour une des pièces de John Millington Synge, William Butler Yeats nous parle de sa rencontre avec ce dramaturge et des circonstances de son départ pour les îles d'Aran, où ses séjours devaient déterminer et nourrir sa création théâtrale. Tout cela est lié à une rupture avec la poésie de leur temps, et c'est aussi la reconnaissance d'un théâtre à la hauteur des plus grands, où brille une langue au rythme singulier, à la fois une musique et une mystique, à quoi Yeats adhère sans réserve. Ce texte met en perspective, en quelque sorte, le problème de la bienséance et de la malséance. Yeats voit dans le théâtre de JM Synge une malséance qui, en réalité, s'avère être source de lumière pour son temps – et pour le nôtre.

René AGOSTINI souligne que le théâtre de JM Synge, dans la perspective de cette préface de WB Yeats et dans le contexte sociopolitique de la fin du XIX^{e} et du début du XX^{e} siècle en Irlande, ne pouvait être que malséant, mais d'une malséance porteuse de vérité(s). C'est la prise de position, par rapport à la Grande-Bretagne et à l'Europe, de cet homme qui s'est détaché du contexte historico-culturel de son île natale et se voue à la création en pensant exclusivement à la création, comme en un lieu hors du temps et de l'espace… Théâtre qui se voulait apolitique, il reste politique dans le sens le plus noble : transmission de principes et de valeurs qui éloignent l'auteur d'un siècle d'où les Lumières semblent s'être absentées…

Quant à sa langue théâtrale, qui le distingue de la plupart des dramaturges, elle est bien plus qu'un défi à la colonisation linguistique et culturelle de la Grande-Bretagne, elle se présente comme un humanisme et un universalisme, longtemps incompris. Le théâtre de Synge transcende ainsi l'opposition bienséance/malséance et invite à une redéfinition de ces termes. Il y a peut-être quelque pertinence pour notre temps et pour notre avenir incertain... La bienséance ne peut-elle pas être une malséance qui ne dit pas son nom ? Et la malséance n'est-elle pas souvent rupture incomprise avec un désordre établi ?

Claude VILARS rappelle qu'une partie de l'œuvre de Sam Shepard s'est concentrée sur les relations de l'homme, amant ou père, à la femme, amante ou mère. Il s'agit ici d'observer la/les mère(s) dans les pièces sur la famille. L'analyse, qui s'appuie sur la chronologie des pièces, permet de mettre en avant la « mère » dans ses comportements vis-à-vis de ses enfants dès lors que le couple se déchire et que le « père » s'en va, laissant seule la mère face à cette désertion et à ses enfants. Des traits récurrents marquent ces mères qui se démettent de leur rôle, devenant oublieuses elles aussi de leurs responsabilités, « séparées » par un « sort » de leurs enfants, en faisant des mères malveillantes autant que malséantes, mais dépitées, qui évoluent jusqu'à former le projet de vivre sans homme(s).

Ce projet est réalisé dans la dernière pièce sur la famille où une mère âgée et autoritaire vit avec ses filles adultes, jusqu'à ce que l'une d'elle introduise son amant dans ce « havre » et ravive le désir. L'ordre matriarcal est remis en question et la mère tente de faire barrage par l'affirmation de son indétrônable rôle. Est ainsi questionnée tout au long de cette étude la bienveillance maternelle dans sa déclinaison de synonymes et d'antonymes.

Sepideh SHOKRI-POORI constate qu'en Iran, à l'aube de la Révolution islamique (en 1979), la censure étatique et religieuse essaie de purifier, voire de contrôler tout le théâtre. La « castration » systématique opérée par le régime correspond à ce que l'esprit islamique demande, comme le port de tenues « appropriées » sur scène. Pour être actifs à tout prix, de nombreux metteurs en scène appliquent des stratégies visant à dépasser les interdictions théâtrales. Or, l'autocensure est toujours présente pour répondre aux revendications particulières (règles strictes) du gouvernement islamique. Tandis que le censeur dicte ses attentes non-démocratiques aux artistes, il leur apporte aussi une aura (une reconnaissance nationale ou internationale) : cela révèle l'effet paradoxal de toute interdiction. À présent, les artistes du théâtre iranien sont placés face à un dilemme : soit ils se rendent complices de leurs bourreaux – afin de pouvoir être vus, représentés –, soit ils travaillent dans l'anonymat, loin de toute tartufferie. Tout en tâchant de décrire l'histoire de la censure dans le théâtre iranien, cet article vise à donner un aperçu de la situation actuelle de la scène iranienne et pose la question de la créativité sous la surveillance d'un régime crédo-totalitaire.

Michel AROUIMI s'intéresse à Marianne Faithfull qui, en 1969, a joué le rôle d'Ophélie au théâtre ainsi qu'au cinéma, à une époque où elle mettait entre parenthèses sa carrière de chanteuse. Elle méritait d'autant plus ce rôle que ses premières prestations scéniques de chanteuse, dès 1964, suggèrent une sorte de fraternité avec ce personnage de Shakespeare.

Au cours des décades qui ont suivi, la relecture de Shakespeare, évoquée par Marianne dans ses *Mémoires*, a stimulé son talent de *song-writer*. Un talent voué à l'exorcisme des tourments humains, qui sont l'objet des préoccupations de Shakespeare. Ces réminiscences sont moins remarquables que les prolongements inédits des leçons de Shakespeare dans les albums de Marianne. Il n'est pas jusqu'à la dimension spirituelle des œuvres du dramaturge qui ne revive sous la plume et dans l'être même de Marianne – mais au-delà cette fois de l'influence littéraire ?

Marine DEREGNONCOURT constate que la mise en scène par Patrice Chéreau de *Phèdre* de Jean Racine et la mise en scène par Yves Beaunesne de *Partage de midi* de Paul Claudel interrogent, chacune à sa manière, la notion d'(in)décence. C'est ce que cet article, divisé en trois parties, tente de démontrer.

Pour ce faire, l'auteure montre qu'il faut d'emblée tenter de définir ce que désignent les concepts de « corps parlant » et de « corps suintant ». Dans un deuxième temps, la réflexion s'axe sur la mise en scène par Patrice Chéreau de *Phèdre* de Racine pour envisager comment ensanglanter la scène. Dans un troisième temps, cette étude s'intéresse à la mise en scène par Yves Beaunesne de *Partage de midi* de Claudel et à la « fluidification » de la scène.

Edoardo ESPOSITO considère le spectacle *Sur le concept du visage du fils de Dieu* de Romeo Castellucci comme particulièrement représentatif des modalités d'expression novatrices voire provocatrices de certains courants du théâtre contemporain. Ce spectacle a été représenté, depuis 2010, à plusieurs reprises en Europe, suscitant des réactions contrastées et parfois très polémiques auprès du public, à cause de l'implication (et de la destruction) d'une photo géante du visage du *Christ bénissant* peint par Antonello da Messina au XV^{e} siècle, qui constitue le fond d'une scène sur laquelle se déroule une action minimaliste. On assiste, en effet, à la lente représentation de la déchéance physique (des crises répétées d'incontinence intestinale) d'un vieillard et à la réaction de désespoir de son fils, qui s'avoue impuissant face à une telle déchéance.

L'analyse de ce spectacle a pour objet l'esthétique théâtrale de Castellucci, axée en permanence sur la relation entre la matière et l'image, et tient compte également d'autres productions de cet auteur, dont sa très libre adaptation de la *Divine Comédie* de Dante. Cette esthétique matérialiste, tout en aboutissant parfois à des formes d'expression géniales, apparaît néanmoins cantonnée dans un univers thématique limité car il ne saurait être question que « de corps et de langages » dans le théâtre comme dans la vie.

Jacques COULARDEAU rappelle que Jean-Marie Besset est un auteur très productif dans ce que l'on appelle le théâtre parisien. Il y a trois tendances (sans compter les revues chorégraphiques et musicales). D'abord le théâtre de boulevard, qui cultive des situations ambiguës ou hirsutes dans le seul but de distraire et de faire rire dans la ligne directe de Courteline et de Feydeau. Puis il y a le théâtre ouvertement indécent, qui cultive la limite entre l'indécent et l'érotique ou même le pornographique. L'objectif est de titiller le cochon au cœur de chacun de nous. Il y a enfin le théâtre dont Jean-Marie Besset est un prolixe représentant. Ce théâtre vise à distraire son public par des situations surprenantes, souvent grivoises ou perverses, si ce dernier mot a un sens au théâtre, qui ont trait à l'amour sous toutes ses formes. C'est un théâtre réaliste, mais qui cherche un message social ou culturel plus profond dans les situations et les personnages mis en scène.

Le présent article se concentre sur la pièce *Le Banquet d'Auteuil* qui touche à un événement réel et donc historique concernant Molière. L'indécent est constitué par la présence de trois acteurs nus pendant un cinquième de la pièce ou presque, mais cet indécent révèle le libertinage des personnages qui sont tous culturels et historiques, et en premier lieu Cyrano de Bergerac qui intervient en spectre rendant visite à ses anciens amis. Le but de cette pièce est de montrer comment Molière, sentant sa mort prochaine, cherche autour de lui un disciple capable de poursuivre son travail. Mais ce questionnement est réel pour tout créateur ou penseur en fin de vie : qui poursuivra mon œuvre ? Un rapide parcours au travers d'autres pièces, jouées ou non, de Jean-Marie Besset permet de voir cette procédure à l'œuvre dans d'autres situations, une procédure typique de Molière dont les comédies sont souvent des prétextes à poser des questions sociales, voire politiques, d'importance.

ÉVOCATION / ÉVÉNEMENT

Claire COUTURIER précise que l'exposition internationale de musique et de théâtre, organisée du 7 mai au 9 octobre 1892 dans le parc du Prater à Vienne, avait de grandes ambitions. Première manifestation depuis l'ère des grands travaux, celle-ci se voulait essentiellement artistique et inédite, « sans prédécesseurs ni rivaux du point de vue de son idée fondamentale et de sa conception » (Eduard Hanslick), et désirait montrer l'évolution de la musique et du théâtre, depuis leurs prémices et pour toutes les nations. Ce projet, imaginé par la princesse Pauline von Metternich à l'occasion du centième anniversaire de la mort de Mozart, devait en outre et surtout permettre un répit dans les bouleversements de cette fin de siècle mouvementée, rétablir Vienne dans son rang de capitale économique tout en fortifiant l'économie locale et nationale.

S'inscrivant dans la lignée des expositions universelles organisées durant la seconde moitié du XIX^{e} siècle, l'exposition internationale de musique et de théâtre se transforma donc rapidement en un moyen d'autopromotion, présentant un patri-

moine prestigieux et inédit. Ce fut notamment le cas de l'Autriche-Hongrie qui, par ce biais, voulut affirmer son *leadership* artistique. Prenant le patrimoine présenté par les organisateurs comme point de départ de l'analyse, cet article s'intéresse à l'image que l'Autriche-Hongrie voulut transmettre d'elle à travers l'événement. Dans ce contexte, un intérêt tout particulier est accordé à la place qui lui fut attribuée dans les parties musicales et théâtrales de la Rotonde, dans les autres endroits du parc, à l'image du théâtre de l'exposition ou du Haut-Marché, dans lequel l'art populaire prit ses quartiers. Une étude de ces deux pôles conduit, enfin, à mettre en exergue certaines contradictions et à envisager la capacité initiale des organisateurs à faire de Vienne un centre artistique majeur.

COMMENTAIRES ET RÉFLEXIONS

Ouriel ZOHAR souligne qu'une Université de science et technologie existe à Haïfa (Israël) dans des domaines où l'essentiel réside dans la connaissance, l'analyse. Les étudiants n'ont donc pas forcément de lieu où approfondir leur réflexion sur eux-mêmes et développer leur compréhension de l'humain : c'est ainsi que des milliers de personnes deviennent des robots, renfermés sur eux-mêmes et incapables de communication avec leur environnement.

L'auteur défend ici la thèse que le théâtre doit enseigner et exposer des sujets théoriques et pratiques uniques au monde, des sujets que des robots informatiques ne seront en mesure ni de traiter ni de connaître dans les années à venir. L'homme d'aujourd'hui doit donc enseigner au-delà de la connaissance, de manière innovante et au moyen de méthodes qui touchent le cœur et l'âme. Le théâtre, de fait, enseigne la connexion entre le corps, l'âme, l'esprit et les idéaux de l'humanité, et il enseigne en outre la manière de les convertir en de futures professions.

VU SUR SCÈNE

Jean-Pierre MOUCHON revient en détail sur le programme très varié qui a été proposé en 2018 aux Chorégies d'Orange, avec pas moins de trente-huit extraits d'ouvrages lyriques. Sa conclusion est que « la nouvelle génération de chanteurs lyriques est assurée. Nombre de ces artistes sont des musiciens de formation et ont donc des facilités à apprendre et à interpréter leurs rôles respectifs. Il y a encore des points à parfaire chez certains d'entre eux (aigus un peu justes ou arrachés, ampleur vocale à développer), mais on peut leur faire confiance. »

Marie-Françoise HAMARD montre que, dans un contexte de grave crise politique, de diverses manœuvres offensives et défensives, la mise en scène que

propose, à la Comédie-Française, Denis Podalydès des fameuses *Fourberies de Scapin* (que Molière composa et joua deux ans avant sa mort) prend une valeur particulière. Elle démontre en effet comment le théâtre, par les ressources et les pouvoirs qui lui sont propres, invite à réfléchir, de façon partagée, à des phénomènes sociétaux finalement intemporels. Elle convoque la traditionnelle « bienséance » dramatique et l'interroge : en la respectant comme en la contournant, elle offre au public un espace de dialogue qui s'avère, par-delà la *catharsis* qu'il propose, aussi bien un refuge qu'un modèle possible, vers un monde plus équilibré : rêvé, « performé » (mis en place), le temps d'une représentation, puis, au cours de la même représentation, perdu, regretté… *in fine* peut-être espéré.

Claude VILARS évoque, enfin, *Five Easy Pieces* (de et mis en scène par Milo Rau, dramaturgie de Stefan Bläske), données à la scène hTh de Montpellier le 5 avril 2018. Rau, qui a coutume de s'emparer de l'actualité et des sujets qui font l'Histoire contemporaine, a repris l'affaire Marc Dutroux qu'il a théâtralisée sous ce titre en 2016. On touche ici au cœur même du présent numéro de *Théâtres du Monde* : « Le metteur en scène peut apparaître comme un démiurge et peut métaphoriser aussi l'ascendant de l'adulte sur l'enfant/l'acteur (certains voient en lui une métaphore du violeur), il est ici le metteur en scène pleinement et moralement investi dans son rôle de "directeur" mais aussi de "superviseur avisé" de jeunes acteurs sans lequel un tel spectacle ne pourrait décemment pas avoir lieu. »

NOTES DE LECTURE

Quelques publications récentes de nos rédacteurs :

Maurice ABITEBOUL présente d'abord le tout dernier *opus* d'Henri Suhamy, sobrement intitulé *Shakespeare*, paru en 2018 aux éditions Ellipses dans la collection « Biographies et mythes historiques ». Selon Maurice Abiteboul, ce fort ouvrage de 443 pages constitue une vision d'ensemble « évoquant aussi bien les études pionnières que les recherches les plus récentes en la matière de l'œuvre du barde de Stratford ». Il s'agit en outre d'une « réflexion personnelle, nourrie d'une connaissance profonde, à la fois subtilement nuancée et solidement documentée, du théâtre de Shakespeare » à laquelle se livre ici l'auteur.

Jean-Pierre MOUCHON se penche ensuite sur l'ouvrage *Essays on English and American Literature* qu'Olivier Abiteboul vient de faire paraître en 2018 aux éditions Cambridge Scholars Publishing. Connu pour ses travaux sur les liens entre philosophie et littérature, l'auteur nous livre ici « seize essais concernant un passage d'une pièce de théâtre ou de roman ou un poème dans sa totalité, les auteurs retenus allant du XVI^{e} au XX^{e} siècle ».

Par l'analyse de nombreux cas concrets choisis pour leur caractère emblématique, ce nouveau numéro de *Théâtres du Monde* aura tenté de donner une idée de la complexité et surtout de la fécondité des liens qui se tissent et se retissent sans cesse au théâtre entre bienséance et malséance.

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

ÉTUDES SUR
BIENSÉANCE / MALSÉANCE
(DÉCENCE ET INDÉCENCE)
AU THÉÂTRE

LA BIENSÉANCE DANS LA COMÉDIE DU *CINQUECENTO* SFORZA ODDI (1540-1611), *PRIGIONE D'AMORE* (1576)

En 1558, Giovanni della Casa compose un traité entièrement consacré aux bonnes manières, au long titre : *Trattato nel quale sotto persona d'un vecchio idiota ammaestrante un suo giovanetto, si ragiona de' modi che si debbono o tenere o schifare nella comune conversazione, cognominato galateo ovvero de' costumi.* Ce *Galatée* connaît un succès immédiat dans l'Europe entière ; il est réédité, traduit, cité, imité et le nom du personnage devient celui des traités de savoir-vivre[1]. C'est dire combien la bienséance était une préoccupation de l'époque. Il en était de même au théâtre, notamment dans *Prigione d'amore* (1576) de Sforza Oddi.

Après un essai de définition du terme de « bienséance » et une présentation de l'auteur, notre propos se donne pour objectif d'analyser la place accordée à la bienséance et les transgressions que celle-ci entraîne, pour déterminer le message véhiculé par la comédie.

Pour ce qui est des définitions, selon Alain Rey[2], le substantif « bienséance », formé sur l'adjectif « bienséant », qui a pris un sens moral et social à partir de l'époque classique, désignait ce qui convient à quelqu'un (1534) et s'employait dans la locution *être à la bienséance de quelqu'un* (XVI^{e} siècle), « convenir ». Le nom concerne (1559) aujourd'hui ce qu'il convient de dire ou de faire selon les usages dans une société donnée.

Sur le plan littéraire[3], c'est l'adéquation de l'œuvre dramatique avec les mœurs de l'époque, avec les mœurs du public. Les écrivains ont particulièrement égard à faire parler les personnages selon leur condition, leur âge, leur sexe. Ils nomment « bienséance » non pas ce qui est honnête, mais ce qui convient aux personnages introduits dans la pièce. En outre, l'œuvre s'accorde avec les idées du public en matière de vraisemblance, de religion, de morale, de politique, de sensibilité. Ainsi sont bannies les émotions brutales, les scènes sanglantes. On ne doit choquer ni la morale ni la sensibilité. La révolte, le pathétique, la violence ne sont pas admises.

---

[1] Giovanni della Casa, *Galateo ovvero de'costumi* in *Opere di Baldassare Castigione, Giovanni della Casa, Benvenuto Cellini*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi editore, 1960, p. 367-440.
Théa Picquet, « Un manuel de savoir-vivre. Giovanni della Casa, *Galateo ovvero de' costumi* », dans *Bonnes manières et mauvaise conduite*, Italies 11/2, Aix-en-Provence, PUP, 2007, p. 419-435.

[2] Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1998, tome 3, p. 3467.

[3] Henri Bénac, *Guide des idées littéraires*, Paris, Hachette, 1988, p. 55-56.

Dans le domaine social, la conduite doit correspondre aux usages, sur le plan du costume, du langage, des manières. De plus, la bienséance rejoint la morale en rejetant les défauts comme l'avarice ou l'égoïsme, mais elle peut aussi s'y opposer en préférant le conformisme, en conseillant d'être comme tout le monde, ce qui détourne de la beauté morale et de l'héroïsme.

Pour ce qui concerne l'auteur, Sforza Oddi[4], ou d'Oddi, est né à Pérouse en 1540 et mort à Parme en 1611.

Membre des Académies des « Unisoni », avec le nom de « Intempestivo », et des « Insensati », avec le nom de « Forsennato », il est professeur de droit civil à l'Université de Pérouse. Dans les années 1573-1575, il occupe différentes fonctions dans sa ville, dont la surintendance à la construction des édifices publics. Il est envoyé en ambassade auprès du cardinal Alessandrino[5] à Castel della Pieve, cependant sa candidature en qualité d'auditeur à la Rote romaine n'est pas retenue. Il se consacre à son activité juridique et, en 1577, il figure parmi les rédacteurs d'un *consilium* relatif aux droits territoriaux des Orsini, adressé au pape Grégoire XIII. Deux ans plus tard, il participe à l'élaboration d'un autre *consilium* en faveur d'Alessandro Farnèse qui revendique la succession au trône du Portugal. En 1584, il obtient un poste à l'Université de Macerata et, en 1588, grâce à Ferdinand I^{er} de Médicis il rejoint l'Université de Pise, où il rencontre Galilée. De 1592 à 1597, il enseigne à l'Université de Parme pour revenir à Pérouse en 1598, où on lui confie une ambassade auprès du pape Clément VIII. Il passe à Padoue où il occupe une chaire de droit civil, tandis que Galilée y est professeur de mathématiques et président de l'Académie des « Ricovrati ». Il revient à Parme en 1600 à la demande de Ranuccio Farnèse qui le nomme Conseiller d'État. Il s'éteint dans cette ville en 1611 alors qu'il travaille aux deux traités *De fideicommissis,* publiés à titre posthume en 1622.

Parallèlement à son activité juridique, il compose trois comédies : *L'Erofilomachia* en 1572, *I Morti vivi* et *Prigione d'amore* en 1576.

La comédie objet de notre étude[6], en cinq actes et en prose, est représentée à l'occasion du carnaval 1590, à l'initiative du recteur de l'Université de Pise,

---

[4] Pour plus de précisions, voir :
*Théa Picquet, « Jean Rotrou (1609-1650) traducteur de Sforza Oddi (1540-1611). De *L'Erofilomachia* à *Clarice ou l'Amour constant* », dans *Le théâtre au risque de la traduction*, Maurice Abiteboul et Marc Lacheny (dir.), *Théâtres du Monde* n° 28, Avignon, ARIAS, 2018, p. 97-108.
*Alberto Cadoppi, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, Volume 79, 2013, source internet.

[5] Michele Bonelli, le cardinal Alessandrino, est un petit-neveu du pape Pie V et le grand-oncle du cardinal Carlo Bonelli. Il appartient à l'ordre des dominicains.

[6] Édition de référence : Sforza Oddi, *Prigione d'amore*, dans *Commedie*, a cura di Anna Rita Rati, Perugia, Morlacchi editore, 2011, p. 471- 641.

le *Studio*[7], Lelio Gavardo, Asolano, parent d'Aldo Manuzio, en présence du père du dédicataire, Camillo Paleotto. La pièce d'Oddi marque une étape importante dans l'évolution de la comédie italienne vers un genre sentimental et sérieux. Une édition antérieure à la représentation a été imprimée en 1576 à Pérouse, par Baldo Salviani, et un texte illustré l'est à Venise en 1591. Notre travail s'appuie quant à lui sur la dernière édition, proposée par Anna Rita Rati, qui reprend celle de 1590 publiée par Filippo Giunti la même année[8].

Pour ce qui est de la structure, la dédicace de Lelio Gavardo Asolano « All'illustrissimo signor Galeazzo Paleotto, mio signore » est datée du 1er avril 1590. Elle est suivie de deux prologues. Le premier est récité par le fils aîné de l'auteur, Galeotto Oddi[9], alors âgé de neuf ans, qui se fait le porte-parole de l'idéologie de son père. Le second constitue un débat entre la Tragédie et la Comédie personnifiées avec pour objectif la défense de cette comédie et des autres par l'auteur lui-même.

C'est justement la Comédie qui plante le décor, Ferrare, le palais ducal[10], les chevaliers et les dames, la prison, la place : « Questa città nobilissima è Ferrara ; questo palagio è la gran corte ducale, e il caso nasce tra cavalieri e dame dell'istessa corte in quella prigione che vedete là, e in questa poca piazza qui. » Elle présente l'Argument très succintement pour ne pas ternir le plaisir de la nouveauté : « Per non torre il diletto che dalle novità nasce a chi mi ascolta, non vi farò altro argomento di me stessa, ma vi dirò questo solo : che una dama di questa corte è di tanta virtù e di sì grazioso cuore, che per liberare il fratello e l'amante di prigione vi rinchiude se stessa e vi muore, e con sì amorosa prigione l'un e l'altro racquista. » Cependant, la situation[11] devient plus claire lorsque Ventura en fait le point à l'intention de son maître Odoardo (I. 1). Marzia aime profondément Lelio. Son frère, le Capitaine, a jeté don dévolu sur Erminia, sœur jumelle de Lelio, qui s'est promise à Flaminio. Or, Bellerofonte accepte de donner la main de sa sœur à Lelio si celui-ci consent à son mariage avec sa jumelle. Le duc autorise les noces et signe ainsi le début de tous les maux. Lelio, parti à Bologne avec Erminia, auprès

[7] Le Studio a vu le jour au XIIe siècle. Sa première organisation, en 1329, due au Comte Fazio della Gherardesca, est renouvelée en 1472 par Laurent le Magnifique qui commença la construction de l'Université.

[8] Au titre : *Prigione d'Amore*. Commedia del eccellentiss. Sign. Sforza Oddi, recitata in Pisa da scolari l'anno secondo del felice Rettorato del S. Lelio Gavardo Asolano. Di nuovo data in luce. In Fiorenza. Per Filippo Giunti. MDXC. Con licenza e privilegio.

[9] Auteur lui-même de deux comédies : *Il Gisippo*, *La Griselda*.

[10] De 1559 à 1597, à Ferrare, le pouvoir est aux mains d'Alphonse d'Este. Il eut trois épouses : Lucrezia de' Medici, Barbara d'Austria et Margherita Gonzaga. L'investiture n'étant consentie qu'à travers un héritier mâle, à la mort du duc, le pape Clément VIII proclama le retour de la ville sous la souveraineté de l'Église.
Voir : *Ferrara delle donne. Le Dame della Corte Estense*, a cura di Giuliana Berengan, Ferrara, Il passaggio Edizioni, 2011.

[11] Cf. « Action et situation » dans Pierre Larthomas, *Le langage dramatique*, Paris, PUF, 1980, p. 125-146.

de sa tante, qui préfère Flaminio, adresse une lettre à son ami. Malheureusement celle-ci est interceptée et, au vu des termes irrespectueux employés à son égard, le duc convoque les deux jeunes hommes et fait incarcérer Lelio. Marzia intervient et obtient que, si Lelio fait revenir Erminia sous huit jours et qu'elle épouse le Capitaine, il sera pardonné à condition toutefois que quelqu'un le remplace en prison. Flaminio se propose. Mais, par amour pour lui, Erminia usurpe l'identité de son jumeau et obtient l'échange de prisonniers.

Ainsi, les personnages sont tout d'abord ceux de la cour : les jeunes gens : les jumeaux bolonais Erminia et Lelio[12], Flaminio et Marzia ; Odoardo, le vieux père de Flaminio. Puis les personnages secondaires : le Capitaine Bellerofonte, frère de Marzia, le pédant Ermogene, le parasite Spazza, les domestiques. L'autorité est représentée par Antonello, le gardien de la prison, et Pomponio, le secrétaire du duc.

Dans un tel contexte, la notion de « bienséance » tient toute sa place.

Elle est garantie tout d'abord par une éducation soignée. Ainsi, Flaminio a bénéficié d'une très bonne instruction à Padoue, où il a notamment appris la musique (I 1). Il en va de même pour les jumeaux Lelio et Erminia, ses cadets de deux ans. Qualifiés de « musici eccellenti », ils sont appelés à la cour des Este pour la divertir, chantent villanelles et madrigaux et Flaminio joue du luth et du basset, pour le plus grand plaisir du duc. En outre, les deux jeunes hommes suivent les cours du même précepteur, Ermogene Grisologesto, dont le nom n'est pas sans évoquer celui de Chrysolaras[13], venu à Florence, Venise et Milan y enseigner les lettres grecques (I. 3). Le maître s'exprime en latin ou en un italien très littéraire enrichi de nombreuses citations, comme le *Cornucopia* de Niccolò Perotti (I. 4). Pour Marzia, il est précisé que sa grande beauté s'accompagne de vertus singulières, dont ses talents en broderie et en dessin, où elle excelle (I. 1). Et c'est grâce à elle que son frère, le capitaine Bellerofonte Scarabombardon, est admis à la cour.

Dans cette société, la pudeur des jeunes filles est particulièrement mise en valeur. D'Erminia il est précisé qu'elle est grave et modeste en même temps, qu'elle rougit facilement et garde les yeux baissés (I. 1). Leur réputation est à préserver et les mauvaises langues à craindre (II. 7). Ainsi, Marzia ne veut pas qu'on aperçoive Antonello lui rendre visite, « per buon rispetto » (II. 6), Erminia qu'on croie qu'elle « vagabonde » (II. 7). Toutes les deux appréhendent d'être vues sortir de nuit, à une heure inopportune ; ce qui mettrait leur honneur en péril (IV. 5, IV. 6). Marzia s'en fait la remarque : « È novità per certo grandissima... che a quest'ora una fanciulla mia pari vadi in volta » (V. 8). Sa nourrice tient le même langage :

[12] À propos de la gémellarité au théâtre, voir *Il sistema comico della gemellarità et I due gemelli greci di Roma*, dans : Giulio Ferroni, *Il Testo e la Scena. Saggi sul teatro del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1980, p. 65-98.

[13] Démétrios Chrysolaras (Constantinople v. 1350-1355, Constance 1415), savant grec. Élève de Gémiste Pléthon, il est le premier à instaurer les études grecques en Occident. Il enseigna notamment les lettres grecques à Florence, Venise et Milan, et traduisit en latin Homère et Platon.

« ... è un grande ardire il nostro a uscir di qua a quest'ora » (V. 8). Elle rappelle d'ailleurs les convenances à respecter pour une dame (I. 2) : du temps de sa grand-mère, les femmes prenaient garde à leur renommée jusqu'à l'âge de cinquante ans et les jeunes filles n'étaient pas regardées avant les dix-huit ou vingt ans. Maintenant, les règles ont changé : les premières sont considérées comme des « stracci da forbire le scarpe », des chiffons pour nettoyer les chaussures, et dès leur dix ans les fillettes se parent de bijoux et abandonnent leurs jeux d'enfants. Cependant, elles n'ont aucun pouvoir de décision sur leur mariage, à part préférer le couvent. Et Erminia l'avoue à son frère Lelio en toute franchise (I. 1).

Cela dit, les bonnes manières regardent aussi la gent masculine. Ainsi, par discrétion pour Flaminio malade, Lelio préfère lui parler seul à seul (I. 1). Même retenue chez Antonello qui promet de donner satisfaction à Flaminio mais lui demande le secret (V. 1). Sa courtoisie est particulièrement appréciée par Ventura, le valet d'Odoardo, malgré le métier de gardien de prison qu'il exerce (II. 1). Erminia aussi compte sur sa courtoisie (III. 2), et le Capitaine demande à Spazza, le parasite, de se retirer avant l'arrivée du secrétaire du duc, Signor Pomponio, « per creanza », par politesse (IV. 1).

Le bon comportement requiert une bonne maîtrise de soi. Odoardo, le vieux père de Flaminio, se félicite de sa patience envers son domestique qui a omis de lui dire que son fils était emprisonné, envers le duc aussi qui ne le lui a pas écrit. Il se retient de courir à la prison, de crier, de pleurer, de laisser libre cours à sa colère (I. 1) : « … io sono un essempio di pazienza a non gridare fino al Cielo, a non ispezzare quei ferri delle prigioni, o rompermi la testa in quei marmi... » À la lecture de la lettre adressée par Lelio à Flaminio, où il lui manque de respect, le duc porte la main à son poignard mais réprime son indignation contre le jeune homme, qu'il fait incarcérer (I. 1). Quant au Signor Pomponio, il surmonte sa colère et ne soufflette pas le Capitaine qui lui a manqué de respect (IV. 2) : « s'io non avessi rispetto a cotesta età e al Duca…, t'insegnerei con quattro schiaffi di parlar meco d'un'altra maniera... ». Et il prône la modération[14] (IV. 2). Parfois c'est une femme qui fait appel à la maîtrise de soi, comme Eufrasia qui demande à Grillo de ranger son épée au fourreau (IV. 6).

Les relations sociales se fondent sur l'honnêteté et sur la confiance. Ainsi, Antonello refuse la gratification proposée d'abord par Erminia puis par Flaminio, car il estime que l'échange de prisonniers est légitime et qu'il bénéficie déjà d'un salaire (III. 2). La confiance est de mise et Grillo est qualifié par trois fois de « uomo da bene » (IV. 6). La parole donnée doit être respectée et celle de Lelio ne peut pas être mise en cause : il n'a pas fui Ferrare, mais a dû partir à la recherche de sa sœur qu'il pensait en pèlerinage à Notre-Dame de Lorette (V. 5). Il reviendra se constituer prisonnier. Antonello en est persuadé, qui le qualifie de « giovanetto gentilissimo », doté d'un « bell'animo » (III. 2) et, à son retour, le jeune homme de préciser : « son uom da bene e di mia parola » (V. 6). Même le Capitaine donne la

[14] Rappelons que l'année 2019 a justement été proclamée « année de la modération » par l'ONU.

sienne et Lelio le croit : « … so che sète cavaliere di vostra parola e non vi disdirete. » (V. 6). D'ailleurs, on ne peut sauver son honneur si on ne tient pas sa parole, dit Flaminio (III. 5) et le Pédant préfère mourir plutôt qu'être déshonoré. Il l'affirme en latin, bien sûr : « Prius mori, quam fedari » (IV. 4).

En bref, les personnages[15] évoluent dans une société où la bienséance est de rigueur. Cependant, les transgressions aux codes de bonne conduite sont nombreuses.

Ainsi, Lelio manque à sa parole et décide de désobéir au duc. Il commet même l'imprudence d'écrire une lettre à Flaminio où il manque de respect au duc et à toute la cour de Ferrare (I. 1). Sa jumelle, Erminia, va jusqu'à se travestir en homme et usurper son identité (II. 7). Tout son entourage est trompé, sauf sa nourrice, Dalinda (III. 1). Le gardien de prison Antonello pratique donc l'échange de prisonniers sans sourciller (III. 2). Cette inversion des rôles n'est pas sans rappeler l'héroïne homonyme de la *Jérusalem délivrée* du Tasse et l'équivoque d'une beauté androgyne prend une dimension sexuelle ambiguë. D'ailleurs Grillo est attiré par la figure sans défense d'Erminia/Lelio, ce qui sous-entend l'homosexualité présumée du prisonnier (V. 2). Marzia déclare son amour au faux Lelio et lui reproche son ingratitude avec véhémence (V. 8). Erminia abuse même Flaminio, son amoureux, qui craint de perdre son ami (III. 3). Et lorsque le véritable Lelio revient à Ferrare, il croit sa sœur en voyage avec « un'onorata compagnia di cittadini bolognesi » et affirme qu'il a confiance en elle comme en une princesse (III. 7).

Cela dit, ce sont surtout les vices asociaux qui malmènent la bienséance : l'avarice, la cupidité, la grossièreté.

Le Capitaine, par exemple, entend faire un cadeau à Erminia, mais un présent qui ne lui coûte rien, puisqu'il s'agit de la chaîne offerte par Philippe II d'Espagne, alors qu'il garde pour lui la médaille de la Toison d'or : « senza fare altra spesa di nuovo », dit-il (V. 10). La cupidité est surtout l'apanage des domestiques : grâce aux bonnes nouvelles de Lelio que Cassandra porte de Marzia, elle compte gagner une paire de mules (I. 2). Elle reproche en outre à Iacopino de ne pas vouloir dépenser quelques sous pour lui offrir un manche de parapluie. Lui déclare qu'il apprécie les dons de ses maîtres et de s'enrichir ainsi (I. 2). Spazza, le parasite, espère la libération du faux Lelio pour s'assurer d'un dîner (IV. 1). Il se propose même de se charger de l'exécution du prisonnier pour la somme de quatre florins, et Grillo, l'assistant du gardien de prison, rétorque que cette tâche lui revient (IV. 8). C'est encore le parasite qui fait remarquer au Capitaine que la rente annuelle de quatre cents ducats vaut bien l'abandon de ses projets de mariage. Ce dernier craint d'ailleurs de perdre sa charge, en cas de disparition d'Erminia et d'annulation du mariage avec Flaminio (V. 9). La cupidité peut aller jusqu'au vol et Spazza incite le petit Rondinello à dérober deux jambons au Pédant, puis les offre à Grillo avec l'espoir qu'il sera indulgent avec lui lorsqu'il sera promis au bourreau (III. 6).

[15] Sur le personnage et l'espace, voir : Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, p. 89-149.

Mais c'est surtout la grossièreté qui entache la bienséance, dans le comportement, par l'indiscrétion tout d'abord.

En effet, la réserve de la rencontre amoureuse est violée par un personnage secondaire. Grillo entend Flaminio appeler « anima mia » Erminia/Lidio et pense qu'il s'agit d'un couple homosexuel (III. 3 ; V. 2). De même, Spazza invite le Capitaine à se cacher pour mieux entendre la conversation entre Flaminio et le Signor Pomponio (V. 9).

Certaines fois, on laisse libre cours à la colère et même à la violence. C'est le cas de Flaminio, hors de lui devant le dilemme à affronter, choisir entre l'honneur et l'amour (III. 3). Dalinda, la nourrice, se retient face à la résolution d'Erminia (III. 1). Le Capitaine, qui ne connaît que le langage des armes, se sent la proie d'un juste courroux contre le poids des documents écrits (IV. 1). Antonello rapporte à Eufrasia que le faux Lelio et le Signor Pomponio se sont quittés « in grandissima collera » (IV. 3) et les exemples se multiplient. Elle peut même devenir rage, comme celle qui ronge le cœur de Bellerofonte (V. 6). Il se retient de ne pas défoncer la porte, cherche un exutoire dans la bataille, est prêt à « réduire en poussière » Philippe II. Son ardeur est diabolique. Il se sent « scatenato », déchaîné (V. 2). La menace de la violence n'est pas loin. Ainsi, Marzia se sent capable de soumettre Grillo à la torture de la corde s'il ne se montre pas plus circonspect (IV. 6) et Antonello recommande au même d'agir en toute discrétion, faute de quoi il lui fracassera le crâne (V. 1). Enfin, entre les armes et les lettres, le Capitaine déclare haut et fort qu'il préfère le poignard et le sang à la plume et à l'encre (IV. 1).

Les convenances sont également mises à mal par le manque de respect, le rejet de l'autre, en particulier de l'homosexuel, du luthérien, du juif et du Turc. En effet, lorsque Lelio lui demande de le toucher pour l'assurer qu'il n'est pas en présence d'un fantôme, Grillo s'écrie : « Eh, poveretto ti sei portato il vizio ne l'altro mondo ancora? » et craint d'être contaminé (V. 5). À plusieurs reprises, il fait d'ailleurs allusion au sort réservé aux homosexuels : la mort sur le bûcher (III. 3 ; III. 4). Les luthériens sont qualifiés de « porcs » par le Capitaine (II. 8). Les juifs d'Espagne sont attaqués par Grillo pour être avares, intéressés, et l'insertion de la langue espagnole renforce la satire : « *Besos las manos*, disse l'ebreo fatto cristiano. » (III. 6). Le Turc est la cible d'Antonello qui le qualifie de « mala bestiaccia », de « questo Beccherello del Turco » (IV. 1).

Les bas instincts ont la part belle. Pour le parasite Spazza, la nourriture est la seule préoccupation. Il est continuellement assailli par une faim de loup, une « incagnita e allupata fame » qui lui donne la fièvre (V. 6) et, pour son maître, il se résume à un tube digestif, doté de « sì larga bocca », « sì dure mascelle », « sì forti denti », « sì saporosa lingua », « sì gustoso palato », « pancia sì capace », « budel sì largo »... (IV. 8). Ses conversations sont truffées d'évocations de mets alléchants, de tripes, de saucisses, de chapons, de faisans, de rognons, de soupes, de fromages… (I. 5), une véritable taxinomie gastronomique (II. 8).

Alors qu'un jeune homme risque l'exécution, l'un ne pense qu'à manger, l'autre s'adonne à la mystification. Voilà ce que dit justement Bellerofonte : « Infatti tu sei il re de'ghiotti, così come io de' bravi… » (II. 8). À l'entendre, ses ex-

ploits sont innombrables. Son épée, Durandal, sa « fida durindanissima », porte le nom de celle de Roland (III. 8). S'adressant à la Fortune, il exalte la puissance de son corps, témoin de sa force physique : « queste steropate braccia e questi stereopati gamboni, e la mirabile architettura con la quale livellasti gli inspugnabili baluardi di questi fianconacci, e il massiccio di questo torrioni... » (IV. 7) et nous notons le lexique de l'architecture de guerre. Il fait croire au Signor Pomponio qu'il a eu sous ses ordres plus d'un duc, qu'il a sauvé la vie à Charles Quint, qu'il nomme d'ailleurs « Carlo », « Carletto » (IV. 2). Ses performances en matière féminine sont tout aussi remarquables. Impératrices, infantes, filles de roi, d'empereur, aucune ne lui résiste. Il se réjouit même d'un fils qui a vu le jour assis sur un trône, le sceptre à la main et la couronne sur la tête (V. 10). Ce qui fait dire à Spazza, le parasite, qu'il est au service d'un « catalogo della gloria » (II. 3), « un sac plein de vent » (II. 5), dont les mensonges feraient ressusciter les morts (II. 3).

La grossièreté concerne donc aussi le langage.

Les insultes pleuvent. L'Angleterre devient « questa Gabrina d'Inghilterra », une femme de mauvaise vie, personnage du *Roland furieux* de l'Arioste. Spazza est traitée par Grillo de « bocca di forno » (II. 3), sa bouche, « dessinée avec une faux », est celle d'un four de Lombardie, sa gorge celle d'une cigogne, d'une autruche, d'un canon : le « diable de Ferrare », utilisé par Alphonse 1er d'Este, son intestin une fournaise, une forge (II. 4). Les vers de l'Arioste cités par le Pédant (*Roland furieux*, XXIII, 81, 1-2) appellent cette remarque : « Canchero… sputa versi costui » (III. 8). Il évoque les paperasses brassées par lui et les rats qui les dérangent, traite celui-ci de « fastidiosa cicala » (de cigale ennuyeuse), d' « anticaglia » (d'antiquité), pire : de « cacasangue » (I. 5). Le Pédant lui répond en latin : « Abi pure in malam crucem, mastigia » (Va au diable, fripouille). D'ailleurs, l'interprétation des propos d'Ermogene par Grillo ajoute à la vulgarité de ses propos. Par exemple, « in vinculis compedibus » devient « co' piedi in culo » ; « hoc argumenti vinculum nequaquam stringit » appelle la question : « che colpa ha il povero Flaminio se il vostro cul si strigne e non caca? » (I. 4). Les gros mots pullulent, comme « puttana de cielo » (II. 8), « cacar possa tu l'ossa e la milza, manigoldo » (II. 4), les jeux de mots obscènes aussi. Par exemple, « vinculato », laissé en prison, est compris avec un double sens obscène, tout comme « giovenculo », jeune homme (III. 6) ; Cassandra reproche à Iacopino de ne pas lui avoir offert un beau manche de parapluie et le jeune homme, pour sa part, aurait aimé qu'elle lui donne ce qui ne lui coûtait rien, la belle gaine reçue de Marzia (I. 2).

Toutefois, ce type de langage est celui des personnages de bas niveau, comme la grossièreté des comportements. La dichotomie entre les classes sociales est un élément du comique du *Cinquecento*, fondée sur l'équivoque verbale mais aussi sur l'incommunicabilité. Certains personnages font d'ailleurs partie de la typologie de la comédie du *Cinquecento* ; c'est le cas du soldat vantard, du pédant, du parasite, du domestique[16].

[16] Voir Théa Stella Picquet, *La Comédie italienne de la Renaissance, miroir de la société, Roma*, Aracne, 2018.

Cela dit, la bienséance, qui sous-entend la discrétion, le tact, la pudeur, est également mise en cause par le débordement des émotions.

Les larmes coulent à flot tout au long de la pièce. Ainsi, la musique de Flaminio, accompagnée du chant d'Erminia célébrant les amours pastorales, fait pleurer le duc et la duchesse (I. 1). Le vieil Odoardo pleure de tendresse en entendant l'histoire des amours contrariées de son fils Flaminio et d'Erminia (I. 1). Le jeune homme raconte les faits à Marzia « con molte lagrime » et en tombe malade (I. 1). À la décision du duc, sa promise se retire dans sa chambre et sanglote des jours durant (I. 1).

La joie, la passion, la tristesse, la souffrance se manifestent sur scène. Par exemple, Flaminio se réjouit du retour de son père. Il avoue aimer tendrement sa promise, la désirer ardemment, sans avoir demandé l'accord de son père et avance pour excuse son « troppo amore ». Il souffre cependant du souci qu'il lui a causé : « 'l dolore del dispiacere che avete sentito », dit-il (II. 2). Marzia se tourmente du départ de Lelio et sa nourrice charge Cassandra de la consoler (I. 1). Odoardo de même, qui se lamente : « Oh, infelice me ! » et tremble (I. 1). Flaminio, qui craint de perdre à la fois son ami et sa bien-aimée, parle de plaies ouvertes : « mi esacerbate troppo le piaghe » (III. 3).

L'amour est passionné. Celui de Flaminio et d'Erminia est connu de tous. Dalinda rappelle que les jeunes gens s'aiment depuis leur plus jeune âge, qu'ils se désirent ardemment (II. 5). Elle met en garde la jeune fille contre les conséquences de cet amour qui fait perdre la raison : « … per quanto ami Flaminio, fa' che mentre io parlo questo tuo spirito amoroso che ti cava di te pensi per te e risponda per te e si quieti un poco… » (III. 1). L'amour entraîne la confusion de l'esprit et Marzia est persuadée qu'elle a sauvé le faux Lelio de l'empoisonnement en lui donnant un bonbon de massepain (V. 8).

En fait, les héros se laissent aller au désespoir. Iacopino considère le retour de Lelio comme un cas désespéré : il risque d'être banni de la cour, de perdre la vie, de perdre son honneur. Marzia ne sait plus si elle désire ou non son retour ; elle tremble dans l'attente de ses nouvelles (I. 2). Plus tard, alors qu'elle pense l'avoir retrouvé et qu'il ne l'aime plus, ses reproches amers témoignent de son accablement : « O cuore di marmo », « o anima empia », « spirito uscito dalle velenose e disperate aure infernali », « ostinazione sì diabolica ». Elle préférerait la mort, « beato fine », « felice partenza » (V. 8). Erminia, en proie aux doutes, se morfond elle aussi : « Che vaneggio… ? Chi sono ? Dove sono ? In che abito mi truovo ? Onde parto ? Dove sono venuta ? A che fine ? ». Sa plainte est déchirante : « Ma ohimè », « Oh, sfortunata Erminia ! » (II. 7).

Même Antonello, le gardien de prison, est sensible à l'abattement du faux Lelio : « Lelio sta tanto afflitto e disperato che mi fa stupire » (IV. 1). La nourrice Dalinda, quant à elle, prie et s'en remet à la volonté divine (III. 1). Flaminio incrimine tout ce qui l'entoure : les murs « infâmes », la nuit « digne des ténèbres éternelles », avant de s'en prendre à lui-même, et trouve injuste que le soleil se lève à nouveau (V. 2).

Cela dit, la mort[17] n'a habituellement pas sa place dans une comédie et ici elle heurte la sensibilité du lecteur comme du spectateur.

Lelio est donc condamné à mort par empoisonnement et les derniers instants d'Erminia (qui a pris sa place) sont pathétiques. Antonello rapporte qu'elle boit le poison administré par Grillo « con intrepida mano », après avoir écrit une lettre à Flaminio et s'être adressée à Dieu. Elle clame son innocence, déclare qu'elle n'a jamais manqué à sa parole, que le duc la condamne à tort et demande pardon au seigneur pour les fautes qu'elle a pu commettre. Elle précise ses dernières volontés : que personne ne la touche ou la déshabille, Flaminio excepté, et qu'il l'ensevelisse ainsi. Elle regarde le ciel, laisse échapper « alcune lagrime » et fait ses adieux. La scène pathétique touche la sensibilité du gardien de prison qui confesse : « ne fecero abbondare un fiume su gl'occhi miei ». Il n'épargne aucun détail : la voix qui se meurt, les pupilles qui se ferment, le corps qui devient froid et immobile. Et de s'extasier sur la beauté du corps mort : « il più bel corpo che si possa vedere, seben pallido alquanto » (V. 1). Suivent les réactions de l'entourage. Flaminio veut dire la vérité au secrétaire du duc pour qu'Erminia ait une sépulture décente. Le contenu de la lettre est révélé : elle demande à son bien-aimé de venir voir « questo infelice corpo » et de l'honorer d'une seule larme avant qu'il ne soit jeté dans un lieu infâme (V. 2). Marzia, croyant qu'il s'agit de Lidio, entend faire embaumer le corps et l'enterrer à Mantoue dans un tombeau qu'elle a acheté en vendant une partie de ses bijoux (V. 3).

Le pathétique est à son comble. Mais c'est une comédie et le « lieto fine » est surprenant. Marzia raconte qu'elle a transporté elle-même la dépouille de son bien-aimé et qu'il est revenu à la vie grâce aux larmes qu'elle a versées sur lui. À cette occasion, elle apprend la vérité de la bouche de la nourrice. Et tout le monde pleure encore, de larmes de joie cette fois (V. 7-9).

En somme, la bienséance est mise à mal non seulement par la grossièreté, mais aussi par une forte charge émotionnelle. Ce qui contribue au message véhiculé dans cette pièce de Sforza Oddi.

En effet, excepté la charge comique portée par les personnages types, la valeur didactique de la comédie est indéniable.

Ainsi, les jeunes gens mis en scène sont exemplaires. Ils constituent « la fine fleur » de la cour de Ferrare et même d'Italie, dit Spazza à Odoardo : « … vostro figlio è pure un gentil cavaliere… egli per gentiluomo ed ella per dama sono il fiore non solo di questa corte, ma di quale altra sia in Italia» (II. 3). Flaminio loue les qualités de la jeune fille : son honnêteté, sa vertu, sa grâce, sa noblesse, son caractère d'exception alors que son père est qualifié de « nobile gentiluomo, vecchio, saggio e padre amorevole » (II. 2). Avec son fils, ils sont « cavalieri di garbo e di valore » (II. 3). Et si Erminia transgresse les codes de bonne conduite, c'est pour la bonne cause. Elle se déguise d'abord en homme pour approcher son bien-

[17] À propos de la mort au théâtre, voir : *La scena e la morte : l' « Aridosia » di Lorenzino de' Medici* et *La morte in scena : le « Essequie del divino Michelagnolo »*, dans Andrea Gareffi, *La Scrittura e la Festa*, Bologna, Il Mulino, 1991.

aimé, qu'elle considère comme un « ogni mio bene », un « sì prezioso tesoro » (II. 7), trompe son frère en quittant Bologne pour Ferrare pour que l'honneur de celui-ci soit rétabli et pour prendre la place de Flaminio dans les geôles ducales (III. 1). Sa grandeur d'âme est soulignée à plusieurs reprises (V. 5, V. 10 par exemple). Son héroïsme va jusqu'au sacrifice de sa vie. Elle se soumet à la justice et accepte d'être placée au secret et exécutée (IV. 2). C'est un « grand'esempio d'amore e di fermezza », remarque Ventiura (V. 7), un « esempio d'eroica virtù », affirme Marzia et Dalinda de renchérir (V. 8). Flaminio fait preuve de grandeur d'âme lui aussi, puisqu'il renonce à son mariage au bénéfice du Capitaine, pour sauver son honneur et celui de son ami, dont il défend la loyauté : si Lelio tarde à revenir à Ferrare, c'est pour des raisons de force majeure. L'amitié (II. 2) est d'ailleurs exaltée tout comme l'amour paternel ou filial (II. 2 ; III. 3) et, si Flaminio dit aimer la vie car c'est son père qui la lui a donnée, il accepte de la perdre à condition de ne pas démériter. Odoardo, pour sa part, veut prendre sa place en prison, arguant son grand âge, sa fin proche et soulignant que sa vie, ainsi que celle de toute la postérité, sont déposées dans celle de son fils. Ce que Flaminio refuse, pour ne pas rougir et être digne des exemples de l'Antiquité (II. 2).

En bref, ces personnages sont des modèles à suivre et respectent l'ordre établi, celui du duc de Ferrare en particulier, à qui la comédie rend hommage.

Son autorité n'est jamais mise en cause. Ainsi, Flaminio ne critique pas la décision prise en haut lieu et accepte de renoncer à Erminia. Odoardo fait de même, sans en connaître les tenants et aboutissants (I. 1). Flaminio considère de son devoir d'avertir le duc du retour de Lelio en prison (III. 3). On craint la colère du prince (II. 6 ; III. 1 ; III. 3 ; III. 8 ; IV. 1). Antonello s'étonne cependant de sa sévérité et invoque sa modération (I. 3). C'est un prince « grand et généreux » et il doit se montrer ainsi en toute occasion, ce qui conduit Odoardo à demander un délai de quatre jours pour le retour de Lelio, l'ami de son fils. Et le duc lui en accorde huit. (II 1). La bienveillance du duc est prouvée (II. 2). Lelio lui doit la vie (III. 8), Flaminio se réjouit d'obtenir ses faveurs. Outre la courtoisie et la trop grande amabilité du duc, soulignées par Pomponio (IV. 2), c'est sa « solide bonté » qui est mise en exergue. Tout d'abord, si le duc a accepté de donner la main d'Erminia à Bellerofonte, c'est qu'il ignorait que la jeune fille s'était promise à Flaminio trois ans auparavant et il ne peut « in modo alcuno disfare le loro oneste promesse ». Ses qualités diplomatiques apparaissent incontestables et il réussit à persuader le capitaine de renoncer à Erminia en lui offrant le gouvernement de la Garfagnana (« Carfagnana », dans le texte) assorti d'une rente de quatre cents ducats l'an. Ensuite, coup de théâtre : il n'a pas fait boire du poison au condamné mais un puissant soporifique, car il croyait que le jeune homme avait perdu la raison : « non era a fin di morte, ma di sanità di cervello ». De plus, le duc prend en charge la dot des deux jeunes filles, installe les deux couples dans un palais pour les garder auprès de lui, et délègue l'organisation des noces à la duchesse. Tout finit donc bien et Odoardo exprime sa profonde reconnaissance : « … non pure io e mio figliuolo, ma tutta Padova ne resterà obligata a questo serenissimo principe », heureux de bénéficier de « tanto favore de l'una e dell'altra Altezza » (V. 9).

En conclusion, mettant en scène la cour[18] de Ferrare, la comédie fait une place de choix aux règles de la bienséance. Les transgressions aux codes de bonne conduite sont le fait des personnages secondaires portant la charge du comique, alors que les personnages principaux constituent des modèles à suivre. Leur comportement est régi par le sens de l'honneur, caractéristique de la civilisation courtisane de la Contre-Réforme, comme le déclare Anna Rita Rati[19]. En outre, même si le but de la comédie est de divertir et que le pathétique est atténué par des tirades comiques, l'alternance entre les scènes facétieuses et les scènes larmoyantes marque une évolution du théâtre de la Renaissance vers le Baroque[20].

Et nous laissons le mot de la fin à Giulia Tellini[21] qui déclare :

> Obiettivo dell'autore è quello di potenziare la « dolcezza del diletto » tramite l'« amarezza delle lagrime », così si legge nel *Prologo* alla *Prigione d'amore :* « l'amaro del pianto fa più gioconda la dolcezza del riso », scrive Oddi parafrasando Orazio.

Théa PICQUET
Aix-Marseille Universié

[18] Voir à ce propos : José Guidi, *Visages de la cour selon Castiglione et l'Arétin : du « Cortegiano » à la « Cortigiana »*, dans *Culture et société en Italie du Moyen Âge à la Renaissance*, Paris, Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, 1990, n°13, p. 219-228.

[19] Édition de référence, p. 69.

[20] Voir : Paolo Viti, Stefano Pittaluga, *Comico e tragico nel teatro umanistico*, Milano, Ledizioni, 2016 ; Marzia Pieri, *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

[21] Source Internet : Giulia Tellini http://www.fupress.com/ Sforza Oddi Commedie. L'Erofilomachia, I morti vivi ... - Drammaturgia.it drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione2.php?id=5283

LE DÉGUISEMENT MASCULIN (*DISFRAZ VARONIL*) DANS QUELQUES *COMEDIAS* DE LOPE DE VEGA ET LA CONTROVERSE ÉTHIQUE AU XVII^e SIÈCLE

> *« Sans jouer sur scène, la femme vêtue comme telle met déjà en grand péril la chasteté de qui la regarde : que ne fera-t-elle pas si elle joue avec un habit d'homme, alors que c'est là un usage lascif et excitant si prompt à allumer les cœurs d'une mortelle concupiscence ? »* (Fr. José Jesus Maria[1])

Il est certain que le déguisement masculin des (belles) actrices devait énormément plaire à tous les publics (populaire, bourgeois, aristocratique) de l'immense théâtre de Lope de Vega, puisqu'il fut le dramaturge espagnol qui employa le plus fréquemment ce procédé dans de nombreuses *comedias* (113 selon Arjona[2]). Certes, il ne l'inventa point, et selon Pellicer, l'usage dramatique du *disfraz varonil* remonterait à la fin du XVI^e siècle, autour de 1586, ainsi que les premières censures morales. Cependant, dès 1556, Lope de Rueda emploie déjà ce procédé efficace dans la *Comedia de los engañados* inspirée de la comédie italienne. D'importants ouvrages – mais, tout compte fait, pas si nombreux que cela – ont déjà été consacrés au déguisement masculin des actrices espagnoles, ainsi que quelques articles, si cette modeste contribution ne prétend pas rivaliser évidemment avec la bibliographie existante. Mais elle espère fixer nettement quelques points, apporter peut-être quelque éclairage nouveau sur telle ou telle *comedia* ici examinée, et de ce fait n'être pas non plus inutile à « l'honnête homme » non spécialiste du théâtre espagnol du Siècle d'Or en général, ni de celui de Lope de Vega en particulier. Un autre problème surgit immédiatement lorsqu'il est question d'étudier le moindre aspect théâtral chez Lope de Vega : c'est la démesure du nombre de pièces qui lui sont attribuées, ainsi que des *comedias* considérées comme authentiques[3].

[1] Ce religieux, ennemi des comédiens et de leurs mauvaises mœurs, les attaque avec véhémence dans son ouvrage *Primera parte de las excelencias de la virtud de la castidad* (Alcalá, 1601). Nous avons traduit pour la circonstance cet extrait d'une longue citation de Carmen Bravo-Villasante dans son livre *La mujer vestida de hombre* : « Sin representar, la mujer en su propio hábito pone en tanto peligro la castidad de los que la miran, ¿ qué hara si representa en traje de hombre, siendo uso tan lascivo y ocasionado para encender los corazones en mortal concupiscencia ? », p. 212 (première édition, 1955).

[2] Homero Arjona, « El disfraz varonil en Lope de Vega », *Bulletin Hispanique*, Bordeaux, 1937.

[3] Ce problème spécifique à l'œuvre théâtrale de Lope de Vega nous est familier depuis que nous avons eu l'audace d'élaborer notre thèse doctorale soutenue il y a maintenant quelque trente ans…Voir notre Introduction à *Connaissances et croyances dans l'œuvre théâtrale*

Nous devons beaucoup à Arjona, à son étude publiée en 1937, parce qu'il a examiné le nombre important de 490 *comedias* de Lope de Vega, pour aboutir à un résultat impressionnant : dans 113 *comedias* de notre dramaturge, comme nous l'avons déjà dit, le procédé du travestissement a été employé, ce qui représenterait presque le quart de son œuvre[4]… Et surtout, il en dresse la liste tout en signalant les *comedias* qui sont d'attribution douteuse. Cela nous a facilité la tâche considérablement, et nous avons finalement opté pour examiner le procédé à l'œuvre dans trois *comedias* authentiques de Lope de Vega : *El anzuelo de Fenisa*, *La carbonera*, et *Las bizarrías de Belisa*[5]. Mais auparavant, et sans pouvoir nous étendre démesurément sur cette question, hélas, il convient de rappeler brièvement le contexte de polémiques éthiques où se situe le recours à ce procédé, qui n'est certes pas le seul reproche adressé à *la comedia*, mais n'en est pas le moindre non plus.

1. La controverse éthique (approche sommaire de la question)

Le théâtre classique espagnol comme représentation de la vie quotidienne, mais aussi des idées, valeurs et idéaux d'une société aristocratique coexistant (du moins sur les planches et le temps éphémère d'une représentation) avec la culture orale populaire, ne pouvait que déclencher l'ire des censeurs moralistes et ecclésiastiques le plus souvent. Il est vrai que la mise en scène suggestive avec le jeu des acteurs et actrices, leur mise en relation captivante, les échanges galants et sensuels où les sentiments amoureux et les désirs (pas toujours très catholiques) étaient donnés à voir et à entendre publiquement, la musique et les danses surtout dans les intermèdes (*entremeses*), certaines d'entre elles jugées scandaleuses et lascives (comme l'*escarramán*, la *capona*, la *chacona*, le *guineo*, la *zarabanda*), la grâce et les mouvements des corps féminins, les mimiques et le recours au déguisement masculin qui plaisait tant à cette époque, tout cela, donc, ne pouvait que susciter de violentes censures et réprobations de la part des moralistes, des ecclésiastiques dans la majorité des cas. Jusqu'à provoquer, à diverses reprises, la fermeture des théâtres pourtant si fréquentés, si populaires, aux XVI[e] et XVII[e] siècles en Es-

---

de Lope de Vega, Université de Paris X, 1987, thèse reproduite par l'A. N. R. T., Université de Lille III, Vol. I, XXV-XXVI.

[4] Pour compléter sur ce point ce que dit Arjona, pour préciser encore davantage les choses, si l'on supprime de sa liste les *comedias* d'attribution douteuse (10), l'on aboutit à un total de 103 *comedias* authentiques. Autrement dit : 21% de sa production dramatique… Ce qui est considérable en quantité et en pourcentage, car l'autre dramaturge qui suit Lope dans la fréquence du recours à ce procédé n'est autre que Tirso de Molina, avec 20 *comedias* seulement.

[5] Nous regrettons de n'avoir pu prendre en considération un nombre bien plus important de *comedias*, mais ce très bref examen est déjà suffisant pour donner un aperçu de la variété et de la portée dramatique d'un tel procédé, celui du déguisement masculin des belles actrices. Nous renvoyons à la bibliographie finale pour l'indication précise des éditions utilisées.

pagne[6]… Pour parler comme Marc Vitse, il est vrai que le petit monde de la critique théâtrale se divisait alors entre censeurs « théâtrophobes » et défenseurs de la *comedia*, soit « les théâtrophiles[7] », et les propos tenus pouvaient être d'une rare violence, comme cette qualification de « *diabólica invención* » pour le théâtre et la *comedia*, ou cette accusation injurieuse de Lope de Vega considéré comme un hérétique ennemi et traité de « *lobo carnicero de las almas* » (« loup carnassier des âmes ») dans un Anonyme de 1620.

Il est vrai que si « scandale » il y eut aux yeux de certains, ce fut d'abord l'apparition des femmes en tant que telles sur les planches, puisque l'on sait que pour l'Espagne, dès le début de l'art dramatique, des garçons vêtus en femmes représentaient les rôles féminins[8]. Une réglementation définitive eut lieu à cause d'une troupe italienne (*I Confidenti*) qui comptait dans ses rangs des actrices (mariées) et qui fit une tournée à Madrid en 1587[9]. Cette compagnie fit valoir que si l'interdiction de femmes (même mariées) n'était pas levée, elle ne pourrait donc pas jouer, et ce serait une perte de revenus considérables pour les pauvres entretenus par les hôpitaux municipaux. Et elle eut gain de cause… Les *Reglamentos* de 1608 autorisaient la scène aux actrices (mariées), mais elles ne devaient pas danser ni se déguiser en hommes. Les actrices étaient réputées pour leurs qualités esthétiques, et éventuellement pour leur habileté théâtrale : Gerónima del Río, par exemple, était une très belle femme si elle gardait un fort accent majorquin et n'était pas capable de dire correctement un vers !… Ana de Andrade séduisait le public (masculin) par la douceur de sa voix. Mais le summum de l'excitation érotique – ce qui, en même temps, devait horripiler le plus les atrabilaires censeurs « théâtrophobes » ecclésiastiques –, c'était les actrices qui imitaient les gestes masculins et se déguisaient en hommes. À ce sujet, une actrice fort en vue fut Bárbara

[6] Par exemple, le déguisement masculin des actrices fut formellement prohibé en 1615. Mais dès 1596, et cela jusqu'en avril 1599, le *Consejo de Castilla* avait interdit aux femmes de jouer sur scène. Marc Vitse nous rappelle qu'il y eut deux fermetures temporaires significatives des scènes espagnoles : de mai 1598 à avril 1599, et au-delà de l'époque prise ici en considération, de 1646 à 1649 (voir sa thèse sur ce point, mais aussi pour plus de détails sur la controverse éthique et esthétique au XVII^e siècle : *Éléments pour une théorie du Théâtre espagnol du XII^e siècle*, Université de Toulouse-Le-Mirail, 1988). Le lecteur y prendra connaissance, par exemple, du substrat patristique et théologique de la controverse éthique (avec saint Augustin et Saint Thomas d'Aquin) qui va se prolonger jusqu'au XVIII^e siècle.

[7] *Ibidem*, p. 34.

[8] Rappelons tout de même que si en Espagne (et en Italie) les femmes ont pu se produire sur scène dès le XVI^e siècle, en France il fallut attendre 1616 pour qu'une femme jouât sur les planches (Marie Venier, demoiselle Laporte). Pour l'Angleterre, il fallut attendre plus longtemps encore (1660), tandis qu'en Allemagne nous savons qu'en 1717 les femmes n'étaient toujours pas autorisées à entrer en scène…

[9] Nous devons ces précisions et les suivantes à l'ouvrage fort bien documenté et utile de Josef Oehrlein, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Ed. Castalia, 1993.

Coronel, célèbre pour son aspect physique plutôt viril, ses postures et sa pratique très fréquente du cheval.

Il y eut donc, durant des décennies, une condamnation farouche du théâtre en soi par des moralistes qui n'étaient pas que religieux, mais il nous faut citer, entre autres, le Père Mariana, le Père Camargo, Frère José de Jesús María, le jésuite Pedro Juan Ferrer. Le Père Mariana, par exemple, dans son *Tratado contra los juegos públicos*, écrit ceci :

> De tout cela l'on peut inférer ce qui en a été dit souvent : le comédien qui traite de choses viles, en tant que créature infâme et soumise au péché, doit être tout à fait privé des sacrements de l'Église s'il ne renonce pas à exercer une telle profession ; et si en mourant il ne donne pas le moindre indice d'avoir changé son intention, on ne doit pas lui donner une sépulture ecclésiastique, ni lui faire des obsèques comme il est d'usage de faire avec les autres pécheurs invétérés […] j'estime qu'il doit en être ainsi avec les compagnies d'acteurs qui voyagent habituellement à travers l'Espagne, vendant leur art pour de l'argent, car il est certain que […] dans presque toutes leurs représentations ils ne proposent à leurs auditeurs que grossièretés et choses malhonnêtes, tromperies de proxénètes, amours de prostituées, viols de jeunes filles, et autres choses qui ne doivent pas être rapportées en raison de leur malhonnêteté même[10].

Et ne résistons pas au plaisir de donner un extrait des griefs très précis que formule encore à la fin du XVII[e] siècle le Père jésuite Camargo contre le recours à des actrices dans le spectacle théâtral – ces Ève tentatrices qui séduisent les pauvres hommes et leur ouvrent le chemin de l'Enfer – et le moins que l'on puisse dire est qu'il a su les observer très scrupuleusement :

> Quelle turpitude et provocation extrêmes que de voir une femme […] qui était il y a un instant sur les planches une belle dame maquillée et apprêtée entrer soudain vêtue comme un jeune premier fringant, offrant aux yeux scrutateurs de tant d'hommes le corps que la nature elle-même voulut toujours soustraire à la vue dans sa quasi-intégrité ? […] des femmes jeunes et

[10] C'est nous qui traduisons. Pour la citation espagnole (ici reproduite), voir Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, p. 145 : « De todo lo cual se saca que muchas veces se ha dicho : que el farsante que trata cosas torpes, como infame y sujeto a pecado, debe ser todo privado de los sacramentos de la Iglesia si no propusiere de dejar tal profesión ; y si muriendo no diere por lo menos señales de haber mudado propósito, no le deben dar sepultura eclesiástica, ni hacelle obsequias a la manera que se hace con los demás pecadores manifiestos […] desta suerte juzgo que sean las compañías de representantes que andan ordinariamente por España, vendiendo su arte por dineros, pues es cierto que […] casi en todas las representaciones proponen a los oyentes torpezas y deshonestidades, engaños de rufianes, amores de rameras, fuerzas de doncellas, y otras cosas que no hay por qué referirlas, por su deshonestidad. »

> belles, vêtues comme des reines et des princesses, soignées et apprêtées avec un soin extraordinaire, […] qui avec de l'esprit, du charme, de la grâce, de l'élégance, avec l'expression artificieuse de sentiments très vifs, avec des mots doux et tendres, d'amoureuses caresses, feignant le dédain, avec des petits rires langoureux, des yeux espiègles, des mouvements, des attitudes, des mimiques, des gestes et mille variétés d'artifices étudiés, vont partout allumer un feu mauvais et lascif, et faire du parterre un enfer[11].

Quoi qu'il en fût et qu'en pensât l'ecclésiastique en question (et bien d'autres moralistes, y compris laïcs), le procédé du déguisement masculin plaisait énormément à tous les publics de la *comedia*, et Lope de Vega le savait très bien, lui qui écrivit les vers suivants dans la célèbre défense de sa formule dramatique qu'est l' *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) : « … Que les dames ne fassent pas injure à leur nom, / et si elles doivent changer d'habit, que ce soit de sorte / qu'on puisse le leur pardonner, / parce que le déguisement masculin a l'habitude de plaire énormément[12]. » Nous pouvons également étayer cet avis éclairé sur la question par la citation suivante d'un autre grand écrivain du XVII[e] siècle qui eut une vie des plus rocambolesques et dangereuses, Rojas Villandrando : « Les femmes étaient de toute beauté ; / elles s'habillaient en homme, / et entraient en scène / bravement attifées[13]».

---

[11] Nous traduisons ainsi l'extrait donné par Ignacio Arellano dans l'ouvrage précédemment cité (p. 144) : « ¿Qué cosa más torpe y más provocativa que ver a una mujer (…) que estaba ahora en el tablado dama hermosa afeitada y afectada, salir dentro de un instante vestida de galán airoso, ofreciendo al registro de los ojos de tantos hombres todo el cuerpo que la naturaleza misma quiso que estuviese siempre casi todo retirado de la vista ? […] mujeres mozas y hermosas, vestidas como reinas y princesas, aliñadas y compuestas con extraordinario cuidado […] que con donaire, con garbo, con gracia, con bizarría, con la expresión artificiosa de vivísimos afectos, con palabras dulces y tiernas, con amorosas caricias, con desdenes afectados, con risas cariñosas, con travesuras de ojos, con acciones, con meneos, con gestos, con ademanes y con mil variedades de estudiados artificios, están hacia todas partes arrojando fuego torpe de lascivia y haciendo del patio un infierno. » Cet extrait provient du prologue de l'oeuvre du P. Ignacio de Camargo *Discurso theológico sobre los theatros y comedias de este siglo*, 1689.

[12] En espagnol : « Las damas no desdigan de su nombre, / y si mudaren traje, sea de modo / que pueda perdonarse, porque suele / el disfraz varonil agradar mucho» (v. 280-283). Jean-Jacques Préau, quant à lui, traduit de cette manière : « Que les dames ne renient jamais leur réputation / et si elles doivent se travestir, que l'on puisse toujours / les en excuser ; le déguisement masculin / a coutume en effet de plaire beaucoup. » Pour une approche aisée et rapide de ce texte « doctrinal » sur *la comedia nueva* par son propre créateur, voir notre article publié dans *Théâtres du Monde*, en 2004 (Cahier n° 14) : « *L'Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) de Lope de Vega ou des rapports de l'ancien et du nouveau », A.R.I.A.S., Université d'Avignon, p. 127-135.

[13] Dans notre traduction. C'est Arjona qui cite Rojas « à titre de curiosité » dans l'article référencé dans notre « bibliographie sélective » : « Eran las mujeres bellas ; / vestíanse en hábito de hombre, / y bizarras y compuestas / a representar salían » (*Viaje entretenido*).

2. Deux études pionnières (Romera-Navarro, 1935 ; Homero Arjona, 1937)

Carmen Bravo-Villasante est l'auteur.e. du premier travail d'envergure sur le thème des femmes déguisées en homme (dans le théâtre espagnol du Siècle d'Or), une thèse de doctorat publiée en 1955[14]. Dans son chapitre consacré au thème de la femme déguisée en homme dans le théâtre de Lope de Vega, elle signale dès la première note non seulement la priorité chronologique de deux études – celle de Romera-Navarro et celle d'Arjona – mais encore nous en donne une brève critique sans concession. D'abord, l'article d'Arjona – nous dit-elle – est « peu détaillé » quant à l'emploi du recours au procédé du déguisement masculin dans les *comedias* de Lope, aux raisons qui expliquent le déguisement, ainsi qu'aux controverses engendrées par un tel procédé. Mais plus sévère encore avec ce prédécesseur-là, elle fait remarquer, sans circonstance atténuante, que, dans la longue liste des *comedias* de Lope où est utilisé le déguisement masculin, cinq *comedias* sont mentionnées par erreur (il n'y est pas fait usage du déguisement masculin), et de nous les signaler : *Contra valor no hay desdicha* ; *Los locos de Valencia* ; *El mesón de la Corte* ; *El Paraíso de Laura* ; *El ruiseñor de Sevilla*[15]. Cependant, cet article de quelque quatre-vingts ans maintenant nous semble pouvoir être encore de quelque utilité pour tout lecteur actuel attiré par ce thème. Et qu'en 1937 l'on s'intéresse déjà à cette question si peu étudiée auparavant était peut-être en soi respectable. La liste qu'Arjona dresse du procédé du déguisement masculin dans le théâtre de Lope de Vega reste utile, et avec la rectification de Bravo-Villasante qu'il nous faut connaître, certes, aboutirait donc à un résultat fiable[16]. Mais Arjona apporte aussi trois autres précisions – dont la première est reprise par Bravo-Villasante sans le dire – sur les précédents espagnols de l'emploi du déguisement masculin, avec Lope de Rueda, la *Comedia Yntitulada del Tyrano Brey Corbanto* (1579-1585 ?), et *Atila Furioso* de Cristobal de Virués (1580). Par ailleurs, il cherche à inventorier les différentes situations où une femme est amenée à s'habiller en homme, et montre ainsi que le procédé se prête à une grande variété de cas, même si son analyse reste insuffisante. En fait, il distingue six cas dans l'usage du déguisement masculin qu'en fait Lope :

1. Lorsqu'une dame abandonne son foyer pour suivre son amant ou son époux ;
2. Lorsqu'elle cherche à se venger d'un outrage ;

[14] Thèse soutenue à l'Universidad Complutense de Madrid. Voir notre bibliographie pour les éditions accessibles.

[15] Voir *La mujer vestida en el teatro español*, Madrid, ed. SGEL, 1976, n. 1, p. 33. En revanche, elle-même propose une liste de « quelques » *comedias* où apparaît ce procédé chez plusieurs dramaturges du XVII[e] siècle et cite 25 *comedias* pour Lope de Vega.

[16] Dans notre note antérieure (n. 3), nous signalions 103 *comedias* authentiques de Lope de Vega où le procédé du déguisement masculin était utilisé. Compte tenu de la juste remarque de Bravo-Villasante, un nombre plus exact est donc 98, ce qui reste une donnée toujours considérable (et statistiquement, cela fait 20% au lieu de 21%...).

3. Lorsqu'elle se voit contrainte à la fuite pour échapper à un châtiment ou à un danger qui menace sa vie ;
4. Lorsque, dotée d'un caractère viril, la femme se sent davantage en accord avec elle-même dans un vêtement masculin ;
5. Lorsqu'une dame peu conformiste et portée à l'aventure se pare d'un déguisement masculin qui lui permet de vivre selon son caprice et sa fantaisie ;
6. Lorsqu'une actrice doit jouer le rôle d'un personnage masculin imberbe.

Mais Arjona a l'honnêteté de dire qu'en réalité, souvent, ces situations et cas se trouvent entremêlés, et que ces catégories sont bien relatives. Un autre point soulevé par le critique n'est pas sans intérêt : la technique du procédé. Il y a donc une préparation des scènes où une femme doit sortir vêtue en homme. La femme manifeste toujours son intention de se déguiser en homme, car il faut éviter toute ambiguïté. C'est que le dramaturge doit avertir le public, et non le tromper, parce qu'ainsi le spectateur peut trouver un certain plaisir à imaginer les imbroglios dont sont capables les « dames-hommes » (*damas-hombres*). Il faut aussi justifier le changement d'habits (en s'appuyant sur des cas historiques, ou plus proches, ou à partir de considérations en psychologie amoureuse). Enfin, il s'agit pour Lope de Vega de rendre vraisemblable la présentation des femmes déguisées en hommes. Les actrices devaient donc s'identifier du mieux qu'elles le pouvaient à ce que l'on attendait des figures masculines comme le rôle du jeune premier, le soldat, le pèlerin, l'esclave, etc. Une certaine difficulté pour les femmes déguisées en homme : ne pas trahir pour autant leur féminité… Ce qui les amenait à forcer leur voix, dans les sons graves, mais aussi à adopter les postures et le langage adéquat. Malgré tout – ce qui devait plaire étrangement au public –, des indices de féminité se laissaient percevoir çà et là, et des remarques d'autres personnages le laissent entendre. Par exemple, lorsque telle ou telle d'entre elles se voit qualifier de « capón » (chapon, châtré) ou « desbarbado » (imberbe), ou « hermafrodita », etc…

Arjona s'intéresse également à la valeur dramatique du procédé du déguisement masculin (ce que n'envisage pas particulièrement Bravo-Villasante) et estime que, en regard de sa fréquence d'emploi dans l'œuvre théâtrale de Lope de Vega, il a une importance dramatique bien modeste, au point d'affirmer qu' « il est plutôt un accessoire de la mise en scène que de l'architecture dramatique de la pièce[17] ». Car il remarque que ce procédé est rarement à l'origine de l'action d'une pièce[18], même si Lope l'utilise bien plus souvent pour faciliter le dénouement heureux d'une *comedia*[19]. Un autre aspect intéressant : le lien entre le déguisement masculin

[17] En espagnol : « … es más bien un accesorio de la *mise en scène* (*sic*) que de la arquitectura dramática de la pieza. » (*op. cit.*).
[18] Arjona donne comme exemples *El anzuelo de Fenisa*, *El amigo por fuerza*, *Los bandos de Sena*.
[19] Et de citer : *Los donaires de Matico*, *La fuerza lastimosa*, *La hermosura aborrecida*, *La inocente Laura*.

et le procédé très efficace et subtil du « tromper avec la vérité[20] ». En effet, la dame déguisée en homme semble avoir deux personnalités : une visible pour le public, et une autre pour les personnages de la *comedia*. D'où l'ambiguïté de ses propos, ce qui devait flatter l'intelligence des spectateurs et plaire également, comme si le public partageait une certaine complicité non seulement avec l'actrice déguisée en homme, mais aussi avec le dramaturge, au moment même où elle apparaissait sur scène ainsi vêtue et où elle s'exprimait avec des mots amphibologiques. Une autre fonction de ce procédé : faire rire. Il est évident qu'un tel personnage sexuellement déguisé ne peut que susciter de la curiosité autour de lui, provoquer des insinuations plus ou moins drôles quand elles ne sont pas grivoises, selon une des attributions dramatiques du *gracioso* (le *fool* shakespearien, le valet bouffon français), sans oublier les remarques moqueuses des autres personnages qui font partie de l'entourage de ces « dames-hommes ». En outre, ces dames déguisées en pages ou valets peuvent arriver à rivaliser, selon Arjona, avec les *graciosos*[21]. Enfin, l'aspect le plus important peut-être – en tout cas celui qui déchaîne l'ire des censeurs – est le sensuel. Chez un moraliste (peut-être laïc) – Francisco Ortiz – qui a écrit un ouvrage intitulé *Apología en defensa de las comedias* (1614), l'on peut lire cette description évocatrice du spectacle théâtral :

> Je dis donc que ni au théâtre l'on consente à danser la sarabande ni chose qui soit malhonnête, ni qu'en dehors de lui son apprentissage et son exercice soient permis, parce que c'est une trop grande occasion de commettre de graves péchés : il doit être plus que de marbre l'homme qui échappe aux flammes de la luxure en voyant une femme insolente et impudente, et parfois, à cet effet, vêtue en homme, faisant des choses qui réveilleraient un mort[22].

Dans ces conditions, et étant donné la fréquence de l'emploi du déguisement masculin que fit Lope de Vega dans de nombreuses *comedias*, il ne pouvait

[20] En espagnol : « engañar con la verdad ». Lope cite lui-même ce procédé dramatique très ingénieux au vers 319 de son *Arte nuevo*, tout en attribuant honnêtement le mérite chronologique de son invention à Miguel Sánchez, auteur de *La isla bárbara* et de *La guarda cuidadosa*. Arjona cite deux *comedias* où ce procédé est employé : *Laura perseguida* et *El ingrato arrepentido*.

[21] Arjona cite deux *comedias* de Lope où ce personnage-acteur féminin habillé en fou – et sans être à proprement parler le *gracioso* – assume la fonction comique de la pièce : Estela dans *Los torneos de Aragón*, et Lisarda dans *El valor de las mujeres*.

[22] « Y así digo que ni en el teatro se consienta bailar la zarabanda ni cosa que sea deshonesta, ni fuera de él se permita que se aprenda y ejercite, porque es una cosa ocasionadísima para que se cometan graves pecados, pues ha de ser más que de hielo el hombre que no se abrase en lujuria viendo una mujer desenfadada y desenvuelta, y algunas veces, para este efecto, vestida como hombre, haciendo cosas que movieran a un muerto. », cité par Arjona, qui indique lui-même sa source : E. Cotarelo, *Controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, 1904, p. 494 *et passim*.

que déchaîner contre lui le courroux de censeurs contemporains, y compris d'autres dramaturges comme Juan Ruiz de Alarcón, éternel jaloux de son succès[23], ou Bances Candamo. Arjona ne développe pas trop cet aspect de la chose[24], ni les nombreuses controverses éthiques qui ont accompagné le théâtre de Lope de Vega et ce genre de *comedias* où le procédé des femmes déguisées en hommes plaisait tant au public (surtout populaire, mais pas seulement). Et il termine son étude sur des recherches de la critique « moderne » (de son temps) qui montrent que l'historicité et la vraisemblance du procédé sont à l'ordre du jour[25]. Et s'il n'approfondit pas le sujet – des femmes qui se sont réellement habillées en hommes pour échapper au couvent –, il n'oublie pas d'évoquer le cas extraordinaire de doña Catalina de Erauso qui sut retenir toute notre attention il y a de cela une bonne dizaine d'années[26].

Il est grand temps maintenant d'évoquer dans les grandes lignes le travail pionnier en Espagne de Romera-Navarro (1935)[27]. Bravo-Villasante en a une bien meilleure opinion, ne serait-ce que parce qu'il fut le premier à écrire sur ce thème de la femme déguisée en homme, et parce qu'elle estime son étude plus complète que celle d'Arjona. Toutefois, comme pour l'article d'Arjona, elle lui reproche de n'avoir pas abordé la question des origines de ce thème, ni celle de sa décadence. Romera-Navarro s'intéresse d'abord à la législation concernant la présence sur scène des femmes et affirme que les moralistes des XVI^e-XVII^e siècles furent opposés, dans leur grande majorité, à la représentation féminine au théâtre. C'est leur vie dissolue, leur contact avec les hommes dans les compagnies théâtrales, leur beauté même, leur féminité attractive, et le mauvais exemple donc qu'elles pouvaient donner aux spectatrices qui sont dénoncés. Romera-Navarro estime que c'est

[23] Arjona cite la *comedia* d'Alarcón *Las paredes oyen* où le déguisement masculin des *Infantas* de León est fustigé, parce qu'habillées en hommes (servant de pages) elles montrent leurs jambes…

[24] Comme l'a fait remarquer d'emblée, dès la première note de son chapitre sur Lope de Vega, Carmen Bravo-Villasante, et sans lui accorder la moindre circonstance atténuante (l'étude d'Arjona précède de vingt ans son travail de thèse, et elle est la deuxième chronologiquement parlant, après celle de Romera Navarro dont elle a une bien meilleure opinion).

[25] Arjona cite Creizenach, Mézières, Lessing, Américo Castro, Francisco A. Icaza, De Lollis, Schevill.

[26] Très exactement, nous avons étudié ce cas historique peu banal de femme habillée en homme, qui mena une carrière militaire dans le Nouveau Monde (campagnes contre les Indiens du Chili et du Pérou), revint en Espagne où elle fut autorisée à garder ses habits masculins, en prenant en compte l'interprétation qu'en fit au théâtre un disciple et ami de Lope de Vega, Juan Pérez de Montalbán : « Historicidad, Mito y Teatralidad en el personaje de la Monja Alférez (según la comedia de Juan Pérez de Montalbán) », communication faite au VI^e Congrès de la AISO à Burgos, en 2001, et publiée en 2004 (voir bibliographie).

[27] C'est le chapitre IV de son ouvrage *La preceptiva dramatica de Lope de Vega* qu'il faut considérer, et qui s'intitule « Las disfrazadas de varón en las *comedias* », p. 109-139 (voir notre bibliographie pour plus de précisions).

Lope de Vega qui a fixé le type même de la femme déguisée en homme – et cela jusqu'à la fin de l'époque de Calderón – à partir du personnage de Clavela dans *La Francesilla* (1599) : une jeune femme gracieuse, séduisante, mais honnête et voyageuse, par la force des choses. Les classes sociales concernées ? Toutes, depuis la servante qui accompagne sa maîtresse, jusqu'à la grande dame, la plupart du temps espagnole. Quant aux habits masculins empruntés, ils sont nombreux, puisque, selon les circonstances, la jeune femme va se déguiser en page, laquais, étudiant avec une cape, jusqu'au rôle d'un jeune premier, un chevalier espagnol, mais aussi un paysan, un berger, un vacher, un soldat, un médecin, un prisonnier, un bandit, et même… un moine [28] ! Romera-Navarro a remarqué, avant Arjona, qu'il est rare dans la *comedia* que l'on se rende compte de la véritable identité sexuelle de la femme déguisée en homme, même si quelques indices ne peuvent, toutefois, échapper aux hommes, qu'il s'agisse de l'aspect général ou d'un aspect particulier (la douceur de la voix, par exemple). Notre pionnier s'est aussi interrogé sur des cas réels de femmes déguisées en hommes dans la société espagnole, et ne s'attarde que sur le cas extraordinaire de doña Catalina de Erauso (1592-1650), autrement appelée « *la Monja Alférez*[29] ». Par conséquent, l'auteur de ces quelques pages conclut sur la forte attraction de ce procédé théâtral, la finesse psychologique d'un tel personnage dans les *comedias* de l'époque, le spectateur du Siècle d'Or n'attendant pas essentiellement du théâtre qu'il lui reproduise la vie réelle mais qu'il offre une incitation à la fantaisie et au rêve mêlée aux considérations réalistes.

3. Le déguisement masculin dans *El anzuelo de Fenisa*

C'est surtout *El anzuelo de Fenisa*[30] que nous examinerons ici de manière détaillée, les deux autres *comedias* étudiées (*La carbonera*[31], *Las bizarrías de Belisa*[32]) présentant beaucoup moins de matière et d'intérêt relativement au procédé de la femme déguisée en homme – et à la question de la bienséance. La pièce se déroule à Palerme. À l'acte I, après l'apparition sur scène de Camilo, d'Albano, puis de Celia et de Fenisa, à nouveau de Camilo et d'Albano, et enfin de Lucindo et de Tristán, c'est Dinarda qui entre en scène, vêtue comme un homme qui

[28] Romera Navarro cite la *comedia* de Lope de *Vega Pusóseme el sol, salióme la luna*, et la femme déguisée en moine est Teodora (n. 48, p. 119).

[29] En note, p. 129, il précise que cette femme portant l'uniforme circula en Espagne de 1624 à 1630 en attisant la curiosité de tout le monde. Ce surnom veut dire « la Religieuse Porte-étendard ».

[30] Cette *comedia* sera publiée dans la *Parte VIII* en 1617, alors même qu'elle a été composée dans un intervalle de temps allant de 1602 à 1608 (et plutôt entre 1604 et 1606 d'après Morley et Bruerton).

[31] Publiée dans la *Parte XXII* (1635). Pour Morley et Bruerton, elle aurait été composée dans l'intervalle 1620-26, et probablement en 1623-26.

[32] Elle a été publiée dans *Vega del Parnaso*, 1637. Un manuscrit autographe (il y en a bien peu de conservés pour une production théâtrale immense) est daté du 24 mai 1634.

voyage selon la didascalie : « Dinarda, en chemin, en habit d'homme ; Bernardo et Fabio[33]». Cela se passe vers le milieu de l'acte I, et une telle *comedia* nous présente la première situation qu'Arjona avait inventoriée : lorsqu'une dame quitte sa famille pour aller à la recherche de son amant. Nous comprenons qu'ils ont subi une tempête en mer, qu'ils sont arrivés en Sicile et qu'ils n'ont ni argent ni maître. Ils arrivent d'Espagne. Dinarda envisage de s'enrôler. Ils tirent au sort pour savoir lequel d'entre eux sera le maître, un chevalier avec deux serviteurs. Et c'est Dinarda qui est désignée… Mais Fabio a remarqué quelque chose chez Dinarda : « Le sort non sans mille raisons / a favorisé ton aimable personne.[34] » Ce qu'elle reprend aussitôt en lui demandant de rectifier son propos : « Enlève le "aimable" et pardonne[35]. » Dinarda se fera appeler – en accord avec Bernardo et Fabio – « don Juan de Lara »… Puis, vers la fin de l'acte I, après quelques péripéties savoureuses entre Fenisa – une courtisane sicilienne dont l'art consiste à séduire les hommes et à en tirer un maximum d'argent – et Lucindo, son soupirant, une nouvelle didascalie nous informe que Dinarda, « en habit d'homme », réapparaît sur scène avec le capitaine Osorio, Bernardo et Fabio. Fenisa remarque tout de suite le fin visage de Dinarda. Et celle-ci, supposée être un noble espagnol, complimente Fenisa sur la beauté de son visage… Qu'une femme – vêtue en homme – dise ainsi une galanterie à une autre devait émoustiller et le spectateur et la spectatrice, mais aussi indisposer les moralistes présents dans le public… À la scène suivante – la dernière de l'acte I –, nous entendons Fenisa se dire en aparté : « Agréable jeune homme [36] ! ». En aparté à son tour, Dinarda fait cette réflexion : « Les femmes sont bien tendres[37] ». Une observation de Fenisa – qui confirme ce qu'en disaient les moralistes sévères de l'époque – fait état du processus de séduction (involontaire chez Dinarda, du moins au début de leur rencontre) et d'énamourement en cours : « Outre son beau visage, / ses jambes et ses pieds me mettent au supplice[38] ». Évidemment, Dinarda se rend bien compte de l'effet qu'elle produit sur une autre femme : « Elle est bien piquée… / quoique ce fût sans aiguille[39]. »

À l'acte II, nous retrouverons Albano et Camilo. Et nous comprenons tout de suite qu'Albano – contrairement à son valet Camilo –, amant de Fenisa, s'est rendu compte que Dinarda était une femme : « Si ce n'est pas une femme, je suis fou[40]. » Et dans une longue tirade, nous apprenons que Dinarda est une belle andalouse, une dame sévillane très exactement, qu'il courtisa pendant un an, et qu'à la suite d'une violente querelle avec un chevalier, il dut fuir en Sicile pour se mettre à

[33] L'édition utilisée est celle de la N. B. A. E., T. XXXI, p. 273b : « Dinarda, de camino, en hábito de hombre ; Bernardo y Fabio ».
[34] En espagnol : « Con mil razones la suerte / cayó en tu gentil persona. », p. 276a.
[35] *Ibid*., « Quita el gentil, y perdona. »
[36] *Ibid*., « ¡Gentil mozuelo! », p. 285a.
[37] *Ibid*., « Tiernas las mujeres están. », p. 286a.
[38] *Ibid*., « Fuera de la cara hermosa, / me matan piernas y pies. », p. 286a.
[39] *Ibid*., « Picada está ya…, / aunque fue sin alfiler. », p. 286b.
[40] *Ibid*., « Si no es mujer, estoy loco. », p. 290b.

l'abri. La scène suivante montre le jeu amoureux entre deux femmes, Fenisa et Dinarda, ce qui scandalise Camilo (et pas seulement ce personnage théâtral, n'oublions pas les censeurs !). Fenisa reproche à Dinarda son dédain. Dinarda se défend de n'être pas sensible à ses charmes, mais professe une loyauté indéfectible envers son capitaine dont elle sait qu'il est un amant de Fenisa. Ces quelques vers ne manquent pas de piquant, et ils devaient être fort appréciés du public, d'autant plus qu'il nous faut imaginer la beauté de deux actrices marivaudant :

> Si je pouvais te voir seul et pour mon compte,
> mon Dieu, comme je m'y emploierais bien !
> Que de fois ne t'embrasserais-je !
> Que de mots d'amour ne te dirais-je !
> Mais mon destin ne l'a pas voulu,
> si ce n'est que dans cette circonstance
> tes yeux me furent la source,
> et moi son Narcisse fou.
> Tantale je suis ; désormais il ne me reste plus
> qu'à mourir et à devenir fou,
> puisque te boire je ne puis,
> ayant l'eau à la bouche[41].

Devant la noblesse de telles considérations, Fenisa réagit tout autrement, préférant à la fidélité et à la loyauté envers son/ses amant/s son attirance sensuelle et sexuelle (bien qu'elle se trompe sur la virilité de Dinarda !) pour le beau don Juan de Lara, et elle lui propose une relation amoureuse secrète, à l'insu du capitaine Osorio…

Albano a des doutes sur la véritable identité sexuelle de ce don Juan, contrairement à son valet Camilo qui raisonne ainsi : « Hé bien ! comment deux femmes peuvent-elles / traiter d'amour ? Vous êtes fou ! [42] ». En effet, nous rejoignons bien ainsi – sous couvert du rire théâtral – les vitupérations plus ou moins violentes des moralistes et censeurs de *comedias,* puisqu'ils ne cessent de dénoncer l'école de perversité que serait le théâtre selon eux. Et l'époque ne se prêtait guère aux jeux érotiques homosexuels, encore moins lorsque ceux-ci étaient évoqués devant un public populaire, fût-ce par le biais ironique d'un déguisement masculin d'actrice. Albano, donc, a reconnu Dinarda tout en ayant besoin d'une confirmation : c'est la preuve flagrante que l'actrice qui joue le rôle et de Dinarda et de don Juan de Lara est assez convaincante sous son travesti masculin… Il va demander à Fabio si don Juan n'est pas une femme… mais ce dernier lui parle en italien et

[41] *Ibid*., « Si solo y por mi te viera, / ¡ay, Dios, cuán bien me empleara ! / ¡Qué de veces te abrazara ! ¡Qué de amores te dijera ! / Mi ventura no lo quiso, / sino que en este accidente / fuesen tus ojos la fuente, / y yo su loco Narciso. / Tantalo soy ; ya me toca / el morir y enloquecer, / pues no te puedo beber, / teniendo el agua a la boca. », p. 292a.
[42] *Ibid*., « ¿Pues cómo tratan de amor / dos mujeres ? ¡Loco estáis ! », p. 292b.

l'indispose car il ne comprend rien à son jargon. Fabio se récrie de la sorte : « Une femme mon maître ? / Écoutez-moi ça ! Mais quel diable est-ce là[43] ? ». Camilo conseille à son maître de se renseigner auprès de Fenisa, car elle devrait être bien placée pour savoir si don Juan est homme ou femme, a priori… De leur côté, les serviteurs de don Juan de Lara – Fabio et Bernardo – finissent par douter sérieusement de la nature virile de leur maître, et Fabio va enquêter… Don Juan (Dinarda) promet finalement à Fenisa de l'aimer secrètement, en l'absence du capitaine Osorio, et les deux femmes se donnent ainsi du « mon amour » (*mi bien*), ce qui devait émoustiller les uns et mettre en fureur les autres…

La motivation de Dinarda est clairement exprimée dans un beau sonnet[44]. Elle est venue en Sicile depuis Séville, par amour et pour venger son honneur bafoué par l'infidélité (présumée) de son amoureux.

À l'acte III, il y a une scène très plaisante où l'un des deux compagnons de Dinarda – Bernardo – feint d'être malade pour que celle-ci le touche, et pour savoir si ce « don Juan de Lara » est vraiment un homme ou une femme. Bernardo lui demande de lui prendre le pouls, puis de lui mettre une main sur le front, sur le visage… et feignant d'avoir d'horribles douleurs à la poitrine, il lui demande encore de lui mettre une main sur le cœur. Ce qu'elle fait sans trop hésiter. Mais là où les choses ne peuvent aller trop loin, c'est lorsque Bernardo lui dit que si son cœur bat trop fort, c'est à cause d'elle !... Dinarda-don Juan ne peut que se mettre en colère aussitôt, jurer comme un homme, s'indigner qu'il la prenne pour une femme. Fabio vient faire chorus avec Bernardo, et lui aussi affirme que, tous les deux, ils savent bien qu'elle est femme. Dinarda demande alors à Fabio comment il s'est rendu compte depuis le début qu'elle était une femme malgré son déguisement masculin, son langage et ses postures viriles, et à sa question : « Fabio, qu'as-tu vu de moi ? », celui-ci répond malicieusement : « Ce que je n'ai pas vu[45]. » Dinarda, allant jusqu'au bout de son stratagème, ne peut que se mettre en colère en le traitant de « manant » et en menaçant de dégainer son épée. Et la scène se termine sur un échange très drôle, où Dinarda se voit comparée à la Suzanne biblique[46] convoitée par deux vieillards, tout en précisant que son compagnon sont trop jeunes pour être comparés aux vieillards de la scène biblique en question… Ce qui ne devait pas trop plaire, en revanche, aux censeurs religieux et dépourvus d'humour !... Suit une scène où Dinarda-don Juan fait la cour à Fenisa, et lui parle en ces termes : « Oh Fenisa ! Oh ma dame ! / Oh amie Celia ! Oh l'aurore / solaire

[43] *Ibid*., « ¿Donna lo signore moi ? / ¡Oime ! ¿Che diavolo è questo ? », p. 294a.
[44] *Ibid*., p. 295b. Il commence avec le vers : « Siguiendo un loco pensamiento… » (« À la poursuite d'une folle pensée… »).
[45] *Ibid*., p. 310a : « Dinarda. Fabio, ¿qué has visto de mi ? – Fabio. Lo que no he visto. »
[46] Lope de Vega ne retient de l'épisode biblique que le jeune âge de Suzanne, et les deux vieillards libidineux, pour divertir son public par des rapprochements moqueurs avec ses personnages. En réalité, la Suzanne biblique – femme de Joachim – fut accusée d'adultère par deux vieux magistrats qui avaient essayé d'attenter à sa vertu sans réussir. Condamnée à mort, elle fut sauvée in extremis par le jeune Daniel (Dan. 13).

qui enflamme mon cœur ! / En cette humble demeure / un bien si grand[47] ?» Celia avoue à Albano que Fenisa n'a jamais aimé le capitaine Osorio et que don Juan la rend folle. Camilo peut donc raisonner son maître en lui affirmant qu'il faut donner du crédit à leurs yeux, et renoncer définitivement à cette folie de croire que don Juan et Dinarda ne font qu'un… Le public espagnol d'alors devait raffoler de ce genre de quiproquo, de propos à double entente, et de cette forme d'ironie théâtrale qu'est « *el engaño a los ojos* » (« le tromper avec la vérité »). Plus avant, nous verrons Albano – amoureux de la belle Dinarda – ne plus savoir où il en est, croyant tout de même l'avoir reconnue sous son déguisement masculin, mais tenant de Celia que « don Juan » avait joui de sa maîtresse, ce qui ne pourrait être si don Juan était femme[48]… Et le pot aux roses est découvert dans la dernière scène de l'acte III : Dinarda avoue enfin qu'elle est bien Dinarda, ce qui fait s'exclamer comiquement la courtisane Fenisa : « Don Juan ! Mon époux[49] ! », tandis qu'Albano la repousse en ces termes : « Écarte-toi ; ma femme n'est pas ton époux[50]. »

4. Menga dans *La carbonera* ; Belisa et Finea dans *Las bizarrías de Belisa*

Les *comedias* de Lope de Vega où le déguisement masculin apparaît dès le premier acte et se poursuit jusqu'à la fin, jouant un rôle important dans l'action même, ne sont pas si nombreuses que cela, et *El anzuelo de Fenisa* en est un bel exemple. Plus fréquemment, c'est un recours au travesti très occasionnel, comme dans ces deux autres *comedias* que nous avons examinées : *La carbonera* et. *Las bizarrías de Belisa*. Dans la première, la femme habillée en homme est Menga, une *villana* amoureuse de Bras. Dans cette pièce, nous savons que doña Leonor est une sœur bâtarde du roi don Pedro (surnommé le Cruel) et que, pour sauver sa vie, elle doit se réfugier chez Laurencio, un *carbonero* qui vit dans les bois. C'est elle qui se déguisera la première – avec sa dame de compagnie, doña Inés – en changeant de statut social avec des habits de *villana*. En revanche, une vraie *villana* (paysanne), Menga, folle de jalousie, s'habillera en homme pour faire peur à Bras et le menacer avec une épée… Ici, le recours au travesti est éminemment comique, et tout le monde devait bien en rire (sauf les revêches censeurs qui devaient trouver les vêtements trop ajustés au corps – et donc soulignant plutôt l'aspect féminin de l'actrice) car, en outre, la question aristocratique de l'honneur est traitée ici sur le mode burlesque. Dès la didascalie – « Entre en scène Menga, habillée en homme, avec épée et bouclier[51] » –, nous pouvons deviner l'amusement du spectateur, car

[47] *Ibid*., « ¡Oh Fenisa! ¡Oh mi señora! / ¡Oh amiga Celia! ¡Oh aurora / del sol que el alma me abrasa! / ¿En esta humilde posada / tanto bien? », p. 310b.
[48] *Ibid*., p. 323a.
[49] *Ibid*., « ¡Don Juan! ¡Mi esposo! », p. 330b.
[50] *Ibid*., « Desvía ; / que mi mujer no es tu esposo. », p. 330b.
[51] La carbonera, p. 725a. En espagnol : « Sale Menga, de hombre, con espada y broquel. »

Menga lui était auparavant connue comme *villana*, et de la voir ainsi habillée et de l'entendre parler (elle se plaint de la jalousie qu'il faudrait appeler « puces ») ne pouvait que divertir tout le monde. Lorsqu'elle entend son ami Bras s'exclamer : « Ah, Laura, combien je t'aime[52] ! », son sang ne fait qu'un tour, elle a envie de lui enfoncer son épée dans « les tripes », et se contente de lui donner un coup de ceinture… Cela devait plaire plus particulièrement aux spectatrices de voir une femme habillée en homme rosser un homme, véritable monde à l'envers…

Quant à *Las bizarrías de Belisa*, la dernière *comedia* écrite par Lope très probablement, c'est à l'acte III que nous remarquerons la didascalie suivante : « Entrent en scène Belisa et Finea, avec des chapeaux à plumes, des manteaux ornés d'or, et deux pistolets[53]. » Belisa est une dame, et Finea sa servante. Celle-ci fait la remarque suivante : « Toi, devant la porte de Lucinda, / avec ce sot déguisement[54] ? » Ce qui veut dire deux choses : la première, une femme (Finea) semble désapprouver une autre (Belisa, sa maîtresse) ; la seconde, cette critique est aussi un indice ironique chez le dramaturge qui joue avec son personnage féminin et semble déjuger également le procédé du déguisement masculin qui plaît tant au public de l'époque comme nous le savons bien. Mais il y a plus : l'amoureuse (et jalouse) Belisa ne craint pas de croiser le fer avec les assaillants de don Juan de Cárdona… En effet, Octavio, Julio et deux autres hommes veulent tuer le comte (don Juan) à cause de la cour qu'il fait à Lucinda. Don Juan doit se battre contre quatre hommes, alors que lui ne dispose que de son valet poltron, Tello. Mais Belisa vient avec Finea lui prêter main forte, même si elle le considère comme un « ennemi » (il courtise Lucinda). Les pistolets des deux femmes déguisées en hommes sont dissuasifs, puisque les quatre assaillants s'enfuient. Don Juan aimerait savoir à qui il doit la vie sauve, mais les deux femmes s'en vont… Cette aide providentielle lui fait dire que ce devaient être deux anges descendus du ciel pour le sauver de la mort… Il décide alors d'aller voir Belisa… La *comedia* s'achèvera par une série de mariages : Belisa avec don Juan, Lucinda avec le comte Enrique, et Tello avec Finea.

Lope de Vega fut un dramaturge espagnol étonnamment porté à représenter la femme et l'amour sous presque toutes ses facettes[55] et, soucieux de plaire à son public, il ne pouvait pas se priver du procédé extraordinairement attractif de la femme déguisée en homme, parlant comme un homme, agissant comme un homme

[52] *Ibid*., « !Ay, Laura, cuánto te quiero! », p. 725a.
[53] *Las bizarrías de Belisa*, « Salen Belisa y Finea, con sombreros de plumas, y ferreruelos con oro, y dos pistolas. », p. 461a.
[54] *Ibid*., « ¿Tú a la puerta de Lucinda, / con estos necios disfraces? », p. 461a.
[55] Par exemple, pour la vision « médicale » de l'amour et sa représentation théâtrale chez Lope, voir notre étude « Aspects médicaux de l'amour dans le théâtre profane de Lope de Vega », *Théâtres du Monde, De l'amour au théâtre*, Cahier n° 25 (2015), Université d'Avignon et des pays de Vaucluse, p. 73-90.

au point de se battre en duel, comme nous l'avons montré avec Belisa (et Finea) dans *Las bizarrías de Belisa*[56].

Il n'était donc pas trop surprenant que, parmi les nombreux griefs moraux allégués par les censeurs « théâtrophobes », le déguisement de la femme en homme cristallisât en quelque sorte leur attention et leur courroux. C'est que, du point de vue de la religion chrétienne, il existe depuis fort longtemps dans les Saintes Écritures une condamnation sévère du déguisement masculin pour la femme et féminin pour l'homme, comme le rappelle en 1598 le moine José de Jésus María : « Pour éviter cette occasion si pressante de pécher, la Sainte Écriture ne dit-elle pas : "Que la femme ne s'habille pas en homme, ni l'homme en femme, parce que l'un et l'autre est abominable aux yeux de Dieu… (Deutér. 22)[57]" ? »

Nous pouvons nous faire une idée – outre le témoignage flagrant du théâtre de Lope de Vega, de certains contemporains et de ses émules ou disciples – de l'incroyable succès que pouvaient avoir certaines actrices déguisées en hommes, comme Francisca Baltasara qui, en outre, montait à cheval et était experte dans le maniement de l'épée, ou Bárbara Coronel, ou encore Jusepa Vaca si admirée par Lope de Vega[58]. Il est donc tout à fait compréhensible que les plus sévères censures soient dirigées contre les dramaturges qui avaient recours à ce « diabolique » procédé du déguisement masculin des actrices, dont Lope de Vega qui en a été son plus grand utilisateur.

Christian ANDRÈS
Université de Picardie Jules Verne (Amiens)

[56] Il y a un cas – que nous n'avons pas pu examiner ici, ne pouvant être exhaustif –, c'est celui de la femme « dotée d'un caractère viril » qui peut être une guerrière ou agressive, en tout cas se sentir mieux en habits masculins que féminins… C'est le quatrième cas (sur six) selon Arjona dans l'utilisation du procédé du travesti chez Lope de Vega. Avec Bravo-Villasante, nous pouvons renvoyer le lecteur – entre autres exemples – au personnage de Lucinda dans *La fe rompida* qui se transforme en guerrière redoutable à l'acte III, sous l'influence de la lecture de l'Arioste (*Roland furieux*).

[57] Nous avons traduit ainsi l'extrait (plus long) qu'en donne Bravo-Villasante dans *La mujer vestida de hombre en el teatro español* : « Por evitar esta ocasión tan urgente de pecados dice la Divina Escritura: "No se vista la mujer vestido de hombre, ni el hombre vestidura de mujer, porque lo uno y lo otro es abominable cerca de Dios… (Deutr. 22)" », p. 212 (dans sa première édition de 1955).

[58] Lope se réfère à elle dans *Las mocedades de Roldán*.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Sources

VEGA, Lope de, *El anzuelo de Fenisa*, *Parte VIII*, Madrid,1617. Edition de la Real Academia Espanola, XIV, Madrid, 1913; Biblioteca de Autores Españoles, Ed. Atlas, Madrid, 1971 .

_____, _____, *La carbonera, Parte XXII*, Madrid, 1635. Edition de la RAE, IX ; Ed. de la RAE (nueva edición), X, Madrid, 1930.

_____, _____, *Las bizarrías de Belisa*, *Vega del Parnaso*, 1637. Edition de la RAE (nueva ed.), XI, Madrid, 1929.

Ouvrages

ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1995.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglo XVI y XVII)*, SGEL, Madrid, 1976 (1ère édition : Revista de Occidente, Madrid, 1955).

COTARELO, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Est. Tip. de la « Rev. de archivos, bibl. y museos », Madrid, 1904.

GRISWOLD MORLEY, S., COURTNEY BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega.…*, Editorial Gredos, Madrid, 1968.

McKENDRICK, Melveena, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A study of the mujer varonil*, Cambridge University Press, Cambridge, 1974.

_____ , *El teatro en España*, Oro Viejo, Palma de Mallorca, 1994 (1ère édition anglaise : Cambridge University Press, 1989).

OEHRLEIN, Josef, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Editorial Castalia, Madrid, 1993.

RENNERT y CASTRO, *Vida de Lope de Vega*, Imp. Suc. de Hernando, Madrid, 1919.

ROMERA-NAVARRO, M., *La preceptiva dramática de Lope de Ve*ga, Ediciones Yunque, Madrid, 1935 (voir plus particulièrement le chapitre : “Las disfrazadas de varón en las comedia”, p. 109-139).

VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du Théâtre espagnol du XVII^{e} siècle*, France-Ibérie Recherche, Université de Toulouse-Le-Mirail, 1988.

Articles et/ou communications

ANDRÈS, Christian, « Historicidad, Mito y Teatralidad en el personaje de la Monja Alférez (según la comedia de Juan Pérez de Montalbán) », *Memoria de la palabra. Tomo I., Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Burgos, éditeurs Maria Luisa Lobato, Francisco Domínguez Matito, Iberoamericana / Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2004, p. 251-262.

ARJONA, Homero, J., « El disfraz varonil en Lope de Vega », *Bulletin Hispanique*, T. XXXIX, N° 2, Avril-Juin 1937, p. 120-145.
GAYLOR, Mary, « 'Las damas no desdigan de su nombre' : decoro femenino y lenguaje en el *Arte nuevo* y *La dama boba* », in *Justina. Homenaje a Justina Ruiz Conde*, Erie, PA, ALDEEU, 1992, p. 71-81.
GONZÁLEZ, Lola, « La mujer vestida de hombre. Aproximación a una revisión del tópico a la luz de la practica escénica », *Memoria de la palabra, T. I., Actas del VI Congreso de la AISO*, Burgos, Iberoamericana, 2004, p. 905-916.
_____ , *El teatro en España*, Oro Viejo, Palma de Mallorca, 1994 (1ère édition anglaise : Cambridge University Press, 1989).

BIENSÉANCE ET MALSÉANCE DANS *HAMLET*[1]

Les exemples de bienséance sont nombreux dans la pièce, comme il sied à une tragédie dont l'action se situe dans un palais royal où règnent normalement les mœurs et les coutumes en usage à la cour. D'où le respect du protocole et des règles en vigueur ainsi que les bonnes manières que dictent au courtisan avisé comme à l'honnête sujet obéissant et zélé la crainte du pouvoir en place et l'obéissance sans faille au monarque – souvent plus redouté qu'aimé. Il est d'usage aussi que, dans les familles d'un certain rang, l'autorité du père – à l'instar de celle du monarque – s'exerce avec la plus grande rigueur, privilégiant là encore les règles de bonne conduite qui constituent le socle de la bienséance.

La plupart des personnages dans *Hamlet* se comportent avec cette bienséance que l'on attend naturellement chez eux – qu'il s'agisse de l'accueil chaleureux que l'on réserve à un ami de longue date, de la déférence avec laquelle on s'adresse à un père que l'on respecte ou des marques d'indéfectible loyauté que l'on témoigne envers le roi et la reine à qui l'on doit allégeance.

En revanche, tout manquement à un tel code de conduite sera ressenti comme une offense insupportable, comme une insulte intolérable, entraînant inévitablement une rupture dans l'ordre des choses, considéré comme une construction inébranlable et inaltérable, une sorte d'édifice sacré qui ne saurait souffrir la moindre atteinte à son intégrité[2] sous peine de subir le désordre et le chaos. Nous pressentons, d'ailleurs, une pareille éventualité, dès le début de la pièce, avec ces rumeurs de guerre et ces préparatifs angoissants évoqués par le soldat Marcellus :

> Là, maintenant, asseyons-nous et dites-moi, celui qui le sait,
> Pourquoi cette vigilance attentive,
> Imposée, chaque nuit, aux sujets du pays ?
> Pourquoi ces canons de bronze que l'on fond chaque jour ?
> Et ces engins de guerre qu'on achète au-dehors ?
> Pourquoi ces charrons qu'on recrute et dont la rude tâche
> Ne distingue pas le dimanche de la semaine ?
> Que se prépare-t-il pour que cette hâte en sueur
> Associe aux jours le travail des nuits ?
> (I.1.70-79) [3]

---

[1] Nous utilisons, pour la présente étude, l'édition bilingue parue chez Aubier avec traduction de Maurice Castelain : *Shakespeare. Hamlet*, Paris, Aubier, Éditions Montaigne, 1947.

[2] Voir Eustace M. W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture*, London, Chatto & Windus, 1943. L'auteur insiste sur la conception du monde à l'époque élisabéthaine et, particulièrement, sur la notion de « chaîne des êtres » qui implique un respect absolu de l'ordre et de la hiérarchie, à l'échelle du cosmos comme à l'échelle de la société.

[3] *Hamlet*, I. 1. 70-79 : Good now, sit down, and tell me, he that knows,
Why this same strict and most observant watch
So nightly toils the subject of the land,

S'il est donc malséant de s'écarter, si peu que ce soit, des convenances et des règles qui contribuent à préserver l'équilibre au sein d'une société, que ne pourra-t-on dire quand il s'agit de risquer de mettre en danger l'ordre établi au sein du royaume ? Et que dire, par conséquent, du meurtre prémédité d'un roi, comme tout l'acte I nous le suggère fortement – assassiné, qui plus est, par son propre frère ?

Nous verrons, dans le développement qui va suivre, que, si la bienséance consiste essentiellement à « sauver les apparences », seul Hamlet est assez déterminé – et assez téméraire – pour entreprendre la quête de vérité qui le conduira « au cœur de [son] mystère[4] » : il est en effet celui qui ne s'arrête pas au « semblant », celui, en définitive, par qui le scandale arrive, celui qui portera la malséance à son comble. N'oublions pas en effet que, dès les premières scènes, il se singularise en affichant tout de go son indépendance d'esprit, sinon sa rébellion ouverte, lorsqu'il proclame par exemple, au vu et au su de chacun : « Semble, Madame ? Eh non, cela est ; moi j'ignore le "semble"[5] ».

De la bienséance comme *modus vivendi* généralisé : esprit de soumission et adhésion aux valeurs traditionnelles

C'est essentiellement dans l'intrigue secondaire, dans les scènes où apparaissent Ophélie ou Laërte en présence de leur père, Polonius – et aussi dans les scènes où interviennent les courtisans, Rosencrantz et Guildenstern, au service du couple royal – que se manifeste cet esprit de bienséance, sinon de bienveillance, qui traduit une certaine forme de conformisme, voire d'hypocrisie sociale.

C'est ainsi que Laërte, désireux de retourner en France où il compte poursuivre ses études, et qui a déjà obtenu la permission de son père, demande cérémonieusement au roi Claudius l'autorisation de quitter le territoire danois :

LE ROI. Que voudrais-tu demander, Laërte,
Qui ne soit mon offre et non ta requête ?
[…]
LAËRTE. Votre gracieux congé,

And why such daily cast of brazen cannon,
And foreign mart for implements of war;
Why such impress of shipwrights, whose sore task
Does not divide the Sunday from the week;
What might be toward, that this sweaty haste
Doth make the night joint-labourer with the day:
Who is't that can inform me?

[4] Plus tard dans la pièce, Hamlet apostrophe ainsi ses anciens condisciples, Rosencrantz et Guildenstern : « Vous voudriez arracher le cœur de mon mystère ! » « You would pluck out the heart of my mystery » (III.2.382).

[5] *Hamlet*, I.2.76 : Seems, madam ! nay, it is ; I know not 'seems'.

Mon vénéré seigneur, de retourner en France
D'où j'ai eu le plaisir de revenir en Danemark
Pour manifester à votre couronnement mon respect.
(I.2.44-53)[6]

L'échange, de part et d'autre, s'exprime avec une politesse toute formelle qui met en lumière un rapport de sujétion, conforme à un cérémonial hiérarchique bien établi, et qui relève tant de la courtoisie que de l'étiquette. Il convient toutefois de noter que, si cet échange intervient à un moment où rien ne vient encore troubler la quiétude des deux interlocuteurs il n'en sera pas de même plus tard à l'acte IV, quand Laërte, frappé par le deuil de son père et rentré de France en catastrophe, s'adresse d'emblée au roi en d'autres termes, bien moins amènes et d'une malséance caractérisée : « Ah, misérable roi, / Rends-moi mon père[7] ! ». Autres temps, autres mœurs !

La déférence de Polonius à l'égard de son souverain – qui est soulignée avec l'insistance du courtisan – n'est pas moins marquée lorsqu'il croit bon, au moment où il va espionner Hamlet pour le compte du roi, de rappeler son attachement au monarque :

POLONIUS. Que pensez-vous de moi ?
ROI. Que vous êtes un homme honnête et loyal.
POLONIUS. Et tel je veux être.
(II.2.129-130)[8]

La bienséance qui lui inspire son comportement auprès du couple royal n'a alors d'égale que celle qu'il croit bon de rappeler à Ophélie en lui intimant l'ordre de ne pas céder aux avances du jeune prince car, précise-t-il avec insistance, il est « en dehors de [sa] sphère » et il serait fort inconvenant d'accepter, venant de sa part, le moindre cadeau, le moindre message :

Non, je me suis mis rondement en besogne
Et j'ai dit ce qui suit à ma jeune donzelle :
« Lord Hamlet est un prince, en dehors de ta sphère,
Ceci n'est pas chose à faire » ; et alors je lui ai donné pour prescription

[6] *Ibid*., I.2.44-53 : *King* […] what wouldst thou beg, Laertes,
That shall not be my offer, not thy asking? […]
Laer. My dear lord,
Your leave and favour to return to France,
From whence though willingly I came to Denmark,
To show my duty in your coronation.

[7] *Ibid*., IV.5.114-115 : O thou vile king, / Give me my father !

[8] *Ibid*., II.2.129-130 : *Pol.* What do you think of me?
King. As of a man faithful and honourable.
Pol. I would fain prove so.

De fermer la porte à sa requête,
De n'admettre aucun message, de refuser tout cadeau.
(II.2.139-144)[9]

***

C'est d'ailleurs une bienséance qui s'apparente aux règles de bonne conduite que l'on s'attend à voir appliquer dans les familles « convenables » – celles où les enfants ont bénéficié d'une « bonne éducation ». C'est ainsi que, dans la famille de Polonius, on obéit au *pater familias*, c'est-à-dire que l'on se conforme strictement à cette loi non écrite qui impose aux enfants une obéissance absolue à la volonté paternelle : Laërte aussi bien qu'Ophélie ne dérogent pas à cet impératif catégorique.

Avant son départ pour la France, Laërte reçoit encore les conseils et recommandations ultimes de son père, lequel termine son laïus par ces mots, qui semblent la quintessence de tout ce que l'on peut attendre d'un comportement empreint de bienséance :

Ceci surtout : sois loyal à toi-même,
Et il s'ensuivra, comme la nuit suit le jour,
Que tu ne saurais être déloyal à quiconque. (I.3.78-80)[10]

Ophélie, quant à elle, a droit au même type de discours – adapté cependant à la condition féminine qui est la sienne. Elle doit subir les remontrances d'un père qui l'avertit des dangers de céder trop facilement aux belles paroles (qu'il qualifie de « pièges à bécasses[11] ») d'un soupirant. En l'occurrence, il la met en garde contre les serments d'amour d'Hamlet (qu'il juge factices et trompeurs). Polonius en effet, soucieux du respect des convenances, termine sa harangue par un commandement qui ne souffre aucune réplique :

POLONIUS. Une fois pour toutes,
Et pour parler net, je ne veux plus dorénavant
Que vous compromettiez une minute de votre loisir
Veillez-y ! C'est un ordre. Allez à vos affaires.
OPHÉLIE. Vous serez obéi, Monseigneur. (I.3.131-136)[12]

---

[9] *Ibid*., II.2.139-144 : No, I went round to work,
And my young mistress thus I did bespeak:
"Young Hamlet is a prince, out of thy star;
This must not be" : and then I prescripts gave her,
That she should lock herself from his resort,
Admit no messengers, receive no tokens.

[10] *Ibid*., I.3.78-80 : This above all: to thy ownself be true,
And it must follow, as the night the day,
Thou canst not then be false to any man.

[11] *Ibid*., I.3.115 : Ay, springes to catch woodcocks.

[12] *Ibid*., I.3.131-136 : *Pol*. This is for all :

La réponse d'Ophélie, comme de bien entendu, est conforme aux règles de la bienséance auxquelles une jeune fille « de bonne famille » ne saurait déroger. On peut d'ailleurs se demander si cette loi non écrite, si contraignante, qui impose une adhésion totale à la bienséance n'est pas, en grande partie – et en dépit de la cause profonde de son affliction : la mort de son père –, à l'origine du dérèglement mental dont aura à souffrir plus tard la jeune fille : longtemps, en effet, elle aura eu à réprimer ses sentiments vis-à-vis d'Hamlet (suivant en cela les injonctions de Polonius) et aura, en outre, développé ainsi un sentiment de culpabilité dont elle ne se libérera qu'à travers les propos décousus qu'elle tient à la fin de la pièce.

***

Il convient aussi de noter deux exemples de bienséance au plus haut niveau de l'État.

Il y a d'abord l'allusion faite par Claudius à un service que le roi d'Angleterre (qui lui est redevable de sa liberté) ne pourra, pense-t-il, éviter de lui rendre : supprimer Hamlet dès son arrivée en son royaume :

> Et toi, l'Anglais, si tu fais cas de mon amitié,
> (Et mon grand pouvoir doit t'en convaincre
> […]
> Ta liberté nous en rend l'hommage en tremblant)
> Tu ne saurais accueillir froidement notre royal dessein.
> (IV.3.60-65)[13]

Là encore, la bienséance semble liée à un acte de soumission.

Autre exemple de bienséance au sommet de l'État : à la fin de la pièce, Fortinbras, le nouveau roi de Danemark, ne manque pas, en guise d'éloge funèbre, de prononcer quelques brèves paroles de pure forme à la mémoire d'Hamlet :

> Que quatre capitaines portent Hamlet, tel un soldat,
> Car soumis à l'épreuve,
> Il était homme à s'en tirer royalement.
> (V.2.407-409)[14]

> I would not, in plain terms, from this time forth,
> Have you so slander any moment leisure,
> As to give words or talk with the Lord Hamlet.
> Look to't. I charge you: come your ways.
> *Oph.* I shall obey, my lord.

[13] *Ibid.*, IV.3.60-65 : […] and, England, if my love thou hold'st at aught –
> As my great power thereof may give thee sense,
> […] and thy free awe
> Pays homage to us – thou mayst not coldly set
> Our sovereign process.

[14] *Ibid.*, V.2.407-409 : Let four captains

Il convient de souligner que, dans les deux exemples précédents, c'est-à-dire dans les hautes sphères du pouvoir, la composante « bienveillance » n'intervient pas : elle est remplacée par la simple notion d'« échange de bons procédés », voire de « pur exercice de style ».

***

Hamlet lui-même, de par sa nature profonde et aussi de par l'éducation princière qui a été la sienne, est porté à cette sorte de bienveillance dans laquelle s'enracine toute bienséance bien comprise.

C'est avec un sincère enthousiasme, par exemple, qu'il accueille son ami de cœur, Horatio, de fraîche date de retour au Danemark – accueil qui ne relève pas de la simple bienséance et témoigne d'une cordialité inspirée par des sentiments de profonde amitié :

> HORATIO. Salut à votre Altesse.
> HAMLET. Ravi de vous voir en bonne santé.
> C'est Horatio… ou je ne sais plus qui je suis.
> HORATIO. Lui-même, Monseigneur, et votre humble serviteur à jamais.
> HAMLET. Non, Monsieur, mon bon ami : c'est le nom que nous échangerons.
> (I.2.160-163)[15]

Mais cet enthousiasme ne l'empêche pas de demeurer assez lucide sur les événements récents et sur les raisons qui ont poussé Horatio à rentrer au Danemark :

> HORATIO. Monseigneur, je suis venu assister aux funérailles de votre père.
> HAMLET. Ne te moque point, s'il te plaît, mon cher condisciple ;
> C'était, je crois, pour assister aux noces de ma mère.
> (I.2.176-178)[16]

Non moins chaleureux sera aussi l'accueil qu'il réserve à ses anciens condisciples, Rosencrantz et Guildenstern, accueil qui dépasse amplement ce qu'auraient exigé la simple courtoisie ou les lois de la pure bienséance :

Bear Hamlet, like a soldier, to the stage;
For he was likely, had he been put on,
To have proved most royally.

[15] *Ibid*., I.2.160-163 : *Hor*. Hail to your lordship!
Ham. I am glad to see you well:
Horatio, – or I do forget myself.
Hor. The same, my lord, and your poor servant ever.
Ham. Sir, my good friend; I'll change that name with you

[16] *Ibid*., I.2.176-178 : *Hor*. My lord, I came to see your father's funeral.
Ham. I pray thee, do not mock me, fellow-student,
I think it was to see my mother's wedding.

> GUILDENSTERN. Mon vénéré seigneur !
> ROSENCRANTZ. Mon bien cher seigneur !
> HAMLET. Mes bons, mes excellents amis ! Comment vas-tu, Guildenstern ? Ha, Rosencrantz ! Comment allez-vous, mes bons camarades ?
> (II.2.226-229)[17]

Et quand ses « excellents amis » lui témoignent des marques de respect, par souci de bienséance précisément, il s'empresse de renverser la barrière que les convenances dressent entre eux et lui :

> ROS. GUIL. Nous sommes à vos ordres.
> HAMLET. Point du tout. Je ne veux pas vous assimiler à mes autres serviteurs, car je suis détestablement entouré, foi d'honnête homme !
> (II.2.272-275)[18]

Même comportement avec les comédiens qui arrivent au château – et à qui Hamlet va confier la tâche de représenter *Le Meurtre de Gonzago*, censé évoquer l'assassinat dont a été victime son père et dont il soupçonne fortement le roi Claudius d'être l'auteur. Il les accueille donc amicalement, peu soucieux de maintenir entre eux et lui la distance que son rang normalement exigerait :

> Bienvenue mes maîtres, bienvenue à tous ! Je suis ravi de te voir en bonne santé. Bienvenue, mes bons amis. Ah, mon vieil ami !
> (II.2.441-442)[19]

Dans tous ces exemples, on constate que, pour Hamlet, la bienséance et le respect de règles intangibles sont dépourvus d'authenticité et n'ont guère de réalité profonde. Hamlet vit en effet dans une sorte de *no man's land* qui l'éloigne de ce monde des apparences qui le révulse et qu'il déteste et, nous l'avons vu, qu'il veut ignorer absolument. Il semble en effet que les personnages de cette pièce se répartissent en deux catégories bien distinctes : il y a ceux qui s'en tiennent à un respect purement formel des lois qui régissent les rapports en société (ce sont généralement ceux qui trouvent profit au *statu quo* qui régit la vie en société) ; et puis il y a ceux… ou plutôt il y a *celui* qui se distingue par sa révolte contre l'ordre établi et

---

[17] *Ibid*., II.2.226-229 : *Guil*. My honoured lord!
Ros. My most dear lord!
Ham. My excellent good friends! How dost thou, Guildenstern? Ah! Rosencrantz! Good lads, how do you both?

[18] *Ibid*., II.2.272-275 : *Ros. Guil.* We'll wait upon you.
Ham. No such matter: I will not sort you with the rest of my servants; for, to speak to you like an honest man, I am most dreadfully attended.

[19] *Ibid*., II.2.441-442 : You are welcome, masters; welcome, all, I am glad to see thee well. Welcome, good friends. O, my old friend!

s'insurge contre les manœuvres et les compromissions des rusés, celui qui n'accepte pas l'hypocrisie du monde, ni le manque d'authenticité sur quoi repose l'essentiel des relations humaines : il y a Hamlet, avec sa rancœur et son indignation, sa révolte et sa souffrance qui le pousse à des extrémités.

Il serait facile – et sans doute un peu simpliste – de réduire les contrastes existant dans la pièce à une opposition entre la bienséance de ceux qui acceptent l'ordre établi et la malséance de l'homme révolté qui le conteste et le remet en question. Mais il faudra, en fait, distinguer entre la malséance, que nous appellerons « de circonstance », celle dont font preuve certains personnages en certaines occasions, d'une part, et la malséance « fondamentale », celle de l'homme sincèrement écœuré par les usages du monde, Hamlet, celui qui s'écrie, pris de nausée :

> Qu'est-ce à mes yeux, cependant, que cette quintessence de poussière ?
> L'homme est sans charme pour moi, et la femme aussi… (II.2.320-322)[20]

De la malséance « de circonstance » comme facteur de réactions en chaîne : ruses et violences

La pièce débute par une allusion à un fait qui a de quoi horrifier : au dire des soldats Marcellus et Bernardo, ils ont récemment assisté, par deux fois, à l'apparition, sur l'esplanade du château d'Elseneur, d'un fantôme qu'ils prétendent être le spectre du défunt roi Hamlet, apparu « sous le même aspect[21] ». Quand Horatio, « accablé de peur et d'étonnement[22] », s'adresse à lui en lui reprochant d'« usurper le noble aspect martial du feu roi[23] » [ou, plus exactement, « d'usurper ces moments nocturnes »], il commet, bien involontairement, le premier acte de malséance perceptible dans la pièce : le spectre, en effet, est « offensé » et disparaît, à deux reprises (I.1.51 ; I.1.141). Si bien que Marcellus rappelle à l'ordre ses compagnons :

> Nous avons tort, tant il a de majesté,
> De l'offenser par ces gestes de violence. (I.1.143-144)[24]

D'ailleurs, lorsque le spectre reparaît, à la fin de l'Acte I, c'est pour développer les motifs de son retour parmi les vivants : il a des griefs contre celui qui l'a

[20] *Ibid*., II.2.320-322 : And yet, to me, what is this quintessence of dust? man delights not me; no, nor woman neither.
[21] *Ibid*., I.1.41 : In the same figure.
[22] *Ibid*., I.1.44 : […] it harrows me with fear and wonder.
[23] *Ibid*., I.1.45 : What art thou, that usurp'st this time of night?
[24] *Ibid*., I.1.143-144 : We do it wrong, being so majestical,
To offer it the show of violence

assassiné, son propre frère, Claudius, et se livre à des révélations qui vont bouleverser Hamlet, le briser spirituellement et le conduire à une irrésistible descente aux enfers. Ce dernier apprend en effet que le frère scélérat a non seulement attenté à l'honneur du défunt roi et à la dignité de la fonction royale mais qu'il est celui qui, sournoisement, le trahissait, de son vivant, avec la reine Gertrude, celui également qui l'a traîtreusement assassiné pendant son sommeil : autant d'actions contraires aux règles sacrées de l'honnêteté, de la loyauté et de la bienséance :

> SPECTRE. Mais tu sauras, noble jeune homme,
> Que le serpent dont la morsure a tué ton père
> Porte sa couronne aujourd'hui.
> HAMLET. Ah, mon âme était prophète ! Mon oncle !
> SPECTRE. Oui, cette bête incestueuse, cette bête adultère,
> Par son esprit ensorceleur, par ses cadeaux insidieux –
> Esprit, cadeaux pervers, qui ont un tel pouvoir
> De séduction ! – sut gagner à sa lubricité honteuse
> La volonté de ma reine aux vertueux dehors.
> Ah, quelle chute, Hamlet ! (I.5.38-46)[25]

C'est là l'expérience fondatrice de la malséance à l'œuvre. Rien de ce qui arrive dans la tragédie n'aurait dû (ou pu) se produire si les règles élémentaires de la bienséance avaient été strictement observées : respect de l'ordre établi, loyauté, dignité. C'est la malséance originelle qui entraîne, au fil des circonstances, dans un enchaînement mortifère, les épisodes violents qui vont se succéder et donc constituer l'essence de la tragédie.

***

Quelques exemples de malséance caractérisée, qui vont parfois jusqu'à mettre en œuvre la ruse et la violence, jalonnent la pièce.

C'est Polonius qui représente le mieux cet état d'esprit qui fait que l'on se méfie, par principe, de la nature humaine et que, par voie de conséquence, on fait une grande place à la prudence et au scepticisme – au point d'avoir recours parfois à la ruse ou aux manigances. Soucieux donc de voir respectées les règles de la bienséance, il veille à ce que ses enfants ne dérogent pas aux principes de bonne

[25] *Ibid*., I.5.38-46 :
> *Ghost*. But know, thou noble youth,
> The serpent that did sting thy father's life
> Now wears his crown.
> *Ham*. O my prophetic soul!
> My uncle!
> *Ghost*. Ay, that incestuous, that adulterate beast,
> With witchcraft of his wit, with traitorous gifts –
> O wicked wit and gifts, that have the power
> So to seduce! – won to his shameful lust
> The will of my most seeming-virtuous queen:
> O Hamlet, what a falling-off was there!

éducation qu'il leur a inculqués ; mais, paradoxalement, les moyens qu'il met en œuvre pour tenter d'y parvenir relèvent de la malséance : il fait espionner son fils, Laërte, par Reynaldo qui doit accompagner ce dernier en France (II.1.1-75) et, pour ce faire, lui prodigue ses ultimes conseils :

> Votre mensonge-appât prend la vérité-carpe,
> Et voilà comment nous autres, gens de sagesse et d'envergure,
> Par des détours et des tentatives de biais,
> Nous découvrons la direction indirectement,
> Et c'est ainsi, suivant ma leçon et mon conseil,
> Que vous dépisterez mon fils. (II.1.63-68)[26]

Déjà, un peu plus tôt, il s'en était pris à Ophélie, l'admonestant et la dissuadant de prêter l'oreille aux mots doux du jeune Hamlet (I.3.115-136). Il lui intimait alors l'ordre de repousser les avances du prince et de refuser ses cadeaux – comportement qu'Ophélie, en fille obéissante, adoptera sans obtempérer (mais, certes, à son corps/cœur défendant) :

> […] j'ai, suivant vos ordres,
> Refusé ses lettres et décliné
> Tout entretien.
> (II.1.108-110)[27]

Mais le chef-d'œuvre de duplicité de Polonius, sa grande réussite dans l'art de la malséance, ce sera au moment où, se croyant passé maître dans cet art, il va tendre un piège à Hamlet, l'espionnant en compagnie du roi Claudius, tous deux dissimulés – croient-ils – derrière des colonnes de cette salle du château où Hamlet et Ophélie vont s'entretenir.

Il monte, de toutes pièces, un stratagème destiné, espère-t-il, à permettre au roi de découvrir ce qui se cache derrière le comportement devenu étrange – et peut-être potentiellement dangereux pour le pouvoir en place – d'Hamlet. Claudius annonce alors à la reine Gertrude, avec assez de fierté, le plan ainsi conçu à cette fin – trahissant du même coup la bassesse des moyens mis en œuvre pour y parvenir et la malséance foncière que cela implique :

---

[26] *Ibid*., II.1.63-68 : Your bait of falsehood takes this carp of truth:
And thus do we of wisdom and of reach,
With windlasses and with assays of bias,
By indirections find directions out:
So, by my former lecture and advice,
Shall you my son.

[27] *Ibid*., II.1.108-110 : […] as you did command,
I did repel his letters and denied
His access to me.

Laisse-nous aussi, mon aimable Gertrude,
Car nous avons pris nos mesures pour qu'Hamlet vienne ici,
Et qu'il y rencontre, comme par hasard, Ophélie :
Son père et moi, espions justifiés,
Nous allons nous cacher sans être vus,
Pour juger sans encombre de leur entretien,
Et pour savoir de lui, d'après son attitude,
Si c'est ou non chagrin d'amour
Qui le fait souffrir de la sorte. (III.1.28-37)[28]

Bien sûr, c'est sous couvert de bienséance (le prétexte de ce stratagème étant prétendument de venir en aide à Hamlet en tâchant de découvrir « ce qui le fait souffrir ») que le piège est tendu. Mais la suite nous fera comprendre qu'Hamlet n'est pas dupe et, de fait, il déjouera ce piège le moment venu : Polonius, en effet, donne ses instructions à Ophélie à un moment où Hamlet, sans doute, surprend la scène sans révéler sa présence – ce qui expliquerait l'accès de « mélancolie » qui l'assaille dans le célèbre monologue « *to be or not to be* » qui suit immédiatement ce passage et aussi sa manière pour le moins abrupte de s'adresser à Ophélie dans la non moins célèbre « scène du couvent » qui y fait suite. Quoi qu'il en soit, il semble que l'on soit tombé, désormais, dans une phase dramatique où règne sans partage la malséance.

***

Le roi Claudius, alerté par le comportement de plus en plus souvent « bizarre » (pour ne pas dire menaçant) d'Hamlet – la « scène de l'alcôve » et, en particulier, le meurtre de Polonius (dont il sera question un peu plus loin) l'ayant conforté dans ce sentiment –, se méfie du prince et va se mettre à réagir. C'est d'abord, lors de la représentation de *La Souricière*, la pièce dans la pièce – quand il s'aperçoit qu'il est visé indirectement par l'intrigue et le personnage central –, qu'il provoque un esclandre et interrompt brutalement le spectacle, réclamant, terrorisé, que l'on rétablisse la lumière et quittant les lieux brusquement :

OPHÉLIE. Le roi se lève.
HAMLET. Quoi, une décharge à blanc lui fait peur ?
LA REINE. Qu'avez-vous, Monseigneur ?

[28] *Ibid*., III.1.28-37 : Sweet Gertrude, leave us too;
For we have closely sent for Hamlet hither,
That he, as 'twere by accident, may here
Affront Ophelia.
Her father and myself, lawful espials,
Will so bestow ourselves that, seeing unseen,
We may of their encounter frankly judge,
And gather by him, as he is behaved,
If 't be the affliction of his love or no
That thus he suffers for.

POLONIUS. Qu'on arrête la pièce !
LE ROI. Un flambeau ! Partons !
POLONIUS. Un flambeau ! Un flambeau ! Un flambeau !
(*Tous sortent sauf Hamlet et Horatio*)
(III.2.276-281)[29]

Parler ici de malséance est un euphémisme car la violence et la brusquerie qu'implique ce coup de théâtre témoignent d'un comportement bien éloigné de la dignité et de la maîtrise de soi que les règles du *decorum* imposent à toute figure de majesté.

Du coup, Claudius est sur ses gardes et va redoubler de prudence. Il prend même, en deux circonstances particulièrement dramatiques, des initiatives destinées à le débarrasser définitivement du gêneur – initiatives qui révèlent, ou du moins confirment, le fond de sa nature. Tout d'abord, n'ayant plus ni scrupules ni états d'âme, il décide de faire éliminer Hamlet par le roi d'Angleterre – épisode que nous avons évoqué plus haut. Et, paradoxalement, notons que c'est en se réclamant d'un « échange de bons procédés », acte de bienséance *a priori*, qu'il se livre ici à un acte de pure malséance, contraire à toute décence, à l'honneur et à la loyauté : l'assassinat de son sujet et parent. Sa détermination n'a d'égale que sa hâte à savoir Hamlet embarqué, comme il le dit à Rosencrantz et Guildenstern qu'il presse à précipiter ce départ :

Ne le lâchez pas d'une semelle ; faites-le s'embarquer en hâte ;
Point de retard : je veux qu'il soit parti ce soir.
Allez, tout ce qui concerne cette affaire est scellé, réglé ;
Dépêchez-vous, je vous en prie.
(IV.3.56-59)[30]

Toutefois, le plan de Claudius est habilement déjoué par Hamlet qui, après avoir fait exécuter Rosencrantz et Guildenstern à sa place, parvient à revenir sain et sauf au Danemark. À son retour, il fait parvenir au roi une lettre dans laquelle il laisse planer le doute quant à ses intentions – qui peuvent paraître menaçantes quand il annonce qu'il est revenu « nu » (c'est-à-dire « tout seul », donc débarrassé

[29] *Ibid*., III.2.276-281 : *Oph.* The king rises.
Ham. What, frighted with false fire!
Queen. How fares my lord?
Pol. Give o'er the play.
King. Give me some light. Away!
Pol. Lights, lights, lights !
[Exeunt all but Hamlet and Horatio].

[30] *Ibid*., IV.3.56-59 : Follow him at foot; tempt him with speed aboard;
Delay it not; I'll have him hence to-night:
Away! For everything is sealed and done
That else leans on the affair: pray you, make haste!

de Rosencrantz et Guildenstern) : « Haut et puissant seigneur, sachez que j'ai été débarqué tout nu dans votre royaume[31] ». Rien d'étonnant, alors, que Claudius s'inquiète et prenne des dispositions pour prévenir ce danger imminent que représente pour lui le retour d'Hamlet. Il va alors, en effet, tendre à Hamlet un nouveau piège : il va organiser une rencontre au fleuret entre le prince et Laërte (revenu en Angleterre, bien décidé à venger la mort de son père), mais il s'agira d'un combat truqué, conçu de telle manière qu'Hamlet se laissera prendre, lui qui est, au dire même de Claudius, « détaché, / Généreux, exempt de toute ruse[32] » (IV.7.135-136). C'est donc, encore une fois, par un manquement à la loyauté et à l'honneur, c'est-à-dire par un acte de malséance caractérisé, que le roi Claudius va s'efforcer d'éliminer Hamlet une fois pour toutes :

> […] Comme il est détaché,
> Très généreux, exempt de toute ruse,
> Il n'examinera pas les fleurets ;
> Vous pourrez donc, sans nulle peine,
> Ou en rusant un peu, choisir
> Une lame démouchetée et, dans une botte d'assaut,
> Lui faire payer votre père.
> (IV.7.134-140)[33]

Pour corser l'affaire, cette lame serait empoisonnée et, afin de ne pas risquer d'échouer dans sa perfide entreprise, le roi prévoit même, en cas de besoin, une solution de secours :

> […] il faudrait donc,
> Si ce projet faisait long feu, en tenir
> Un autre en réserve qui porterait.
> […]
> Quand vous vous serez bien échauffé dans l'action –
> Et pour cela poussez vos bottes rudement –
> Et qu'il demandera à boire, je lui aurai fait préparer
> Une coupe *ad hoc*, et dès la première gorgée,
> S'il échappe d'aventure à votre pointe empoisonnée,
> Notre objet est atteint.
> (IV.7.153-155 […] 158-163)[34]

---

[31] *Ibid*., IV.7.46 : You shall know I am set naked on your kingdom.
[32] *Ibid*., IV.7.135-136 : […] remiss, / Generous and free from all contriving…
[33] *Ibid*., IV.7.135-140 : […] he, being remiss,
Most generous and free from all contriving,
Will not peruse the foils, so that with ease,
Or with a little shuffling, you may choose
A sword unbated, and in a pass of practice,
Requite him for your father.

La malséance atteint ici son point le plus critique. Il n'est plus question simplement de paroles ou d'attitudes, d'intentions ou de stratagèmes. On est passé à l'étape ultime, celle où les projets perfides deviennent des actes meurtriers et où la malséance s'installe dans sa phase terminale. La violence des émotions, la frénésie irrépressible que peuvent inspirer les passions, se sont muées en une froide détermination mortifère. La malséance a porté ses fruits vénéneux.

***

Dans cette escalade qui conduit les principaux personnages à des explosions de violence à répétition, on ne saurait oublier les réactions de Laërte, revenu en vengeur que rien ne semble devoir détourner de son but. Nous avons évoqué plus haut, au début de cette étude, le contraste manifeste entre son attitude respectueuse et digne au moment où il demande au souverain l'autorisation de partir à l'étranger (I.2.44-53) et la rudesse avec laquelle il l'apostrophe à présent (IV.5.114-115). Il fallait, bien sûr, que se produise un événement capital comme le meurtre de Polonius par Hamlet pour provoquer un tel écart de conduite, faisant passer Laërte de la bienséance la plus formelle à la malséance la plus inattendue. C'est en effet l'émotion et la souffrance à leur paroxysme qui le conduisent à s'exprimer avec une rudesse et une violence verbale sans retenue et le font verser dans l'impudence et l'inconvenance la plus grossière, comme en témoignent ces quelques vers :

> Comment a-t-il trouvé la mort ? Je ne me laisserai pas embobeliner.
> Au diable l'allégeance ! À l'enfer le plus noir tous les serments !
> À l'abîme infernal le scrupule et le salut !
> Je défie la damnation. Au point où j'en suis,
> Je dévoue à l'oubli ce monde et l'autre.
> Vienne ce qui viendra, je ne veux que venger mon père,
> Le venger pleinement !
> (IV.5.130-136)[35]

---

[34] *Ibid*., IV.7.153-155 […] 158-163 :

> […] therefore this project
> Should have a back or second, that might hold,
> If this did blast in proof.
> […] When in your motion you are hot and dry,
> As make your bouts more violent to that end –
> And that he calls for drink, I'll have prepared him
> A chalice for the nonce; whereon but sipping
> If he by chance escape your venom'd stuck,
> Our purpose may hold there.

[35] *Ibid*., IV.5.130-136 : How came he dead? I'll not be juggled with:

> To hell, allegiance! Vows, to the blackest devil!
> Conscience and grace, to the profoundest pit!
> I dare damnation: to this point I stand,

Un cas à part de malséance

Il existe un cas un peu à part de malséance : il s'agit de la scène où Ophélie, plongée dans une détresse totale à la suite de la mort de son père, a fini par perdre la raison. Elle entonne une chanson aux paroles scabreuses qui témoignent d'une impudeur inattendue de sa part :

> C'est demain la Saint-Valentin,
> Et le matin, de très bonne heure,
> J'allai vierge, à votre fenêtre,
> Pour être votre Valentine.
> Il se leva, il s'habilla,
> Il ouvrit l'huis de sa chambrette :
> Quand elle entra, elle était vierge,
> Et ne l'était plus en sortant.
> (IV.5.48-54)[36]

Et elle poursuit, dans ce que les souverains considèrent comme son délire :

> Par Gis et Sainte Charité,
> Hélas, foin de la honte,
> Les galants au besoin font ça,
> Et morbleu, ils ont tort.
> Avant de me trousser, dit-elle,
> Vous vouliez m'épouser.
> Et il lui répond :
> Je l'aurais fait, je le jure,
> Si n'étiez venue à mon lit. (IV.5.59-68)[37]

That both the worlds I give to negligence.
Let come what comes: only I'll be revenged
Most throughly for my father.

[36] *Ibid*., IV.5.48-54 :

To-morrow is Saint Valentine's day
All in the morning betime.
And I a maid at your window,
To be your Valentine.
Then up he rose, and donn'd his clothes.
And dupp'd the chamber-door;
Let in the maid, that out a maid
Never departed more.

[37] *Ibid*., IV.5.59-68 :

By Gis and by Saint Charity,
Alack, and fie for shame!
Young men will do it, if they come to't:

Peut-on attribuer de telles paroles uniquement à une douleur extrême qui déchire brutalement le voile des apparences et des bonnes manières inculquées depuis toujours ? ou faut-il y voir le surgissement soudain de pulsions mal étouffées ou trop longtemps réprimées par un monde où s'imposent avec rigueur les convenances et les règles intangibles de la bienséance ?

***

Qu'il s'agisse, en tout cas, de Polonius, du roi Claudius ou de Laërte, nous l'avons vu, leurs manifestations de malséance correspondent en général à des réactions dictées par les circonstances – et se présentent comme des réponses appropriées à des situations de crise – plus qu'à une volonté de provoquer ces situations : leur tendance, au contraire, à maintenir prudemment le *statu quo*, à ne pas troubler l'ordre établi et plutôt même à en assurer la pérennité plaiderait plutôt en faveur d'une adhésion sans réserve aux valeurs et aux lois de la bienséance.

Tel n'est probablement pas le cas d'Hamlet…

De la malséance comme *modus operandi* en situation de crise : Hamlet ou l'esprit de révolte et de provocation

D'emblée, et tout au long de la pièce, loin de se plier aux lois non écrites de la bienséance, Hamlet se comporte en révolté et en anticonformiste, en « marginal[38] » si l'on peut dire.

Dès les premières scènes, en effet, immédiatement après les révélations du spectre – qui semblent avoir été un élément déclencheur –, Hamlet, bouleversé, tourmenté, ne cessera de se comporter avec bizarrerie, bien loin des « bonnes manières » en usage à la cour. Pourtant, avant même ces révélations, Hamlet a déjà adopté un comportement qui le range dans la catégorie des « malcontents » : il est vrai que, comme l'aura pressenti la reine Gertrude, sa mère, il nourrit un violent ressentiment à l'égard du couple royal du fait de « la mort de son père et notre trop prompt mariage[39] » (II.2.56).

Ceci explique l'antipathie que lui inspire le roi, son oncle (devenu son beau-père), lequel n'a pas manqué de remarquer l'humeur sombre et l'air renfrogné d'Hamlet, voire son agressivité à son égard. Il note avec perspicacité :

By cock, they are to blame,
Quoth she, before you tumbled me,
You promised me to wed.
He answers:
So would I ha' done, by yonder sun,
An thou hadst not come to my bed.

[38] Nous avons consacré, naguère, tout un chapitre à cet aspect de la personnalité d'Hamlet. Voir Maurice Abiteboul, « Hamlet le marginal : enquête sur la mélancolie et la "bizarrerie" d'Hamlet », chapitre I, in *Qui est Hamlet ?*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 11-23.

[39] *Hamlet*, II.2.56 : His father's death and our o'erhasty marriage.

Mais s'ancrer
Dans un deuil obstiné,
C'est un entêtement impie, un chagrin peu viril ;
Il marque une volonté rétive au ciel,
Un cœur débile, une âme insoumise.
[…]
Pourquoi le prendre à cœur dans une rébellion chagrine ?
(I.2.92-101)[40]

Les termes « obstiné » (*obstinate*), « entêtement » (*stubbornness*), « volonté rétive » (*will most incorrect*), « âme insoumise » (*a mind impatient*), « rébellion chagrine » (*peevish opposition*) soulignent, tous, l'absence de bienséance dont fait preuve Hamlet et sont comme des éléments à charge dans son procès en malséance. Tout, dans son comportement, trahit son mécontentement et sa révolte contre cet ordre nouveau qu'il ne peut s'empêcher d'observer avec répulsion et de rejeter avec écœurement. Même la reine Gertrude, sa mère, lui conseille de « dépouiller cette sombre couleur[41] » qui affiche le deuil qui le frappe et, en quelque sorte, de se conformer avec bienséance aux nouvelles règles de la cour.

Mais Hamlet ne se contente pas de marquer sa réprobation des nouveaux usages à la cour par un comportement qualifié par le roi, on l'a vu, de « rébellion chagrine ». Il va à présent manifester son hostilité vis-à-vis du pouvoir en place en critiquant ouvertement le roi et ses mœurs dissolues :

Le roi veille ce soir et fait ripaille,
L'orgie et la danse bondissante se déchaînent ;
Et tandis qu'il entonne ses rasades de vin du Rhin,
C'est ainsi que trompettes et timbaliers brament
La gloire de ses beuveries. (I.4.8-12)[42]

Il ira même jusqu'à laisser violemment éclater sa rancœur et sa rage :

---

[40] *Ibid*., I.2.92-101 : […] but to persever
In obstinate condolement is a course
Of impious stubbornness; 'tis unmanly grief
It shows a will most incorrect to heaven,
A heart unfortified, a mind impatient.
[…] Why should we, in our peevish opposition
Take it to heart?

[41] *Ibid*., I.2.68 : […] cast thy nighted colour off.

[42] *Ibid*., I.4.8-12 : The king doth wake to-night and takes his rouse,
Keeps wassail, and the swaggering up-spring reels;
And as he drains his draughts of Rhenish down,
The kettle-drum and trumpet thus bray out
The triumph of his pledge.

Ah, traître, traître, ignoble traître souriant !
Mes tablettes ! Il est séant que je note,
Qu'on peut sourire, sourire encore, et être un traître ! (I.5.106-108)[43]

À mesure que le drame progresse, l'humeur d'Hamlet se détériore et son comportement devient de plus en plus erratique. Dans une évocation émouvante, Ophélie décrit l'allure dépenaillée d'Hamlet puis son comportement pitoyable :

Messire, comme j'étais à coudre en mon retrait,
Monseigneur Hamlet a surgi devant moi, son pourpoint dégrafé,
Sans chapeau sur la tête, ses chausses 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.
(II.1.77-84)[44]

Elle ajoute, encore effrayée mais prise d'une profonde pitié :

Il m'a prise par le poignet en le serrant très fort,
Puis s'éloignant de toute la longueur de son bras,
Et tenant l'autre main sur ses yeux, comme ceci,
Il se mit à scruter mon visage,
Comme s'il voulait le dessiner. Il est resté longtemps ainsi
Puis, à la fin, me secouant un peu le bras,
Et par trois fois hochant la tête, comme ceci,
Il a poussé un si profond, un si pitoyable soupir
Qu'il semblait devoir faire éclater son corps
Et terminer sa vie. […]. (II.1.87-96)[45]

---

[43] *Ibid*., I.5.106-108 : O, villain, villain, smiling, damned villain!
My tables, – meet it is I set it down,
That one may smile, and smile, and be a villain!

[44] *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 ankle,
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.

[45] *Ibid*., II.1.87-96 : He took me by the wrist and held me hard;
Then goes he to the length of all his arm,
And with his other hand thus o'er his brow,
He falls to such perusal of my face

Pourtant Hamlet n'a pas toujours eu un tel comportement, lui qui avait été, toujours comme le rappelle Ophélie, « 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[46] », bref la quintessence de la bienséance. Mais chez Hamlet, la bienséance semble avoir laissé place désormais à la malséance.

La malséance sur un mode mineur

Cette malséance se manifeste sous des formes assez légères parfois quand, par exemple, Hamlet s'emploie à ridiculiser tel ou tel personnage qu'il méprise trop pour lui témoigner autre chose que de l'ironie. Il fait alors preuve d'insolence, d'impertinence ou d'inconvenance – mais avec mesure, si l'on peut dire.

C'est ainsi qu'Hamlet, à plusieurs reprises dans la pièce, traite Polonius de manière désinvolte, pour ne pas dire grossière, se jouant de la stupidité de celui qui se croyait plus malin que lui : il est vrai qu'il peut avoir de bonnes raisons d'en vouloir à Polonius car il vient sans doute de surprendre, juste avant leur rencontre, la conversation au cours de laquelle le vieux courtisan confiait au couple royal son plan pour amener Hamlet à se trahir (II.2.129-169). C'est en effet immédiatement après cette scène qu'intervient la rencontre entre Hamlet et Polonius (II.2.170-223). Usant d'un langage équivoque, à la fois limpide et pourtant porteur d'un sens obscur – qui fait dire à Polonius : « Tout de même, il y a de la méthode en sa folie[47] » –, Hamlet se paie effrontément la tête du conseiller du roi, concluant leur entretien par ces mots sévères sans appel : « Ces vieillards stupides, quelle plaie ![48] ».

Un peu plus tard, c'est encore en le tournant en ridicule qu'Hamlet fait passer Polonius pour une girouette, l'amenant à se contredire avec une maîtrise implacable :

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

> As he would draw it. Long stay'd he so;
> At last, a little shaking of mine arm,
> And thrice his head thus waving up and down,
> He raised a sigh so piteous and profound
> As it did seem to shatter all his bulk
> And end his being.

[46] *Ibid*., III.1.160-162 : The expectancy and rose of the fair state,
> The glass of fashion and the mould of form,
> The observed of all observers.

[47] *Ibid*., II.2.208: Though this be madness, yet there is method in't.

[48] *Ibid*., II.2.223: These tedious old fools!

POLONIUS. Il ressemble fort à une baleine.
(III.2.393-398)[49]

Hamlet, dans ce court passage, qui tient Polonius pour un « vieillard stupide », semble se régaler de « se payer sa tête », se vengeant pour l'heure à bon compte du courtisan qu'il déteste pour toutes les manigances qu'il a jusqu'ici conçues contre lui. Mais leur rencontre suivante aura d'autres effets que la simple mise en boite et précipitera l'issue fatale.

Il y a aussi Osric, chargé de transmettre à Hamlet l'invitation à participer à une passe d'armes avec Laërte. Là encore, Hamlet s'en donne à cœur joie, traitant avec une parfaite désinvolture et une impertinence achevée ce personnage falot. Comme avec Polonius précédemment, il se joue de la stupidité du personnage :

HAMLET. Appliquez votre bonnet à son juste usage : il est fait pour la tête.
OSRIC. Je remercie votre Seigneurie, il fait très chaud.
HAMLET. Non, je vous assure, il fait très froid, le vent vient du Nord.
OSRIC. Il fait moyennement froid, Monseigneur.
HAMLET. Tout de même, il me semble qu'il fait une chaleur étouffante.
(V.2.96-101)[50]

Jusqu'ici, il ne s'agit que de propos sans grande portée et qui dénotent seulement de la part d'Hamlet un esprit de contradiction et une volonté maligne de ridiculiser l'interlocuteur pour le punir de sa stupidité ou de son étroitesse d'esprit. Passé maître dans l'art de la parole et de la repartie mordante, Hamlet se contente pour le moment de « châtier en faisant rire » – selon le vieil adage latin *castigat ridendo mores*. La malséance, à ce niveau, demeure encore dans des limites acceptables.

***

Mais, bien vite, cette malséance, seulement verbale pour le moment, va se muer en une malséance comportementale, accompagnée parfois d'une violence pouvant aller jusqu'à des actes aux conséquences fatales.

À deux reprises au moins, Hamlet aura avec Ophélie un comportement violent ou indécent. Dans un premier cas, son langage est d'une brutalité verbale

[49] *Ibid*., III.2.393-398: *Ham*. Do you see yonder cloud that's almost in shape of a camel?
Pol. By the mass, and 'tis like a camel, indeed.
Ham. Methinks it is like a weasel.
Pol. It is backed like a weasel.
Ham. Or like a whale?
Pol. Very like a whale.

[50] *Ibid*., V.2.96-101: *Ham*. Put your bonnet to its right use: 'tis for the head!
Osr. I thank your lordship, it is very hot.
Ham. No, believe me, 'tis very cold; the wind is northerly.
Osr. It is indifferent cold, my lord, indeed.
Ham. But yet methinks it is very sultry and hot.

inouïe – même si l'on peut attribuer son exaspération à une situation où il peut avoir vu une sorte de trahison de la part de la jeune fille (elle a dû, en effet, récemment marquer une certaine distance vis-à-vis du prince et lui rendre ses cadeaux et gages d'amour afin d'obéir aux injonctions de son père, Polonius). C'est donc dans la fameuse « scène du couvent » (III.1.90-169) qu'Hamlet laisse éclater sa profonde déception et sa fureur désespérée. Il dénie l'avoir jamais aimée[51] et l'encourage à « entrer au couvent » – ce terme, en anglais élisabéthain, étant à double sens (*double entendre*) et faisant précisément référence, de manière ici on ne peut plus malséante, à des bordels. Au cours de cette scène, Hamlet ressasse sa recommandation faite à Ophélie, répétant à cinq reprises : « Va-t-en dans un couvent ! » et dresse un réquisitoire en règle contre la gent féminine et contre le mariage :

> J'ai entendu parler aussi, et beaucoup trop, de vos farderies. Dieu vous a donné un visage, et vous vous en fabriquez un autre, vous vous trémoussez, vous marchez l'amble, vous zézayez, vous donnez des sobriquets aux créatures de Dieu, et vous mettez au compte de l'ignorance votre impudicité. Allez, j'en ai assez, cela m'a rendu fou ! Je le répète, nous ne voulons plus de mariage ; ceux qui sont déjà mariés vivront, hors un seul ; les autres resteront comme ils sont. Au couvent, pars donc pour le couvent ! (III.1.148-155)[52]

Cette attaque en règle intervient, souvenons-nous en, juste après le fameux monologue *to be or not to be* – ce qui pourrait expliquer, du moins en partie, le profond pessimisme qui émane de cette scène, Hamlet étant encore, lorsqu'il rencontre Ophélie, sous le coup d'une crise spirituelle sans précédent. Elle ne fait d'ailleurs que confirmer l'opinion d'Hamlet quand, navré par le si prompt remariage de sa mère, il s'écriait, un peu plus tôt, avec dépit : « Un tout petit mois ! / Je n'y veux pas penser. Fragilité, femme est ton nom[53] ! ».

À un autre moment dans la pièce, un peu plus tard, Hamlet va se conduire de manière indécente avec Ophélie, tenant des propos grivois – qui frôlent l'obscénité – et adoptant une attitude inappropriée alors que va débuter la représentation de *La Souricière* avec la pantomime en préambule :

---

[51] *Ibid*., III.1.115-120: *Ham*. I did love you once.
Oph. Indeed, my lord, you made me believe so.
Ham. You should not have believed me.
[…] I loved you not.

[52] *Ibid*., III.1.148-155: I have heard of your paintings too, well enough; God hath given you one face, and you make yourselves another: you jig, you amble, and you lisp and knick-name God's creatures, and make your wantonness your ignorance. Go to, I'll no more on't; it hath made me mad. I say we will have no more marriages; those that are married already, all but one, shall live; the rest shall keep as they are. 'To a nunnery, go!

[53] *Ibid*., I.2.145-146 : Frailty, thy name is woman!

LA REINE. Viens ici, mon cher Hamlet, t'asseoir près de moi.
HAMLET. Non, ma mère. Voici un meilleur aimant.
POLONUS. (*au roi*). Hé, hé, notez-vous cela ?
HAMLET. (*se couchant aux pieds d'Ophélie*). Puis-je m'étendre, Madame, entre vos genoux ?
OPHÉLIE. Non, Monseigneur.
HAMLET. Je veux dire y poser ma tête ?
OPHÉLIE. Oui, Monseigneur.
HAMLET. Pensez-vous que mes intentions étaient d'un manant ?
OPHÉLIE. Je ne pense rien, Monseigneur.
HAMLET. Voilà une bonne chose à mettre entre les jambes d'une jeune fille.
OPHÉLIE. Quoi, Monseigneur ?
HAMLET. Rien. (III.2.116-127)[54]

Est-il besoin de préciser qu'en argot élisabéthain « rien » (*nothing*) est un euphémisme pour « vagin » ? Ce qui ne fait que souligner l'intention d'Hamlet de prolonger jusqu'à la grossièreté assumée la signification équivoque qu'implique sa conduite et que comportent ses propos.

Ni l'une ni l'autre de ces deux scènes, prise isolément, n'a probablement vraiment ébranlé l'équilibre mental d'Ophélie mais l'accumulation des situations tendues auxquelles elle est confrontée ne manquera pas de contribuer – s'ajoutant au deuil brutal qui la frappera avec le meurtre de son père tué par l'homme qu'elle aime – à avoir finalement raison de sa résistance mentale et à la pousser au suicide. On voit comment des paroles violentes, des attitudes inappropriées et des actes malséants auront inexorablement mené à alimenter le processus tragique.

Il faut bien convenir que le comportement d'Hamlet à l'égard du roi, en particulier lors de la pièce dans la pièce (III.2.183-281), à savoir la représentation de *La Souricière*, est, pour le moins, dépourvu de l'esprit de bienséance. Le titre seul, déjà, annonce qu'il y sera question d'un piège dans lequel Claudius est censé tomber et donc qui doit le conduire à se trahir. Rappelons-nous les paroles

[54] *Ibid*., III.2.116-127 : *Queen*. Come hither, my dear Hamlet, sit by me.
Ham. No, good mother, here's metal more attractive.
Pol. [*To the king*] O, ho! Do you mark that?
Ham. Lady, shall I lie in your lap?
Oph. No, my lord.
Ham. I mean, my head upon your lap?
Oph. Ay, my lord.
Ham. Do you think I meant country matters?
Oph. I think nothing, my lord.
Ham. That's a fair thought to lie between maids'legs.
Oph. What is, my lord?
Ham. Nothing.

d'Hamlet, à la toute fin de l'acte II, lorsqu'il a conçu son plan : « Cette pièce est le piège / Où se prendra la conscience du roi[55] ». Et de fait, le roi ne supportera pas longtemps un spectacle destiné à lui évoquer, de manière à peine voilée, les actes qu'il a commis pour se débarrasser de son frère et le remplacer sans délai. Il entre dans une fureur noire, nous l'avons vu plus haut, interrompt la représentation et quitte la salle avec pertes et fracas[56] (III.2.276-281). Mais le spectacle offert au roi est une arme à double tranchant : alerté de l'imminence du danger qui désormais le menace, Claudius prend immédiatement des mesures d'urgence et, à son tour, va entreprendre de se débarrasser de celui en qui il vient de découvrir son pire ennemi. Le comportement malséant d'Hamlet aura, en l'occurrence, pour conséquence de précipiter le cours des choses et d'accélérer *ipso facto* le processus tragique.

Il y a aussi, dans la « scène du cimetière » (V.1), ce moment où Hamlet et Laërte bondissent dans la tombe fraîchement creusée où doit être ensevelie Ophélie et en viennent aux mains, sans aucun respect pour la jeune morte, pour la solennité du lieu et de l'événement, sans aucun respect pour les règles communes de la bienséance – chacun revendiquant la plus grande « somme d'amour » qu'il portait à Ophélie :

> LAËRTE. Ah, qu'un triple malheur
> Tombe dix fois triple sur la tête maudite
> Dont le crime impie te priva de ta fine raison !
> Retenez un moment la terre
> Que je la prenne une fois encore dans mes bras.
> (*Il saute dans la fosse*)
> Et maintenant entassez votre poussière par-dessus les vivants et les morts,
> De sorte que ce creux devienne une montagne
> Qui dépasse l'antique Pélion
> Et la céleste cime de l'Olympe azuré.
> HAMLET. (*s'avançant*) Quel est celui dont le chagrin
> S'exhale avec autant d'emphase ? dont les mots de deuil
> Évoquent les mouvantes étoiles et les font s'arrêter,
> Comme des auditeurs blessés de surprise ? Me voici, moi,
> Hamlet le Danois ! (*Il saute dans la fosse*).
> LAËRTE (*le saisissant à bras le corps*). Que le diable enlève ton âme !
> HAMLET. Tu pries mal.
> Enlève tes doigts, s'il te plaît, de ma gorge,
> Car je ne suis pas bilieux et violent,
> Il y a tout de même en moi je ne sais quoi de dangereux
> Que tu feras sagement de craindre. Ôte ta main !

[55] *Ibid*., II.2.633-634 : The play's the thing
Wherein I'll catch the conscience of the king.
[56] *Ibid*., III.2.276-281. Voir note 29.

LE ROI. Qu'on les sépare !
LA REINE. Hamlet ! Hamlet !
TOUS. Messieurs !
HORATIO. Mon bon seigneur, du calme. (*Les assistants les séparent : ils sortent de la fosse*).
(V.1.269-288)[57]

C'est là une scène emblématique qui témoigne des excès auxquels peuvent conduire des comportements éloignés de tout code de bonne conduite. La douleur à son paroxysme, comme la passion sans contrôle, ou tout acte inspiré par l'esprit de vengeance outrepassent les diktats de la raison ou des simples convenances. Les règles les plus élémentaires de la bienséance sont alors bafouées et la décence totalement oubliée.

***

On en arrive alors, après avoir oublié ce qui permet la vie apaisée en société, à un stade qui n'autorise plus de retour en arrière. Le mécanisme de la malséance une fois enclenché, plus rien ne l'arrêtera et les événements s'enchaîneront désormais à un rythme effréné, provoquant, tous, inéluctablement, les conséquences fatales qui nous font assister, outre le suicide d'Ophélie, à la fin tragique

[57] *Ibid*., V.1.269-288 : *Laer.* O, treble woe
Fall ten times treble on that cursed head
Whose wicked deed thy most ingenious sense
Deprived thee of! Hold off the earth a while.
Till I have caught her once more in mine arms:
[*Leaps into the grave.*]
Now pile your dust upon the quick and dead,
Till of this flat a mountain you have made
To o'ertop old Pelion or the skyish head
Of blue Olympus.
Ham.[*Advancing*] What is he whose grief
Bears such an emphasis? Whose phrase of sorrow
Conjures the wandering stars and makes them stand
Like wonder-wounded hearers? This I
Hamlet the Dane ! [*Leaps into the grave.*]
Laer. The devil take thy soul! [*Grappling with him.*]
Ham. Thou pray'st not well.
I prithee, take thy fingers from my throat;
For, though I am not splenitive and rash,
Yet have I in me something dangerous,
Which let thy wisdom fear. Hold off thy hand!
King. Pluck them asunder!
Queen. Hamlet, Hamlet!
All. Gentlemen –
Hor. Good my lord, be quiet.
[*The Attendants part them, and they come out of the grave.*]

de Polonius (III.4), à celle de Rosencrantz et de Guildenstern (rapportée en V.2), et, plus loin, dans la scène finale, à celles de la reine Gertrude, de Laërte, du roi Claudius et d'Hamlet lui-même.

Pour ce qui est de la mort de Polonius, tout commence par cet acte de malséance fondamental, quand Polonius – désireux, pour complaire au roi et assurer sa mission, de percer le mystère d'Hamlet –, se dissimule, dans la chambre de la reine, derrière une tenture afin de mieux pouvoir espionner Hamlet et donc de surprendre la conversation qui va avoir lieu entre la mère et le fils. Cette fameuse scène, dite « scène de l'alcôve », nous présente un Hamlet hors de lui, très « remonté » contre sa mère et prêt à la brutaliser physiquement après l'avoir agressée verbalement avec une rudesse sans égale :

> HAMLET. Allons, allons, asseyez-vous ! Vous ne bougerez pas.
> Vous ne sortirez pas que je vous aie montré un miroir
> Où vous verrez le tréfonds de votre âme.
> LA REINE. Que vas-tu faire ? Tu ne vas pas m'assassiner ?
> Au secours, au secours, à moi !
> POLONIUS. (*caché*). Holà ! au secours ! au secours !
> HAMLET (*dégainant*). Eh, quoi ! Un rat ! (*transperçant la tenture*). Il est mort ! Un ducat qu'il est mort !
> POLONIUS. (*caché*). Ah, il m'a tué ! (*Il tombe et meurt*). (III.4.18-24)[58]

Hamlet croyait avoir tué le roi mais lorsqu'il prend conscience de sa méprise, il n'exprime pas le moindre remords mais, au contraire, adopte une attitude détachée par rapport à l'acte meurtrier qu'il vient de commettre. Il a ces simples paroles en guise d'éloge funèbre : « Adieu, pauvre imbécile, indiscret curieux ! / Je croyais que c'était ton maître[59] » et, s'adressant à sa mère, il reprend de plus belle :

> Silence ! Asseyez-vous !
> Et laissez-moi vous tordre le cœur. Oui, s'il est pétri
> D'une matière perméable,
> Si la criminelle habitude ne l'a pas tellement durci
> Qu'il soit un rempart fortifié contre la raison,
> C'est ce que je vais faire.

---

[58] *Ibid*., III.4.18-24 : Come, come, and sit you down; you shall not budge;
You go not till I set you up a glass
Where you may see the inmost part of you.
Queen. What wilt thou do? Thou wilt not murder me?
Help, help, ho!
Pol. [*Behind*] What, ho! Help, help, help!
Ham.[*Drawing*] How now! A rat? Dead, for a ducat, dead!
Pol. [*Behind*] I am slain! [*Falls and dies*]

[59] *Ibid*., III.4.30-31 : Thou wretched, rash, intruding fool, farewell!
I took thee for thy better.

LA REINE. Qu'ai-je fait pour que tu oses déchaîner
Ta langue contre moi dans un fracas aussi brutal ?
(III.4.34-40)[60]

Nulle bienséance dans ces échanges terriblement cruels au point que la reine, brisée par cette épreuve que vient de lui infliger son fils, n'a plus que ces mots pour exprimer son profond désarroi : « Hamlet, tu m'as fendu le cœur en deux[61] ».

C'est avec la même sécheresse de cœur, et sans la moindre émotion, qu'Hamlet va, dans le récit qu'il fait plus tard à Horatio, évoquer la manière dont il a réussi à échapper au traquenard tendu par Claudius et à se débarrasser, en route pour l'Angleterre, de Rosencrantz et Guildenstern. Là encore, sa méthode a consisté à appliquer la politique du pire pour se tirer d'un mauvais pas. Il leur avait déjà fait savoir, auparavant, avec une certaine rudesse, qu'ils ne sauraient lui soutirer des informations le concernant – susceptibles de leur révéler cette vérité sur lui-même qu'il gardait jalousement pour lui (III.2.308-389) – et que leurs mauvaises manières dans leur façon de l'amener à se trahir et de le repousser dans ses ultimes retranchements lui étaient devenues odieuses :

> […] pourquoi vous évertuer ainsi à me relancer, comme si vous me vouliez pousser vers un piège ? […] Alors, voyons, quel mépris vous me témoignez ! 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 incapable de le faire parler. Croyez-vous, vertubleu, qu'il soit plus facile de jouer de moi que d'un flageolet ? Prenez-moi pour tel instrument qu'il vous plaira : vous aurez beau me tarabuster, vous ne pourrez pas jouer de moi.
> (III.2.361-389)[62]

---

[60] *Ibid*., III.4.34-40 : *Ham*. Peace! Sit you down!
And let me wring your heart: for so I shall,
If it be made of penetrable stuff;
If damned custom have not brass'd it so,
That it be proof and bulwark against sense.
Queen. What have I done, that thou darest wag thy tongue
In noise so rude against me?

[61] *Ibid*., III.4.156 : O Hamlet, thou hast cleft my heart in twain.

[62] *Ibid*., III.2.361-389: […] why do you go about to recover the wind of me, as if you would drive me into a toil? […) Why, look you now, how unworthy a thing you make of me! 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 the little organ; yet cannot you make it speak. 'Sblood, do you think I am easier to be played

Les relations entre Hamlet et ses deux anciens condisciples s'enveniment à mesure que ces derniers, tout dévoués au nouveau roi, tentent de percer son mystère[63]. Il n'est pas exagéré de penser que le ton malséant qui transparaît dans des propos comme ceux que nous venons d'évoquer annonce déjà la rancœur et le ressentiment qu'il va bientôt nourrir à leur égard et, par voie de conséquence, son hostilité ouverte à leur encontre – au point qu'il n'éprouvera nul état d'âme quand il lui faudra prendre des mesures drastiques et les envoyer à la mort à sa place (ne pourrait-on, d'ailleurs, y voir un cas de légitime défense ?). Rappelons le récit qu'il en fait à Horatio, au cours duquel il relate le fameux épisode de la rencontre avec les pirates en mer (à la faveur de laquelle il réussira à revenir promptement au Danemark) et la manière rusée dont il parvient (en substituant une lettre écrite par lui à celle que Claudius destinait à son royal cousin d'Angleterre) à faire exécuter Rosencrantz et Guildenstern à sa place. Il est en effet demandé instamment au roi d'Angleterre :

> […] Qu'aussitôt vu et su le contenu de cette missive
> Sans débattre peu ou prou la chose,
> Sans leur octroyer le temps de se confesser,
> Il mît à mort les porteurs. (V.2.44-47)[64]

La conduite malséante de Rosencrantz et Guildenstern vis-à-vis d'Hamlet aura donc eu, une fois de plus, des conséquences tragiques : elle aura entraîné, tout d'abord, de la part d'Hamlet ce qu'il appelle lui-même une « incivilité » :

> Remontant de ma cabine,
> Mon caban marin jeté sur mes épaules,
> J'allais à leur recherche à tâtons, dans le noir.
> Mon désir s'accomplit, je palpai le paquet
> Et je me retrouvai à la fin dans ma chambre.
> Alors ma crainte *oubliant toute civilité*,
> Je me permets de rompre le sceau de la noble missive […] (V.2.12-18)[65]

---

on than a pipe? Call me what instrument you will, though you can fret me, yet you cannot play upon me.

[63] Voir mon chapitre consacré à la détérioration progressive, mais inéluctable, de leur amitié : Maurice Abiteboul, « La fin d'une amitié : un minidrame dans *La Tragédie d'Hamlet* », chapitre IV, in *Qui est Hamlet ?*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 49-59.

[64] *Hamlet*, V.2.44-47 : That, on the view and knowing of these contents,
Without debatement further, more or less,
He should the bearers put to sudden death,
Not shriving-time allow'd.

[65] *Ibid*., V.2.12-18 : Up from my cabin,
My sea-gown scarf'd about me, in the dark,
Groped I to find out them; had my desire,

Et cette « incivilité », en soi relativement mineure, entraînera une fois de plus des conséquences d'une importance capitale, étant l'élément déclencheur qui conduira à l'issue fatale.

D'incivilités ou provocations en paroles rudes ou gestes inappropriés, de propos brutaux ou indécents en comportements agressifs, voire hostiles et, pour finir, d'interventions répréhensibles ou actions irréfléchies en actes criminels, c'est tout le spectre de la malséance qui est ainsi balayé dans *Hamlet*. On en arrive alors au stade ultime, marqué par l'irréparable : la mort de tous les personnages principaux y compris le héros de la pièce.

On a vu comment Polonius, le premier d'entre eux, aura fait les frais des conséquences ultimes de cette malséance, tué d'un coup de rapière par Hamlet alors qu'il espionnait l'entretien entre la mère et son fils. Et puis il y aura eu le suicide d'Ophélie, cruellement frappée par cette mort et par la fin de ses illusions concernant son prince, le beau ténébreux. Successivement périront aussi, pour finir, la reine Gertrude, qui boit la coupe empoisonnée que le roi avait destinée à Hamlet ; et puis Claudius lui-même, forcé par Hamlet d'ingurgiter le reste de cette coupe empoisonnée ; et puis encore Laërte qui, dans le tumulte de la passe d'armes avec Hamlet, échange par mégarde les fleurets et reçoit d'Hamlet un coup mortel avec le fleuret au bout empoisonné qui était initialement destiné à frapper Hamlet. Enfin, c'est Hamlet lui-même qui trouve la mort, ayant, l'instant d'avant, été touché par ce même fleuret empoisonné. Il recueille alors l'adieu émouvant de son ami Horatio :

> HAMLET. Le reste est silence (*Il meurt*)
> HORATIO. Un noble cœur vient de se rompre. Cher Prince, bonne nuit,
> Et que des vols d'anges chantants t'emportent au repos ! (V.2.369-371)[66]

Tel aura été le destin de tous ces personnages, que tout, leur rang, leur statut, leur éducation, avait en quelque sorte « programmé » pour adhérer aux bonnes mœurs et aux bonnes manières de leur société et au respect des valeurs traditionnelles, bref pour mener une vie conforme aux idéaux de la bienséance. Mais le « péché originel », le meurtre du vieux roi Hamlet, aura suffi, élément déclencheur *capital*, pour que s'enraye la machine bien huilée des convenances et de la bienséance : la malséance avait dès lors pris le pas et conduit vers un bouleversement inéluctable, irréversible et irrémédiable.

> Finger'd their packet, and in fine withdrew
> To mine own room again; making so bold,
> My fears forgetting manners, to unseal
> Their grand commission.

[66] *Ibid*., V.2.369-371 : *Ham.* The rest is silence. [*He dies.*]
Hor. Now cracks a noble heart. Good night, sweet prince,
And flights of angels sing thee to thy rest!

L'ultime manifestation de l'œuvre mortifère da la malséance dans la pièce intervient donc, naturellement, dans le dénouement et dans l'accumulation des cadavres dans les derniers moments de la tragédie. L'enchaînement quasi automatique, tout au long de la pièce, des événements dramatiques – depuis les simples manifestations de mauvaise humeur et de ressentiment du héros, ses explosions de rage et de colère, ses comportements de révolte et d'insoumission, en passant par les moments où la violence verbale et la brutalité des propos versent dans la grossièreté ou l'indécence, sans parler des manières insolentes ou des impertinences, ou, pire encore, des actes d'incivilité, d'agressivité ou de franche hostilité auxquels s'abandonnent les uns et les autres – aboutit à l'instauration du désordre et, de proche en proche, à un état de malaise généralisé qui finira par la tragédie que l'on sait. On assiste ainsi à une détérioration, progressive dans certains cas, brutale parfois, des rapports entre les différents personnages – et, au premier chef, entre Hamlet lui-même et son entourage (à l'exclusion de son ami de cœur Horatio).

On peut dire que, dans cette tragédie, loin de considérer la bienséance comme un simple vernis – et en dépit de la fameuse phrase prononcée par Hamlet (« Je ne connais pas le "semble" ») –, Shakespeare laisse apparaître, en filigrane, qu'elle est assurément la terre des hommes de bonne volonté, le socle des valeurs humaines qu'il faut défendre (amour, amitié, bienveillance, paix) et la condition *sine qua non* pour préserver l'équilibre et la bonne santé d'une société – la malséance se révélant être le symptôme d'une maladie, la maladie dont se plaindra toujours l'humanité en souffrance et en révolte.

Maurice ABITEBOUL
Avignon Université

DE L'INDÉCENCE À LA DÉCENCE DANS *LES JOYEUSES COMMÈRES DE WINDSOR* DE WILLIAM SHAKESPEARE[1]

Comédie de Shakespeare, *Les Joyeuses commères de Windsor* sont une œuvre de commande de la reine Elisabeth I[ère] qui, après avoir apprécié le personnage de Falstaff dans les deux parties du *Roi Henry IV*, ne s'était pas consolée de sa mort dans *Henry V*. Elle souhaitait ardemment qu'il fût ressuscité. Le dramaturge déféra au désir de la souveraine. Écrite à la hâte, la pièce fut jouée pour la première fois au château de Windsor devant la souveraine et la Cour, à l'occasion d'une fête de l'Ordre de la Jarretière (1597), s'il faut en croire Anne Page ou Mistress Quickly, à l'acte V, scène v, vers 60-80. Elle fut enfin inscrite au Registre des Libraires au début de 1602. Elle tient d'abord de la farce. En effet, elle mêle une double intrigue burlesque, d'une part avec Sir John Falstaff cherchant fort gauchement et fort naïvement à se gagner les faveurs et les fortunes respectives de Mrs. Ford et de Mrs. Page, bourgeoises de la ville, et d'autre part, avec Slender et le Dr. Caïus, qui se disputent vainement le cœur de la jeune et ravissante Anne Page (« fair Mistress Anne », I, i, 248). D'autre part, une troisième intrigue de nature romanesque met en scène le gentilhomme Fenton et Anne Page qui s'aiment et qui réussiront à déjouer toutes les manœuvres utilisées par Mr. et Mrs. Page pour contrarier leur désir de se marier. Sous une apparente légèreté, la pièce a une portée morale, car il s'agit, à travers le physique, les actions et les propos des personnages, d'opposer la bienséance à la malséance, la décence à l'indécence et de montrer, dans une optique élisabéthaine, que la justice l'emporte sur la paillardise et la malhonnêteté et que l'amour noble et sincère triomphe des machinations déloyales, fussent-elles ourdies par des parents affectueux.

Attachons-nous, tout d'abord, à la nature du langage. Les vingt-deux personnages de la pièce reflètent leur condition sociale. À l'exception de Sir Hugh Evans, qui parle avec un fort accent gallois, et du Dr. Caïus, qui mêle un anglais bâtard à son français, tous parlent une langue généralement correcte. Cependant, les circonstances peuvent entraîner un changement de niveau de langue. Très souvent, ce langage tourne autour d'allusions indécentes qui ont pu amuser un public élisabéthain friand d'un tel vocabulaire. Le mot « horns », [« cornes »], au propre comme au figuré, revient de nombreuses fois dans la pièce sous des formes diverses. Il s'agit de cornes d'animaux mais le plus souvent de cornes de cocus que tout homme abomine, car porter des cornes est une atteinte à son honneur. De plus, le diable n'est-il pas souvent représenté avec des cornes ? Il y a un maléfice dans

[1] Toutes les citations sont tirées de l'édition de *The Merry Wives of Windsor* publiée par *The New Cambridge Shakespeare* sous la direction de David Crane (CUP, première édition, 1997, édition mise à jour, 2010). J'ai fait moi-même les traductions, sans aucune prétention littéraire, en restant au plus près du texte original.

ces cornes qui les rend malséantes aux yeux des gens de bien[2]. Parfois, même l'italien est employé pour rendre ce mot : « but the peaking Cornuto her husband », [« mais son vil cornard de mari »] (III, v, 71), car Shakespeare était, entre autres, imprégné de littérature italienne et avait probablement lu des œuvres de Niccolò di Giovanni Florentino et de Giovanni Francesco Straparola susceptibles de l'inspirer.

Dans le feu de la colère, le Dr. Caïus s'écrie dans son anglais fautif : « By gar, I vill cut all his two stones », [Tudieu! je vais lui couper les roupettes] (I, iv, 115) et Ford, croyant chasser la vieille tante de la servante de sa femme, rosse Falstaff déguisé en femme, tout en s'écriant : « Out of my door, you witch, you hag, you baggage, you polecat, you ronyon! out! out! », [hors de chez moi, sorcière, suppôt de Satan, drôlesse, putois, animal galeux ! Dehors ! Dehors !] (IV, ii 180-182). Pistol, au service de Falstaff, ne peut souffrir Mrs. Quickly comme il le dit à son maître : « This punk is one of Cupid's carriers », [cette pute est un des messagers de Cupidon] (II, ii, 136) ; et Mistress Quickly, se méprenant, en entendant le petit William Page répondre à des questions portant sur la morphologie de la

---

[2] — « If he had found the young man, he would have been horn-mad », [s'il avait trouvé le jeune homme, il aurait certainement joué des cornes] (I, iv, 50-51) ;
— « If I have horns to make one mad, let the proverb go with me, —I'll be horn-mad », [si j'ai des cornes pour rendre fou quelqu'un, que le proverbe s'applique à moi, —je jouerai des cornes] (III, v, 153-154) ;
— « The horn, I say », [je veux dire le mot corne] (II, i 131) ;
— « Hang him, poor cuckoldly knave! », [qu'il aille se faire pendre ce coquin de cocu !] (II, ii. 70)
— « The truth being known, [La vérité étant connue,
We'll all present ourselves, dis-horn the spirit », Nous tous présents nous décornerons le fantôme] (IV, iv, 65-67).
— « There is an old tale goes that Herne the hunter, [Un vieux conte circule sur Herne le chasseur
Sometime a keeper here in Windsor forest, jadis garde dans la forêt de Windsor,
Doth all the winter-time, at still midnight, qui pendant tout l'hiver, et toujours à minuit,
Walk round about an oak, with great ragg'd horns » s'en vient faire le tour d'un chêne
Avec des cornes hérissées de pointes] (IV, iv, 28-31).
— « That Falstaff at that oak shall meet with us, [Ce Falstaff doit nous rejoindre au chêne,
Disguis'd like Hern, with huge horns on his head », sous les traits de Herne, avec d'énormes bois] (IV, iv, 44).
— « And I'll do what I can to get you a pair of horns », [et je ferai mon possible pour vous procurer une paire de cornes (V, i, 7).
— « We shall know him by his horns », [nous le reconnaîtrons à ses cornes (bois)] (V, i, 13).
— « Love set on thy horns », [l'amour se posa sur tes cornes] (V, iv, 4).
— « and my horns I bequeath your husbands », [et mes cornes je les lègue à vos maris] (V, iv, 29).

langue latine, se livre à des quiproquos d'autant plus comiques qu'ils ont une forte connotation sexuelle. Ainsi « caret » (verbe intransitif « carere » en latin classique, « manquer de, ne pas avoir une chose désirable »), qu'Evans prend à tort pour l'indication du vocatif, est compris dans le sens de « carrot » par Mrs. Quickly, ce mot signifiant, en argot, « bite », et s'écrie, en entendant « genitive case » : « Vengeance of Jenny's case! fie on her! never name her, child, if she be a whore », [Au diable l'affaire Jenny ! Tu devrais avoir honte ! Ne mentionne jamais son nom] (« case » peut aussi avoir le sens argotique de « moule », « vagin »), mon enfant, si c'est une putain] (IV, i, 57-58). De même, dans la même scène, William Page décline « horum, harum, horum », en jouant innocemment sur « horum », « pute », et « harum », tout à la fois « hare », « lièvre » et, au figuré, « catin », et Evans, dans la question « What is the focative case, William? », en déformant involontairement le mot « vocative », fait penser à « fuck ». Même Mrs. Page, outrée par le comportement de Falstaff, se laisse aller à un langage suggestif, hautement imagé (métaphore marine), « if he come under my hatches, I'll never to sea again », [s'il se présente à mes écoutilles, je ne reprendrai plus la mer] (II, i, 93-94), et parfois peu châtié : « For revenge I will be, as sure as his guts are made of puddings », [car vengée, je veux l'être, aussi vrai que ses boyaux sont faits de boudins] (II, i, 31), alors que Mrs. Ford est plus réservée dans son désir de vengeance. « Nay, I will consent to act any villany against him, that may not sully the chariness of our honesty », [bien plus, j'accepte de lui jouer un vilain tour dans la mesure où il ne salit pas notre délicat honneur] (II, i, 99-100). Falstaff lui-même, qui sait user de jeux de mots faciles et particulièrement efficaces (III, v, 36-38), d'un langage sentimental et précieux avec Mrs. Page et Mrs. Ford (cf. la scène iii de l'acte III), véritable Don Juan avant la lettre, s'il faut en croire l'un de ses trois acolytes, Pistol (II, i, 114-116), est truculent à souhait, comme dans les deux parties du *Roi Henry IV*. En témoignent l'explication avec le juge de paix Shallow (Acte I, i) ; ses démêlés avec les trois coquins qui le servent, Bardolph, Pistol, Nym (I, iii) ; la lettre, adressée à Mrs. Page et à Mrs. Ford, qui ne s'embarrasse pas de circonlocutions (II, i, 1-14) ; les propos qu'il tient à l'acte V, scène v. Quant à l'Hôte de l'auberge de la Jarretière, c'est, par nature, un braillard selon Page (« my ranting host of the Garter », II, i, 188).

À l'indécence du vocabulaire correspond l'indécence du corps. Shakespeare use d'un procédé employé par Ben Jonson et, plus tard, par Sheridan et par Dickens, à savoir celui des noms-étiquettes. Slender, cousin du juge de paix, est maigre à faire peur, avec son petit visage maigrichon et sa barbichette jaune (I, iv, 22-23). L'Hôte de l'auberge de la Jarretière appelle Simple, valet de Slender, « thick skin » (IV, v, 1), car il aurait, selon lui, la peau aussi épaisse que le cuir d'un éléphant ou d'un rhinocéros. Ce n'est donc pas un compliment. Mais c'est sur l'aspect de Falstaff que tout le monde porte son attention. Déjà, dans *Le Roi Henry IV*, première partie, le prince Henry, dans un langage fort imagé que n'ont pas Mrs. Ford et Mrs. Page, l'appelait « fat-witted, with drinking of old sack », [esprit borné à force de boire du vieux vin des Canaries] (I, ii), « trunk of humours », [tronc

d'humeurs], « bolting-hutch of beastliness », [huche à bluter de grossièretés], « swoln parcel of dropsies », [paquet boursouflé par des cloques], « stuffed cloak-bag of guts », [sac de tissu bourré de boyaux], « roasted Manningtree ox with the pudding in his belly », [bœuf rôti de Manningtree[3] avec la panse farcie de viande] (II, iv), « woolsack », [sac à laine] (II, iv). Ce corps, que Sir John aime envers et contre tout (I, iii, 39-40 ; II, ii, 140), n'est que graisse, adiposité, « Greasy knight » (II, i, 108). Mrs. Page le nomme « the fat knight », [le gros chevalier] (IV, ii, 28) et encore « the poor unvirtuous fat knight », [le pauvre gros chevalier peu vertueux] (IV, ii, 214) et son époux mentionne « this old fat fellow », [ce vieux rondouillard] (IV, iv, 15). C'est, en langage populaire, un gros lard. Quand il se compare à un cerf de Windsor, il ajoute « and the fattest », [et le plus gras] (V, v, 14). Il se sait rempli d'huile, capable de défier le feu de l'enfer par sa combustion spontanée (« the oil that's in me », V, v, 38). Il craint la chaleur comme une « motte de beurre ». (Dans *Le Roi Henry IV*, Première partie, II, iv, le prince parle déjà d'un « dish of butter », d'un beurrier dont le contenu fond sous l'effet de la chaleur du soleil.) C'est d'ailleurs une « éternelle dissolution » (III, v, 118; IV, v, 97-98) par suite non seulement d'une diaphorèse excessive mais d'une liquéfaction interne. De plus, Mrs. Ford le décrit ainsi : « Go to, then: we'll use this unwholesome humidity, this gross watery pumpion », [allons-y donc ! Nous traiterons comme il se doit cette constitution humide malsaine, cette grosse citrouille aqueuse] (III, iii, 38). D'ailleurs, plus qu'une outre d'eau, il est une outre de vin, car il raffole de tous les vins secs d'Espagne et des Canaries, comme il l'avoue déjà dans *Le Roi Henry IV*. En vérité, ce sac à vin n'aime pas l'eau comme le prouve son plongeon inattendu dans la Tamise, au milieu du linge sale et nauséabond (III, v, 90-94). Le fleuve aurait pu le laver physiquement comme spirituellement, dans la mesure où l'on accorde à l'eau, comme l'écrit Bachelard, une force purificatrice (cf. *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Corti, 1942). Au contraire, il déteste l'eau, non pour les raisons énoncées par le poète latin Horace[4], non pour la baignade forcée, mais parce qu'elle gonfle le corps et le déforme (« for the water swells a man; and what a thing should I have been when I had been swelled! », [car l'eau vous gonfle un homme et quelle figure aurais-je faite, une fois gonflé !] III, v, 16-17). Quoi qu'il en soit, cette montagne de chair perd paradoxalement toute consistance interne, comme si elle devenait gélatineuse et se trouvait privée de toute ossature. En définitive, c'est un « monstre » dans son acception latine de « monstrum », objet ou être de caractère extraordinaire ou surnaturel. Pour peu, Falstaff serait une curiosité de fête foraine : « Have with you to see this monster », [allons voir ce monstre], disent de concert Page, Shallow, Slender, l'Hôte, Sir Hugh Evans, Caïus et Rugby, le valet du docteur français (III, ii, 88) et ils n'ont pas tort.

---

[3] Ville et paroisse située dans le district de Tendring (Essex) qui était célèbre pour sa foire et son marché à bestiaux.

Nulla placere diu nec vivere carmina possunt Quæ scribuntur aquæ potoribus.	Ils ne peuvent plaire et vivre longtemps Les poèmes qui sont écrits par des buveurs d'eau (*Épîtres*, 1, 19, 3).

Sur le plan psychologique et moral, l'homme n'est pas estimable du tout. Mrs. Page considère que c'est un « chevalier méprisable » (« this paltry knight », II, i, 157-158). En revanche, l'Hôte de l'auberge de la Jarretière l'appelle « my honest knight » (III, ii, 83), par une sorte d'antiphrase, et « bully Sir John ». Même si l'adjectif « bully » est polysémique, c'est bien le sens de « fanfaron », de « bravache » qui prévaut (IV, v, 16), comme cela est confirmé ailleurs dans la pièce (V, i, 22-24). C'est un ivrogne (III, 3-19), un hypocrite (« You dissembing knight! », III, iii, 141) et un lâche (III, iii, 140-141; IV, ii). Il fait allusion à ses « good parts » (II, ii, 106) qu'on peut entendre soit comme des qualités intellectuelles soit, plus probablement, comme des attributs sexuels appréciables. C'est également un homme vénal prêt à tout pour avoir de l'argent (I, iii, 63-83), un débauché qui, habitué aux prostituées et aux servantes de bas étage, considère la femme comme un objet de plaisir sans plus (« wanton », II, ii, 57 ; « his dissolute disease », III, iii, 186). La luxure est une véritable maladie chez lui. Sa tirade liminaire à la scène cinq de l'acte cinq montre qu'il confond amour et érotisme. On comprend donc Mrs. Page, qui est une féministe avant la lettre (II, i, 29-30), lorsqu'elle justifie les mystifications dont il est l'objet de la façon suivante :

Against such lewdsters and their lechery	Contre de tels libidineux et leur paillardise
Those that betray them do no treachery	Ceux qui les trahissent ne commettent aucune perfidie (V, iii, 22-23).

En d'autres termes, pour lui apprendre le savoir-vivre, les punitions qui lui ont été infligées (plongeon inattendu dans la Tamise, bastonnade) avant le harcèlement des fées et des lutins dans le bois de Windsor, étaient bel et bien méritées. Mais on aurait presque pitié de lui, car il est naïf (ou alors stupide) au point de se laisser duper par trois fois. Lui, le soudard, malgré sa corpulence, ne fait pas le poids au milieu de ces honorables bourgeoises de Windsor plus toute jeunes, il est vrai, mais encore très alertes de corps et d'esprit. Il n'appartient pas à leur milieu; il ne comprend pas leur code d'honneur. Peut-être en raison de son âge et de ses excès alimentaires (gros mangeur, gros buveur), il a aussi perdu cette habileté qui le caractérisait de tout tourner à son avantage. Mrs. Page et Mrs. Ford le bernent avec une facilité déconcertante.

À l'acte V, tous les protagonistes se trouvent réunis dans le parc de Windsor, à minuit, pour jouer un dernier tour à Falstaff. L'évocation de ce parc fait penser au bois féerique et aux chants d'*Un Songe d'une nuit d'été*, mais elle permet également au dramaturge de reprendre un certain nombre des *topoï* des légendes concernant la nuit, ses sortilèges et la malfaisance des esprits des ténèbres, tout cela dans un but purement farcesque. Le lieu constitue un microcosme isolé de la ville et en même temps un lieu sacré (Mrs. Page évoque ses « sacred paths », « sentiers

sacrés », IV, iv, 60). La Reine des Fées (Anne Page ou Mistress Quickly)[5], à la manière de Spenser, dans son poème éponyme, se lance dans une belle incantation, hommage manifeste à la reine Elisabeth I[ère] :

> Allez, allez!
> Lutins, fouillez le château de Windsor à l'intérieur et à l'extérieur :
> Jetez un sort favorable, avortons des fées, sur toutes les pièces sacrées,
> Pour qu'il tienne bon jusqu'à la fin des temps,
> Dans un état aussi satisfaisant qu'il est capable de l'être,
> Digne du propriétaire et le propriétaire digne de lui.
> Veillez à nettoyer les différents sièges de l'ordre et à les oindre
> D'extraits d'herbes aromatiques et de fleurs rares :
> Que toutes les belles stalles, cottes d'armes et les multiples cimiers
> Ornés d'un loyal blason soient bénis pour toujours !
> Et, fées des prairies nocturnes, veillez à chanter
> En rond, à l'instar du tour de la Jarretière :
> Que la représentation qu'il en offre soit verte,
> Plus vive que tout ce qu'on voit sur toute l'étendue du pré ;
> Et inscrivez-y *Honni soit qui mal y pense*
> En touffes d'herbe émeraude, en fleurs violettes[6], bleues et blanches,
> Et qu'elles soient comme saphirs, perles et riches broderies,
> Fixées sous les genoux pliés de la belle chevalerie :
> Fées utilisez des fleurs pour cette écriture caractéristique.
> Partez ! Dispersez-vous ! mais, jusqu'à ce qu'il soit une heure du matin,
> N'oublions pas notre danse habituelle
> Autour du chêne de Herne le chasseur[7].

[5] Dans le Folio de 1623, c'est Mistress Quickly qui tient le rôle de la Reine des Fées. En fait, il est peu probable que ce personnage loquace, entremetteur, peu cultivé, comparable à la nourrice de Juliette, tienne le rôle de la Reine des Fées. D'ailleurs, Mrs. Ford précise bien, dans la question qu'elle pose à Mrs. Page, qu'Anne Page est la Reine des Fées : « Where is Nan now and her troop of fairies, and the Welsh devil Hugh? », [où sont Annette et sa troupe de fées, et ce diable gallois de Hugh ?] (V, iv, 12-13).

[6] Les anglicistes savent que « purple », comme « precious » plus haut, est considéré comme un faux ami. Le COD le définit comme une couleur intermédiaire entre le rouge et le bleu (« a colour that is intermediate between red and blue »). En français, « pourpre » est un rouge foncé qui tire sur le violet. Les dictionnaires bilingues traduisent « purple » par « violet ». En fait, la couleur va du cramoisi au violet.

[7] About, about!
Search Windsor Castle, elves, within and out:
Strew good luck, ouphes, on every sacred room,
That it may stand till the perpetual doom,
In state as wholesome, as in state 'tis fit,
Worthy the owner, and the owner it.
The several chairs of order look you scour

C'est elle qui invoque ces fausses fées de toutes les couleurs et leur enjoint d'accomplir leur office (« Attend your office and your quality », V, v, 33), pour effrayer Falstaff qui ne reconnaît personne sous les différents déguisements (Sir Hugh Evans, Mrs. Ford, Mrs Page, Anne Page, Pistol, et d'autres déguisés en fées ou en spectres de l'air : « airy toys », V, v, 35). Le vieux paillard, traité de tous les noms, est soumis à l'épreuve du feu (les présents le brûlent légèrement avec leurs flambeaux tout en le pinçant) pour le débarrasser de sa lubricité, des impuretés de sa libido (lui-même parle de son époque du rut : « rut-time », V, v, 11). En effet, comme dans un traitement homéopathique où l'on attaque le mal par le mal, selon la loi de la similitude (« Similia similibus curantur », [les semblables sont guéris par les semblables])[8], il faut attaquer le feu intérieur de Falstaff, anarchique et sexualisé, par le feu extérieur purificateur. Or, ce feu intérieur est totalement incontrôlable (cas manifeste de satyriasis) si l'on se réfère à la scène quatre de l'acte cinq. En effet, déguisé en Herne, Falstaff se compare à un cerf et, lorsque Mrs Ford apparaît, suivie de Mrs. Page, il lui dit tout de go : « My doe with the black scut » (ligne 14). On ne saurait être plus précis. « Scut » est bien une courte queue de cheval et le sens premier est bien « Ma biche à la petite queue noire ». Mais le sens sexuel, sous-entendu, n'échappe pas au lecteur ou au spectateur averti, car on peut entendre également que ladite biche a les poils pubiens noirs (Brantôme aurait dit sans ambages : « au petit con aux poils noirs »)[9]. Nous apprenons, en passant, que Mrs. Ford est brune, ce qui est la seule indication sur son apparence physique dans la pièce. En présence de ces deux femmes, Falstaff, ne se contenant plus, parle de

---

With juice of balm, and every precious flower;
Each fair instalment, coat, and several crest,
With loyal blazon, ever more be blest!
And nightly, meadow-fairies, look, you sing,
Like to the Garter's compass, in a ring:
The expressure that it bears, green let it be,
More fertile-fresh than all the field to see;
And *Honi soit qui mal y pense*, write
In emerald tufts, flowers purple, blue, and white;
Like sapphire, pearl, and rich embroidery,
Buckled below fair knighthood's bending knee;
Fairies use flowers for their charactery.
Away! disperse! But, till 't is one o'clock,
Our dance of custom, round about the oak
Of Herne the hunter, let us not forget. (V, i, 60-80).

[8] Je renvoie à des articles anciens mais toujours valables sur le sujet, « Une grande enquête de *Votre Santé* : Soignez la maladie plutôt que la maladie » (*Votre Santé* du 1er octobre 1955, pp. 10-11) et « Les deux grands principes de l'homéopathie : Similitude et dose infinitésimale » (*Votre Santé* du 1er avril 1956, n°202, p. 11), tout en mentionnant, parmi nombre d'autres, l'ouvrage du Dr. Alain Horvilleur, *Homéopathie. La médecine de mes semblables* (Paris, Le Rocher, 1988, 312 p.).

[9] *Vies des dames galantes* (1655).

se partager en deux pour elles, leur offrant un quartier chacune (V, v, 19), en usant d'un vocabulaire cru et cynique. « Haunch » est polysémique, car, s'il s'agit d'un « quartier » qui correspond au cerf braconné auquel il se compare, il inclut aussi les sens de « hanche » et de « derrière » (d'un animal). Ne doutons point que le sens de « fesse » est inclus dans l'esprit du vieux libidineux qui se voit certainement déjà en train de chevaucher les deux bourgeoises de Windsor. L'allusion sexuelle est renforcée par l'évocation de la pluie de patates, plantes alors considérées comme aphrodisiaques, de la chanson d'amour (« Greensleeves »), de pastilles diverses, ancêtres du Viagra, également aphrodisiaques, tombant du ciel (« kissing-comfits », dragées d'amour ; « eringoes », panicauts), le tout présidant à une tempête orgiaque. Bref, avec l'introduction du profane dans un lieu sacré (IV, iv, 60-61), il est urgent d'appeler le soudard à la décence par la purification. La Reine des Fées (Anne Page ou Mistress Quickly) enjoint les fées de purifier le cœur et l'esprit du paillard par un chant :

> Corrompu, corrompu et souillé par le désir!
> Autour de lui, fées, chantez des vers méprisants,
> Et, tout en dansant légèrement, pincez-le encore à votre cadence[10].

Et c'est vraiment un chant incantatoire, semblable à un chœur antique, ou à la chanson et au chœur des fées à la scène quatre de l'acte I d'*Un Songe d'une nuit d'été*, que les fées font entendre contre l'indécence de Falstaff :

> Honnies soient les pensées impures !
> Honnies soient la luxure et la lasciveté !
> La luxure n'est qu'un feu dans le sang,
> Allumé par un désir impudique,
> Alimenté par le cœur dont les flammes s'élèvent,
> Comme les pensées les font monter de plus en plus haut.
> Pincez-le, fées, toutes ensemble,
> Pincez-le pour sa scélératesse.
> Pincez-le, brûlez-le et secouez-le,
> Jusqu'à ce que les flambeaux, la clarté des étoiles et de la lune disparaissent[11].

---

[10] Corrupt, corrupt, and tainted desire!
About him, fairies, sing a scornful rhyme,
And, as you trip, still pinch him to your time (V, v, 83-85).

[11] Fie on sinful fantasy!
Fie on lust and luxury!
Lust is but a bloody fire,
Kindled with unchaste desire
Fed in heart, whose flames aspire,
As thoughts do blow them, higher and higher.

Après cette leçon salutaire, Falstaff, telle une baudruche, est dégonflé. Pire, il se trouve complètement démythifié. Au milieu des qualificatifs peu reluisants qui lui sont décernés par Mrs. Page, Page et Ford, Sir Hugh Evans, avec son accent gallois prononcé, résume le mieux sa personnalité : « Adonné aux fornications, aux tavernes, au xérès, au vin, à l'hydromel, aux beuveries, aux jurements, aux fanfaronnades et aux caquetages[12] ». Tel, en effet, est le portrait final de Falstaff qui, n'en pouvant mais, conclut : « use me as you will », [faites de moi ce que vous voudrez] (V, v, 173). À côté du personnage historique haut en couleur qu'il était dans *Le Roi Henry IV*, il n'est plus rien. Deux femmes, avec la complicité de Mistress Quickly, la commère et l'entremetteuse, sont ainsi arrivées à ce résultat.

Un autre personnage est également remis à sa place dans ce cinquième acte, c'est Ford dont la jalousie morbide agace son épouse, comme nous pouvons le constater dans la scène trois de l'acte III. Il aurait mérité d'être trompé pour de bon et pourtant Mrs. Ford lui restera fidèle. Shakespeare, qui ne sera pas tendre pour les femmes par la suite (cf. les pièces qui vont de *Hamlet* à *Timon d'Athènes*)[13], se révèle ici capable, comme dans *Le Marchand de Venise*, *Comme il vous plaira* et *La Nuit des Rois*, de faire leur louange. Certes, Mistress Quickly, à y regarder de près, n'est pas un personnage recommandable, d'autant plus qu'elle apparaît bien comme le pendant de Falstaff, mais les deux bourgeoises de Windsor, en revanche, sont présentées comme des femmes honnêtes. Or, apparemment pour le dramaturge, des femmes honnêtes ne peuvent se conduire qu'honnêtement.

En même temps, il faut voir, dans cet acte, le triomphe de l'amour sur les conventions sociales avec les personnages du gentilhomme Fenton et d'Anne Page. Décence et indécence y interviennent à différents degrés et selon la perspective adoptée. D'un côté, les Page, comme tout bon bourgeois, veulent un beau mariage de raison pour leur fille que Mistress Quickly nous présente comme une jeune fille jolie, honnête et douce (« She is pretty, and honest, and gentle », I, iv, 144-145), faisant écho à Fenton lorsqu'il lui pose la question « How does pretty Mistress Anne? », comment va Mlle Anne? (I, iv, 143). Parmi les partis présents, le père a pensé à Slender, cousin du juge de paix Shallow, déjà rencontré dans *Le Roi Henry IV*. La mère, pour sa part, a une préférence pour le Dr. Caïus, mais, dans un premier temps, ne cherche pas à contrecarrer son époux. Les deux prétendants sont

---

Pinch him, fairies, mutually;
Pinch him for his villainy.
Pinch him, and burn him, and turn him about,
Till candles and starlight and moonshine be out (V, v, 86-95).

[12] « And given to fornication, and to taverns, and sack, and wine, and metheglins, and to drinkings, and swearings, and starings, pribbles and prabbles? » (V, v, 166-169).

[13] Voir Maurice Abiteboul, *Dames de cœur et femmes de tête. La femme dans le théâtre de William Shakespeare* (Paris, L'Harmattan, 2008, 256 pp.).

entrés en lice bien avant le début de la pièce et sont à couteaux tirés l'un avec l'autre. Il s'agit de messieurs peu susceptibles d'attirer l'attention d'une jeune femme qui doit avoir dans les dix-huit ans et dont la beauté physique est le reflet de la beauté morale (Concept platonicien). Slender, nous l'avons vu, est d'une maigreur singulière, avec une mine de papier mâché et, de plus, il est bêta (III, iv, 86). Quant au Dr. Caïus, malgré son argent et ses amis en cour, il est sans intérêt pour l'adolescente, quoiqu'en pense sa mère (IV, iv, 87-90). Mais cela importe peu aux Page qui ont leurs raisons que Fenton explique seulement en partie (III, iv, 3-10). Remarquons qu'au début de la pièce, contrairement à l'auteur et aux spectateurs omniscients, ils ne se doutent pas que leur fille a jeté son dévolu sur quelqu'un d'autre, comme Mistress Quickly le laisse entendre à Simple, valet de Slender (I, iv, 109-110). Plus tard, quand ils l'apprendront, bien après l'Hôte de l'auberge de la Jarretière (IV, vi, 8-44), ils essaieront de faire comprendre à Fenton qu'il est malséant de sa part de courtiser leur fille (III, iv, 71-74). Ils voudront mettre à profit l'épisode de la déconfiture programmée de Falstaff pour employer un stratagème (celui de la couleur pour différencier Anne des autres : Slender croyant qu'elle est en blanc et Caïus en vert) afin de marier Anne contre son gré avec l'homme de leurs choix respectifs. Pour eux, l'indécence est du côté de Fenton. Pour Fenton et pour Anne, l'indécence vient des Page. Falstaff a raison de parler de la toute-puissance de l'amour (V, v, 7), même s'il comprend peu de chose à ce sentiment, en l'assimilant au désir charnel (« lust »), car c'est l'amour, dans son sens le plus noble, qui vient à bout de l'entêtement des parents. Fenton, en renversant les rôles, leur donne une leçon salutaire :

> Vous la perturbez profondément. Voici la vérité.
> Vous vouliez la marier de la plus honteuse façon
> Où l'amour n'était pas mutuel.
> La vérité est qu'elle et moi, depuis longtemps fiancés,
> Nous sommes maintenant unis par un lien indissoluble.
> La faute qu'elle a commise est sainte;
> Et ce stratagème ne saurait être qualifié de ruse,
> Ou de désobéissance, ou de comportement irrespectueux.
> Puisque à cet égard elle échappe
> À des milliers d'heures sacrilèges et maudites
> Qu'un mariage forcé lui aurait imposées[14].

[14] You do amaze her: hear the truth of it.
You would have married her most shamefully,
Where there was no proportion held in love.
The truth is, she and I, long since contracted,
Are now so sure that nothing can dissolve us.
Th'offence is holy that she hath committed;
And this deceit loses the name of craft,
Of disobedience, or unduteous title.

L'amour pur, désintéressé, des deux jeunes gens montre qu'il est une conquête sur les conventions sociales de leur époque. Les libidineux, tout fortunés qu'ils soient, sont éliminés. Les parents, tout confiants en leurs machinations qu'ils apparaissent, sont déconfits. Ford, devenant sentencieux, le comprend lui-même puisqu'il formule un jugement auquel Mr. et Mrs. Page ne peuvent que souscrire dans une large mesure :

> En amour, les cieux eux-mêmes montrent la voie à suivre;
> L'argent achète des terres et c'est le sort qui dispose des femmes[15].

Pourtant, il n'y a pas de triomphalisme chez Anne. Sans être insolente ni révoltée, respectueuse de ses parents auxquels elle présente des excuses pour la mystification employée en vue de son mariage religieux à leur insu et à la barbe de Slender, du Dr. Caïus et de tous les participants (« Pardon, good father! good my mother, pardon! », [pardon, mon cher papa ! Ma chère maman, pardon !], V, v, 126), elle fait preuve de détermination pour défendre le bonheur auquel elle estime avoir droit auprès de l'homme de son choix. Cette fin prévisible est d'une grande portée sociale et morale au point que l'on serait tenté de croire qu'elle éclipse toutes les intrigues qui se sont nouées et dénouées dans la pièce[16]. Elle peut néanmoins nous laisser sceptiques car, à moins de suspendre tout jugement, il est difficile de croire Fenton capable de renoncer, du jour au lendemain, à ses habitudes passées (dépenses inconsidérées, mœurs licencieuses, compagnies déréglées) pour se dévouer au bonheur d'Anne. Mais c'est là une autre histoire.

Quoi qu'il en soit, la bienséance, la décence l'emportent sur toutes les autres considérations. Falstaff, corrigé de ses passions excessives par le ridicule, remboursera ses dettes; Ford ne fera plus de crises de jalousie; les amoureux sont pardonnés et bénis. Ainsi, la pièce se termine dans la réconciliation et la joie générales. Mrs Page invite tout le monde chez elle au profit de la bonne conscience :

> Eh bien ! Je ne rechignerai pas plus longtemps ! Monsieur Fenton,
> Que le ciel vous accorde des jours et des jours de joie !
> Mon cher mari, rentrons tous à la maison,
> Et rions de cette farce devant une bonne flambée.

Since therein she doth evitate and shun
A thousand irreligious cursed hours,
Which forcèd marriage would have brought upon her. (V, v, 219-229).

[15] In love the heavens themselves do guide the state;
Money buys lands, and wives are sold by fate (V, iv, 231-232).

[16] Ce n'est pas le propos, ici, de les examiner. Il suffira de signaler qu'aux trois intrigues principales s'ajoutent de très nombreuses machinations parfaitement autonomes tout en étant étroitement imbriquées.

Sire Jean et les autres sont également invités[17].

La pièce des *Joyeuses commères de Windsor* est dans une large mesure une comédie d'intrigue où le comique de situation, fort diversifié, joue un rôle considérable. Elle constitue une farce, appelée « jest », plaisanterie, par Mrs. Ford (IV, ii, 219), et « the grossness of the foppery », [l'énormité de la duperie] et « so gross o'erreaching », [une supercherie si grossière], par Falstaff lui-même (V, v, 144-145). Sans être didactique comme la « comedy of humours » de Ben Jonson[18], elle n'en a pas moins une certaine portée morale et sociale. Si l'on met de côté les couples Ford et Page ainsi que Fenton et Anne, elle met en scène des personnages de condition sociale inférieure, au physique déplaisant et au langage peu châtié. Dans des moments de colère, le langage des bourgeois se relâche également. À travers une multitude d'événements, d'intrigues, elle montre le triomphe de deux honnêtes femmes, qui ne sont pas des commères (« gossips »)[19], sur Falstaff intéressé par leur fortune comme par leurs charmes, même si elles ne sont plus de première jeunesse. Elle illustre le triomphe de la vertu sur le vice, de la décence sur l'indécence, de la bienséance sur la malséance. Falstaff, excessif en tout, est puni comme il se doit, mais dans le rire. Ford est guéri de sa jalousie morbide, du moins pour l'instant. Il sera comblé en retrouvant la couche de son épouse. Surtout, l'amour est glorifié avec le mariage sanctifié de Fanton et d'Anne Page auxquels les lecteurs ou les spectateurs que nous sommes souhaitent le plus grand bonheur. Au fond, tout est bien qui finit bien.

Jean-Pierre MOUCHON
Aix-Marseille Université

[17] Well, I will muse no further. Master Fenton,
Heaven give you many, many merry days.
Good husband, let us every one go home,
And laugh this sport o'er by a country fire.
Sir John and all (V, v, 238-242).

[18] Il est impossible de trouver une traduction satisfaisante de « humour » en français, dans le sens que lui donne Ben Jonson dans *Everyman in his Humour* (1599), « humeur dominante du corps ». La pièce pourrait être considérée, dans une certaine mesure, comme une espèce de parodie de cette « Comedy of Humours », mais il s'agit d'un autre sujet.

[19] Le titre allemand de *Die lustigen Weiber von Windsor* est plus fidèle que le titre français ou le titre italien, *Le allegre comari di Windsor*. Ces bourgeoises ne colportent pas toutes les nouvelles comme Mistress Quickly qui, elle, est une vraie commère. Dans la pièce, Mrs. Page parle de « gossip » (IV, ii, 8), mais dans le sens d'« amie ».

Bibliographie

Il existe de nombreuses éditions annotées des *Joyeuses commères de Windsor*, mais, comme indiqué dans la note n°1, je me suis réclamé seulement de l'édition publiée par *The New Cambridge Shakespeare* sous la direction de David Crane (CUP, première édition, 1997, édition mise à jour, 2010). En ce qui concerne la traduction de toutes les citations qui étayent mon analyse, j'ai également choisi de la faire moi-même, sans m'inspirer de celles de mes éminents prédécesseurs, pour coller davantage au texte. Je signale que les comédies de Shakespeare ont notamment été traduites par Jean-Michel Déprats, Jean-Pierre Richard et Henri Suhamy, dans l'édition publiée sous la direction de Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet, avec la collaboration de Line Cottegnies et Yves Peyré, Collection Bibliothèque de la Pléiade (n°591), Gallimard, 2013.

Jean-Pierre Mouchon dans le rôle de Falstaff (Acte III, scène v).
(Salle des Lices à Marseille,
représentation des *Joyeuses commères de Windsor* du 16 avril 1976).

FAIRE RIRE D'UNE VILAINE MANIÈRE DANS LA FRANCE CLASSIQUE

Toute plaisanterie doit être convenable et bienveillante, explique Madeleine de Scudéry dans ses romans puis ses conversations : il faut exclure la « façon de parler populaire et basse, qui ne remplit l'imagination que de vilaines choses » pour privilégier une raillerie « modeste et délicate [qui] ne blesse ni les oreilles ni l'imagination »[1]. Nombreux sont les auteurs de traités de civilité qui imposent les mêmes obligations : il faut exclure toute forme de grossièreté d'une part, ne pas blesser d'autre part. Deux écueils sont à éviter : l'agressivité et la vulgarité, entendue comme l'emploi de termes grossiers (« qui blessent les oreilles ») ou les façons de parler plus détournées (« qui blessent l'imagination ») qui évoquent néanmoins ce qui se situe sous le nombril et que la bienséance impose de taire, organes génitaux, activité sexuelle, acte de défécation. Pourtant, malgré les traités de civilité qui se répandent dès le XVI^e^ siècle, malgré la réforme des théâtres sous Richelieu et la vaste entreprise de civilisation des mœurs, malgré les admonestations de Madeleine de Scudéry et consorts, perdure après 1630 un comique malséant, qui agresse ou bien qui joue sur ce qui se situe sous le nombril. C'est la permanence de ce comique durant la période dite classique (1630-1700) que le présent article voudrait étudier. Il s'agira ainsi de nuancer l'opinion, largement répandue, d'un XVII^e^ siècle parfaitement policé dans sa manière de faire rire, qui aurait éradiqué toute violence verbale dans la satire et tous les reliefs de la farce médiévale dans la comédie pour cultiver un sourire de bon aloi. Il est bien, en pleine période dite classique (ce terme étant pris dans un sens exclusivement historique), un rire qui blesse autrui et heurte le bon goût, et ce rire n'est pas aussi marginal que de nombreuses études ont tenté de le laisser croire.

La consécration par le mauvais goût des plaisanteries sexuelles : Molière et La Fontaine

C'est à leurs textes inconvenants que des auteurs comme Molière, La Fontaine et Boileau doivent, dans les années 1660-1670, leur célébrité ou, pour reprendre une métaphore usuelle de l'époque, leur place au Parnasse.

Molière, lors de son retour à Paris, conquiert le roi en 1658 en jouant une farce, et doit ensuite son premier grand succès aux *Précieuses ridicules* (1659), qui multiplie les allusions scatologiques et sexuelles, comme l'ont montré Georges Forestier et Claude Bourqui[2]. Mascarille ose les plaisanteries les plus salées, et les

[1] Madeleine de Scudéry, *« De l'air galant » et autres Conversations (1653-1684)*, éd. D. Denis, Paris, H. Champion, 1998, p. 108.
[2] Molière, *Œuvres complètes*, éd. dirigée par G. Forestier et C. Bourqui, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2010, t. I, p. 1216-1225.

scènes 9, 10 et 11 de cette pièce sont saturées de grivoiseries et d'obscénités. Mascarille lit son impromptu, Cathos et Magdelon « y [sont] de toutes [leurs] oreilles » et l'on sait que l'oreille désigne communément le sexe[3] ; puis il commente les détails de sa tenue vestimentaire, appelant en premier lieu l'attention des deux jeunes provinciales sur sa « petite-oie », qui désigne certes l'ensemble des rubans qui servent à embellir l'habit mais renvoie aussi à une faveur sexuelle, plus exactement à tous les baisers et les caresses sauf l'ultime faveur. Lorsque la servante annonce le *vi*comte de Jodelet, Mascarille répète soigneusement le titre de son ami, Magdelon commande qu'on le fasse « entrer *vi*tement », et Mascarille se dit « ra*vi* de cette aventure ». Enfin, Jodelet présent, ce ne sont, entre Mascarille et lui, qu'équivoques sexuelles. Les jeux de mots portent sur la lune et la demi-lune, respectivement paire de fesses et ouvrage de fortification militaire, sur *incommodé*, qui signifie à la fois ennuyé et châtré, et surtout sur les braies nettes. « Sortir d'une affaire ses braies nettes » signifie, de façon métaphorique, s'en tirer sans dommage, les braies étant, en termes de charpenterie, les pièces de bois qu'on met sur le palier d'un moulin à vent pour soulager les meules ; mais les braies sont aussi le linge qui couvre les parties honteuses et l'on devine pourquoi, devant l'excitation de Mascarille qui « reçoi[t] d'étranges secousses » en présence des deux jeunes femmes, elles auraient quelques difficultés à rester nettes.

Le comique scatologique et sexuel ne se cantonne pas aux *Précieuses ridicules*, petite pièce en un acte, mais occupe une place de choix dans les comédies ultérieures de Molière[4], comédies médicales bien sûr (le clystère a partie liée avec l'anus et évoque la sodomie) mais aussi grandes comédies en cinq actes traitant d'importants sujets de société. Dans *L'École des femmes* (1662), les équivoques sexuelles, mises en évidence dès le XVII^e^ siècle par certains contemporains outrés, abondent : équivoque du « le », femme qui est le potage de l'homme, petit chat qui est mort (quand l'homonyme « chas » désigne un trou, une fente, comme dans le « chas d'une aiguille »), jeu du corbillon, puces qui empêchent la nuit Agnès de dormir et concentration troublante de sonorités en *con*, *ca* et *vi*[5].

---

[3] Par exemple, l'expression « dresser l'oreille » signifie, pour un homme, avoir une érection ; « avoir les oreilles bien longues », être abattu du travail de Vénus.

[4] Voir (par ordre chronologique) : R. Lebègue, « Molière et la farce », *CAIEF*, 1964, p. 183-201 ; R. Guichemerre, « Molière et la farce », *Œuvres et critiques*, VI, 1, 1981 (« Visages de Molière »), p. 111-124 ; B. Rey-Flaud, *Molière et la farce*, Genève, Droz, 1996 ; Cl. Bourqui et Cl. Vinti, *Molière à l'école italienne. Le lazzo dans la création moliéresque*, Paris-Turin, L'Harmattan, 2003 ; Ch. Mazouer, « La farce au XVII^e^ siècle : un genre populaire », *Littératures classiques*, n° 51, 2004, p. 157-170.

[5] Voir les textes réunis sous le titre *La Querelle de l'École des Femmes*, éd. G. Mongrédien, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, 2 tomes. Dans *La Critique de l'École des Femmes*, la précieuse Climène s'en prend aux *enfants par l'oreille*, à *la tarte à la crème*, au *potage* (« la femme est le potage de l'homme »), tandis que la prude Araminte combat les syllabes sales. L'équivoque grivoise du « le ... » est souvent commentée, par exemple dans la *Zélinde ou la véritable Critique de l'École des Femmes* de Donneau de Visé, sc. III (dans *La Querelle de l'École des Femmes*, *op. cit.*, t. I, p. 30). Oudin, dans ses

Pareille concentration se retrouve également dans le *Tartuffe*, le faux dévot n'employant pas uniquement le langage du ciel pour séduire Elmire, comme l'a remarqué Michel Jeanneret[6] :

> Tout *con*spire, Madame, à mon *con*tentement :
> J'ai *vi*sité de l'œil tout cet appartement ;
> Personne ne s'y trouve ; et mon âme ra*vi*e...[7]

Ajoutons que l'œil a partie liée avec le fondement, comme le rappelle notamment Furetière[8].

Les Femmes savantes (1672) regorgent également d'un sous-texte gaillard et grivois, qui n'a paradoxalement jamais été signalé à notre connaissance. La célèbre tirade de Chrysale se plaignant que les femmes de sa maison négligent son « rôt », tirade qui s'adresse à Philaminte, apparaît minée par l'obsession du sexe et par la crainte du cocuage :

> [Vous devriez]
> M'ôter, pour faire bien, du *grenier de céans*
> Cette *longue lunette* à faire peur aux gens [...]
> Ne point aller chercher *ce qu'on fait dans la lune*[9].

La grange et le grenier, lieux où l'on range les graines, entrent dans de nombreuses expressions grivoises (« La grange est pleine avant la moisson » est

---

Curiosités françaises (Paris, A. de Sommaville, 1640), répertorie « le doigt qui n'a point d'ongle » comme une métaphore usuelle pour « le membre viril », tandis que le « potage » renvoie couramment aussi dans la littérature érotique au sexe féminin. Concernant le jeu du corbillon, faire des noms de panier et de corbeille des substituts au sexe féminin relève d'une tradition gauloise bien attestée et courante au XVII[e] siècle : voir J. Toscan, *Le Carnaval du langage : le lexique érotique des poètes de l'équivoque de Burchiello à Marino (XV[e]-XVII[e] siècles)*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1981, t. III, p. 1334-1336. Les puces qui empêchent Agnès de dormir la nuit sont une allusion à l'expression « avoir la puce à l'oreille », qui signifie « avoir des démangeaisons amoureuses », expression elle aussi courante au XVII[e] siècle. Voir C. Duneton, *La Puce à l'oreille*, Paris, Le Livre de Poche, 1990, p. 58-64.

[6] M. Jeanneret, *Éros rebelle. Littérature et dissidence à l'âge classique*, Paris, Seuil, 2003, p. 292.

[7] Molière, *Tartuffe*, IV, 7, v. 1539-1541. Nous soulignons.

[8] « *Œil* chez les physiciens se prend quelquefois pour un trou ou ouverture : c'est pour cette raison qu'ils appellent le premier gros boyau *l'intestin aveugle*, parce qu'il n'a qu'un œil ou une ouverture » (Dictionnaire de Furetière, s. v. *œil*). Que l'œil ait à voir avec l'anus et, par extension, avec tout le fondement apparaît aussi dans l'expression « s'en battre l'œil », qui apparaîtrait pour la première fois dans la langue, selon A. Rey (*Dictionnaire historique de la langue française*, s. v. *œil*), en 1666.

[9] Molière, *Les Femmes savantes*, II, 7, v. 565-568. Nous soulignons.

signalée par Oudin, qui explique : « elle est grosse avant d'être mariée »), la grivoiserie étant doublée ici par l'homonymie entre *céans* et *séant*. La lune, de même que son diminutif *lunette*, entretient un commerce avec la sexualité : non seulement la lune est, hier comme aujourd'hui, une métaphore courante pour désigner les fesses, mais être confrère de la lune (ou encore de la confrérie des Lunaux) signifie appartenir à la famille des cocus[10]. La *longue lunette* semble ainsi être ce par quoi advient le mal, le truchement qui fait entrer dans la vaste confrérie des Lunaux.

Comme Molière, La Fontaine se fait connaître du public grâce à la pratique d'un comique franchement polisson. Entre 1665 et 1674, il publie quatre livres de contes qui se caractérisent par une licence qui n'est pas du goût de la police : en 1675, les *Nouveaux Contes*, parus un an avant, sont interdits de diffusion par le lieutenant général La Reynie au motif que le livre est rempli de « termes indiscrets et malhonnêtes » et que sa « lecture ne peut avoir d'autre effet que celui de corrompre les bonnes mœurs et d'inspirer le libertinage »[11]. Pareille licence ne plaît pas non plus à Perrault, qui écrit à la fin du XVII^e^ siècle à propos de La Fontaine :

> Ses contes qui sont la plupart de petites nouvelles en vers sont de la même force [que ses fables], et l'on ne pourrait en faire trop d'estime s'il n'entrait point presque partout trop de licence contre la pureté[12].

Ce sont pourtant ces contes licencieux qui font passer leur auteur du statut de « garçon de belles lettres [...] qui fait des vers », selon l'expression qu'emploie Tallemant des Réaux à la fin des années 1650[13], à celui d'écrivain couronné de succès et admiré une dizaine d'années plus tard. Avant les *Contes*, La Fontaine a en effet peu publié : il a fait paraître *L'Eunuque*, comédie adaptée de Térence en 1654, a offert en 1658 à Foucquet son poème *Adonis* sous la forme d'un manuscrit d'apparat, a écrit le poème *Le Songe de Vaux*, célébration du château de Vaux-le-Vicomte et de ses jardins, resté inachevé à cause de la chute du surintendant en 1661. Outre ces poèmes, La Fontaine est aussi l'auteur, avant les *Contes*, de quelques lettres semi-publiques, écrites à sa femme en 1663 (connues sous le titre *La Relation d'un voyage de Paris en Limousin*) mais qui circulent et sont lues dans les salons de l'époque, conformément à l'usage du temps. À partir de la parution des *Contes*, la fortune de La Fontaine se fait tout autre, et ses contes licencieux sont suivis d'un tel succès qu'ils servent rapidement de modèles à plusieurs auteurs,

---

[10] Ph.-J. Leroux, *Dictionnaire comique, satyrique, critique, burlesque, libre et proverbial*, Amsterdam, M.-Ch. Le Cene, 1718, s. v. *lune* : « *Confrère de la lune.* Pour cocu, cornard, homme qui porte des cornes, qui est logé au croissant ».

[11] Cité par Furetière, *Recueil de factums*, éd. Ch. Asselineau, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1859, t. II, p. 198.

[12] Perrault, *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle* [1696], La Haye, M. Roguet, 1720, t. I, p. 233.

[13] Tallemant des Réaux, *Historiettes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961, t. I, p. 391.

comme Pierre de Saint-Glas[14], Saint-Gilles[15], Baraton[16] et Vergier[17]. Ce sont les contes lestes truffés d'allusions sexuelles qui ont rendu célèbre La Fontaine et assuré sa gloire littéraire.

Acquérir la célébrité par un rire agressif : Boileau

Quant au comique agressif normalement interdit dans le genre de la satire, il est pratiqué par Boileau qui lui doit lui aussi sa consécration. Ce sont ses *Satires*, parues en 1666 pour les satires I à VII, dans lesquelles il ose nommer ses victimes alors que désigner clairement la personne sans la nommer est déjà problématique[18], qui lui assurent sa place dans le monde des Lettres et font de lui un auteur célèbre. En 1666, Boileau, âgé de trente ans, a très peu publié (il a seulement fait paraître en 1663 deux pièces en vers figurant dans les *Délices de la poésie galante* et, en 1665, le *Chapelain décoiffé* écrit en collaboration) et vit encore dans l'ombre de son frère Gilles, lui-même protégé du vieux Chapelain : c'est bien par les *Satires* et le scandale qui les suit qu'il accède à la célébrité. « Appele[r] un chat un chat et Rolet un fripon »[19] s'est avéré payant pour faire une entrée fracassante sur la scène littéraire et se faire remarquer de tous.

La critique récente, certes, a tendance à relativiser l'agressivité du comique des satires et à contester en ce sens qu'il s'agisse d'un comique malséant, suivant en cela les positions de Boileau qui nie pratiquer une agression inconvenante[20]. Elle montre ainsi comment le nom propre recouvre des enjeux esthétiques bien plus que référentiels : insérer des noms propres dans des vers relèverait de la gageure et du jeu avec les contraintes (c'est ce qu'explique l'*Épître IV* où il s'agit de faire figurer les noms propres hollandais correspondant aux victoires de Louis XIV), tandis que citer des noms de contemporains vivants permettrait avant tout à Boileau de se poser en successeur de Juvénal. Nommer et nommer encore les contemporains, d'un lieu poétique à un autre, reviendrait par ailleurs à créer un lien fort entre les différentes pièces, à accentuer les effets de tissage en vue de cimenter l'œuvre poétique, en transformant le nom des contemporains en personnages de fable récurrents. Comme, qui plus est, la plupart des noms propres sont des noms de poètes, citer des noms s'inscrirait dans le désir de Boileau de ne parler en définitive, quel que soit le sujet ou presque, que des Belles-Lettres, en multipliant les

[14] Saint-Glas [Saint-Ussans], *Contes nouveaux en vers*, Paris, P. Trabouillet, 1673.
[15] Saint-Gilles, *La Muse mousquetaire*, Paris, G. de Luyne, 1709.
[16] Baraton, *Poésies diverses*, Paris, G. Dupuis, 1705.
[17] Vergier, *Contes et nouvelles*, Paris, U. Coustelier, 1727.
[18] Dans son *Traité de la satire* (Paris, J. Anisson, 1695, préface, n. p.), Villiers condamne, outre la satire qui affiche le nom de la personne, celle qui désigne clairement la personne sans la nommer.
[19] Boileau, *Satire I*, v. 52.
[20] Voir D. Reguig, *Boileau poète. « De la voix et des yeux ... »*, Paris, Garnier, 2016.

références littéraires, sans compter que l'antonomase et l'usage du pluriel (les Cotin, les Pradon) contribuent à créer des concepts à partir des noms propres. En somme, non seulement il est accordé foi à Boileau prétendant n'être nullement malséant dans ses satires, mais il est recherché de nouveaux arguments, plus modernes et auxquels n'avait pas songé Boileau, pour le défendre dans ses positions.

Même si les noms jouent un rôle esthétique, l'agression n'en existe pas moins selon nous : le lecteur rit de ce qu'un contemporain a été cruellement égratigné. Les contemporains visés par Boileau, Cotin, Coras, Desmarets de Saint-Sorlin et Carel de Sainte-Garde notamment, ont d'ailleurs considéré qu'ils avaient été malmenés et humiliés. Pour eux, l'usage de leur nom dans les satires de Boileau constituait non pas seulement une marque de présomption ou une indélicatesse mais bien un acte de violence. Assurément il y a un grand manque de modestie à prétendre juger autrui quand on n'a pas fait ses preuves, et Martin de Pinchesne, le neveu de Voiture, suggère à Boileau, dans ses *Éloges du satirique français*, d'écrire un sonnet réussi avant de se comporter en censeur[21]. Assurément aussi il est indélicat de la part de Boileau de proclamer sa « franchise » : en *nommant* dans des textes imprimés, Boileau dit qu'il n'a cure de mettre le feu à la République des Lettres et fait preuve de bien peu d'esprit de collégialité en étalant sur la place publique, par le biais de l'impression, des querelles qui, même mises en fiction, doivent, du point de vue de l'éthique commune aux gens de lettres, rester cachées des non-initiés. *La Comédie des Académistes* de Saint-Évremond, comme les satires de Boileau, fait de Chapelain, déjà présenté comme rude dans ses vers et laborieux dans son entreprise, et de divers hommes de lettres des personnages de fiction[22] ; elle malmène également le mythe de l'union sacrée des lettrés censés être tous fils d'Apollon[23]. Or ce n'est pas un hasard si cette comédie circule sous forme de manuscrit, et n'est pas imprimée du vivant de l'auteur[24]. Le linge sale se lave en fa-

[21] « Si tu fais ce chef-d'œuvre, alors tu pourras dire/Que ta plume à bon droit sur toute autre a l'empire », Pinchesne, *Éloges du satirique français*, s. l. n. d., p. 32.

[22] La liste des personnages comprend ainsi Faret, Tristan, Saint-Amant, Godeau, Colletet, Chapelain, Habert, L'Estoille, Gombauld, Le Marquis de Bréval, Serisay, Boisrobert, Silhon, Mademoiselle de Gournay, Baudoin.

[23] Godeau, évêque de Grasse, relève Colletet qui se prosterne devant lui, alléguant que, sous l'angle de la poésie, ils sont parfaitement égaux, avant que ne s'enclenche une violente dispute, Colletet trouvant que Godeau ne loue pas assez chaleureusement ses vers (I, 2) ; Silhon et Boisrobert se querellent à propos de la qualité de leurs écrits respectifs, et Serisay, président de l'Académie Française, tente vainement de les réconcilier, en appelant sans succès à la paix par amour du roi, des lettres et de l'Académie (III, 1). L'Académie Française cherche ensuite dans ses rangs un bon satiriste pour la défendre face aux attaques de Sorel et Du Bosc mais craint que Saint-Amant, Balzac et Racan, à la plume suffisamment brillante et acérée pour contre-attaquer, ne « désoblige[nt] » la Coupole (II, 2, v. 260) : la solidarité entre lettrés, et entre collègues de l'Académie Française, laisse franchement à désirer.

[24] *La Comédie des Académistes*, comédie en cinq actes qui ne fut sans doute jamais représentée, circule à partir de 1637-1638 sous forme de manuscrit puis, à partir de 1650, sous

mille, non en public, et *faire mine* de laver son linge sale en public n'est pas un bon sujet de poésie puisque son traitement peut faire sortir du monde de la fiction : pour être poète, on n'en est pas moins homme et sensible aux moqueries, même si celles-ci sont insérées dans des fictions, même si l'auteur prétend n'avoir écrit que des bagatelles purement divertissantes.

Mais au-delà de la prétention et de l'indélicatesse, Boileau pratique suivant ses adversaires la diffamation, portant atteinte à l'honneur et à la considération des personnes citées, diffamation qui n'est pas seulement une faute morale mais un délit condamné par la loi[25]. Parce que le nom se confond avec la personne, avec l'honneur, le tourner en dérision équivaut, ainsi que l'explique Pascal Debailly, « à une défiguration, à une mutilation de la face »[26]. Traditionnellement, le droit à la satire va d'ailleurs de pair avec la règle qui impose de ne pas nommer les personnes, règle qu'énonçait Martial (« *Parcere personis, dicere de vitiis* », « épargner les personnes, n'attaquer que les vices »[27]), que reprennent à leur compte les humanistes, Casaubon, Heinsius et Vossius en particulier, et, au début du XVII[e] siècle, Théophile de Viau et Mathurin Régnier. Car, dès lors qu'elle nomme, la satire risque de verser dans l'injure, dans le libelle diffamatoire où l'invective privée prend le pas sur le défaut universel que l'on veut châtier, ainsi que l'explique Cotin en 1663 :

> Je n'ai nommé personne dans mes Vers, parce que mon dessein est de profiter et non pas de nuire. Il ne faut pas désespérer son prochain comme firent ces anciens Poètes, qui obligèrent leurs adversaires à se pendre [il s'agit d'une allusion au poète Archiloque qui poussa, par la cruauté de ses vers,

forme imprimée, sans nom d'auteur ni d'imprimeur, dans une édition fort rare. Le texte revu, resserré en trois actes et fortement réécrit par Saint-Évremond, vers 1680, pour amuser la duchesse Mazarin, paraît ensuite de façon posthume, en 1705, trois ans après la mort de Saint-Évremond, sous le titre *Les Académiciens*. Voir Saint-Évremond, *La Comédie des Académistes* et *Les Académiciens*, éd. P. Carile avec une préface d'E. Balmas, Milano-Paris, Cisalpino Golliardica-Nizet, 1976.

[25] L. Stambul, dans son article « La querelle des satires de Boileau et les frontières du polémique » (*Littératures classiques*, n° 81, 2013, p. 79-90), rappelle que la série des textes, libelles, pamphlets par laquelle les adversaires de Boileau répondent à la publication du recueil des *Satires du Sieur D**** est coupée net par l'arrêt du Parlement de Paris interdisant le 22 octobre 1668 la représentation de *La Critique des Satires de Monsieur Boileau* de Boursault, jugée diffamatoire.

[26] P. Debailly, « Boileau et la querelle des Satires », *Littératures classiques*, n° 68, 2009, p. 132-133. Voir aussi A. Arzoumanov, *Pour lire les clefs de l'Ancien Régime. Anatomie d'un protocole interprétatif*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 239-247.

[27] Martial, *Épigrammes*, X, 33, v. 10.

son ennemi Lycambe au suicide]. La loi de la Satire et la loi de la raison, c'est d'épargner le criminel et non pas le crime[28].

Nommer n'est autre que confondre potentiellement satire et insulte, et Bayle demandera dans son *Dictionnaire historique et critique*, à l'article « Dissertation sur les libelles diffamatoires », que soient réprimés les écrivains satiriques, ces êtres animés par la médisance et la vengeance, qui, en nommant, font perdre à un individu son honneur et sa réputation, ce qui déstabilise l'État en permettant à un autre qu'au souverain de dégrader un sujet.

Molière, La Fontaine et Boileau doivent donc à la pratique du comique malséant, sexuel ou agressif, leur consécration, et ils ne constituent nullement des phénomènes isolés, en écrivains géniaux dont tout serait différent de la production commune de leur siècle : il existe bien toute une tradition malséante que les bienséances ne parviennent pas à étouffer. Devenue minoritaire après la décennie 1620-1630, elle se fait discrète mais n'en demeure pas moins présente. Nous nous proposons maintenant de la mettre en évidence, non pas en pointant tous les comiques malséants qui ont fleuri, dans les différents genres littéraires, entre 1630 et la fin du règne de Louis XIV, mais plutôt en essayant de retracer, diachroniquement, un fil de Momus permettant d'établir la continuité d'un rire grivois dans le genre de la comédie.

Thalie gaillarde

Le rire qui joue sur les organes génitaux ne disparaît jamais véritablement au XVII^e^ siècle : il persiste, même après la coupure des années 1630, dans des comédies jouées triomphalement à Paris (et non pas uniquement dans la province reculée). À Paris, après la retraite de Tabarin en 1625, la comédie cornélienne qui prétend faire sourire en montrant les conversations d'honnêtes jeunes gens pris dans leurs amours n'est pas la seule à triompher sur les théâtres dans les années 1630 et le comique non policé n'est pas illustré par le seul Molière dans les années 1660-1670, de même que les comédiens italiens et les forains n'ont pas l'apanage du mauvais goût et des plaisanteries sexuelles à la fin du siècle.

Dans les années 1630-1658 (date de l'arrivée de Molière à Paris), les plaisanteries obscènes fleurissent dans les comédies de Scarron, désormais bien étudiées, mais aussi dans des comédies moins connues, comme *Les Galanteries du duc d'Ossone* (1636) de Mairet ou *Le Pédant joué* (1654) de Cyrano. *Les Galanteries du duc d'Ossone*, sans verser dans le scatologique, multiplie les doubles sens sexuels. Lorsque le duc réclame à Flavie de « certains abricots » et que Flavie

[28] Cotin, *Lettre à Monsieur Tuffier sur la Satire et principalement sur le Madrigal*, dans *Œuvres galantes en prose et en vers*, Paris, E. Loyson, 1663, p. 452 ; cité par P. Debailly, art. cit., p. 136.

promet de lui en fournir « encore quelques pots » qu'elle tient dans sa chambre[29], l'abricot désigne aussi le sexe féminin, selon une métaphore au demeurant courante pour les fruits et signalée à l'époque par Oudin dans son dictionnaire des *Curiosités françaises*[30]. Les « portes » et les « fenêtres » omniprésentes dans la pièce comportent aussi un double sens sexuel : « Monsieur est à la porte » dit la servante pour annoncer Paulin, et celui-ci demande immédiatement à sa femme de se déshabiller[31]. Là encore, la métaphore est usuelle et signalée par Oudin : la porte cochère est l'allégorie de l'amour par les voies permettant la reproduction, par opposition à la « porte de derrière », aussi appelée « fausse porte », qui désigne la sodomie.

Quant au *Pédant joué*, régulièrement réimprimé tout au long du XVII^e^ siècle, il ne cesse de multiplier avec délectation équivoques obscènes et métaphores scabreuses. Le pédant Granger détourne de leur sens les termes grammaticaux et donne aux règles de Despautère de nouvelles applications. Dès la première scène de la pièce, comme le capitan Châteaufort se vante de s'être engendré lui-même, Granger met en doute sa virilité[32] et se lance, lors de sa tirade en *if*, dans une litanie de plaisanteries gauloises. Les règles de Despautère trouvent chez lui une application burlesque et obscène : la règle « *as petit haec* », « les noms en -as sont féminins », devient, dans la bouche de Granger, « elle (le sexe féminin) demande des ânes » (*aze/as* étant une vieille forme pour *ânes*). « *Hic dat or* », « *or* donne *hic* », ce qui veut dire qu'un substantif qui se termine en *-or* est masculin, est compris par Granger comme « le masculin (le sexe masculin) vaut de l'or ». « *I longum ponat* dans son *O commune* », croise « *I longum pono* » (« je pose un i long ») et « *O commune* » (« O commun », c'est-à-dire O indifféremment long ou bref) en une seule phrase obscène, « Qu'il pose son long i dans son o avenant » (*communis* signifiant aussi « affable, ouvert, avenant »)[33].

Durant la période où Molière se réinstalle à Paris (1658-1673, date de sa mort), son théâtre comique pratique, on l'a vu, un comique qui ne recule pas devant les plaisanteries scatologiques et sexuelles, même si celles-ci sont souvent voilées. Or Molière crée une véritable mode : du fait de l'immense succès des *Précieuses*

[29] Mairet, *Les Galanteries du duc d'Ossonne*, dans *Théâtre complet*, éd. sous la dir. G. Forestier, t. III, éd. H. Baby, J.-M. Civardi et A. Surgers, Paris, H. Champion, 2010, V, 6, p. 422.

[30] A. Oudin, *Curiosités françaises*, Paris, A. de Sommaville, 1640, p. 239, signale que « du fruit nouveau » signifie « une putain moderne ».

[31] Mairet, *Les Galanteries du duc d'Ossone* (1636), V, 6, v. 1692 et V, 7, v. 1728.

[32] « Vous n'êtes ni masculin, ni féminin, mais neutre : vous avez fait de votre dactyle un troquée, c'est-à-dire que, par la soustraction d'une brève, vous vous êtes rendu impotent à la propagation des individus », Cyrano de Bergerac, *Le Pédant joué*, dans *Théâtre du XVII^e^ siècle*, éd. J. Scherer et J. Truchet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1986, t. II, I, 1, p. 765.

[33] Autre exemple dans cette première scène : Granger fait une allusion à la règle « *Quaerens consimiles optat sibi jungere casus* » (« L'interrogatif souhaite se joindre des cas semblables »), déformée par lui en « *optant sibi jungere casus* », « les cas (les sexes) souhaitent se joindre ».

ridicules (1659), et du succès de *Sganarelle ou le Cocu imaginaire* (1660) qui ne recule pas non plus devant les allusions sexuelles[34], la comédie leste en un acte, prolongement en un sens du numéro farcesque donné à l'hôtel de Bourgogne après la grande pièce par Gaultier-Garguille, Turlupin et Gros-Guillaume, devient, dès 1660, un instrument de la guerre entre les théâtres : on compte cinquante-deux petites comédies finales pour la seule période 1660-1669[35]. Les comédiens de chacun des trois théâtres officiels à Paris se font dramaturges et se mettent à écrire une courte comédie salée destinée à relever la grande pièce et à accroître les recettes de la représentation en misant sur le complément de programme : Brécourt[36] et Chevalier[37] en composent pour le théâtre du Marais ; Molière pour son théâtre ; Villiers[38], Montfleury[39] et Poisson[40] pour l'hôtel de Bourgogne, Dorimond pour la troupe la plus offrante. Dans *La Femme industrieuse* de ce dernier, pour ne prendre qu'un seul exemple, se multiplient les équivoques sur le mot *fente* et les allusions de Trapolin au « cas réservé » de la maîtresse qu'il doit surveiller[41].

---

[34] Dans *Sganarelle ou le Cocu imaginaire*, la suivante de Célie, qui est veuve, décrit combien son vigoureux Martin excellait dans l'accomplissement de l'exercice amoureux et combien il manque dans cette fonction depuis son décès. C'est que, explique-t-elle, « la femelle est ainsi que le lierre » (I, 2, v. 72) : elle dépérit si elle n'est pas chevillée à son arbre de mari. Quant à Sganarelle, pour être convaincu que sa propre femme le trompe, nul n'est donc besoin selon lui de « toucher au doigt la chose » (I, 12, v. 317) : on songe à l'anneau de Hans Carvel...

[35] Ch. Mazouer, *Farces du Grand siècle*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, p. 17.

[36] Voir notamment Brécourt, *La feinte Mort de Jodelet*, Paris, J. Guignard fils, 1660 ; *La Noce de village*, Paris, T. Girard, 1666.

[37] Voir Chevalier, *Le Cartel de Guillot*, Paris, J. Ribou, 1661 ; *Les Galants ridicules ou Les Amours de Guillot et de Ragotin*, Paris, P. Bienfait, 1662 ; *La Désolation des filous sur la défense des armes*, Paris, P. Bienfait, 1662 ; *La Disgrâce des domestiques*, Paris, P. Bienfait, 1662 ; *Les Barbons amoureux et rivaux de leurs fils*, Paris, G. Quinet, 1663 ; *L'Intrigue des carrosses à cinq sols*, Paris, P. Baudouyn le fils, 1663 ; *Les Amours de Calotin*, Paris, Ch. de Sercy, R. Guignard et P. Trabouillet, 1664 ; *Le Pédagogue amoureux*, Paris, P. Baudouyn, 1665.

[38] Voir Villiers, *L'Apothicaire dévalisé*, Paris, Ch. de Sercy, 1660 ; *Le Festin de Pierre ou le fils criminel*, Paris, Ch. de Sercy, 1660 (tragi-comédie).

[39] Montfleury (Antoine Jacob, dit), *Le Mariage de rien*, Paris, G. de Luyne, 1660 ; *L'École des jaloux ou le Cocu imaginaire*, Paris, Pépingué, 1664 ; *Le Gentilhomme de Beauce*, Paris, Ribou, 1670.

[40] Poisson, *Lubin ou le sot vengé*, Paris, G. de Luyne, 1661 ; *Le Baron de la Crasse*, Paris, G. de Luyne et Quinet, 1662 ; *L'Après-soupé des auberges*, Paris, Quinet, 1665 ; *Les Femmes coquettes*, Paris, Le Monnier, 1671.

[41] Dorimond, *La Femme industrieuse*, Paris, J. Ribou et G. Quinet, 1661. Les allusions au « cas réservé » figurent aux scènes 5 et 14. À propos de l'extrême richesse polysémique du terme *cas*, qui peut désigner le cas médical, le cas juridique, le sexe, la défécation, à l'image de la polysémie du latin *casus*, voir J. Pigeaud, *Poétiques du corps. Aux origines de la médecine*, Paris, Les Belles Lettres, 2008, chapitre VIII : « Aux sources du cas ».

Après la mort de Molière, en 1673, la dimension scatologique et sexuelle ne disparaît pas non plus, et, durant le dernier quart du XVII^e^ siècle, les comédies présentant des traits scabreux ne sont pas réservées aux comédiens italiens installés à Paris (et chassés en 1697) et aux théâtres de la Foire qui auraient en quelque sorte l'apanage d'une certaine vulgarité par opposition à la Comédie-Française qui pratiquerait un comique élégant. Il n'y a pas de différence nette de public entre le théâtre de la Comédie-Française et les autres scènes, pas de différence non plus entre les comédies livrées par les dramaturges aux Comédiens français, aux Comédiens italiens et aux comédiens des Foires (appelés les Forains[42]). Certes le champ de l'activité théâtrale devrait être strictement délimité : les Italiens doivent jouer les pièces à canevas en italien, seuls les Comédiens-Français ont le droit de jouer des pièces déclamées en français, et l'Opéra est le seul à pouvoir donner des représentations accompagnées de musique et de danse. Mais dans la pratique, ce champ s'avère poreux : la Comédie-Italienne joue de plus en plus en français et multiplie les scènes rédigées au lieu de privilégier le seul canevas et elle a des intérêts financiers liés à l'Opéra qui lui concède un certain droit à la musique et au chant[43]. Le privilège de l'Opéra est par ailleurs régulièrement violé par les Comédiens-Français qui placent de la musique au sein de leurs pièces : ils multiplient de la sorte les contraventions, mais le bénéfice escompté lors de représentations de comédies-ballets ou de pièces comportant des divertissements compense l'amende, sans compter que celle-ci a un caractère aléatoire : il arrive que les plaintes de l'Académie Royale de Musique restent sans suite[44]. Il existe donc une réelle imbrication des théâtres et de leur public, contrairement à ce qu'écrivent d'anciennes études sur le sujet.

Les grivoiseries ou les allusions sexuelles se trouvent ainsi, de temps à autre, dans des comédies jouées à la fin du XVII^e^ siècle à la très prestigieuse Comédie-Française fraîchement constituée. Dancourt, qui appartient avec sa femme à la troupe de la Comédie-Française depuis 1685, écrit des comédies qui, sans termes crus, sans allusions scatologiques, regorgent de sous-entendus épicés. Nous n'en prendrons ici qu'un exemple, les comédies de Dancourt étant l'objet d'une autre étude que nous menons par ailleurs. *La Foire de Bezons*, créée à la Comédie-Française en 1695, fustigée par Le Noble pour ses « fades mots à double tente[45] », connut un grand succès[46]. Lolive, valet d'Éraste fort bien nommé (les

[42] Voir J. Le Blanc, *Avatars d'opéras. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes (1672-1745)*, Paris, Garnier, 2014.

[43] L'Académie Royale de Musique verse, à l'époque de Francine, successeur de Lully, 1200 livres de pension annuelle aux Italiens sur ordre de Louis XIV pour l'entretien de l'Hôtel de Bourgogne. Surendettée, l'Académie Royale de Musique passe aussi des accords, ponctuellement d'abord, institutionnellement ensuite, avec les Forains, par lesquels elle leur concède, moyennant finance, le droit de chanter. Voir J. Le Blanc, *ibid.*, p. 127-178.

[44] *Ibid.*, p. 57-126.

[45] Le Noble, *L'École du Monde*, 17^e^ entretien (1695), dans *Œuvres*, IV, 1718 ; cité par P. Mélèse, *Répertoire analytique des documents concernant le théâtre sous Louis XIV*, Genève, Slatkine Reprints, 1976, p. 200.

« olives de Poissy » désignent les testicules, rappelle Oudin dans ses *Curiosités françaises*), chante à la fin de la pièce, dans les « chansons du divertissement » : « Filles qui cherchez des maris,/Ici l'on en achète » et précise même que le marché concerne tout particulièrement les jeunes filles « gaillarde[s] et gentille[s] » en quête de « vieux poisson » à ferrer. Comme « gaillarde » ne signifie pas seulement enjouée mais aussi licencieuse, ainsi que l'indique le dictionnaire de Furetière, il s'agit bien de célébrer une foire où de jeunes filles accommodantes et à la cuisse hospitalière vendent, mais en exigeant un mariage, leurs charmes à de vieux libidineux décatis. Cet hymne immoral se voit doublé par une plaisanterie obscène, lorsque Lolive recommande, dans les deux derniers vers du divertissement chanté :

> Vieillards qui deviendrez maris,
> Mettez bien vos lunettes.

Mettre ses lunettes ne signifie pas uniquement chausser ses besicles. Non seulement la lune, on l'a dit, a à voir avec la sexualité mais les lunettes de vue, inventées telles que nous les connaissons à la fin du XIII^e^ ou au début du XIV^e^ siècle, sont une prothèse destinée à pallier un organe déficient et peuvent évoquer tout truchement permettant de corriger les défaillances, en particulier celles du membre viril. De même que l'on dit déjà, au XVII^e^ siècle, « mettez vos lunettes » dans le sens figuré de « faites un effort pour mieux comprendre et ne pas vous tromper[47] », de même conseiller aux vieillards de mettre leurs lunettes signifie métaphoriquement les inviter à se munir de substituts virils, tels les godemichés.

En conclusion, nous voudrions souligner la réelle variété du XVII^e^ siècle français qui ne fut pas, même dans sa seconde moitié, aussi respectable, poli et moral que les théoriciens de l'époque l'ont clamé et que les critiques ultérieurs, prenant au mot ces mêmes théoriciens, l'ont affirmé. Il continue d'exister tout au long d'un XVII^e^ siècle globalement policé un rire entier, particulièrement inconvenant, qui ne pointe pas un ridicule pour dissuader les hommes de ce travers mais qui donne aussi à voir, ou plutôt laisse entrevoir aux esprits forts, parties honteuses, organes sexuels, situations scabreuses. Ce comique n'enseigne rien, ne s'adresse pas à la raison de l'homme, mais joue sur un rire qui est une pure célébration de la vie, à la manière dont Baubo consola Déméter endeuillée en lui montrant son sexe, ce qui provoqua chez la déesse une explosion de rire.

Pourquoi alors les contemporains ont-ils caché, sous de multiples voiles rhétoriques (métaphore, syllepse, euphémisme, litote, prétérition, réticence, ironie, périphrase), les obscénités de leur comédie et pourquoi celles-ci ne sont-elles pas reconnues dans les textes théoriques comme les préfaces qui s'obstinent au contraire à nier toute forme d'indécence ? Deux raisons expliquent selon nous cette

---

[46] Voir P. Mélèse, *ibid*.

[47] Voir les exemples de Regnard et Mme de Sévigné donnés par Littré, *Dictionnaire de la langue française* (édition 1863), s. v. *lunette*.

attitude. D'une part, les doctes ont voulu défendre une comédie littéraire puisant ses sources dans l'Antiquité et refusant tout lien avec la basse farce médiévale : chasser les grivoiseries et les obscénités participe de l'anoblissement du genre de la comédie pour Chapelain, Scudéry et d'Aubignac, après Du Bellay ou Jodelle. D'autre part, condamner, au nom de la pudeur féminine notamment, le grivois et les sales équivoques, les turpitudes qui blessent l'imagination, c'est aussi une manière de réserver le droit de juger à ceux qui connaissent le latin, qui ont lu Plaute et Térence : c'est permettre aux doctes, qui sont très largement des hommes (les jeunes filles ne vont pas au collège et celles qui savent les langues anciennes, comme Anne Dacier, constituent des exceptions), de conserver le monopole de la critique, à un moment où le public se diversifie et où ce monopole est fortement menacé par les mondains et par les femmes.

Carine BARBAFIERI
Université Polytechnique des Hauts-de-France

MARIAMNE AU COURS DES ÂGES

Le théâtre né des spectacles de Dionysos est à l'origine indécent : la révélation d'une pensée sous l'empire du vin qui inhibe la retenue. C'est l'exhalation d'une pensée subversive ou du moins d'un débat qui ne convient pas à la réserve (*non decet*) mais qui cherche à se couvrir suffisamment, afin d'être autorisé ou du moins toléré. La mythologie, l'histoire ou l'éloignement géographique permettait de remettre sur le tapis ce qu'il n'était pas décent d'exprimer directement. Cette forme de masque ou d'habit changea donc au cours des siècles, mais l'existence du théâtre en soi montra bien une certaine insatisfaction ou du moins une sorte de questionnement qui servit de *daemon* aux auteurs.

Le dictionnaire des synonymes donne comme équivalents de « décent » convenable, modeste, pudique, honnête, sage, vertueux, digne et grave. La question du vocabulaire approprié n'est pas si tôt résolue, car elle varie d'un temps à l'autre. Ainsi les mots « Noir » ou « Gai » n'ont pas la même résonance aujourd'hui qu'autrefois. En 1210, le pape interdit la participation du clergé aux mystères et moralités ; en Angleterre, c'est le roi qui renouvela l'interdit en 1534, lors de la Réforme ; en France, ce fut en 1548, car les moralités étaient devenues indécentes en faisant des ecclésiastiques, du pape au plus petit moine, des figures du vice. Il s'agissait donc pour les lettrés de rectifier le ton et de replacer les sujets discutables, religieux ou profanes, au loin, dans l'antiquité classique ou biblique. Les dieux et les déesses, les héros, Hercule et Jason, ainsi que Samuel ou le Livre des Rois fournissaient toute la matière souhaitable.

De l'Écossais Buchanan au Français Chénier, au théâtre, on put discuter du pouvoir en y mettant les formes. Par le biais de l'antiquité biblique, mythologique, romaine ou orientale, des questions subversives comme la tyrannie, les cercles du pouvoir, le droit à la rébellion ou à la déposition du roi y furent agitées, pourvu que la sédition populaire y fût réprouvée.

Le pouvoir redouta le théâtre, mais ne le trouva pas en soi indécent et s'en servit tout en le surveillant. *Richard II* ne plut pas à Élisabeth d'Angleterre ; après l'assassinat d'Henri IV, les tragédies ne furent plus admises à la Cour de France. Mais plus tard, Richelieu employa cinq auteurs pour défendre sa politique extérieure. Louis XIV favorisa l'école de bonnes manières par la *via negativa* de ce qui paraissait ridicule. Napoléon aima les classiques, mais changea les éléments textuels qui ne convenaient pas à sa vision. Le théâtre joué, en effet, au lieu de permettre la pensée réfléchie et pudique, comme la lecture au foyer, pouvait exciter à Paris, à Londres et dans les grandes villes surtout, des manifestations publiques parfois violentes produites par un public de plus en plus éduqué, comme le *Charles IX* de Chénier. C'est sans doute pourquoi, dans le XIX^{e} siècle français, tout à coup,

vu les changements de régime, il ne fut plus possible de dire quoi que ce fût sans être accusé d'indécence. La censure fit tant d'interdits et de coupes que bien des auteurs abandonnèrent le sérieux.

Il fallait aussi plaire au goût du public. Atrée donnant à manger à son frère adultère ses enfants comme repas de gala vengeur passa de mode. L'amoncellement de cadavres des tragédies de la Renaissance ne plaît plus à l'âge classique ni sous les Restaurations, anglaise ou française, à distance de plus d'un siècle. Le théâtre de la cruauté renaquit sous Artaud et disparut, la télévision fournissant suffisamment d'images éducatives. Le droit du seigneur, coutume moyenâgeuse, se vit mis à l'index dans *Le Mariage de Figaro*, mais le XX^e^ siècle remit sur scène des ébats suggestifs. Tout vocabulaire ou costume de l'Ancien Régime fut banni sous la Révolution et il fallut changer « sieur » ou « dame » en « citoyen » et « citoyenne », comme en URSS plus tard. La Restauration ne souffrit aucune allusion à Napoléon, mais Talma enfreignit le tabou par des gestes ou des intonations de voix, au grand plaisir ou au contraire à la fureur des spectateurs et de la police.

Le théâtre donc se mua, acteurs, metteurs en scène et censeurs ne s'entendant pas toujours entre eux. Trop de compromis furent conclus et le théâtre de fond périclita, puis se déplaça, notamment dans l'opéra, le vaudeville où les ariettes chantées permirent des incartades. Indécent dans un pays, il passait les frontières, par exemple en Italie où Verdi utilisa Victor Hugo et Schiller pour encourager la révolte contre les oppresseurs autrichiens et soutenir le nationalisme italien. Dans l'Angleterre du XX^e^ siècle, la tragédie de gauche se reposa les questions dépressives de l'aliénation de l'homme et de la démission sociale pour mieux se reposer la question de la fatalité, de la nécessité et de la responsabilité humaine en face des fléaux.

Si l'on revient à la définition de la décence – ce qui est convenable, modeste, pudique, honnête, sage, vertueux, digne et grave –, il faudrait distinguer entre le contenu d'une œuvre dramatique, sa présentation sur la scène et la manière dont chacun la reçoit. La satire, le grotesque peuvent paraître indécents, mais contenir une grave critique d'une époque qui, en d'autres temps, laisserait le public indifférent. Décence et indécence ont donc des significations diverses et souvent subjectives, selon les individus ou les époques, comme le prouvent les tergiversations du public et de la censure.

La tragédie de *Mariamne*, reprise de part et d'autre de l'Atlantique, se présente comme un exemple intéressant. Elle inspira plusieurs auteurs, en Italie, en Allemagne, en France et en Angleterre. Nous nous limiterons ici à ces deux derniers pays et à trois époques : celle des années 1600 par Alexandre Hardy et Elisabeth Cary, celle de 1636 par Tristan l'Hermite et celle des années 1720 par Voltaire, Nadal et Fenton, sans doute motivées par des préoccupations contemporaines. La fin dramatique de Mariamne, femme d'Hérode le Grand, est fondée sur la réalité historique, attestée par le Talmud. Les auteurs s'appuyèrent principalement sur deux œuvres de Flavius Josèphe, historien du Grand Hérode, traduites en latin depuis le IV^e^ siècle, quoiqu'attribuées souvent de façon erronée : *La guerre des Juifs*

(c. 69-79 AD) et surtout sur *Les Antiquités judaïques* (c. 93 AD, livre 15). Mariamne, princesse vertueuse, fut le prix de la victoire d'Hérode le Grand, tétrarque de Judée, sur les Hasmonéens. Promise à Hérode qui l'épargna afin de pacifier les deux clans juifs, elle a déjà eu deux enfants de lui. Épouse fidèle, elle ne peut pourtant pas se remettre du massacre de sa famille. Constamment accusée de forfaits par sa belle-sœur jalouse, et finalement d'intention d'assassinat contre le roi, elle finit par outrepasser les limites de la décence en insultant publiquement le roi, qui la fit exécuter.

Les auteurs s'en tinrent à la trame, confondirent parfois sciemment, par souci de propagande religieuse, le Grand Hérode et Hérode Antipater, son fils, responsable de la mort de Jean-Baptiste et de Jésus-Christ, et ajoutèrent parfois des broderies significatives. Il en résulte des pièces riches de colorations diverses, orientale, classique et judéo-chrétienne, d'imitation et d'invention selon l'intention des auteurs et la tolérance du public.

Le contexte historique biblique et classique est le même pour toutes les pièces. Il rappelle la lutte d'Hyrcan II contre son frère Aristobule II et les Saducéens pour la domination de la Judée et de ses environs, protectorats romains ; leurs combats contre les Scythes et les Parthes ; leurs alliances et leurs trahisons ; le rôle d'Antipater, Iduméen ambitieux, converti par force au judaïsme et devenu conseiller d'Hyrcan II dans les paix conclues et brisées, puis rattrapées par le mariage politique d'Hérode et de Mariamne ; leur fidélité à la puissance de Rome qui soutint leur parti en Judée ; et, après l'assassinat d'Hyrcan, puis d'Antipater, le transfert de cette fidélité réciproque à Hérode, fils d'Antipater, qui prit sa place sur le trône en –40, avec l'approbation du Sénat.

Rome est donc maîtresse de la Judée, mais en délègue le gouvernement qui dépend de son approbation. Or, c'est l'époque des guerres civiles à Rome, des luttes entre les hommes du triumvirat, sujet qui inspira *Porcie*, *Cornélie* et *Marc-Antoine* de Garnier, connu aussi en Angleterre. Le pouvoir change rapidement de mains ; où donc est la décence (ou l'indécence) ? Les auteurs s'accordent pour dépeindre Rome comme une puissance stricte et irrésistible en Judée qui inspira Garnier (*Les Juives*, 1583) et deux pièces de Cervantes (1585). Hérode se trouve donc devant la triple difficulté de mater un territoire rebelle, de repousser les frontaliers menaçants et de garder la faveur de Rome quel que soit l'homme en place. Le potentat de Judée doit donc manœuvrer au milieu de ces rapports de force dans une Rome à laquelle il devait allégeance : Jules César *versus* Pompée ; puis sous le triumvirat, Lépide, Marc-Antoine ; et, après Actium, Octavien qui devient César Auguste.

Pouvoir et religion en Judée étaient unis. Ils sont maintenant séparés et la mort d'Aristobule, jeune prêtre assassiné, semble instaurer un régime laïc, à la mode de Rome, où pourtant l'empereur doit être révéré. Après donc des dissensions meurtrières, comme en France et en Angleterre, montent la tyrannie ou la monarchie absolue, et la suprématie de l'État.

Le pouvoir tremble en Europe qui voit se propager les doctrines de Machiavel. Où trouver la décence ? Le monarque n'est plus sacré et les complots sont

encouragés par la papauté : Bulle d'excommunication d'Élisabeth en 1570 ; la Saint-Barthélemy, en 1572, organisée par la régente de France et la Ligue catholique, autorisée par le roi, pour massacrer l'élite protestante française. Assassinat de Guillaume d'Orange aux Pays-Bas en 1584, sur l'instance répétée de Philippe II, roi d'Espagne ; exécution publique de Marie Stuart en 1587 ; et finalement assassinat d'Henri IV, « converti » en 1593 pour l'amour de la couronne de France. Où trouver le sacré ? Hérode le Grand est donc le parfait héros ambigu de cette période de transgression.

La *Mariamne* de Hardy

Hardy, acteur et dramaturge, vécut les guerres de religion, le règne d'Henri IV et la Régence qui s'ensuivit. Alors que Marot, protégé par Marguerite de Navarre, pouvait encore envoyer à François I^er^ des remontrances au Roi, la montée de l'absolutisme qui suivit les querelles sanglantes des dissensions religieuses interdit peu à peu toute expression franche de dissidence. La critique s'étendit au pouvoir judiciaire car la Justice, allégorie, devint la personne juridique, avec droit de châtiment ou de mort sur la conscience des hommes qu'il fallait désormais façonner, plier et courber en accord avec la vision gouvernementale.

Est-il important de noter que la *Mariamne* de Hardy date de 1610, année de la mort d'Henri IV, considéré comme un usurpateur par la Ligue ? On ne sait pas. L'intention propagandiste se révèle dans la préface et l'argument de Hardy, dans la confusion entre les deux Hérode, père et fils, pour souligner la cruauté de ces fils de « converti » inféodés à Rome et responsables de la mort d'innocents (Mat. 2 : 16). La distance temporelle et géopolitique de la Judée permettait sans doute de faire une leçon didactique acceptable pour ceux qui n'auraient pas pu lire les grands poèmes de Ronsard et de d'Aubigné sur les guerres de religion.

En faisant partir la tragédie sur le songe prémonitoire d'Hérode, meurtrier d'Aristobule, Hardy présente le résultat de la mort de la théocratie. L'ombre du jeune prêtre surgit, comme celle du père d'Hamlet, pour le hanter et lui annoncer qu'en le tuant, il se tue lui-même, en permettant au dragon de hanter son domaine, d'attaquer les lois de la religion et de la décence morale. Dès le début de la pièce, le nouveau pouvoir est entaché de meurtre et donc indécent.

En prenant Mariamne comme héroïne, les auteurs mettaient en cause le mariage politique comme solution à la paix entre les peuples. Butin de guerre comme Andromaque, la femme d'Hector, Mariamne ne peut se débarrasser des souvenirs sanglants (la guerre, puis l'holocauste des Hasmonéens) pour répondre aux sentiments d'un époux épris qui exige la réciproque ; elle le peut d'autant moins que le mariage politique n'a pas empêché la récidive du meurtre de son frère, héritier légitime du trône. Tout cela lui paraît indécent. Chez Hardy, Mariamne, par ses imprécations, semble l'œil de Dieu poursuivant Caïn.

C'est effectivement ce qui hante la conscience d'Hérode, non le massacre et l'extinction de la famille ennemie, autorisés dans l'Exode, mais celle de

l'innocent de cette même famille, sournoisement noyé lors d'une partie de campagne. Cette vision, comme les vitupérations de sa femme, est le prix de sa transgression. Sa passion est indécente, et l'entente maritale lui est désormais interdite, car il a enfreint le but pacifique du mariage politique imposé par sa fonction de roi. Usurpateur ? Pas vraiment, puisqu'il est fils héritier d'Antipater, assis par Rome, à la mort d'Hyrcan, sur le trône de Judée avec la couronne décernée par le Sénat. Mais, après ces deux morts violentes, fils d'un Iduméen imposé de l'extérieur, il fait figure d'usurpateur. Mariamne et feu Aristobule représentent la branche légitime, union du trône et de l'autel, et non leur division artificielle qui affaiblit la tradition. Donc, bien que fils d'Antipater et légitime, Hérode, aux yeux de Mariamne et de la Judée conservatrice, fait sans doute figure d'usurpateur. Le rapprochement avec Henri IV est évident.

Hardy double l'accusation d'un préjugé de classe. Hérode ne peut ni présenter ses quartiers de noblesse ni se targuer de la même éducation que celle de Mariamne, fille de rois. Mariamne ne se gêne guère pour rappeler à sa nourrice que le monarque est né de la « fange populaire ». La reine, idole du Peuple Élu, a donc un souverain mépris pour le peuple, comme tous les monarques des tragédies de cette époque. Elle insiste sur le droit et la décence, tandis que le peuple, pour survivre, s'habitue à tout, même à la tyrannie, comme le dit la nourrice, symbole, comme les dames d'honneur, du parti du vécu et des compromis. Elle défend donc Hérode, l'homme fort indispensable, après les querelles, les meurtres et assassinats de la guerre civile, pour défendre le territoire et établir la paix. Deux points de vue sont en présence ici. Le peuple se tait. Que couvre ce silence ? Le roi n'est ni par la race ni par la religion l'un des siens.

Mais le roi de Judée dépend de Rome qui impose sa domination aux tétrarques ou aux rois des pays asservis. Hérode a déjà dû comparaître deux fois. Puissance militaire, domaine de la force, sa protection est plutôt paternaliste et favorable à celui qui servira le mieux ses ambitions, mais dans certaines limites éthiques. Auguste vient d'accéder au pouvoir. Il cherche donc à assurer la *pax romana* après des guerres intestines qui ont fait couler le sang. Ce n'est pas le moment pour lui de s'aliéner qui veut bien le servir, mais de dépêcher un envoyé, Varus ou Flaminius, pour s'assurer, *manu militari*, du transfert pacifique du pouvoir.

La dualité d'Hérode permet d'exposer les partis pris communs aux deux époques. On voit percer ici le doute sur les convertis, ces juifs, ou ces nouveaux chrétiens, protestants ou catholiques, ni chauds ni froids, bannis en Espagne, en Pologne, en Belgique, en Angleterre, accueillis pour le moment en France par un « converti ». Hérode est fils d'un « converti », sous l'égide de Rome, donc un païen comme les Romains, un pragmatique, comme Henri IV, « converti » qui, lui aussi, ne sort pas de la branche principale des ancêtres, mais d'une branche cadette. Vont-ils convenir ? On peut en douter, vu les complots. La force agissante peut-elle s'entendre avec la parole prophétique ? Certes Hérode est un bon roi, mais est-ce le roi qui convient ? Hardy lie le roi à la mythologie des héros, Hercule et ses travaux, et non à celle de l'envoyé de Dieu, Saül ou David. Hérode passe son trône à son

fils, au moins aussi indécent. Quel est le rôle du destin ou celui de la justice divine ?

Le mariage politique avait pour but l'union des familles européennes. Cet idéal familial est satirisé par la mise en scène de la famille d'Hérode. La Salomé laïque de Hardy va donc jouer sur cette différence sociale que rappelle imprudemment Mariamne pour montrer l'impropriété d'un mariage mixte entre Mariamne l'aristocrate et Hérode le pragmatique. Étant données les vitupérations des scènes qui retentissent dans le palais, elle lui fait craindre la vengeance d'honneur de Mariamne, tant pour les insultes subies que pour la mort de son frère. Elle suggère ainsi la possibilité d'un complot, bonne préparation psychologique à l'entrée du majordome avec la potion nocive.

La parole de Mariamne, en tirades faites de pleurs et d'imprécations contre le roi que subissent sa confidente et sa mère, est indécente vu sa situation de reine esclave bien-aimée. On l'entend dans tout le palais. L'échanson et Salomé, à l'écoute, vont l'utiliser contre elle. Les deux scènes de ménage annoncées à l'acte I montrent aussi que Mariamne n'a pas encore appris la décence, celle d'une femme qui, de plus, est une reine, soucieuse de préserver l'image du monarque présentée à sa famille et à son peuple. Hardy attaque ici le mythe du mariage arrangé qui doit garder l'amitié entre deux peuples, précédemment en guerre, en réunissant deux familles. L'assassinat d'Aristobule en montre la vanité.

La tragédie attaque également le mythe de la solidarité de la famille régnante. Phérore trouve son frère indécent. Salomé est d'accord, ourdit un complot, mais ne le met pas dans la confidence. Donc, ignorant ses machinations, il pense que Mariamne est sans doute coupable d'intention d'attentat, mais essaie de sauver l'apparence de la justice du roi et de l'État par un procès public. En privé, il donne en revanche carte blanche à son frère pour s'en débarrasser, puisqu'elle ne convient pas à sa sensualité. Où est la décence familiale ou justicière ? Puis, convaincu de la culpabilité de la reine par de faux témoignages, Hardy le rend sincère en se prononçant pour une peine sévère. La sœur maléfique l'emporta sur les deux frères, légers mais confiants.

Salomé est le pouvoir latent qui mine le pouvoir. Est-elle indécente ? Pas comme celle d'Elisabeth Cary, se débarrassant de plusieurs maris en les faisant exécuter. Ni comme celles de la Rome de Voltaire, intrigantes et lascives. Hardy fait d'Hérode un monogame, tandis que Cary le rend adultère, ayant, à la mode de Rome, répudié sa première femme. Salomé est ici disciple de Machiavel, maniant le pouvoir sans retenue morale, comme cela arriva dans la Rome antique, à la Renaissance et chez les Médicis en France. Elle juge comme Mariamne, quoique le signifié soit différent : « Il se plaît en sa fange où il a trop croupi. » La fange est sans doute ici Mariamne ! À cette union de la terre et de l'eau, elle préfère la pensée froide de Machiavel.

Elle incarne le petit pouvoir tyrannique qui place les antipathies et les intérêts personnels au-dessus de l'intérêt du roi et de l'État. Comme tout courtisan, elle mène sa barque. Flatteuse, elle sert d'écho : du roi pour ses récriminations conjugales, de Phérore pour son jugement du couple royal. Jurant de détruire Mariamne

par jalousie personnelle, sa parole est action. Elle persuade l'échanson, grâce à sa rhétorique, de sa vision supérieure de princesse : la haine secrète des conjoints, masquée pour l'apparence publique, « l'utilité du vice », concept machiavélien, pour assurer la sécurité de l'État et la préservation du roi. Ce faisant, elle lui donne de l'importance : c'est l'élu, celui dont elle a besoin, choisi de dessus le menu fretin du peuple. Secrète, elle exige le secret, agit en sous-main et aurait préféré le huis clos au procès ouvert, par crainte d'être découverte. Par manigance, par rétention et subversion d'information, elle triomphe, mais elle produit deux erreurs judiciaires : la condamnation de l'inculpée haïe et la faillite de la justice du roi. Hardy la rend brillante, mais cet éclat est indécent.

Hardy fait du roi un être fruste, sanguinaire, implacable avec les ennemis du royaume, mais intelligent et diplomate si nécessaire – un innocent, comme Mariamne. Hardy le montre franc dans ses relations avec sa famille, son épouse, son ministre et Rome, les secrets d'État faisant partie de son métier de roi. Sa chute vient de la transgression, comme celle de Saül et de David. Il fit assassiner un prélat innocent, dont la seule menace était son existence, qui plus est après le mariage politique qui devait assurer la paix. Sinon, content de lui et pharisaïque, auprès de sa famille, il se vante de ses succès, épanche ses chagrins d'amour, espérant être félicité, pardonné et réconforté. C'est qu'il vient de l'échapper belle de l'entrevue redoutée de Rome où, avec diplomatie, il a réussi non seulement à éviter un châtiment mais même à recevoir une promotion et des coudées franches. Est-il indécent ? Non, c'est simplement l'homme qui parle, non le souverain.

Ce qui est indécent, c'est l'atmosphère du palais, panier de crabes comploteurs : Mariamne et son incapacité d'oublier, ou du moins de se taire, voire de feindre un peu d'amour. Salomé et sa haine. L'ironie de son frère : « Alors, avant l'arrivée de Marianne, c'était le règne d'Apollon ! ». Et la tentative d'attentat qui le freine en le forçant à transformer le conseil réuni pour la politique extérieure en conseil judiciaire. Sa fureur est à la mesure de son espoir de bonheur. Le réflexe punitif est immédiat, tempéré par son frère qui lui rappelle l'œil de Rome et du peuple de la Judée, ainsi que l'importance de garder l'image de la justice.

Le roi sait bien qu'il doit être justicier au nom de « l'équitable rigueur des politiques lois », lois du royaume et droit coutumier, qui seuls préservent la justice. Il fait donc comparaître l'inculpée et l'accusateur deux fois. Mais comme Mariamne, il met les nouvelles hésitations de l'échanson sur le compte de sa timidité en face du pouvoir – avec raison sans doute, puisque Salomé est présente. Il en ignore la raison, et ne le pousse pas davantage. La reine, elle, part des principes de son éducation royale et religieuse : l'innocence suffit à se justifier ; ayant donné sa parole royale, il est indécent de la faire comparaître (comme Marie Stuart). Mais l'expérience des complots et la révélation de l'ordre d'exécution contre elle superposent d'autres images à cette confiance initiale : la culpabilité d'un roi qui aurait indécemment soudoyé l'échanson en l'intimidant pour se débarrasser d'elle. Acculée, elle parle, discrète, cette fois-ci, à demi-mots qui mettent en doute la parole du roi et que le roi comprend enfin : « Vérité n'est de moi, hormis une connue/ L'heure de ma ruine innocente venue. » et cherche à protéger immédiatement

Soesme par un pieux mensonge. En reine qui affronte la mort, Mariamne affirme sa liberté : « Libre je veux mourir ainsi que je suis née. » La liberté du juste opprimé fait partie de l'indécence d'un royaume, et il convient au théâtre de le montrer.

La comparution des accusés n'est qu'un simulacre de justice car le roi, malgré son effort, laisse voir ses préventions : la froideur de sa femme envers lui, l'homosexualité de l'Eunuque, l'offre sexuelle en récompense de la trahison et une confiance aveugle en la solidarité familiale. Par réflexe et précipitation, la conclusion est déjà méditée. L'Eunuque, menacé de torture, révèle que Soesme a dû trahir le secret. Tous deux sont exécutés.

Hardy complique la motivation du roi qui hésite encore non par doute sur la vérité, oublieux des machinations de la Cour, mais par un faux conflit entre son droit à la vengeance et la passion qu'il a pour son épouse. Le résultat est un détournement de justice, la conclusion étant basée sur les fausses prémisses de l'hypothèse et la confusion entre le domaine juridique et le domaine sentimental. Deux châtiments sont appliqués en cas d'attentat : l'exécution ou la prison à perpétuité. La loi laisse pourtant une porte de sortie : la grâce, privilège royal, qui peut faire sortir de l'impasse, une chance qu'Hérode saisit. Mais, Mariamne, pharisienne, insiste sur sa justification er refuse une grâce inappropriée. Puis comme le Christ devant Pilate, usée, elle ne souhaite plus que la mort. Salomé et Phérore disparaissent sans demander leur reste.

Hardy a réussi à prouver les failles d'une justice qui fait dépendre l'interprétation d'un seul individu pressé de rendre un verdict sur l'accusation sans preuve : car ni l'un ni l'autre (de l'inculpé ou du juge) ne peut prouver le fait ou l'intention. On trouve donc une satire des procédés judiciaires inconvenants de l'époque : l'accusation a toujours plus de poids que les témoins pour la défense, et dans le doute on prétend extirper la vérité par la torture. Et le jugement préférentiel sape les fondements mêmes de la justice.

L'histoire tragique de Mariamne a aussi prouvé que les transgressions, les récriminations sans fin, les intrigues et les complots non seulement vicient l'air du royaume, distraient des préoccupations de la politique extérieure, ruinent la santé physique et spirituelle des protagonistes, mais encore sapent, dans la confusion générale, la fondation d'un pouvoir, basée sur la justice et l'application des lois.

La *Mariamne* d'Elisabeth Cary

Les dissensions internes, le problème de l'assise du pouvoir et de la justice expéditive assaillaient également l'Angleterre de la même époque. La reine Elisabeth I^{re} venait de mourir en laissant Jacques I^{er} d'Écosse monter sur le trône : usurpateur, disaient les catholiques, contre lesquels on prit des mesures. Londres était le théâtre à la fois des réfugiés huguenots et des infiltrations jésuites qui avaient essayé de forcer l'abdication de la reine et le retour du pays au catholicisme. Les deux pays partageaient une commune haine contre l'Espagne dominatrice.

Les échanges culturels passaient toujours les frontières. L'Écossais George Buchanan avait enseigné en France où ses tragédies étaient admirées. Christopher Marlowe y fit probablement de l'espionnage. Le dramaturge Garnier était apprécié en Angleterre. Elisabeth Cary connut-elle la pièce de Hardy ? On ne saurait le dire. Mais les deux *Mariamne*, la française et l'anglaise, furent écrites à ces tournants de l'histoire.

The tragedy of Mariam, the Fair Lady of Jewry commence par la période confuse où l'on doute du sort d'Hérode, comme on doute de ce qui va se passer en Angleterre. Cary met en scène cinq femmes, réponse sans doute aux attaques misogynes de John Knox dans *The first blast of Trumpet against the monstrous regimen of women* de 1558 contre trois reines différemment exemplaires : Marie d'Écosse, Marie la Sanglante et Elisabeth. L'Angleterre n'avait pas comme en France de loi salique. La querelle reprend plus tard avec Swetnam, le misogyne : *The Arraignment of Lewd, Idle, Froward, and Inconstant Women* (publié en 1615) et Esther Sowerman qui lui répondit. (c. 1615)

La misogynie est-elle décente ? Cary présente quatre femmes de la haute société aux prises avec Cléopâtre en filigrane et une patiente Grissell, conforme à l'idéal biblique et du chœur ; Graphina, humble, patiente et reconnaissante, va se fondre dans le mariage comme un affluent se déversant dans un fleuve, selon l'expression juridique du temps. Le chœur, après chaque acte, exprime l'opinion de la sagesse populaire sur la situation féminine. La pièce ne fut pas jouée, mais lue dans les salons. Cary voulut-elle seulement amuser en présentant un échantillon de femmes dont certaines furent rigides et décentes, une autre souple et passive et d'autres indécentes et créatrices ?

Dès la première phrase de l'œuvre, nous sommes dans l'atmosphère du meurtre, de la guerre civile et de l'hypocrisie à Rome où coulent des larmes de crocodile pour un ennemi vaincu et mort. Mariamne, la reine esclave, dépressive, comprend cette tristesse car, une fois mort, un ennemi n'est plus à craindre ; il est possible d'apprécier ses qualités. Ce thème revient dans sa conversation avec le ministre, à l'annonce du retour d'Hérode. Elle soliloque longuement sur les vicissitudes de la vie et exonère les morts : Antoine et son mari que l'on croit mort aussi. Alexandra, la mère, se lance dans des vitupérations hargneuses contre son gendre, « vil Iduméen » responsable de l'holocauste de sa famille, usurpateur, installé sur le trône de David, sans foi ni loi, un ingrat qui a tranché la vie de son bienfaiteur, Hyrcan, qui l'avait poussé sur le trône, puis sournoisement, par jalousie, celle du jeune Aristobule d'abord élevé au rang de prêtre. Le roi ingrat, cruel et fourbe, et de plus adultère, ne convient pas et ne vaut donc pas une seule larme. La critique est politique, chauvine et même religieuse, car l'ingratitude coûte la vie dans les pays méditerranéens.

Doris, l'ex-femme d'Hérode, regrette le charme de la vie à Jérusalem. Mère, elle souhaiterait voir son fils successeur d'Hérode, mais s'oppose par décence éducative aux projets de meurtre de ce dernier pour ses beaux-frères. Rancunière, elle n'est pourtant pas fâchée de voir Mariamne exécutée et vient la tourmenter au moment de sa mort (IV, 8, 86), en la faisant trembler pour ses enfants. Le

personnage met donc sur le tapis la question de la succession tant débattue dans les tracts de fin de siècle – on en compte 13 entre 1598 et 1602 – et dans plusieurs pièces, notamment de Shakespeare.

Alexandra a donc posé la question du mérite et de la monarchie, du rapport de la légitimité et de la morale. Elisabeth célibataire, flirtant avec Robert Devereux, le comte d'Anjou et d'autres prétendants ; la reine d'Écosse et ses divers maris ; Jacques VI d'Écosse et ses mignons. Le souverain devrait être digne du trône et la douairière se répand en litanies sur son défunt mari et son adorable fils Aristobule. Elle reconnaît pourtant à son beau-fils quelques mérites et talents gouvernementaux ainsi qu'une passion sincère quoiqu'outrée pour sa fille. Mais ceux-ci ne valent pas une larme et elle secoue sa fille en lui disant d'arborer l'image qui sied à une reine.

Car l'Alexandra de Cary rêvait aussi d'un mariage arrangé pour sa fille, mais avec Marc-Antoine. Une anecdote, que Fenton reprend sous une forme adaptée dans sa *Mariamne*, nous apprend qu'elle avait essayé sans succès de lui faire parvenir le portrait de Mariamne en miniature. Mais il tomba dans les griffes de la reine égyptienne, Cléopâtre. Le mariage arrangé avec Hérode est donc un pis-aller qui se distancie quelque peu de la relation de Josèphe. Mariamne, fidèle, dit qu'elle aima son amour. Pour la princesse comme la bourgeoise, le rôle de la mère est de caser sa fille. Alexandra est donc une mère sévère, mais non comme chez Tristan, l'équivalent féminin du reniement de saint Pierre.

Le mariage politique était donc abordé, Alexandra, toute moraliste religieuse qu'elle fût, n'ayant pas dédaigné de marier sa fille à un infidèle. Cette question s'était présentée à la reine Elisabeth, avec des prétendants venus d'Angleterre et d'Europe, mais ne sachant trop quelle alliance choisir, elle arbora celle de la vestale mariée à son peuple. Ce n'était pas le cas de sa cousine Marie Stuart, fille de Marie de Guise et de Jacques V d'Écosse. Elle épousa François II de France qui mourut bientôt, puis Lord Darnley, débauché et jaloux, dont la passion extravagante le fit assassiner ceux qui s'approchaient d'elle, et enfin Bothwell, après l'assassinat de Darnley. Suspectée, la reine écossaise dut abdiquer. Ces souvenirs inspirèrent-ils Cary, pourtant catholique sympathisante ?

Salomé, en tout cas, n'est ni la sœur asexuée de Hardy, ni la gémissante Mariamne, ni la vieille fille de l'abbé Nadal, c'est une Samaritaine (Jean 4 : 3 ff.). Cary ne l'a pas faite ambitieuse, seulement libidineuse, reproche qu'elle fait à Phéroras, son autre frère. C'est une rebelle qui veut l'égalité des sexes : pourquoi mon front a-t-il perdu sa pureté, demande-t-elle, alors que celui de l'homme ne porte pas la marque de ses fredaines ? Constabarus lui répond que l'homme étant responsable de sa femme, c'est lui, dans le cas de ses fredaines, qui en porte le déshonneur. Princesse machiavélienne, Salomé sait se taire, se marier et se débarrasser de ses maris, à la mode indécente des Borgia.

Sœur du pouvoir, dès sa première entrée en scène, elle agresse Mariamne et sa mère qui conversent, les accusant de déjà comploter en vue d'un nouveau mariage et leur reprochant leur franc-parler inconvenant qu'Hérode n'aurait pas toléré. Il s'ensuit une scène où ces nobles dames rivalisent et s'insultent indécem-

ment comme des poissonnières. Mariamne et sa mère, esclaves, attaquent les mœurs de Salomé, qui traite Mariamne d'adultère puisque Doris est encore vivante. Blessée par leur mépris dans cette scène qu'elle a elle-même provoquée, la princesse rappelle leur origine commune – filles d'Adam et d'Abraham –, mais jure intérieurement de se venger.

La question de l'indissolubilité du mariage se poursuit dans la scène entre Salomé et son mari Constabarus. Mariamne, prisonnière de son devoir imposé, a souvent souhaité être séparée d'Hérode abusif et même le voir rendre l'âme. La question hantait Cary dont le mari était constamment à la guerre et même prisonnier. Elle concernait aussi la question de la légitimité d'Elisabeth et de Jacques I^{er}. La faute des parents retombe souvent sur les enfants, prêche la religion juive. En effet, l'accession et le maintien d'Elisabeth sur le trône furent difficiles à cause des multiples épouses d'Henri VIII. Constabarus, Juif, expose la doctrine de l'indissolubilité du mariage, doctrine catholique, et non toujours juive, comme le dit Mariamne à Doris, car Abraham eut plusieurs femmes. Salomé, sans s'embarrasser de considérations morales ou religieuses, veut que les femmes puissent aussi divorcer ; elle n'hésite pas à recourir à la calomnie pour se débarrasser de ses époux : Joseph autrefois, pour épouser le noble Constabarus, gouverneur d'Idumée et de Gaza, dont elle est maintenant lasse et qu'elle fait dénoncer pour suivre les parfums orientaux émanant du langage fleuri de Silleus, prince d'Arabie. Comme dans le conte de la nonne de Chaucer : *Amor vincit omnia*.

Rebelle indécente qui incarne le vice, la luxure et le meurtre, c'est pourtant par la bouche de Salomé que Cary introduit une critique de l'inégalité devant la loi de l'homme et de la femme de cette civilisation chrétienne héritée du judaïsme. Malgré ses convictions chrétiennes, on sent que Cary s'en donne à cœur joie pour exposer les griefs d'une femme de la Renaissance fondue, selon la loi, comme une petite rivière alimentant une grande rivière. Le mari peut divorcer sans cause, la femme non. Salomé ne peut que demander un acte de séparation. On retrouve la rhétorique du discours de Shylock du *Marchand de Venise*, sur l'injustice de la société (III, 1, 58-68) : « Les hommes sont-ils mieux en grâce aux Cieux ? Les femmes ne peuvent-elles pas haïr aussi bien que les hommes ? ». Comme Médée, elle veut montrer à son sexe l'issue libératrice. Cary répond aux misogynes, comme Knox, et au chœur qui entérine le *statu quo* de l'équivalence de la femme et de l'enfant dans la société paternaliste dont l'exemple est la douce Graphina, d'humble origine, épousée par Phérore, frère de Salomé et d'Hérode, mais qui n'a pas l'envergure du pouvoir. Les deux ambitieux, Salomé et Hérode, mariés à l'idée du pouvoir, accusent donc leur frère de déroger aux usages par un mariage bucolique inconvenant.

Cette rébellion se double d'une attaque contre la simonie, car la loi n'étant bonne que pour les pauvres, dit Salomé, elle compte se racheter par une offrande au temple. Cary nous présente donc ici la question de la fidélité, celle de la situation des femmes mariées sans statut légal, celle du libre arbitre et celle des indulgences vénales dont les humanistes accusaient l'Église catholique qui ripostait en les traitant de luxurieux – les brochures de l'époque en font foi. De quel bord est

Cary ? En cas de séparation pour cause de violence conjugale, Innocent I[er] aurait absous Mariamne. Mais Cary invoque le Nouveau Testament qui aurait blâmé l'intention avec plus de sévérité (Mat. : 15 : 19).

Le commentaire inclut et dépasse la simple question féminine. Elle touche la vénalité des pouvoirs spirituels ou temporels, le prix du salut ou du refuge pour les « nouveaux chrétiens » juifs, catholiques, protestants ou dissidents pour avoir droit de résidence en Angleterre. La partie était belle pour se débarrasser d'un importun en l'accusant, ou pour ruiner un dissident.

Le pouvoir de la transgression est de mener à d'autres succès impunis avec l'effet d'un château de carte qui s'abat ou des rides sur un lac qui s'en vont s'élargissant. Ayant réussi dans ses desseins amoureux par l'accusation et le meurtre, Salomé entraîne Phérore dans sa récidive par un marché où, pour garder Graphina, il accepte de trahir Constabarus auprès du roi revenu. Sans hésitation, il accepte et rentre dans le cercle infernal. Ainsi Salomé utilise chaque membre de sa famille pour faire aboutir ses desseins. L'entrevue avec l'échanson est inutile car l'obéissance au pouvoir absolu va de soi. Obéissant, il calomnie la reine et justifie la tentative par une motivation : les paroles imprudentes de la reine dans le palais. Hérode, saisi d'étonnement face au changement brusque de la joie aux nuées menaçantes, exprime en soixante vers, presque ininterrompus, sa consternation de se voir trahi par Sohemus et Mariamne, ses êtres les plus chers.

Cary a donné très peu de pouvoir à Hérode. Tout ce qu'on sait, c'est que son retour dérange tous ses proches sauf Salomé, qui y voit un moyen de liquider son mari sentencieux. Il gouverne selon les méthodes lues dans le Livre des Rois et celles de l'histoire romaine, comme la proscription. Il entre heureux et pacifique à la scène 3 de l'acte IV, amoureux de Jérusalem. Sur de simples accusations, son rêve est détruit par sa crédulité. Homme d'action, sa parole est action, il ne réfléchit qu'après. Sans autre forme de procès, il ordonne avec efficacité l'exécution de Constabarus et de ses protégés, de Sohemus et celle de Mariamne, commuée en incarcération à la scène 4 du même acte.

Puis, lors d'une scène de délassement comique, Hérode réfléchit. Il fait venir sa sœur pour délibérer du meilleur moyen d'exécuter Mariamne, scène en stichomythie destinée à lui présenter un miroir à sa haine et à sa jalousie. On la croirait battue, mais rebondissement, Salomé revenue lui assène de nouveau deux arguments : sa suspicion jalouse et le danger pour sa position que présente la langue indiscrète de la reine, ce dont le roi convient : « Elle n'est pas chaste ;/ Sa bouche s'ouvrira à n'importe quel étranger » (IV, 7, 77-78). Il n'annule donc pas l'ordre d'exécution. Comme dans bien des tragédies de l'époque, le lion royal est finalement perdu par le jeu des plus intrigants.

Les chœurs servent seulement de commentaire exprimant la sagesse des nations, en contraste avec celle, prophétique et psalmique, de Mariamne au courant de la tragédie. Vanité des désirs humains : le plaisir, les richesses, le pouvoir et le besoin de changements. Il conseille l'acceptation journalière de la vie, le *carpe diem*. Défiance contre la prévention et le « monstre » opinion. Conseil à la femme pour garder sa réputation et reconnaissance de la vertu de Mariamne. Exhortation à

la clémence comme moyen de s'attacher d'anciens ennemis. Hommage à la sagesse hébraïque de cette histoire, devant les tourbillons de la vie.

Contre le tyran, Cary ne suggère pas le soulèvement populaire, mais la résistance fondée sur la foi. Elle est incarnée par Constabarus, juif décent, croyant en un monde ordonné par Dieu, celui de la Genèse, et en une société régie par la loi mosaïque. Lui aussi a failli, séduit par la beauté et le pouvoir de Salomé, croyant que beauté et vérité ne faisaient qu'une. Le beau passage où s'écroule, en même temps que son mariage, l'ordre de son univers est complété plus tard par sa défiance misogyne à l'égard des femmes peintes en animaux carnassiers (IV, 6, 38-60) et en catafalques ornés remplis d'ossements nauséabonds. Mais sa déconvenue ne conduit pas à la vengeance : simplement il refuse un duel d'honneur en son nom et prévient le nouvel amant. Puis il soigne les blessures de son adversaire vaincu. C'est le bon pharisien, protecteur courageux de l'opprimé – les enfants proscrits du dissident Baba – auxquels il apprend, avec humilité, la fidélité de l'amitié, jusqu'à la mort. Il incarne donc l'homme juste en face des mondains. Stoïque devant la mort, il essaie de réconforter ses amis condamnés. Cary exprime donc son respect pour la religion juive dont elle fréquentait la langue et les écrits. Les chœurs servent seulement de commentaire visant à exprimer la sagesse des nations, en contraste avec celle, prophétique et psalmique, de Mariamne au courant de la tragédie.

Personne n'est parfait chez Cary ou chez Hardy, qui prennent au sérieux le péché originel et le mal non comme privation du bien, mais comme destruction agissante de la volition et de la transgression humaine. Hérode est un Adam, mais plus qu'Adam, héros choisi par la sagesse de Rome. Comme dans la Bible hébraïque, et surtout dans les livres de Samuel et des Rois, celui qui enfreint les commandements de Dieu par la désobéissance, Saül en sauvant un ennemi, David par l'adultère, finit toujours mal. Comme eux, il aspire à autre chose, fait un effort de justice, entravé par le monde et finalement par l'attitude christique de sa femme qui, lasse d'accuser ou de prier en psalmiste, refuse finalement de se justifier, comme Jésus devant Pilate. Cary et Hardy placent tous deux l'exécution de Mariamne hors scène et consacrent le cinquième acte de leur pièce à la narration de la mort hagiographique de Mariamne, au désespoir et à la démence du roi. Ils ne finissent donc pas leurs *Mariamne* par une élévation baroque, mais par un autel à la vertu triomphant par le sacrifice. Le roi de Hardy, tout en invoquant le destin, finit par ressaisir son intuition de la possibilité d'union de la beauté et de la vertu. Cary minimise le destin et fait rejeter par le roi dans sa harangue finale le polythéisme de Rome et sa déification du pouvoir ainsi que celui des Grecs : « Les Grecs ne font que rêver, et en rêvant propagent des faussetés. » Le nuntio reconnaît qu'au moment de sa mort, Mariamne a rassemblé en elle toutes les vertus dont le mal a fait douter l'existence : la beauté, la chasteté et l'esprit. Mais modestement, Cary et Hardy font ériger un autel néo-platonicien à Mariamne, et non une ascension baroque réservée à la Vierge.

La Mariane de Tristan l'Hermite

Tristan l'Hermite, lui, opta pour l'élévation baroque qui convenait mieux à son temps. Sa tragédie est un effort didactique adressé au jeune duc d'Orléans, fils du précédent, amoureux des complots, pour lui en montrer l'indécence. Nous sommes dans l'absolutisme. La première phrase donne le ton sans réplique du monarque absolu : « Ne te mêle pas de censurer ma vie. » La préface prend position. Hérode est le mari de « cette illustre Mariane dont il avait usurpé le lit et la liberté ». Deux transgressions : politique et sexuelle. Toutefois, le but de l'œuvre est de montrer l'indécence des révoltes internes dans la conjoncture des rivalités du monde européen. Salomé, elle, est réduite à deux traits : « envieuse et vindicative ». L'auteur a donc l'intention de défendre sans réserve l'opprimée, Mariane, constante dans ses principes et dans son comportement, ce qui permet de la faire monter au ciel après sa mort, dans une assomption baroque.

Tristan, dont la vie n'était pas celle d'un saint, se range du côté de la décence, et montre la fragilité psychologique des personnages. La repartie sèche à l'apparition d'Aristobule cache l'âme troublée du roi. En famille, au lieu de justifier sa politique comme chez Hardy, Hérode commence par garder la face en entamant une discussion philosophique avec son frère, Phérore, sur les songes, question cartésienne débattue dans les salons naissants de l'époque : d'où viennent les songes, la véracité des songes prémonitoires ? L'influence du rabbinisme psychosomatique et de la psychophysique sur le tempérament et la pensée onirique ? Le rôle de la classe sociale et de l'expérience ? L'impact du passé vécu sur les cauchemars et, *vice-versa*, leur influence sur la pensée du jour ? L'expression de la réaction émotive vient après, préparée par ce débat intellectuel qui cache les préjugés et les passions des humains.

Sa famille critique sa vie. Il s'ensuit une leçon sur le choix d'un mariage : l'union des corps suppose une comptabilité sexuelle, et celle des âmes une amitié solide, et donc rationnelle. Or, Hérode a épousé une ennemie. Sa parole injurieuse retentit dans le palais et fait sortir un roi furieux de sa chambre pour se faire consoler. Le frère et la sœur, d'un point de vue politique et humain, jugent désastreuse une telle alliance, fondée sur la passion du roi. La raison historique de ce mariage arrangé n'est pas mentionnée. Le public s'intéresse plus à l'amour. Le roi défend son épouse en adoucissant les images qu'on lui présente : rocher ? Oui, mais un rocher d'albâtre ; sa langue indiscrète se ferme sous les baisers ; c'est une rose avec épine, mais compatissante, car elle l'a sauvé des Parthes. Doit-on s'attendre à une Ariane sauvant Thésée ou à une Médée sauvant Jason, pense le public lettré de l'époque ? La famille le croit fou.

C'est l'assassinat d'Aristobule qui a de nouveau troublé l'armistice conjugal. Des profondeurs de la conscience d'Hérode sort le songe prémonitoire, interrompu par les exclamations effrayées du frère et de la sœur. C'est un conte médiéval, cauchemardesque, plus naturel pour le goût de l'époque et permettant des effets sensoriels en clair-obscur : à l'éclat de la lumière et au bruissement du vent sur les ondes succède la solitude d'un bois effrayant et obscur. Percevant la voix plain-

tive de Marianne, Hérode se précipite vers elle pour ne trouver qu'un étang ensanglanté d'où surgit Aristobule. La description du noyé est réaliste : nu, sans tiare, gonflé par l'eau bue, méconnaissable, on ne le reconnaissait qu'à la voix. La description minutieuse des parties corporelles, inspirée du maniérisme ronsardien, sert ici le macabre. La bouche ouverte ne peut proférer aucun son (contradiction ?) mais la conscience d'Hérode peut entendre les injures, reproches, imprécations et malédictions en *crescendo*, car Marianne a prêté sa voix à son défunt frère. Cherchant à faire violence au mort, il ne touche qu'une ombre. Ainsi sont liés l'art du conte médiéval et le classicisme des visites des héros aux limbes. L'image obsédante est désormais indestructible. Le sentiment de damnation et le rationnel se combattent dans l'âme divisée du roi, qui cherche à se rassurer en énumérant les actions sages et prudentes de son règne.

Le roi tremble sous ses dehors de maîtrise apparente. Salomé l'a compris et encourage Hérode dans sa croyance aux songes prémonitoires, car elle peut en tirer parti. Le roi, voyant dans la vision le présage de sa chute, reprend un calme apparent en discourant sur la vicissitude humaine et le décret du destin : « L'homme, à qui la fortune a fait des avantages,/ est comme le vaisseau sauvé de cent naufrages. » (Ps. 107 : 28), il remercie sa bonne étoile et reprend son masque de dignité. Le roi est donc un personnage baroque : raison et passion se battent en lui, comme dans certaines peintures de Vouet, Bigot ou Blanchard où les corps sont tordus et l'œil attiré en de multiples directions. On est de nouveau en face du double corps du roi, faillible, parce qu'humain, mais infaillible en tant que représentant du royaume. Mais la transgression a à jamais affaibli l'intégrité de son âme et la prépare à celle de l'erreur judiciaire causée par l'équivoque et l'interprétation erronée. Tristan affine donc le rôle de la constitution psychologique de chacun dans l'interprétation d'un événement ou d'une situation donnée, ce qu'il a annoncé à la scène 1, bonne leçon pour le jeune duc d'Orléans. C'est ainsi que Salomé, par la suggestion et la préparation psychologique, fait gober au roi la mise en scène de la coupe empoisonnée. Une fois contrit, au récit de la mort sainte de Mariane, le roi, au moyen de l'hypotypose baroque, la fait s'élever vers le ciel éthéré.

Dans cette société de cour où tous s'observaient, se jalousaient et rivalisaient, la psychologie fit d'immenses progrès. On ne trouve donc pas dans Tristan ces tirades d'injures ou ces imprécations des pièces de la Renaissance. Elles ne convenaient plus. Les mêmes sentiments s'expriment en mineur ou habillés, comme dans la scène des barbes courtoises échangées entre les deux belles-sœurs lors de la visite de Salomé à la reine pour la féliciter :

> *Marianne* : Vous me rendez toujours assez de bons offices.
> *Salomé* : Je vous en rends bien moins que vous ne méritez.
> *Marianne* : Le Ciel reconnaîtra toutes vos charités.
> *Salomé* : L'honneur de vous servir m'est trop de récompense
> *Marianne* (*se lève*) : Chacune de nous deux sait bien ce qu'elle en pense.

La parole elle-même est dissociée de son sens et annonce une scène semblable du *Misanthrope*, entre Célimène et Arsinoé.

Le ton accentue aussi la différence des siècles dans la scène avec l'échanson qui, tout d'une traite tremblante, énumère ses objections motivées par la peur des aléas du complot : « sentier glissant, entre des précipices » (Jérémie 23 : 12) ; la moindre larme le bouleverse ; il n'obéirait que pour obliger la sœur du roi et sauver sa patrie. Salomé entasse dans une tirade de trente vers les arguments casuistes pour le convaincre et l'assure de son aide. Contrairement à ce qui se passe chez Hardy, il n'y a pas ici de discussion qui sous-entendrait une égalité des valeurs. L'objection d'un inférieur ne prête plus à discussion, car elle est en soi indécente. Forcé d'accepter les « puissantes raisons » de Salomé, il lui demande donc humblement conseil sur l'exécution du projet. La princesse lui inflige alors une autre tirade de vingt-deux vers sur, entre autres, le naturel au théâtre, qui consiste non pas à jouer, mais à épouser si bien le personnage que les paroles sortent de soi. On croirait entendre Hamlet. L'absolutisme veut donc non seulement diriger les actions, mais par la feinte transformer la pensée. Ce fut l'objection de l'Église au théâtre qui, par l'illusion du naturel, fut considéré comme indécent, corrupteur des spectateurs et des acteurs qu'on priva longtemps de sépulture religieuse. Corneille y répondit dans *L'Illusion Comique* en 1636 et Rotrou dans *Le Véritable Saint Genest* en 1646.

La feinte en société est donc mise en parallèle avec la feinte au théâtre. L'habile Salomé sait réfréner sa langue, feindre et opiner, et attendre le moment propice pour donner un coup de pouce verbal à l'action. La jeune reine, blessée et tyrannisée (Ps. 42 : 3), fait son devoir, mais exprime sans déguisement ce qu'elle a dans son cœur. La franchise est indécente dans une cour hypocrite pliant sous la loi du silence ; elle risque donc sa vie. Le problème est psychologique. Dina, sa dame d'honneur, offre le point de vue pratique : la prudence et la feinte qui préservent la liberté de pensée. Elle lui conseille de plier, comme le roseau de La Fontaine, ne serait-ce que pour protéger ses enfants. L'aliénation de la parole directe peut donc être interprétée comme un sacrifice, pour préserver la postérité. Quelle est donc la limite entre l'indécence et la décence ? Le jeune duc doit y penser.

Tristan, comme le duc et le jeune Voltaire plus tard, avait connu les conséquences de l'excès de franchise. Il pose donc la question de savoir dans quelles circonstances l'hypocrisie est convenable, et jusqu'où. Le statuaire montre saint Georges ou la vierge Marie écrasant le serpent. Mais Mariane n'est pas encore équipée pour lutter contre lui, insidieux, source d'erreur et de fausseté. La question s'étendait à celle du *distinguo* jésuite et à celle de la rigidité factieuse des enclaves protestantes qui agitaient le royaume. Tristan, loin d'être un catholique acharné, noceur chez feu le duc d'Orléans, prit pourtant le parti de Richelieu en servant dans les armées royales la répression des soulèvements protestants. Il conseille au jeune duc d'Orléans, né pour la vocation militaire, de s'engager dans les guerres de conquête territoriales plutôt que dans les dissensions internes.

Tristan utilise une langue subtile, au goût de la décence du jour, à la portée du jeune précieux qu'il veut convaincre. Il évite les diminutifs de la Pléiade,

l'entassement de références mythologiques, et garde la poésie bucolique et l'inspiration néoplatonicienne. Il mêle réalisme et rêve et fait de l'acteur de théâtre une incarnation et non une imitation du personnage, mélange de réalisme et d'interprétation, selon ses données psychologiques personnelles et ce qui est décent pour le public. C'est avec des images impropres au contexte que Tristan enrobe sa satire. La « gangrène », selon le roi, c'est cette reine que tous admirent pour sa chasteté. Au début de la comparution en cour judiciaire, le roi utilise un possessif du registre sentimental : « Ma criminelle. » La justice va donc être pervertie dès le départ par le divorce entre la note émotive et la présentation de preuves. Que veut donc le roi ? La nomination des juges dépendant du roi, ils tergiversent prudemment. On leur demande de condamner, ils condamnent ; mais ils suggèrent une porte de sortie, par la prison ou par la grâce.

Mariane est dans le royaume du noir et blanc, ce qu'on reprochait aux juifs et aux protestants qui refusaient de se convertir, tandis qu'on reprochait aux « convertis » l'ocre du compromis. Où donc encore est la décence ? La solution ne se trouvait pas dans les Psaumes qui se contredisaient, l'un promettant au juste qu'il se baignera dans le sang de son ennemi (Ps. 58 : 10), l'autre affirmant que nul n'est juste devant Dieu (Ps. 143 : 2) et conseillant la grâce. Mariane fonde sa confiance sur le Psaume 37 qui promet au juste d'être publiquement justifié. En faisant un procès hâtif et public de la présumée coupable, Hérode a forcé un jugement injuste. L'éclaircissement de Mariane, sur la cause de ses frayeurs, aurait dû redresser la balance, mais elle obligeait le roi à perdre la face de sa supériorité justicière et à dévoiler les mesures secrètes et volontaristes des secrets d'État qui n'ont rien à voir avec la justice, comme la mort d'Aristobule. Le roi se trouve donc dans une impasse qui révèle la faille tragique du corps humain du roi : crédulité, impatience, jalousie maladive, insulte à l'Eunuque, confusion des codes éthiques, passion et imagination qui pervertissent son jugement. Le roi incarné, donc faillible, a perverti le Corps du roi, représentant de la décence judiciaire.

Tristan a ainsi habillé de vers et de beautés modernes sa satire d'un régime autoritaire : un pouvoir aimant être flatté, à la merci des conseillers ; une justice viciée par la délation malveillante et des jugements expéditifs ou corrompus par l'influence de hauts personnages ; des peines à la mesure du crime ou servant de prévention exemplaire, autant de questions reprises par Voltaire un siècle plus tard. Mais ici, il s'agit de complot d'attentat. Tristan, pris entre sa raison et sa compassion, conseille à son jeune ami d'accepter sa punition et sa grâce et d'aller servir dans les armées du roi.

Il n'empêche que se pose la question du mal et de la souffrance dans le monde, par l'effet de l'habile et persévérante Salomé, car Tristan a aussi choisi de dissocier Phérore des plans de sa sœur, la tentatrice, ce qui correspondait à la pensée biblique et aussi à la réalité contemporaine de ces frondes ourdies par des femmes. Beaucoup plus sophistiquée qu'Ève, c'est elle qui a la sagesse du serpent, sans la douceur de la colombe. Peut-on penser que l'auteur catholique voit en elle un des fléaux de Dieu pour faire mûrir les personnages ? Ainsi la décence serait exaltée, au prix de la honte de voir l'indécence triompher.

Hérode, privé de son bien (*privatio boni*), apprend l'humilité, Mariane apprend à pardonner, Alexandra, sa mère, comme saint Pierre, se repent de son reniement. Seule Salomé exulte et sa prospérité ne semble pas éphémère (Ps. 37). La harangue du roi au peuple semble un morceau de bravoure anti-judaïque, sans véritable justification puisque toute l'action se place entre les murs du palais. Pourquoi cette fin ? Pour faire passer les critiques du régime ? Par émulation avec les prédicateurs apocalyptiques ? Les deux sans doute. Et en faisant monter au ciel Mariane, la sainte juive, Tristan rend hommage à la Contre-Réforme et au culte de la Vierge. Les précieuses et les bien-pensantes ne s'en plaindraient pas.

Les tragédies de Voltaire, de Nadal et de Fenton

Les tragédies de Voltaire, de Nadal et de Fenton furent écrites à peu près à la même époque, la France, l'Angleterre et l'Irlande ayant été en relation constante depuis le mariage de Charles I^{er} et d'Henriette-Marie, celui d'Henriette d'Angleterre et du duc d'Orléans, les séjours de l'exilé Charles II, voyageant entre la Haye, la France, et l'Angleterre où il retourna en 1660, jusqu'à sa mort en 1685. Le va-et-vient des réfugiés continua, un peu comme au temps de la Renaissance : Jacques II, catholique, dut abdiquer après trois ans, pour le couple de Marie et Guillaume III de Hollande, protestants. *Cujus regio, ejus religio – religio* étant pris au sens large de toute conviction – força l'émigration temporaire ou permanente d'Irlandais en France et autour de 1685, date de la Révocation de l'Édit de Nantes, et des années suivantes, celle de nombreux Français huguenots en Hollande, en Angleterre et en Irlande. Cette transhumance, qui affectait toute personne à conviction inconvenante pour le pouvoir, explique l'accent particulier mis sur la question de la fuite et de l'exil chez les trois auteurs considérés. Située en Judée, la tragédie de *Mariamne* permettait aussi, selon les auteurs, des rapprochements politiques et religieux.

Hérode et Mariamne de Voltaire

Voltaire, élevé par les jésuites, n'aimait ni la bible hébraïque ni l'Église chrétienne, mais détestait les persécutions. Dans l'*Essai sur les mœurs*, il reprocha aux juifs leur légalisme, la rigidité de leur croyance et des rites alimentaires, leurs exhortations à Dieu d'exterminer leurs ennemis (Ex. 32 : 27), leurs lamentations dans la défaite (Psaumes) et leur inclémence dans la victoire (Mat. 5 : 43). Libéral et anti-ecclésiastique, comme certains philosophes des Lumières, il se rebella contre la coercition des « hérétiques » qui obligeaient « dissidents », « nouveaux chrétiens », protestants ou juifs à assister à la messe, à prendre la Communion ou à s'exiler.

Il reprit quelques thèmes de la tragédie humaniste, à savoir s'il convenait ou non de se rebeller contre un tyran, soit en rompant ses vœux et en prenant la fuite, soit en servant de chef d'opposition à une rébellion. Il remplaça le fidèle Soesme par deux ministres antithétiques, Mazael, allié de Salomé au palais, et

Idamas, revenant de Rhodes avec le roi, juif inquiet pour la reine. Hérode, roi de Palestine, territoire plus vaste que la Judée, est surveillé par Varus, l'œil de Rome, préteur romain et gouverneur de Syrie. Nabal, vieil officier de la maison des Hasmonéens, et Élise, la confidente, servent Mariamne, la reine.

Les deux premiers actes sont consacrés aux femmes. Voltaire, historien, ayant observé les reines à la tête de l'Europe, n'hésite pas à confier à Salomé, sœur d'Hérode, la direction des affaires du royaume. Femme de tête, elle juge le couple royal avec lucidité : le roi, impulsif et égocentrique, a épousé une femme, froide, orgueilleuse et incapable de se libérer de son passé dramatique. La princesse se ménage un comparse, Mazael, au cas où elle en aurait besoin pour régner, mais le garde à vue et à distance. Mieux, elle lui révèle qu'elle ne se laisse pas dominer par les sentiments, car c'est elle qui, profitant d'un moment de dépression du roi, lui a suggéré le massacre de tous les Hasmonéens. Mazael a l'ambition de régner avec elle ; il nourrit donc sa jalousie et ses craintes, pour la rassurer ensuite sur l'efficacité de son aide. Mais sans lui conter fleurette, il lui montre aussi ses talents de précieux dans une évocation de la passion du roi, en langue de Molière ou de Racine, et glisse un « nous » révélateur d'une entente qui intrigue le spectateur :

> Vous l'avez vu frémir, soupirer et se plaindre,
> La flatter, l'irriter, la menacer, la craindre ;
> Cruel dans son amour, soumis dans ses fureurs,
> Esclave en son Palais, Héros partout ailleurs.
> Que dis-je ! en punissant une ingrate Famille,
> Fumant du sang du père, il adorait la fille :
> Le fer encore sanglant et que vous excitiez,
> Était levé sur elle, et tombait à ses pieds…

Le *décorum* est sauf puisqu'il s'agit du roi, mais le ministre ose certainement plus qu'il ne l'aurait fait au siècle précédent. La princesse laisse la porte ouverte à ses espérances, comme dans les comédies de Marivaux. Toutefois, elle garde les rênes et ne lui révèle son plan nocif que peu à peu. Sans écouter ses conseils de prudence sur la possibilité, ce faisant, d'attirer sur le roi les foudres de Rome, elle lui signifie par un « je le veux » sa volonté impérative de se débarrasser de Mariamne, par crainte de représailles pour l'holocauste des Hasmonéens. Il faut donc faire table rase : « si je n'ai sa tête, elle prendra la mienne », écho de Rodogune qui haïssant Cléopâtre : « Elle a lieu de me craindre, et je crains cette crainte. » (*Rodogune*, I, 5) Ainsi, chez Tristan, Voltaire et l'Anglais Fenton, la motivation du complot est due non à la vengeance en soi pour offense reçue, mais à celle, préventive, par crainte de représailles possibles pour l'offense donnée, selon la loi du Talion.

Perfide, Salomé vient, feignant la décence, féliciter Mariamne. Point de politesse acerbe comme chez Tristan. La reine lui tend le miroir véridique de ses forfaits : son hypocrisie, ses complots du passé, sa probable incapacité de se repentir ou d'imaginer une attitude magnanime. Salomé nie, Mazael essaie d'intervenir.

Mariamne, imprudente, se drape dans sa vertu et met fin à l'entrevue, laissant sa rivale fulminer. La vérité crue, indécente, affronte l'hypocrisie habile. Élise et Nabal rappellent sévèrement à la reine sa situation d'esclave et la décence politique.

Sachant donc que de Chypre, pressé par les missives de sa sœur, le roi avait pris des mesures contre elle et ses fils, heureusement interceptées par Varus, la reine n'a plus de choix qu'entre le pardon, la fuite et la sédition. Elle contemple l'exil à Rome, pressée par sa mère encouragée par les sages, sa mère, Élise et Nabal. Par trois fois le vieux conseiller justifie la fuite par les circonstances, et par trois fois elle va tergiverser :

> Il est temps d'épargner un meurtre à votre époux,
> Et d'éloigner du moins de ces tendres victimes
> Le fer de vos Tyrans, et l'exemple des crimes.

Elle tergiverse. Par devoir conjugal, puis avec Varus, par pruderie décente, puis simplement par peur, mais chaque fois qu'elle hésite, elle met en danger ses alliés, dont Varus qui, poussé par le désir de la forcer à agir et à se sauver, commet l'acte fou et indécent, contraire à son rôle d'observateur romain, de susciter une rébellion populaire. Mariamne, avec raison, refuse, en tant que reine, d'y participer et refait un discours sur la pusillanimité du peuple et l'horreur de la rébellion. Voltaire a donc créé une reine « qui ne sait pas ce qu'elle veut », appelle à l'aide, la reçoit, la refuse momentanément, puis l'accepte, mettant ainsi tout le monde en danger. Varus, l'idéaliste, en pâtira.

Rome est donc reconnue dans l'Antiquité comme l'asile protecteur des persécutés et des affligés, comme l'Angleterre au temps de Voltaire. Pour échapper à l'échafaud ou à la prison, Voltaire donne son approbation à la fuite. Les cas de conscience sont respectables, mais l'hésitation est fatale.

Les trois actes suivants sont dédiés à la pusillanimité du roi, ce qui permet des scènes d'action et de rebondissements pour plaire au public friand de romans, de comédies et d'opéras du début du siècle. Voltaire apprécie les tragédies de Shakespeare, mais non le mélange des genres. Comme Cary, il retarde l'arrivée du roi qui apparaît à l'acte III, scène 4. On a beaucoup parlé indécemment de lui. Dans ses emportements, rien n'est sacré pour lui.

Pourtant le peuple est là, par curiosité ou service commandé. Voltaire adapte sa technique descriptive de la progression du roi pour ce public amoureux des sensations visuelles et auditives, du mouvement de l'ellipse et de l'opéra – scène de foule et marche triomphale orchestrée : bruits plus forts, car « les Hébreux pour le voir ont volé sur la rive » du Cédron ; il approche : on discerne maintenant les paroles de son entourage, de sa sœur, des courtisans et des pontifes. Et puis il est là, on l'espérait un peu plus tard. À l'ombre du palais règne non la sédition violente, mais l'inquiétude de Nabal et du fidèle Hébreu, Idamas, pour la sécurité de la reine. Le clair-obscur fait contraster la scène de liesse populaire et la réalité tragique qui se trame.

Le même clair-obscur règne en l'âme d'Hérode. Voltaire crée un héros préromantique, seul au milieu de la foule, saisi par le froid de l'absence de Varus et de celle de sa femme. Soudain l'ordre d'exécution lui revient en mémoire. Il en sent par avance l'effet désastreux. Comme chez Tristan, il s'écrie : « Malheureux, qu'ai-je fait ? ». Tout pourrait bien finir, car Mariamne n'est pas morte. Mais non, la chance ne repasse pas deux fois. Chacun campe sur ses positions. Le roi, ayant pardonné la désobéissance à son ordre, s'en réjouit presque ; il s'éclipse pour aller voir sa belle, se fait injurier, et tout reprend à zéro.

Le reste du troisième acte fait le portrait d'une monarchie sans muscle, dominée, comme la Régence et ses mignons, par des conseillers ennemis qui ne s'aiment pas, comme Burrhus et Narcisse auprès du jeune Néron dans le *Britannicus* de Racine. Sans se contredire ouvertement, les ministres prodiguent des conseils différents. Mazael, flatteur, évoque les victoires passées par le mot « Songez », puis renvoie le roi à Salomé et à Zarès dont il connaît l'inimitié envers Mariamne. Idamas suggère un règne plus détendu, adouci par l'amour et la clémence, et qui se méfie des flatteurs. La stichomythie polyphonique fait entendre la voix de chacun. L'un évoque les gains politiques, l'autre offre l'espoir de la renaissance amoureuse, tandis que le roi, perdu dans ses pensées, n'entend que les critiques – mais de qui ? Voltaire retarde l'information. De Mariamne qu'il est allé retrouver sans le dire à sa Cour. Vivante ? Oui. Quand ? Voltaire ne se soucie pas de la vraisemblance. La prosodie est faite de vers coupés, marquant la stupeur. Préoccupé, enfermé en lui-même, sans doute n'a-t-il pas entendu ses conseillers. Nouveau trait de génie de Voltaire attaquant une monarchie rêveuse et donc inconvenante.

Nouveau rebondissement : annulation des mesures de Chypre contre Mariamne et ses fils. Sa sœur est maintenant proscrite et un des fils de Mariamne sera son successeur. Mariamne reçoit donc les pleins pouvoirs et, rêvant d'un amour bucolique, le roi se prête à passer son trône à l'aimée, sans raison nécessaire ou suffisante. Ainsi firent Dioclétien et Charles Quint, las du pouvoir, et Auguste, selon Corneille, y songea. Les monarques ne veulent plus la responsabilité de régner.

Mais Salomé ne perd pas de vue son dessein. Tenace, elle plie mais ne rompt pas. Faisant semblant d'obéir pour la forme, par la *via negativa*, elle ne manque pas de mentionner les raisons, familiales, politiques, de gratitude et de prudence, de la garder comme garde du corps. Puis elle rejoue la carte suggestive de l'infidélité. Machiavélique, certainement, destructrice, oui, mais Voltaire, consciemment ou non, la montre digne de régner.

La progression de la jalousie dans l'âme d'Hérode ressemble à celle d'Othello. Point de coupe empoisonnée. La jalousie suffit. C'est l'heure choisie où Mazael annonce la fuite de Mariamne sous l'égide de Varus. Le destin manipulé par les humains a de nouveau frappé, car les apparences renforcent la calomnie et les doutes du roi.

Le quatrième acte est consacré au roi sanguinaire. Le public aimait les tableaux d'opéra. Voltaire lui en sert un, mélodramatique, inspiré de Géricault ou du jeune Delacroix : esclaves égorgés, Mariamne évanouie, entourée de ses enfants

pendus à sa robe. Puis le roi revient, se confond en excuses auprès de sa sœur et veut de nouveau se faire consoler de ses erreurs réitérées : « J'aimai, je détestai, j'adorai l'infidèle. » Avec un sadisme rappelant celui de Néron et annonçant les romans sombres, c'est par le spectacle de la torture de Mariamne qu'il se punira, et Varus avec lui. Mais Rome tolérera-t-elle cette indécence de voyeur ? Salomé, cynique, écarte l'hésitation avec désinvolture, en rappelant le passé sanguinaire d'Octave avant de devenir Auguste et Voltaire remet sur la table la question de la décence de tout pouvoir.

Pourtant, seul, le roi se remet en doute et, comme le Satan de Milton, rêve de jours meilleurs. Confus, il n'est pas totalement indécent. Il fait revenir Mariamne, lui demandant pourquoi, après une réconciliation récente, elle voulait partir. La réponse est franche, les demandes de protection inchangées, mais le roi encore enfermé dans sa jalousie qui le mine ne peut pas croire en sa sincérité. La prévention l'emporte donc sur la raison.

Hérode apparaît encore au cinquième acte. Varus, en chevalier moyenâgeux, a libéré la belle du dragon. Mais elle tergiverse encore et se lance dans une longue tirade sur la valeur de la souffrance : « Le vrai courage est de savoir souffrir », alors que la porte est ouverte. Tout en peignant une figure christique, Voltaire n'approuve pas son choix masochiste de pacifier en s'immolant : « Je vais sauver au Roi le jour qu'il veut m'ôter », écho de Nabal, mais qui avait suggéré la fuite. Trop de sacrifices : Mariamne, Varus, le peuple révolté, et nouvelle répression. Le tyran gagne et félicite ses soldats. Qui agit le plus décemment, tout compte fait ? Voltaire rend coupable l'incompatibilité des situations autant que la culpabilité des hommes. Comme Oreste, dépêché chez Pyrrhus, les personnages sont pris malgré eux dans le tourbillon du destin : « Je me livre en aveugle au destin qui m'entraîne. » (Racine, *Andromaque*, I, 1). Mariamne assume sa responsabilité dans cette confusion et meurt avec dignité.

Voltaire est donc revenu à la sobriété de la tragédie sans amour, mais avec compromis pour le goût du public de l'âge de la sensibilité. Sans amour ? Tout dépend comment se définit ce terme. L'amour existe dans la pièce : passion inassouvie et destructrice, amour grondeur pour amener la conversion, et dévouement (Pr. 10 : 12). Il n'en reste pas moins que la discussion est surtout d'ordre politique, comme dans la tragédie humaniste, privée ici de prologue, d'épilogue, de chœur et de songe prémonitoire. Voltaire, par l'entremise de Varus, satirise encore cette Régence, indigne à ses yeux du pouvoir. Sans suggérer une rébellion contre la monarchie, Voltaire veut un monarque décent : digne, raisonnable et maître de ses passions, qui ne force pas ses sujets à vivre un dilemme entre la servilité et la fuite.

La *Mariamne* de Nadal : querelle d'auteur ?

Nadal, dans une lettre conservée à la BNF, avait accusé Voltaire d'indécence pour avoir plagié d'autres auteurs, y compris lui-même. Étant donné l'éducation chez les jésuites du jeune Voltaire, il n'est guère surprenant de trouver chez lui le souvenir d'auteurs étudiés, et de plus admirés. Shakespeare et Corneille

avaient ainsi fait des clins d'œil à leurs prédécesseurs et contemporains. Quant à la vraisemblance et à la nécessité de plaire à un public qui aimait le drame bourgeois et des personnages sensibles, Voltaire s'était corrigé.

Querelle d'auteur, mais aussi conviction de la part de l'abbé qui écrivit deux pièces concernant Hérode, la première sur la mort de ses enfants qu'il dit « être une action propre pour la scène », la seconde sur la famille d'Hérode qui, comme celle d'Œdipe, « a fourni des sujets susceptibles de tous les intérêts capables de remuer l'âme des spectateurs ». De ces deux préfaces et d'autres tragédies de l'auteur, *Saül*, *Antiochus ou les Macchabées* et *Osarphis ou Moïse*, ainsi que de ses œuvres sur les pratiques romaines, on déduit que l'auteur s'intéressait réellement à des sujets sacrés.

Dans sa préface à cette tragédie en cinq actes et en alexandrins réguliers, Nadal donne les définitions suivantes : « Hérode était un particulier que les vices et les vertus avaient placé sur un trône » ; « Mariamne, une princesse attachée à l'orgueil de sa naissance… et encore plus à sa douleur et à sa vertu » ; Salomé, « une femme capable de mettre dans une Cour orageuse toutes les passions en mouvement. » (Pr. 6 : 16-19 ; Jc. 3 : 16). Nadal, comme Voltaire, supprima le frère d'Hérode.

En ajoutant Alexandre, qu'il fit grandir d'enfant de quatre ans en jeune homme, honnête mais sans retenue, il permet au personnage de Mariamne plus de souplesse : princesse hautaine, mais aussi mère protectrice et finalement Madone. De même, il permet à Hérode de jouer par deux fois le rôle de père-éducateur. Mais la fin chrétienne du pardon immédiat d'un père responsable de la mort de sa mère fut plus que le public ne put supporter.

En fait, le reste de la pièce ne mérite pas cette huée. C'est une pièce à lire qui commence sur le thème du risque des alliances, externes et internes au moment des rumeurs concernant la mort d'un roi, et continue par une galerie de portraits révélateurs de leur psychologie et de leur position vis-à-vis du pouvoir.

Mariamne entre et, informée par sa suivante, s'oppose à la diffusion de nouvelles incertaines sur la mort de son époux, tout usurpateur cupide des droits de sa famille qu'il soit (Lev. 20 : 13). Les on-dit risquent de créer un soulèvement populaire. Oui, son mariage est inconvenant, mais « un nœud mal assorti fait un droit légitime », comme le savent bien les reines de l'Ancien Régime. Ce n'est pas une raison de manquer à son devoir. Elle rend pourtant hommage à l'audace de son époux, qui sait se tirer de situations difficiles avec Rome. Prudente, elle attend confirmation des nouvelles. Nous n'avons donc pas la vitupératrice des pièces de ses prédécesseurs.

Elle ne connaît pas encore les dispositions funestes du roi à son égard. C'est Soesme, gardien de la reine, qui, sous le coup de la panique, vient le lui annoncer, ne sachant trop ce que l'avenir réserve. La reine perçoit la double motivation, se sauver et la sauver, qui lui fait trahir le secret. Nadal reprend donc ici la question de savoir si, en cas de conséquence néfaste, il convenait ou non de revenir sur un vœu. La question était apparue dans la tragédie humaniste de Buchanan *Jephté, ou le vœu* (1554) et fut reprise par Florent Chrestien (1567), par Pellegrin

pour l'Académie de musique, en 1732, et par Claude Boyer, en 1737. On a l'impression que le personnage de la reine s'empara de Nadal et qu'il lui accorda plus de poids et de respect qu'il ne le dit dans la préface.

La mère use de discrétion envers son fils, Alexandre, et cache son nouveau souci pour ce jeune homme fougueux, certainement pas un enfant de quatre ans, étant donné son niveau de langue et de connaissance historique. Il rappelle le souvenir d'Antigone II Mattathias, premier roi exécuté par les Romains, et exprime son indignation de voir Rome, sous Auguste, verser le sang des rois. Noble, il veut venger son père au nom de l'ancienne éthique nobiliaire. Tout en approuvant cette réaction princière, la mère s'efforce de calmer le jeune homme : « les jeux ne sont pas faits. » ; ils sont « vassaux d'Auguste ». Elle tire de l'histoire des Hasmonéens la leçon de la trahison d'Aristobule, son frère, noyé au même âge par de perfides mains. Nadal rapproche l'incident de la mort du Christ par les images bibliques des séismes et des fléaux :

> Le Temple en fut ému, le voile se déchira,
> Le Ciel gronda, le jour se couvrit de nuages,
> Et le Jourdain sanglant inonda ses rivages.

Le fils, las de cette vieille histoire ressassée, la prie d'oublier ce passé sans intérêt et de se tourner vers le présent et le futur : lui et son accession. La mythologie et l'histoire ne sont que des contes de vieux, sans intérêt pour le futur. Au cours de la tragédie, Nadal lui fait commettre des impairs de jeune homme bien élevé, ambitieux, intelligent, bien intentionné et courageux : il veut se venger auprès d'Auguste de la mort de son père, menace sa tante de cesser de diviser ses parents : « Si la discorde encor souffle ici son poison,/ Je ne dois qu'à vous seule demander la raison. » Direct, il ne s'est pas encore frotté aux serpents. Il soulève le peuple contre le roi pour « venger l'honneur du Temple, et les pleurs de sa mère » (Ex. 20 : 6 et Ex. 20 : 12), puis cherche à consoler et à aider le roi veuf, en bon fils compatissant. La jeunesse se courrouce et pardonne facilement. Mais à ce point-là, cela frise l'indécence.

Salomé, la tante, sœur du roi, est une rouée. On apprend dans la suite de la tragédie qu'elle est la cause de la confusion générale en diffusant de fausses nouvelles, pour étudier la psychologie de chacun. Venue épier la reine, elle n'est pas reçue. Humiliée, elle jure de se venger (Dt. 32 : 35). Thare's, son comparse, lui annonce avec excitation l'arrivée du roi et l'habileté avec laquelle il a réussi à se faire d'Octave un ennemi et d'Auguste un allié. Elle lui demande plus de discrétion.

Ce premier acte est nouveau. La mésinformation machiavélique provient de la Maison du roi. Certes elle permet à l'acte d'exposition de présenter une galerie de portraits : Marianne, Soesme et Thare's, Alexandre, Salomé et finalement Hérode, le roi audacieux et honnête qui, jouant le tout pour le tout, réussit à maintenir son trône.

Au deuxième acte, le fils semble avoir mûri. Le roi arrive et, non prévenue à cause de sa belle-sœur, Mariamne commet un deuxième faux pas en n'allant pas le saluer, mais en bonne mère, elle dépêche son fils qui, solidaire, explique au roi la cause de son absence. Hérode le prie d'embrasser sa femme, résume brièvement son succès auprès d'Auguste et reprend son métier de roi. Nadal a donc blanchi le roi : sa première action au retour est le gouvernement. Il convoque son conseil et son plénipotentiaire, Soesme, espérant que le secret n'a pas été divulgué. Au lieu d'avouer, en profitant de la bonne humeur du roi, Soesme se récrie. Comme Livie à Auguste dans *Cinna* (IV, 3) ou Burrhus dans *Britannicus*, ou encore Idamas dans *Hérode et Mariamne*, il ose lui conseiller un règne plus clément et l'assure de la vertu de la reine, avis qu'Hérode prend avec grâce. Mais Soesme a déjà enfreint deux règles politiques : celle du vœu de discrétion et celle du rapport véridique.

La situation se dégrade avec l'apparition de Mariamne, différente du premier acte. Grincheuse et ironique, elle apparaît comme une rabat-joie. Elle rappelle à Hérode triomphant qu'il danse sur le tombeau de son ami, Marc-Antoine. Hérode accuse le coup, pleure le mort, et avec la même ironie dit se réjouir de voir l'empressement joyeux de sa femme à le revoir ! Le ton est acerbe. Mariamne justifie son retard. Hérode, déçu, lui reproche ses rigueurs continuelles et exprime son besoin d'amour en plus des succès de son métier de roi, leçon de Nadal à toutes les femmes. Mariamne, mouchée, reprend sèchement les faits : le désordre causé par la fausse nouvelle de sa mort, le sacrifice des Pontifes, la confusion à la Cour et à la ville, favorisant l'espionnage, la délation, et l'assassinat – situation à laquelle elle aurait voulu être préparée et que Nadal dépeint avec *maestria* dans les entrevues de Soesme, de Thare's et de Salomé. Puis, froidement, elle quitte les lieux. Nulle vitupération. Seule la froideur est inconvenante dans cette entrevue de conjoints après une longue absence, et ce silence de l'un sur la cause de son déplaisir. Qui sème la crainte récolte l'hypocrisie.

Comme dans bien des familles, Hérode tente alors de gagner la mère par le fils. Seul avec Alexandre, il l'invite au Conseil pour l'initier à son futur métier et lui réitère un morceau de bravoure concernant la supériorité de la monarchie sur la démocratie.

Confesseurs des princes, les jésuites eurent leurs confidences : « l'art de régner est un profond mystère ». La monarchie n'est pas glorieuse, mais fondée sur l'obéissance aux lois et les conseils de ministres intègres. Mais, *caveat.*…

> Souvent sous un faux jour ils offrent les objets,
> Et pour nos volontés nous donnent leurs projets.
> De leur ambition, de leur haine peut-être,
> Esclaves d'autant plus que nous croyons moins l'être ;
> Ils ont des intérêts des nôtres différens (*sic*),
> Ils font le crime, et nous, nous sommes les tyrans…

Le roi a bien appris sa leçon. Le jeune homme l'accueille avec froideur en lui demandant de prêcher par l'exemple. Et Hérode le renvoie à sa mère.

Montesquieu plus tard favorise aussi le despotisme éclairé. Mais l'applique-t-il, demanderait Saint-Simon ? Qui éclaire Hérode ? Sa sœur, toute à sa haine. Et Mariamne qui ne lui épargne jamais l'image de son passé sanguinaire et de son impiété, roi « qui n'a connu qu'Antoine et César pour ses dieux », et donc inconvenant pour la Palestine.

Nadal dépeint aussi avec réalisme les couloirs du palais et les méthodes d'investigation de Salomé, prétendant tout savoir, insidieuse, jouant un ministre contre l'autre, usant de menaces sous-jacentes, insultant l'intégrité de Soesme, etc… Le lecteur ou le spectateur se sent mal à l'aise dans ces bas-fonds de la royauté.

La pièce prodigue des conseils matrimoniaux. L'effet de dissensions conjugales doit rester entre époux. La famille ne peut que tout envenimer. Mariamne tremblant pour sa vie, sans dire encore pourquoi, insiste pour faire chambre à part et la pacification ne peut avoir lieu. Tous, à cause de cette faute d'omission, y compris Salomé, se trompent de motivation. Salomé a donc beau jeu de suggérer l'infidélité au roi. La progression du poison est similaire à celle de Voltaire, mais la décision de sévir est retardée par le souvenir de la clémence d'Auguste. Nadal fait donc l'éloge de la grâce efficiente du pardon de la Confession, l'omission volontaire ne faisant que renforcer la rationalisation d'une vengeance retardée. La rémission des péchés, pense Nadal, fait que le pécheur hésite à recommencer.

Le dernier stratagème, religieux, est l'invention de Nadal : discréditer la reine, soit auprès des Hébreux en la forçant à assister à un sacrifice païen, soit auprès d'Auguste, en n'y allant pas. Le dilemme est historique, car les Romains, accueillants pour tous les dieux, ne comprenaient pas l'exclusivisme du dieu juif. Hérode, pris entre deux feux, joue la carte politique : « Viens et sachons de quel œil aujourd'hui/ Israël va me voir entre César et lui. » Le problème était contemporain. Pour Salomé, la libation servait le plan d'empoisonnement. Nadal réintroduit la scène des scrupules de l'empoisonneur. Comme Lady Macbeth à son époux (*Macbeth*, I, 7), la machiavélienne Salomé oppose l'aura de la gloire qui excuse tout :

> Tharès, un vain remords lui-même se détruit.
> La vertu n'est souvent qu'un nom qui nous séduit…
> L'éclat des grands projets en dérobe le crime.

Pour Nadal, le mal n'est pas seulement la privation de bien thomiste ou un sentier glissant (Pr. 4 : 19), mais une résolution prise avec lucidité, comme celle d'Edmund dans le *Roi Lear* ou de Richard III dans la pièce éponyme. Le mal est agissant, par une volonté viciée, cause de mort et de chaos.

Nadal retarde encore la tentative d'attentat en donnant au spectateur un divertissement somptueux digne de l'opéra : palais, drapeaux, trophées, aigles romaines et un autel richement préparé, mais que les pontifes ont déserté. Hérode, habile, fait un discours élogieux des héros, images de la divinité. Juifs et Romains

peuvent y trouver leur compte : César pour les Romains, l'Éternel pour les Juifs. Quelle sera la réaction de Mariamne, se dit Hérode angoissé ?

Mariamne arrive enfin, choquée par le sacrilège indécent de l'autel du vrai Dieu, préparé pour le sacrifice païen. Thare's présente la coupe et ses scrupules. Salomé dit peu de mots : « Celle » évoque *une* coupable. S'adressant à Mariamne, elle suggère la motivation : l'envie de voir dès maintenant la succession de son fils. Le roi n'a plus qu'à additionner et le tour est joué. Salomé a gagné sans avoir l'air d'y toucher.

Nadal a réussi un merveilleux portrait psychologique de la différence d'interprétation entre ce qui est dit et ce qui est perçu, non plus seulement comme dans Tristan selon les vices ou les humeurs, ou l'éducation de chacun, mais selon la totalité d'une psychographie personnelle. Hérode ordonne un procès, tandis qu'Alexandre est choqué par un procédé allant à l'encontre de tout ce qu'il a appris : une reine amenée à comparaître ? Jugée par des juges inféodés au parti et aux lois de l'accusation ? Quel serait alors l'avocat à la défense ? (2 Co. 1 : 4). Il y a là une bonne critique du système judiciaire du siècle.

Nadal a exprimé avec plus de réalisme psychologique que ses prédécesseurs tant les problèmes de familles royales que la sentine de vices qu'on appelait la Cour, en Judée, à Rome ou dans les couloirs du palais du Régent. Il faut en remercier sa présence en haut lieu, son érudition, et ce qu'il apprit en confession. Tout l'acte pourrait servir d'illustration à l'Épitre aux Romains 7 : 15 : « vraiment ce que je fais, je ne le comprends pas. » Soesme, voulant éviter un autre crime, divise le couple ; Hérode frappe en aveugle ; Mariamne prise entre ses principes et ses conseils maternels ; Alexandre créant la sédition pour défendre la religion. Les voies de Dieu sont impénétrables (Rm. 11 : 33). Seule Salomé ne tergiverse pas.

Nadal, jésuite, semble prêcher la *via media* : admirateur des principes, il en souligne la rigidité inconvenante. Au retour de son époux qui a maté la sédition, Mariamne continue à ironiser plutôt que de pacifier : « Jouissez en effet d'un si noble courroux,/ Et perdez tous les noms, et de père et d'époux. » La question de la succession émeut de nouveau Hérode qui, dans un effort final de réconciliation, apprend enfin la vérité sur l'angoisse de la femme.

Le reste de la pièce rejoint le schéma de ses prédécesseurs : Soesme, torturé, affirme son innocence et celle de la reine, et le bourreau a le courage d'affronter le roi sur ses manières expéditives. Thare's passe aux aveux : le délateur se suicide et encourage le roi à l'imiter. Nadal a mis toute la tragédie sur le compte de Salomé, faisant assassiner Mariamne que le peuple attendait sur la place publique. Seul Alexandre, en pleurs, fait entrevoir l'espoir. Hérode, usé, ne peut plus l'accueillir, mais trouve encore l'énergie de maudire la Judée. Pourquoi, donc, demande-t-on encore ? Elle s'est soulevée ! *Vae victis* ?

L'abbé se sert ainsi de l'histoire de Josèphe pour y voir la conjonction du destin, de la responsabilité humaine et du châtiment de Dieu. Comme dans le *Roi Lear*, V, 3, de Shakespeare, l'hypothèse de l'homme comme jouet des dieux est écartée pour mieux laisser place à l'intervention divine : « un pouvoir de qui dépend le nôtre/ Dans ses décrets cachés nous punit l'un par l'autre ». Nadal finit par

une claire affirmation de la prédestination par un Dieu unique et immanent. Nadal sympathisait-il avec les religionnaires ?

La *Mariamne* de Fenton

L'âge d'or de l'Angleterre voit une renaissance de la tragédie par des auteurs qui ont été qualifiés de mineurs, à la recherche d'inspiration nouvelle, las de la comédie de la Restauration. L'Orient se trouve mis à l'honneur. Autour des années 1720, Nataniel Lee, Joseph Tapp, Edward Young et John Hughes y cherchent une inspiration nouvelle et morale pour la tragédie dans une Angleterre éprise de plaisirs, secouée de dissensions internes, politiques et religieuses, à l'avènement du roi George.

Fenton était un non-jureur, et donc un Jacobite sympathisant. Il eut quelques protecteurs éminents dont Lord Orrery, envoi-extraordinaire, philosophe et dramaturge, Bolingbroke qui lui donna l'occasion de nouer une solide amitié et collaboration poétique avec Alexander Pope sur une nouvelle édition de l'*Odyssée*. Il gagna aussi le respect de Southerne et du Dr. Johnson pour la beauté de ses vers. Rencontra-t-il Voltaire chez Bolingbroke ? C'est possible.

Mariamne fut publiée en 1723. Earl Harlan, dans son étude sur Elijah Fenton, suppose que la pièce fut créée autour de 1711-1712, probablement inspirée par un article du *Spectator* du 15 septembre 1711 sur les amours tragiques du couple, et réimprimée quatre fois l'année suivante. Selon lui, le texte en fut remanié à la suite du succès, à Drury Lane, de *The Distressed Mother* (1712), adaptation par Ambrose Philips de l'*Andromaque* de Racine. Fenton développa donc dans sa *Mariamne* les sentiments maternels (p. 115-118).

La tragédie, de forme grecque, fut aussi inspirée par le roman picaresque. Southerne aida sa production. Il rétablit le prologue et l'épilogue. L'humour, inspiré de Lucien de Samosate, se retrouve par petites touches dans toute la tragédie dont le but reste didactique : redonner de l'éclat au Bien éprouvé et éveiller le sentiment de l'Opprobre chez le scélérat qui prospère. Le personnage d'Hérode est adouci : « balloté entre l'appétit du pouvoir et la fureur jalouse. Nous montrons le tyran amoureux éperdu. » Mariamne, condamnée pour ses fautes, incarne « la Beauté et la Vertu au chagrin vertueux » (Ps. 42 : 3). Le but est donc de protéger la Beauté et la Vertu en déversant des pleurs pour la beauté et des louanges pour la vertu. Grand admirateur d'Homère et de Shakespeare, Fenton mêle souvent des échos des bardes dans cette pièce violette d'inspiration judaïque et chrétienne.

Suivre les méandres de la pièce serait fastidieux. Signalons-en donc simplement l'argument, les innovations et quelques beaux passages.

Phéroras aime son frère et divise les rôles. Le vieux Narbal s'occupera d'une fête dans les jardins du palais. Sohemus est l'ambitieux factieux, amoureux d'Arsinoé, comparse de Salomé. Il critique indécemment le roi et la reine auprès de Phéroras et tente même de le gagner au complot envisagé contre la reine, double indécence. De plus, on apprend à la fin qu'il a révélé le secret concernant Mariamne à Arsinoé pour la faire chanter : Hérode mort, la vie de la reine dépendra de

l'octroi de ses faveurs. C'est un personnage vil dès l'abord que le gouverneur lucide ne prend pas de front, mais il l'envoie satisfaire ses velléités d'ambition au conseil destiné à stabiliser le monde. Par son habileté, il réussit à neutraliser un ennemi potentiel.

L'élément perturbateur est la demande d'otage d'un fils d'Hérode pour sceller l'alliance avec Rome. Andromaque et Mariamne sont donc mises en parallèle : deux femmes au passé bouleversant qui ne peuvent jouir de leur enfant que sous condition. Demande indécente ? Une bonne partie de la tragédie tourne autour de la question de savoir si la reine laissera l'enfant partir ou non. Narbal et Arsinoé se sacrifient en offrant de partir avec l'enfant pour veiller sur lui ; Phérore garantit l'honorabilité de Flaminius, envoyé de Rome, ferme mais compatissant. Il s'agit simplement d'un otage de paix et d'une éducation romaine, certes étrangère à celle, hasmonéenne et hébraïque, de Mariamne.

Mariamne pose la question de principe du prix et de la valeur : est-il décent qu'un être humain soit mis en balance avec une couronne ? Elle craint que son enfant ne reçoive pas une éducation adéquate, dans la tradition de ses pères, et que dans le cas de nouveaux troubles entre la Judée et Rome, il ne soit sacrifié. Narbal la rassure par l'assurance des lois. Elles changent selon la personne au pouvoir, objecte Mariamne. Mais elle obtempère, touchée par l'amour de ceux qui l'accompagneront.

Compatissant pour sa femme qui s'éveille d'un songe opiacé, prémonitoire et violent, Hérode, patient, lui explique l'ultimatum de Rome, qui ne lui a donné que deux choix en lui montrant un tableau de la victoire de Rome sur la Macédoine : Persée ignominieusement enchaîné, suivi de femmes et d'enfants traînés à la suite d'un triomphe romain. Le sacrifice demandé est peut-être indécent, mais l'alternative est pire : sa femme et ses enfants humiliés sous les yeux concupiscents et les rires sarcastiques des Romains. Mariamne part en diatribe contre Rome, contre César et contre le roi, comme Camille dans *Horace* (IV, 5). Le roi, soulagé d'être revenu dans la cité qu'il aime, la fait taire sèchement. Elle confesse alors sa sensibilité égoïste de mère.

À l'acte V, Arsinoé, sur le point de partir avec Flaminius et l'enfant, révèle à la reine le « secret » dont elle défend l'indécence au nom de l'amour passionné d'Hérode. Privée d'époux par les sbires de la guerre civile à Rome et deux fois réfugiée, Arsinoé voit la vie en femme expérimentée. La cruauté d'Hérode est en fait un antidote contre la pire, celle du triomphe romain. Le philosophe Phérore a aussi songé à ces princes menés en esclavage, en regardant le progrès d'Hérode se rendant vers son palais. L'indécence peut préserver d'une pire indécence, et donc être décente, pense la femme mûre.

La Salomé de Fenton n'est ni celle de Cary ni celle des Français. Gémissante, rancunière, mauvaise sœur, elle n'en a pas l'envergure. Elle se confond en jérémiades pour justifier sa vengeance jalouse. Sohemus s'y associe pour prévenir la possibilité d'un acte de vengeance de la reine pour ses méfaits passés. Curieusement, ce ministre cruel est un poète de la nature qui imagine la chute du couple royal comme celle d'un cèdre qui, en tombant, écraserait les buissons – leurs amis

– fleurissant en-dessous. Le sordide et la poésie se mêlent à l'intelligence de cet être sans scrupules. Insulté par Hazeroth, jeune parent de la reine, obligé de venir s'excuser, il le remet à sa place en lui rappelant l'inviolabilité de sa position comme ministre du roi. Hazeroth, sans se laisser impressionner, questionne une solidarité gouvernementale qui ne laisserait place à aucune critique du plus haut placé au plus bas. Les deux hommes rivalisent d'ironie, indécente dans une scène de réconciliation. La fin est comique. Sohemus ayant flatté le jeune homme par l'espoir d'un poste à la hauteur de ses visées royales, il s'excuse. Tous deux se saluent à grand renfort de coups de chapeau et de politesses, tandis que Sohemus et Salomé rient sous cape. Sohemus, inconsciemment, vient d'utiliser la même technique que Phéroras eut à son égard dans la première scène de la tragédie.

Salomé est peu subtile mais pragmatique. La trame du complot est un mélange de Hardy et de l'*Othello* de Shakespeare. Remplaçant le mouchoir, la bague est donnée ici comme prix de la trahison. Fenton s'amuse indécemment avec son assassin, Saméas, pauvre hère, sans beaucoup d'esprit, fier de ses talents d'empoisonneur. Serviteur de ceux qui paient bien, il vient par deux fois chercher des instructions, réclamer sa bague et révéler la réconciliation des époux ; il se fait remercier en se faisant couper la gorge qui, ainsi, ne pourra plus rien dire. Remerciement indécent ? Non, rétribution, peut-être indécente, du sinistre personnage comme le montre un récit : « Un capitaine naufragé, agrippé à une planche, leva une main ornée d'un bijou pour demander d'être hissé à terre. Du sol ferme, Saméas lui tendit la main, saisit la sienne, lui coupa le doigt au joyau, et le renvoya à la mer en lui criant de replonger pour y trouver d'autres richesses. » Salomé et Sohemus s'en débarrassent donc, mais saisissant l'épée de Sohemus au passage, Saméas tue Salomé, rétribution à la fois indécente et décente. La décence morale est donc sauve !

Tout n'est donc pas aussi clair et net que ce que souhaiterait l'hébraïque Mariamne. L'indécence recouvre parfois la décence, le déguisement l'action salvatrice ; inversement, l'accueil chaleureux de Salomé à l'assassin cache le poignard qu'elle lui prépare, tandis que, saisissant l'épée de Sohemus, il la pourfend par mégarde. Cette action injuste cache-t-elle la justice de Dieu, demande Fenton ? Les voies de Dieu sont impénétrables. Un bienfait n'est pas toujours récompensé ! Le serviteur déguisé pour sauver le fiancé d'Arsinoé se fait tuer. La reine qui cherche à sauver sa dame d'honneur en lui disant de partir avant le banquet est privée d'un témoin qui pourrait immédiatement l'innocenter. Elle lui conseille de toujours faire plaisir à l'époux dont l'amour est fondé sur l'estime et de se défier de la flatterie, « fleur inutile qui offense sans le consoler l'idolâtré vicieux » (Pr. 28 : 23). N'allant pas au banquet, elle et le roi échappent à l'attentat. Mais, revenant par devoir, elle trouve son parent étendu raide mort, avec des bulles violettes s'échappant de sa bouche. La tragédie prend le tournant grotesque de l'accumulation picaresque et l'indécence de l'humour noir.

L'acte IV sert pourtant plusieurs buts, moral, esthétique et sociologique :

1. L'apparence et la réalité : la cruauté apparente d'Hérode n'est là que pour sauver sa femme de la honte d'un triomphe romain ; le déguisement, procédé

de la comédie, sert ici la tragédie ; celle du serviteur a permis à Flaminius d'échapper aux assassins. Les récits en digression sont en fait des paraboles. 2. La fuite, l'exil et l'hospitalité ont permis à sa promise de survivre. 3. La vertu : tous deux, fidèles et honorables, résistèrent aux tentations du sensualisme et, après de multiples aventures, se retrouvèrent. 4. La sociologie : le serviteur au grand cœur confirme les théories philosophiques et démocratiques de Locke sur la transmission possible des âmes entre plusieurs corps. Né esclave par le destin, le serviteur a une âme des plus nobles, puisque, déguisé pour servir son maître, il accepta le risque du sacrifice : argument sans doute hérité de la philosophie hindoue de respect pour tous les êtres et négation de l'élection morale suivant l'appartenance à une classe, prêchée par l'aristocrate Mariamne.

La comédie de situation tragique est suivie de quiproquos, Hérode accusant Mariamne de cruauté punitive alors qu'il avait pardonné à Hazeroth, elle le contre-accusant d'hypocrisie sanguinaire : « tigre qui accuse la biche d'avoir tué le faon », et comme un volcan, elle déverse de nouveau une pluie de questions rhétoriques mettant en cause la culpabilité du roi et la valeur d'une couronne : « C'est donc Mariamne qui a fait tous ces crimes et forcé Hérode à monter au pouvoir. » Humilier ainsi le roi en face de son ministre n'est guère acceptable. Mariamne accule le roi à faire revenir les témoins pour prouver sa bonne foi.

Fenton fait intervenir le Grand Prêtre venu voir le roi couché, mais agité, à une heure indécente, vu l'urgence de la situation. Ayant consulté les augures, sa conscience, pour la deuxième fois, ne le laisse pas en repos : il intercède. Flaminius conseille aussi la clémence, tandis que le roi incline vers une punition exemplaire, pour prévenir d'autres attentats. Finalement, espérant clore la question, Flaminius fait venir Arsinoé, maintenant sans danger sous la protection de Rome, qui donne la clef du mystère. Le roi annule donc l'exécution. La tragédie se termine en mélodrame. Les époux se pardonnent et la mort de Mariamne justifiée sur scène annonce celle de *La Traviata* au siècle suivant.

Le dramaturge aurait pu s'arrêter là, mais il choisit d'allonger la tragédie violette par les lamentations d'Arsinoé et la vision « rococoesque » d'une Mariamne étendue sur l'ouate d'un nuage violacé, éventée par des anges dorés. Sur terre, Phéroras, Narbal et le Grand Prêtre reconnaissent l'importance du règne d'Hérode pour la survie de la Palestine et cherchent à le redresser. Mais Fenton veut s'en débarrasser, contrairement à la vérité historique. Le roi mourant recommande son fils à Flaminius, lui demandant de lui apprendre à juger ses parents avec compassion. Le discours aristotélicien réservait une fin décente et émotive au public de l'âge de la raison et de la sensibilité.

Fenton, dans sa tragédie à tiroirs, a bien reposé les questions qui hantaient la tragédie depuis l'âge de l'humanisme, tout en s'amusant. Il est loin des tirades longues et sentencieuses des premières tragédies de Mariamne ou des duels en stichomythie. Le sérieux s'est fait plus léger, un peu irrévérencieux. Le rococo a remplacé le baroque. La voix tonitruante de la prophétie est devenue murmure. Mais en faisant entendre le jugement de deux jeunes gens honnêtes et contesta-

taires, quoique différents, Nadal et Fenton annoncent que la prophétie n'est pas morte, que l'Ancien Régime ferait bien de se rénover décemment ou d'avoir à faire face au jugement de la postérité.

Marie-Hélène DAVIES
MLA / Francophonie de Princeton

POLITIQUE, BIENSÉANCE ET MALSÉANCE DANS LA COMÉDIE FRANÇAISE ET ANGLAISE DU XVII[e] SIÈCLE

Peut-on imaginer plus anachronique au XXI[e] siècle que la notion de bienséance ? Le grand public d'aujourd'hui risque même d'en ignorer le sens, à moins de fréquenter assidûment la Comédie Française. Et faut-il croire Jean-Jacques Rousseau qui écrit dans *La nouvelle Héloïse* : « La bienséance est le masque du vice ; où la vertu règne, elle est inutile » ? Toujours est-il que la bienséance a bel et bien exercé une dictature sans précédent sur une des périodes les plus marquantes de l'histoire culturelle et sociale de la France, celle du Grand Siècle.

Jean Chapelain, critique d'une grande autorité de son temps, appelé par Richelieu à siéger à la nouvellement créée Académie Française (1635), formule en termes précis les diktats imposés, désormais, à la création littéraire : « Tout écrivain qui invente une fable dont les actions humaines font le sujet, ne doit représenter ses personnages que conformément aux mœurs […] de son siècle[1] ». Or, la bienséance y règne sans partage. Les écrivains doivent bannir toute expression irrévérencieuse, et le mélange du grotesque et du noble, dans leurs œuvres. Se recommandant de *l'Art poétique* d'Horace (qui prône la jonction de l'utile à l'agréable), plutôt que de *La Poétique* d'Aristote (qui n'est pas didactique), le classicisme à la française se garde de représenter ce qui touche à la sexualité, ce qui heurte la morale ou la sensibilité. Pour plaire, il faut instruire. Le théâtre ne fait pas exception (pas même la comédie, considérée jusqu'alors comme un genre mineur). Dès 1637 éclate la fameuse querelle du *Cid* de Corneille, jugé inconvenant par les puristes du classicisme[2]. La beauté est une, comme la raison. Même Nicolas Boileau reproche à Molière, dont il est l'ami et l'admirateur, *Les Fourberies de Scapin*, parce que « Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe, / Je ne reconnais plus l'auteur du *Misanthrope*[3] ». Le théâtre tel que les nouveaux théoriciens l'entendent s'écrit pour « les honnêtes gens… ». Et les auteurs sont tenus, bien évidemment, de respecter les impératifs de la bienséance pour plaire aux honnêtes gens.

L'application quasi générale de la doctrine de Chapelain, par les auteurs contemporains conformistes, témoigne, comme nous le verrons plus loin, du rapport étroit qui existe entre l'évolution politique et sociale dans la France de l'époque et le règne de l'orthodoxie classique.

---

[1] Jean Chapelain, *De la lecture des vieux romans*. Imprimé pour la première fois en 1870, publié par Slatkine reprints en 1968, p. 12.

[2] Voir *Les sentiments de L'Académie*, à ce sujet, un texte rédigé, précisément, par Jean Chapelain.

[3] Nicolas Boileau, *L'Art poétique*, chant III, 1674.

Quoique les historiens situent l'apogée du classicisme entre 1660 et 1685, le processus s'amorce avec l'arrivée au pouvoir du Cardinal de Richelieu. Appelé aux affaires étrangères par Louis XIII dès 1616, il devient ministre en 1624, et l'homme fort du royaume jusqu'à sa mort, en 1642.

Il consolidera la monarchie absolue en centralisant une France qui avait gardé des vestiges de l'époque féodale. Pour ce faire, il lui fallait d'abord affaiblir les nobles, beaucoup trop puissants, et qui, en temps de paix, deviendront un boulet aux pieds du roi. De surcroît, hommes de guerre, pour la plupart d'entre eux, ils passaient plus de temps dans les casernes que dans leurs châteaux, auprès de leurs familles, et leurs manières étaient conformes à leur mode de vie. Mazarin, qui succédera à Richelieu, portera le coup de grâce aux frondeurs, une fois la guerre de trente ans parvenue à son terme en 1648. Richelieu avait, auparavant, entrepris l'essor des grandes villes, et surtout Paris, avec le concours d'une bourgeoisie riche et cultivée. Sous Louis XIV, la majorité des nobles n'aura plus qu'un statut décoratif à la cour. Appauvris, ils s'endettent et se voient parfois obligés de vendre leurs titres. Molière en fera une satire impitoyable dans *Le Bourgeois gentilhomme* où, ni le bourgeois, ni le noble n'est épargné. La centralisation entamée par Richelieu couvrira tous les domaines de la vie publique en France. En créant l'Académie Française en 1635, il unifie la langue, la culture et l'art dans le royaume, avec des règles précises. Il va sans dire que les réformes du Cardinal n'auraient pu aboutir par la suite, sous le règne du Roi Soleil, sans qu'elles fussent favorisées par les circonstances. Et celles-ci offrent aussi une rare opportunité aux femmes de l'aristocratie qui déclenchent une sorte de première révolution féministe sous une forme appelée : « la préciosité ». Elles ouvrent des salons où se retrouve la crème de la société parisienne. La bienséance y fait rage. Elles en font les frais dans *Les Précieuses ridicules* et *Les Femmes savantes* de Molière. Mais le ton est donné, et la bienséance s'enracine dans les mœurs, même si elle perd peu à peu, à son avantage, un maniérisme à outrance. Il est entendu que cette modernisation ne concerne encore, pendant un bon moment, que les classes privilégiées.

Le classicisme pur et dur entrave, dans une certaine mesure, la création dramatique, mais on doit reconnaître qu'il nourrit le génie de Racine. Corneille s'en accommode, avec moins de souplesse, mais il pèse sur la veine comique du Premier Farceur de France, qui se heurte naturellement, dans ses comédies, aux écueils de la bienséance. Pour ne donner que deux exemples, parmi d'autres, les metteurs en scène de nos jours n'hésitent pas à mettre en évidence le moment où le faux dévot se rue sur l'épouse de son maître, dans la fameuse scène du quatrième acte du *Tartuffe*. Le spectacle présenté dans la tradition classique est manifestement plus discret. De même, si l'on fait l'inventaire des tentatives de séduction avortées de *Don Juan*, dans la pièce, on constate que ses désirs ne sont pas plus satisfaits sur scène que dans les coulisses. Ses turpitudes appartiennent au passé, et échouent au présent, loin des audaces de ses prédécesseurs et de ses successeurs. Molière, pour plaire, se garde d'être explicite, sans sacrifier, pour autant, ses effets comiques, ici comme dans ses autres comédies. Tant et si bien qu'il n'échappe guère au blâme des censeurs et des beaux esprits. La comédie en France prendra

une nouvelle tournure avec Beaumarchais seulement. *Le Mariage de Figaro*, composé en 1778, augure déjà de 1789.

Si, en France, la politique du royaume a largement contribué à la transformation des mœurs, et de l'art dramatique, un phénomène semblable s'est produit en Angleterre. Toutefois, de l'autre côté de la Manche, les vicissitudes de l'Histoire, d'un tout autre caractère, agiront d'une façon diamétralement opposée sur l'évolution du théâtre et, en particulier, sur ce qu'on appelle la comédie de la Restauration.

Charles I[er], roi d'Angleterre depuis 1625, a été décapité en 1649, et la monarchie abolie. Oliver Cromwell lui succède et crée le Commonwealth, une république puritaine, avec le soutien du parlement. Entre autres mesures d'austérité, il ordonne la fermeture des théâtres, dont les Britanniques raffolent depuis toujours. Cette situation dure neuf ans, jusqu'à la mort du Lord Protecteur, en 1658, suite à quoi, la république est abolie à son tour, au grand soulagement des Anglais. Charles II, le fils du précédent roi, est rappelé de l'exil et couronné triomphalement dans la monarchie rétablie en 1660. Louis XIV prend le pouvoir en France, à peine un an plus tard, en 1661. Les deux monarques sont jeunes, cousins, et bientôt beaux-frères. Mais un tout autre vent souffle sur la Restauration anglaise. Une soif de liberté, inapaisée depuis trop longtemps, s'empare du roi et de son entourage qui n'a qu'un désir : s'affranchir de toutes les contraintes que lui a imposées la République. Charles II s'empresse de rouvrir les théâtres. Ici comme en France, les jeunes dramaturges veulent plaire, et en particulier au roi, qui les fait vivre, et à la cour. La comédie est à la mode, on imite Molière sans vergogne, mais sans pour autant adopter les règles classiques qui n'ont jamais été en vigueur en Angleterre.

Les nouveaux auteurs comiques de la Restauration, parmi les plus célèbres de l'époque, George Etherege et William Wycherley, sont deux cas exemplaires, mais le choix de ces deux dramaturges n'est pas fortuit. Tous deux ont une dette envers Molière. *L'Homme à la mode*[4] (1676), d'Etherege, doit beaucoup à *Don Juan*. *L'Épouse campagnarde*[5] de Wycherley (1675) a des traits de *L'École des femmes*, et son *Homme au franc procédé*[6] (1676), s'inspire du *Misanthrope*. Mais la facture dramatique de ces comédies, toutes trois représentatives de la tendance générale d'un libertinage assumé, n'a rien de commun avec leurs modèles.

L'homme à la mode, d'Etherege, est un aristocrate séduisant et spirituel qui cumule les bonnes fortunes, pratiquement sur scène. Ses partenaires féminines, mariées ou célibataires, coopèrent sans pruderie ni artifice. La comédie est bien enlevée, mais on serait en peine d'y trouver autre chose que la chasse au plaisir, excepté dans le seul dénouement où le séducteur tombe dans les rets d'une femme plus rusée que lui. Dans *L'Épouse campagnarde*, un joyeux luron réussit à dévergonder les femmes respectables en simulant l'impuissance, suite à une maladie vénérienne inventée pour la circonstance. Entre autres épouses, il séduit une jeune

[4] *The man of mode*.
[5] *The Country wife*.
[6] *The Plain dealer*.

provinciale qui saute sur l'occasion, sous l'œil vigilant et faussement rassuré d'un vieux mari jaloux, qui, comme Arnolphe dans *L'École des femmes*, croyait pouvoir échapper aux cornes en épousant une petite niaise qui s'affiche, pour la tranquillité d'esprit du benêt, avec un homme prétendument inoffensif.

Le capitaine Manly, *L'Homme au franc procédé*, déclare d'entrée de jeu à un ami qu'il n'est pas question pour lui de respecter les bonnes manières qui ne sont qu'une forme d'hypocrisie. Suit tout un imbroglio durant lequel le capitaine met tout le monde à la porte. Il s'enquiert, cependant, de la seule femme qui lui était chère, Olivia, laquelle, en son absence, l'a honteusement trompé, et volé avec l'aide du prétendu meilleur ami du capitaine qu'elle a épousé. Le capitaine, tout en aimant encore Olivia, se venge du couple en passant la nuit avec la traîtresse, sous une fausse identité. Il y parvient avec le concours d'une autre femme, Fidelia, déguisée en garçon, qui aime le capitaine. La supercherie est découverte par le mari d'Olivia au deuxième rendez-vous de sa femme avec Manly, à l'entière satisfaction de ce dernier, définitivement vengé. Il remarque par la même occasion que le beau garçon qui l'a secondé est, en fait, une belle demoiselle amoureuse de lui. Si la comédie tient du *Misanthrope* de Molière assaisonné de Shakespeare, le sexe y joue le premier rôle. Charles II meurt en 1685, et durant la période agitée qui suit sa mort, le parlement s'impose davantage. Sur la scène comique, destinée dorénavant à un public en majorité bourgeois, la morale reprend ses droits.

Mais nous n'avons pas la prétention de trancher sur les questions qui agitent les critiques des comédies de la Restauration. Le divertissement théâtral de l'époque traduit-il le comportement d'une frange de la société particulièrement pervertie, ou est-il l'expression d'une saine réaction contre les mesures répressives de la période précédente ? Un des grands spécialistes de la comédie de la Restauration, Robert Hume[7], fait référence à un mythe répandu encore de nos jours, selon lequel les nouveaux dramaturges se devaient de satisfaire le goût d'un public débauché. Cela expliquerait-il le caractère obscène de leurs comédies ? En tout état de cause, les critiques ne sont pas unanimes à ce sujet[8].

La différence monumentale entre les conventions dramatiques françaises et anglaises de la même période du XVII[e] siècle s'explique, dans une large mesure, par les contingences des régimes politiques dans les deux pays.

En France, Ariste, dans *L'École des maris* de Molière (Acte I, sc. 1), énonce les vertus de la bienséance et de l'uniformité de bon ton : « Toujours au plus grand nombre il faut s'accommoder / Et jamais il ne faut se faire regarder. / L'un et l'autre excès choque, et tout homme de bien sage / Doit faire des habits ainsi que du langage ».

---

[7] Robert D. Hume, *The Development of English drama in the late seventeenth century*. Oxford University Press, 1990, p. 24.

[8] Voir à ce propos l'ouvrage de Virginia Ogden Birdsall, *Wild Civility: The English Comic Spirit on the Restauration stage*, Indiana University Press, 1970. Selon la critique, les comédies de la Restauration traduisent le triomphe de la vie et de la nature.

De son côté, la comédie anglaise de la Restauration, à en croire les auteurs de l'époque, traduit, sans retenue aucune et sans complexe, la nature goulue et volage de l'homme.

Thérèse MALACHY
Université hébraïque de Jérusalem

LES BIENSÉANCES EN ACCUSATION DANS *LE PRÉCEPTEUR* DE LENZ

Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792) s'inscrit dans le mouvement du Sturm und Drang qui, en Allemagne, s'est opposé à la tradition théâtrale classique française, jugée trop codifiée, trop froide et aristocratique. Les règles des trois unités et de bienséance étaient rejetées parce qu'artificielles et éloignées du peuple. *Le Précepteur*, publié en 1774, relève de cette veine.

Si l'on se réfère au dictionnaire Larousse, « la bienséance regarde la morale sociale, elle règle notre conduite à l'égard des autres, et elle est fixée principalement par l'usage[1]. » Elle est donc dépendante des prescriptions de la société à une époque, en un endroit et un milieu donnés. Elle n'a rien d'un absolu, mais fluctue en fonction des normes en vigueur, des habitudes de penser et de se comporter. Elle peut donc dégénérer vers le formalisme. Lenz, qui a lui-même été précepteur dans des familles nobles, a souffert de la morgue de ses employeurs et d'une étiquette surannée. Il se livre donc à une attaque en règle de cette caste à travers la peinture d'un métier qu'il estime dégradant et prend plaisir à dénoncer le caractère factice des bienséances par l'intermédiaire d'une intrigue qui fit scandale alors, de personnages victimes du contexte social et d'un dénouement surprenant.

I. Une thématique scandaleuse

L'histoire[2] est destinée à choquer les esprits, puisqu'elle tourne autour de la sexualité évoquée avec crudité dans le thème de la castration du héros. Lenz fait redescendre l'amour des hauteurs éthérées de la comédie larmoyante pour le réduire à sa réalité physiologique. Il reprend pourtant un sujet mis à l'honneur par la littérature de l'époque dans *La Nouvelle Héloï*se, le roman emblématique de Rousseau, celui du précepteur amoureux de sa jeune élève aristocratique. Mais il le déconstruit.

Contrairement à Julie d'Étange et à Saint Preux, ses deux jeunes protagonistes, Gustine et Läuffer, ne s'aiment pas réellement et se consoleront aisément, chacun de son côté, après leur séparation. Lenz ne reprend les codes du discours amoureux traditionnel que pour les parodier. Assurément, le roman épistolaire de

[1] *Nouveau Larousse illustré. Dictionnaire universel encyclopédique*, publié sous la direction de Claude Augé, T. 2, Paris, Larousse, 1897-1904, p. 73.

[2] *Cf*. René Girard, *J. M. R. Lenz. Genèse d'une dramaturgie du tragi-comique*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 240 : « La pièce prend appui sur un fait divers qui fit scandale en Livonie : la séduction de la fille d'un notable par un précepteur entreprenant. »

Rousseau était censé mettre en cause les séparations sociales qui empêchaient une jeune fille bien née d'épouser un jeune homme de classe inférieure. Seulement, au fil du temps, ce roman est devenu un modèle sentimental. Ce que Lenz dénonce, ce sont donc les « bienséances littéraires » qui débouchent sur une théâtralisation des comportements amoureux. De même, il montre que la référence à la pièce de Shakespeare *Roméo et Juliette* hante aussi l'imaginaire de ses personnages au point de fausser leurs relations. Or Shakespeare sert de guide aux *Stürmer und Dränger*. Lenz n'en remet pas moins en cause son influence, et témoigne ainsi de son penchant iconoclaste.

Afin de casser les idées reçues et les lieux communs, il procède à une dépoétisation de l'amour et bafoue les bienséances à un double niveau, à la fois dans son irrespect à l'égard de ses glorieux prédécesseurs écrivains et dans le message véhiculé, la dénonciation des grands sentiments et de leur représentation cliché ainsi que la remise en cause d'une éducation insuffisamment pratique. Sa volonté de réalisme est destinée à choquer les esprits. Refusant toute grandiloquence sentimentale, il dissocie sexe et amour.

Même si Gustine est plutôt attirée par son cousin, Frédéric von Berg, elle se donne au précepteur, car elle cède à l'occasion. Frédéric est parti au loin tandis qu'elle côtoie Läuffer. L'amour est ici remplacé par l'opportunité et le désir. Quant à Läuffer, il souffre selon Brecht de « misère sexuelle[3] », mais c'est aussi un personnage caméléon, poussé par son conformisme à adopter les idées et les postures à la mode. En l'occurrence, devenu précepteur dans une maison noble, il s'identifie à Saint Preux et s'attache à séduire Gustine à qui il reproche son indifférence. Il surjoue le désappointement amoureux, en prétendant être « l'objet de [son] horreur, de [sa] haine, de [sa] cruauté[4]. » Il emploie le langage amphigourique répandu alors pour afficher des sentiments qu'il n'éprouve pas. Dans cette société mondaine frelatée, il serait malséant que le précepteur ne courtise pas sa jeune élève. Il se conforme donc aux usages amoureux à la mode dans son environnement : « La sentimentalité des personnages s'identifie à la réminiscence littéraire. L'esprit du siècle, nourri de romans anglais, d'idylles, de lyrisme, agit sur eux ; la psychologie est réduite au comportement et le comportement au geste ou au cliché verbal[5]. » La jeune génération évoquée par Lenz n'est nullement libre et anticonformiste comme elle croit l'être, car elle est modelée par sa formation livresque. Le conseiller la met d'ailleurs en garde :

---

[3] *Cf.* Elisabeth Genton, *Jacob Michael Reinhold Lenz et la scène allemande*, Paris, Didier, 1966, p. 205: « L'étroitesse des institutions, les préjugés de caste, les interdits moraux, le manque d'argent aussi et la confusion des idées rendent impossible une vie sexuelle normale. »

[4] J.M.R. Lenz, *Le Précepteur ou les Avantages de l'éducation privée (Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung*, Introduction, traduction et notes par Pierre Angel, Paris, Aubier, éd. Montaigne, 1963, II, 2, p. 109 : « den Gegenstand Ihres Abscheues, Ihres Hasses, Ihrer ganzen Grausamkeit ».

[5] René Girard, *J. M. R. Lenz. Genèse d'une dramaturgie tragi-comique*, *op. cit.*, p. 240 .

> Mais pas de folies ! Ne singez pas la vieille génération avant de posséder notre maturité. Ne cherchez pas à jouer des romans qui n'ont pu éclore que dans l'imagination délirante d'un poète famélique et dont vous ne trouverez dans le monde actuel pas l'ombre d'une réalité[6].

Lenz en appelle à une rupture avec le passé, avec un certain intellectualisme, et stigmatise, à travers les propos de son héros, les écrivains sentimentaux, parmi lesquels il englobe apparemment Shakespeare et Rousseau, car leurs œuvres formatent les jeunes esprits et font écran aux réalités de la vie.

Visiblement la résistance de Gustine a été de courte durée, puisqu'à l'acte suivant, les indications scéniques la présentent « *étendue sur son lit. Läuffer assis près d'elle*[7]. » Comme Läuffer, Gustine a la pensée et le cœur faussés par des exemples littéraires. Elle se calque sur les personnages célèbres et adopte une vision romanesque de l'existence. Lorsque son cousin Frédéric la quitte pour aller étudier en ville, elle lui jure fidélité : « Crois-tu donc ta Juliette si inconstante ? Oh non, je suis une femme, seuls les hommes sont volages[8]. » Elle se réfère à une répartition stéréotypée des rôles entre féminin et masculin, telle qu'elle est véhiculée par la littérature. Mais elle administre par son comportement précisément l'inverse de ce qu'elle prétend être. Qu'elle soit avec Frédéric ou avec Läuffer, elle est toujours Juliette et le partenaire masculin toujours Roméo. C'était en effet Frédéric qui se voulait d'abord son Roméo : « en toutes occasions, je serai votre Roméo[9] », lui déclare-t-il en lui demandant de l'appeler ainsi dans les lettres qu'elle lui adressera. Seulement, elle ne tarde pas à se parjurer pour imiter, cette fois-ci, l'héroïne de *La Nouvelle Héloïse*. Le conformisme débouche sur un amoralisme qui n'est ni choisi ni assumé.

Et c'est donc finalement le précepteur que Gustine appelle Roméo, et auquel elle fait les reproches suivants : « Mais tu m'abandonnes, vil Roméo ! Tu ne vois pas que ta Juliette se meurt pour toi... haïe, méprisée, vomie par le monde entier et par toute sa famille. (*Elle presse la main du jeune homme sur ses yeux.*) O inhumain Roméo[10] ! » . Or, face à son étonnement devant le pathos inopportun de tels propos, elle avoue naïvement : « C'est un monologue tiré d'une tragédie que j'aime réciter quand je suis malheureuse[11]. » Elle adopte un style qui est en inadé-

---

[6] *Le Précepteur, op. cit.*, I, 6, p. 93 : « aber Narrheiten müßt Ihr nicht machen; keine Affen von uns Alten sein, eh' Ihr so reif seid als wir; keine Romane spielen wollen, die nur in der ausschweifenden Einbildungskraft eines hungrigen Poeten ausgeheckt sind und von denen Ihr in der heutigen Welt keinen Schatten der Wirklichkeit antrefft. »

[7] *Ibid.*, II, 5, p. 123 : « *Gustchen liegt auf dem Bette, Läuffer sitzt am Bette* » .

[8] *Ibid*., I, 5, p. 85 : « Glaubst Du denn, daß Deine Juliette so unbeständig sein kann? O nein; ich bin ein Frauenzimmer; die Mannspersonen allein sind unbeständig. »

[9] *Ibid*., p. 87 : « ich werd in allen Stücken Romeo sein. »

[10] *Ibid*., II, 5, p. 124: « Aber so verlässest Du mich, unedler Romeo! Siehst nicht, daß Deine Julie für Dich stirbt—von der ganzen Welt, von ihrer ganzen Familie gehaßt, verachtet, ausgespyen. (*Drückt seine Hand an ihre Augen*) O unmenschlicher Romeo! »

[11] *Id.* : « Es ist ein Monolog aus einem Trauerspiel, den ich gern rezitiere, wenn ich Sorgen

quation avec la tiédeur de ses sentiments. Pour se hausser au niveau de l'héroïne shakespearienne, elle est donc amenée à outrer ce qu'elle éprouve. Il est frappant que, par une ironie involontaire, elle traite son amant de copie abâtardie de Roméo, alors qu'elle-même n'est qu'une pâle réplique de Juliette. Lenz fait ainsi de ses personnages des pastiches du couple légendaire. C'est toute l'ambivalence de Gustine, à la fois spectatrice et partie prenante de son malheur. Elle n'incarne pas seulement une jeune fille victime de son penchant pour le badinage et la comédie des sentiments, mais aussi, de façon plus dramatique, la jeune fille abandonnée et tourmentée par une grossesse non désirée[12]. En introduisant le théâtre dans le théâtre, Lenz prend une distance critique par rapport à une tragédie pourtant unanimement reconnue, dont il dénonce l'influence pernicieuse sur des esprits faibles. Il s'inscrit en faux contre une bienséance littéraire qui sacralise les grands écrivains.

Gustine campe une « sous-Juliette[13] », tentant en vain de se hisser au niveau de son idéal. Ainsi, à force de vouloir se conformer à un certain modèle, les héros de Lenz se fourvoient dans une impasse et deviennent sans le vouloir non conformes à leurs références théâtrales et romanesques. L'auteur met en accusation une dictature littéraire qui altère les sentiments et les frelate. Ses personnages, poussés par le désir de bienséance sentimentale, se renient eux-mêmes sans le savoir, et se transforment en marionnettes des grands auteurs. Peut-être vise-t-il aussi indirectement l'épidémie de suicides déclenchée par le *Werther* de Goethe.

II. Des personnages victimes des bienséances

Il existe d'autres bienséances que Lenz met en cause dans sa pièce : celles qui codifient la société aristocratique et contre lesquelles le conformisme littéraire entre d'ailleurs en lutte. Il s'agit effectivement pour le commandant von Berg de donner à son fils un précepteur afin qu'il l'initie « à toutes les sciences, à la bienséance et aux belles manières[14] ». Lenz décrit une société aristocratique placée sous l'égide de ce qui se fait ou non. Le commandant von Berg est esclave des us et coutumes de son milieu à l'inverse de son frère, le conseiller, beaucoup plus critique, qui, en signe de protestation, a placé son fils dans un lycée. Il est également dépendant du formalisme de son épouse. Celle-ci exige du jeune Läuffer, le futur

habe. »

[12] René Girard établit un parallèle avec Frédérique Brion, courtisée par Lenz après l'avoir été par Goethe. (*J. M. R. Lenz. Genèse d'une dramaturgie du tragi-comique, op. cit.*, p. 246.)

[13] *Ibid.*, p. 245 : « Lenz a parodié cruellement un personnage qui est, dans l'original, un modèle de poésie et de pureté, en donnant aux situations un aspect scandaleux et provocant, en poussant au grotesque l'hiatus entre les deux personnages. »

[14] *Le Précepteur, op. cit.*, I, 2, p. 71 : « in allen Wissenschaften und Artigkeiten und Weltmanieren ».

précepteur, qu'il ait un habillement « toujours impeccable[15] », qu'il sache danser, et lui interdit de prendre part à la conversation. Lenz évoque donc en l'occurrence les pesanteurs et rigidités d'une certaine caste.

Läuffer, devenu précepteur, a pour rôle de perpétuer l'étiquette et les règles de comportement aristocratique. Il est acteur du conformisme, d'autant plus qu'il possède une personnalité assez falote. C'est ce qu'indique le refus de son père pasteur de le prendre comme adjoint, parce qu'il n'en a pas l'étoffe. Et l'explication de ce refus donnée par le jeune homme, « De toute façon, pour être pasteur, je suis encore trop jeune, j'ai la taille trop bien prise, j'ai trop fréquenté le monde[16] », témoigne précisément d'une fatuité et d'une superficialité qui le prédisposent au préceptorat, puisqu'il semble, comme le commandant von Berg, attacher une grande importance au paraître.

Pour le conseiller, cette fonction est celle d'un individu « rivé à une chaîne d'esclave[17] », car elle le rend dépendant de ses employeurs, comme il le résume en termes hardis : « être suspendu au moindre signe de la noble dame et s'exercer à l'étude des rides du vénérable maître, manger quand on est rassasié et jeûner quand on a faim, boire du punch quand on voudrait p...r et jouer aux cartes quand on a la diarrhée...[18] ». La contestation des bienséances est ici présente à la fois dans le fond et dans la forme. Lenz dénonce la chosification[19] du précepteur, réduit à la position de jouet de ses maîtres, au point qu'il ne peut même plus satisfaire des besoins élémentaires. Et précisément, l'évocation de telles réalités fait entrer la scatologie dans la pièce, ce qui permet au dramaturge de bafouer la règle de bienséance chère au théâtre classique.

Par l'emploi d'un vocabulaire osé, il se moque de la solennité régissant l'univers aristocratique. Ce n'est pas le seul endroit où un tel style est pratiqué. Certains personnages usent d'un langage parlé truculent. Parallèlement à la parodie du style pathétique de la tragédie, employé à mauvais escient par Gustine, on rencontre des tournures négligées voire ordurières, comme dans les reparties suivantes : « En voilà une affaire, si un pouilleux chauve comme toi bouffe ou non des biscottes pour son goûter[20] ! », ou encore « Vous savez bien que je ne me jette ja-

---

[15] *Ibid*., I, 3 , p. 73 : « sich in Kleidern sauber halten ».

[16] *Ibid*., I, 1 p. 69 : « Zum Pfaffen bin ich auch zu jung, zu gut gewachsen, habe zu viel Welt gesehn. »

[17] *Ibid*., II, 1, p. 97 : « an einer Sklavenkette ».

[18] *Id*. : « an den Winken der gnädigen Frau hängen, und sich in die Falten des gnädigen Herrn hineinstudiren; essen wenn er satt ist und fasten, wenn er hungrig ist, Punsch trinken, wenn er pssn möchte, und Karten spielen, wenn er das Lauffen hat. »

[19] *Cf*. Thomas Salumets, « Von Macht, Menschen und Marionetten : Zur Titelfigur in Lenz' Der Hofmeister », in Karin A. Wurst (dir.), *J. R. M. Lenz als Alternative ? Positionsanalysen zum 200. Todestag*, Cologne, Weimar, Vienne, Böhlau Verlag, 1992, p. 158-178.

[20] *Le Précepteur*, *op. cit.*, II, 3, p. 113 : « Denk doch, ob so ein kahler lausichter Kerl nun alle Nachmittag Zwieback frißt oder nicht ».

mais dans la gueule du café sans biscotte[21]. » Pätus, l'ami lycéen de Fritz, jure : « Que diable[22] ! », « Mille tonnerres[23] ! » De même l'évocation par Läuffer de la gifle que lui aurait donnée son élève, le jeune Léopold, frère de Gustine, relève d'un comique de farce destiné à briser la belle image du préceptorat. Ici, Lenz s'inscrit dans la veine picaresque et rebelle du Sturm und Drang, mouvement de protestation contre la tradition littéraire. En mélangeant et en faisant s'entrechoquer des niveaux de style antagonistes, il entretient la satire du mode de vie aristocratique.

C'est pourquoi il ridiculise le préceptorat, institution créée par l'aristocratie, emblématique de l'hégémonie qu'elle exerce sur les autres classes de la société. Il campe un individu dégradé par son métier, rendu par lui veule et lâche[24]. En une formule lapidaire et ironique, le jeune Läuffer se fait traiter par le conseiller de « fainéant galonné[25]. » Or, paradoxalement, c'est cet homme, chargé d'enseigner les bienséances aux enfants von Berg, qui va amener le scandale, car ses références littéraires entrent en collision avec les préconisations de la morale courante. Lorsque les parents von Berg apprennent la liaison de leur fille avec Läuffer, ils font preuve d'une extrême indignation, conformément à ce que leur classe attend d'eux. Gustine a enfreint deux interdits : celui des relations sexuelles hors-mariage et celui d'une liaison avec un homme de rang inférieur. Sa mère s'exclame : « Nous sommes perdus ! Notre famille, notre famille[26] ! » Ce n'est pas à sa fille qu'elle pense, mais au jugement de l'opinion publique et à la honte qui pourrait rejaillir sur leur foyer. Ce sont les bienséances qui lui inspirent sa colère.

Elles provoquent également la réaction violente du commandant en proie à la fureur. Läuffer déclare : « Le commandant Berg est à ma poursuite avec tous ses serviteurs et ils veulent me tuer[27]. » Dans son désir de vengeance, le commandant lui aussi se plie à un modèle préétabli en son temps et imposé par sa caste : le code de l'honneur. Il se doit de faire couler du sang, pour laver l'affront qu'il estime lui avoir été fait. C'est pourquoi, lorsqu'il retrouve Läuffer, il lui tire dessus et le blesse au bras. En réalité, cette blessure relativement bénigne montre que sa colère relève surtout de la pose et qu'il n'est pas désireux de tuer son adversaire. Il s'agit d'une mise en scène dictée par les conventions. Son intransigeance affichée contraste avec l'indulgence de son frère, le conseiller, à l'égard de son fils Frédéric qui

[21] *Id.* : « Sie weiß, daß ich keinen Kaffee ohne Zwieback ins Maul nehme ».
[22] *Id.* : « In aller Welt ».
[23] *Id.* : « Was tausend alle Welt ! »
[24] Lenz a des ambitions sociologiques que, selon Pierre Angel, il a héritées de Diderot. Il campe un héros modelé par son milieu. *Cf. ibid*., introduction p. 29 « Les protagonistes […] sont aussi les représentants de leur classe, de leur profession qui les marquent profondément. »
[25] *Ibid*., I, 3, p. 73 : « ein galonierter Müßiggänger ».
[26] *Ibid*., III, 1, p. 143 : « Wir sind verloren – Unsere Familie, unsere Familie ! »
[27] *Ibid*., III, 2, p. 145 : « Der Major Berg ist mit all seinen Bedienten hinter mir und wollen mich erschießen. »

a été jeté en prison, parce qu'il veut protéger l'un de ses amis, Pätus. Le conseiller en appelle à la modération et à la mansuétude : « On ne saurait être trop sévère contre les dérèglements de ses enfants, mais on peut être indulgent envers leur détresse[28]. » En condamnant la tyrannie des convenances qui imposent une sévérité outrancière, Lenz se fait l'apôtre de l'humanisme. C'est pourquoi il utilise les ressorts d'un comique de farce.

Gustine elle aussi est victime de la morale en cours dans son milieu. Elle s'enfuit de la demeure de ses parents, peut-être par peur de leur condamnation, mais surtout pour satisfaire aux codes de la société d'alors jetant le discrédit sur la « fille séduite ». Lenz dénonce l'artificialité de tels comportements. Au cours de sa fuite, Gustine trouve refuge chez une vieille mendiante aveugle, Marthe, mais la quitte pour accomplir une tentative de suicide. Là encore, il s'agit d'une solution tragique qui lui est dictée à la fois par le rigorisme ambiant et par la littérature en vogue. Si la Marguerite goethéenne ne se suicide pas, elle noie l'enfant qu'elle attendait de Faust. Cependant, Lenz s'inscrit en faux contre ces issues funestes, parce qu'il les trouve surfaites et inhumaines. Aussi Gustine est-elle découverte inanimée par son père au bord d'un étang, et elle se réconcilie avec lui. L'amour paternel permet au commandant de triompher des préjugés et de se placer au-dessus des bienséances.

Läuffer lui non plus ne connaît pas un destin tragique susceptible d'émouvoir le public. En apprenant que Gustine a accouché dans la clandestinité et se serait peut-être suicidée, il est pris de remords et s'inflige à titre punitif une castration, solution tragi-comique[29] destinée à relativiser, voire à tourner en ridicule sa contrition. La castration constitue une erreur s'ajoutant aux autres erreurs. Elle est le signe de l'instabilité et du caractère influençable de son auteur, cédant à l'atmosphère de puritanisme où le fait vivre Wenceslas, le maître d'école chez qui il a trouvé refuge. Là encore, l'issue n'est pas fatale. Läuffer craint de mourir, mais Wenceslas, personnage déshumanisé par l'ascétisme religieux, le félicite de son acte, lui permettant selon lui, de dompter ses sens et de devenir « un flambeau de l'Église[30] ». Cependant, Läuffer, qui n'a rien d'un héros, se demande s'il a bien agi. Finalement, il guérit et se marie.

L'écrivain dédramatise donc des situations convenues et les banalise. La castration représente un avatar bouffon[31] du suicide. En l'évoquant, Lenz introduit un réalisme cru dans sa pièce et donne à la sexualité une importance que la littéra-

---

[28] *Ibid*., III, 3, p. 153 : « Gegen die Ausschweifungen seiner Kinder kann man nie zu hart seyn, aber wohl gegen ihr Elend. »

[29] *Cf.* René Girard, *J. M. R. Lenz. Genèse d'une dramaturgie du tragi-comique*, *op. cit.*, p. 280 : « La castration accomplie, puis refusée, n'est que l'envers grotesque du suicide werthérien, le mariage avec Lise une parodie dérisoire du renoncement de Saint Preux. »

[30] *Le Précepteur*, *op. cit.*, V, 3, p. 201 : « eine Leuchte der Kirche ».

[31] *Cf.* Thomas Salumets, « Von Macht, Menschen und Marionetten », *op. cit*., p. 175 : « Les difficultés, qui obligent le précepteur à rechercher des solutions non conventionnelles, se résolvent par conséquent par la farce. (notre traduction)

ture sentimentale s'efforçait d'édulcorer et de gommer. Par ce biais, il tourne les bienséances en dérision et scandalise les bonnes âmes. En même temps, si son héros choisit une telle solution, c'est encore une fois par conformisme. Sous l'influence de *La Nouvelle Héloïse*, il s'inspire du sort malheureux du moine Abélard. Ainsi, il ne fait preuve d'aucune autonomie, mais reproduit de façon mimétique la destinée d'un homme du XII[e] siècle, Abélard, dont l'émasculation n'a d'ailleurs nullement été volontaire, mais infligée par l'oncle d'Héloïse.

Läuffer ne sait pas inventer un comportement qui lui soit propre, il ne sait qu'imiter et, en ce sens, présente un défaut communément reproché aux pédagogues, celui du manque d'originalité, dû à l'habitude des exercices de répétition. Cette castration constitue ainsi la matérialisation physique d'une réalité mentale, celle d'un être privé de personnalité[32] par le culte des bienséances et les interdits. Elle est la traduction sexuelle de son impuissance morale à s'affirmer face à ses employeurs. Illustrant son aliénation, « elle signifie qu'un pédagogue allemand ne peut exister que s'il est servile, que s'il renonce à être un homme […] [Elle] signifie que l'individu ne pouvait vivre que mutilé dans la société allemande d'autrefois. Elle a donc un double sens, pédagogique et politique[33]. »

III. Des héros qui se libèrent des bienséances

À travers sa critique des bienséances et du conformisme qu'elles entraînent, le dramaturge en appelle à la liberté de penser et de sentir. Il incite à obéir à son cœur, à se débarrasser des solutions préconçues, des œillères. C'est pourquoi il choisit un dénouement improbable, une issue destinée à choquer la bien-pensance de l'époque. Le fils du conseiller, Frédéric, décide d'épouser Gustine : « Ce faux-pas me la rend plus chère encore[34] », déclare-t-il. Lenz fustige ainsi la morale qui, en son temps, exige qu'une jeune fille arrive ignorante au mariage. À cet égard, il s'avère un précurseur des mœurs contemporaines. Il minimise l'importance de la virginité et prône au contraire un idéal de « famille recomposée ».

Frédéric incarne le noble éclairé et ouvert qui se charge avec joie du fils de sa compagne, en affirmant : « Cet enfant est à présent le mien aussi[35]. » Le dramaturge combat le sectarisme de son temps et s'inscrit en cela dans la perspective du

[32] *Cf.* René Girard, Introduction, *ibid*., p. 8 : « Le motif central de l'ensemble de l'œuvre, dérivé de la parabole de l'enfant prodigue, repose sur l'impossibilité de satisfaire le désir. Toute activité sexuelle en dehors du mariage tombe sous le coup de l'interdit paternel, et sa transgression attire sur le coupable un châtiment qu'il finit par assumer lui-même. […] Quant à la réalisation du désir dans le mariage, elle se heurte, elle aussi, à la présence inhibante de l'instance paternelle qui contrarie la formation du couple ou interdit sa constitution afin de conserver le monopole de l'activité sexuelle. »

[33] Elisabeth Genton, *Jacob Michael Reinhold Lenz et la scène allemande*, *op. cit.*, p. 206.

[34] *Le Précepteur*, *op. cit*., V, 10, p. 241 : « Dieser Fehltritt macht sie mir nur noch theurer ».

[35] *Ibid*., V, 10, p. 243 : « Dies Kind ist jetzt auch das meinige ».

Sturm und Drang, en allant même plus loin que le jeune Goethe. Ce dernier met certes en cause l'inhumanité de la société lorsqu'il évoque, dans son *Faust*, le sort tragique de la jeune fille abandonnée enceinte, mais Lenz s'avère plus moderne par son refus du tragique et par son évocation d'une solution heureuse. Il bafoue ainsi les tenants de la sévérité morale et montre que la simple humanité peut et doit triompher.

Il refuse de dépeindre l'expiation des pseudo-« coupables » : la jeune fille séduite et son amant. Ce dernier également trouve une issue à son malheur. Il survit à sa castration, et au lieu d'être condamné au célibat comme Abélard, il épouse une jeune paysanne, Lise, qu'il aime. Celle-ci se situe aux antipodes de Gustine, la fille de noble, dans la mesure où elle incarne la nature par opposition à la culture livresque de la jeune aristocrate. Elle représente pour Läuffer une fuite hors du monde aristocratique qui l'a rejeté, et en même temps un refuge et une revanche. À maints égards, elle évoque la Thérèse de Rousseau, femme simple dont le grand homme ne pouvait se passer. Ce n'est peut-être pas un hasard.

Cependant, Läuffer se heurte aux préjugés sociaux et religieux. « L'assouvissement des instincts animaux est-il donc indispensable au bonheur conjugal[36] ? », rétorque-t-il à Wenceslas, choqué par ce mariage qui contrevient aux représentations habituelles de l'état matrimonial selon l'orthodoxie religieuse. Il s'élève contre le fameux commandement biblique : « Soyez féconds et multipliez-vous[37] » et lui substitue la suprématie de l'amour. Ainsi, Lenz s'inscrit en faux contre les dogmes et préceptes religieux. Là encore il s'insurge contre les codes de son époque. Il dissocie le mariage de la procréation, ce qui est d'un modernisme certain. Selon le critique Christof Zierath[38], s'appuyant sur les écrits d'un pasteur de *l'Aufklärung*, A. W. Hupel, il existait à l'époque une controverse pour savoir si les castrats, et plus généralement des gens incapables de procréer, devaient se marier. On peut donc penser que Lenz prend position par rapport à ce débat pour défendre l'avis le plus progressiste. Il campe des personnages qui se libèrent des convenances et des règles imposées par la tradition, refusent les modèles préétablis, même en matière de sexualité et trouvent le bonheur dans une voie qui leur est propre, proclamant ainsi leur individualisme.

Effectivement, il conteste, à travers son héros, les enseignements du christianisme. Ainsi Läuffer met-il en doute devant Wenceslas la figure de Satan : « Le monde moderne a depuis longtemps dépassé le stade de la superstition, à quoi bon l'y ramener ? Plus aucune personne raisonnable n'admet de nos jours l'existence

---

[36] *Ibid*., V, 10, p. 229 : « Und ist's denn nothwendig zum Glück der Ehe, daß man thierische Triebe stillt? »

[37] *Id*., « Seyd fruchtbar und mehret euch ».

[38] Christof Zierath, *Moral und Sexualität bei Jakob Michael Reinhold Lenz*, St Ingbert, Röhrig, 1995, p. 138 et suiv., en particulier p. 140 : « Si Lenz fait se castrer l'ancien précepteur Läuffer, ce n'est en aucune façon superflu, mais c'est la critique empruntée à Hupel à l'encontre de certaines parties de la législation de l'Église. »

du diable[39] », lui dit-il. À cet égard, il incarne un homme éclairé, affranchi des superstitions, cherchant à penser par lui-même.

On s'aperçoit donc qu'il évolue au cours de la pièce. Son malheur lui permet paradoxalement de s'affranchir de sa situation de précepteur, c'est-à-dire de son assujettissement aussi bien matériel que psychologique par rapport à ses employeurs et d'accéder à une indépendance d'esprit, se manifestant dans des prises de position novatrices. Ainsi, il se rapproche de l'idéal humaniste, tel qu'il est prôné par le conseiller. Chez Lenz, le goût de la contestation, typique du *Sturm und Drang*, se nourrit de l'idéal des Lumières. Il croit en une éducation démocratisée, au sein d'établissements scolaires publics, et tourne en dérision les anciennes coutumes aristocratiques qui régissent la bienséance à son époque.

Effectivement, il prête au conseiller une déclaration programmatique réformiste :

> Si vous ne fortifiez pas chez le gentilhomme sa lubie d'établir une petite cour au-dessus de laquelle il trône comme un monarque et où le précepteur, la gouvernante et toute une bande de fainéants lui rendent hommage, il lui faudrait bien envoyer ses garçons à l'école publique et l'argent gaspillé à faire de son fils un très noble imbécile, il le verserait au fonds scolaire. Cela permettrait d'engager des gens intelligents et tout irait pour le mieux[40].

Avant la Révolution française, le conseiller évoque ici une démocratisation de la société grâce à une révision des structures de l'enseignement. C'est pourquoi son fils Frédéric se place au-dessus des préjugés de classe en adoptant le fils illégitime du précepteur, et en mettant sur le même plan paternité élective et paternité biologique. Il considère cet enfant comme une victime du système pernicieux du préceptorat, et donc d'une certaine façon des bienséances aristocratiques. Il lui promet : « Du moins, mon cher petit, je ne te ferai pas élever par des teurs[41]. » À travers ses personnages de nobles éclairés, Lenz apparaît comme un précurseur de la Révolution française. Il remet en cause les valeurs et schémas de pensée habituels pour défendre des idées d'égalité et de tolérance.

---

[39] *Le Précepteur, op. cit.*, V, 9, p. 219 : « Die heutige Welt ist über den Aberglauben längst hinweg; warum will man ihn wieder aufwärmen. In der ganzen heutigen vernünftigen Welt wird kein Teufel mehr statuirt ».

[40] *Ibid*., II, 1, p. 102 : « Würde der Edelmann nicht von Euch in der Grille gestärkt, einen kleinen Hof anzulegen, wo er als Monarch oben auf dem Thron sitzt, und ihm Hofmeister und Mamsell und ein ganzer Wisch von Tagedieben huldigen, so würd' er seine Jungen in die öffentliche Schule thun müssen; er würde das Geld, von dem er jetzt seinen Sohn zum hochadlichen Dummkopf aufzieht, zum Fond der Schule schlagen: davon könnten denn gescheite Leute salariert werden und alles würde seinen guten Gang gehen. »

[41] *Id*. : « Wenigstens, mein süßes Kind! werd' ich Dich nie durch Hofmeister erziehen lassen. »

Lenz se situe au carrefour de différents courants de pensée : *Aufklärung*, *Sturm und Drang*, mais aussi tradition de la farce, du burlesque. Il semble évident qu'il est influencé par la philosophie des Lumières, par son ouverture d'esprit et son idéal éducatif démocratisé. À travers le conseiller et Frédéric, il campe des figures d'aristocrates éclairés, capables de se dissocier de leur caste pour tracer des voies innovantes en matière d'éducation et de conception de la famille. Et pourtant, il n'adhère pas complètement à l'*Aufklärung*, car le *Sturm und Drang* lui a enseigné la rébellion et l'impertinence.

Il matérialise cette rupture par l'emploi d'un vocabulaire trivial, l'évocation de la sexualité, le goût du grotesque, la description d'individus modelés par leur milieu. C'est pourquoi il se moque de la sentimentalité conventionnelle, de l'influence délétère des modèles littéraires amoureux. Procédant à un renversement des valeurs admises en son temps, il dénonce certaines œuvres emblématiques et fait éclater les codes de comportement, en proposant des solutions bien en avance sur son époque : promotion des lycées, dissociation du mariage et de la procréation, famille recomposée, remise en cause de tout modèle de sexualité et affirmation que chacun peut trouver son bonheur comme il l'entend. La dénonciation des bienséances fait partie de son combat pour renouveler la société d'alors.

Aline LE BERRE
Université de Limoges

« CULTURE DU RIRE » CONTRE « BON GOÛT » ? LE DÉBAT SUR LE THÉÂTRE À VIENNE AU XVIII[e] SIÈCLE

Pour ce que rire est le propre de l'homme.
(François Rabelais)

La distinction entre théâtre « d'en haut », considéré comme noble et décent, et théâtre « d'en bas », considéré comme populaire et indécent, constitue un *leitmotiv* dans le discours des théoriciens de l'*Aufklärung* au XVIII[e] siècle : l'*Aufklärer* allemand Gottsched oppose ainsi, pour faire de la scène allemande un exemple d'institution morale et de vertu, le « genre noble » inspiré par la tragédie classique française aux « comédies basses », à l'instar de la « farce » (*Posse*) tenue pour une forme inférieure de comique. Cette opposition, alors largement relayée par les cercles littéraires autrichiens, est la marque d'un combat de plusieurs décennies mené par les tenants de l'*Aufklärung* allemande et autrichienne contre le personnage du bouffon autrichien (Hanswurst) et ce qu'il incarne, l'indécence au théâtre, qui entraînera une « littérarisation » de la scène allemande ainsi qu'une nette réduction du théâtre d'improvisation au sein de l'aire germanophone.

Dans le cadre d'une réflexion sur les liens entre décence, indécence et tentative d'enracinement d'une culture du rire dans le théâtre de langue allemande, nous nous interrogerons ici sur les enjeux, à la fois esthétiques et idéologiques, de cette lutte acharnée menée contre le personnage comique, qui conduira à un vif débat sur le théâtre à Vienne dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle, ainsi que sur les tentatives de conciliation proposées par certains auteurs dramatiques autrichiens et les conséquences profondes de la « querelle du bouffon » sur le théâtre de langue allemande de la fin du XVIII[e] (et du début du XIX[e] siècle).

Hanswurst ou l'apologie de l'indécence[1]

La notion de « culture du rire » a été forgée par Mikhaïl Bakhtine, qui considère l'universalisme du rire comme une expérience sociale embrassant la totalité du peuple. Il définit ainsi le rire comme « un principe universel de conception du monde » et rappelle que, pour la théorie du rire de la Renaissance, « le rire a une

[1] Sur Hanswurst, voir surtout les excellents ouvrages suivants : Helmut G. Asper, *Hanswurst. Studien zum Lustigmacher auf der Berufsschauspielerbühne in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert*, Emsdetten, Lechte, 1980 ; Beatrix Müller-Kampel, *Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert*, Paderborn, Schöningh, 2003.

signification positive, régénératrice, *créatrice*, ce qui la différencie nettement des théories et philosophies du rire postérieures jusqu'à celle de Bergson incluse, qui mettent de préférence l'accent sur ses fonctions dénigrantes. »[2] Le rire est, de fait, une constante anthropologique, la manifestation d'un rapport au monde, à la liberté (Hegel) et à l'identité (« Je ris, donc je suis »).

Le personnage comique autrichien, qu'il ait pour nom Hanswurst, Bernardon, Thaddädl, Kasperl ou Staberl, a pris toute sa part dans la tentative d'établissement de cette « culture du rire » propre à la littérature autrichienne, en contribuant dans une large mesure au développement du théâtre comique à Vienne. Expression vivante d'un siècle de littérature autrichienne, il a joui auprès de ses contemporains d'une immense popularité, tout en s'attirant simultanément les foudres des partisans viennois de l'esthétique néo-classique de Gottsched. Le Hanswurst inaugure, en outre, une tradition spécifiquement autrichienne, voire viennoise, du théâtre « joué » qui n'aura de cesse d'imprégner la production dramatique, contrairement à ce qui se passera sous d'autres cieux, à Weimar par exemple, à l'époque des classiques.

Dès les *Haupt- und Staatsaktionen* du premier quart du XVIII[e] siècle[3], tragédies à sujets historiques mêlées de segments comiques, le théâtre populaire viennois s'est construit sur un schéma vertical confrontant le « haut » et le « bas », le tragique et le comique, la décence et l'indécence, l'action sérieuse et l'action comique dans laquelle intervient massivement Hanswurst. Ce personnage, avatar autrichien d'un archétype comique de la scène universelle (le *buffo*, l'Arlequin), y donne libre cours à son inventivité verbale, mais surtout extralinguistique (gestuelle, mimique, chant, danse, etc.), versant fréquemment dans un comique grivois, fécal, scatologique parfaitement assumé. La particularité de ce rôle, joué sur scène par son auteur (Joseph Anton Stranitzky), était de semer la confusion et la panique dans les hautes sphères de la tragédie et de l'opéra baroques : sa fonction consistait à détruire, rien que par sa présence scénique, le tragique et le sublime. On l'aura compris, l'intérêt principal du personnage tenait donc d'abord à son fort potentiel de résistance aux règles, ainsi qu'aux notions d'amélioration et d'éducation inscrites dans le programme esthétique, moral et philosophique des Lumières.

Le trait principal du personnage de Stranitzky est son ancrage dans le domaine des besoins élémentaires, de la nature sensuelle et de l'animalité, dans le comique du « "bas" corporel et matériel[4] » (Bakhtine), autrement dit dans un réa-

[2] Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 79 *sq.* Par la suite, Bakhtine revient fréquemment sur le « caractère universel du rire » et sur l'« universalisme comique » (p. 96), qu'il oppose au « sérieux » de la culture classique.

[3] Sur ce sujet, voir notamment Pia Janke, « Die Wiener Haupt- und Staatsaktionen des frühen 18. Jahrhunderts », *Jahrbuch der Österreichischen Goethe-Gesellschaft* n° 108/109/110 (2004/2005/2006), p. 259-271.

[4] Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 154.

lisme et un matérialisme opposés à toute forme de *mimesis*, de rationalisme, de didactisme ou d'idéalisme. Les allusions aux besoins de la chair, à la fois alimentaires, fécaux et sexuels, constituent la source inépuisable d'un comique placé depuis l'origine sous l'égide de Podex et Phallus : « Il expose sans réserve son intimité, rend compte de son activité intestinale et sexuelle, qui est la source principale de son comique, de manière crue et sans retenue […][5]. » On trouve ainsi chez Hanswurst une parfaite illustration des figures « archétypales » de ce corps grotesque décrites par Bakhtine et propres à la culture du rire carnavalesque (organes : phallus, ventre, bouche ; actes : sexualité, engloutissement). Simultanément, le jeu de Hanswurst permet une réintégration du corps qui contrecarre la toute-puissance de la raison.

C'est précisément au nom de sa nature indomptable que le personnage réaffirme sans cesse la primauté du corps au théâtre, le déchaînement des pulsions et son comique fécal et sexuel, s'opposant par là même à l'idéal éducatif de l'*Aufklärung* ainsi qu'à l'ascèse et au canon de vertu bourgeois : la nature et le matérialisme de Hanswurst représentent, en somme, l'exacte antithèse de la philosophie des Lumières et de toute forme d'idéalisme philosophique. Pour lui, le monde matériel des plaisirs corporels (manger, boire, copuler) constitue une fin en soi.

La réplique de Gottsched[6]

Adulées par le public, les figures archétypales de Hanswurst ou d'Arlequin ont rapidement dû faire face à de violentes attaques, incompréhensibles si l'on réduit le personnage à sa seule dimension comique et si l'on ignore le danger – au moins potentiel – qu'il pouvait représenter pour le pouvoir en place et la stabilité de l'ordre social. C'est ainsi que Louis XIV le chasse de France en 1697, acte à la fois symbolique et politique fort dont Watteau tirera un tableau, *Le départ des comédiens italiens*, au motif que le personnage aurait contrevenu à la loi tacite consistant à ménager la noblesse et l'Église : le Roi-Soleil fait alors dissoudre le *Théâtre italien* d'Evariste Gherardi. En Italie, Goldoni et Gozzi s'emploient, par des voies différentes, à le réhabiliter : à la « littérarisation » de la *commedia*

[5] Fanny Platelle, « Personnage comique et expression de l'intime dans le théâtre populaire viennois de Stranitzky à Nestroy (du début du XVIII[e] siècle au milieu du XIX[e] siècle) », *Le texte et l'idée* n° 27 (2013), p. 147-168, ici : p. 150.

[6] Pour une contextualisation du problème, voir notamment les publications de Roland Krebs réunies dans son ouvrage *De Gottsched à Goethe : 24 études sur le théâtre allemand. Von Gottsched bis Goethe : 24 Untersuchungen zur Geschichte des deutschen Theaters*, Berne *et al.*, Peter Lang, 2012 : « Modernität und Traditionalität in Gottscheds Theaterreform » (p. 3-27), « Le théâtre de l'*Aufklärung*, un théâtre à la recherche de son public » (p. 29-43) et « Les notions de peuple et de populace dans la théorie dramatique allemande du XVIII[e] siècle » (p. 45-55).

dell'arte entreprise par Goldoni, Gozzi oppose le rétablissement de l'ancienne forme populaire, avec ses types et masques traditionnels.

En Allemagne, les adversaires de la farce, au premier rang desquels l'un des plus influents théoriciens et critiques de l'*Aufklärung*, Johann Christoph Gottsched (1700-1766)[7], n'ont pas tardé non plus à prendre conscience du potentiel éminemment subversif du théâtre improvisé et du personnage comique en établissant une corrélation immédiate entre l'improvisation et la moralité ou le bon goût sur scène. Pour « régulariser » et « moraliser » le théâtre, et favoriser ainsi « l'élévation » du public allemand (le terme de *Hebung* est un mot clé du vocabulaire des Lumières), il fallait commencer par bannir l'improvisation et sa principale incarnation sur scène, Hanswurst. Deux conceptions opposées du théâtre se font alors face dans l'aire germanique : d'un côté le caractère ludique, la farce, avec ses allusions indécentes à la sphère sexuelle, son langage dru, volontiers proche du dialecte, sa tonalité burlesque et ses improvisations ; de l'autre un théâtre à fonction didactique et éthique. Pour les adeptes de cette seconde conception, il va de soi que Hanswurst et ses pairs ne pouvaient apparaître que comme les produits d'une imagination déréglée.

Par la définition de règles strictes, Gottsched vise ainsi à couper le texte dramatique des pratiques (notamment viennoises) fondées sur l'improvisation. L'époque de l'*Aufklärung* est précisément marquée par l'élaboration d'une série de poétiques visant à classer les diverses formes littéraires selon les lois de la raison, et d'exclure ainsi les éléments qui, comme Hanswurst, refusent de s'y plier. À l'arrière-plan de la pensée critique et normative de Gottsched, on reconnaît rapidement l'influence tant d'Opitz que de l'esthétique littéraire de Boileau et de la philosophie de Christian Wolff qui lui sert de garant intellectuel : primauté de la raison et soumission de la littérature aux critères de rationalité et de moralité qui en découlent. Aspirant au surgissement d'un art classique en Allemagne, fondé sur la rupture absolue avec le baroque du XVII[e] siècle, Gottsched se présente comme le fondateur d'une littérature reposant sur les valeurs de *morale* et d'*ordre*, le fil rouge de son discours étant la « purification du goût » (*Läuterung des Geschmacks*), un discours inscrit dans le contexte plus vaste d'un programme « éclairé » de purification esthétique et morale du peuple allemand. Pour purifier et rationaliser la littérature allemande considérée comme partie intégrante d'une nation culturelle allemande, il attaque vivement à la fois l'« emphase » baroque et toutes les formes de *Haupt- und Staatsaktionen*, d'« arlequinades », de « bouffonneries » et autres « obscénités populacières », auxquelles il oppose la pureté formelle du théâtre antique et du classicisme français. Par son approche fondamentalement moralisatrice de la comédie, Gottsched s'inscrit dans une longue tradition de discrédit du *delectare* au profit du *prodesse*, un discrédit tant du comique en

[7] Concernant les positions de Gottsched sur le genre noble et sa volonté d'élimination du « bas comique », voir Catherine Julliard (*J. C. Gottsched et l'esthétique théâtrale française*, Berne *et al.*, Peter Lang, 1998), qui analyse en profondeur les sources françaises du rejet du personnage comique.

général que de la comédie en particulier, jugée (dans la lignée d'Aristote rejetant la comédie dans une esthétique de la laideur[8] et de la *Ständeklausel* de Martin Opitz) inférieure à la tragédie en termes de valeur esthétique.

C'est précisément dans ce contexte que se déploient les attaques de Gottsched contre Hanswurst et le théâtre improvisé, qui culminent dans le onzième chapitre de son *Essai d'une poétique critique*, consacré à la comédie (« Von Komödien oder Lust-Spielen »). Ces invectives se caractérisent à la fois par leur abondance et par leur constance discursive et argumentative. Au nom du « bon goût » (*guter Geschmack*)[9], terme par lequel il entend la conformité aux règles fixées par la raison, Gottsched concentre ses diatribes sur les « impertinents auteurs de grivoiseries » (*unverschämte Zotenreißer*) et sur un genre précis, la farce, mobilisant pour l'occasion une sémantique fortement empreinte de morale rationaliste : « discours des plus obscènes », « allégories répugnantes », « ambiguïtés grossières », « jeux de mots détestables », « passage choquant », « ambiguïtés et grimaces grossières »[10]. Ailleurs (p. 5 *sq.*), Gottsched oppose le modèle de la tragédie et les *Haupt- und Staatsaktionen*, l'exigence de vraisemblance inspirée tant de la *Poétique* d'Aristote et de *L'Art poétique* de Boileau que de la tragédie classique française d'une part et l'invraisemblance de Hanswurst d'autre part, le genre « noble » (*edel*) de la tragédie et les comédies « basses » (*niedrig*) dans lesquelles se meut, justement, Hanswurst. Ces passages donnent une idée précise des efforts déployés par Gottsched pour discréditer en profondeur Hanswurst, dont on fit même brûler l'effigie sur scène pour laver le théâtre allemand de ses scories, pour le purifier au nom d'Aristote et du classicisme français.

Par son approche normative du théâtre, Gottsched vise à établir une hiérarchie entre les formes « hautes » et les formes « basses » de littérature : aussi distingue-t-il entre la « fable haute » (*hohe Fabel*), dans laquelle il intègre notamment l'épopée et la tragédie, et la « fable basse » (*niedrige Fabel*), dans laquelle il inscrit le roman bourgeois, la pastorale, la comédie et toutes les fables conçues sur le modèle antique d'Ésope. Dans le onzième chapitre de son *Essai d'une poétique cri-*

[8] Aristote parle peu de la comédie, qu'il définit comme suit au début du cinquième chapitre de la *Poétique* (Paris, Librairie Générale Française/Le Livre de Poche, 1961, 1990, p. 91) : « La comédie est, comme nous l'avons dit, une imitation d'hommes sans grande vertu – non qu'elle traite du vice dans sa totalité, puisque le comique n'est qu'une partie du laid. » Aristote esquisse certes une brève généalogie de la comédie à partir d'Homère au quatrième chapitre, mais il n'existe pas dans la *Poétique* de théorie de la comédie, ce qui ne restera pas sans conséquences sur la destinée du genre : dépourvue de matrice descriptive et conceptuelle, non codifiée, la comédie est toujours restée un genre aux contours plus flous que la tragédie.

[9] Johann Christoph Gottsched, *Schriften zur Literatur*, Stuttgart, Reclam, 1982, p. 37. Gottsched consacre même un chapitre entier à la question du « bon goût » en littérature (chapitre 3 : « Vom guten Geschmacke eines Poeten », p. 58-79).

[10] *Ibid.*, p. 52 *sq.* : « unzütigste Reden », « garstigen Allegorien », « groben Zweideutigkeiten », « häβlichen Wortspielen », « anstöβige Stelle », « grobe Zweideutigkeiten und Fratzen ».

tique, consacré au genre comique, Gottsched condamne le goût du « peuple vulgaire » (*gemeine Volk*) ou de la « plèbe » (*Pöbel*) pour les « bouffonneries et les répugnantes bordées d'injures plutôt que pour les choses sérieuses »[11]. Il y exclut de la comédie (comme de la tragédie) toutes les formes de comique susceptibles de se jouer de la morale en raison de l'espace laissé à l'improvisation : les farces à l'italienne, dont il rejette les « types » comiques, comme les pièces issues de la tradition comique du théâtre populaire viennois. De fait, ces deux formes de théâtre vivant reposent sur l'idée que le texte ne représente qu'une partie du théâtre, indépendamment du jeu des comédiens, sans même parler du rôle échu au dispositif scénique, dont Gottsched réclame l'entière suppression.

Pour résumer, Gottsched estime que le bouffon mérite d'être condamné à la fois au nom de la vraisemblance, de la raison, de la décence, de la morale et de l'esthétique. Sa théorie de la comédie exclut, de fait, l'aspect corporel, non verbal, volontiers scatologique ou sexuel, du comique tel qu'il s'exprime dans le jeu de Hanswurst. Par contraste, son idéal d'un comique rationnel, visant à instruire et à édifier le peuple allemand, repose sur la toute-puissance accordée au Verbe. Dans la vision de Gottsched, Hanswurst n'est rien d'autre qu'un « monstre » (*Ungeheuer*), terme par lequel le théoricien allemand récuse l'usage du tragicomique. Le mouvement de réforme du théâtre ainsi impulsé vise à couper la scène allemande de la tradition du comique carnavalesque.

L'exemple de Gottsched montre de plus l'intensité du combat mené par les théoriciens de l'esthétique pour tâcher d'éliminer le bouffon, porteur d'un comique truculent jugé parfaitement incompatible avec les progrès de la civilisation et du « bon goût » en littérature. En outre, son action s'inscrit dans un plus vaste processus de marginalisation, voire de refoulement du rire et du comique, qui constitue la reprise, à deux siècles d'intervalle, d'un mouvement commencé avec la Réforme dans sa lutte contre les divertissements d'origine médiévale. La conséquence de cette action de Gottsched a été, d'une part, de conduire à l'institutionnalisation de la dichotomie entre « haute » et « basse » littérature et, d'autre part, d'imposer pour longtemps la prédominance du texte sur la gestuelle au théâtre, donc de couper de cet univers toute la part extratextuelle propre au jeu scénique, notamment son côté dionysiaque et orgiaque.

La « querelle du bouffon » et le débat sur le théâtre à Vienne dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle : enjeux esthétiques et politiques

Les tentatives de bannissement de Hanswurst entreprises par Gottsched (et par la comédienne Caroline Neuber) à Leipzig dès le tournant des années 1730 trouvent, surtout à partir du milieu du XVIII[e] siècle, un écho auprès des représen-

[11] *Ibid.*, p. 177 : « Narren-Possen und garstigen Schimpfreden (eher) als an ernsthaften Dingen ».

tants du « joséphisme », la variante autrichienne de l'*Aufklärung* allemande. Par ailleurs, la littérature joséphiste ne saurait être dissociée du processus de « modernisation » sociale qui s'amorce en Autriche sous le règne de Marie-Thérèse et de Joseph II après la guerre de Sept ans contre la Prusse. Comme l'a très bien montré Gerhard Tanzer[12], on assiste alors à une transformation profonde de la société autrichienne, dont la finalité était de « discipliner » le bourgeois et de le rendre utile au bien commun. Cela passait, d'un côté, par une séparation plus stricte, contrôlée par l'État « éclairé » et allant de pair avec une réduction de l'influence de l'Église catholique, entre le travail et le divertissement et, de l'autre, par une augmentation du contrôle exercé sur le plaisir et le divertissement. Il s'agissait donc, dans le domaine spécifiquement théâtral, de veiller à une amélioration des mœurs et du « goût » du public, donc de bannir du théâtre tous les éléments potentiellement subversifs ou séditieux. Toute idée d'une véritable autonomie des arts du spectacle et d'une indépendance à l'égard du pouvoir politique se voyait d'emblée anéantie.

Cette volonté de contrôle du théâtre par l'État s'est traduite par une série de mesures à la fois concrètes et symboliques ayant visé à réduire progressivement la marge de manœuvre du théâtre improvisé. Les dispositions prises par la censure[13] contre l'un des plus illustres représentants du théâtre populaire viennois au XVIII[e] siècle, Johann Joseph Felix von Kurz (1717-1784), créateur du personnage comique de Bernardon, se multiplient ainsi dès les années 1750 : en 1751, année de la création de la comédie-machine de Kurz intitulée *Le nouveau diable voûté* (*Der neue Krumme Teufel*), est instaurée, dans le cadre de la réforme de l'administration autrichienne par Marie-Thérèse, la censure préalable pour les pièces de théâtre (*Bücher-Censurs-Hofcommission*), de sorte que l'appareil de censure se transforme alors en un outil placé au service de la politique « éclairée ». Un an plus tard, en 1752 donc, l'impératrice Marie-Thérèse intervient en personne, sous la forme d'un décret (*« Norma »-Edikt*) stipulant les conditions d'un théâtre conforme aux exigences d'ordre et de rationalité et interdisant, par conséquent, les sujets considérés comme équivoques et les « propos orduriers » (*schmutzige Worte*) de Kurz, sans toutefois interdire entièrement les pièces mêmes. Comme nombre de représentants de la noblesse, son époux était en revanche loin de partager cette aversion pour les comédies largement improvisées de Kurz, dont il était un fidèle spectateur et partisan ! Dans les faits, l'intervention de l'impératrice demeura presque sans effet, et le créateur de Bernardon put continuer à donner ses comédies qui ravissaient jusqu'aux élites sociales de Vienne. Inversement, la célèbre troupe de Caroline Neuber, appelée à défendre sur les planches viennoises la pièce « régulière » prônée par Gottsched, essuya un échec cuisant auprès du public local.

[12] Voir Gerhard Tanzer, *Spectacle müssen seyn. Die Freizeit der Wiener im 18. Jahrhundert*, Vienne *et al.*, Böhlau, 1992.

[13] Voir Franz Hadamowsky, « Ein Jahrhundert Literatur- und Theaterzensur in Österreich (1751-1848) », in : *Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750-1830)*, éd. par Herbert Zeman, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1979, p. 289-305.

Les comédies-machines de Kurz, reposant sur l'idée d'un théâtre populaire total, sur l'intrication entre jeu et texte, parties parlées et parties chantées, représentaient un véritable défi lancé au contrôle du théâtre par la censure d'État en même temps qu'une résistance farouche au processus de domestication du théâtre imposé « d'en haut ». Cette résistance s'exprime non sur le mode d'une riposte directe ou frontale au discours des censeurs, mais par la *pratique théâtrale*, qui maintient la présence des personnages comiques et les conventions traditionnelles du théâtre de divertissement.

L'action de Gottsched en Allemagne se trouve rapidement relayée en Autriche non seulement par les pouvoirs publics et les plus hautes autorités de l'État, mais encore par un appel à l'opinion publique qui s'appuie en particulier sur le pamphlet et la revue : c'est le véritable début, à Vienne, de la « querelle du bouffon[14] » (*Hanswurststreit*), exemple paradigmatique des « rapports entre le champ littéraire et le champ du pouvoir » et de cette « imbrication profonde du champ littéraire et du champ politique » évoquée par Pierre Bourdieu à l'occasion du procès de Flaubert[15].

C'est Joseph Heinrich Engelschall, un professeur d'économie originaire de Saxe, qui a impulsé à Vienne un vaste débat sur les « insuffisances » du théâtre viennois et la nécessité de le réformer en profondeur. Dans un texte au titre éloquent, *Pensées fortuites sur le théâtre allemand à Vienne, de la part d'un admirateur du bon goût et des bonnes mœurs* (*Zufällige Gedanken über die Deutsche Schaubühne zu Wien, von einem Verehrer des guten Geschmacks und guter Sitten*), publiées sous couvert d'anonymat en 1760, Engelschall s'inscrit dans le droit fil du programme gottschédien de moralisation de la scène germanophone en plaidant pour une épuration radicale du théâtre viennois. Selon lui, le théâtre doit être un instrument de culture et, surtout, une institution morale. Engelschall exige donc du théâtre qu'il ait une utilité sociale. L'amélioration du goût entraînerait alors, comme le réclamait Gottsched quelque temps plus tôt, une amélioration des mœurs. Tout ce qui ressemble de près ou de loin à de la grivoiserie, à de la grossièreté et à de l'indécence doit donc être banni de la scène :

> Les représentations d'un Bernardon ne sont d'aucune utilité, quand bien même elles parviennent à en divertir certains : comme l'utile et le plaisir ne sont donc pas liés l'un à l'autre, ce plaisir n'est pas raisonnable, et il est le

[14] Sur la « querelle du bouffon » et ses enjeux, voir notamment Roland Krebs, *L'idée de « Théâtre national » dans l'Allemagne des Lumières. Théorie et réalisations*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1985, surtout p. 438-526 ; Franz M. Eybl, « Hanswurststreit und Broschürenflut. Die Struktur der Kontroversen in der österreichischen Literatur des 18. Jahrhunderts », in : *Konflikte – Skandale – Dichterfehden in der österreichischen Literatur*, éd. par Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner et Klaus Zeyringer, Berlin, Erich Schmidt, 1995, p. 24-35.

[15] Voir Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998, p. 106 et 92.

> signe d'une corruption du goût. À cela s'ajoute que toutes les grivoiseries et toutes les représentations avantageuses des vices peuvent s'avérer même véritablement nuisibles à l'État : c'est pourquoi les grivoiseries d'un Bernardon et de notre scène s'opposent visiblement aux bonnes mœurs, rendent les bourgeois vicieux, se querellent avec la saine police et entravent la promotion raisonnable des bonnes mœurs[16].

Comme dans le cas de Gottsched, on peut lire le texte d'Engelschall comme une véritable déclaration de guerre contre la comédie improvisée, la farce de Hanswurst, et même la basse comédie sera jugée irrecevable.

L'auteur de théâtre autrichien Philipp Hafner (1735-1764), souvent considéré comme le « père » du théâtre populaire viennois, ne tardera pas à s'immiscer dans le débat avec un texte critique, *L'ami de la vérité, une critique des Pensées fortuites sur le théâtre allemand à Vienne, écrite par une plume impartiale* (*Der Freund der Wahrheit, eine Kriticke der zufälligen Gedanken über die deutsche Schaubühne zu Wien, von einer unpartheyischen Feder geschrieben*), publié la même année lui aussi sous couvert d'anonymat, qui réfute point par point les thèses d'Engelschall. Pour autant, et comme l'indique du reste sans ambiguïté le titre de sa réplique à Engelschall, Hafner refuse de prendre clairement position pour le programme de réforme du théâtre proposé par Gottsched ou pour la tradition viennoise du théâtre improvisé. Dans sa réponse à Engelschall, Hafner propose plutôt une sorte de programme poétologique dans lequel il adopte, comme dans ses pièces, une position intermédiaire qui, en dépit d'une indéniable sympathie pour certaines notions clés de l'*Aufklärung* – lien entre la connaissance de l'utile ou de l'agréable et le bon goût, entre les bonnes mœurs et le bon fonctionnement de l'État –, reproche aux Gottschédiens contradictions et partialité. C'est d'ailleurs au nom et à l'aide des outils de l'*Aufklärung* elle-même que Hafner soumet les « bonnes intentions » (*wohlmeinenden Absichten*)[17] des *Aufklärer* à une critique acerbe, montrant notamment que le « bon goût » dont se réclament les défenseurs

[16] Joseph Heinrich Engelschall, *Zufällige Gedanken über die Deutsche Schaubühne zu Wien, von einem Verehrer des guten Geschmacks und guter Sitten*, in : Philipp Hafner, *Burlesken und Prosa. Mit Materialien zur Wiener Theaterdebatte*, Vienne, Lehner, 2007, p. 251-271, ici p. 259 : « Die Vorstellungen eines Bernardons stiften keinen Nutzen, ob sie schon, einige zu vergnügen, vermögend sind: da also nicht der Nutzen und das Vergnügen miteinander verbunden sind, so ist dieses Vergnügen kein vernünftiges, und das Zeichen eines verderbten Geschmackes. Hierzu kömmt noch, daβ alle Zoten und alle vortheilhaften Vorstellungen von Lastern dem Staate so gar wirklich schädlich seyn können: die Zoten eines Bernardons und unsrer Schaubühne sind daher offenbar wider die guten Sitten, machen lasterhafte Bürger, streiten mit einer gesunden Polizey, und hemmen die vernünftige Beförderung guter Sitten. »

[17] Philipp Hafner, *Der Freund der Wahrheit, eine Kriticke der zufällige Gedanken über die deutsche Schaubühne zu Wien, von einer unpartheyischen Feder geschrieben*, in : P. H., *Burlesken und Prosa. Mit Materialien zur Wiener Theaterdebatte*, *op. cit.*, p. 272-290, ici p. 273.

du drame régulier est une notion variant de nation à nation et qu'il ne saurait, par conséquent, constituer qu'une catégorie fort relative et peu opératoire. Hafner se présente dans ce texte comme un auteur en quête de compromis entre théâtre régulier et comédie improvisée, défendant avec fermeté la diversité des formes d'expression dramatique contre l'imposition d'une seule norme poétologique.

Cette opposition montre que l'enjeu du débat autour de Hanswurst s'élargit alors considérablement : il ne concerne plus seulement la présence du personnage, jugé indécent et scandaleux, sur scène, mais, bien plus fondamentalement, la situation actuelle et future du théâtre autrichien, voire la forme à donner à une culture théâtrale nationale « allemande » *in statu nascendi*, susceptible de rivaliser avec les théâtres français et italien. Derrière la « querelle du bouffon » se profilent donc des enjeux liés à la création d'un *Théâtre national* dans lequel le « mauvais goût » incarné par Hanswurst n'aurait plus droit de cité, contrairement aux pièces régulières. Tout le monde ne va pas aussi loin qu'Engelschall, et le simple réalisme commande au fond de ne pas condamner purement et simplement Hanswurst : il suffira de lui imposer les limites rigoureuses de l'*Aufklärung*, bref de l'empêcher de pécher contre la « bienséance » (*Anstand*).

Ces conceptions vont précisément trouver un développement chez le plus célèbre des *Aufklärer* autrichiens, Joseph von Sonnenfels (1732 ou 1733-1817), qui place, comme Gottsched et Engelschall, l'intention pédagogique au premier plan et insiste sur la nécessité du contrôle de l'État sur les productions dramatiques. Comme le professeur d'économie Engelschall, Sonnenfels n'est pas littéraire de formation : il a étudié le droit et enseigne les sciences politiques, c'est un penseur de l'État, ce qui influe directement sur sa relation au champ théâtral. Dans ses thèses prônant la création d'un théâtre national sur des bases pédagogiques, les drames originaux « allemands » sont invités à supplanter les canevas étrangers, et les intrigues vraisemblables et conformes à la raison les farces et autres féeries burlesques. Pour ce qui est des passages improvisés dans lesquels intervient Hanswurst/Bernardon, Sonnenfels réclame leur complète élimination. Et pour imposer ses vues, il n'hésite pas à faire directement appel à la police et à la censure :

> À partir du principe selon lequel la scène doit être une école de vertu, on ne saurait admettre que des farces ordurières, ou quelque bêtise déshonorant les mœurs et manquant à la bienséance, y soient montrées. Une censure théâtrale est donc inévitablement nécessaire. Toutefois il ne suffit pas, eu égard aux mœurs, que cette censure embrasse du regard les pièces entièrement conçues […], mais il ne faut, conformément à une telle finalité, représenter aucune autre pièce que les pièces censurées. La conséquence la plus simple en est qu'il faut supprimer complètement les pièces improvisées[18].

[18] Joseph von Sonnenfels, *Sätze aus der Policey-, Handlungs- und Finanz-Wissenschaft*, I, Vienne, Johann Thomas Edler von Trattner, 1765, p. 78 *sq.* : « Aus eben dem Grundsatze, daß die Schaubühne eine Schule der Sitten seyn soll, ist nicht zuzugeben, daß unflättige Possen, oder anders die Sitten und den Anstand entehrendes Zeug auf derselben zum Vor-

Non content d'inclure dans la censure tout ce qui, de près ou de loin, pourrait porter atteinte à la religion, à l'État et à la morale, Sonnenfels ne limite pas la censure aux livres, mais l'étend à tous les spectacles et journaux, ainsi qu'à tous les types d'adresse directe au peuple : discours, tableaux, etc.

Jugeant à la suite de Gottsched que le théâtre doit être d'abord une école de vertu et s'allier, le cas échéant, à la religion (qui permet de contrôler ce qui se passe dans la sphère privée, au sein de la cellule familiale, là où la police d'État ne peut pénétrer), Sonnenfels fustige l'« improvisation » (*Extemporieren*) qui est l'essence de la farce : comment redresser le théâtre par la censure si l'improvisation permet encore de tout dire et de tout montrer ? Et comment le théâtre, qui peut tant peser sur les mœurs, jouera-t-il le rôle d'éducateur qui doit être le sien si la vulgarité et l'indécence y sont tolérées ? Dans ses *Lettres sur la scène viennoise* (*Briefe über die wienerische Schaubühne*, 1767-1769), qui représentent pour ainsi dire le point culminant de la « querelle du bouffon », Sonnenfels vise directement, au même titre que les pièces de Shakespeare, les *Haupt- und Staatsaktionen* en raison du mélange entre tragique et comique sur lequel elles reposent (lettre 138). L'un des axes majeurs de l'esthétique de Sonnenfels développé dans ce texte est la distinction entre « le plaisant » (*das Scherzhafte*) ou « vrai comique » (*das wahre Komische*) et « le burlesque ou bas comique » (*das Burleske oder Niedrig-Komische*). Dans cette échelle de valeurs, le « bas comique » inspirant les farces est placé dans la lignée d'un théâtre primitif, marqué par le règne de la « barbarie » (*Barbarey*)[19]. Sonnenfels plaide en somme clairement pour une éradication définitive de Hanswurst et de ses avatars du théâtre de langue allemande.

Dans ses écrits théoriques sur le théâtre, Sonnenfels défend donc un théâtre empathique bourgeois privilégiant l'illusion, tandis qu'il fait simultanément le procès de la comédie improvisée et de la farce locale, considérées en raison de leur « vulgarité » et de leur potentiel subversif comme un théâtre « d'en bas » portant atteinte à l'intention édificatrice qu'il place dans le théâtre « d'en haut ». Comme censeur du théâtre allemand et proche conseiller de Marie-Thérèse, Sonnenfels s'appliquera à élargir l'interdiction du « jeu improvisé » (*Stegreifspiel*) à l'ensemble du territoire des Habsbourg d'une part et aux comédiens ambulants d'autre part, une proposition que Joseph II lui-même rejettera d'un cinglant « Reponatur ! ». Roland Krebs souligne avec raison ce paradoxe : c'est le souverain qui

---

scheine komme. Es ist also eine Theatralcensur unumgänglich erfoderlich. Allein es ist in Ansehen der Sitten nicht genug, daβ diese Censur die ganz entworfenen […] Stücke übersehe, sondern es sind einem solchen Endzwecke gemäβ keine anderen, als censurirte Stücke aufzuführen. Die ungezwungenste Folge hieraus also ist, die extemporirten Stücke ganz abzuschaffen. »

[19] Joseph von Sonnenfels, *Briefe über die wienerische Schaubühne*, Vienne, Konegen, 1884, p. 312.

limite une censure voulue par des représentants engagés de l'*Aufklärung*[20] ! Même Christian Gottlob Klemm (1736-1811), réformateur modéré prêt à tolérer un personnage comique « moralisé » et défenseur du drame régulier, jugera parmi bien d'autres que Sonnenfels avait péché par excès de zèle dans sa lutte contre Hanswurst/Bernardon et rendra justice au personnage comique autrichien sous la forme d'une comédie satirique, *Der auf den Parnass versetzte grüne Hut* (1767), dans laquelle Prehauser-Hanswurst interprète un savant dépourvu d'imagination, jaloux et ignorant, qui n'est autre qu'une figuration de Sonnenfels. Contrairement à celui-ci, Klemm plaide pour une adaptation du personnage de Hanswurst à des fins d'amélioration morale du public viennois.

Par l'ensemble de son action, Sonnenfels, proche de Gottsched par son rigorisme moral et sa conception du théâtre comme école de vertu, aura en tout cas pris toute sa part dans la mise en place d'un appareil de censure dont le rôle de frein à la création théâtrale libre se fera sentir à Vienne durant des décennies, ainsi que dans l'élaboration d'une esthétique classique d'inspiration toute gottschédienne, retardant en outre l'avènement du théâtre classique allemand. Au fond, les principaux griefs faits à Hanswurst et Bernardon de Gottsched à Sonnenfels en passant par Engelschall et Klemm tiennent en quelques mots : vulgarité, obscénité, indécence, mauvais goût, violence – Hanswurst apparaissant comme un monstre d'immoralité doublé d'un repoussoir pour un public viennois invité à être éduqué, pour reprendre une formule de Gottsched, « selon les règles de la raison »[21]. Dans sa précieuse analyse des débats sur le théâtre à Vienne au XVIII[e] siècle, *« Des sittlichen Bürgers Abendschule »*, Hilde Haider-Pregler a ainsi montré à quel point la scène autrichienne a été, dès lors, conduite à se transformer en une école de vertu pour la bourgeoisie et la petite bourgeoisie viennoises et combien la censure a veillé au respect des « bonnes mœurs » et de l'ordre au théâtre[22]. Le conflit entre théâtre d'édification et théâtre improvisé revêt donc une dimension non seulement littéraire, car il y va de la place et du statut du rire au théâtre, mais également politique : l'enjeu n'est autre que le développement du contrôle de l'État sur la société, en particulier sur le théâtre.

Positions médianes et tentatives de conciliation : Hafner et Kurz

Confrontés aux exigences de Gottsched, relayées en Autriche, ainsi qu'au poids de la censure, les auteurs du théâtre populaire viennois entreprirent alors de défendre Hanswurst en donnant de nouveaux contours au personnage comique.

[20] Voir Krebs, *L'idée de « Théâtre national » dans l'Allemagne des Lumières. Théorie et réalisations*, *op. cit.*, p. 511.
[21] Gottsched, *Schriften zur Literatur*, *op. cit.*, p. 187 : « nach den Regeln der Vernunft ».
[22] Hilde Haider-Pregler, *« Des sittlichen Bürgers Abendschule ». Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert*, Vienne et Munich, Jugend & Volk, 1980.

Outre Kurz, l'exemple déjà brièvement évoqué de Philipp Hafner est à cet égard particulièrement significatif. On peut, en effet, sans doute lire le théâtre de Hafner comme un exemple type de recherche d'une troisième voie, entre refus catégorique et idéalisation du théâtre improvisé, comme l'illustration d'une tentative de conciliation ou de synthèse entre l'inscription consciente dans la tradition comique locale et une certaine « littérarisation » du théâtre populaire : l'auteur abandonne par exemple la pratique du jeu scénique sur canevas, dans lequel le comédien pouvait encore laisser libre cours à son inventivité verbale et gestuelle. Avec Hafner, le théâtre populaire s'adapte dans une certaine mesure aux objets qu'il parodiait auparavant. L'auteur ne pouvait, manifestement, se retrouver ni dans les conventions du théâtre improvisé ni dans l'idée d'une transformation du théâtre en école de vertu, une idée propagée par les *Aufklärer* viennois, eux-mêmes inspirés par les vues de Gottsched. Aussi les pièces de Hafner révèlent-elles une position différenciée, médiane : Hafner, qui, contrairement à Stranitzky, Kurz ou d'autres, n'était pas comédien de profession, consigna intégralement ses textes par écrit – supprimant ainsi quasiment tout l'espace laissé à l'improvisation –, privilégia la logique dans la construction de ses pièces, supprima les pantomimes et ballets qui, chez Kurz, interrompaient encore constamment le cours de l'action, tout en s'opposant en même temps aux Gottschédiens viennois réunis autour de Sonnenfels lors de la « querelle du bouffon ». Plutôt que de se soumettre à la moralisation du théâtre préconisée par Gottsched et Sonnenfels, Hafner et Kurz intègrent dans leurs pièces burlesques et féeriques des éléments relevant de l'*Aufklärung*. Rien que les titres et sous-titres des comédies de Hafner ainsi que les noms parlants de nombre de ses personnages montrent son ancrage dans la tradition baroque tardive et la parenté de ses pièces avec la *commedia dell'arte*, notamment Goldoni, alors très apprécié à Vienne[23]. Hafner s'en inspire d'ailleurs manifestement dans *Der von dreyen Schwiegersöhnen geplagte Odoardo, oder Hannswurst und Crispin die lächerlichen Schwestern von Prag*. Le deuxième acte de *Der neue Krumme Teufel* de Kurz s'ouvre, lui, quasiment sur les propos d'Asmodeus « Maintenant, nous sommes en Italie, / C'est ici qu'habite Bernardon » (*Jetzt sind wir in Italien, / Hier wohnet Bernardon*)[24]. Jusque dans le choix des noms, Kurz et Hafner puisent à la source de la *commedia dell'arte* : on retrouve Arlequin dans *Der neue Krumme Teufel* de Kurz ; Colombine joue de ses charmes et Arnoldus récupère un certain nombre de traits de Pantalone et du Dottore dans *Mägera, die förchterliche Hexe* de Hafner, où l'empreinte de *L'Avare* de Molière est également perceptible. En réaction à la tentative de création d'un théâtre national allemand (Gottsched, Lessing) et à la « teutomanie » des poétiques normatives de l'*Aufklärung*, Kurz et Hafner continuent donc à défendre une conception internationale et pluriculturelle – surtout

[23] Sur la réception de Goldoni dans l'aire germanophone au XVIII[e] siècle, voir Arnold E. Maurer, *Carlo Goldoni. Seine Komödien und ihre Verbreitung im deutschen Sprachraum des 18. Jahrhunderts*, Bonn, Bouvier, 1982.
[24] *Johann Joseph Felix von Kurz (1717-1784). Eine ganz neue Komödie… Ausgewählte Bernardoniaden und Lustspiele*, Vienne, Lehner, 2010, p. 138.

d'inspiration française et italienne, plutôt qu'allemande – du comique propre au théâtre viennois.

En même temps, les contraintes de la censure et de la comédie régulière ont pour effet une modification profonde du personnage comique : Hanswurst joue toujours le rôle du serviteur, mais il se retrouve déplacé dans un milieu bourgeois et domestiqué sur un plan moral, comme dans les pièces de Hafner qui se rapprochent sans doute le plus de la « haute » comédie littéraire, *Die Bürgerliche Dame* (1763) ou *Der Furchtsame* (1764). Contrairement à l'image d'un Hanswurst prisonnier de ses besoins physiologiques chez Stranitzky, ce dernier devient sous la plume de Hafner maître de ses pulsions, et son comique fécal est considérablement réduit ; de même que la place laissée à la gestuelle et à la mimique, son comique scatologique se retrouve, tant chez Kurz que chez Hafner et d'autres, presque éliminé, et son comique verbal devient tolérable. Au cours de la seconde moitié du XVIII[e] siècle, l'insatiabilité culinaire et sexuelle de Hanswurst est, déjà chez Kurz, largement atténuée. Chez Hafner, la morale sexuelle du personnage comique apparaît, dorénavant, redevable à la morale bourgeoise : « mais si je te prends en flagrant délit de tromperie, je te fracasse bras et jambes »[25]. En quête d'une voie médiane entre l'édification et le burlesque, le didactisme et le comique, d'une harmonie entre l'éthique et l'esthétique, le principe moral et le principe de plaisir, Hafner aura en tout cas su associer certains éléments majeurs de la tradition du théâtre improvisé avec les exigences de la comédie régulière.

Conséquences : domestication morale de Hanswurst ?

En 1764, Hafner décède, bientôt suivi, en 1768, de Friedrich Wilhelm Weiskern, puis de Gottfried Prehauser, célèbre interprète de Hanswurst, en 1769. En 1770, le dispositif de censure mis en place depuis 1751 en Autriche se durcit encore avec l'élargissement de son périmètre d'intervention : il n'est dès lors plus seulement question de censurer les manuscrits de pièces de théâtre, mais encore de cibler les pièces du théâtre improvisé, fixées par écrit uniquement en partie, pour déterminer si elles satisfont ou non aux préceptes et exigences établis par les représentants de l'*Aufklärung*. Par conséquent, les adversaires du théâtre improvisé s'imposent de plus en plus nettement au début des années 1770, conformément aux desseins combinés des *Aufklärer* et de la censure « éclairée ». Confronté aux attaques toujours plus virulentes de Sonnenfels et au poids de la censure, l'indomptable Kurz est alors lui-même tenu, comme Hafner, de sacrifier au genre de la comédie régulière : avec *L'Île de la saine Raison* (*Die Insul der gesunden Vernunft*, 1770), pièce qui tranche singulièrement avec les pièces improvisées de sa première période, il s'inscrit dans la veine « éclairée » de son époque. De 1772 à 1782, à Varsovie, Kurz représentera surtout des comédies régulières et des opéras

[25] Hafner, *Burlesken und Prosa. Mit Materialien zur Wiener Theaterdebatte*, *op. cit.*, p. 65 : « erwisch ich dich aber auf einer Falschheit, so schlag ich dir Arm und Bein entzwey. »

italiens. On rappellera ici la position singulière qu'il occupe d'ailleurs dans le théâtre autrichien, sur un plan tant littéraire qu'historique : sa mort, en 1784, a lieu huit ans après l'élévation par Joseph II du Burgtheater au rang de théâtre national sous le nom de *Hof- und Nationaltheater*, un événement qui scelle la victoire des puristes rationalistes sur les partisans du burlesque populaire, du « bon goût » sur le « mauvais goût ». L'abondante production de Kurz, comme celle de Hafner du reste, se situe donc à un moment véritablement charnière dans l'histoire du théâtre populaire viennois, tiraillé entre improvisation (partielle) et littérarisation complète du genre, tension dont Johann Nestroy sera, en quelque sorte, l'ultime héritier.

À son tour, Adolf Bäuerle (1786-1859) appellera à un renouvellement profond de la pièce locale viennoise sur le modèle de la « comédie plus noble » (*höheres Lustspiel*), imposant un refoulement des éléments proprement locaux, satiriques et dialectaux : il s'agissait à ses yeux d'« élever » le genre de la « farce » (*Posse*) locale tout en le distinguant des formes d'expression dramatique jugées basses. Quelques décennies plus tard, le redouté critique Moritz Gottlieb Saphir renouera avec le discours employé par Bäuerle (et Gottsched avant lui) en qualifiant la farce locale à la Nestroy de « pièce populacière » (*Pöbelstück*). Dans sa pièce la plus connue, *Les Bourgeois de Vienne* (*Die Bürger in Wien*, 1813), Bäuerle invente le personnage de Staberl, marchand de parapluies et éternel râleur viennois. Comme Hanswurst, Staberl n'est pas un caractère, mais un *type* et une *fonction* ; à l'inverse du Hanswurst de Stranitzky, situé en marge de la société et conçu comme un personnage opposé au monde « d'en haut », il est constamment intégré à l'action et au système de valeurs de la société bourgeoise. Plus généralement, le comique de Kasperl et de ses successeurs Thaddädl et Staberl ne contrevient plus guère aux règles de ce qui s'est imposé comme la norme du bon goût. Chez Bäuerle, le comique gestuel, anal et fécal propre au Hanswurst originel a largement été supplanté par un comique linguistique conforme aux exigences de la morale bourgeoise. En s'inspirant de Norbert Elias, on pourrait parler ici de l'influence sur Hanswurst du « processus de civilisation » qui tend à repousser la menace représentée par le corps au théâtre, à domestiquer les pulsions, à rationaliser les affects[26]. La satisfaction des besoins élémentaires, trait caractéristique de Hanswurst, disparaît ainsi au profit d'une rationalisation de son comportement en société.

L'élimination de l'improvisation et du burlesque réclamée par Gottsched aura eu pour effet de consacrer dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle, y compris à Vienne, capitale de Hanswurst et du théâtre improvisé, la suprématie de la comédie littéraire et régulière sur la farce, du texte écrit sur le jeu scénique, de l'intention pédagogique et édificatrice sur la finalité ludique d'un théâtre de divertissement, donc une forme de littérarisation progressive de la comédie, comme à Venise ou Paris à cette époque. De la sorte, la rupture avec la tradition comique populaire s'accentue dans l'aire germanique, conséquence d'une théorie esthétique qui se

[26] Voir Norbert Elias, *Über den Prozess der Zivilisation*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1989.

fonde, à partir de l'*Aufklärung*, sur le renforcement de la dichotomie entre une « haute » (la comédie sérieuse) et « basse » littérature (la farce).

Pour reprendre en les modulant les catégories proposées par Bakhtine, on pourrait parler ici d'une « décarnavalisation » au moins partielle du théâtre de langue allemande au XVIII[e] siècle, dont les conséquences furent importantes sur le classicisme et le romantisme allemands, qui ont produit très peu de comédies. Pour autant, si la tradition de la farce improvisée a été effectivement éliminée d'Allemagne du Nord suite à l'offensive de Gottsched et de ses relais en Autriche, la mutation ne s'est pas faite d'une manière aussi radicale en Allemagne du Sud et en Autriche, comme le montre d'ailleurs bien l'exemple de Hafner et de Kurz, et la tradition comique y est restée forte et continue. Malgré son acharnement à museler Hanswurst, Sonnenfels n'est pas parvenu à convaincre le public aristocratique viennois de boycotter les pièces improvisées. De même le succès rencontré par Kasperl, digne successeur de Hanswurst, constitue-t-il une revanche du personnage comique autrichien après la défaite de Hanswurst contre Gottsched. La réduction du burlesque n'est donc pas ici synonyme de disparition. Comme le constate fort justement Joël Lefebvre reprenant les catégories de Bourdieu, « le champ dominant n'élimine jamais complètement le champ opposé »[27]. Le « principe Papageno »[28] (Gerald Stieg) n'est pas mort.

Marc LACHENY
Université de Lorraine – site de Metz

Bibliographie sélective

Sources

Aristote, *Poétique*, Paris, Librairie Générale Française/Le Livre de Poche, 1961, 1990.

Gottsched Johann Christoph, *Schriften zur Literatur*, Stuttgart, Reclam, 1982.

Hafner Philipp, *Burlesken und Prosa. Mit Materialien zur Wiener Theaterdebatte*, Vienne, Lehner, 2007.

Johann Joseph Felix von Kurz (1717-1784). Eine ganz neue Komödie… Ausgewählte Bernardoniaden und Lustspiele, Vienne, Lehner, 2010.

Sonnenfels Joseph von, *Sätze aus der Policey-, Handlungs- und Finanz-Wissenschaft*, I, Vienne, Johann Thomas Edler von Trattner, 1765.

–, *Briefe über die wienerische Schaubühne*, Vienne, Konegen, 1884.

Littérature critique

[27] Joël Lefebvre, *Les fols et la folie. Le comique dans la littérature allemande de la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1968, rééd. 2003, p. 345 *sq.*

[28] Gerald Stieg, *L'Autriche : une nation chimérique ?*, Cabris, Éditions Sulliver, 2013, p. 245.

Asper Helmut G., *Hanswurst. Studien zum Lustigmacher auf der Berufsschauspielerbühne in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert*, Emsdetten, Lechte, 1980.
Bakhtine Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.
Bourdieu Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998.
Elias Norbert, *Über den Prozess der Zivilisation*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1989.
Eybl Franz M., « Hanswurststreit und Broschürenflut. Die Struktur der Kontroversen in der österreichischen Literatur des 18. Jahrhunderts », in : *Konflikte – Skandale – Dichterfehden in der österreichischen Literatur*, éd. par Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner et Klaus Zeyringer, Berlin, Erich Schmidt, 1995, p. 24-35.
Hadamowsky Franz, « Ein Jahrhundert Literatur- und Theaterzensur in Österreich (1751-1848) », in : *Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750-1830)*, éd. par Herbert Zeman, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1979, p. 289-305.
Haider-Pregler Hilde, *« Des sittlichen Bürgers Abendschule ». Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert*, Vienne et Munich, Jugend & Volk, 1980.
Janke Pia, « Die Wiener Haupt- und Staatsaktionen des frühen 18. Jahrhunderts », *Jahrbuch der Österreichischen Goethe-Gesellschaft*
n° 108/109/110 (2004/2005/2006), p. 259-271.
Julliard Catherine, *J. C. Gottsched et l'esthétique théâtrale française*, Berne *et al.*, Peter Lang, 1998.
Krebs Roland, *L'idée de « Théâtre national » dans l'Allemagne des Lumières. Théorie et réalisations*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1985.
–, *De Gottsched à Goethe : 24 études sur le théâtre allemand. Von Gottsched bis Goethe : 24 Untersuchungen zur Geschichte des deutschen Theaters*, Berne *et al.*, Peter Lang, 2012.
Lefebvre Joël, *Les fols et la folie. Le comique dans la littérature allemande de la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1968, 2003.
Maurer Arnold E., *Carlo Goldoni. Seine Komödien und ihre Verbreitung im deutschen Sprachraum des 18. Jahrhunderts*, Bonn, Bouvier, 1982.
Müller-Kampel Beatrix, *Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert*, Paderborn, Schöningh, 2003.
Platelle Fanny, « Personnage comique et expression de l'intime dans le théâtre populaire viennois de Stranitzky à Nestroy (du début du XVIII[e] siècle au milieu du XIX[e] siècle) », *Le texte et l'idée* n° 27 (2013), p. 147-168.
Stieg Gerald, *L'Autriche : une nation chimérique ?*, Cabris, Éditions Sulliver, 2013.
Tanzer Gerhard, *Spectacle müssen seyn. Die Freizeit der Wiener im 18. Jahrhundert*, Vienne *et al.*, Böhlau, 1992.

LE THÉÂTRE DE FRANZ GRILLPARZER, ENTRE CLASSICISME ALLEMAND ET THÉÂTRE POPULAIRE VIENNOIS[1]

En amical hommage à Anne Feler et Raymond Heitz

Pour l'auteur viennois Franz Grillparzer (1791-1832), la question de la tradition littéraire et celle, politique, de l'identité autrichienne se sont d'emblée posées avec une acuité toute particulière, son nom ayant été en outre très tôt associé à celui des classiques allemands Johann Wolfgang Goethe et Friedrich Schiller. Pour se faire une première idée de la complexité et de l'ambiguïté de sa situation, il suffit de recenser dans *Ottokar* (*König Ottokars Glück und Ende*), pièce tout à la gloire de la Maison des Habsbourg, les occurrences des termes « allemand » (*deutsch*) et « autrichien » (*österreichisch*).

À l'occasion du quatre-vingtième anniversaire de Grillparzer, le publiciste autrichien Ferdinand Kürnberger (1821-1879) identifie l'auteur de *Sappho* à l'Autriche. D'un côté, Kürnberger qualifie l'Allemagne de dynamique, progressiste et tournée vers l'avenir ; de l'autre, il dépeint l'Autriche comme choquée et paralysée par la Révolution française, comme un pays s'écartant des réformes de Joseph II, fragile et tourné vers le passé. En affirmant que « Grillparzer était, dans tous les sens du terme, appelé à devenir un grand auteur allemand. Il ne devint que le Grillparzer de l'Autriche[2] », Kürnberger fait à sa manière (polémique) de Grillparzer LE classique autrichien, « classique » étant entendu ici au sens d'auteur idéalement représentatif de sa nation et de vecteur d'identification, ainsi que Goethe le définit dans son essai de 1795 sur le *Sans-culottisme littéraire*[3]. Le plus souvent toutefois, la comparaison de Grillparzer avec le classicisme allemand s'exerce aux dépens de l'auteur viennois, jugé pâle épigone des classiques : c'est le cas par exemple sous la plume de Wilhelm Scherer, de Friedrich Gundolf (sous un angle esthétique)[4] et

[1] Le présent article est la version remaniée d'une conférence donnée le 17 novembre 2015 à l'Université de Lorraine – site de Metz, à l'invitation de la Société Goethe de France.
N. B. : vu le volume de l'article et l'abondance des notes, nous avons renoncé à fournir une bibliographie additionnelle.

[2] Ferdinand Kürnberger, *Literarische Herzenssachen*, Vienne, Verlag von L. Rosner, 1877, p. 281-298, ici : p. 284 : « Grillparzer war in jedem Sinne berufen, ein großer deutscher Dichter zu werden. Er wurde nur Österreichs Grillparzer ».

[3] Voir Johann Wolfgang Goethe, *Werke*, Hamburger Ausgabe, éd. par Erich Trunz, Hambourg, Christian Wegner Verlag, 1982-2008, ici : vol. XII, p. 239-244.

[4] Voir Wilhelm Scherer, *Vorträge und Aufsätze zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland und Österreich*, Berlin, Weidmann, 1874 et Friedrich Gundolf, « Grillparzer », *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1931, p. 9-94.

de Karl Kraus. L'archisatiriste viennois, qui n'a guère été sensible aux vers dramatiques de Grillparzer, reproche surtout à son expression littéraire un manque criant de créativité : « Überall die mittlere Kultur eines vorhandenen, unerschaffenen Ausdrucks und dennoch, vielleicht eben darum, der österreichische Klassiker.[5] »

Lire les pièces de Grillparzer exclusivement sous l'angle d'un « classicisme autrichien » conduit inévitablement à négliger la proximité de sa production dramatique avec la tradition éminemment vivante du théâtre populaire viennois et du théâtre autrichien du XIX^e^ siècle. Or, si Grillparzer se retrouve fréquemment qualifié par l'historiographie littéraire de « classique autrichien », sa position de dramaturge se situe en réalité à la croisée de divers héritages. Premier auteur autrichien à avoir contribué au développement d'une conscience nationale autrichienne en s'appuyant sur l'historiographie patriotique initiée par Joseph von Hormayr (1781-1848) avec son *Plutarque autrichien* (*Österreichischer Plutarch*, publié en 20 volumes de 1807 à 1814), Grillparzer propose ainsi dans sa dramaturgie une synthèse originale de plusieurs traditions théâtrales : la tragédie shakespearienne, la tragédie classique allemande – Grillparzer se considérait lui-même comme le troisième auteur classique de la littérature allemande après Goethe, son modèle absolu, et Schiller –, la tradition espagnole et la double tradition théâtrale viennoise, celle, « noble », du théâtre de la cour (Burgtheater) et celle, « basse », du théâtre des faubourgs (Vorstadttheater). Dans *Sappho* (1818) comme dans la trilogie *La Toison d'or* (*Das goldene Vließ*, achevée en 1820, et que le Burgtheater porte à la scène en 1821) ou *Les Vagues de la mer et de l'amour* (*Des Meeres und der Liebe Wellen*, pièce achevée en 1829, mais jouée seulement en 1831), Grillparzer s'inscrit surtout dans la ligne du drame classique allemand, tandis qu'il s'inspire à la fois de la tradition espagnole (Calderón, Lope de Vega) et de celle du théâtre populaire viennois dans des œuvres comme *Le songe est une vie* (*Der Traum ein Leben*, 1834), *Mélusine* (*Melusina*) et, dans une moindre mesure, *Malheur à celui qui ment !* (*Weh dem, der lügt !*, 1838).

Le théâtre de Grillparzer se présente donc en grande partie comme le réceptacle de l'interaction entre théâtre « d'en haut » (le théâtre de la cour) et théâtre « d'en bas » (le théâtre populaire), drame de style « élevé » et drame de style « bas » : haussé au rang de représentant du théâtre noble, et engagé par le Burgtheater avec la tâche d'écrire « des spectacles, des tragédies, des comédies, des

[5] Karl Kraus, « Grillparzer-Feier » (*Die Fackel* 1922, p. 12-21, ici : p. 12). Sur Kraus et Grillparzer, voir Sigurd Paul Scheichl, « Karl Kraus über Franz Grillparzer », in : *« Was nützt der Glaube ohne Werke… ». Studien zu Franz Grillparzer anläßlich seines 200. Geburtstages*, éd. par August Obermayer, Dunedin, University of Otago, 1992, p. 219-238 et Marc Lacheny, « Das "Dreigestirn" Grillparzer – Nestroy – Raimund im Urteil von Karl Kraus », *Nestroyana* n° 26 (2006), p. 77-91 (surtout p. 82-87). Dans son article, Scheichl écrit à juste titre : « In der österreichischen Literatur des 19. Jahrhunderts schätzte er [Kraus] besonders Nestroy, als dessen Wiederentdecker und Erben er sich fühlte, und Raimund […]. In diesem positiven Verhältnis zur literarischen Tradition spielt Grillparzer nun so gut wie keine Rolle. » (p. 220)

Singspiele et des mélodrames[6] », Grillparzer ne cessa pourtant jamais d'être inspiré et attiré en son tréfonds par le théâtre qu'il devait éviter officiellement[7]. En d'autres termes, Grillparzer représente l'incarnation d'une tentative, inédite à ce degré, de synthèse entre le théâtre populaire viennois et le classicisme weimarien, pour lequel il nourrissait une réelle vénération et qu'il chercha à égaler, tout en restant critique à l'égard du *pathos* schillérien et, plus généralement, de l'idéalisme allemand.

1. Grillparzer et les auteurs classiques allemands : entre critique et vénération ?

Les multiples réflexions de Grillparzer réunies dans le volume III des *Sämtliche Werke* éditées par Peter Frank et Karl Pörnbacher ne révèlent pas un système ou une théorie générale de la littérature, mais plutôt une curiosité sans cesse renouvelée pour les sujets les plus divers, de la philosophie à l'esthétique, en passant par l'histoire, la politique, les littératures anciennes et européennes modernes (française, italienne, espagnole et anglaise).

Dans ce cadre, la littérature allemande, notamment celle de l'époque de Goethe, revêt elle aussi une importance décisive, Grillparzer se penchant tout particulièrement sur la place qui est, ou devrait être selon lui, la sienne au sein de cet ensemble. S'il ne souligne à aucun moment son appartenance à la littérature allemande telle qu'elle s'est développée à partir du milieu du XVIII^e^ siècle, Grillparzer fait toutefois de multiples allusions en ce sens, comme lorsqu'il qualifie Klopstock de « père de notre littérature » (*Vater unserer Literatur*)[8] ou qu'il se félicite, dans son *Autobiographie* (*Selbstbiographie*), d'avoir pu fréquenter des compatriotes et confrères, en l'occurrence Börne et Heine, au cours de son séjour parisien de 1836. Au fond, ce n'est qu'à partir de l'*Aufklärung* que Grillparzer reconnaît une évolution véritablement significative et cohérente de la littérature de langue allemande. Il souligne ainsi l'importance, considérable à ses yeux, de Lessing pour le développement ultérieur de la littérature allemande : malgré son rejet du genre de la « tragédie bourgeoise » (*bürgerliches Trauerspiel*), il rend hommage à l'auteur de *Nathan le Sage* d'avoir libéré le drame allemand du fléau de l'imitation. S'il ne mentionne jamais, dans ses réflexions, le *Sturm und Drang*, dont l'influence en Autriche fut extrêmement limitée, Grillparzer ne cesse en revanche de souligner

[6] Voir son contrat d'engagement reproduit in : Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke*, éd. par Peter Frank et Karl Pörnbacher, 4 vol., Munich, Hanser, 1960-1965, ici : vol. IV, p. 893 : « Schauspiele, Trauerspiele, Lustspiele, Singspiele und Melodramen ». Cette édition sera désormais citée sous la forme *SW* suivie de l'indication du volume et de la page concernés.
[7] Jürgen Hein, « "Augiasställe" oder "Geist der Masse" ? Hebbel, Grillparzer und das Wiener Volkstheater », *Hebbel-Jahrbuch* 2012, p. 51-76, ici : p. 66.
[8] Grillparzer, *SW* III, p. 755.

l'importance de Kant[9]. L'héritage kantien est d'abord ce qui fit rejeter à Grillparzer le romantisme allemand vu comme corrélat de la philosophie hégelienne. Il détermine également sa relation complexe à l'Église et à l'État, que traduisent ses pièces, ainsi que son rapport à toutes les dérives « allemandes », point sur lequel il rejoint d'ailleurs un auteur de théâtre populaire viennois comme Karl Meisl (*Altdeutsch und neumodisch*). La position de Grillparzer, nourrie de sa lecture de Kant, conditionne enfin son rapport à la valeur historique des œuvres (du passé) et à la place de la tradition dans la création et les productions de l'esprit, à la valeur de vérité des œuvres[10].

Pour ce qui est du classicisme de Weimar, Grillparzer le considérait précisément comme le sommet de la littérature allemande et, en raison de ses propres ambitions, comme un modèle digne d'admiration. Cette vive curiosité pour l'œuvre de Goethe et de Schiller s'exprime dans la *Selbstbiographie* fragmentaire de 1853 ainsi que dans une lettre postérieure, datée du 20 janvier 1871, de Grillparzer à l'impératrice Augusta pour la remercier de ses vœux d'anniversaire : « C'est là que se situe, malgré la limite du Main et du Rhin, la véritable patrie de tout Allemand cultivé […][11] ». L'aspiration de Grillparzer à rivaliser avec les classiques allemands apparaît dans certaines de ses pièces néoclassiques, comme *Sappho*, mais aussi dans ses écrits théoriques et programmatiques, reflets d'une aspiration à se hisser lui-même au rang de classique, autrement dit d'*alter ego* en Autriche de Goethe et Schiller.

1.1. Grillparzer, « grand épigone de Schiller » (Heinrich Laube) ?

Les relations du jeune Grillparzer à Schiller, empreintes d'un véritable culte pour l'auteur de *Don Carlos*, ont été particulièrement intenses avant que le Viennois ne se révoltât contre son ancien modèle autour de 1810 et ne le rejetât alors avec virulence. Le jeune Grillparzer était d'ailleurs parfaitement conscient de sa dette envers Schiller, comme il ressort de cette réflexion consignée dans son *Journal* en 1810 : « J'ai commencé par lire Schiller, tout en écrivant ma propre *Blanche*[12]. » Et, dans sa *Selbstbiographie*, il dépeint la genèse de sa pièce comme suit :

---

[9] Sur Franz Grillparzer et Kant, voir Walter Seitter, *Unzeitgemäße Aufklärung. Franz Grillparzers Philosophie*, Vienne, Verlag Turia & Kant, 1991.

[10] Voir par exemple Grillparzer, *SW* IV, p. 385 : « Wollen wir nichts hinzufügen zu dem Schatze der Menschheit, wer gibt uns ein Recht, das vor uns Gesammelte zu gebrauchen? »

[11] *Ibid.*, p. 876 : « Dort ist trotz Main- und Rheinlinie das wahre Vaterland jedes gebildeten Deutschen […] ».

[12] Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe*, éd. par August Sauer et Reinhold Backmann (42 vol.), Vienne, Gerlach & Wiedling et Schroll, 1909-1948, ici : vol. II, 7, p. 51 : « Ich las anfangs Schillern und schrieb dabei meine Blanka. » Cette édition sera désormais citée sous la forme *HKA* suivie de l'indication du volume et de la page concernés.

> C'est à cette époque que je découvris les premiers drames de Schiller. *Les Brigands, Cabale et Amour*. – J'avais assisté à une représentation de *Fiesque* – et de *Don Carlos.* Cette dernière pièce me ravit et j'entrepris à mon tour d'écrire une tragédie. À cette fin, je choisis dans l'histoire de Pierre le Cruel l'assassinat de son épouse, Blanche de Castille, et cette dernière me fournit le titre. Je ne me précipitai point et passai un certain temps à rédiger ma pièce, tout en ayant constamment en vue *Don Carlos*, avec laquelle elle partageait du reste deux défauts : le fait que j'ai changé de projet au beau milieu de la pièce et le fait que je l'ai tellement étirée qu'il faudrait bien deux longues soirées pour la jouer[13].

Dans ce passage, la diction même rappelle Schiller, et l'utilisation du rythme iambique se retrouve jusque dans les discours en prose de *Robert, Herzog von der Normandie*, sans même parler de l'emprunt direct de certaines expressions, images ou situations scéniques.

Les écrits de Schiller constituaient pour Grillparzer une référence incontournable à l'égard de laquelle il s'agissait de se positionner, y compris de manière polémique, pour tenter de s'octroyer une place dans le théâtre de langue allemande. En 1810, partant d'une prise de position critique vis-à-vis de Goethe, Grillparzer note dans son *Journal* : « […] la qualité de ce que j'avais lu me sembla, je dois bien l'avouer, très loin de pouvoir soutenir la comparaison avec les écrits de Schiller[14] ». Cependant, dès juin 1808, on trouve une mention contraire dans le même *Journal* : « Je suis de plus en plus convaincu que Schiller est loin d'être le poète dramatique idéal que l'on a coutume de voir en lui[15]. » Le passage de l'enthousiasme premier pour Schiller à son rejet concorde avec son admiration croissante pour l'œuvre de Goethe, que Grillparzer fait désormais passer au premier plan. Le 19 juin 1810, il écrit dans son *Journal* : « Depuis peu, mes goûts ont considérablement changé. Il y a six mois encore, les écrits de Schiller pouvaient m'enchanter, alors que Goethe ne jouait qu'un rôle secondaire chez moi ; à présent, c'est entièrement l'inverse : je cherche avec passion à réduire l'importance de

[13] *Ibid.*, *HKA* I, 16, p. 91 : « Um diese Zeit waren mir auch die ersten Dramen Schillers in die Hände gekommen. "Die Räuber", "Kabale und Liebe". – "Fiesko" hatte ich aufführen gesehen – und "Don Carlos". Das letztere Stück entzückte mich und ich ging daran auch ein Trauerspiel zu schreiben. Ich wählte dazu aus der Geschichte Peters des Grausamen die Ermordung seiner Gattin, Blanka von Kastilien und diese letztere gab den Titel her. Ich übereilte mich nicht und schrieb ziemlich lange daran, wobei ich immer den "Don Carlos" im Auge hatte, mit dem es übrigens auch zwei Fehler gemein hatte ; daß ich nämlich in der Mitte des Stückes am Plane änderte, und es so ungeheuer lang geriet, daß man gut zwei volle Abende daran zu spielen gehabt hätte. »

[14] Grillparzer, *SW* IV, p. 254 *sq.* : « […] das, was ich gelesen hatte, ich muß es gestehen, schien mir bei weitem nicht gut genug um nur einige Vergleichung mit Schillers Schriften auszuhalten ».

[15] *Ibid.*, *SW* III, p. 762 : « Ich werde immer mehr und mehr überzeugt daß Schiller bei weitem nicht das Ideal eines dramatischen Dichters ist, für das man ihn hält. »

Schiller en moi, et même parfois chez les autres, tandis que Goethe me transporte entièrement[16]. » Donnant dès lors nettement la préférence à la qualité de l'approfondissement psychologique qu'il admire chez Goethe par opposition à l'emphase schillérienne, Grillparzer tente d'expliquer son revirement d'opinion par l'impression déplaisante que lui a laissée une nouvelle lecture de *Cabale et Amour*, pièce qu'il considère comme un ouvrage bâclé et monté de bric et de broc.

Grillparzer complétera plus tard, en 1820, sa critique de « l'emphase » schillérienne en rejetant de manière plus générale l'idéalisme du classique allemand. S'il connaît bien les conceptions esthétiques de cet idéalisme, Grillparzer conserve une distance pour ainsi dire méthodologique à leur encontre, dans la mesure où la position théorique qu'il adopte en matière d'histoire littéraire n'est pas celle du philosophe ou du penseur empreint d'idéalisme, mais toujours celle de *l'artiste*. Surtout, Grillparzer récuse dans l'idéalisme allemand la tendance massive à la théorisation et à la spéculation : pour lui, le sujet pensant demeure d'abord ancré dans la réalité historique et sociale, de sorte que la construction d'un échafaudage intellectuel semblable à celui de Hegel ne peut conduire qu'à fausser le regard porté sur le monde. Ce n'est pas un hasard si Grillparzer, dans ses deux essais fragmentaires *Sur l'histoire littéraire* (*Zur Literargeschichte*), fait coïncider le déclin des lettres dans l'Allemagne moderne avec la manie des théories et des systèmes. La seconde attaque en règle de Grillparzer contre la philosophie de l'idéalisme allemand vise sa véritable bête noire, le romantisme allemand (Friedrich Schlegel, Novalis et Tieck), qu'il considère comme le pendant dans la littérature de la philosophie de Hegel : « Le fait que les Allemands accordent une telle valeur à ces rêveries vacillantes, à cette faculté d'intuition dénuée de toute force symbolique et de toute idée est précisément à l'origine du malheur de cette nation[17] ». Cet assaut contre l'idéalisme est donc intimement lié à la position critique de Grillparzer, qu'il partage avec son mentor Schreyvogel, mais aussi avec Anton von Schönholz ou Caroline Pichler, devant la production littéraire de la « nouvelle école », le romantisme.

Le reproche fait à Schiller de privilégier la spéculation aux dépens de l'étude du réel gagne du reste considérablement en virulence lorsqu'il est transposé aux auteurs romantiques. Grillparzer considère ainsi comme particulièrement risibles les spéculations qui dominent dans les conférences viennoises (*Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*) d'August Wilhelm Schlegel. Le jugement porté sur Friedrich Schlegel et Zacharias Werner, deux romantiques issus

[16] *Ibid.*, *SW* IV, p. 253 : « Mein Geschmack hat sich seit kurzer Zeit außerordentlich geändert. Noch vor einem halben Jahre konnten mich Schillers Schriften entzücken, da hingegen Goethe eine sehr untergeordnete Rolle bei mir spielte; nun ist es ganz umgekehrt, ich suche Schillern bei mir, und sogar manchmal bei andern auf eine leidenschaftliche Art zu verkleinern, indes Goethe mich ganz dahinreißt! »

[17] *Ibid.*, *SW* III, p. 789 : « Daß die Deutschen diesen schaukelnden Träumen, dieser bild- und begrifflosen Ahnungsfähigkeit einen so hohen Wert beilegen, ist eben das Unglück dieser Nation ».

d'Allemagne du Nord devenus catholiques et viennois, est encore plus cinglant[18]. Chez Grillparzer comme chez un auteur comme Ernst von Feuchtersleben (1806-1849) s'exprime clairement le refus de la pure spéculation, coupée de la réalité et de la vie.

Grillparzer rappelle fréquemment l'importance centrale de la *vie*, point sur lequel il apparaît, *de facto*, bien plus proche de Goethe que de Schiller : à l'idéalisme et à la théorisation déconnectés de l'existence concrète (Schiller), Grillparzer oppose l'inscription de l'homme dans la totalité et le foisonnement de la vie (Goethe). Par la profondeur de son *Empfindung* et la totalité de sa vision du monde, Goethe lui apparaissait comme l'accomplissement parfait du poète ; en Schiller, il voyait certes le « point culminant d'un genre[19] » (le drame), mais considérait que l'auteur de *Don Carlos* n'avait qu'en partie mis à profit les qualités poétiques dont il disposait, en usant exagérément de concepts philosophiques. Pour résumer, Grillparzer, comme Schreyvogel avant lui, décèle et stigmatise en Schiller une inclination néfaste à la théorie ignorante du réel, et déplore que l'auteur des *Brigands* se soit laissé séduire par la spéculation dans le domaine de l'art. S'opposant à cette attitude, Grillparzer rappelle en 1836 dans son *Journal* l'importance à la fois des « sentiments » ou « sensations » (*Empfindungen*), terme clé et notion centrale de sa dramaturgie, du « visuel » (*Anschauung*) et de la « plasticité » (*Bildlichkeit*) : « Dans mon travail, je me suis toujours appuyé davantage sur la force de mes intuitions que sur des concepts abstraits […][20] ». Par le terme générique d'*Empfindung*, Grillparzer entend la corrélation de l'esprit et des sens, de l'intellect et du sentiment, de la raison et de l'imagination, de la volonté et des pulsions, bref l'action combinée de toutes les forces intellectuelles envisagées dans leurs liens avec le corps.

Plus tard, Grillparzer reviendra toutefois à un jugement plus mesuré sur Schiller et reconnaîtra sa dette envers lui, sans faire pour autant mystère de sa nouvelle préférence pour Goethe. Le 20 juin 1810, il écrit ainsi dans son *Journal* : « Schiller était mon idole, mon modèle, et mon sentiment (peut-être aussi ma vanité) me fit dire que j'étais en passe de l'atteindre. Cela m'éleva tout naturellement et me donna courage et forces, mais Goethe me transporta dans un tout autre monde[21]. » Dans une lettre du 15 juin 1855 adressée au *Schiller-Verein* de Leipzig,

[18] Voir Grillparzer 1822 (*Tagebuch* : § 1224) : « Bei diesen neuen Mystikern wirkt das Christenthum durchaus nicht aufs Praktische. So wie nur ein wissenschaftliches Bedürfnis sie darauf hingetrieben hat, so ist die ganze Wirkung desselben nur ein theoretischer Glaube […] ».

[19] Grillparzer, *SW* III, p. 762 : « Kulminationspunkt einer Gattung ».

[20] *Ibid.*, *SW* IV, p. 639 : « Ich habe immer mehr nach starken Anschauungen gearbeitet, als nach Begriffen […] ».

[21] *Ibid.*, p. 256 : « Schiller war mein Idol, mein Vorbild, und mein Gefühl (vielleicht auch meine Eitelkeit) sagte mir, ich sei auf dem Wege ihn zu erreichen. Das erhob mich ganz natürlich und gab mir Mut und Kräfte; doch durch Goethe ward ich in eine ganz andre Welt versetzt. »

qui l'avait fait membre honoraire, Grillparzer exprime également son profond respect pour Schiller, qu'il dépeint comme l'un des plus dignes représentants du patrimoine intellectuel et culturel allemand : « Goethe est peut-être, et même sans doute, un plus grand auteur, mais Schiller est un plus grand bien pour la nation[22] ». Pour résumer, la position de Grillparzer vis-à-vis de Schiller se caractérise donc par son ambivalence. Malgré les réserves exprimées envers l'auteur de *Don Carlos*, Goethe et Schiller demeurent indissociablement pour Grillparzer l'incarnation du sommet de la littérature allemande, par opposition au scepticisme qu'il affiche à l'égard des auteurs postérieurs, tout particulièrement des romantiques allemands. S'il a toujours situé Goethe au faîte de la poésie allemande, Grillparzer, conscient de l'idéal formel dont il était redevable à Schiller, n'a toutefois jamais manqué de rendre également justice à l'auteur des *Brigands*.

1.2. Grillparzer et Goethe

Le reproche fait à Schiller d'un penchant excessif pour la théorie et la spéculation aux dépens du foisonnement de la vie explique en partie – nous l'avons souligné – la prise de distance de plus en plus marquée de Grillparzer par rapport au « fresquiste » Schiller et la préférence désormais donnée au « miniaturiste » Goethe[23]. Ainsi se comprend enfin son goût, à partir de 1824, pour Lope de Vega, qu'il considère comme le peintre du vrai et de la nature véritable, plutôt que pour Calderón, l'idole des romantiques d'Iéna : « Calderón, le Schiller de la littérature espagnole. Lope de Vega son Goethe[24]. » S'il s'éloigne du modèle de ses jeunes années, Schiller, à partir du tournant des années 1810, c'est que Grillparzer découvre avec fascination les œuvres de Goethe, dont il se procure une édition en 1809. La lecture de *Faust* et des *Souffrances du jeune Werther* provoque ce que Grillparzer a lui-même appelé, en termes religieux, sa « conversion » : de « Schillérien », il devient alors « Goethéen ».

Dès ces années, Grillparzer apparaît subjugué par l'aisance affichée dans *Götz von Berlichingen*, conquis par *Werther* et plus encore par *Torquato Tasso*, une pièce qui l'impressionne à tel point qu'il s'identifie au héros goethéen, croyant s'entendre « parler lui-même par la bouche » du Tasse[25]. Enfin, contrairement à Schiller troublé par l'aspect foisonnant (« barbare ») du *Premier Faust*, Grillparzer se montre particulièrement sensible à la nouveauté de la construction dramatique et

[22] *Ibid.*, p. 852 : « Goethe mag ein größerer Dichter sein, und ist es wohl auch ; Schiller aber ist ein größeres Besitztum der Nation ».
[23] Voir Grillparzer 1839 (*Tagebuch* : § 2171) : « Die Natur idealisieren und vom Standpunkte des Ideals die Natur betrachten: das erstere gibt ein Abstraktum, das andere bleibt konkret; liebenswürdige Möglichkeit, schöne Wirklichkeit; Traum, Leben; Schiller, Goethe ».
[24] Grillparzer, *SW* III, p. 414 : « Calderon, der Schiller der spanischen Literatur. Lope de Vega ihr Goethe. »
[25] Voir Grillparzer, *HKA* II, 7, p. 50 *sq.*

à la richesse intrinsèque de la pièce. Dès 1812, Grillparzer projeta même d'écrire une suite à la première partie de *Faust*, dans laquelle Faust aurait trouvé le bonheur dans l'autolimitation et la paix de l'âme, l'exact opposé, en somme, des qualités généralement associées à l'esprit « faustien ». Sa « considération » (*Achtung*) pour Goethe tourne, après la lecture du *Premier Faust*, à l'« amour » (*Liebe*) et même à la vénération : « j'idolâtrai Goethe »[26].

Cette admiration pour l'abondance et la variété des productions littéraires de Goethe n'exclut toutefois pas, comme dans les réflexions sur Schiller, la distance critique. Les œuvres de forme stricte sont ainsi accusées de menacer la diversité vivante des productions goethéennes, tandis que les œuvres à la forme plus souple exigent du lecteur, toujours selon Grillparzer, qu'il en comble les lacunes. Plus fondamentalement, ce n'est pas en premier lieu le dramaturge que Grillparzer admire en Goethe, mais le prosateur, l'auteur des *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*. Dans son *Journal*, il insiste avec force sur l'aspect peu théâtral, estime-t-il, des pièces de Goethe :

Le talent de Goethe est, à mon avis, surtout d'ordre épique. D'où la force expressive restreinte de ses drames. Le drame en général doit être un miroir dans lequel vient se peindre l'action vivante ; son drame est un tableau déjà fini. Comme écrivain, Goethe est d'une grandeur infinie dans tout ce qu'il fait ; comme auteur dramatique, il me semble parfaitement insignifiant. La forme extérieure du drame consiste d'abord dans le dialogue ; mais pour construire le dialogue dramatique, il ne suffit pas que divers personnages parlent à tour de rôle : il faut que ce qu'ils disent ressorte immédiatement de leur situation présente comme de leur passion présente, il faut en outre que chaque mot soit orienté de manière incontestable vers la finalité de la pièce ou de la scène, ce qui n'est, en majeure partie, pas le cas chez Goethe. Ses personnages ont coutume de dire tout ce que l'on peut dire de grand et de beau sur un objet, ce qui est très bien, et pour rien au monde je n'aimerais manquer un des beaux passages de *Tasso* et d'*Iphigénie*, mais cela n'a pas de valeur dramatique. C'est pourquoi ses pièces se laissent si bien lire, mais si mal représenter sur scène[27].

[26] Voir *ibid.*, p. 47, 48 et (ici :) 50 : « ich bethete Göthe an ».

[27] Grillparzer, *SW* IV, p. 270 : « Goethes Talent ist meiner Meinung nach vorherrschend episch. Daher die wenige drastische Kraft seiner Dramen. Das Drama überhaupt soll ein Spiegel sein, in dem sich die lebendige Handlung malt, sein Drama ist ein Gemählde. Goethe ist als Dichter in allem unendlich gross was er macht, als dramatischer Dichter scheint er mir durchaus ohne Belang. Die äussere Form des Dramas erstlich besteht im Dialog; zum dramatischen Dialog ist aber nicht genug, daß verschiedne Personen abwechselnd sprechen, sondern das, was sie sagen, muss unmittelbar aus ihrer gegenwärtigen Lage, aus ihrer gegenwärtigen Leidenschaft hervorgehen, jedes Wort muss überdies eine unverkennbare Richtung nach dem Zwecke des Stückes oder der Szene haben und dieses letztere ist bei Goethen grösstenteils nicht der Fall. Seine Personen sagen gewöhnlich alles was sich über einen Gegenstand Großes und Schönes sagen lässt, das ist recht schön, und ich möchte um alles in der Welt keine der schönen Reden in Tasso und Iphigenia vermissen, aber dra-

La rencontre avec Goethe a provoqué un véritable tournant dans l'attitude de Grillparzer envers son modèle. C'est en 1826 que Grillparzer fait la connaissance de Goethe lorsque, âgé de 35 ans, il fait le pèlerinage de Weimar pour rendre visite à celui qui, alors âgé de 77 ans, demeurait l'« idéal de [s]a jeunesse » et « était devenu pour [lui] l'incarnation de la poésie allemande, […], presque un personnage mythique[28]. » Le soir du 21 août 1826, Grillparzer, en route pour l'Allemagne, note dans son *Journal* : « Dieu sait que je me force à entreprendre ce voyage et que je me l'applique comme un vésicatoire, en guise de dernier remède pour voir si ça tire encore et s'il existe encore un reste de force vitale[29]. » À Weimar, Grillparzer rencontre Goethe à deux reprises, le 29 septembre et le 1er octobre 1826, mais, avec son manque caractéristique de confiance en lui, il décline une troisième invitation. À une question que lui pose Goethe sur la place de la littérature italienne en Autriche, Grillparzer répliqua, lors de leur première rencontre, que les Autrichiens se tournaient plutôt vers la langue anglaise, laquelle avait toutefois pour lui un « certain arrière-goût de rudesse » (*gewisse Beimischung von Derbheit*). À juste titre, Grillparzer analyse dans sa *Selbstbiographie* que cette réponse n'a guère dû être au goût de Goethe, qui entretenait une correspondance avec Lord Byron à cette époque. Pour cette raison sans doute, plus rien d'essentiel ne fut abordé entre les deux hommes ce soir-là. C'est donc déçu et privé d'une bonne partie de ses illusions que Grillparzer s'en retourna alors à son auberge, brossant de son hôte un portrait en demi-teinte et profondément ambivalent : « Ce n'est pas comme si ma vanité avait été blessée. Goethe m'avait, au contraire, traité avec plus d'amabilité et d'attention que je ne l'avais supposé. Mais voir l'idéal de ma jeunesse, l'auteur de *Faust*, de *Clavigo* et d'*Egmont* dans le rôle d'un ministre guindé, qui gratifiait ses hôtes de paroles édifiantes à l'heure du thé, me fit littéralement tomber des nues[30]. »

C'est un tout autre visage de Goethe que Grillparzer découvrit deux jours plus tard, le 1er octobre : « Lorsque je m'avançai dans la pièce, Goethe vint à ma rencontre avec autant d'amabilité et de chaleur qu'il avait pu faire preuve récemment de raideur et de froideur à mon égard. […] Goethe se donna toutes les peines du monde pour masquer ma niaiserie. […] et de ce moment, je faillis dire : de ce

matisch ist es nicht. Daher kommt es, daß sich seine Stücke so schön lesen und so schlecht darstellen. »

[28] *Ibid.* (*Selbstbiographie*), p. 144 et 146 : « Ideal [s]einer Jugend », « der [ihm] die Verkörperung der deutschen Poesie, […] beinahe zu einer mythischen Person geworden war. »

[29] Grillparzer, *HKA* II, 8, p. 221 : « Weiß Gott, ich zwinge mich zu dieser Reise, und ich applizire sie mir wie eine Vesikatur, als letztes Mittel um zu sehen, ob's noch zieht und ob noch ein Rest von Lebenskraft vorhanden. »

[30] Grillparzer, *SW* IV, p. 144 : « Nicht als wäre meine Eitelkeit beleidigt gewesen. Goethe hatte mich im Gegenteile freundlicher und aufmerksamer behandelt als ich voraussetzte. Aber das Ideal meiner Jugend, den Dichter des Faust, Clavigo und Egmont als steifen Minister zu sehen, der seinen Gästen den Tee gesegnete, ließ mich aus all meinen Himmeln herabfallen. »

moment le plus important de ma vie, je n'ai rien gardé d'autre en mémoire que des impressions générales[31]. »

Il n'en reste pas moins que le récit par Grillparzer de son voyage à Weimar en 1826, ou plutôt de ses propres « bêtises » (*Dummheiten*) et « sottises » (*Albernheiten*) weimariennes comme il les nomme lui-même, est l'expression d'une rupture majeure avec une époque idéale, avec le rêve de transmettre à la postérité l'héritage goethéen. Ayant entrepris le voyage à Weimar dans un état de découragement profond, Grillparzer en ressortit « paradoxalement comblé[32] » : la rencontre avec Goethe lui permit en effet de s'émanciper de son modèle et de reprendre, en même temps, confiance en lui.

Avant comme après le voyage à Weimar et la rencontre avec Goethe, l'humanisme goethéen est resté pour Grillparzer un indicateur de la voie à suivre, en lien avec ses modèles issus de l'*Aufklärung* et du classicisme : Lessing, Kant et Schiller. C'est précisément ce double héritage, à la fois rationaliste et classique, que Grillparzer entendait faire sien, comme il ressort de la célèbre épigramme suivante :

> Nur weiter geht das tolle Treiben,
> Von vorwärts! vorwärts! erschallt das Land ;
> Ich möchte, wärs möglich, stehen bleiben,
> Wo Schiller und Goethe stand[33].

Construits sur l'opposition entre « vorwärts » et « stehen bleiben », ces vers sont le signe d'un rejet du « progrès » au profit d'un retour au classicisme allemand. La réaction de la critique à cette épigramme ne s'est guère fait attendre : en 1859, l'année des grandes fêtes données à la mémoire du centenaire de la naissance de Schiller, Grillparzer est qualifié de « Schiller autrichien » (*Schiller Österreichs*). Cependant, Grillparzer savait pertinemment – tel est le sens de la rupture exprimée dans le récit du voyage à Weimar – que l'objectif de renouer avec le classicisme weimarien n'était pas véritablement réalisable, ce dont témoigne le subjonctif II (« wärs ») utilisé dans l'épigramme « Nur weiter geht das tolle Trei-

[31] *Ibid.*, p. 146 *sq.* : « Als ich im Zimmer vorschritt, kam mir Goethe entgegen und war so liebenswürdig und warm, als er neulich steif und kalt gewesen war. […] Goethe gab sich alle Mühe um meine Albernheit zu maskieren. […] und ich habe von diesem, ich hätte bald gesagt : wichtigsten Moment meines Lebens, nichts als die allgemeinen Eindrücke im Gedächtnis behalten. »

[32] Anne Wagniart, « Franz Grillparzer – un second Schiller ? La visite du classique autrichien à Weimar (1826) et sa contribution au centenaire de la naissance de Schiller (1859) », *Revue Germanique Internationale* n° 22 (2004) = « Friedrich Schiller. La modernité d'un classique », p. 175-194, ici : p. 178.

[33] Grillparzer, *SW* I, p. 1257. Cette épigramme de janvier-février 1846 est un remaniement iambique de l'épigramme « Endlos ist das tolle Treiben / Vorwärts, vorwärts schallts durchs Land / Ich möcht lieber stehen bleiben / Da, wo Göthe, Schiller stand. » (1844).

ben… » : Grillparzer souhaitait revivifier l'âge d'or incarné par le classicisme allemand, tout en ayant une conscience aiguë de l'impossibilité de cette entreprise, en raison d'un progrès et d'une technique dépourvus de mesure, de finalité et de sens, et servant au fond uniquement la raison instrumentale. Mesuré à l'aune du *Menschenbild* de Schiller et de Goethe, le progrès apparaissait à Grillparzer comme une forme de régression. Par contraste, la préservation de la tradition classique ne signifiait pour lui rien d'autre que la constante réactivation des normes esthétiques et morales qu'il considérait comme les seules valables. Goethe et Schiller lui semblaient donc l'incarnation même de la *Bildung*, et l'idée que Grillparzer se fait de la littérature apparaît profondément marquée par la notion de génie[34]. Pour résumer, le classicisme de Weimar représentait pour lui le sommet de la littérature allemande, en même temps qu'un rempart contre l'avènement de la « bestialité ».

1.3. Grillparzer, un néoclassique ? L'exemple de *Sappho*

L'admiration pour les auteurs classiques allemands, exprimée à maintes reprises dans les écrits théoriques et le *Journal* de Grillparzer, a trouvé de multiples échos dans ses pièces « néoclassiques », comme *Sappho*, mais l'exemple pourrait être étendu à *La Toison d'or*.

Après un début laborieux dans le sillage de Schiller (*Blanche de Castille*, 1808-1810), Grillparzer connaît un premier succès foudroyant avec *Die Ahnfrau* (*L'Aïeule*), « drame fataliste » (*Schicksalsdrama*) dont la première eut lieu en 1817 au Theater an der Wien, alors le plus grand théâtre de Vienne. La même année, il se met à travailler à sa pièce suivante, *Sappho*, une tragédie écrite en pentamètres iambiques, le mètre caractéristique du drame classique allemand, en recourant de surcroît à la forme classique traditionnelle de la tragédie en cinq actes. Cette nouvelle pièce, qui sera donnée cette fois au Burgtheater, se situe ainsi aux antipodes des effets scéniques dont regorge *Die Ahnfrau*. Zacharias Werner fut d'ailleurs si impressionné par la *Sappho* de Grillparzer qu'il la compara à la qualité des vers de l'*Iphigénie* de Goethe. Grillparzer poursuivra la ligne du drame classique avec la trilogie de *La Toison d'or* ainsi que *Les Vagues de la mer et de l'amour* (*Des Meeres und der Liebe Wellen*, de 1829). En même temps, une pièce « classique » comme *Sappho* révèle déjà la souplesse qui deviendra caractéristique de Grillparzer dans l'usage du pentamètre. La régularité du mètre est en effet fréquemment rompue et, en particulier dans les scènes II, 4-5, la tension dramatique repose sur l'utilisation de phrases brèves et sur le partage des vers entre les différents protagonistes, phénomène que l'on retrouve également dans *La Toison d'or* dans les passages mettant aux prises Jason et Médée :

> Phaon. Du schweigst ? Der Mann ?
> Melitta. Er auch –
> Phaon. Liebkoste dir,

[34] Voir l'essai de Grillparzer « Über Genialität », in : Grillparzer, *SW* III, p. 247-250.

Nicht so? *(Sie bei der Hand ergreifend.)*
(v. 644 *sqq.*)[35]

Par sa conception et sa forme extérieure, *Sappho* s'apparente à *Iphigénie en Tauride* et, par son thème (la poétesse devant renoncer à la vie), à *Torquato Tasso*, dont elle s'inspire directement. Goethe a lui-même exprimé sa reconnaissance à Grillparzer au cours de la visite que ce dernier lui rendit à Weimar en 1826. Lorsque Grillparzer rencontre le maître des lieux, il est en effet question de *Sappho*, qui avait été représentée à Weimar en 1819 : « Il mentionna ma *Sappho*, qu'il semblait approuver, tout en vantant en quelque sorte ses propres mérites, car j'avais passablement labouré avec son veau[36] » – c'est-à-dire avec la tradition du classicisme allemand –, mais Goethe oublie ici que Grillparzer a également « labouré » avec tout l'héritage du théâtre européen. Il est certes probable que le *Torquato Tasso* de Goethe ait servi de modèle à Grillparzer pour le traitement classique du « malheur d'être poète » ; de même sa volonté de proposer une œuvre à la beauté et à la simplicité classiques semble-t-elle aller dans la même direction, mais le sens théâtral de Grillparzer, dont les racines plongent dans la richesse visuelle du théâtre populaire viennois, le conduisit à entourer les trois personnages principaux de nombreux rôles secondaires : la foule accueille Sappho dans le premier acte, des domestiques, des esclaves et des paysans surgissent dans le dernier. L'action gagne, ainsi, singulièrement en variété, et le cœur du drame se trouve adossé à un arrière-plan représentant la vie quotidienne, un élément entièrement absent de la pièce goethéenne. Enfin, pour le spectateur viennois, l'ornement baroque et mythologique présent dans la pièce de Grillparzer était bien connu depuis les *Haupt- und Staatsaktionen*, les grands opéras et leurs parodies. Au fond, la présence du classicisme goethéen dans *Sappho* est sans doute à chercher davantage dans le côté formel de la pièce que dans l'hellénisme et la composante mythologique.

L'exemple de *Sappho*, souvent utilisé pour souligner tout ce que Grillparzer doit à l'esthétique classique de Goethe, mérite donc, comme bien d'autres pièces de l'auteur, d'être relue sous un nouvel angle, sans chercher à ranger *a priori* Grillparzer dans la catégorie « classique ». Même si, dans une pièce comme *Sappho*, la force poétique et l'enveloppe néoclassique semblent bel et bien dominer l'ensemble, elles ne font pas pour autant disparaître les éléments relevant du théâtre populaire. S'il est toujours resté, dans sa poétique du drame, largement redevable aux normes de la dramaturgie classique allemande, Grillparzer n'a jamais cessé de voir dans la production des classiques allemands des brèches dans lesquelles il lui appartenait de s'engouffrer pour affirmer la spécificité et l'originalité de sa propre conception du drame : « […] associer la vie et la forme de telle sorte que justice

[35] Franz Grillparzer, *Sappho*, éd. par Helmut Bachmaier, Stuttgart, Reclam, 1985, 2007, p. 26 (= II, 4).
[36] Grillparzer, *SW* IV (*Selbstbiographie*), p. 147 *sq.* : « Er erwähnte meiner [sic!] Sappho, die er zu billigen schien, worin er freilich gewissermaßen sich selbst lobte, denn ich hatte so ziemlich mit seinem Kalbe gepflügt. »

soit *pleinement* rendue aux *deux*[37]. » Grillparzer a en somme cherché dans sa dramaturgie à *compléter* ce qui manquait, selon lui, aux drames de Goethe et, plus encore, de Schiller en recourant, entre autres, aux techniques du théâtre populaire.

2. Grillparzer et la tradition théâtrale viennoise : un complément au classicisme weimarien ?

Le vif intérêt manifesté par Grillparzer pour le classicisme de Weimar et sa dette avouée envers Goethe et Schiller ne sauraient donc faire oublier son ancrage, fréquemment revendiqué, dans la tradition littéraire viennoise. Dans ses réflexions sur l'esthétique et la littérature, Grillparzer n'a jamais cessé non plus de se positionner comme un auteur autrichien[38], au patriotisme culturel clairement affirmé : « J'ai toujours été fier d'être un Autrichien. Je ne me suis jamais fait publier à l'étranger, jamais une œuvre de moi n'a figuré dans les journaux allemands[39]. », ce qui ne l'empêche pas de rejeter avec force le nationalisme agressif et hautain, dans lequel il voit un danger mortel pour l'Autriche, au profit de l'idéal éclairé de la *Bildung* : « Le chemin de la nouvelle culture va de l'humanité à la bestialité, en passant par la nationalité[40]. » Ce faisant, Grillparzer dénie toute légitimité aux mouvements nationaux tout en justifiant la domination de la culture allemande. Parallèlement, il développe une agressivité ironique contre l'esprit hégémonique de l'Allemagne moderne, ses cibles de prédilection étant la « Jeune Allemagne », la « musique d'avenir » (*Zukunftsmusik*) de Wagner et surtout la philosophie de Hegel.

2.1. La conception du drame de Grillparzer : pour un dépassement de l'héritage classique ?

Si, à ses débuts, l'œuvre de Grillparzer apparaît profondément marquée par l'empreinte des classiques de Weimar, en particulier de Schiller, les grandes pièces de la maturité se caractérisent, elles, par un retour à la tradition locale viennoise, et même par un approfondissement de cette tradition. Les traces laissées dans l'œuvre de Grillparzer par l'expérience du théâtre populaire ont, de fait, constamment nourri son approche plastique, et presque physique, du drame.

---

[37] *Ibid.*, p. 430 (*Tagebuch* : § 1605) : « […] das Leben und die Form so zu vereinigen, daß *beiden* ihr *volles* Recht geschieht. »

[38] Voir à ce sujet Jacques Lajarrige, « *Worin unterscheiden sich die österreichischen Dichter von den übrigen?* Franz Grillparzer et l'historiographie littéraire en Autriche », *Le texte et l'idée* n° 25 (2011), p. 93-117, ici : p. 101.

[39] Grillparzer, *SW* III, p. 1040 *sq.* : « Ich war immer stolz ein Östreicher zu sein. Ich habe nie im Auslande drucken lassen, nie stand ein Werk von mir in den deutschen Journalen. »

[40] *Ibid.*, *SW* I, p. 500 : « Der Weg der neuern Bildung geht / Von Humanität / Durch Nationalität / Zur Bestialität.»

Ce que Grillparzer admirait dans les drames classiques de Goethe et de Schiller, c'était la représentation de la psychologie et des sentiments, ainsi que la subtilité de la composition dramatique et la priorité donnée au langage. Or, Grillparzer déplore simultanément dans cette prédominance du langage l'absence d'un aspect essentiel dans la tradition théâtrale viennoise : la gestuelle, la mimique, la proxémique, bref l'importance cardinale du jeu, du corps et du visuel sur scène. À ce déséquilibre qu'il observe et fustige dans le théâtre classique allemand entre le « dramatique » et le « théâtral », la domination du langage articulé et la faible représentation du langage corporel, Grillparzer oppose sa maxime « Le verbe et le geste » (*Wort und Gebärde*). C'est seulement dans cette union entre l'expression verbale et l'expression corporelle qu'il entrevoit la pleine réalisation de son idéal dramatique. La conception du drame qui sous-tend l'œuvre de Grillparzer apparaît donc largement conditionnée par les traditions théâtrales de sa ville natale, Vienne : Grillparzer n'a jamais considéré le drame uniquement comme de la littérature, mais également comme un art *théâtral*, reposant sur l'importance accordée à l'élément non verbal. On pourrait le montrer aisément à l'exemple des didascalies insérées dans ses pièces, riches d'informations sur tous les aspects extralinguistiques de la pièce considérée, sur le système des signes non verbaux : mouvements du visage (mimique), mouvements du corps (gestes, démarche), déplacements dans l'espace (entrées et sorties, emplacements successifs des personnages)… Dans sa *Selbstbiographie*, Grillparzer note à ce sujet :

> Le véritable auteur dramatique *voit* son œuvre représentée dans le moment même où il l'écrit, et la représentation scénique peut le surprendre agréablement tout au plus par l'exactitude de la copie. Je suis Autrichien jusqu'au tréfonds et à chacune de mes pièces, j'avais déjà en vue la représentation scénique, dans ma ville natale. Un drame fait pour la lecture est un livre, et non une action vivante. Peu de lecteurs possèdent le don d'ajouter par la pensée cette objectivation, cette réalité qui est l'essence même du drame, ou du moins qui le différencie de tous les autres genres[41].

Comme il considérait ses pièces comme des produits vivants destinés à être joués devant un public plutôt que de rester dans le secret du tiroir, Grillparzer prêtait une grande importance au verdict de ce dernier. Dès 1821, il décrit le public comme un « jury », conception qu'il répétera à plusieurs reprises au cours des an-

[41] Grillparzer, *HKA* I, 16, p. 214 : « Der wahre dramatische Dichter *sieht* sein Werk darstellen, indem er es schreibt, und die Darstellung auf der Bühne kann ihn höchstens durch die Genauigkeit der Kopie angenehm überraschen. Ich war nun einmal ein eingefleischter Österreicher und hatte bei jedem meiner Stücke die Aufführung, und zwar in meiner Vaterstadt, im Auge. Ein gelesenes Drama ist ein Buch statt einer lebendigen Handlung. Wenige Leser haben die Gabe, sich jene Objektivierung, jene Wirklichkeit hinzuzudenken, welche das Wesen des Dramas ausmacht, wenigstens seinen Unterschied von den Übrigen [sic !] Dichtungsarten. »

nées suivantes, notamment dans son essai *Sur le Burgtheater* (*Über das Hofburgtheater*)[42].

Si le spectacle pour lui-même ne saurait constituer la finalité ultime du drame, le dramaturge doit néanmoins, d'après Grillparzer, poursuivre deux objectifs, l'immédiateté visuelle (*Anschaulichkeit*) et la plasticité (*Bildlichkeit*), au lieu d'élaborer des « concepts » (*Begriffe*) abstraits. C'est précisément en raison de l'absence de ces deux caractéristiques que Grillparzer critique en 1817 l'*Iphigenie auf Tauris* et le *Torquato Tasso* de Goethe, dont il admire certes la beauté poétique, mais qu'il considère comme fondamentalement dépourvues de qualités théâtrales. Grillparzer aspire, dans sa conception du drame, à rétablir le rôle du corps au théâtre, en particulier de la gestuelle, qui retrouve dans ses pièces une large place. Comparées aux drames du classicisme weimarien, la majorité des pièces de Grillparzer regorgent en effet d'effets scéniques, incluant même combat, meurtre (Médée !) et suicide sur scène. Dans sa *Selbstbiographie*, Grillparzer souligne de manière plus générale l'importance de « la violence » (*das Gewalttätige*) dans son œuvre, notamment dans *La Toison d'Or* sous la forme du combat des sexes (Médée-Jason) comme ressort du tragique – un point sur lequel il rejoint le théâtre de son contemporain allemand Friedrich Hebbel (*Judith*, *Maria Magdalena*). Le corps, la gestuelle, la plasticité, le visuel et la violence sont précisément autant d'éléments constitutifs de la *théâtralité* intrinsèque des pièces de Grillparzer. Dans cette perspective, le langage articulé apparaît constamment lié à l'action et à la gestuelle des personnages.

L'homme de théâtre Grillparzer ne savait que trop bien que l'art dramatique ne repose pas d'abord sur un processus intellectuel, mais sur les ressources du « sentiment » ou des « sensations » (*Empfindung*), terme clé dans son discours théorique, et de l'« imagination » (*Einbildungskraft*). Dans une lettre à Adalbert Stifter, Grillparzer évoque ainsi « la justesse de nos pensées et de nos sentiments suprêmes[43]. » Il y va ici de la transmissibilité de la vérité du sentiment par la représentation scénique[44]. En 1837, dans un essai lumineux consacré à l'auteur populaire viennois Ferdinand Raimund, dont l'œuvre dépend de fait en grande partie des effets visuels produits au cours de la performance théâtrale, Grillparzer considère, à partir de *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (1828), « que ce n'est pas dans l'*idée* que réside la mission de l'art, mais dans la *stimulation* de l'idée ; que la poésie aspire à l'essence et aux intuitions, et non aux concepts ternes […][45] ». À l'intellectualisme de la culture allemande, Grillparzer oppose ici, en filigrane, la

[42] Grillparzer, *SW* III, p. 872 *sqq.*, ici : p. 873 : « Um des Publikums willen ist das Theater da. Das Publikum ist nicht der gesetzkundige Richter, aber die Jury, die ihr schuldig oder nichtschuldig ohne weitere Appellation ausspricht. »
[43] *Ibid.*, *SW* IV, p. 859 : « die Richtigkeit unserer höchsten Gedanken und Empfindungen. »
[44] Voir *ibid.*, *SW* III, p. 286.
[45] *Ibid.*, p. 829-832, ici : p. 831 : « daß nicht in der *Idee* die Aufgabe der Kunst liegt, sondern in der *Belebung* der Idee; daß die Poesie Wesen und Anschauungen will, nicht abgeschattete Begriffe […] ».

sensibilité spontanée de la culture autrichienne, dont l'œuvre de Raimund lui semble l'expression la plus achevée. Peu après, il note encore dans son *Journal* que le fondement de la « poésie », terme par lequel il entend toute création littéraire mue par les forces de l'imagination, réside dans l'image et la métaphore. Partant, Grillparzer refuse avec virulence de considérer les œuvres d'art comme des véhicules d'idées générales ou philosophiques (comme dans le théâtre de Hebbel). Il n'est, par conséquent, guère surprenant que Grillparzer insiste à plusieurs reprises sur son aversion, partagée avec Johann Nestroy, pour l'affectation, la spéculation esthétique et la tendance à la « rumination » (*Grübelei*)[46] allemandes coupées du théâtre vivant, ainsi que sur son rejet de Gervinus, des frères Schlegel, de Novalis et du système philosophique de Hegel[47]. Dès 1817, il manifeste un mouvement d'humeur sur lequel il reviendra ultérieurement dans ses deux essais *Zur Literargeschichte* : « Que le diable emporte toute théorie » (*Der Teufel hole alle Theorie*[48]) ! Et, quatre ans plus tard, il condamne pareillement la disjonction entre l'idée et la réalisation formelle de l'œuvre : « Ce n'est pas l'idée qui fait l'œuvre d'art, mais la représentation concrète de l'idée[49]. »

On aura compris que Grillparzer considère le drame non seulement comme un *Wortkunstwerk*, mais également et peut-être même surtout comme un *spectacle*, au sens étymologique du terme, comme un art *théâtral* et *visuel* devant agir tant sur l'esprit que sur les sens du public en raison de son immédiateté. Enfin, le drame a, selon lui, pour fonction de divertir et d'amuser, point sur lequel il s'inscrit pleinement dans la tradition du théâtre populaire viennois. Tel est le sens de l'aspiration, formulée en 1828 par Grillparzer dans son *Journal*, à jouer le rôle d'« intermédiaire entre Goethe et Kotzebue dont notre théâtre a besoin[50] », c'est-à-dire à trouver une forme dramatique combinant l'universalité et la qualité poétique du premier avec la force d'attraction sur le public du second. Dans son essai *Über das Hofburgtheater* (1849), Grillparzer affirme encore : « La scène est […] là pour

[46] Dans *En quoi les écrivains autrichiens se distinguent-ils des autres ?*, Grillparzer, se plaçant du côté de « nous, les Autrichiens » (*wir Östreicher*), fustige précisément la « tendance malheureuse à la *rumination* » (*unglücklichen Hang zur* Grübelei) et les « spéculations » (*Spekulationen*) des Allemands. Voir Grillparzer : *ibid.*, p. 811.

[47] On peut sans doute voir en Grillparzer le fondateur d'une certaine « idéologie autrichienne » qui sera développée au XX^e^ siècle par Bahr et Hofmannsthal.

[48] Grillparzer, *SW* III, p. 284.

[49] *Ibid.*, p. 285 : « Nicht der Gedanke macht das Kunstwerk, sondern die Darstellung des Gedankens. » Nous laisserons de côté les attaques de Grillparzer contre Gervinus, qui ont déjà fait l'objet d'analyses spécifiques (voir en particulier Johann Sonnleitner, « Razzien auf einen Literarhistoriker. Gervinus und die österreichischen Schriftsteller des 19. Jahrhunderts », in : *Literaturgeschichte : Österreich. Prolegomena und Fallstudien*, éd. par Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner et Klaus Zeyringer, Berlin, Erich Schmidt, 1995, p. 158-180) et dont l'étude excéderait les limites de notre propos.

[50] *Ibid.*, *SW* IV, p. 442 : « Mittelding zwischen Goethe und Kotzebue, wie ihn das Theater braucht ».

procurer au public des plaisirs esthétiques[51]. » Le but du théâtre est bien de divertir, d'amuser. Cette conception, très marquée par la tradition théâtrale viennoise, est exprimée dans la *Selbstbiographie* où Grillparzer rappelle aux écrivains allemands de son temps « qu'une tragédie [*Trauerspiel*], aussi triste soit-elle, demeure malgré tout un jeu [*Spiel*][52]. »

2.2. « Die Jugendeindrücke wird man nicht los… » : Grillparzer, la comédie et la tradition du théâtre populaire viennois[53]

Si l'on part de ces réflexions de Grillparzer sur l'importance du jeu et du divertissement au théâtre, on ne peut que s'étonner du fait que ses pièces de la maturité ne comportent qu'une seule comédie, *Malheur à celui qui ment !* (*Weh dem, der lügt !*). Il est donc permis de se demander ce que Grillparzer doit concrètement à la tradition du théâtre populaire viennois, quelle est sa position générale sur cette forme de théâtre et comment il s'est exprimé sur ses contemporains Ferdinand Raimund et Johann Nestroy.

Dans l'œuvre de Grillparzer, les références au théâtre populaire sont loin de se limiter à certaines pièces. L'influence de la tradition baroque en général et du théâtre populaire en particulier conduit chez Grillparzer à une modification profonde du drame classique, notamment en raison de l'importance accordée aux éléments proprement théâtraux : le jeu muet, la mimique, la gestuelle, la théâtralité, les éléments visuels et les accessoires, comme le poignard, la toison, le portrait de Rahel ou encore les joyaux de Libussa. Grillparzer constate la quasi-disparition de ces aspects dans le classicisme allemand, mais les retrouve, comme Grabbe, chez Shakespeare, ainsi que chez les Espagnols Calderón et Lope de Vega, sans oublier bien sûr la tradition du théâtre populaire viennois. C'est pourquoi il affirme :

[51] *Ibid.*, p. 872 *sqq.*, ici : p. 873 : « Die Schaubühne ist […] da um dem Publikum Kunstgenüsse zu verschaffen. »

[52] Grillparzer, *HKA* I, 16, p. 126 : « daß ein Trauerspiel, so traurig es sein mag, doch immer auch ein Spiel bleibt. »

[53] Sur les relations de Grillparzer avec le théâtre populaire viennois, voir surtout Moriz Enzinger, « Franz Grillparzer und das Wiener Volkstheater », in : *Grillparzer-Studien*, éd. par Oskar Katann, Vienne, Gerlach & Wiedling, 1924, p. 9-39 ; W. E. Yates, « "Die Jugendeindrücke wird man nicht los…" : Grillparzer's Relation to the Viennese Popular Theatre », *The Germanic Review* n° 48 (1973), p. 132-149 ; Jürgen Hein, « Grillparzer und das Volkstheater », in : *Grillparzer oder Die Wirklichkeit der Wirklichkeit*, éd. par Bernhard Denscher et Walter Obermaier, Vienne, Wiener Stadt- und Landesbibliothek, 1991, p. 55-61 et *art. cit.* (2012) ; Fanny Platelle, « L'influence du théâtre populaire viennois sur l'œuvre dramatique de Franz Grillparzer », in : *Dynamik und Dialektik von Hoch- und Trivialliteratur im deutschsprachigen Raum im 18. und 19. Jahrhundert. I. Die Dramenproduktion / Dynamique et dialectique des littératures « noble » et « triviale » dans les payse germanophones aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècles. I. La production dramatique*, éd. par Anne Feler, Raymond Heitz et Gérard Laudin, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2015, p. 257-272.

« L'aspect authentiquement dramatique est toujours théâtral, même si la réciproque n'est pas vraie[54] ». Grillparzer s'est aussi emparé dans son œuvre de thèmes issus de la tradition du théâtre populaire pour leur donner de nouveaux accents.

Grillparzer et la comédie

De manière générale, Grillparzer a toujours montré une vive curiosité pour le genre comique. Les productions de jeunesse de Grillparzer contiennent déjà plusieurs textes comiques de diverse nature, dont les plus caractéristiques sont probablement *Die unglücklichen Liebhaber*, *Die Schreibfeder* et *Wer ist schuldig ?*, écrit en alexandrins. Parmi ses premières œuvres, on trouve également une traduction fragmentaire du premier acte d'*Il corvo* de Gozzi, datée de 1814. Ces travaux montrent déjà le degré de familiarité de Grillparzer avec les sujets et les techniques conventionnels du théâtre comique : le traitement de l'amour, du mariage et de l'intrigue, ainsi que l'utilisation du quiproquo comme moteur de l'action comique. Dans la longue liste d'esquisses de comédies qu'il a laissées, certaines possèdent des traits spécifiquement viennois, comme le montrent la pièce burlesque qu'il destinait à Raimund, *Die Spinnerin am Kreuz* (ébauchée en 1824-1825), et, dès avant, l'idée d'une « féerie » (*Zauberposse*, 1823) conforme au modèle local du *Besserungsstück* : « Une farce, dont le personnage principal obtient par la magie le pouvoir de transformer tout ce qui lui déplaît dans le monde. Un insatisfait, cela va de soi, qui se réjouit pour finir de pouvoir tout ramener à sa forme antérieure[55]. »

Outre les ébauches de comédies, un second fait majeur témoigne de la curiosité de Grillparzer pour le genre comique : au cours des années 1830, il offre son concours à Eduard von Bauernfeld pour l'élaboration d'une série de comédies[56]. Or celui-ci attire tout particulièrement l'attention sur le fait que la dimension psychologique de la neuvième scène du dernier acte de *Die Bekenntnisse* lui a été soufflée par Grillparzer. Et il s'agit, en effet, d'une scène clé, dans laquelle l'héroïne, déguisée en jeune lieutenant, est guérie de son ancien amour en entendant ce dernier la comparer défavorablement à une autre femme. La présentation de ses réactions révèle une profondeur psychologique que l'on ne rencontre guère, dans l'œuvre de Bauernfeld, que dans les portraits de la jalousie brossés dans *Helene* et de l'égoïsme coléreux dans *Der Selbstquäler*. Ce n'est sans doute pas un hasard si ces pièces comptent précisément parmi celles auxquelles Grillparzer a pris une aussi large part.

---

[54] Grillparzer, *SW* III, p. 860 : « Das echt Dramatische ist immer theatralisch, wenn auch nicht umgekehrt ».

[55] Grillparzer, *HKA* II, 8, p. 154 : « Eine Posse, deren Hauptperson durch Zauberkraft die Macht bekommt, alles abzuändern, was ihr in der Welt nicht gefällt. Versteht sich, ein Unzufriedener, der dann zuletzt froh ist, alles wieder in die vorige Gestalt zurückbringen zu können. »

[56] Les notes rédigées par Grillparzer à l'intention des comédies de Bauernfeld figurent dans Grillparzer, *SW* III, p. 817-828.

Par ailleurs, dans une bien plus vaste mesure que les dramaturges classiques allemands, Grillparzer inclut dans ses tragédies un certain nombre de traits comiques. Cela se vérifie au début du deuxième acte de *Ein treuer Diener seines Herrn*, où Bancbanus se caractérise par un mélange de maladresse et de cuistrerie, mais aussi dans le premier acte de *Des Meeres und der Liebe Wellen*, où le père de Hero peine à prononcer le discours qu'il a pourtant manifestement préparé avec soin, ainsi que dans l'opportunisme d'Isaak acceptant des pots-de-vin au début du troisième acte de la dernière pièce de Grillparzer, *Die Jüdin von Toledo*, inspirée de Lope de Vega, qui repose sur le conflit entre amour et devoir royal.

Malgré cette inclination patente pour la comédie, il faut toutefois attendre encore quelques décennies pour que Grillparzer se lance dans l'élaboration d'une comédie : *Weh dem, der lügt !*. Une quinzaine d'années s'étaient écoulées depuis que Grillparzer avait lu ce qui allait devenir la principale source d'inspiration de sa pièce, une anecdote puisée dans l'*Historia Francorum* de Grégoire de Tours. Dès lors, il rédige des ébauches de la pièce sous la forme d'une série de notes et de réflexions étalées entre 1821 et 1826. Grillparzer, se mettant alors véritablement à écrire, complète les deux premiers actes peu après la première de *Der Traum ein Leben*, avant d'en interrompre la rédaction et d'entreprendre en 1836 un voyage qui allait le conduire dans les deux plus grandes villes européennes de l'époque, Paris et Londres, un voyage surtout marqué par la fréquentation des théâtres locaux[57]. Alors qu'il affirme ne se rendre que très rarement au théâtre à Vienne, Grillparzer est un hôte assidu des scènes parisiennes : Opéra, Théâtre Français, Théâtre du Gymnase, Théâtre de la Porte Saint Martin, Palais Royal, Odéon, sans oublier le Théâtre du Vaudeville, le Théâtre des Variétés et le Cirque olympique, où il a l'occasion de se confronter directement au genre alors en vogue de la comédie-vaudeville qui inspirera tant Nestroy, nouveau signe de la curiosité de Grillparzer pour le théâtre populaire. Au cours de ses expériences théâtrales parisiennes, ce dernier est ainsi frappé par les performances d'Étienne Arnal (1794-1872), devenu célèbre pour ses prestations dans les pièces de Labiche, au Théâtre du Vaudeville. À Londres, il se révèle, comme à Paris, un spectateur fidèle de la vie théâtrale locale : outre le répertoire shakespearien, il s'intéresse aux comédies et aux farces, et en profite pour comparer le répertoire anglais au répertoire français. Si la France lui paraît plus riche en auteurs comiques, elle lui semble néanmoins plus pauvre en acteurs comiques.

Grillparzer et la tradition théâtrale viennoise

Dans ses réflexions théoriques, Grillparzer s'est plus spécifiquement prononcé sur le « théâtre populaire » (*Volkstheater*). S'il n'a jamais été lié par contrat au moindre théâtre populaire et n'a jamais écrit de pièce destinée à être jouée sur les scènes populaires, Grillparzer s'est toutefois approprié un certain nombre de motifs et de techniques caractéristiques de cette tradition. Même si l'on ne sait pas

[57] Sur Grillparzer voyageur, voir notamment Jacques Lajarrige, « Grillparzer, voyageur malgré lui », *Austriaca* n° 62 (2006), p. 85-111 (p. 97-102 sur le voyage de 1836).

grand-chose de la fréquence avec laquelle il s'est rendu dans les théâtres populaires de Vienne, on a pu établir qu'il a longtemps été un hôte régulier des théâtres viennois en général.

La curiosité de Grillparzer pour le théâtre populaire remonte à l'enfance. Son oncle, Josef Sonnleithner, fut le premier éditeur, en 1812, des œuvres de l'auteur populaire viennois Philipp Hafner. Comme pour Nestroy jouant Sarastro au début de sa carrière en 1822, *La Flûte enchantée* constitua pour lui une expérience fondatrice : après avoir lu le livret dans sa jeunesse[58], il en écrivit une suite. Très tôt, Grillparzer vit évoluer le comédien populaire Johann Laroche dans le rôle de Kasperl et il relate dans son autobiographie à quel point il se délectait, à l'âge de sept ans, de l'abondance des effets scéniques produits par le théâtre populaire[59], expérience dont on retrouvera largement les traces dans *Die Ahnfrau*. L'une des pièces que Grillparzer mentionne et se rappelle avoir vue est *Die zwölf schlafenden Jungfrauen* (1797), une des « pièces à fantômes » (*Geisterstücke*) les plus connus de Karl Friedrich Hensler. En 1808, il introduit précisément une référence à cette pièce, ainsi qu'à *Der alte Überall und Nirgends* (1795) de Hensler, dans la cinquième scène de sa comédie *Das Narrennest*, restée à l'état de fragment et dont le titre est une allusion évidente au *Narrennest* d'Abraham a Sancta Clara. Enfin, Grillparzer assista vraisemblablement aux performances scéniques du comédien et dramaturge Anton Hasenhut, créateur du personnage comique de Thaddädl : en 1833, à une période où Hasenhut, prenant de l'âge, perdait manifestement de sa superbe, Grillparzer rédigea un poème dans lequel il établit un parallèle avec son propre succès déclinant et se remémore la gaieté du Thaddädl de sa jeunesse : « Du mir Erinnrung meiner Jugendjahre, / Und jener Jugendzeit zum Teil ein Bild[60]… ». Enfin, dans un essai de 1808 sur « l'essence de la parodie » (*Zerstreute Gedanken über das Wesen der Parodie*), il renvoie à un autre dramaturge populaire viennois célèbre, Joachim Perinet[61]. L'ensemble de ces références traduit une réelle curiosité aussi bien pour les auteurs que pour les productions du théâtre populaire viennois.

Parmi les dramaturges populaires qui lui étaient contemporains, Grillparzer connaissait bien Ferdinand Raimund, qu'il avait dû rencontrer fréquemment au sein du groupe d'écrivains et de comédiens qui se retrouvait dans les années 1820 et au début des années 1830 au *Silbernes Kaffeehaus*, dans la Plankengasse de Vienne[62]. Très tôt, Grillparzer remarque les qualités de Raimund, pour lequel il déclare nourrir de l'affection[63] et dans les pièces duquel il a reconnu les conceptions et les in-

[58] Voir Grillparzer, *SW* IV, p. 26.
[59] Voir Grillparzer, *HKA* I, 16, p. 72.
[60] Grillparzer, *SW* I, p. 213.
[61] Voir Grillparzer, *HKA* II, 6, p. 28.
[62] Voir à ce sujet August Sauer (éd.), *Grillparzers Gespräche und die Charakteristiken seiner Persönlichkeit durch die Zeitgenossen* (6 vol.), Vienne, Verlag des Literarischen Vereins in Wien, 1904-1916, ici : vol. III, p. 8 *sq*. (= n° 559).
[63] Voir Grillparzer, *SW* IV, p. 790 : « von Herzen lieb ».

tentions dramatiques qu'il n'a pu lui-même réaliser[64]. Il ne fait guère de doute que Grillparzer admirait les talents combinés de dramaturge et de comédien de Raimund : une lettre de 1829 nous est parvenue, dans laquelle Grillparzer écrit à Raimund en lui demandant un billet pour la première de sa pièce *Die unheilbringende Zauberkrone*[65] ; en 1832, il note dans son *Journal* l'idée d'une pièce dans laquelle pourrait s'illustrer Raimund (« Sujet d'une pièce burlesque, par exemple pour Raimund[66]… ») ; en 1834, il assiste à la première de *Der Verschwender*, la dernière pièce de Raimund ; en 1837, dans son essai *Ferdinand Raimund*, se souvenant du Theater in der Leopoldstadt à l'époque de l'apogée de Raimund, il évoque « l'un des phénomènes les plus remarquables au sein du théâtre allemand[67] ». Même s'il pointe par deux fois dans son *Journal* les limites du talent de Raimund dramaturge, Grillparzer a toujours manifesté du respect pour l'œuvre de son contemporain. Dans son essai de 1837, il ne manque d'ailleurs pas de souligner les qualités théâtrales de *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, recommandant au passage la pièce de Raimund à tous les dramaturges allemands comme exemple de la plasticité vivante d'un art reposant sur la puissance de l'imagination véritable. Au total, il ressort de ses jugements sur Raimund[68] que Grillparzer rêvait d'une sorte de « théâtre populaire au meilleur sens du terme[69] », c'est-à-dire à la manière de Raimund, une forme théâtrale qu'il était alors impossible d'introduire au Burgtheater, tandis que, de son côté, Raimund, aspirant à se libérer des chaînes des scènes populaires, se heurtait aux limites tant du *Volks-* que du *Bildungstheater*…

Contrairement aux rapports à Raimund, on ne sait pas grand-chose de la relation de Grillparzer à l'autre grand nom du théâtre populaire viennois au XIX^e^ siècle, Johann Nestroy. Nulle part, on ne trouve trace d'une quelconque déclaration sur l'auteur et comédien Nestroy, dont le nom n'apparaît qu'à deux reprises, à la marge, sous la plume de Grillparzer. La première mention indique que Grillparzer vit Nestroy et Wenzel Scholz se produire sur scène[70] et la seconde, datée du 18 septembre 1847, souligne qu'au terme d'un voyage long et harassant, il voulut de nouveau assister à l'une de leurs représentations, à l'occasion d'une tournée de Nestroy au Thalia-Theater de Hambourg[71]. Son espoir fut toutefois déçu, car la tournée des deux acteurs comiques viennois avait déjà pris fin. À l'évidence, Grillparzer nourrissait donc de l'estime et de l'admiration pour le comédien Nestroy. Il n'est d'ailleurs pas exclu que Grillparzer ait connu personnellement Nestroy : tous

[64] Voir Hein, *art. cit.* (2012), p. 65.
[65] Grillparzer, *HKA* III, 2, p. 54 : « Für jeden Fall werde ich am Tage der Aufführung an den zur Abholung der Billette bestimmten Ort hinsenden, und findet sich nichts für mich, es ganz natürlich finden und Sie darüber nicht weniger von Herzen lieb haben. »
[66] *Ibid.*, *HKA* II, 9, p. 71 : « Stoff zu einem burlesken Stück, etwa für Raimund… ».
[67] Grillparzer, *SW* III, p. 829-832, ici : p. 829 : « einer der merkwürdigsten Erscheinungen im Kreise der deutschen Dramatik ».
[68] Réunis dans *ibid.*, p. 829-832.
[69] *Ibid.*, p. 832 : « ein eigentlich volksmäßiges Theater im besten Sinn des Wortes ».
[70] Voir *ibid.*, p. 901.
[71] Voir *ibid.*, *SW* IV, p. 708.

deux furent membres de la *Concordia*, une association d'artistes qu'un autre dramaturge populaire viennois, Friedrich Kaiser, avait fondée au début des années 1840 et que Grillparzer fréquentait régulièrement. Ces divers éléments sont en tout cas le signe d'un contact réel de Grillparzer avec l'« autre » théâtre (les scènes des faubourgs de Vienne) que le théâtre noble pour lequel il écrivait.

En 1846 enfin, parvenu quasiment au terme de sa production littéraire, Grillparzer reconnut ouvertement l'influence décisive exercée sur lui par ses premières expériences du théâtre populaire : « Les impressions de jeunesse, on ne s'en défait pas. Dans mes propres travaux, on remarque que, au cours de mon enfance, j'ai raffolé des contes, mettant en scène des esprits et des fées, donnés au Theater in der Leopoldstadt[72]. »

Cependant, selon Yates, aucune des comédies de jeunesse de Grillparzer ne trahit de manière notable une réelle influence de la tradition spécifiquement viennoise de la comédie populaire[73], hormis peut-être *Das Narrennest*, qui inclut un domestique comique (Bomsen) de la veine de Kasperl et, éventuellement, *Der Zauberwald* (1808), un opéra comique fragmentaire surtout inspiré du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare. À part ces deux exemples, les premiers écrits de Grillparzer témoignent surtout d'un intérêt précoce pour la comédie en général.

Par la suite, Grillparzer invite lui-même à plusieurs reprises ses lecteurs à retrouver dans ses œuvres, soumises aux normes formelles du classicisme, les traces diffuses du théâtre populaire viennois issu de l'héritage baroque. À ce sujet, Roger Bauer constate à juste titre que, depuis ses premiers essais jusqu'au livret de *Melusina*, voire jusqu'au drame mythique *Libussa*, plusieurs des œuvres de Grillparzer « sont conçues et composées sur des schémas dramatiques ressortissant à la tradition du théâtre ostentatoire de l'âge baroque[74]. » Il faut toutefois préciser dès l'abord que les traces de motifs ou de techniques empruntés au théâtre populaire varient considérablement de pièce en pièce, en quantité comme en importance. Il y en a peu, par exemple, dans *Sappho*, qui a été composée avec une simplicité classique pour faire contrepoids au sensationnalisme de *Die Ahnfrau*[75], et il n'y en a guère plus dans *Des Meeres und der Liebe Wellen* et *Ein Bruderzwist in Habsburg*, pièces généralement considérées comme les chefs-d'œuvre de Grillparzer. En revanche, le schéma traditionnel baroque de la mise à l'épreuve du héros se retrouve dans des pièces aussi diverses que *König Ottokars Glück und Ende*, *Ein treuer Diener seines Herrn*, *Der Traum ein Leben*, *Weh dem, der lügt !*, *Die Jüdin von Toledo* ou encore *Esther*.

---

[72] *Ibid.*, p. 692 : « Die Jugendeindrücke wird man nicht los. Meinen eigenen Arbeiten merkt man an, daß ich in der Kindheit mich an den Geister- und Feenmärchen des Leopoldstädter Theaters ergötzt habe. »
[73] Voir également Yates, *art. cit.* (1973), p. 135.
[74] Roger Bauer, *La Réalité, royaume de Dieu. Études sur l'originalité du théâtre viennois dans la première moitié du XIX^e^ siècle*, Munich, Hueber, 1965, p. 396.
[75] Voir Grillparzer, *HKA* I, 16, p. 127.

Dans un article particulièrement stimulant consacré aux relations de Grillparzer avec le théâtre populaire viennois[76], W. E. Yates a résumé en quelques points les caractéristiques du style dramatique de Grillparzer qui ont été interprétées par la critique comme les expressions majeures de l'influence du théâtre populaire sur les pièces de l'auteur :

1) *La langue*. La langue de Grillparzer, comme il l'avoue non sans fierté, est celle d'un « poète dorien » parlant « la langue de [s]a patrie »[77]. Toutes ses pièces révèlent en effet une tendance à user non seulement de formes d'oralité, mais encore de certaines formes dialectales, d'idiomes et de tournures de phrase particulières propres au « viennois ». C'est également le cas dans *La Toison d'or*, et il faut ici renvoyer aux excellents articles que le germaniste autrichien Sigurd Paul Scheichl a consacrés aux « wienerismes » et, de manière plus générale, à la langue de Grillparzer[78].

2) *La théâtralité*. La longue familiarité de Grillparzer avec les conventions du théâtre populaire viennois a sans nul doute conditionné son approche même du drame. Selon Grillparzer, le drame véritable se caractérise par son degré de théâtralité, raison pour laquelle il jugera avec sévérité les traits épiques de sa *Toison d'or*, la qualifiant dans son autobiographie de « monstruosité » et condamnant sa forme d'un point de vue dramatique (« Einmal ist die Trilogie oder überhaupt die Behandlung eines dramatischen Stoffes in mehreren Teilen für sich eine schlechte Form. Das Drama ist eine Gegenwart, es muß alles, was zur Handlung gehört, in sich enthalten. Die Beziehung eines Teiles auf den andern gibt dem Ganzen etwas Episches, wodurch es vielleicht an Großartigkeit gewinnt aber an Wirklichkeit und Prägnanz verliert… »). Les critères implicites contenus dans cet argument sont caractéristiques de la conception du drame de Grillparzer : ses critiques portant sur la « faiblesse » de la forme de la trilogie sont dues au fait qu'une bonne partie des deux premiers volets de la trilogie, *Der Gastfreund* et *Die Argonauten*, repose sur des passages de nature épique et que le traitement de l'histoire proposé par Grillparzer inclut inévitablement de longs passages narratifs. L'exemple type dans *Der Gastfreund* est fourni par le long récit de Phrixos aux vers 270 et suivants ; dans *Die Argonauten*, le point culminant de la légende, l'affrontement de Jason avec le dragon retenant la Toison, a eu lieu hors scène, et le récit de son triomphe (v. 1586-

[76] Voir Yates, *art. cit.* (1973), p. 136 *sqq*.
[77] Grillparzer, *SW* IV, p. 441 : « Ich bin ein dorischer Dichter » ; « rede die Sprache meines Vaterlandes ».
[78] Sigurd Paul Scheichl, « Konnte Grillparzer Deutsch ? Gedanken zu einer Geschichte der deutschen Literatursprache in Österreich seit 1800 », *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* 3. Folge 19 (1996), p. 147-169 et « "Niederösterreichisches". Wienerische Elemente in Grillparzers Epigrammen », in : *Bis zum Lorbeer versteig ich mich nicht. Festschrift für Jürgen Hein*, éd. par Claudia Meyer, Münster, Ardey-Verlag, 2007, p. 261-268. On doit également à Scheichl des analyses importantes de la langue de Nestroy et de Raimund.

1596) s'effectue sur un mode purement narratif. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si les deux premières parties de la trilogie sont rarement mises en scène, contrairement à *Médée*, qui a pris place au sein du répertoire classique du théâtre de langue allemande.

On ajoutera ici qu'à partir du milieu des années 1820, les réflexions de Grillparzer sur l'importance primordiale de la plasticité dans le drame ont été complétées par sa lecture de Lope de Vega qui prend peu à peu la place de Calderón, comme Goethe prend celle de Schiller, dans son olympe esthétique. Cet intérêt pour la théâtralité, plongeant ses racines dans la tradition théâtrale viennoise, trouve écho dès les toutes premières pièces de Grillparzer, qui se caractérisent par le soin apporté à l'action, à la somptuosité des effets scéniques et à la richesse des costumes. Ainsi, le deuxième acte de *Libussa* débute, comme souvent les pièces du théâtre populaire viennois, par une scène contenant de la musique et de la danse[79], et il existe plusieurs éléments comiques dans les actes situés au milieu de la pièce, incluant à la fois les énigmes et la capture de Primislaus par Libussa dans l'acte IV. C'est dans *Melusina*, livret d'opéra composé pour Beethoven en 1823, que l'on perçoit sans doute le mieux l'influence de la comédie populaire sur Grillparzer. Sur le plan purement formel, il s'agit assurément de la pièce la plus proche de la tradition du théâtre populaire : on y trouve, comme dans *Libussa*, de la danse, des effets scéniques spectaculaires et même un serviteur comique rappelant Hanswurst. De manière plus générale, la constellation héros / domestique pourvu de traits hanswurstiens, comme Zawisch, Naukleros ou Leon, rappelle la configuration inscrite dans les conventions du théâtre populaire. Dans ce *Zauberspiel* composé dans la veine du *Wiener Volkstheater*, Melusina n'est pas un « esprit élémentaire » représentant l'élément aquatique comme l'Ondine de Fouqué, mais un être supérieur ayant le pouvoir de gouverner les hommes, de les mettre à l'épreuve et de les récompenser, à l'image des « génies » et des fées tutélaires qui peuplent les pièces des auteurs du théâtre populaire viennois jusqu'aux œuvres du premier Nestroy. En lien étroit avec la tradition du *Zauberspiel*, *Melusina* se présente comme une œuvre particulièrement riche en effets scéniques : outre la transformation complète de la scène à la fin du premier acte, Grillparzer y a recours à un grand nombre d'éléments formels renvoyant à la tradition du théâtre populaire viennois, comme l'intervention du chœur au tout début de l'œuvre ou l'introduction de la danse et du chant au début du deuxième acte. Les « génies », la fée tutélaire et surtout le valet Troll, « un pur Hanswurst[80] » selon Yates, apparaissent comme des personnages qui ne dépareraient guère dans les féeries chères au public du *Kasperltheater*. D'ailleurs, dans le scénario qu'il avait ébauché en 1817, Grillparzer avait eu initialement l'intention d'appeler son personnage Kaspar[81].

[79] Voir Franz Grillparzer, *Libussa*, éd. par Helmut Bachmaier, Stuttgart, Reclam, 1982, 2003, p. 22.
[80] Yates, *art. cit.* (1973), p. 145 : « a pure Hanswurst ».
[81] Voir Grillparzer, *HKA* I, 19, p. 65 *sq.*

Par ailleurs, les deux éléments qui rappellent sans doute le mieux les accessoires et autres talismans du *Zauberstück* viennois sont les joyaux de Libussa (dotés d'une fonction aussi bien symbolique que pragmatique, v. 338-349) et le portrait de Rahel dans *Die Jüdin von Toledo*, incarnant le pouvoir « magique » exercé par la beauté sur le roi. Dans *Libussa*, les éléments ressortissant à la tradition du théâtre populaire sont toutefois contrebalancés par de longs passages réflexifs : cette œuvre demeure essentiellement une réflexion sur la société, la loi et l'évolution de la culture. Yates met, à juste titre, en garde contre une éventuelle surestimation de l'influence du théâtre populaire dans ces deux pièces.

3) *La composition des pièces*. Plus convaincante est la notion de « construction cyclique » (*cyclical construction*) proposée par Yates pour décrire la composition de nombreuses pièces de Grillparzer. Dans *Ein treuer Diener seines Herrn* et *Weh dem, der lügt !* par exemple, l'action principale est précédée d'une tâche imposée au héros et suivie d'une conclusion dans laquelle l'exécution de cette tâche fait l'objet d'une évaluation. Cette structure correspond parfaitement au schéma de nombreuses œuvres populaires, comme *La Flûte enchantée* de Mozart. L'accent mis sur la dimension morale, caractéristique de Grillparzer, va de pair avec les actions à caractère cyclique issues des *Besserungsstücke*. Hormis *Der Traum ein Leben*, dont la forme rappelle fortement le schéma des *Besserungsstücke* des années 1820 et la tradition espagnole (*La vie est un songe* de Calderón), il ne s'agit toutefois de rien d'autre que de parallèles avec la tradition baroque, sans que l'on puisse parler ici d'influence directe du théâtre populaire viennois sur l'œuvre de Grillparzer.

4) *Les personnages comiques*. Enfin, les héros de Grillparzer sont, comme dans la tradition du théâtre populaire viennois, fréquemment accompagnés d'un serviteur ou d'un compagnon fidèle, comme Troll (*Melusina*), Zanga et (éventuellement) Leon (*Weh dem, der lügt !*). Ainsi, dans *Weh dem, der lügt !*, la seule comédie achevée de Grillparzer, le personnage comique de Galomir, jeune noble allemand, hérite certains traits caractéristiques du bouffon Hanswurst : son côté rustre et primitif n'a d'égal que sa grossièreté et sa bêtise (v. 1 365-1 464)[82]. Galomir est toutefois surtout la cible d'une satire dirigée contre les peuples slaves « primitifs ». Comme les personnages du théâtre populaire viennois, Leon est prompt à chanter et s'assigne lui-même une fonction traditionnelle de Hanswurst, celle du serviteur-compagnon. Mais son rôle est loin de se limiter à celui du serviteur et ses facettes sont beaucoup plus variées que celles de Hanswurst[83]. Il est ainsi bien plus perçu comme un acteur responsable que comme un serviteur soumis à son maître (« Ein

[82] Voir Grillparzer, *Weh dem, der lügt!*, éd. par Karl Pörnbacher, Stuttgart, Reclam, 1963, 2001, p. 60-66 (= acte IV).
[83] À ce sujet, voir également Sigurd Paul Scheichl, « "Weh dem, der lügt!". Grillparzers literarisches Lustspiel », in : *Deutsche Komödien*, éd. par Winfried Freund, Munich, Fink, 1988, p. 129-145, ici : p. 141.

treuer Diener seines Herrn »), tant avec Kattwald dans l'acte II que plus tard avec Atalus.

Conclusion

Pour conclure, d'un point de vue strictement théâtral, les pièces de Grillparzer sont donc au moins autant redevables à l'héritage comique du théâtre populaire, provenant des *Zauberspiele* de Raimund et de Schikaneder dans la tradition locale, ou encore de Lope de Vega dans le domaine espagnol, qu'à Goethe ou Schiller. Cela est vrai surtout des pièces clairement ancrées dans l'héritage baroque et/ou populaire, comme *Der Traum ein Leben*, mais vaut partiellement aussi pour les pièces habituellement tenues pour classiques, comme *Sappho*.

La tentation du prestige weimarien n'aura pas suffi à couper Grillparzer d'une large part de ses origines littéraires, la tradition locale viennoise. Ce n'est pas un hasard si Max Kommerell a qualifié le « classicisme » de Grillparzer de « théâtre populaire ennobli » (*veredeltes Volkstheater*), ajoutant en outre : « Comme Vienne est, malgré tout, éloignée de Weimar[84] ! » S'il a pu se servir de motifs et d'éléments formels issus de la comédie populaire viennoise (sur le plan de la composition de ses pièces, de leur langue – oralité, dialecte – et de leur théâtralité – effets scéniques, accessoires, etc. –), Grillparzer n'en a, malgré tout, jamais adopté l'esprit, tant la hauteur de son éducation, de sa sensibilité et de ses ambitions artistiques le séparait des dramaturges « populaires »[85].

Nous avons souligné que Grillparzer se considérait lui-même comme le troisième auteur classique de la littérature allemande, après Goethe et Schiller. Cette comparaison, empreinte autant de fierté que d'un sentiment d'infériorité et de résignation, est représentative aussi bien de la position de Grillparzer dans le champ littéraire et intellectuel de son temps que de son identité ambiguë, dont traitent à la fois son autobiographie fragmentaire, ses journaux, ses aphorismes et ses épigrammes. Lorsqu'il se dépeint lui-même comme l'« intermédiaire entre Goethe et Kotzebue dont [notre] théâtre a besoin », tout en s'irritant une fois qu'il « a atteint l'effet théâtral voulu »[86], Grillparzer souligne lui-même sa position charnière entre divers héritages littéraires et culturels.

Dans ses pièces comme dans ses réflexions poétologiques sur le drame, Grillparzer donne enfin à lire une interrogation sur le problème, les limites et la pertinence de la distinction entre *Bildungs-* et *Volkstheater* : l'art combinatoire de Grillparzer rend en effet caduque toute vision normative érigeant des frontières

[84] Max Kommerell, *Grillparzer. Ein Dichter der Treue*, 1936, texte reproduit in : *Franz Grillparzer*, éd. par Helmut Bachmaier, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1991 : « Wie fern von Weimar ist mit alledem Wien. »
[85] Voir Yates, *art. cit.* (1973), p. 140.
[86] Grillparzer, *SW* IV, p. 442 : « Mittelding zwischen Goethe und Kotzebue, wie ihn das Theater braucht » ; « den Theatereffekt erreicht habe ».

entre littérature « d'en haut » et littérature « d'en bas ». En reliant, dans ses réflexions théoriques comme dans sa pratique théâtrale, l'héritage du classicisme de Weimar, la tradition du théâtre populaire viennois et l'ensemble du théâtre européen, en particulier Shakespeare et la tradition espagnole (Calderón, Lope de Vega), Grillparzer remet en cause la partition, par essence normative, entre littérature d'en haut et littérature d'en bas : privé de la vivacité qu'il reconnaît avec justesse à la tradition du théâtre populaire, le théâtre classique allemand se réduit pour lui au « dramatique », sans pouvoir atteindre au « théâtral ». La tension entre les divers héritages que Grillparzer mobilise pour les fondre dans sa dramaturgie, l'intégration dans le drame sérieux d'éléments ressortissant à la tradition du théâtre populaire ainsi que l'aspiration à « une synthèse entre la fraîcheur populaire et l'idée poétique, entre la vie réelle et la culture[87] » témoignent aussi bien de la position intermédiaire de son théâtre que de la diversité irréductible de sa production dramatique. Comme l'écrit Jürgen Hein, « Grillparzer n'a pas été empêché d'être un auteur de théâtre populaire, il a choisi sa voie, tout en reconnaissant – contrairement à Hebbel – les possibilités fécondes offertes par cet autre théâtre, dont la littérarisation était pour lui, en même temps, synonyme de vitalisation du *Bildungstheater*[88]. »

Marc LACHENY
Université de Lorraine – site de Metz

[87] Voir Hein, *art. cit.* (2012), p. 69 : « eine Synthese von volkstümlicher Frische und poetischer Idee, von wirklichem Leben und Bildung zu erreichen. »
[88] *Ibid.*, p. 73 : « Grillparzer war kein verhinderter Volkstheater-Dichter, er entschied sich für seinen Weg, aber er erkannte – anders als Hebbel – die fruchtbaren Möglichkeiten dieses anderen Theaters, dessen Literarisierung für ihn zugleich Vitalisierung des Bildungstheaters bedeutete. »

DÉCENCE ET INDÉCENCE DANS *SALOMÉ* (OSCAR WILDE, HELGA LACHMANN, RICHARD STRAUSS)

De tout temps, des Savonarole de toutes sortes ont lancé des anathèmes contre le théâtre, dont les plus innocentes manifestations étaient – et sont encore peut-être dans certaines régions – considérées comme fondées sur le besoin futile et impie qui pousse une partie de la population à assister à de dérisoires clowneries, ainsi qu'à un exhibitionnisme indécent. Rousseau a eu des prédécesseurs en Angleterre, le plus célèbre étant Jeremy Collier, auteur d'un pamphlet intitulé *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage* (*Brèves considérations sur l'immoralité et l'impiété du théâtre anglais*). Comme dans d'autres pays et à d'autres époques, il fut jusqu'en 1660 interdit aux femmes de monter sur la scène. S'offrir à la vue du public, même enveloppées de plusieurs couches de vêtements, relevait, d'après la tournure d'esprit qui se trouve à l'origine de cette interdiction, d'une forme de prostitution. Les rôles féminins étaient tenus par des hommes plus ou moins masqués, comme dans l'Antiquité gréco-latin et en Extrême-Orient, ou par de jeunes garçons dont la voix n'avait pas encore mué. Ces interdictions furent levées par Charles II lors de ce qu'on appelle la Restauration, mais qui fut, à certains égards, une instauration. On avance généralement que le séjour en France de l'héritier des Stuarts et l'intérêt qu'il prit au théâtre français expliquent en grande partie cette décision. On ajoute parfois que l'autorisation donnée aux femmes de jouer sur la scène des rôles faits pour elles les poussa à jouer dans la vie privée des personnages de haut vol des rôles de courtisanes également de haut vol. Ces fréquentations nullement secrètes contribuaient à rehausser le prestige de ceux qui s'y livraient, le roi Charles II lui-même donnant l'exemple. La rivalité amoureuse constitue un thème favori au théâtre. Elle continuait parfois en dehors de la scène, ayant pour héroïnes les mêmes que celles qui simulaient cette situation sur les planches. Entre simulation et stimulation il n'existe qu'une mince différence phonétique. Toujours est-il que quand l'immoralité des personnages fictifs devenait réelle dans la vie privée ou publique des actrices et parfois des acteurs, les accusations lancées contre le théâtre, considéré comme un foyer contagieux de mauvais exemples, et les théâtreux, reprenaient de la force. Cela se passait il y a deux ou trois siècles, et les campagnes menées contre l'art dramatique appartiennent au passé. Pourtant elles ont connu des renouveaux épisodiques, comme le montre la destinée des deux œuvres jumelles dont il est question ici.

La *Salomé* de Wilde et son avatar straussien constituent des terrains idéaux pour mener une enquête sur la décence et l'indécence au théâtre, car ces concepts existent aussi bien dans l'esprit des spectateurs que dans le tissu conjonctif de la pièce. L'histoire de Salomé, qui remonte à Flavius Josèphe et aux évangiles de saint Matthieu et de saint Marc, contient déjà des éléments capables de provoquer un sentiment de scandale. Depuis ses origines, l'histoire de Salomé a un caractère choquant. Wilde a poussé le scandale plus loin encore. Qu'une tête fraîchement coupée puisse servir de salaire – c'est le mot employé par Wilde – à la vedette d'un

one-woman show chorégraphique, qui tient du spectacle de striptease, ce n'est pas banal. Dans le récit de Flavius Josèphe, le seul qui contient le nom de Salomé, fille d'Hérodias, ou Hérodiade, la source de scandale se trouve dans l'adultère et le remariage d'Hérodiade avec son beau-frère Hérode Antipas. Jean-Baptiste n'apparaît pas dans le récit en question, mais dans un autre passage l'historien mentionne la mise à mort d'un homme vénéré pour ses vertus et pour le rite du baptême qu'il a instauré. Il ne peut s'agir que de Jean-Baptiste. C'est dans les deux évangiles mentionnés ci-dessus qu'on trouve la danse de la fille d'Hérodias, la promesse faite par le roi, l'exigence formulée par sa femme et par sa belle-fille, la décapitation du saint, l'apport de sa tête sur un plateau. On est dans l'horreur blasphématoire. Les nombreux tableaux qui représentent le sourire tranquille de la jeune fille souvent dénudée surplombant la tête martyrisée et auréolée peuvent passer pour des allégories de l'indécence. La mise à mort du prophète, premier martyr chrétien avant même la crucifixion de Jésus et la lapidation de saint Étienne, est forcément scandaleuse, mais servir sa tête, portée par un maître d'hôtel impassible, sur un plat habituellement destiné à exhiber un mets raffiné, appétissant et somptueusement présenté, contient une connotation de cannibalisme, à laquelle s'ajoute une dose à faire frémir d'humour noir à la Buñuel. Les toiles représentent souvent un domestique venant livrer le macabre plateau dans la salle où se tient le festin. Cela pourrait se voir dans une parodie satanique d'eucharistie au cours d'une messe noire. De tels détails cependant ne figurent que de façon allusive dans le bref récit des évangélistes, mais une anecdote de ce genre a de quoi troubler le lecteur, à plus forte raison si elle appartient à l'Histoire Sainte. Les riches amateurs d'art qui en Italie notamment commandaient à des peintres ce genre de représentation accrochaient-ils le tableau dans leur salle d'apparat ? Alors que l'horreur des crucifixions et des scènes de martyre semble sublimée par la sainteté du sacrifice, le spectacle d'une tête coupée provoque un malaise. Il y en a plusieurs dans Shakespeare, celles des deux fils de Titus Andronicus, de Macbeth et de Cloten (dans *Cymbeline*) et elles ont contribué à entretenir, notamment en France, où les règles interdisant la représentation physique de la violence au théâtre ont laissé une influence durable, la réputation de barbarie et de mauvais goût qui a flotté assez longtemps autour de lui. Qu'auraient dit Voltaire et ses disciples s'ils avaient connu *Titus Andronicus*, que certains traducteurs, jusqu'au XX^{e} siècle, tels que Pierre Messiaen, ont exclu du corpus shakespearien ?

Dans *Salomé*, le public voit apparaître la tête de Jean-Baptiste, habilement reconstituée à la manière des figures de cire du Musée Grévin ou de chez Madame Tussault, et l'on comprend que beaucoup de spectateurs et de spectatrices aient pu à cette vue éprouver un haut-le-cœur allant parfois peut-être jusqu'à l'évanouissement. Cela aurait pu avoir lieu dès l'année 1892, mais comme la pièce de Wilde, écrite en français et destinée à Sarah Bernhardt, qui, à quarante-neuf ans, avait l'âge d'Hérodias plutôt que de sa fille, ces incidents n'ont pas dû se produire souvent. Les représentations prévues pour l'actrice française n'ont pas eu lieu, car interdites par la censure, pour cause d'indécence, naturellement. Strauss en a été victime lui aussi, du moins pendant quelques mois, car la représentation fut inter-

dite à l'Opéra de Vienne, ce qui chagrina Gustav Mahler, qui souhaitait y monter l'œuvre de son confrère et ami. L'œuvre dut attendre la fin de l'année 1905 pour être représentée à Dresde, où elle obtint un succès qui dure encore. Un bruit circule selon lequel la cantatrice sollicitée pour le rôle, Marie Wittich, le refusa tout net en déclarant : « Je ne vais pas chanter ça ! Je suis une femme honnête ». Strauss réussit tout de même à la convaincre de le chanter, mais, moins persuasif qu'Hérode, ou n'ayant pas les mêmes moyens, non de le danser. Une ballerine se dévoua. On ne connaît cette anecdote que par un article publié par Shireen Malik, "Salome and her dance of the Seven Veils", dans le recueil dirigé par Jennifer Heath : *The Veil: Women Writers on Its History, Lore, and Politics* (University of California Press, 2008). En l'absence de l'original allemand, il est intéressant de citer la version anglaise de cette phrase : « *I won't do it; I'm a decent woman* ». Le mot anglais *decent* n'a pas exactement le même sens que le quasi-homographe français, et M. Paul-André Claudel, qui a mis cette phrase en épigraphe de son très remarquable et exhaustif ouvrage sur le mythe de Salomé[1], a bien fait de le traduire par *honnête*, mais la présence de l'adjectif anglais s'inscrit assez bien dans le sujet traité ici.

Si l'histoire de Salomé a rarement donné lieu à des transpositions musicales, Judith, qui a elle-même procédé à la décapitation du méchant Holopherne, figure dans plusieurs opéras, le plus célèbre étant la *Juditha triumfans* de Vivaldi. Il faut ajouter un détail significatif : Wilde a jugé bon d'emprunter à Flaubert, en le modifiant légèrement, un nom de consonance hébraïque, Iokanaan, pour remplacer celui, familier de Jean, ou Jean- Baptiste. Dans la version allemande, il s'appelle Jochanaan. Ce détail onomastique autant que cacophonique ajoute à cette histoire une touche d'exotisme archaïque et oriental qui s'accorde mal avec la tradition religieuse dans laquelle baigne le public européen. Wilde s'est permis une petite substitution, le Ionakaan de Flaubert devenant Iokanaan. On sent une volonté de désacralisation dans ce choix. Avec son *Hérodias*, le dernier des *Trois contes*, Flaubert s'est livré à une sorte de parodie de récit historique, accumulant les détails et les références à la Judée romaine en présentant celle-ci comme un méli-mélo d'ethnies venues de partout, ce qui a forcément pour effet de repousser à l'arrière-plan la présence mystique du christianisme naissant et de présenter le martyre de Jean-Baptiste comme une anecdote barbare parmi d'autres. Wilde n'a pas repris tout l'éparpillement contextuel qui caractérise le conte de Flaubert – incidemment il faut noter que Flaubert, qui pesait le moindre de ses mots, n'a pas utilisé le mot *conte* par hasard – et Strauss encore moins, car il a éliminé la plupart des références extérieures à l'intrigue principale. Wilde a cependant été influencé par Flaubert en reprenant au moins l'esprit de l'orientalisme pittoresque poussé jusqu'à la parodie. En plus, Wilde insiste sur le fait que la décapitation de ce Iokanaan constitue le clou d'une festivité gloutonne et copieusement arrosée, ce qui ajoute au climat d'impiété qui caractérise la pièce. Il ne l'a pas complètement inventée, car on trouve déjà cette mise en scène dans de nombreux tableaux. Les querelles ridicules qui animent les cinq Juifs ont inspiré la verve musicale de Strauss. Il en a fait

[1] *Salomé*, Paris, Ellipses, collection « Biographies et mythes historiques », 2013.

une fugue, dans le même esprit bouffon que celle de Berlioz dans *La Damnation de Faust*, où c'est le mot *amen* qui sert de motif. Ces discussions théologiques réduites à une criaillerie de slogans sommaires contribuent au climat irrévérencieux de la pièce, qui cependant n'a pas forcément pour effet d'ébranler la foi du public.

Ce qu'on appelle en anglais la justice poétique, *poetic justice*, qui se manifeste quand, à la fin d'une pièce ou d'un conte, les méchants sont punis et les bons récompensés, ne se réalise qu'imparfaitement. Des trois morts de la pièce, seule Salomé mérite son sort, mais celui qui la punit est plus coupable qu'elle. Pourtant il ne perd ni son trône ni sa vie. Aucun Commandeur ne vient prendre Hérode par la main pour le conduire en Enfer et certains spectateurs sortent du théâtre frustrés, mécontents, choqués. Toute cette puissance de choc se trouve renforcée, plutôt qu'édulcorée, par l'humour noir qui apparaît dans plusieurs répliques d'Hérode, non reprises par Strauss dans son opéra, quand il parle de la mort, la mort des autres surtout, avec une désinvolture facétieuse. Il existe une forme d'irrespect dans le style au sens large dans la pièce de Wilde, qui fait d'Hérode un roi d'opérette, comme le roi Ouf dans *L'Étoile* de Chabrier, *Le Roi Candaule* de Gide, mis en musique par Zemlinski, ou *Le Roi Pausole* d'Honegger, d'après Pierre Louÿs. C'est un tyran craintif. Il a également un côté Ubu. On ne retrouve peut-être pas exactement le même message à la fin de l'opéra de Strauss, qui a fait du tétrarque un personnage passionné et tourmenté, au point que, contrairement à ce qu'on aurait pu attendre, le rôle n'est pas conçu pour un ténor-bouffe, à la manière de Michel Sénéchal, de Gerhardt Stolze ou de Heinz Zednik, bien que ces deux derniers se soient illustrés dans cet emploi. On a plus souvent entendu des ténors héroïques, des Tristan, des Siegfried, des chanteurs même encore au sommet de leur carrière, tels que Ludwig Suthaus, Max Lorenz ou Jon Vickers. Strauss a encouragé ces emplois en donnant à Hérode des envolées suggérant la passion plus que la sottise ou la tyrannie. Le premier interprète du rôle en 1905 à Dresde fut le ténor tchèque Karl Burrian ou Burian (1870-1924), célèbre pour ses interprétations wagnériennes. Incidemment, presque personne ne sait ce que signifie le mot *tétrarque*, mais son utilisation contribue à l'exotisme antiquisant du texte.

Iokanaan lui-même offre un visage un peu caricatural. Imagine-t-on saint Jean-Baptiste s'exprimant avec une véhémence aussi tonnante, hyperbolique, répétitive, le tout chargé d'une préciosité accumulative par laquelle Wilde semble se parodier ? Dans le numéro de *L'Avant-Scène* publié en 1983 et consacré à la *Salomé* de Strauss, la musicologue Stéphane Goldet, qui s'appuie sur des sources indiscutables, fait savoir que le compositeur n'avait aucune sympathie pour ce personnage, qu'il considérait comme un imbécile, et qu'il a doté d'une ligne mélodique sommaire et monotone, où dominent les écarts de quartes. Cela fait partie de ce qu'on peut considérer comme un ensemble d'intentions irrévérencieuses à l'égard de l'Histoire Sainte. De très grands chanteurs lui ont donné leur voix, tels que Hans Hotter, Paul Schöffler, Eberhardt Wächter, Sigmund Nimsgern, Dietrich Fischer-Dieskau, et de nos jours Bryn Terfel ou Mathias Goerne. Strauss a conçu ce rôle pour un baryton, non une basse, comme on aurait pu s'y attendre, ce qui aurait eu pour effet de vieillir le prophète. Le compositeur a peut-être voulu souligner que le

saint prisonnier est jeune, comme Narraboth et Salomé, les trois personnages qui ont une destinée tragique. Toujours est-il que, malgré la solennité impressionnante que la musique de Strauss lui confère, au service de laquelle les interprètes les plus prestigieux se sont dévoués, le Jochanaan allemand reste le Iokanaan de Wilde, personnage caricatural, plus proche de Savonarole que de Jean-Baptiste, prosélyte fanatique déversant des anathèmes dénués de la moindre lueur de charité. Une grande partie des spectateurs actuels reste insensible à ce qu'il y a d'irrespectueux dans cette manière de déformer la figure quasi angélique du saint homme.

Du temps de Wilde et de Strauss cette dégradation devait choquer de nombreux spectateurs et, en amont des spectacles qui n'ont pas eu lieu, cet aspect de l'œuvre a pu peser dans l'interdiction prononcée par les censeurs. Cet aspect de la pièce, son caractère irrévérencieux à l'égard de la religion, échappe peut-être assez souvent à la conscience des spectateurs actuels, plus par désintérêt et méconnaissance de la question que par manque de sensibilité. Hérode et Hérodias pratiquent des cultes païens, et les Juifs qui discutent de façon ridicule apparaissent plus comme des étrangers pratiquant une religion exotique et incompréhensible, que comme des pharisiens ou des esséniens appartenant à la même tradition religieuse que les personnages principaux du drame. Aujourd'hui, ce sont les metteurs en scène qui pratiquent la délocalisation. C'est ce que fait Wilde tout en situant le lieu de l'action en Judée, comme dans les sources, mais c'est une Judée mythologique et polythéiste qui ne ressemble pas à celle qu'on imagine à la lecture des évangiles ou à celle de Flavius Josèphe. Cependant, cultivant l'incohérence avec sa désinvolture habituelle, Wilde transforme Hérode à mi-chemin, faisant de lui un monothéiste reconnaissant la sainteté de son prisonnier, ce qui ne l'empêche pas d'ordonner sa mort à la suite d'un serment imbécile. Comme il arrive souvent, on ne devine pas à coup sûr contre qui s'exerce la dérision. Sur ce point, Wilde s'écarte des textes évangéliques, où Hérode est présenté comme un roi qui craint de perdre son trône, capable de commettre les pires crimes pour conjurer le sort, non comme un potentat idolâtre et superstitieux à la légitimité douteuse.

Offenbach et ses librettistes rendaient burlesques les dieux de l'Antiquité. Wilde se promène sur le fil du rasoir, car malgré toutes les distorsions, l'action se passe dans un lieu rendu sacro-saint par les récits évangéliques. Hérode peut être un personnage odieux et tourmenté, comme dans *L'Enfance du Christ* de Berlioz, mais on a du mal à le considérer comme un personnage provoquant la dérision plus que l'horreur.

Pourquoi Wilde a-t-il jugé bon d'écrire cette pièce en français, alors que la virtuosité de son style, dans sa langue maternelle, semblait mieux convenir à l'écriture d'un texte propice à toutes sortes de somptuosités orientalistes, comme chez Flaubert, chez Moreau, et plus tard chez Strauss ? A-t-il pensé que, comme jadis le latin, le français laissait mieux passer les expressions scabreuses ? Ce qui frappe dans la *Salomé* de Wilde, ce n'est pas l'audace mais plutôt la relative pauvreté du vocabulaire, que fait ressortir le procédé de la répétition.

On a souvent jugé le français de Wilde un peu simpliste et maladroit, peu idiomatique pour tout dire, symptomatique d'un auteur plus capable de lire cette

langue que de la parler ou de l'écrire. On peut penser que le caractère quelque peu basique de cet usage apparemment précautionneux d'une langue étrangère vient, comme suggéré plus haut, d'une connaissance limitée de cette langue et de ses ressources stylistiques. Il n'est pas impossible cependant que Wilde ait cultivé volontairement une certaine simplesse, mais quelles que soient les intentions de l'auteur, c'est le texte qu'il faut prendre en considération. Ce texte français peut provoquer au théâtre comme à la lecture une impression de retour à un degré élémentaire de la langue. Malgré leurs faiblesses assez criantes, les personnages de la *Salomé* de Wilde ne mentent pas, ils ne pratiquent pas l'hypocrisie, même si on les prend en flagrant délit de contradiction. Pour mentir, il faut avoir de l'esprit, comme l'indique l'étymologie. Les personnages de Wilde n'en ont pas beaucoup. Quand Salomé se dit horrifiée par la laideur de Iokanaan après avoir fait l'éloge dithyrambique de sa beauté, il faut peut-être oser un paradoxe interprétatif et déduire que ne supportant pas le moindre refus, elle s'exprime avec sincérité, sous l'effet de la colère. Elle ne cherche pas à piquer au vif Iokanaan, à le décontenancer à l'aide d'une banale manœuvre rhétorique. En cela, la blancheur du langage, associée aux autres récurrences du thème de la blancheur dans la pièce, reflète la candeur des personnages, mais cette candeur, associée à un manque total de conscience, qui la rend à la fois béate et perverse, expression d'un cynisme animal, comme l'indique l'origine du mot (souvent mal compris de nos jours), fait partie des diverses facettes de l'indécence qui constitue l'un des leitmotive de la pièce, comme du présent article. L'histoire de Salomé est devenue un épisode érotique et horrifique de l'Histoire Sainte, ce qui relève de la parodie blasphématoire.

D'autres versions du récit tiré des évangiles et du texte de Flavius Josèphe placent Hérodias, alias Hérodiade, au centre du drame. Dans la plupart d'entre elles, c'est elle qui exige la mise à mort de Jean-Baptiste. Chez Wilde, elle ne fait qu'approuver et soutenir la réclamation venue de sa fille. Elle n'est cependant pas absente de la trame thématique de la pièce, et l'auteur a même développé son rôle de façon à lui donner une signification morale. Elle a mené dans sa jeunesse une vie de débauche et d'ambition. Arrivée à un âge canonique il ne lui reste que des regrets, de l'amertume, de la hargne, de la jalousie. La mort de son dénonciateur acharné lui apportera-t-elle la paix intérieure ? Certainement pas. Tout cela donne une leçon en somme très édifiante. On peut en tirer un sermon.

La transformation de la pièce de Wilde en opéra change l'aspect général de l'œuvre. Le style de Helga Lachmann est plus fouillé, plus abondant que celui de son modèle. Le type de chant imposé à la cantatrice qui incarne le rôle principal peut difficilement évoquer le discours d'une adolescente. Strauss n'appartient pas au mouvement vériste, ni au style expressionniste. La musique de ce continuateur de Wagner, tout agitée, bariolée et tonitruante qu'elle est, se rapproche plutôt de celle des compositeurs de son temps qui ont porté l'art de l'orchestration au sommet de la somptuosité, tels que Rimski-Korsakov et bientôt son disciple Stravinski, le Schönberg des *Gurre Lieder* ou de *Pelléas et Mélisande*, ainsi que son ami et rival Gustav Mahler. En passant de la *Salomé* de Wilde à celle de Strauss, on passe en matière de style de la pauvreté à la richesse, mais qu'en est-il du caractère vo-

lontairement scandaleux, ou du moins dérangeant de l'œuvre ? Strauss a-t-il à sa façon rejoint l'esthétisme décoratif et sublimé des tableaux de Gustave Moreau ? En partie peut-être, mais en partie seulement. Les suraigus qu'on entend sans cesse dans le rôle de Salomé peuvent aux oreilles des auditeurs paraître relever de la pure virtuosité vocale, ou au contraire de l'expression de la passion et de la colère. La colère au théâtre et à l'opéra peut provoquer des effets comiques ou tragiques, plutôt qu'indécents. Les substrats d'indécence que contiennent les deux *Salomé* commentées ici (supposons qu'on parle de deux *œuvres*, afin de justifier la désinence féminine du participe passé) viennent surtout du fait que la colère criminelle qui mène aux deux catastrophes finales émane d'une très jeune fille de qui l'on attend un prolongement de l'innocence enfantine. Toutefois l'atteinte des sommets de la tessiture, en partant d'un tremplin situé beaucoup plus bas, demande aussi une puissance vocale et pulmonaire qu'on ne trouve que chez les sopranos dramatiques plutôt que lyriques, ce qui s'accorde difficilement avec le rôle tel qu'il est écrit dans le livret. Cette contradiction a peut-être été voulue par Strauss, afin de placer son opéra dans la tradition héroïque, alors que le texte de Wilde semble appeler la collaboration d'un Offenbach plutôt que celle du futur compositeur d'*Elektra.* À propos d'*Elektra* justement, on peut s'étonner du fait que des cantatrices comme Mary Wittich, Birgit Nilsson, Astrid Varnay, sopranos wagnériennes, aient pu assumer le rôle, mais c'est ce que voulait Richard Strauss qui, avant de découvrir et d'imposer Ljuba Welitsch, disait que sa Salomé est une jeune fille de seize ans dotée de la voix de Brünnhilde. On a entendu et on entend encore toutes sortes de sopranos – parfois même des mezzo-sopranos comme Maria Ewing ou Catherine Ciezinski – interpréter la jeune princesse, et même des cantatrices spécialisées dans le *bel canto* italien, telles que Catherine Malfitano ou Monserrat Caballé.

Il ne faut cependant pas réduire la musique de Strauss à une fonction qui serait presque froidement esthétique, s'interdisant toute sensualité. L'interlude orchestral qui accompagne la danse des sept voiles pendant environ neuf minutes a souvent été jugé sévèrement, certains critiques dénonçant une vulgarité à base de clichés orientalistes, digne d'accompagner par ses rythmes déhanchés une danse du ventre accomplie dans un bouge portuaire plus qu'une chorégraphie qui, malgré les sept étapes du dénudage prévues au programme, devrait viser à une certaine dignité en accord avec le contexte évangélique. Il est permis de juger injustes ces dénigrements. Tout d'abord il n'y a pas grand-chose d'évangélique dans la pièce ni dans l'opéra, et même Iokanaan semble plus occupé à vitupérer les trois membres de la famille royale qu'à prêcher une nouvelle morale et une nouvelle religion. La danse des sept voiles fait partie des deux paroxysmes des deux œuvres – incidemment, celle de Wilde ne peut pas exister sans musique – le second étant constitué par les monologues à la fois triomphants, impudiques et macabres que Salomé lance à pleine voix à la fin. Tout comme les illustrations d'Aubrey Beardsley, la transposition du texte théâtral de Wilde a inévitablement pour conséquences un surcroît d'esthétisation du thème initial ainsi qu'une grande diversité interprétative, les chanteurs et les chanteuses ayant des couleurs et des puissances de voix différentes.

La soprano bulgare Ljuba Welitsch – son prénom vient d'une racine slave, également d'origine indo-européenne, puisqu'on le retrouve dans *leben* et *love*, qui signifient l'amour –, qui interpréta le rôle de Salomé sous la direction de Richard Strauss, est restée dans les mémoires et dans les enregistrements comme la Salomé du XX^{e} siècle. Voix puissante et souple, sans crispation dans l'aigu, d'une fraîcheur juvénile sinon enfantine, capable d'exprimer à la fois l'insolence, la passion, la sensualité, elle correspond à ce qu'on attend de Salomé, surtout après la lecture des nombreux commentaires qui se déversent sur elle et la décrivent comme à la fois agent et victime d'un érotisme éruptif. D'autres cantatrices, comme Leonie Ryzanek (qui a interprété le rôle d'Hérodias à la fin de sa carrière), Gwyneth Jones ou Cheryl Studer, ont pu, au moins dans les studios d'enregistrement, donner l'illusion d'une Salomé encore adolescente.

Dans les commentaires que la pièce et l'opéra ont suscités, il est question de désir irrépressible contenant déjà le ressort pervers du sadisme sanguinaire. La succion du sang sur les lèvres de Iokanaan évoque le vampirisme, et les monologues de la fin sont assimilés à un orgasme prolongé. Certains commentateurs vont jusqu'à l'accuser d'envoûter Narraboth et de provoquer son suicide, alors que Narraboth s'est envoûté tout seul jusqu'à l'auto-immolation.Tout cela peut paraître excessif, mais dans un cas comme celui-ci, où les notions de décence et d'indécence impliquent la participation des récepteurs, il est normal de prendre celle-ci en considération. Si le style de Wilde provoque un effet de distanciation, à l'inverse le bouillonnement straussien, autant dans les voix que dans l'orchestre, indique un engagement passionné de la part du compositeur. Sur ce point, la musique elle-même et l'importance numérique autant que sonore de l'orchestre contribuèrent au choc ressenti par le public, en plus du sujet traité. Quand l'opéra fut chanté pour la première fois à Dresde, certains caricaturistes représentèrent Strauss sous la forme d'un chef de guerre à la tête d'un bataillon d'artillerie, tout comme Berlioz au siècle précédent. Le reproche sous-jacent adressé à ces deux compositeurs laisse entendre que c'est contre le public qu'ils font tonner la canonnade. Cela rejoint le vieux grief que certains moralistes nourrissent envers le théâtre en général, accusé d'agressivité foncière contre les bonnes mœurs et le bon goût, en plus du supposé dommage infligé aux tympans dans le cas de la musique d'opéra, qui encore aujourd'hui provoque toutes sortes de méfiances.

Beaucoup de commentateurs journalistiques et autres pensent exprimer un jugement définitif en qualifiant les deux *Salomé* de caractéristiques d'un art décadent. Que signifie exactement ce terme ? Décadent par rapport à quoi ? Ce mot évoque de façon inquiétante le mot *entartet*, dégénéré, dont se servaient les nazis pour se livrer à des autodafés de livres et d'œuvres d'art. La musique elle-même de Richard Strauss est parfois affublée du même vocable, alors que les cent musiciens et les dix-sept chanteurs et chanteuses, sans oublier le chef d'orchestre, convoqués par le compositeur, offrent aux auditeurs un mélange de puissance et de subtilité qui requiert une suprême maîtrise de leur technique professionnelle. La décadence se trouve plutôt du côté de ceux qui la voient là où elle n'est pas, et parfois aussi du

côté de certains metteurs en scène qui ne comprennent rien à la pièce et la réduisent à ces schémas simplistes. Il ne reste que l'indécence, sous sa forme ostentatoire.

Une question se pose. Si le public s'indigne et crie, contre qui s'indigne-t-il ? Contre les méchants personnages, la femme qui a répudié son mari pour épouser le frère de celui-ci – la répudiation est moralement condamnable en soi, mais si les femmes s'y mettent aussi, alors qu'elle est généralement réservée en droit aux mâles, où allons-nous ? –, contre le roi Hérode, incarnation du vice, et l'ingénue délurée qui donne son nom à la pièce, ou contre l'auteur qui a étalé toutes ces turpitudes avec une complaisance indécente ? Il est dit aussi que le malheureux ex-mari et frère a précédé Jean-Baptiste, alias Iokanaan, dans la citerne qui sert de prison, qu'il y a séjourné si longtemps sans perdre la vie qu'il a fallu, dit Hérode sur un ton badin, l'étrangler une bonne fois pour toutes. L'auteur et ses personnages, forcément complices, méritent peut-être tous ensemble la réprobation indignée. C'est du moins une réaction assez courante dans le public que d'identifier l'auteur avec ses personnages, y compris les plus criminels, et même chez certains metteurs en scène, comme celui qui, récemment, a mis Bizet au pilori pour avoir, selon lui, fait applaudir par le public le meurtre de Carmen. Dans le même ordre de réactions sottement naïves on raconte qu'aux États-Unis certains acteurs hollywoodiens spécialisés dans des rôles de malfaiteurs endurcis, reconnus dans la rue par des spectateurs, ont été violemment molestés. Malheur à ceux par qui le scandale arrive.

Le cas de *Salomé* présente une différence notable avec ces autres exemples, du fait que c'est un personnage féminin, Hérodias, sa fille ou les deux à la fois, ou successivement, qui ordonne l'étêtage du malheureux prisonnier. Il en va de même pour l'opéra de Strauss, pour d'autres raisons. Le spectacle et la musique, où règnent le mouvement, la couleur, l'exaltation, ont donné lieu à des commentaires fondés de façon soutenue sur la féminité de l'héroïne. Le numéro de *L'Avant-Scène* mentionné plus haut contient des commentaires prolixes sur la perversité de Salomé, sur son passage de l'état de vierge sage à celui de vierge folle avec un mélange de complaisance et de réprobation feutrée, et sur la figure de séductrice frustrée qu'elle représente. On trouve tout un florilège d'extrapolations qui présentent le personnage éponyme comme un rassemblement quasi encyclopédique de tout ce qu'on a considéré, ou peut-être qu'on considère encore, comme représentatif de la nature féminine, mais qu'on dissimule au public par décence, d'où l'indécence foncière du texte de Wilde et du lyrisme débridé du chant straussien. Il a suffi que Iokanaan sorte de sa citerne pour que la véritable nature de Salomé, sa nature hystérique à la fois au sens étymologique – faut-il rappeler que le grec *hysterikos* signifie utérus ? – et psychiatrique, apparaisse au grand jour, sans le moindre respect de la décence, puisque non seulement elle souhaite baiser la bouche du prisonnier, mais elle le fait savoir de façon répétitive et criarde. Ce baiser aura lieu, mais il provoquera sa condamnation. Elle rejoindra Iokanaan dans la mort, mais on hésite à évoquer le *Liebestod* wagnérien dans ce cas.

D'après toutes ces gloses, ce n'est pas un simple personnage légendaire qui figure au centre de l'œuvre, mais l'éternel féminin, un *ewig' Weibliche* qui mène non pas vers l'avant, comme chez Goethe, mais vers les profondeurs du psychisme

et du comportement sexué. Il en résulte selon les diverses interprétations un fond de misogynie ou au contraire une critique sous-entendue de la misogynie. On sait aussi qu'entre autres obsessions les disciples de Freud ne peuvent pas s'empêcher d'évoquer le thème de la castration à chaque fois qu'un instrument tranchant entre en action, même si celui-ci reste métaphorique. La décapitation de Iokanaan donne lieu à des exégèses psychanalytiques qui vont dans ce sens. Le docteur Guillotin n'était pourtant pas vétérinaire, il n'a pas passé sa vie à transformer les veaux en futurs bœufs ou les poussins en chapons, et on ne voit pas bien pourquoi il existerait des transferts symboliques entre les diverses meurtrissures que les hommes ont conçues pour abréger ou tourmenter la vie de leurs semblables. Mais la doctrine se complète d'un dogme intangible, selon lequel toutes les femmes sont des castratrices en puissance – puissance virtuelle, sinon vertueuse, puisqu'il s'agit de réduire à l'impuissance l'enfant trop tôt devenu adulte ou l'engeance masculine dans son ensemble. Les acrobaties dialectiques du fondateur de la psychanalyse font parfois tourbillonner les contradictions et on se demande comment il peut présenter les femmes comme des foyers de libido volcanique désireuses cependant de priver la gent masculine de tout moyen de la satisfaire. Il n'est pas impossible de présenter le cas de Salomé comme illustrant cette pulsion contradictoire. De nombreux commentateurs se sont engagés dans cette direction, qui n'est peut-être qu'une dérive, avec une prolixité épanouie. En conséquence selon eux, le passage à l'acte accompli par Salomé, par bourreau interposé, lorsqu'elle exige que l'homme qu'elle aime subisse un élagage mortifère, représente la matérialisation d'un désir généralement inhibé. On conclut de tout cela que Wilde a écrit sa pièce précisément pour démontrer la thèse en question, ou mieux encore pour anticiper sur les découvertes freudiennes. Salomé saisit l'occasion que lui donne Hérode de réaliser le rêve de toutes les femmes, et Wilde à son tour saisit l'occasion de donner aux psychanalystes de quoi étayer leurs théories. On constate à la lecture d'un grand nombre de commentaires sur la Salomé de Wilde ou de Strauss que l'adjectif *castratrice* colle à son personnage autant qu'*hypocrite* à Tartuffe ou *anglaise* à l'eau que boivent les personnages de *La cantatrice chauve.* L'idée qu'on puisse mettre en doute cet automatisme engourdissant paraît aux tenants de l'opinion officielle comme un symptôme de vacuité intellectuelle doublé de pudibonderie victorienne. Il doit être permis pourtant de soulever quelques doutes, et de demander au moins si la mutilation désignée doit être comprise littéralement ou dans un sens figuré, s'il s'agit d'une aspiration plus ou moins velléitaire décelée chez un grand nombre de personnes, ou d'une vue de l'esprit. Outre que Iokanaan ne semble pas se caractériser par une virilité encombrante et agressive, tout cela ne repose que sur des conjectures, et de plus on peut contester l'intérêt de ce genre d'extrapolation. Il y a d'autres éléments dans la pièce de Wilde et dans sa version musicale qui retiennent l'attention du public et stimulent la glose instructive, mieux que l'exégèse qui fait de la céphalectomie une émasculation fantasmée. On pourrait aussi bien et arbitrairement la déduire des récits évangéliques, mais elle ne transparaît à aucun moment dans ces textes.

Wilde n'a pas inventé la fin tragique de la princesse Salomé, elle apparaît de diverses façons dans un petit nombre de versions précédentes. Dans l'opéra de Massenet, elle se tue d'un coup de couteau, honteuse de son acte. C'est sous l'influence de Strauss, donc en remontant dans les sources, de Wilde également, mais aussi sous l'inspiration du poète, traducteur et écrivain Robert d'Humières (1868-1915), que Florent Schmitt a composé la musique de ballet intitulée *La Tragédie de Salomé*, représenté en 1907, puis condensé en poème symphonique quelques années plus tard, aujourd'hui moins souvent joué que naguère, regrettablement, car c'est une musique colorée, sensuelle et tendue. Il faut en retenir le mot *tragédie*, qui éclaire l'œuvre de Wilde, malgré le ton désinvolte et sardonique qui y règne le plus souvent, et celle de Strauss mieux que certains commentaires verbeux qui se sont accumulés depuis plus d'un siècle sur les deux œuvres en question. *Salomé* n'est pas un pamphlet misogyne à la Weininger, mais une tragédie, dont les ressorts ne se trouvent pas uniquement dans la psychologie des personnages ni dans une conception dogmatique de la féminité, mais dans le tissu poétique de la pièce. La mort est présente dès le début, associée à la blancheur et à la lune. Le thème lugubre apparaît dès la seconde réplique, prononcée par un page qui sert de chœur :

> Regardez la lune. La lune a l'air très étrange. On dirait une femme qui sort d'un tombeau.
> Elle ressemble à une femme morte. On dirait qu'elle cherche des morts.

Dans ce passage comme dans la plupart des autres, Strauss n'a pas repris la totalité de la traduction de Helga Lachmann, mais l'essentiel s'y trouve cependant :

> Sieh die Mondscheibe ! Wie seltsam sie aussieht. Wie eine Frau die aus dem Grab aussteigt.

Comme aussitôt après le jeune Syrien, c'est-à-dire Narraboth, compare la lune à Salomé – non l'inverse,

> Elle a l'air très étrange, elle ressemble à une petite princesse qui porte un voile jaune, et a des pieds d'argent. Elle ressemble à une princesse qui a des pieds comme des petites colombes blanches… On dirait qu'elle danse.

La tragédie s'annonce déjà, le voile, la danse font partie des prémices. Le leitmotiv de la mort est un élément constitutif dans la pièce, dont la pente tragique devrait nuancer ce qu'on écrit habituellement à son sujet. Du sang, de la volupté et de la mort, comme dirait Maurice Barrès.

Quand on essaie de deviner les intentions d'un auteur, sous-jacentes à la simple diégèse, il est plus pertinent de considérer les ajouts qu'il a apportés aux versions antérieures que de plaquer un symbolisme inédit sur ce qui était déjà connu. La décapitation de Jean-Baptiste est présente dans tous les récits précédents.

Comme indiqué plus haut, on ne peut guère attribuer aux évangélistes et à Flavius Josèphe une intention symbolique relevant de la psychanalyse. L'amour fou, transformé en haine, que Salomé éprouve pour Iokanaan, n'est pas entièrement une invention de Wilde, mais il a développé et approfondi ce thème plus loin que ses prédécesseurs. On comprend que le dépit amoureux puisse pousser au désir de meurtre, comme dans le cas de Roxane ou de Phèdre, mais est-il légitime de poser la pulsion castratrice, dont l'existence reste à prouver, en surimpression sur le crime passionnel ?

L'une des particularités des deux *Salomé*, celle de Wilde et celle de Strauss, qu'on peut considérer comme une amplification de son modèle, est qu'on se sent toujours préoccupé par la réception du public. Comment celui-ci réagit-il devant l'ordre donné par Hérode de mettre à mort la triste héroïne ? L'approbation, l'indignation ou l'indifférence ? Sur ce dernier point, l'indifférence n'équivaudrait pas à un manque d'intérêt, mais dériverait du principe, cher à Wilde lui-même, qu'une œuvre d'art n'a pas à être jugée selon des critères moraux. Il n'en reste pas moins que comme les notions de décence et d'indécence font partie de la texture de la pièce, y constituant des leitmotive, il est naturel que leur contenu déborde vers le public.

Non seulement le public dans son ensemble n'est pas resté indifférent au contenu jugé moral ou, plus souvent, immoral de la pièce, mais les critiques professionnels eux-mêmes, censés pourtant prendre de la hauteur sur les réactions naïves des spectateurs payants, ont naguère emprunté les mêmes voies. Étant donné que la pièce de Wilde n'a été que très rarement interprétée sur les scènes, c'est surtout l'opéra de Strauss qui a essuyé le plus d'assauts d'indignation. Dans le numéro de *L'Avant-scène* déjà mentionné, se trouvent des citations pittoresques, comme ce commentaire dû à un médecin américain, présent lors d'une des premières représentations de l'œuvre de Strauss au Metropolitan Opera de New York en 1907 :

> J'exerce depuis une vingtaine d'années une profession qui m'oblige à une fréquentation quotidienne de dégénérés. En mon âme et conscience je puis affirmer que *Salomé* représente l'exposé explicite et détaillé des traits de dégénérescence les plus horribles, les plus écœurants, les plus révoltants, les plus innommables, qu'il m'ait jamais été donné d'entendre, de lire ou d'imaginer.

Il faut espérer rétrospectivement que ce praticien ombrageux traitait ses patients avec moins de sévérité que celle qu'il dirige contre les auteurs du spectacle en question. On n'utilise aujourd'hui plus le mot *dégénérescence* qui, comme indiqué plus haut, évoque l'*entartete Kunst*, on le remplace par *décadence* et *décadent*, qui ne valent guère mieux. Le jugement porté par le fils d'Édouard Lalo, le chroniqueur et musicologue Pierre Lalo (1866-1943), qui trouve le livret « une chose particulièrement agaçante, exaspérante et dégoûtante », mérite également de figurer dans une anthologie. Il remarque cependant que l'opéra de Strauss évite au moins

de faire voir et entendre, comme dans *Hérodiade*, de Massenet, « Jean le Précurseur roucouler des duos d'amour avec Salomé, et dont l'indécente niaiserie n'a cependant paru scandaliser personne ». Il n'en continue pas moins de vitupérer le texte de Wilde,

> Ce qui est abominable dans le livret de Wilde, c'est la littérature, cette littérature prétentieuse, précieuse, affectée et maniérée d'esthète anglais, cette rhétorique frelatée et malsaine, cette suite interminable de métaphores les plus artificielles, cette contrefaçon du *Cantique des Cantiques*, cette fausse poésie, ce faux raffinement, cette fausse sensibilité, cette fausseté de toutes choses, ce mauvais goût de rastaquouère préraphaélite qui s'étale sans pudeur, s'admire et se complaît en lui-même… (*Le Temps*, 14 mai 1907).

Pour ce qui est de la rhétorique frelatée, les accusations pourraient se retourner contre l'accusateur. On constate au passage que déjà en 1907 les journalistes confondaient les métaphores et les comparaisons. Il n'y a pas de métaphores dans le texte de Wilde, mais un grand nombre de comparaisons, parfois dans le style homérique, avec une certaine dose de parodie, à base de *discordia concors*, d'hyperboles et d'extravagances qui tombent dans une forme de préciosité, destinée non à escamoter le caractère scabreux de l'histoire, mais au moins à le transfigurer. Dans le jugement porté contre l'œuvre de Massenet, Pierre Lalo semble se scandaliser de l'absence de scandalisation du public. Sur ce point, on peut le comprendre, sinon l'approuver. Jean-Baptiste amoureux de Salomé, c'est en soi plus choquant que ce qu'on trouve dans la pièce de Wilde, qui ne cherche pas, semble-t-il, à ridiculiser le prophète prisonnier, bien que Richard Strauss ait fait savoir qu'il n'éprouvait aucune sympathie pour ce personnage. Ses invectives monocordes et tonitruantes peuvent paraître lourdement ennuyeuses, mais il n'y a aucune hypocrisie chez lui, et tout le monde sait depuis le lever du rideau qu'il a une vocation de martyr.

Au sujet du baiser érotiquement brûlant mais artistiquement glaçant que Salomé applique sur la bouche du cadavre, Gabriel Fauré, dans *Le Figaro* du 9 mai 1907, après avoir vu une représentation à l'Opéra dirigée par Richard Strauss lui-même, fait une remarque d'une grande finesse quand il écrit :

> On me dira que son prodigieux orchestre fait tout passer, ce qui est vrai souvent ; je n'en ai pas moins pensé, en subissant certaines terribles discordances, à ces mots de Salomé lorsqu'elle baise les lèvres du décapité : « Il y avait une âcre saveur sur ta bouche ».

Pierre Lalo trouvait ridicule l'excès de littérature dans le texte de Wilde, et même s'en offusquait, comme quoi les initiatives les plus innocentes peuvent provoquer des hauts-le-cœur chez les personnes sensibles. Il est trop tard pour faire remarquer à Pierre Lalo que le livret de l'opéra *Le Roi d'Ys*, rédigé par le poète Édouard Blau pour un autre Édouard, qui portait le patronyme de Lalo, ne manque pas d'emphase

ni de préciosité, mais passons. On trouve dans le livre de M. Paul-André Claudel un paragraphe faisant état d'une opinion sur la question exprimée par Richard Strauss lui-même :

> S'il est difficile de saisir à quel résultat précis il entendait parvenir, certaines de ses déclarations nous laissent deviner qu'il visait à la sobriété et n'appréciait que modérément les déhanchements trop lascifs de certaines interprètes : « ce que dans des représentations ultérieures certaines danseuses exotiques de cabaret se sont permis en faisant des mouvements de serpent et jouant de pirouettes avec la tête de Jochanaan dépassa de loin toutes les bornes de la décence et du bon goût », confia un jour Strauss. (P. 164).

Cette citation ne manque pas de cocasserie ni d'adéquation au sujet traité ici. La pièce et l'opéra ont été souvent accusés d'indécence, mais c'est contre la volonté de leurs auteurs. Que dirait Strauss s'il assistait à certaines mises en scène actuelles ? Certaines cultivent l'indécence pour elle-même, et comme le public est de plus en plus blasé, les bornes dont parle Richard Strauss s'éloignent hors de vue. Cette question sera abordée à nouveau, en conclusion.

Il va de soi que la musique apporte des différences avec l'original de Wilde, mais l'effet moral sur le public a suivi la même évolution. L'opéra de Strauss est l'un des plus tonitruants du répertoire, on y chante au plus haut et au plus bas de la voix, du pianissimo au fortissimo, comme l'orchestre. Le résultat est magnifique, et contraste avec la couleur pastellisée qui semble caractériser le texte de Wilde. Pierre Lalo n'a peut-être pas tort de désigner Wilde comme l'héritier de l'école préraphaélite, mais cela ne devrait pas constituer un motif de dédain. Debussy lui-même n'a-t-il pas mis en musique *La Damoiselle élue* ? À propos de Debussy, on aurait bien aimé assister à la représentation de l'opéra de Strauss, en français, qui eut lieu à Paris en 1910, sous la direction d'André Messager, avec Mary Garden dans le rôle-titre et Hector Dufranne dans celui de Iokanaan, autrement dit la Mélisande et le Golaud de 1902, et le même chef d'orchestre. Coïncidence piquante : la pièce de Wilde et celle de Maeterlinck sont contemporaines, datant de 1892.

On remarque dans le texte de Wilde ainsi que dans la traduction d'Helga Lachmann un leitmotiv qui apporte un élément instructif relativement au sujet traité ici : le thème du regard. Les verbes *voir* et *regarder* reviennent sans cesse. Aux verbes allemands *sehn* et *ansehn* (c'est la graphie choisie en priorité par la traductrice à la place de *sehen* et d'*ansehen*) s'ajoutent *blicken* et *starren*, qui donnent encore plus d'acuité au contenu sémantique de ces verbes, qu'on traduit en français par des périphrases comme *fixer du regard*. Sur ce point comme sur beaucoup d'autres la traductrice s'est écartée de la relative platitude du texte de Wilde. Les personnages ne cessent pas de fixer leurs yeux les uns sur les autres, comme pour les dénuder, annonçant le voyeurisme qui se déploie pendant la danse des sept voiles et auquel le public est associé. Dans la vie réelle et civilisée, les règles du savoir-vivre interdisent de fixer trop longtemps les yeux sur quiconque. Mais ce

n'est pas seulement pour respecter les bonnes manières que certains personnages recommandent à d'autres personnages d'économiser leurs regards. Si au commencement de la pièce le page conseille à Narraboth, de façon répétitive, de ne pas regarder Salomé, en soulignant le danger que contient cette fixation, c'est parce que l'amour est dangereux par nature. Vénus s'attache par le regard tout entière à sa proie. À l'inverse, Salomé reproche à Iokanaan de ne pas l'avoir regardée, ce qui continue de traiter le thème du regard comme l'équivalent du désir qui fait briller dans les yeux les feux de la concupiscence. Encore un mot qui rime avec l'indécence. L'érotisme se nourrit souvent de litotes, mais en l'occurrence la litote ne constitue pas seulement un procédé stylistique. Le passage sémantique du regard au désir signifie que la sexualité envahit tout l'être. Le prisonnier a vu Dieu, il n'a pas voulu regarder Salomé. Eût-il été vulnérable à la tentation ? « As-tu peur de moi, Iokanaan, que tu ne veux pas me regarder ? », dit Salomé aux yeux morts et fermés de sa victime. Si cela était vrai, il faudrait donner *Une citerne nommée désir* comme sous-titre à la pièce, mais cela tomberait dans l'indécence facétieuse. Dès qu'elle apparaît sur la scène, Salomé se plaint d'être fixée par les yeux de taupe du tétrarque. Iokanaan a-t-il lui aussi des yeux de taupe, à force de vivre dans l'obscurité ? Pourquoi Narraboth se tue-t-il, réalisant la prophétie tragique du page ? Wilde ne donne aucune explication. Est-ce par peur d'être châtié cruellement par Hérode, pour lui avoir désobéi, que Narraboth se donne la mort ? On peut déduire plus probablement que le jeune Syrien se punit d'avoir cédé à une curiosité interdite, en osant fixer les yeux du désir sur une princesse dont la virginité paraît aussi inaccessible que celle de la lune, autre leitmotiv de la pièce, associé à celui de la mort, et paradoxalement au désir ravageur, explosant après avoir été trop longtemps inhibé.

> La lune a l'air très étrange ce soir. N'est-ce pas que la lune a l'air très étrange ? On dirait une femme hystérique, une femme hystérique qui va cherchant des amants partout. Elle est nue aussi. Elle est toute nue. Les nuages cherchent à la vêtir, mais elle ne veut pas. Elle se montre toute nue dans le ciel. Elle chancelle à travers les nuages comme une femme ivre … Je suis sûr qu'elle cherche des amants … N'est-ce pas qu'elle chancelle comme une femme ivre ? Elle ressemble à une femme hystérique, n'est-ce pas ?

C'est Hérode qui débite cette réplique étrange. Une certaine tradition critique ne manquerait pas de remarquer que ce style correspond peu aux linéaments psychologiques qui le caractérisent, mais ladite tradition oublie trop souvent que ce sont les auteurs qui écrivent les textes, non les personnages. La réplique pourrait aussi bien meubler l'esprit délirant de Narraboth, que l'obsession amoureuse rend fou. Voir la princesse faire des avances au prophète prisonnier l'achève complètement. Il se tue aussi rapidement et spontanément que s'il s'était contenté de tourner la tête. On tombe dans la mort aussi rapidement que dans l'amour. La poésie en prose mais visionnaire de Wilde – les nuages qui cherchent à vêtir la lune, laquelle chancelle à travers eux – rend futiles les éventuelles accusations de crudité ou de mala-

dresse répétitive qu'on pourrait porter contre ce texte. Toujours est-il que la ressemblance instaurée par l'auteur entre le langage de Narraboth et celui d'Hérode tend à démontrer que le désir amoureux enflamme l'imagination et peut se transformer en désir de mort ou de meurtre. Ainsi l'auteur étale au grand jour le fait que les passions auxquelles tous les êtres humains sont soumis les conduisent parfois à l'anéantissement de leur raison et de ce que des siècles de civilisation ont pu leur apporter. Y a-t-il là une forme d'indécence ?

Le thème de la morsure et de la jouissance gustative fait irruption deux fois. Au cours de la première rencontre entre Salomé et Hérode, ce dernier ordonne à ses serviteurs d'apporter des fruits, puis après leur arrivée dit à Salomé :

> Salomé, venez manger du fruit avec moi. J'aime beaucoup voir dans un fruit la morsure de tes petites dents. Mordez un tout petit morceau de ce fruit et ensuite je mangerai ce qui reste.

Ce n'est pas forcément par inadvertance que Wilde fait passer Hérode du vouvoiement au tutoiement, puis retourne au vouvoiement. La phrase où il tutoie sa belle-fille et décrit ses petites dents – il ne peut pourtant pas s'agir de ses dents de lait – rappelle qu'il la considère comme une fillette, donc comme un fruit vert, qu'il ne verrait pas d'inconvénient à consommer. Il doit se contenter d'un substitut au corps désiré de Salomé, un morceau de fruit, une pomme peut-être, symbole du péché, portant l'empreinte d'une morsure et peut-être aussi une trace de salive. Certains commentateurs récents ont-ils eu l'idée de comparer la Salomé de Wilde à la Lolita de Nabokov ? En retournant au vouvoiement, Hérode pratique le langage de l'amour courtois, dévoyé en l'occurrence, le soupirant n'osant solliciter rien de plus qu'un objet ayant appartenu à la dame dont il se dit amoureux. Le don d'un fruit entamé acquiert un statut fétichiste qui peut choquer la partie du public chez qui la pudeur supposée ne va pas sans quelque subtilité interprétative. On trouve un rappel de ce thème dans la bouche même de Salomé, dans son grand et sensuel monologue conclusif, la bouche étant à la fois l'organe de la parole, du baiser et de la consommation alimentaire, quand elle s'adresse à la tête encore désirable de Iokanaan :

> Ah ! tu n'as pas voulu me laisser baiser ta bouche, Iokanaan. Eh bien je la baiserai maintenant. Je la mordrai avec mes dents comme on mord un fruit mûr. Oui, je baiserai ta bouche, Iokanaan.

En plus de tout ce qu'on peut déduire de ce passage étonnant, on constate que Salomé elle aussi est devenue un fruit mûr, de façon expéditive et précoce, puisque l'action dramatique ne dure pas plus longtemps que le spectacle lui-même.

Le grand paradoxe de la pièce de Wilde réside dans le fait que le trio formé par Hérode, Iokanaan et Salomé recèle d'étranges similitudes. Après réflexion, on peut passer du trio au quatuor, car Narraboth, comparse créé par Wilde, se joint aux trois précédents. Sa présence puis sa disparition brutale et inattendue ne constituent

pas une digression fantaisiste ou simplement un épisode destiné à maintenir l'attention du public. Narraboth et Salomé ont en commun la présence dévorante d'un désir amoureux impossible à assouvir et aux conséquences tragiques. La brusquerie apparemment inexpliquée des retournements de situation contribue au message implicite envoyé par l'auteur. L'instinct amoureux est à la fois irrésistible, capricieux et destructeur.

Faire jouer un rôle de femme fatale à une très jeune fille ne manque pas d'audace. Salomé, si elle a inspiré de nombreux peintres, a chez Wilde une stature littéraire qu'on ne trouve chez aucun de ses prédécesseurs. En prenant en considération certains des commentaires qu'elle a inspirés, on pense à la Lulu de Wedekind, personnage central d'un groupe de pièces contemporaines de la *Salomé* de Wilde, et elle aussi mise en musique par un compositeur germanique, l'Autrichien Alban Berg. On ne fait pas mieux que Lulu pour incarner la superposition d'Éros et de Thanatos. Lulu, tout entière constituée de magnétisme sexuel, provoque le suicide et l'assassinat, et meurt victime de Jack l'éventreur, personnage qui lui aussi incarne à sa façon la perversité mortifère d'origine à la fois érotique et anti-érotique, puisqu'il prétend punir les femmes qui vivent de leur indécence. Composées entre 1892 et 94, ces œuvres de Wedekind n'ont été représentées au théâtre que plus tard, non sans provoquer des remous, ce qui constitue un autre point commun avec *Salomé.*

Le caractère ostensiblement poétique du texte constitue une qualité, non un défaut, mais il y a une piste à suivre. Tous les analystes ont remarqué que le blanc et ses diverses nuances, ainsi que les symboles traditionnels qu'on peut en tirer, constituent un leitmotiv dans *Salomé*, et que si l'on veut à tout prix trouver dans le texte de quoi être choqué ou du moins troublé, le thème de la blancheur peut y conduire.

Dès le début, la pâleur de la lune est associée comme toujours à la pureté et à la chasteté, mais de plus avec la mort, suggérant qu'il existe une corrélation entre ces vertus ascétiques et la mort, ce qui n'est pas rassurant. L'arrivée de Salomé sur la scène s'accompagne aussitôt d'une description de la blancheur chlorotique de la jeune fille, qui semble la rendre étrangère au monde frivole, clinquant et jouisseur et pourtant sans joie que représente la cour d'Hérode, où se tient un banquet apparemment interminable, peut-être même permanent. Jouera-t-elle un rôle analogue à celui de la Sauvage de Jean Anouilh ? Nullement, un retournement se produit, elle demande à Narraboth de libérer Iokanaan de sa citerne. On croit, et elle croit peut-être aussi, qu'elle va lui demander de clamer des jérémiades dénonçant l'indécence au pouvoir et le pouvoir de l'indécence, mais elle s'amourache aussitôt de la peau du prophète, d'une blancheur aussi fascinante que la sienne, à laquelle s'ajoutent le rouge des lèvres et la noirceur de la chevelure. Le symbolisme s'inverse, la blancheur change de rôle, signe à la fois de beauté et de virginité elle stimule le désir. Salomé éprouve envers Iokanaan le même type de désir que Narraboth et Hérode ressentent envers elle. Ils se comportent différemment, mais il s'agit de la même appétence. Un autre retournement se produit, du blanc on passe au rouge, symbole ambigu et parfaitement adapté au contenu thématique de la pièce.

> C'est de ta bouche que je suis amoureuse, Iokanaan. Ta bouche est comme une bande d'écarlate sur une tour d'ivoire. Elle est comme une pomme de grenade coupée par un couteau d'ivoire. Les fleurs de grenade qui fleurissent dans les jardins de Tyr et sont plus rouges que les roses ne sont pas aussi rouges. Les cris rouges des trompettes qui annoncent l'arrivée des rois, et font peur à l'ennemi ne sont pas aussi rouges. Ta bouche est plus rouge que les pieds de ceux qui foulent le vin dans les pressoirs. Elle est plus rouge que les pieds des colombes qui demeurent dans les temples et sont nourries par les prêtres. Elle est plus rouge que les pieds de celui qui revient d'une forêt où il a tué un lion et vu des tigres dorés. Ta bouche est comme une branche de corail que des pêcheurs ont trouvée dans le crépuscule de la mer et qu'ils réservent pour les rois… ! Elle est comme le vermillon que les Moabites trouvent dans les mines de Moab et que les rois leur prennent. Elle est comme l'arc du roi des Perses qui est peint avec du vermillon et qui a des cornes de corail. Il n'y a rien au monde d'aussi rouge que ta bouche… laisse-moi baiser ta bouche. (Page 15).

On baigne dans la synesthésie baudelairienne, et certains détails de ce texte semblent annoncer le surréalisme. L'arc du roi des Perses, peint en vermillon et doté de cornes de corail, fait penser aux *Chants de Maldoror*. La couleur du sang évoque à la fois l'amour et la mort. La sève de la vie se mue en flot érotique, mais le sang versé qui souille le sol du palais d'Hérode annonce la mort. La superstition du tétrarque se révèle véridique. Au rouge et au blanc s'ajoute le noir, car Salomé a déclaré avec le manque de retenue qui la caractérise qu'elle est également amoureuse de la noirceur des cheveux de Iokanaan. Quelle que soit la signification symbolique qu'on accroche au blanc, au rouge et au noir, ces couleurs ne restent pas suspendues dans l'abstraction. Elles retombent rapidement à la réalité somatique. Chez Wilde, le sensuel et le sensoriel coïncident, la notion d'esthétique rejoint le sème étymologique de sensibilité. Salomé n'est pas amoureuse de ce que représentent symboliquement le blanc, le rouge et le noir, c'est la peau, la bouche, les cheveux du saint prisonnier qu'elle désire. Dans ses écrits théoriques, Wilde n'a pas cessé de proclamer que l'art est amoral par nature, et que c'est la délectation esthétique qui le portait vers l'admiration des jeunes hommes. Malgré tout ce qu'on a écrit sur l'éveil brutal de la sensualité et de la sexualité chez la jeune princesse, l'auteur a mis en avant la beauté de Iokanaan comme déclencheur et objet d'amour chez Salomé. C'est la blancheur de sa peau, la noirceur de sa chevelure, la rougeur des lèvres du prophète qui attirent Salomé vers lui. Dans une lettre à son ami Eugène Lefébure, le 18 février 1865, Mallarmé écrit cette phrase étonnante :

> […] si mon héroïne s'était appelée Salomé, j'eusse inventé ce mot sombre, et rouge comme une grenade ouverte.

Le mot auquel Mallarmé fait allusion est le nom d'Hérodiade, mais la présence de Salomé dans cette phrase semble désigner l'héroïne de Wilde qui, cependant, en 1865, avait déjà un lourd passé derrière elle. Cette palette tricolore relève de l'art pictural. La jouissance esthétique n'est ni morale ni immorale. Salomé proclame sept fois – sept comme le nombre de voiles – qu'elle a le désir et l'intention de baiser la bouche de Iokanaan. Ce leitmotiv constitue une annonce de ce qui se produira plus tard et en public, mais en premier lieu il traduit le caractère sensuel et quelque peu fétichiste de ses pulsions.

Petite digression : on peut se demander parfois si l'usage du soliloque au théâtre ne contient pas une dose incompressible d'indécence. Le monologue intérieur du roman s'extériorise sur la scène. Dans la vie réelle, les êtres humains ne parlent que rarement à haute voix quand ils sont seuls, à plus forte raison si les confidences qu'ils se font à eux-mêmes risquent de susciter la réprobation d'autrui. Les tirades finales de Salomé, qui se traduisent en grands airs dans la version musicale, expriment une joie triomphale, quoique mêlée de désespoir, dont les paroles ont de quoi choquer le public, mais il faut préciser que Salomé se réjouit, non d'avoir causé la mort de Iokanaan, mais d'avoir réalisé le désir qu'elle avait de baiser sa bouche. Cette tournure étonnante de l'action est entièrement une invention de Wilde, ce qui peut expliquer la stupeur d'une partie du public.

Dans ses grandes lignes, l'histoire de Salomé est connue depuis longtemps, mais que la force du désir aille jusqu'au meurtre chez une jeune fille qui, aussitôt après avoir connu pour la première fois le désir, parcourt en très peu de temps le chemin glissant qui mène à la perversité, sans passer par le stade habituel de la satiété, a de quoi choquer le public. On ne peut manquer de citer le passage de *La Ballade de la Geôle de Reading* où, commentant le meurtre de sa femme par l'un des prisonniers, Wilde écrit :

The man had killed the thing he loved,
And so he had to die.

Yet each man kills the thing he loves,
By each let this be heard,
Some do it with a bitter look,
Some with a flattering word.
The coward does it with a kiss,
The brave man with a sword!

L'homme avait tué l'être qu'il aimait,
Donc il devait mourir.

Pourtant chaque homme tue l'être qu'il aime,
Que cela chacun l'entende.

Certains le font par un regard amer,
Certains par un mot flatteur.
Le poltron le fait par un baiser,
Le brave par l'épée !

Le caractère donné par Wilde à Salomé se résume en un seul mot : enfantin. On pourrait parodier Roger Vitrac et donner pour nouveau titre à la pièce *Salomé, ou les enfants au pouvoir*. On sait que le premier verbe qu'utilisent les enfants est *vouloir*. « Je veux, je veux », c'est leur refrain. C'est celui de Salomé, enfant gâtée de rang royal, qui ne cesse d'un bout à l'autre de réclamer avec entêtement ce dont elle a envie, et à quoi elle prétend avoir droit. Comme ce ne sont pas des friandises ni des jouets ni des bijoux qu'elle exige, mais un baiser de Iokanaan, puis sa mort, puis à nouveau son baiser, le public a quelque raison de trouver les désirs de cette ingénue libertine quelque peu indécents. Les avances de Salomé, vulnérables à des accusations d'indécence selon la morale traditionnelle, se heurtent à une fin de non-recevoir de la part de Iokanaan, qui la traite exactement comme il traite le couple royal. Comme le remarque Pascal Aquien dans son édition bilingue, français et anglais, de *Salomé*[2], le nom de la princesse, lié à *shalom*, signifie en hébreu *la paisible*. En se fondant sur cette étymologie, le baiser qu'elle demande pourrait être un baiser de paix, ou d'amitié, ou paternel d'un côté et filial de l'autre, mais personne ne l'entend ainsi. Le nom apparaît alors comme une antiphrase involontairement ironique.

Il arrive souvent à une partie plus ou moins importante du public, en pareil cas, de transférer les accusations d'indécence du personnage à l'auteur, à plus forte raison s'il s'agit d'Oscar Wilde, représentant éminent de ce qu'on a appelé en Angleterre *the naughty nineties*, les polissonnes années quatre-vingt-dix. Depuis l'invention du cinématographe, qui date précisément de cette décennie, des millions de baisers ont été échangés en gros plan sur les écrans. Il n'en allait pas de même, au théâtre, du temps d'Oscar Wilde.

Il existe une marque de rouge à lèvres qui s'appelle *Le rouge baiser*, censé ne laisser aucune marque compromettante sur la physionomie du récepteur. Salomé pratique un baiser rouge, qui laisse des traces, car il est humecté de sang, ce qui ravit l'intéressée mais tend à provoquer un frémissement de dégoût dans la salle. Tout ce que fait et dit Salomé relève de l'indécence, mais sans cynisme provocateur. Qu'elle réclame l'osculation du saint prisonnier, qu'elle se dévête en sept étapes tout en dansant, qu'elle réclame la mort et la tête de celui qui n'a pas satisfait son désir, qu'elle pose ses lèvres goulument sur celles du cadavre, elle n'a aucune conscience de commettre des indécences, pour la simple raison qu'elle n'a pas de conscience. C'est un enfant. Cet âge est sans pitié.

Le thème du baiser se révèle troublant et, peut-être sans tout à fait en prendre conscience, le public y ressent de quoi être désagréablement choqué. Dans

[2] Oscar Wilde *Salomé*, Paris, GF Flammarion, 1993, page 10.

toutes les traditions européennes, le baiser sur la bouche constitue un signe d'amour mais ne présentant qu'une étape exploratoire, non dénué de tendresse, de douceur, de sentimentalité conventionnelle. Dans *Salomé*, tout bascule dans une forme perverse de fétichisme sexuel. On se rappelle aussi que le plat sur lequel repose la tête de la victime sert habituellement à soutenir des rôtis et autres friandises.

Tout cela rend difficile la représentation théâtrale, et à plus forte raison celle de l'opéra. L'extrême difficulté de la musique composée par Strauss exige la présence d'une cantatrice expérimentée, disposant d'un coffre vocal souvent associé à une robustesse physique qu'on n'attend guère de la jeune princesse.

Paradoxalement, il existe une sorte de complémentarité entre le choquant et l'édifiant. L'histoire de Salomé est effroyable, d'autant plus que Wilde l'a rendue psychologiquement plausible, grâce notamment au monologue final – lequel a engendré dans l'adaptation de Strauss un des solos les plus éblouissants de tout le répertoire lyrique – auquel il a donné un contenu en partie explicatif. La part de vraisemblance que révèle cette effusion égocentrique ne peut que consterner le public. Mais outre que ledit public se sent tout autant titillé que scandalisé, il trouve dans toute cette histoire de quoi soutenir ses convictions. Le contraste entre le bien et le mal apparaît en toute lumière. D'un côté la sainteté, une sainteté militante, qui va jusqu'à l'acceptation du martyre pour que soit proclamés non seulement la Révélation christique mais aussi tout l'édifice moral qui l'accompagne, de l'autre le règne du vice sous toutes ses formes. Le crime, l'adultère, la concupiscence, à vrai dire tous les péchés capitaux, y compris l'avarice, si l'on se souvient qu'*avaritia* signifie la cupidité, non la lésine. Il s'y ajoute le péché de désespoir que représente Narraboth. Son suicide semble absurde, mais il s'harmonise avec le chaos moral qui règne à la cour d'Hérode, où tout le monde cherche à jouir de tous les plaisirs, et où tout le monde est malheureux, rongé par une honte qui affleure et provoque une crispation du langage. Les pierres précieuses dont Hérode fait une description fastidieusement accumulative pourraient figurer dans un *memento mori.* La tête de mort n'y figure pas encore, mais on la trouvera plus tard, dans une forme plus effrayante que celle des crânes traditionnels. Cette référence à l'art pictural rappelle que l'épisode évangélique qui a inspiré Wilde, après d'autres auteurs, parmi lesquels figure Flaubert, a également fourni un sujet à de nombreux peintres, qui représentent Salomé, nue le plus souvent, contemplant la tête artistiquement chevelue de Jean-Baptiste. Qu'y a-t-il de plus indécent dans ces tableaux ? La nudité de Salomé, son visage d'une grande beauté, juvénile et béat, ou la vision horrifique de la tête coupée posée sur un plat ? Cependant, le frisson éprouvé par le public ne peut pas ébranler ses convictions religieuses et morales. L'amour impulsif qu'a éprouvé Salomé pour Jean-Baptiste alias Iokanaan n'a en soi rien de scandaleux.

Le dénudage complet ou à peu près complet de Salomé se pratique parfois, sans choquer personne, et les chroniqueurs ne manquent pas de parler de chaste nudité, usant du cliché en forme d'oxymore qui fait partie du registre journalistique. Ce fut la spécialité de la cantatrice anglaise Josephine Barstow et de

l'Américaine Maria Ewing. Cela cependant se produit rarement, pour des raisons esthétiques plutôt que par respect de la décence. Les cantatrices, capables, grâce aux amplificateurs qu'elles ont dans la cage thoracique, de chanter plus fort que l'orchestre, n'ont pas toutes la gracilité diaphane et blafarde de l'adolescente qui met Narraboth en transe.

Ce ne sont pas seulement une partie du public et les représentants de la morale officielle qui dénoncèrent l'indécence de la pièce, mais d'une façon indirecte et peut-être involontaire, un grand nombre de commentateurs ont nourri et nourrissent encore un climat de scandale autour du mythe de Salomé en général, et des deux œuvres considérées ici en particulier. Selon ces exégètes, l'histoire de Salomé, la fascination qu'elle exerce sur les peintres, les sculpteurs, les théologiens et les auteurs, révèle une réalité troublante, l'idée baudelairienne que chez la femme la nature l'emporte toujours sur la civilisation. Comme le relate avec talent et érudition Paul-André Claudel on a vu apparaître à la fin du XIX^e^ siècle une masse de commentaires faisant de cette figure d'origine biblique la représentante de l'éternel féminin dans tout ce que cela représente d'inquiétant et même d'effrayant, en parcourant tout un circuit qui va de l'ingénue enfantine à la mante religieuse.

Elle était, dans les premières lignes de la pièce, vêtue de probité candide et de lin blanc. Pendant la scène de la danse, le lin blanc est remplacé par sept voiles de couleurs chatoyantes, puis la vêture se transforme en dévêture aguichante. Avec *Salomé*, on revient au point de départ, celui de l'indécence intrinsèque du théâtre, où l'on voit et entend des êtres humains clamer devant le public des pulsions, des désirs, des passions que dans la vie quotidienne on essaie de dissimuler, parfois jusqu'à soi-même, sans forcément s'engloutir dans l'inconscient, selon la théorie freudienne. Il y a quelque chose de symbolique dans la danse des sept voiles. Les voiles tombent tandis que monte le crescendo de l'orchestre, jusqu'au triomphe de l'exhibitionnisme général qui caractérise la pièce depuis le début. La parole cède la place à la musique et à la chorégraphie, mais s'il y a une part de sublimation dans cette transfiguration artistique, celle-ci n'est pas complètement dépourvue de sensualité accrocheuse et prometteuse – quoique les promesses implicites restent le plus souvent factices. L'assiduité des usagers aux spectacles d'effeuillage et de danse du ventre ne provient pas uniquement du goût de la délectation esthétique.

Si l'on s'en tient strictement au texte, Salomé ne demande pas la mort de Iokanaan, elle demande sa tête. Certes, dira-t-on non sans à-propos, il ne faut pas confondre saint Jean-Baptiste et saint Denis. Le coupage de tête entraîne inévitablement la perte de la vie. Mais Salomé n'est pas un personnage ordinaire, et la rationalité n'apparaît pas comme le trait dominant de son caractère, ledit caractère, si elle en a un, s'engloutissant sous la marée de la passion et du désir.

Wilde subvertit malicieusement la convention morale quand il présente Hérode, le roitelet qui depuis deux mille ans incarne l'Antéchrist, celui par qui le malheur arrive, comme le représentant de l'indignation vertueuse. Un détail, qui peut échapper à une première lecture, se révèle éclairant quand on relit le texte en pesant chaque mot. Le réflexe explicatif le plus immédiat consiste à établir un diagnostic psychologique et à avancer que c'est sous l'effet de la jalousie qu'Hérode

ordonne l'exécution de Salomé, qui a préféré un contact amoureux avec Iokanaan mort à un contact avec lui-même vivant. Une telle explication aurait un effet réducteur et anecdotique. L'intention de Wilde a certainement une visée plus générale.

Salomé a commis un acte tabou et contre-nature. Le roi Hérode accomplit un devoir inhérent à sa charge en ordonnant l'exécution immédiate de la coupable. La personne d'Hérode n'est pas digne de jeter la première pierre à quiconque, mais la fonction qu'il occupe fait de lui objectivement le représentant de la morale officielle, autrement dit la décence poursuivant l'indécence, comme la justice et la divine vengeance poursuivant le crime dans le tableau de Prudhon. C'est là précisément le message qu'envoie Oscar Wilde au public. Faut-il le déchiffrer ? La brièveté de la pièce donne aux spectateurs le temps d'en discuter à la sortie du théâtre. Le résultat est que les spectateurs se sentent peut-être tentés d'attribuer sa réaction meurtrière à un réflexe de vengeance et de jalousie. Cela permet de trouver dans l'œuvre une certaine unité thématique et directrice, si on déduit que c'est l'amour frustré qui déclenche les catastrophes tragiques, le suicide de Narraboth et les deux exécutions, effectuées avec une hâte brutale. Cette lecture a cependant l'inconvénient de faire tomber les ressorts dramatiques à un niveau banalement psychologique, qui ne correspond probablement pas aux intentions de Wilde, chez qui on sent une vision politique, ou, pour remonter plus haut dans le temps et dans l'espace mental, anthropologique, des événements qu'il a imaginés. Le chef de la tribu est censé institutionnaliser la morale. Il a pour fonction de punir spectaculairement autant que légalement – car ce sont les soldats, les auxiliaires assermentés du pouvoir, qui sont chargés d'exécuter la sentence – la princesse coupable de transgression. Le fait que le juge est lui-même aussi coupable, ou plus encore que la jeune condamnée, contient une intention satirique, mais comme toute satire, celle-ci ne vise pas seulement des personnages imaginaires ou légendaires, elle dirige ses traits vers les autorités contemporaines et judiciaires qui, peu d'années plus tard, ont envoyé l'auteur, coupable d'une forme d'indécence interdite en ce temps-là par la loi, passer deux ans à la prison de Reading. Wilde fut autant un prophète de son propre sort que Jean-Baptiste lui-même. Il en tira un pamphlet autobiographique et douloureux intitulé *De profundis*, ce qui, en plus de l'allusion au psaume 129[3], fait penser au trou sans lumière où Iokanaan a été emprisonné.

Le personnage d'Hérode est, à certains égards et du point de vue dramatique, le personnage le plus important. C'est lui qui agit le plus, c'est lui qui prend les décisions. Comme Narraboth et comme Salomé il aime et n'est pas aimé en retour. Cela n'est qu'un des aspects de son rôle. Ce qui survient à la fin lui donne une autre dimension.

Hérode scandalisé par un acte transgressif, c'est à la fois énorme et banal. Ce n'est même pas de l'hypocrisie, c'est une attitude naturelle, puisque c'est toujours au nom de la morale, de la raison d'État, ou même de la dignité de leur fonction, que les despotes exercent le droit de vie et de mort sur leurs sujets. Il fut même un temps où les monarques avaient pour devoir d'entretenir un harem ou de

[3] 129 dans la Vulgate, 130 dans d'autres éditions.

collectionner les maîtresses pour asseoir leur statut de surhommes. C'est donc au nom de la morale au plus haut niveau, et de la justice pénale, qu'Hérode donne l'ordre, crié au plus haut pour que tout le monde l'entende, d'exécuter Salomé, coupable, non d'avoir demandé la mise à mort d'un innocent – sur ce point, il est aussi coupable qu'elle – mais d'avoir accompli un geste obscène et néfaste, poser ses lèvres sur celles d'un mort. Voilà comme la décence officielle châtie l'indécence.

C'est certainement pour dénoncer cette duplicité morale et juridique que Wilde a conçu sa pièce. Hérode a exigé de Salomé une exhibition indécente, et la gamine, pour couronner le tout, commet un acte de nécrophilie qu'il juge insupportablement scandaleux. Il se pose alors en champion de la vertu offensée et exige l'exécution immédiate de sa belle-fille dévoyée. Il se trouve que la mort de Salomé arrive en dernier, accompagnée dans l'opéra de Strauss par une chute de guillotine orchestrale aussi fracassante qu'à la fin d'*Elektra*. Salomé meurt victime de son indécence, mais il existe une sorte d'ironie amère dans le fait que c'est Hérode, dont on ne peut pas dire qu'il incarne la vertu prompte à s'effaroucher des indécences d'autrui, alors que le penchant qui l'attire vers la jeune héroïne relève à la fois de l'inceste, selon les critères anciens, et de la pédophilie, qui ordonne l'exécution de la jeune fille. Il y a peut-être un message personnel envoyé au public dans cette conclusion pathétique. Quand il a écrit *Salomé*, Wilde n'a pas encore été condamné à deux ans de travaux forcés pour délit d'indécence – délit qui, soit dit en passant, fut et est encore dans certains pays puni de la peine capitale –, mais il a fait preuve d'une prémonition qui n'avait rien de surnaturel. Il sait qu'il est déjà taxé d'indécence par des gens qui n'ont pas forcément le droit de jeter la première pierre. Il est possible que le marquis de Queensberry se profile derrière Hérode.

Ce qui scandalise Hérode lui-même, qui n'est pas un père La Vertu et qui ne prétend pas à ce titre, est le baiser goulu, au goût de sang âcre, que pose Salomé sur les lèvres d'un mort. Cet épisode paroxystique est en grande partie une invention de Wilde, qui a pu sur ce point suivre une idée esquissée par Heinrich Heine[4]. Le baiser que porte Mathilde de la Mole sur la tête de Julien Sorel peut choquer, mais celui de Salomé donne au sentiment de scandale un tour d'écrou supplémentaire, d'autant plus qu'il s'agit non d'un roman, mais d'un spectacle.

C'est Iokanaan que Salomé voulait séduire, non Hérode, mais la danse des sept voiles agit sur son beau-père, non sur l'austère annonciateur du Messie. La perversité morale, intellectuelle et, peut-on dire aussi, politique d'Hérode échappe aux analyses, alors que Wilde a tout fait pour attirer l'attention du public sur la duplicité du tétrarque. Strauss a musicalement figuré cette déviation. En confiant le rôle d'Hérode à un ténor, la voix généralement dévolue aux amoureux, comme il l'a fait pour Narraboth, il se moque de la tradition.

Un autre paradoxe, qui constitue une donnée essentielle de la pièce, donne la clé de tout l'ensemble, ou du moins de l'intention qu'avait Wilde en écrivant sa pièce, c'est de voir Hérode remplacer Jokanaan, non pas en tant que prophète, mais

[4] Dans le poème légendaire *Atta Troll*, publié en 1843.

en tant que moraliste ; continuer le discours de la vitupération morale, mais dotée du pouvoir de punition immédiate. La dernière didascalie du texte dramatique indique que Salomé meurt écrasée sous les boucliers des soldats. Wilde n'a pas entièrement inventé ce détail, il a pu le trouver chez un prédécesseur. Il est permis de lui attribuer un sens symbolique. Le bouclier est une arme défensive, non offensive, à l'inverse de l'épée ou de la hache qui a décapité le saint, mais c'est peut-être dans un but défensif, en matière de morale, que le châtiment infligé à Salomé est ainsi présenté au peuple. Des armes protectrices sont devenues punitives. Hérode a-t-il voulu signifier que l'exécution de Salomé par ce moyen constitue un acte de protection contre le vice ? Comme en réalité ce n'est pas Hérode mais Wilde qui a eu cette idée, celle-ci entre dans la construction du personnage et dans la dénonciation insinuée d'une habitude de lâcheté et d'hypocrisie qui caractérise souvent les pouvoirs publics. Hérode se pose en défenseur des bonnes mœurs contre ceux et celles qui donnent des exemples d'indécence contagieuse. La pièce se termine par un paradoxe surprenant : Hérode, le tyran pervers et inique, prend le relais de Iokanaan, après l'avoir emprisonné puis avoir ordonné sa mort.

Il y a plusieurs temps forts dans la pièce, dont celui du baiser sacrilège appliqué sur les lèvres du saint martyr, non par dévotion mais sous l'effet du désir dévoyé. L'autre point fort est l'ordre donné par Hérode d'exécuter immédiatement la coupable. Doublement coupable, elle a forcé le tétrarque à commettre un meurtre dangereux pour sa tranquillité et elle a commis un geste répugnant de nécrophilie. Si l'on essaie de comprendre les intentions de Wilde, il ne suffit pas d'attribuer la vengeance d'Hérode à des pulsions personnelles, comme le dépit, la jalousie ou la crainte des conséquences. Il faut prendre en considération d'autres aspects d'ordre général. Il s'agit d'un acte de tyrannie, puisque le roi n'a pas jugé bon de convoquer un tribunal de justice pour condamner Salomé. Ses soldats lui obéissent aussitôt, comme si la Judée était en état de guerre et que Salomé fût une ennemie prise en train d'espionner ou de commettre une agression. Le point essentiel est que c'est au nom de la morale qu'Hérode ordonne l'exécution de la jeune pécheresse. Il existe des cas où le prétexte a plus d'importance que les motivations profondes. En tant que chef d'État, même s'il ne l'est que par procuration et délégation obtenues de l'occupant romain, il se pose en garant de la décence des mœurs, ce qui le conduit à châtier l'indécence. Que dans sa vie privée la décence ne soit pas sa principale caractéristique ne l'empêche pas d'appliquer une loi qu'il a lui-même implicitement promulguée et qui prétend viser à la moralisation de la vie publique.

Par deux fois, le prophète invective Salomé en l'appelant « fille de Sodome ». Cette allusion à Sodome sous la plume d'Oscar Wilde a de quoi troubler le lecteur. On se rappelle que Wilde poursuivit en justice pour diffamation le marquis de Queensberrry, qui l'avait traité de sodomite, et que le procès se termina très mal pour lui. S'il y a un personnage avec lequel Wilde peut s'être identifié, c'est forcément Salomé, construite par l'auteur comme amorale plutôt qu'immorale. La nature reprend ses droits cependant, le dépit d'être rejetée entraîne la vengeance et la cruauté. Elle provoque aussi une métamorphose du désir amoureux en une sorte de gloutonnerie infantile. Est-ce forcer le texte que de déduire de toutes ces indica-

tions que c'est l'infantilisme qui caractérise le mieux Salomé d'un bout à l'autre de la pièce ? L'impertinence de ses propos à l'égard de sa mère et surtout de son beau-père, moqueuse, rageuse, provocatrice, a souvent elle aussi un caractère enfantin. La ruse par laquelle elle fait tomber Hérode dans un piège rappelle les contes anciens dans lesquels la fausse naïveté des enfants triomphe des méchants, avec cette différence qu'elle se montre méchante elle aussi. À la fin de la danse, elle est nue, mais le roi aussi est mis à nu, du moins symboliquement, ce qui fait penser au conte d'Andersen.

S'il est vrai que la notion de scandale provoqué par l'indécence d'un spectacle n'a plus guère de fondement aujourd'hui, on peut estimer que d'une façon inattendue, *Salomé* échappe à la règle et continue de susciter la verve de certains commentateurs et journalistes qui se spécialisent dans le *sulfureux*. C'est du moins un adjectif qui revient constamment dans leur vocabulaire. Il existe cependant une différence. Ce qui jadis était censé provoquer l'indignation et la nausée sert aujourd'hui d'argument publicitaire. Mais les deux attitudes, bien qu'opposées, ont des points communs, le plus important étant qu'elles se fondent sur une exploitation du texte tendancieuse et forcée.

Il n'y a donc pas grand-chose dans le texte de Wilde ni dans la musique de Strauss qui puisse encore scandaliser le public actuel, mais on peut compter sur les adeptes du *Regietheater* pour au moins essayer d'y parvenir. Certains comptes rendus de productions récentes publiés dans la presse semblent l'indiquer. On peut en déduire que ce qu'il y a d'indécent dans ces représentations n'est pas tellement l'exhibition-nisme sexuel que la laideur du spectacle. Cette laideur n'aurait pas plu à Oscar Wilde, ni à Richard Strauss, mais le pire de tout est que le public est devenu tellement blasé que les ressorts de la scandalisation, y compris dans le domaine esthétique et dans celui qui concerne le respect théoriquement dû aux auteurs, se sont avachis. La tolérance à l'égard des transgressions scabreuses baigne dans la vapeur grisâtre de l'ennui.

Voici un exemple, des extraits d'un article intitulé « Quand 'Salomé' devient œuvre d'art », publié dans *Le Figaro* du 6 août 2018, signé par M. Christian Merlin :

> Transposée dans un monde kafkaïen où les personnages masculins se ressemblent tous, avec leur complet veston et leur chapeau, la *Salomé* de Castellucci est une œuvre d'art qui habite génialement l'espace gigantesque du Manège des rochers […] Maître du contre-pied le metteur en scène […] nous prive sciemment des deux passages obligés les plus attendus : la danse des sept voiles et la tête de Jean-Baptiste. […] Quant à la scène finale, ce n'est pas à la tête, mais au corps décapité du baptiste qu'elle déclare son amour, avant de lui ajouter une tête de cheval, ce mystérieux et beau cheval noir que l'on avait vu tourner dans la citerne.

Il a donc fallu attendre l'année 2018 pour que *Salomé* devienne une œuvre d'art. Entre autres incongruités, parmi lesquelles se trouve un usage incorrect du

plus-que-parfait, l'auteur de ces lignes oublie que c'est dans une scène précédente que Salomé a déclaré son amour au personnage à qui le texte de la pièce n'accole nulle part la mention de *baptiste*. Notons au passage que *Salomé* a changé d'auteur. Ce n'est plus Wilde ni Strauss, c'est un certain Castellucci. A-t-on annoncé ce changement aux spectateurs ? On verra sans doute un jour, ou plutôt un soir, Jochanaan sortir de sa citerne la tête nimbée par les éclairagistes d'une auréole signalétique, se livrer lui-même à la danse des sept voiles jusqu'à la conclusion naturiste, puis accorder sa bénédiction à Hérode et à Hérodias, se tourner vers les spectateurs pour les traiter d'affreux bourgeois adorateurs du veau d'or, et pour finir couper la tête de Salomé après s'être coupé la sienne. En somme, un étrange retournement de situation s'est produit. Jadis on accusait le théâtre d'indécence et d'attentats aux bonnes mœurs. Aujourd'hui, certains professionnels du spectacle s'attaquent à l'art théâtral lui-même.

Que les metteurs en scène qui, spécialisés dans le conformisme de l'anticonformisme, se glorifient des pieds-de-nez qu'ils adressent au répertoire se rassurent cependant. Les spectateurs chagrinés ou abasourdis par l'indécence de leurs spectacles n'iront pas jusqu'à leur couper la tête ni à les laminer sous une tortue de boucliers mise à l'envers.

Henri SUHAMY
Université Paris-Nanterre (Paris X)

)

PRÉFACE DE WILLIAM BUTLER YEATS
À LA PREMIÈRE ÉDITION DE *LE PUITS DES SAINTS*[1], DE JOHN MILLINGTON SYNGE

« Monsieur Synge et son théâtre

Six ans ont passé depuis mon séjour à Paris, dans un hôtel pour étudiants du Quartier Latin, où une personne, dont le nom m'échappe aujourd'hui, me présenta à un Irlandais encore plus pauvre que moi, ce qui n'est pas peu dire..., et qui avait pris une chambre au dernier étage du bâtiment. Il s'agissait de John Millington Synge. Et moi qui croyais connaître le nom de tous les Irlandais qui travaillaient sur la littérature, je n'avais jamais entendu parler de lui... C'était aussi un diplômé de « Trinity College » à Dublin, et, à ma connaissance, « Trinity College » ne produit généralement pas d'artistes... Il me dit qu'il avait vécu en France et en Allemagne, qu'il avait étudié les littératures française et allemande, et qu'il voulait devenir écrivain. Il n'eut cependant rien à me montrer qu'un ou deux poèmes et quelques essais sans consistance, tous empreints de cette espèce de morbidité qui tient à un excès de ruminations autour de méthodes d'expression et aussi à certains regards sur la vie, qui viennent, non de la vie, mais de la littérature – images qui se reflètent d'un miroir à l'autre... Il avait vagabondé parmi des gens dont la vie est aussi pittoresque qu'au Moyen Âge, joué du violon pour des loups de mer italiens et écouté des conteurs dans la forêt bavaroise, mais la vie n'avait projeté aucune lumière dans ses écritures. Cela faisait des années qu'il avait appris la langue irlandaise, mais il commençait, hélas !, à l'oublier un peu, car la seule langue qui l'intéressait alors était cette langue conventionnelle de la poésie moderne qui, depuis pas mal de temps, ne nous inspire à tous que lassitude. Cette langue m'avait épuisé, car à l'époque je venais d'achever *La Rose Secrète* et je ressentais très vivement à quel point j'avais laissé mon imagination se séparer de la vie, en envoyant mon *Hanrahan le Roux*, qui aurait dû aller par les mêmes routes que moi-même, dans quelque contrée que nul ne saurait découvrir[2].

Je dis à Synge : « Quittez Paris. Vous ne créerez jamais rien en lisant Racine, et vous n'égalerez jamais Arthur Symons[3] dans le domaine de la critique littéraire. Partez pour les îles d'Aran, allez vivre là-bas comme si vous étiez un des habitants de ces îles, efforcez-vous d'exprimer une vie qui n'a jamais été exprimée. »

[1] D'après l'édition World's Classics, Oxford, 1995, p. 52 à 56.
[2] Yeats dit dans un de ses *Essais* qu'il avait récrit ce recueil intégralement, avec l'aide de Lady Gregory...
[3] Arthur Symons (1865-1945), poète et critique britannique, ami de Yeats, sur qui il eut une grande influence.

Je venais alors de rentrer d'un séjour là-bas, et mon imagination vibrait du souvenir de ces îles grises où les hommes doivent, à cause des pierres, utiliser des couteaux pour faire leurs récoltes[4].

Il s'est donc rendu dans les îles d'Aran et s'est intégré à leur vie, ne mangeant que des œufs salés et du poisson séché, parlant irlandais la plupart du temps, mais ne manquant pas d'écouter les belles métamorphoses de la langue anglaise, telle qu'on la parle dans ces comtés irlandophones, et qui puise son vocabulaire dans l'époque de Malory[5] et chez les traducteurs de la Bible, mais dont les formes d'expression et les métaphores vivaces sont héritées de l'irlandais. Quand Monsieur Synge commença à écrire en cette langue, Lady Gregory[6] en avait déjà fait un usage fort beau et subtil dans ses traductions des chansons et des pièces de théâtre du Docteur Hyde[7], ou de l'ancienne littérature irlandaise[8], mais elle avait écouté d'une oreille différente de celle de Synge, qui, dans le trésor des vocables et locutions propre à l'irlandais, fit une sélection toute personnelle, qui bien sûr n'exprimait que lui-même. Mais, par-dessus tout, il fit danser mots et expressions sur un rythme très insolite qui, jusqu'au jour où son théâtre aura créé sa propre tradition, sera toujours, invariablement, d'un abord difficile pour les acteurs qui ne l'auront pas appris de la bouche de Synge en personne. C'est un rythme essentiel, car il convient parfaitement à l'émotion errante, au rêve, au désir vague et pourtant sans mesure, tout ce pour quoi il aurait vocation à créer une forme dramatique. Cela tend à brouiller toute définition, la netteté des contours, tout ce qui vient de la volonté ; cela détourne l'imagination de tout ce qui est du présent, comme un fond tout or en une icône religieuse, et cela renforce en toute émotion tout ce qui lui vient de loin, mélancolie de mémoire ou péril d'espérance. Quand il présenta *L'Ombre de la Vallée*, sa première pièce, à la troupe de l' « Irish National Theatre

[4] Les îles d'Aran : trois îles au large de la ville de Galway. Les murets qui quadrillent l'espace de ces îles ont été construits, dit-on, avec les pierres qui recouvraient la majeure partie de leur surface et qui ont dû être cassées pour avoir accès à la terre en-dessous… Ces îles symbolisent, dans l'imaginaire irlandais, la Tradition perdue, non-européenne bien sûr, et pour laquelle certains Irlandais se battent encore aujourd'hui...

[5] Sir Thomas Malory, auteur d'un des grands cycles de la légende arthurienne, intitulé *La Mort d'Arthur*, publié en 1485.

[6] Isabella Augusta Gregory (1852-1932), co-fondatrice, avec W. B. Yeats et d'autres artistes, de l'« Irish Literary Theatre » et de l'« Abbey Theatre ». Traductrice des grands récits épiques de la Tradition mythologique irlandaise et auteure de nombreuses pièces de théâtre.

[7] Douglas Hyde (1860-1949) : président fondateur de la « Gaelic League », un des premiers présidents d'Irlande, a collaboré avec Lady Gregory à de nombreuses pièces au tout début de l'« Irish Literary Theatre ». Est surtout connu pour ses traductions publiées dans le recueil intitulé *Love Songs of Connacht* (*Chansons d'amour du Connacht* – 1893), où il crée une langue semblable à celle de Synge en son théâtre.

[8] Entendre par là les grands récits épiques et héroïques issus d'anciens manuscrits anonymes, traductions latines de l'ancestrale tradition orale irlandaise.

Society[9] », les comédiens furent intrigués et déconcertés par ce rythme, mais, peu à peu, s'installa en eux la certitude qu'elle ne pouvait parler en nulle autre langue, cette Femme de la Vallée aussi mélancolique qu'un courlis, éperdue de par sa propre sensibilité, de par sa propre noblesse d'esprit, et que la vie des personnages de Synge ne serait plus la même si ce rythme changeait. Peut-être qu'aucun paysan irlandais n'a jamais vraiment parlé avec un tel rythme dans la voix, mais je suis sûr que, si Monsieur Synge était né paysan, il aurait parlé de cette manière-là. Cela fait des personnages de son imagination des êtres en quelque sorte désincarnés ; ils ont une sorte d'innocence jusque dans leurs colères et jusque dans leurs manières de jurer. Cela tient à l'attitude de leur créateur envers le monde, car si, dans son théâtre, on voit les volontés s'affronter d'une manière en quelque sorte tortueuse et comme dans l'équivoque d'un rêve, cela l'aide tout de même à voir la matière même de son art d'un œil débarrassé du voile de l'intellect, d'autant plus sage et clairvoyant, et à sauver l'intégrité de l'art en un âge de rationalisme et de pragmatisme. Qu'il écrive sur de vieux aveugles mendiant au bas-côté d'une route, qui se lamentent de la peine de vivre et de la laideur du monde, ou sur une vieille femme qui pleure ses fils, tous morts noyés, ou encore sur la jeune épouse d'un mari trop âgé, il ne pense absolument pas à changer ou à rectifier quoi que ce soit : tous ses personnages, nous les voyons passer, comme devant une fenêtre ouverte, et ils murmurent des paroles étranges et vivifiantes.

Un dramaturge qui ne construit pas avec finesse n'obtient pas quelque chose de proprement théâtral, mais si ses personnages n'ont pas la beauté ou la puissance d'une parole individualisée et singulière, il n'obtient rien de proprement littéraire ou, en tout cas, rien d'une littérature d'envergure. Rabelais[10], Villon[11], Shakespeare, William Blake, se seraient reconnus les uns les autres à leur langue. Certains de ceux-là ont su construire un récit, mais ils possédaient tous une langue vivante et prolifique, une langue qui vibrait et jubilait de toutes ses beautés. Seuls les écrivains de notre modernité, ceux du mouvement dramatique irlandais, nos scientifiques de l'écriture dramatique, les naturalistes de nos scènes, seuls eux ont cru possible d'égaler les plus grands, et ce pour aller jusqu'à écarter les misérables railleries des comiques..., et pour écrire dans cette langue impersonnelle qui est venue, non pas de la vie individuelle, ni de la vie tout court, mais seulement de dérisoires nécessités tenant au commerce, au Parlement, aux écoles publiques, à d'urgents voyages en train...

S'il existe quelque chose comme une décadence de l'art et des institutions, cette décadence se produit probablement dès que commence à pourrir tout ce qui

[9] C'est le premier nom du théâtre qui devint l'« Abbey Theatre » (« Théâtre de l'Abbaye »).
[10] Synge était un grand admirateur de François Rabelais, comme le Gallois John Cowper Powys qui a traduit Rabelais en anglais.
[11] C'est en traduisant des poèmes de Villon que Synge trouve cette langue singulière qui devait devenir le cœur battant de toutes ses pièces de théâtre. Françoise Morvan le montre bien dans son introduction à sa traduction du *Théâtre Complet de J. M. Synge* (Éd. Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2005).

est confié à leur garde des éléments de la vie de tout homme en ce monde. Toute littérature s'étiole quand elle ne rehausse pas la beauté ou la vivacité de la langue qui l'unit à toute vie, ou quand le lecteur trouve de la critique estudiantine, ou du pragmatisme de réformateur, ou de la logique d'homme de science, là où il n'y avait place que pour le cœur de l'homme ordinaire avec ses rêves élevés à la noblesse de la folie d'un Roi Lear ou de l'aplomb d'un Don Quichotte. Il ne faut pas oublier que, lorsque des formes d'expression aussi impersonnelles, ou peu s'en faut, que de l'algèbre, se substituent à des vocables et à des rythmes qui, d'un homme à l'autre, ne cessent de varier, c'est la langue qui meurt, et que cette mort ne fait que participer de la tyrannie de l'impersonnel. J'ai passé beaucoup de temps à parcourir une liasse de pièces de théâtre allemandes et, dans tous ces textes, je n'ai jamais trouvé le désir d'exprimer des espoirs et des inquiétudes communs à tout homme qui soit jamais venu au monde, il n'y avait là que de la politique, ou des passions sociales – propagande voilée ou ouverte : tantôt c'est le duel qu'il faut blâmer ; tantôt, ce sont les idées d'une actrice qui revient de la vie libre de la scène et qu'il faut confronter aux préjugés d'une ville passéiste ; tantôt c'est l'hostilité qui oppose aujourd'hui Christianisme et Paganisme, censée trouver un obscur symbole dans une cloche que jettent du haut d'une tour les esprits des bois... Si je confronte l'œuvre de ces dramaturges aux grandes œuvres de leur maître scandinave[12], je ne peux oublier que même lui, lui qui a créé tant de personnages aux traits saillants, même lui ne nous a donné aucun personnage luxuriant, aucun homme de génie qui emporte l'adhésion, et que, chez lui aussi, même quand il s'agit d'un face-à-face entre Empereur et Galiléen, il n'est pas jusqu'aux figures les plus imposantes qui ne soient soumises à quelque penchant, à quelque compulsion, une énergie sans âme, ou encore à quelque procédé de pensée devenu, par sa logique même, une parfaite mécanique... – toujours « quelque chose d'autre que la vie humaine »...

Nous devons éviter de mesurer un jeune talent, dans le sens du blâme ou de l'éloge, à l'aune de ces hommes qui sont parmi les plus grands de notre temps ; en revanche, nous pourrons dire de tout talent, suivant ici une définition précise, qu'il ne fait que reprendre la Tradition du grand théâtre telle qu'elle a été léguée des mains mêmes des Maîtres reconnus partout et toujours, mais aussi, mais surtout qu'il veille à se détourner, à l'instar de Monsieur Synge, d'un mouvement dramatique qui, même s'il a été servi par de beaux talents, a été abusé, leurré, égaré, par la science, par la vie artificielle, par un ordre éphémère.

Quand la vie individuelle ne jouit plus de son énergie propre, quand le corps ne gagne pas en force et en beauté par ses activités quotidiennes, quand les hommes perdent le goût de l'agrément vestimentaire, on peut être légitimement sûr de vivre dans un ordre éphémère, tout entouré par les inventions d'une vitalité moribonde. Si Homère vivait aujourd'hui, il ne ferait que résister, dans un combat de

[12] Allusion à Henrik Ibsen (1828-1906), dramaturge norvégien surtout connu pour *Peer Gynt*, *Une maison de poupée*, *Les revenants*, *Un ennemi du peuple*. *Peer Gynt* eut une grande influence sur Synge.

toute la force de sa volonté, à la tentation d'aller trouver sa source d'inspiration, non pas dans la beauté d'Hélène, désirée de tous les hommes, ni dans la sagesse et dans l'endurance d'Ulysse, désirées de toute femme en ce monde, mais dans ce qu'on décrirait, peut-être, comme « l'inévitable conflit », né de sources économiques, et qui oppose campagnes et petites villes d'une part, et, d'autre part, la grande cité de Troie, représentante d'on ne sait quelle « tendance à la centralisation ».

Il y a un point commun entre Monsieur Synge et le grand théâtre du monde, Grèce, Inde, le créateur de Falstaff et même Racine : c'est l'amour de la langue, la langue comme jouissance, et bien sûr le souci de la vie individuelle. Il leur ressemble aussi par l'intérêt prépondérant qu'il a pour tout ce qui est durable et noble, et qui ne lui est pas venu, selon moi, des livres, mais du temps qu'il a passé à écouter de vieux contes dans les chaumières irlandaises et du contraste qu'il a pu voir entre ce qu'ils évoquaient et les réalités de ce monde. Tout ce qu'il y a de littérature chez les paysans irlandais se concentre dans leurs chansons, qui sont riches en histoires d'amour fou, ainsi que dans les récits mythologiques à propos des grands rois et de leurs descendants. « *Je pleurerai toutes les larmes de mon corps, mais pas pour Dieu, mais parce que Finn et les Fianna ne vivent plus*. », dit Ossian dans le mythe[13]... Tous les écrivains, même les écrivains mineurs, s'ils ont appartenu à la grande Tradition, ont personnellement fait le rêve d'une vie d'une impossible noblesse ; et plus l'écrivain est grand, plus ce rêve aura semblé le plonger dans la beauté ou dans l'amertume de quelque vision. Certains, et de ceux-là sont tous les plus anciens poètes du monde, ont donné à cette vision une expression directe ; d'autres la mêlent avec tant de subtilité à la réalité que c'est un vrai travail de l'élucider ; d'autres encore la rapprochent de nous en montrant tout ce qui lui est le plus contraire. Ainsi, Monsieur Synge fait vivre devant nous des personnes laides, difformes ou immorales, mais ces personnes n'ont aucune ambition dans ce monde, animées qu'elles sont par le rêve de cette vie impossible. Il s'agit pour lui de nous faire sentir avec quelle intensité sa Femme de la Vallée rêve d'un temps à venir où chacun de ses jours ne pourra être que vie vécue dans une plénitude absolue, elle qui se dit « *femme dure à satisfaire* » se voit obligée de passer son temps

[13] Citation de *The Adventures of Finn Mac Cool (*en irlandais : *Fionn Mac Cumhaill) :* grand récit épique d'aventures héroïques, un des textes fondamentaux de la Tradition irlandaise. Confirmation de la source historique de tout mythe, les *Fianna* sont chasseurs et (c'est le sens du mot « *fianna* ») guerriers ; ils ont servi le Roi d'Irlande au III^e^ siècle ; et on les trouve dans le *Cycle* dit *Ossianique* (*Cycle des Fenians*) – *ossianique* d'après le récit imaginaire, le canular pourrait-on dire, mais de grande valeur poétique, de l'Écossais James MacPherson, où *Oisin*, aussi orthographié *Usheen,* devint Ossian, prétendu barde écossais du III^e^ siècle que Mac Pherson prétendait avoir déterré et traduit, ce pour contrer (mais en se cachant derrière une prétendue traduction...) la dégradation due à ce qu'on appelle, chez les historiens, « le classicisme britannique »... On retrouve Finn Mac Cool et ses aventures dans la *Silva Gadelica* de Standish O'Grady (1832-1915), superbe reconstitution d'une grande partie de la Tradition irlandaise, d'après les anciens manuscrits (mythes, légendes, contes, poèmes, chansons etc.).

entre un vieux mari aigri qui devient fou dans les collines, un jeune poltron, et un vagabond aviné[14] ; et ce couple d'aveugles dans *Le Puits des Saints* est si bien transformé par ce rêve que tous deux choisissent, d'un commun accord, de ne pas se laisser guérir de leur cécité, afin de ne pas voir la réalité du seul monde visible... Monsieur Synge nous parle des réalités de ce monde, mais il sait fort bien que l'art n'a jamais pris autre chose que ses symboles dans tout ce que les yeux peuvent voir ou la main mesurer.

C'est parce que ses personnages sont hantés par leur rêve que ses pièces ont ce mouvement comme de dérive et d'errance et cette subtilité des émotions qu'elles charrient et transmettent. Dans le plus clair de l'écriture dramatique de notre temps, et ce n'est là qu'une des raisons pour lesquelles nos dramaturges ne ressentent pas le besoin de peaufiner leur langue, on voit un motif simple qui, pour ainsi dire, est magnifié sous les feux de la rampe. L'étudiant de théâtre ne trouvera jamais dans le texte de *Le Puits des Saints* ce qu'on l'a habitué à prendre pour l'étoffe naturelle du théâtre, je veux dire cette exaltation de la volonté motivée par des avantages accessibles ; et s'il assistait à une représentation de cette pièce, il se demanderait pourquoi les Actes se suivent et s'assemblent avec une apparence de liberté telle que cela semble désordre ; pourquoi l'ensemble fait penser à une décoration sur une surface plane ; pourquoi il y a, même au plus fort de la passion, tant de nonchalance dans le dialogue... S'il assistait à une représentation de *L'Ombre de la Vallée*, il demanderait : pourquoi est-ce que cette femme quitte sa maison ? Est-ce parce qu'elle ne sait pas prendre soin d'elle-même ou bien est-elle vraiment heureuse de partir ? Pourquoi la situation n'est-elle pas plus claire ?... Et pourtant, comme chacun d'entre nous, quand nous nous trouvons mêlés à des situations difficiles, elle fait nombre de choses sans savoir avec certitude pourquoi elle les fait. Elle comprend à peine quelquefois pourquoi ses actes prennent telle ou telle forme, mais plus clairement, toutefois, que pourquoi son corps est grand ou petit, sa peau claire ou brune... Elle est habitée par une émotion qu'elle ne comprend pas. Elle est animée de désirs qui ont grand besoin de s'exprimer, non par des choses comme « j'admire cet homme », ou « je dois partir, que je le veuille ou non », mais par des mots vivants et évocateurs, des rythmes de voix, des élans qui échappent à l'analyse. En plus de tout cela, elle a quelque chose qu'elle partage avec rien d'autre que la progéniture de l'imagination d'un seul homme : elle est enivrée par un rêve qu'elle-même ne comprend pas, mais qui la possède comme, après un réveil brutal, ce souvenir très vague qui ne se précise pas...

À l'heure où j'écris ce texte, nous sommes en train de répéter *Le Puits des Saints*, et nous peignons les décors : montagnes en quelques couleurs sobres et sans

[14] Confusion chez Yeats : le vagabond en question n'est pas du tout « *aviné* » : c'est un passant, symbole d'un esprit de vérité et de liberté, qui, hébergé provisoirement chez cette jeune femme, Nora, va être témoin de la séparation entre celle-ci et son vieux mari, qui représente l'Irlande déjà contaminée par le capitalisme européen et son idéologie débilitante et pathogène. Nora et lui (qui n'a d'autre nom dans la pièce que celui de *Vagabond* - en anglais, *Tramp.*…) partent ensemble pour une nouvelle vie...

trop de détails, frênes et saules rouges avec une esquisse de motifs récurrents dans la trame de leurs ramures... Car même si les personnages n'emploient aucune expression qu'ils ne pourraient employer dans la vie quotidienne, nous savons parfaitement ce que nous cherchons toujours à exprimer : ce que nul homme n'aura de ses yeux jamais vu. »

W. B. YEATS

« ABBEY THEATRE »
(*Théâtre de l'Abbaye*)
27 Janvier 1905

[Traduction de René AGOSTINI]

BIENSÉANCE ET MALSÉANCE SELON J. M. SYNGE ET W. B. YEATS : RECHERCHE POUR NOTRE TEMPS…

Ne sommes-nous pas, face à la question de la bienséance et de la malséance, devant un problème essentiellement, éminemment, *politique* ?

L'exemple de John Millington Synge, qui est au cœur de la préface de William Butler Yeats que j'ai traduite ici (aussi au cœur de son discours de réception du Prix Nobel, en décembre 1923 – facilement accessible sur internet), me servira ici de modèle et de point d'appui.

C'est un exemple très éloquent, d'abord et surtout parce que son théâtre allait à l'encontre de diverses tendances dominantes – Synge naviguait toujours, concentré et serein, contre tous les vents, et *sans le moindre désir d'objecter ou de s'opposer ou de lutter, explicitement, ouvertement, contre quoi/qui que ce soit*...

Comme le souligne W. B. Yeats, sa langue poétique et surtout musicale[1] élevait son théâtre bien au-dessus du contexte historico-culturel : catholicisme du peuple pourtant déchiré par cette domination comme par la domination britannique, peu éclairé par un mouvement nationaliste qui se voulait aussi culturel mais compliquait le conditionnement historique et générait une colère aveugle : ainsi, certaines représentations des pièces de Synge furent huées, perturbées, compromises, parce qu'elles présentaient aux spectateurs quelque chose qui, si je puis dire, froissait leur camisole... : dans « *L'Ombre de la Vallée* » (« *The Shadow of the Glen* »), une jeune femme choisit l'amour libre et l'errance plutôt que de se condamner à une vie conjugale grise, triste, débilitante et stérilisante ; dans « *Le baladin du monde occidental*[2] » (« *The playboy of the western world* »), un homme jeune quitte une communauté prisonnière de dogmes, de conventions et d'illusions, pour une vie d'aventure. Dans les deux cas (et j'aurais pu prendre d'autres exemples dans les autres pièces de cet auteur), il s'agit d'une rupture avec un « ordre » patriarcal, capitaliste et/ou pseudo-religieux, sur le modèle britannique et européen : discours profond, radical, marginal – malséant : Synge avait largué les amarres...

Du point de vue de la seule langue, le problème politique est transcendé par l'essence a-politique et spirituelle, hautement humaine et, pourrait-on dire, universaliste, ou universalisante, de la démarche de Synge (j'y reviendrai plus loin).

---

[1] Traduction anglaise *littéraliste* d'idiomes, de tournures et d'images puisés dans l'irlandais parlé par le peuple, mais, par-dessus tout, comme le précise Yeats, langue d'un rythme très singulier, essence de son intraduisible...

[2] « *Monde occidental* » ne rend pas le sens de « *western world* » qui, pour un Irlandais, désigne l'extrême ouest de l'Irlande, symbole de Tradition et de résistance (d'où la traduction de Françoise Morvan, « *les terres de l'ouest* ») – mais, compte-tenu de la pertinence de cette pièce, à plus d'un titre, par rapport à « notre » monde, « *monde occidental* » convient tout de même...

Dans le cas du « *Baladin* », il convient de signaler ici que, selon de nombreux témoignages, c'est l'emploi d'un mot particulier qui catalyse l'événement d'une véritable émeute pendant une représentation[3] : il s'agit du mot « *shift* » qui désigne un sous-vêtement féminin, une combinaison légère qui se porte à même la peau et qui descend jusqu'aux genoux... Pegeen, amoureuse de Christy, « *le baladin* », reproche à une veuve au profil de sorcière, la veuve Quinn, qui a elle aussi jeté son dévolu sur lui, d'être d'une famille où les femmes n'auraient jamais porté ce type de sous-vêtement (« *depuis l'assèchement du déluge* », précise-t-elle...). Pegeen se valorise ainsi en tant que femme, aux dépens de cette veuve, sur la base de ce sous-vêtement symbolique, ici, d'une conception masculine/masculiniste du féminin ou de la féminité, aspect grotesque de sa psychologie patriarcale ou patriarcalisée, qui expliquera que Christy, dans sa quête métaphysique et même, pourrait-on dire, ontologique, sera contraint de se séparer d'elle. Synge est d'emblée préoccupé par des questions d'une profondeur et d'une subtilité qui l'éloignent de la plupart de ses contemporains – milieux populaires, nationalistes ou non, et publics de théâtre confondus...

Cette mauvaise réception publique de son théâtre, très souvent confirmée, était pour Synge, comme il l'a dit et écrit, le signe du succès artistique. Quand on reste longtemps dans le noir, une grande et soudaine lumière peut aveugler et même rendre agressif...

Yeats dit que Synge s'est dressé, en tant qu'artiste, poète et dramaturge (surtout, à mon sens, en tant qu'homme simple et intègre), contre « *la tyrannie de l'impersonnel* », contre « *la tendance à la centralisation* » – mieux : il aurait voulu « *sauver l'intégrité de l'art en un âge de rationalisme et de pragmatisme* », se démarquant par rapport à un refrain (entre autres) d'un discours intellectuel bien intégré dans le paysagisme de la conservation, à savoir « *l'inévitable conflit* (avec) *des sources économiques* », et que donc Synge privilégiait et préconisait, dans la création, « *le cœur de l'homme ordinaire avec ses rêves élevés à la dignité de la folie d'un Roi Lear ou de l'aplomb d'un Don Quichotte* ».

Il y a deux choses que je tiens, en passant, à signaler ici : 1) son théâtre aura été (comme celui d'un de ses successeurs, Sean O'Casey[4]) mieux reçu et apprécié en Grande-Bretagne qu'en Irlande... ; 2) son combat tel que le voit Yeats, contre « *la tyrannie de l'impersonnel* », est aussi un combat contre, déjà, l'influence européenne, puisque, dans ses proses sur les îles d'Aran et sur certains comtés, il montre comment l'Irlande de l'ouest est restée fidèle à la Tradition, à

[3] Étrangement, comme le signale Ann Saddlemyer dans les notes de l'édition d'Oxford, il ne se passa rien lors de la première, où étaient pourtant déjà présents les nationalistes responsables des violentes émeutes qui dérangèrent et parfois interrompirent les représentations de cette pièce par la suite...

[4] Comme Synge, il avait une vision de l'Irlande qui sortait de l'opposition entre nationalisme et Grande-Bretagne, ou entre catholicisme et protestantisme, et qui prônait un humanisme et un pacifisme, d'inspiration philosophique et spirituelle (et anarchiste, dans le cas de Synge), qui n'auront pas été compris ni, bien sûr, acceptés par leurs contemporains.

l'abri des envahisseurs (catholiques, britanniques, européens), contrairement à l'Irlande de l'est qui était déjà, depuis longtemps, occupée, possédée, par l'idéologie capitaliste et la morale pseudo-chrétienne de la Grande-Bretagne et de l'Europe. Ce que Yeats résume par les termes de « *rationalisme* » et de « *pragmatisme* ».

Je tiens à souligner (pour que « *l'impersonnel* » dont parle Yeats soit bien compris) que Synge (comme Yeats, d'ailleurs, mais sans son esthétisme) voulait incarner des principes et des valeurs qui n'ont rien de strictement personnel, qui relèvent d'une Science Sacrée qui n'a rien à voir avec aucune religion *exotérique*...

Qu'entend donc Yeats par « *l'impersonnel* » ?

C'est tout ce qui ne vient pas de la conscience ou du cœur (ici, deux mots synonymes), c'est-à-dire de perceptions et de compréhensions supérieures à celles de la « conscience » ordinaire, subjectivité toujours plus ou moins malvoyante, vie superficielle ou horizontale de tout ce qui relève du culturel, qui est donc relatif, contingent, instable, précaire, éphémère, et qui hypertrophie le « personnel », l' « individuel » etc., pour, en fait, aplanir, aplatir, égaliser, appauvrir l'Humain, le couper de ses racines, de ses sources, le diluer, le délayer dans l'illusion du moi, en anesthésiant la conscience et le cœur… : l' « *impersonnel* » dont parle Yeats, c'est, paradoxalement, le moi, l'illusion du moi, c'est-à-dire son annexion par un « ordre » ou un « programme » socio-culturel, et dont chaque personne devient, *à son insu et en se croyant différente, voire originale et singulière,* la reproduction, la réplique, le clone...

Dans son discours de réception du Prix Nobel, Yeats insiste sur le conflit de Synge avec l'opinion publique, avec la morale et les conventions, avec tout ce qui se prend pour religion et avec tout ce qui se prend pour politique. Il parle de la furie du public lors d'une représentation du « *Baladin* », et il constate que Synge était devenu « *un danger public* » (un peu comme Socrate à qui les corrompus reprochaient de corrompre la jeunesse), pour conclure que son théâtre comblait un manque, répondait à un besoin « *qu'aucune institution... aucune démocratie... ne peut satisfaire* » – besoin qui peut, bien sûr, ne pas être (re)connu de ceux-là mêmes qui en souffrent.

Voici la conclusion de la préface de Yeats à l'édition posthume des poèmes de Synge (publiée en 1909 – Cuala Press, Dublin) :

> *... il était d'autant plus haï qu'il donnait à son pays ce dont il avait le plus besoin, un esprit inébranlable où se déroule un perpétuel jugement dernier, avec les trompettes et le passage en jugement*.[5]

[5] Cf. *Sachant Toute Solitude*, édition bilingue des poèmes de J. M. Synge, coll. "Orphée", La Différence, Paris, 1995. Ici, Yeats va beaucoup plus loin que dans son discours de réception du prix Nobel : fallait-il donc qu'il soit habité par une idéologie (au sens noble – principes directeurs, valeurs fondatrices) et par une éthique (accord entre discours, pensée et action) qui ne pouvaient que l'éloigner de l'époque...

Il est évident, selon toutes ces données, que le thème de la bienséance et de la malséance concentre en lui-même le problème de la relation entre art et politique, tout en incitant à les redéfinir (art, politique et leur relation).

Il peut paraître surprenant que Synge, comme Yeats, se soit voulu résolument a-politique (ce qui implique également une mise à distance de la pseudo-religion qui n'a plus rien à voir avec le religieux au sens propre et se confond donc avec la pseudo-politique qui n'a plus rien à voir non plus avec le politique au sens propre). Le paradoxe est ici que, en se voulant résolument a-politique, il reconnaît à son art, il donne à tout art, une fonction politique *par excellence* : celle de fonder et de proposer des principes et des valeurs qui précisément ont du mal à avoir cours dans ce qu'on appelle « société » ou « politique », ou encore dans ce qu'on *surnomme* « religion », ce qui détermine des erreurs et des problèmes qui, d'une manière ou d'une autre, se perpétuent, imperceptiblement...

D'ailleurs, cette prépondérance de principes et de valeurs, voire de doctrines, est un aspect, et non le moindre, du Mythe en tant que texte initiatique[6].

Ainsi, la langue extraordinaire du théâtre de Synge, cette langue de laboratoire, qui n'a pas fini de servir de gymnase aux traducteurs, et dont le sens et la valeur sont si subtils, reste d'une portée qu'on n'a peut-être pas vraiment comprise.

La langue inventée par Synge pour ses personnages est l'héroïne centrale de tout son théâtre : c'est une langue politique, parce qu'elle tord, si je puis dire, la langue du colonisateur britannique ; c'est donc une langue malséante ou, comme on dirait aujourd'hui, qui n'est pas « politiquement correcte ». Mais c'est aussi une langue a-politique par son aspect musical, qui la sort du bourbier politique et lui donne une haute dignité (ce en quoi elle est d'une bienséance bien au-dessus de toutes les bienséances).

En outre, c'est une langue qui se rattache naturellement aux principes et valeurs, d'ordre éthique et spirituel, qui animent son inventeur, puisqu'en fait, comme je l'ai montré dans d'autres publications, Synge, en mélangeant l'irlandais et l'anglais, met en valeur la possibilité pour les langues différentes non seulement de communiquer entre elles, mais aussi de (re)créer, en s'irriguant et en se fertilisant mutuellement, une communauté d'esprit par rapport à une source ou matrice commune[7]. D'une langue politique de résistance et de défi au colonisateur, on passe à une langue d'enrichissement mutuel – mieux : une langue de métissage, c'est-à-dire une langue d'unification et de paix bien comprises : peut-être Synge nous donne-t-il à *entendre* quelque chose de bon pour tous les aspects de la vie des

[6] Dans le cas de la Mythologie irlandaise, il reste un grand travail à faire précisément sur le corps de doctrines implicite qui se ramifie et se déploie dans les récits d'aventures extraordinaires, excentriques et parfois abracadabrantes, étudiés pour transmettre ce corps de doctrines tout en le voilant.

[7] C'est là l'esprit qui anime toute traduction, d'ailleurs – que les traducteurs en aient conscience ou non.

peuples (ce qui impliquerait, bien sûr, un haut degré d'évolution…) : la diversité n'est que ramification d'une unité – mieux : *la diversité est l'unité.*

Là où Synge *monte*, avec sa langue singulière, unique, profonde et résonnante, bienséance et malséance n'existent plus, n'ont plus lieu d'être – *ne suivent plus.*… On peut dire que c'est aussi par sa langue théâtrale que Synge rejoint le sens, la valeur, la portée, du Mythe[8] : recueil de principes et de valeurs pour la Conscience et pour la vie, résonances d'un au-delà-des-différences et, sur le modèle de la petite phrase de Christian Bobin citée plus bas, d'un Humain qui manque à tout humain...

Bienséance se comprend évidemment comme le respect (ne fût-il qu'apparent, donc secrètement malséant) des goûts, des modes, des conventions, de la morale, de l'idéologie dominante et du pouvoir en place. S'appliqueraient donc à toute bienséance ou malséance les limites et les limitations de lieu et d'époque propres à toute culture : ce qui, ici et aujourd'hui, est bon, bien, beau, juste etc., ne le sera pas nécessairement ailleurs et demain – et vice-versa. Cette relativité de toute culture définit son caractère contingent, instable, précaire, éphémère, donc sans valeur profonde et durable. Malséance hier, bienséance aujourd'hui et vice-versa et tout à l'avenant… C'est là le mo(n)de de la vie horizontale à quoi l'art bien compris et tout artiste qui se respecte opposent la vie verticale (potentiellement malséante) : recherche de principes et de valeurs non-relatifs, non-contingents, immuables, indiscutables, universels, durables.

Le destin de l'art et de l'artiste n'est-il pas de prendre le contre-pied de manies historiques et de desceller, de déstabiliser, d'insécuriser, en tentant d'éveiller ou de réveiller les consciences et les cœurs, afin de « *rompre les charmes*[9]» de la domination « politique » (c'est-à-dire de « *sources économiques* » ou économistes), de l'emprise des illusions et de la puissance d'une hypnose collective : société de crispation, de « *paralysie* » (comme dirait James Joyce[10]), mécanicité de faux dynamisme, sur-place nerveux et agité, conditionnement auquel peu parviennent à se soustraire, et qui compromet ce qu'Alain Badiou appelle « *la vraie vie*[11] » ?...

Ne serait-ce pas là l'essence même de la malséance ?…

Dans tous les domaines, ou peu s'en faut, de ce qu'on appelle société, tout ce qui relève d'un ancrage ou d'un enracinement dans les principes et les valeurs de « *la vraie vie* », c'est-à-dire celle qui nie et dépasse ou met au rebut ou dynamite le conditionnement « historico-socio-politico-culturel », la séparation, les cloison-

[8] Certains des motifs et des personnages de ses pièces confirment aussi cette présence du mythe, grec ou celtique.
[9] Titre d'un essai de Serge Leclaire (Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1999).
[10] James Joyce eut bien du mal à faire publier les nouvelles rassemblées dans le recueil intitulé *Dubliners* (*Dublinois*) : il refusait de faire les corrections que les éditeurs exigeaient, sûr qu'il n'y avait rien à changer à ce qu'il appelait son « *petit miroir si bien poli* »...
[11] C'est le titre d'un de ses livres les plus récents.

nements, l'instrumentalisation des consciences endormies, des égoïsmes et des corporatismes… – bref, tout cela est méprisé, voire haï, en tout cas rejeté, écarté, et devient parfois objet de scepticisme et d'incrédulité, voire de moqueries et de railleries.

Ce qui peut se résumer par ce thème récurrent dans toutes les Traditions de l'Esprit : la Lumière vient dans les ténèbres, mais les ténèbres ne la comprennent pas. Cela est en tout cas confirmé par la réception publique du théâtre de Synge, qui aura attendu jusqu'à la deuxième moitié du XX^{e} siècle pour être reconnu et acclamé, mais, proportionnellement, bien plus par la critique que par le "grand" public.

Traduire Synge, ou tenter de le traduire, reste le plus bel hommage qu'on puisse aujourd'hui lui rendre.

Il y a une autre manière de comprendre bienséance et malséance, qu'illustrent bien des exemples de l'actualité, et qui ne manque pas d'une certaine pertinence : je pense aux problèmes de langage, plus précisément de niveau de langue et, en général, à ce que j'appelle l'esprit de provocation, qui n'atteste que rarement une qualité proprement artistique. Ni l'emploi du mot « *shift* » / « *combinaison* », ni la phrase où est inclus ce mot, n'étaient, de la part de Synge, une provocation, mais le public, ou un certain public influent, en a perçu une, ce qui montre bien les aléas de la communication, c'est-à-dire des mésintelligences d'une « *subjectivité collective* », c'est-à-dire d'une *subjectivité sans Sujet(s)*...

Mehdi Belhaj Kacem a défini « notre » culture contemporaine comme « *culture de la provocation* » ou du « *transgressif parodique* » ou de la « *parodie de subversion* ». On trouve cela dans bien des aspects des médias, surtout de la télévision, mais aussi du théâtre, des comiques et de tout ce qui se prend pour art et pour littérature – le domaine du spectacle en général, y compris, bien sûr, le spectacle de ce qu'on appelle "politique". Sous ce rapport, la malséance comprise comme provocation, parodie, pseudo-subversion etc. n'est que confirmation, voire consolidation, de la domination des dominants, qui la tolèrent parce qu'elle les amuse et qu'ils l'aiment bien...

Rien ne sert de s'opposer aux autres, ni bien sûr à « l'autorité » ou à l' « ordre » établi, quand on a autorité sur soi. On peut tout faire dans les domaines de la pensée, de la parole, de l'action, en respectant ce qui se fait, se « pense » et se dit, je veux dire sans aucune intention de provoquer, choquer ou agresser, ni aucune ambition ou prétention de changer quoi/qui que ce soit... Desceller, déstabiliser, insécuriser, n'est pas provoquer.

Là se définit une nuance, une distinction, très importantes, entre le séisme potentiel de tout art authentique, le bouleversement ou la révolution de conscience qu'incarnent parfois les grands artistes (toujours au bénéfice du « *petit nombre* »), et la simulation, le faux-semblant, voire l'exhibitionnisme, d'une position qui, sous couleur de subversion, ne cherche qu'à (se) plaire, impressionner, faire fureur ou école.

Ainsi on peut dire que, pour être véritablement, profondément, pertinemment malséant, il faut rester dans la bienséance conventionnelle, sans chercher à bousculer quoi/qui que ce soit, donc travailler ou semer, avec finesse et subtilité, et advienne que pourra, l'émission sera reçue et comprise là où elle pourra l'être... (ce qu'a fait Synge en quelque sorte). De la même manière, la véritable, la profonde, la pertinente bienséance n'est que dans une adhésion indéfectible à des principes et valeurs d'ordre éthique et spirituel, intemporels et universels (plus souvent qu'à leur tour ignorés ou méprisés, voire bafoués, dans ce qu'on appelle « politique »), mais sans aucune forme ou manière de guerre ouverte au monde tel qu'il est, avec ses tares ancestrales, ses vices indéracinables – construit sur des ruines qui, peu à peu, le ruinent et l'absorbent.

L'artiste digne cherche d'abord, cherche surtout, un appui ferme dans ce qui est universel, intemporel : il y a nécessairement de la philosophie, de l'éthique, de la métaphysique, dans toute recherche artistique de bon aloi et jusque dans l'existence de l'artiste (aussi dans toute existence simplement humaine) – une intégrité, une sincérité, un rapport aux sources traditionnelles et un élan qui, dans les nobles termes de Christian Bobin, tend à « *éclairer un peu plus loin que soi* », ou à « *rejoindre en silence cet Amour qui manque à tout amour* »... C'est aussi ce que soulignaient, à leur manière, et sous un angle différent, dans un entretien publié vers le début de l'an 2000 dans « Le Monde Diplomatique », Günter Grass et Juan Goytisolo, qui insistaient sur le rare et nécessaire accord entre « *l'intégrité littéraire* » (ou artistique) et « *l'intégrité éthique* » (ou politique).

Mais, dans toute vie, artistique ou non, même la plus ordinaire, l'exigence éthique est incontournable et lourde de conséquences...

La perspective gagne toujours à être élevée bien au-dessus de l'histoire et de ce qu'on appelle « politique », « société » et « culture ». C'est ainsi que bienséance et malséance, qui peuvent se confondre, se transcendent.

Tel Synge qui, se détachant de l'Europe – Allemagne, Italie et France confondues –, part pour les îles d'Aran, dans un mouvement de dépersonnalisation, voire d'impersonnalisation, c'est-à-dire de mise à distance d'une « civilisation » ou d'une « culture » qui déterminent la perte de principes et valeurs impersonnels ou transpersonnels, qu'il retrouve précisément dans ces îles, et qui fondent l'humain par excellence, d'autant plus Sujet ou Personne qu'il est ou devient conscience-cœur ou cœur-conscience et qu'il s'est dépris ou se déprend (c'est un cheminement d'efforts et de patience) des « *charmes* » du monde avec leurs retombées ou rémanences ou réminiscences actives (à désactiver), et qu'il lutte, *surtout à l'intérieur de lui-même*, contre toutes les entraves du mental ou de l'émotionnel, contre les résistances de « la raison » ou du « bon sens », et contre les sollicitations ou contraintes d'ordre socio-culturel, ou socio-économique.

C'est ce Chemin dont Synge dit, dans un de ses poèmes (« *In A New Diary* » / « *En Un Nouveau Journal Intime* »), qu'il est « *path untrod by feet of men* », c'est-à-dire « *sentier peu fréquenté par les hommes* ». C'est aussi le « *suicide* »

dont parle si bien Pierre Reverdy, dans « *Le gant de crin*[12] » : le « *suicide* » auquel on survit – après quoi on *sur-vit*...

C'est un Chemin de *bienséance bien comprise* – intégrité poétique, littéraire ou artistique et intégrité éthique et politique, c'est-à-dire respect absolu de principes et valeurs humains, intemporels, universels, et sans rien d'une guerre ouverte, quels que soient les moyens, contre l' « ordre » établi – pas de critique, pas d'objection, pas d'attaque, pas de provocation... Ou, pourrait-on dire, un Chemin de *malséance bien comprise*, à l'instar de cette injonction de René Char dans ses « *Feuillets d'Hypnos* » : « *Obéissez à vos porcs qui existent. J'obéis à mes Dieux qui n'existent pas. Nous resterons gens d'inclémence*. »

En transposant tout cela dans « notre » modernité, je dirai qu'être à la fois dans la bienséance et dans la malséance *bien comprises*, c'est éviter de devenir une machine conçue par l'époque, donc, à l'instar de Synge, de bien prendre ses distances et d'oser incarner, dans les actes de la vie, les principes et les valeurs qui n'ont plus cours et font douloureusement et tragiquement défaut (« *vaste programme !* »...). Et qu'importe la réception publique ? Qu'importe ce que pensent ou disent les autres ?

Cela se retrouve dans toutes les Traditions de l'Esprit – par exemple, dans ce précepte du Taoïsme et du Bouddhisme Zen : « *Tu ne peux pas changer le monde, mais tu peux te changer, toi* » – entendre ici l'implicite : et peut-être, *sans le faire exprès et sans même s'en apercevoir*, aider les autres, proches et moins proches, à changer à leur tour…

Seule manière, *bienséante et malséante*, de « *changer le monde* ».

C'est la position que définit Yeats en quelque sorte, dans l'introduction que j'ai traduite ici et dans son discours de réception du Prix Nobel. C'est la même position qu'illustre Synge, qu'*incarne* Synge, dans toute sa vie, à l'aube d'un XX^e^ siècle qui, en tous points, ne différait guère de l'aube du XXI^e^…

René AGOSTINI
Avignon Université

[12] Paris, Éditions Plon, coll. « Le Roseau d'or », 1927.

« À QUOI SERVENT LES MÈRES[1] ? » BIENSÉANCE ET/OU BIENVEILLANCE MATERNELLE DANS LE CORPUS THEÂTRAL « FAMILIAL » DE SAM SHEPARD

En 2012, était jouée au Signature Theatre de New York Heartless, *l'avant dernière pièce de Sam Shepard, elle sera suivie de* A Particle of Dread, *qui explore l'*Œdipe *de Sophocle dans une mise en scène superposant l'original et son adaptation. Inaugurée à London Derry en 2013, elle sera reprise au Signature Theatre de New York fin 2014 et début 2015. Ce sera la dernière œuvre théâtrale de Shepard. Parallèlement, il rédige* The One Inside, *écrit méditatif, et terminera son œuvre d'écrivain avec* Spy of the First Person, *écrit de sa main tant que sa maladie le lui permettra, puis aidé de ses enfants et de son amie de toujours, Patti Smith. Il en fera une dernière relecture la veille de sa mort, le 27 juillet 2017.*

L'Amérique, affaire d'hommes pour Shepard : « Le vrai mystère dans la vie américaine est entre les hommes, pas entre les hommes et les femmes[2] » et pourtant…

Shepard n'avait jamais écrit de pièces où les femmes pouvaient être centrales et par là-même avoir la parole si l'on excepte *Fool for Love* en 1984, duel d'amants dans lequel May, au verbe haut, violente parfois, crachait tout autant sa rogne qu'elle criait son amour à Eddie, mais refusait de le suivre malgré l'indestructible « lien » qui les unissait. Derrière ce couple impossible, deux mères ont été abandonnées par l'homme qui s'avère être le père des deux amants.

Dans *Far North* en 1988, un film qui peut se concevoir comme une pièce de théâtre, Shepard reprend le sujet en dépeignant un univers féminin dégagé de la mainmise masculine. Cette pièce met en scène néanmoins un chaos féminin à peine éloigné du chaos masculin récurrent dans son œuvre qui, s'il menace l'homme dans son statut et ses visions romantiques de son Ouest pionnier, ne fait pas pour autant accéder ses personnages féminins à l'affranchissement que représente la « civilisation » à laquelle certaines rêvent ou dans laquelle elles prétendent s'épanouir. La pièce met un point d'interrogation final sur la question que Gramma, le jour de son centième anniversaire, pose à sa fille Amy alors que les trois générations sont réu-

[1] Sam Shepard, *Heartless*, Vintage Books, NY, 2013, p. 120: *Mable : What are mothers for ?*
[2] Ellen Oumano, *Sam Shepard, The Life and Work of an American Dreamer*, St Martin's Press, NY, 1986, p. 137: The real mystery in American life lies between men, not between men and women.

nies autour d'elle : Amy sa fille, Kate et Rita ses deux petites filles et Jilly, son arrière petite fille. Ensemble, elles regardent une photo rassemblant la « famille », photo sur laquelle Gramma est censée se reconnaître au milieu de sa descendance qui la frappe soudainement comme uniquement féminine : *Où sont passés les hommes ?*[3], s'exclame-t-elle.

Question qui, dans cette pièce, en suscite d'autres : sur Kate, qui confie à sa sœur Rita qu'elle est enceinte et qui laisse entendre qu'elle vit seule ; sur Rita, qui vit seule aussi à New York et est mère de Jilly, une adolescente loin d'être insensible au masculin. Aucune référence à une quelconque présence masculine : les femmes se reproduisent mais ne gardent pas ou plus le géniteur.

Dans le cycle de pièces précédent qu'il a consacré à la famille, écrites entre 1978 et 1985, la présence du couple est une évidence, et la femme n'apparaît qu'en tant que « mère », ce qui requiert la « création » du personnage de la mère, ébauché déjà auparavant dans la première pièce de Shepard, *The Rock Garden (*1964) où à la mère est attribué le prénom générique de W*oman*. Si toutes ces mères apparaissent dans des situations différentes qui donnent l'illusion de les percevoir dans des comportements et des personnalités propres, elles partagent un « sort » commun : celui d'être réduite à un rôle utilitaire avec pour souci principal de tenter de survivre au tumulte familial, chacune à sa façon, démunie et malmenée mais tenant debout, indifférente ou révoltée, mais se retrouvant finalement et toujours seule et en charge de leur progéniture : enfants, adolescents, jeunes adultes ou adultes « blessés » dans l'incapacité de s'assumer, comme le montrent ces pièces.

Ce cycle sur la famille s'était refermé avec *A Lie of the Mind*, en 1987, pièce censée mettre un terme au « mensonge », qu'est la tentation de croire en l'amour et en son prolongement que peut être la famille et sa possible stabilité. Cela n'a pas mis de point final pour autant à la fascination de Shepard pour ce sujet qu'il met en scène une année plus tard dans *Far North* qui annonce la désertion du masculin, qu'il confirme dans *Heartless* en 2012 avec ironie et cynisme : c'est de la ségrégation homme/femme qu'il s'agit ici où se façonne un postulat à partir de l'échec ou plutôt de l'impossibilité viscérale du vivre ensemble homme-femme.

Puisque les hommes quittent toujours leurs femmes ou amantes, qu'en est-il de ces mères qui restent avec leurs enfants ? Puisque les hommes peuvent eux aussi, à leur tour, être quittés par leurs femmes ou amantes, comme le suggère Amy qui représente la jeune génération de femmes avides d'émancipation dans *Far North*, qu'advient-il de la famille, comment s'organise cette cellule familiale qui se fait de plus en plus matrilinéaire, matri-dominée comme le montre *Heartless* ?

Ainsi *Heartless* (sans cœur), au titre sec, ultime pièce de Shepard sur une famille sans homme, s'avère être, étonnamment, celle qui se termine sur la pertinente question de Mable, la mère : *A quoi servent les mères ?*, qui sert d'amorce à cette étude et renvoie en écho à la question de Gramma citée plus haut qui se demandait « où » étaient passés les hommes.

[3] Sam Shepard, *Far North*, in *Sam Shepard, States of Schock, Far North and Silent Tongue*, Methuen Modern Plays, GB, 1993, p. 120: Gramma: Where's all the men?

Cette dernière pièce trouve ses racines et ses références dans tout ce qui touche à la relation homme /femme de Shepard, et plus précisément dans ses explorations antérieures que sont *Curse of the Starving Class*, avec Ella, la mère de deux adolescents et épouse d'un homme englué dans un échec économique et un mal être personnel ; mais aussi dans *Buried Child*, où Halie, mère incestueuse (?), abrite toujours ses fils adultes « handicapés » qu'elle côtoie en simulant un intérêt plus qu'un amour pour eux. Dans *A Lie of the Mind*, deux mères devront « soigner » les plaies physique et traumatique de leurs enfants : Lorraine, mère d'un fils jaloux et violent, et Meg, mère de Beth qui en a subi la jalousie et la violence. Meg vit dans l'indifférence de son mari et celle de son fils violent. Lorraine a depuis longtemps été abandonnée par son mari, mort elle ne sait plus trop comment.

Impossible de ne pas mentionner *True West* et le passage éclair de Mom de retour de son voyage en Alaska et qui retrouve sa maison dévastée par ses fils : ironiquement indifférente à leur presque mortel affrontement, elle reprend sa valise et s'en va à l'hôtel non sans avoir omis de les prévenir qu'ils finiraient comme leur père…dans un désert !

De la bienveillance et de la bienséance maternelles

La lecture de cet avant-propos ne parvient pas à augurer une analyse qui maintiendrait le personnage de la mère dans le rôle que l'Histoire et la Société, associées à une « théodicée » liée à notre vision morale et religieuse, lui ont assigné : celle de la femme qui, avec la maternité, acquiert l'instinct maternel. L'idée de l'amour maternel, sous-entendant sa bienveillance et son indéfectible bienséance, découlerait de ce principe d'«instinct » élevé au rang de déterminisme social induisant une prédisposition, un attribut féminin « naturel », mythique, qui la lierait à l'enfant qu'elle porte, met au monde et dont elle se doit d'assurer l'éducation.

L'homme n'étant donc pas concerné par cet instinct que serait l'innéité d'un sentiment naturellement maternel permet aux pères de s'enfuir ou de se fermer sur eux-mêmes dès que pointe la crise, matérielle ou existentielle, qui les classe d'emblée comme « malveillants » puisque se dégageant de toute responsabilité vis-à-vis de leurs enfants et de leur mère. Mais enfermer ces personnages, pères et mères, dans ces qualificatifs serait douter du talent de Shepard à leur attribuer la complexité d'une histoire et d'une intériorité qu'induisent leurs comportements et interrogations face au chaos et à la dissolution familiale.

Le propos ici est d'observer les mères dans ces situations d'abandon, leur exclusion de la psyché masculine, et de porter attention à leur fonctionnement et adaptation au rôle de mère qui leur échoit : leurs façons de s'impliquer ou de se protéger dans les situations démentielles qu'elles vivent et surtout dans leurs réactions face à leurs enfants, tous âges confondus, qui s'efforcent eux-aussi à continuer à exister, à tenter de se construire une identité, ou bien renoncent. Référence sera faite à l'avant propos d'Elisabeth Badinter accompagnant son essai *L'amour*

en plus paru en 1981 dans lequel elle réagit aux critiques que l'ouvrage a suscité chez ses collègues philosophes, sociologues ou biologistes. Quelques unes de ces réflexions serviront de points de réflexion, de fils conducteurs de cette recherche.

Shepard affirme ne pas se positionner en maître des situations qu'il suscite, il se plait à dire que « Dialogue et mots n'inventent pas les personnages. C'est l'inverse. Les personnages inventent le dialogue. Le *mystère* est qu'ils ne sont pas prévisibles […][4] ». Imprévisibles personnages que suit leur créateur dans les situations qu'ils génèrent. Cela suscite cependant une interrogation : jusqu'à quel point s'étend cette liberté pour le personnage ?

L'« instinct maternel » en question

> *Ne peut-on penser que s'il y eut quelque amour à la naissance, celui-ci s'étiolait faute de soin ? Est-il absurde de dire que si les occasions de l'attachement viennent à manquer, le sentiment ne peut tout simplement pas naître ? On me répondra qu'à mon tour j'émets l'hypothèse discutable que l'amour maternel n'est pas inné*[5].

Les mères dans ce corpus sur la famille sont face à leurs adolescents ou jeunes adultes qui vivent, restent ou reviennent chez leurs parents ou chez leur mère suite à leur propre échec amoureux. Si la phase de l'enfance n'apparaît pas, elle transparaît pourtant dans les échanges entre mères et enfants qui laissent entrevoir un climat délétère progressivement installé dans les familles et qui s'exprime par la déconsidération et le mépris croissants des enfants pour leur mère et l'impuissance qui se joint à un désintérêt de celles-ci pour leurs enfants.

L'on pourrait avancer que ces mères sont dans un état de saturation dû au désarroi occasionné par la faillite de leur couple qui conditionne leur incapacité à s'impliquer, qui les détourne de leur responsabilité de mère, éteint toute idée d' « instinct maternel », créant chez elle et à l'instar de leur mari un désir de soi, une autoprotection ou un repli leur faisant « oublier » leurs enfants.

Dans *Curse*, il est frappant de voir Ella, la mère, en état de démission de sa position de mère dès le début de la pièce dans la longue scène d'ouverture où elle se retrouve d'abord face à Wesley en train de réparer la porte cassée par son père alors qu'il rentrait chez lui en état d'ivresse, et lui demandant pourquoi il fait cela, que c'est à son père de la réparer.

Puis c'est à Emma qu'elle s'intéresse. Ella, seule d'abord et se parlant à elle-même, se prépare à sa grande première de mère responsable puis se lance à

---

[4] Carol Rosen, *Sam Shepard: A Poetic Rodeo*, New York, Palgrave Modern Dramatist, 2004, Interview de Sam Shepard, p. 123: […] dialogue and words don't invent characters. It's the other way around. Characters invent dialogue. The « mystery » is you don't know what they are going to say next… […]

[5] Elisabeth Badinter, *L'Amour en Plus*, Paris, Flammarion, 1980, Avant-propos, p. 13-14.

l'assaut de son adolescente en abordant le délicat sujet des menstruations qu'elle va bientôt connaître. Empathique et pédagogique, voire touchante au départ, elle se fourvoie rapidement dans ses conseils et s'enlise pour finir dans une divagation concernant la propreté contestable des serviettes hygiéniques achetées dans les stations services !

Les questions d'Emma sur cette vision hallucinée du sujet mettent sa mère dans l'embarras et celle-ci se défausse en abordant ingénument le grand sujet d'intérêt d'Emma, son « poulet à rôtir » qu'elle cherche pour son exposé à son club et qu'elle ne retrouve pas. Ella, à nouveau dépassée et prise en faute, incapable d'affronter sa fille, ment sur l'usage qu'elle en a fait et se range du côté de son fils, Wesley, qui entre en scène attiré par les cris de sa sœur et qui conclut en lui criant qu'il : « FALLAIT METTRE TON NOM DESSUS SI TU VOULAIS PAS QUE QUELQU'UN LE FASSE BOUILLIR ![6] » Il poursuit en urinant sur les documents de sa sœur qu'il trouve inutiles, ce qui donne à Ella l'occasion de se démettre une nouvelle fois de son rôle, de s'éclipser sans avoir à réagir sur le comportement de son fils si ce n'est l'occasion de brailler à sa fille que son frère est en train de saccager son travail. Elle apparaît démissionnaire mais n'est simplement pas capable de réagir, elle est « séparée » de ses enfants, absorbée ici par l' « avenir » qu'elle se prépare.

Cet épisode déclenche instantanément et radicalement la transformation d'Emma qui, dans sa stupéfaction, inverse les rôles, relègue sa mère au rang de mère inconséquente en lui jetant au visage les clichés qu'utilise cette dernière : « T'ES QU'UNE ENFANT GÂTEE ! »

Tout au long de cet épisode, l'insensibilité, le désintérêt, voire la légèreté d'Ella sont manifestes. Elle se prépare un petit déjeuner, se cuit des œufs et grille du pain, va s'asseoir à table et mange, tout en prenant son fils à partie sur le ton insolent dont sa fille lui parle, transférant d'une certaine façon son autorité sur lui. Elle ne réagit pas plus lorsque Emma lui annonce qu'elle part, se contentant de lui crier qu'elle est trop jeune et que le cheval qu'elle monte est trop dangereux pour finalement se débarrasser du sujet en demandant à Wesley, son frère, de s'en occuper.

Cet épisode consacre la métamorphose d'Emma, l'affirmation de son indépendance face à l'abandon de sa mère et de sa famille disloquée où chacun défend ses propres intérêts dès lors que la mère et le père apprennent que l'un et l'autre ont décidé séparément de vendre la propriété agricole familiale. Alors qu'Ella s'essaie à l'autorité sur sa fille par des ordres puérils celle-ci lui renvoie le peu de crédit qu'elle leur accorde, défaits qu'ils sont d'implication et d'intérêt pour elle. L'obstination d'Ella à exiger de sa fille qu'elle aille se changer après sa chute de cheval vaut un retour d'opinion sans appel sur sa mère :

---

[6] Sam Shepard, *Curse of the Starving Class*, in *SAM SHEPARD: SEVEN PLAYS*, Bantam Books Inc., NY., 1981, p. 141 : YOU SHOULD'VE PUT YOUR NAME ON IT IF YOU DIDN'T WANT ANYBODY TO BOIL IT !

Ella : Va changer de vêtements.
Emma : Arrête de te répéter, comme si à force tu te donnais l'impression de te défaire de toute responsabilité.
Ella : Je ne te comprends même plus dans ta façon de me parler.
Emma : C'est bien.
Ella : Pourquoi c'est bien ?
Emma : Parce que si tu pouvais ça voudrait dire que tu me comprends[7].

Échange confirmant le fossé qui sépare définitivement Emma de sa mère déresponsabilisée et inaccessible. Emportée par le dégoût que suscitent en elle autant la société que les agissements égoïstes de ses parents sur lesquels elle ne peut plus compter, Emma décide de disparaître pour toujours en prenant la voiture de sa mère pour se lancer dans le « crime » qui est devenu sa définition du monde, qu'elle expose à son frère : « L'auto-entreprenariat idéal. Le crime. Pas de références. Pas de diplôme. Pas de chef. Pas d'entretien. Que du profit. D'un bout à l'autre. […] Emma : (s'en allant) Je pars. Je pars ! Pour ne jamais revenir[8] ».

Défection et/ou capitulation maternelle, qui sépare de façon irréversible et devient progressivement maltraitance. Ella n'est plus présente que physiquement au foyer, irréaliste et « absente », elle n'est absorbée que par ses illusions et manigances qui mèneront à la mort d'Emma à la fin de la pièce quand, en démarrant la voiture, elle explosera avec, victime du désintérêt de sa mère et de la vengeance des créanciers de son père.

Wesley, lui, est « à part » et tente de pallier l'échec familial. Il est l'opposé de sa sœur, il est soumis et son « inexistence » prépare à ses dépens sa propre métamorphose tout aussi fatale et mortelle. Il est la continuité de « Boy » dans *The Rock Garden* qui revêt, ostentatoire et méthodique, devant sa mère, les vêtements de son père. Séance d'habillage accompagné du commentaire de la mère qui souligne les ressemblances du corps du père et du fils. Wesley accomplira le même rituel fatal.

Si la responsabilité est parentale elle n'a pas trouvé son relais dans la mère qui, à la suite du père, renonce à son rôle. Si Ella ne met pas ses enfants à la porte comme leur père, elle ne leur offre comme perspective d'avenir qu'un utopique voyage en Europe pour en admirer la culture. A cet exotisme ridicule, Emma, réaliste, renvoie à sa mère que la destination ne les changera pas, qu'ils seront toujours « eux », les mêmes, où qu'ils aillent.

---

[7] *Ibid*., p. 149 : *Ella*: Go change your clothes./ *Emma*: Stop saying that over and over as though by saying it you relieve yourself or responsibility./ *Ella*: I can't even follow the way you talk to me anymore./ *Emma*: That's good./ *Ella*: Why is that good ?/ *Emma*: because if you could then that would mean that you understood me.

[8] *Ibid*., p. 197 : *Emma*: It's the perfect self-employment. Crime. No credentials. No diplomas. No overhead. No upkeep. Just straight profit. Right off the top. […] *Emma*: (moving away) I'm gone. I'm gone ! Never to return.

À la limite, la fonction maternelle ne prendrait fin que lorsque la mère aurait enfin accouché d'un adulte[9].

Buried Child, cette pièce au titre mystérieux et au développement déroutant et obscur, pourrait-elle métaphoriquement remplir cet ironique aboutissement ? Son titre est un indice sur son intrigue par le mystère que sous-tend l'enfant enterré/enfoui, enfant tué par le père et enterré dans le jardin, ou non-dit familial, en tout cas entrave morale et paralysante des membres d'une famille maintenue en état de délabrement physique et mental. Des parents âgés (Dodge, le mari, le père, a plus de soixante dix ans et Halie, sa femme, la mère, un peu moins de soixante-dix) vivent avec leurs deux fils, plus qu'adultes, autour de la quarantaine, figés, dévirilisés et végétant dans une vie au point mort. Cette famille moribonde est administrée par Halie, la mère, qui, installée « en haut » dans sa chambre-musée, a une vue dominante[10] sur le salon où vont et viennent ses deux fils, et où réside, cloué à son fauteuil, Dodge, son mari grabataire, faisant de sa chambre un bastion imprenable nécessitant un escalier pour l'atteindre. Depuis son étage, elle crie des ordres et interpelle « ceux d'en bas », mari et fils confondus ; à ceux-là, elle ressasse inlassablement son mirifique passé, sa beauté, ses conquêtes, sa passion pour les « Derby », etc. Sa position au-dessus des autres lui donne le statut de souveraine de cette famille surréaliste : Tilden, le fils aîné, affecté mentalement, qui vient de réapparaître après de nombreuses années d'absence, et Bradley qui n'a plus qu'une jambe suite à un accident de scie.

Halie ainsi inaccessible, règne, croit-elle, sur des fils et un mari infantilisés et donne libre cours à son fantasme, son fils Ansel, le seul « homme », mais qui est mort faute de ne l'avoir pas écoutée, tué par la « bande » dont était issue sa monstrueuse épouse catholique.

Halie, comme Ella, représente la « vie » au sens physique et sensuel du terme. Si Ella avait une relation qu'elle tenait cachée avec son notaire, Halie a avec le pasteur une liaison qu'elle affiche sans réserve. Elle a tout pouvoir sur Dodge, son mari, qu'elle avilit et infantilise en le confiant en son absence à Tilden, l'aîné : « Si tu as besoin de quelque chose demande à Tilden. C'est l'aîné. J'ai laissé un peu d'argent sur la table de la cuisine.[11] »

Halie croit en sa suprématie et en son autorité qu'elle exerce sur des êtres sans vie, atones. Ce qu'elle ne voit pas c'est le désintérêt de ceux-ci pour ses agitations verbales arrogantes aussi futiles qu'incohérentes : il ne lui est pas donné de percevoir l'état de latence dans laquelle ses « non-hommes » sont maintenus à leur insu. Tout comme Ella, elle est « séparée » d'eux.

---

[9] Elisabeth Badinter, *op. cit*., p. 14.

[10] Sam Shepard, *Buried Child*, in *Sam Shepard : Seven Plays*, *op. cit.*, p. 75 : *Ella*: […] It so happens that I have an over-all view from the upstairs. (*Ella* : […] Il se trouve que j'ai une vue sur tout depuis en haut.)

[11] *Ibid*., p.77 : *Halie:* If you need anything, ask Tilden. He's in the oldest. I've left some money on the kitchen table.

Ses ordres, son « maternage » malséant sont sans effet sur le sarcastique Dodge, ils la stimulent cependant dans sa velléité de vie et dans la mascarade qu'elle se joue autour d'un présent sous son autorité mais que Dodge contrecarre à plaisir : « Dodge : Il n'arrête pas de se passer des choses quand t'es là-haut, tu sais. Le monde ne s'arrête pas de tourner simplement parce que t'es là-haut. […][12] » ou autour d'un passé qu'elle s'invente et veut idéaliser mais que Dodge contredit, le couple emmêlant à souhait les souvenirs indicibles pour y survivre mais aussi se faire du mal : « […] Tout le monde sait et tout le monde a oublié. [13] » affirme Dodge à Tilden qui sait, lui aussi.

Halie vit de « sa » réalité créée autour des « siens » infantilisés qu'elle prétend diriger au gré de son délire, et tout comme Ella, mais à sa manière, elle s'invente un rôle de mère, joue avec l'autorité qu'elle s'octroie, se faisant stéréotype de la mère chargée d'« obligations » et de responsabilités envers ceux qu'elle ne reconnaît même plus : Tilden est pour elle, tour à tour, le fils aîné, le petit enfant et l'attardé, dont Dodge doit s'occuper : « Halie : Il ne m'écoute jamais Dodge. Autrefois Il ne m'écoutait jamais. […] Il faut qu'on s'en occupe maintenant comme avant. Comme on a toujours fait. C'est toujours un enfant.[14] ». Dans la tête d'Halie, le temps s'est emmêlé. Tout comme Ella, Halie s'inquiète à distance, au propre comme au figuré : à Dodge qui ne répond pas, elle demande en criant depuis son étage s'il a un problème : « Halie : […] T'es en train d'avoir une attaque ou quoi ! Dodge ? *(pause)* Je descends dans cinq minutes environ si tu me réponds pas ! […][15] » Les « cinq minutes environ » font sourire et plus que de souligner son désintérêt pour Dodge, sa répartie signale la dislocation de son langage désengagé de tout sens et d'implication et devenu inepte et dérision. Dislocation du langage où le « dire » n'est pas le « faire », n'est pas performatif si l'on s'en réfère à la théorie de John Austin[16]. Ce « dire » dans le vide, non validé par l'action et le sens, est le lot des personnages féminins shépardiens auquel Ella est assimilée et qui nourrit le mépris d'Emma pour sa mère.

Il est à noter que Tilden tout autant que son frère Bradley n'ont pas d'échange avec leur mère, pas plus qu'ils n'en ont entre eux-mêmes d'ailleurs, se tenant à l'écart l'un de l'autre, séparés par le passé : Tilden craint sa mère, n'échange qu'avec son père sur son passé et sur le secret que tout le monde tait ; Bradley, rejeté par son père, n'apparaît qu'à la fin de l'acte I dans le noir et sans

---

[12] *Ibid*., p. 75 : *Dodge:* Things keep happening while you're upstairs ya know. The world doesn't stop just because you're upstairs. […]

[13] *Ibid*., p. 77 : *Dodge:* […] Everybody knows, everybody's forgot.

[14] *Ibid*., p. 77 : *Halie:* He never listens to me dodge. He's never listened to me in the past. […] We have to watch him just like we used to now. Just like we always have. He's still a child. […]

[15] *Ibid*., p. 64 : *Halie's voice :* […] Are you having a seizure or something ! Dodge ? (pause) I'm coming down in about five minutes if you don't answer me!

[16] John Langshaw Austin, *Quand Dire c'est Faire*, trad. Gilles Lane, Paris, Le Seuil, 1991.

s'annoncer : sans bruit il s'approche de son père endormi et exécute l'ordre de sa mère, celui de lui raser le crâne. Si cet acte est symboliquement meurtrier, Bradley ne peut cependant « tuer » son père, prendre sa place. Il demeure inexistant car privé de sa jambe « sciée », émasculé symboliquement, et bientôt réduit à ramper lorsque sa jambe de bois sera à plusieurs reprises mise hors de son atteinte, le « supprimant » en quelque sorte.

Il faut le retour fracassant, au troisième acte, de Vince, ivre, les bras chargés de bouteilles d'alcool, pour que s'accomplisse la passation de l' « héritage ». Vince signale l'abondance, le retour à la prospérité annoncée déjà par Tilden et que seuls Tilden et son père pouvaient voir dans l'abondance soudaine et surréelle des récoltes. L'« héritage » est métamorphose et s'apparente au « sort » qu'incarne magnifiquement Ella dans *Curse*, que vivent les hommes shépardiens. Sort qui se développe dans le ventre maternel pour se transmettre aux fils qui le subiront à l'âge d'homme en les plongeant dans l'enfer de leur introuvable unité masculine. Ainsi Dodge peut mourir après avoir reconnu Vince comme son légataire, ce dernier prend le pouvoir dès cet instant en se débarrassant de toute sa famille dégénérée qu'il n'a plus à reconnaître car il l'a ingérée à son insu lors de sa nuit de beuverie épiphanique et lorsqu'il s'est vu, lui et les générations passées, se fondre dans les traits ancestraux que lui renvoyait le pare-brise de sa voiture. Tilden peut enfin aller déterrer l'enfant né de l'inceste et monter en le portant dans ses bras vers la chambre d'Halie.

Violente performance de la revendication de la filiation au regard de la lisse et large définition d'Irène Théry : « La filiation est une institution qui permet à chaque individu de s'identifier en se positionnant au sein d'une géographie familiale[17] ». Ici, la géographie est strictement limitée au lien du sang et ancestrale, elle soude l'héritier au « domaine » familial, un tout vertical, patrilinéaire et indissociable, la femme n'en est que le morbide « passeur ».

Halie perd alors son sens, elle est déchue de sa « fonction maternelle » de transition. Défaite de son rôle et de sa gouvernance, elle n'a plus qu'à aller se réfugier dans sa chambre-musée où elle pourra contempler les photos du passé, celles de son autrefois radieux qui se trouve ravivé par l'arrivée du « fils fantasmé », Ansel ou Vince, Wesley ou n'importe quel fils, qui lui permet de voir enfin le soleil et de constater qu'à la stérilité du sol l'abondance des récoltes a repris sa place. Verra-t-elle son enfant déterré par Tilden ? L'histoire ne le dit pas.

Halie aurait-elle « accouché » en Vince d'un adulte qui met fin à sa fonction maternelle et l'efface, chez Shepard, de la « scène » masculine ?

> *[...] L'amour maternel existe depuis l'origine des temps mais je ne pense pas qu'il existe chez toutes [les mères] nécessairement ni même que l'espèce ne survit que grâce à cet amour*[18].

[17] Irène Théry, *Couple, filiation et parents aujourd'hui*, cité dans Pierre Le Coz, « Du bon amour des enfants, Regards philosophiques », Spirale, 2003/4 (n°28), pp. 17-30.
[18] Elisabeth Badinter, *L'Amour en Plus*, *op. cit.*, p. 17.

C'est à une variante ou plus précisément à une altération de l'amour maternel supposé inné qu'a recours Shepard qui crée dans ces deux pièces des mères « utilitaires », semblant ne combler qu'un besoin. Elles sont présentes mais démissionnaires comme Ella ou autoritaires comme Halie. Elles ont mis au monde des enfants et participé socialement à la survie de l'espèce et de la descendance. Leurs vies captent l'attention lorsque leur couple se défait, lorsque les enfants deviennent conscients du mal être parental et qu'ils en sont les victimes. Les mères changent alors de rôle, un processus de désagrégation s'enclenche.

Ces enfants semblent pourtant avoir été aimés et heureux comme le suggère la photo ancienne que regarde Shelly, l'amie de Vince, dans la chambre d'Halie, mais un détail attire son attention, détail qu'elle décrit à Dodge : une femme à l'air absent portant dans ses bras un enfant qu'elle semble ne pas pouvoir aimer parce qu'il va lui être retiré. La curiosité de Shelly réveille et agace Dodge mais permet au passé de refaire surface, d'être réactivé car cette maternité résulte d'une paternité flouée, qui condamne la mère et l'enfant :

> *Shelly* : Il y a la photo d'une ferme. D'une grande ferme. Un taureau. Du blé. Du maïs.
> *Dodge* : du blé ?
> *Shelly* : Tous les enfants sont au milieu du champ de blé. Ils portent tous des grands chapeaux de paille. Un parmi eux n'en porte pas.
> *Dodge* : C'est lequel ?
> *Shelly* : Il y a un bébé. Un bébé dans les bras d'une femme. Cette femme qui a les cheveux roux. Elle a l'air perdu au milieu de tout ça. Comme si elle ne savait pas comment elle était arrivée là.
> *Dodge* : Elle sait ! Je lui ai répété cent fois que ce ne serait pas la ville. Je n'ai pas cessé de le lui répéter.
> *Shelly* : Elle regarde le bébé comme s'il appartenait à quelqu'un d'autre. Comme si ce n'était pas le sien.
> *Dodge* : ça commence à suffire ! T'as de drôles d'idées. Des foutues idées. C'est pas parce qu'on se reproduit qu'on doit aimer sa progéniture ? T'as jamais vu une chienne manger ses chiots ? […][19].

[19] Sam Shepard, *Buried Child, op. cit.*, p.111-112: *Shelly*: There is a picture of a farm. A big farm. A bull. Wheat. Corn. */ Dodge:* Corn ?*/ Shelly:* All the kids are standing out in the corn. They're all wearing these big straw hats. One of them doesn't have a hat. */ Dodge:* Which one was that ?*/ Shelly:* There's a baby. A baby in a woman's arms. The same woman with the red hair. She looks lost standing out there. Like she doesn't know how she got there. */ Dodge:* She knows ! I told her a hundred times it wasn't gonna be the city ! I gave her plenty a' warning. */ Shelly:* She's looking down at the baby like it was somebody else's. Like it didn't belong to her. */ Dodge:* That's about enough outa you ! You got some funny ideas. Some damn funny ideas. You think just because people propagate they have to love their offspring ? You never seen a bitch eat her puppies ? […]

Shelly, l'amie de Vince, l'étrangère au franc-parler qui s'enfuira au retour de Vince devenu violent, qu'elle ne reconnait plus, mais qui avoue se sentir chez elle dans cette famille, a repéré le malaise familial et « enquête », incitant Dodge et Tilden à raconter et à exhumer le passé, chacun dans sa version : Tilden désigne Dodge comme meurtrier de l'enfant, Dodge admet l'avoir noyé mais Tilden n'avoue pas clairement en être le père[20].

Dodge, l'homme de la terre, s'accorde à la nature et n'a crainte de faire un parallèle entre l'animal et l'humain. Ce que l'animal fait est « naturel » et donc nécessaire. Il est par conséquent naturel que lui aussi s'accorde à ce principe en le faisant endosser à celle chargée de la maternité, la femelle : chienne ou femme. La reproduction, affirme-t-il, ne crée pas de lien avec la progéniture et il s'aligne sur son dicton qui lui donne tout droit de vie et de mort sur cette progéniture dès qu'elle est préjudiciable à l'espèce, comprendre ici SA lignée : ainsi la chienne qui « mange le plus faible de la portée », l'avorton qui n'est pas destiné à vivre. Dodge ne peut « s'élever hors de la sphère animale et de son déterminisme ». Il n'est pas doué de « la faculté de symboliser et de s'élever hors de la sphère proprement animale[21]. Il fait de son « crime » intelligent et planifié un acte « naturel ». Ici, la survie de l'espèce est dépendante de la volonté du maître de la descendance. Le lien maternel est tout simplement ignoré de Dodge qui n'accorde aucun statut à la mère qui n'est qu'une nécessité pour la reproduction de « son » espèce, sa lignée. Après tout Dodge avait prévenu Halie qu' « ici » ce n'était pas la ville, lui signifiant que les lois diffèrent selon les lieux et les nécessités.

Ainsi Dodge inscrit un rôle ambigu de la mère, à la fois accessoire nécessaire à la reproduction mais soumise à l'homme qui a pouvoir de vie ou de mort sur la « portée ». Ambiguïté du rôle que dénonce son dicton qui pose la femelle en mère perspicace sélectionnant « l'avorton » qu'elle ne pourra garder alors que, dans l'histoire qui nous est racontée, c'est Dodge qui tue l'enfant indésirable. Le père est le seul orchestrateur de l'ordre familial, l'espèce survit grâce à la sélection et l'amour/reconnaissance n'est accordé que par le père. Dans cette vision absolue et sans appel, la bienveillance, la bienséance et leur suite de synonymes sont simplement une aberration.

Une embellie possible dans le rôle de la mère ?

L'amour dans le règne humain n'est tout simplement pas une norme.[22]

Dans *A Lie of the Mind* qui termine le cycle sur la famille, Shepard élargit son prisme, bien que toujours mobilisé par son emblématique problématique qu'est l'épanouissement du moi et de la masculinité dans un milieu qui demande le par-

[20] *Ibid*., p. 124. *Dodge:* I killed it. I drowned it. Just like the runt of a litter. Just drowned it.
[21] Elisabeth Badinter, *op. cit.*, p. 15.
[22] *Ibid*., p. 15.

tage. La femme aimée devient mère et cette maternité est nuisible à l'amour idéalisé. Ici, il accorde aux mères au fil du déroulement de la pièce le droit à la parole, essayant de se mobiliser sur une autre possibilité de vie, d'un vivre ensemble homme-femme.

Cette entorse est favorisée par la situation particulière de la pièce qui met face à face deux familles en état d'affrontement à cause du comportement violent du fils d'une famille sur la fille d'une autre famille. C'est à l'orgueil familial et à la nécessité de se souder que les mères doivent l'intérêt qui leur est donné car il s'agit de s'affirmer, de faire corps contre l'autre, chacun sur son territoire. La scène délimite les deux camps, sépare les amants : l'épouse, Beth, retourne chez ses parents et l'époux, Jake, retourne chez sa mère.

Deux mères vont devoir s'adapter au retour de leur « enfant » : Lorraine, la mère de Jake, recueille son fils chez elle et du même coup renvoie sa fille qui vivait avec elle pour faire de la place à son fils ! Meg, de l'autre côté de la scène, recueille sa fille, Beth, qui a été victime des coups de Jake. Meg vit avec son mari Baylor et leur fils Mike, tous deux amateurs de chasse, de gros calibres et redresseurs de torts, forts de la même loi naturelle qui les inspire, comme Dodge précédemment, et leur confère des « droits » sur les êtres et leur territoire.

D'un côté de la scène, Lorraine reprend rapidement son vieux réflexe de maternage qui consiste à nourrir et punir l'enfant qui refuse de manger ou d'obéir. La mère en elle ressuscite en soignant son fils qui rapidement se rebelle contre cette attention insupportable. Sally, sa fille, lui réactive sa mémoire pour qu'elle comprenne que son fils est à l'image de son père : un insatisfait qui ne se supporte pas, jaloux et violent. Lorraine en fait l'expérience, qui, se faisant renvoyer avec ses soins, finit par « voir » enfin son fils et lui exprime la vision qu'il lui inspire : « Qui a envie de rester avec toi, vu comme tu te comportes […][23] ».

Les sentiments fluctuent pourtant et Lorraine ne se départ pas de son instinct de mère possessive lorsqu'en réactivant les souvenirs de sa jeunesse « amoureuse » passée avec son mari et leur fils aimé, évoquant la mort de son père, ses cendres et toutes ses médailles qu'elle a rangées sous le lit de son fils, elle sent qu'il s'abandonne, se laisse aller à cette nostalgie familiale. Osmose du fils et de sa mère qui amène Lorraine à proposer à son fils de rester vivre auprès d'elle, dans sa chambre d'enfant qu'il n'aura plus jamais à quitter. L'effusion prend fin quand Jake lui demande comment est mort son père. Sa mémoire oublieuse de l'événement le force à entendre et à intégrer tout en se révoltant le récit de la mort de son père qu'il avait réussi à « enfouir » dans le tréfonds de sa mémoire :

Jake : Raconte-moi.
Lorraine : Il a brûlé.
Jake : Son avion s'est écrasé ?

[23] Sam Shepard, *A Lie of the Mind*, Methuen Modern Plays, 1987, p. 34*: Lorraine:* Who wants to be around you, the way you act.

> *Lorraine* : Non. Ce n'était pas un héros. Il s'est fait renverser par un camion. Soûl comme une barrique au milieu de la route. Le camion a sauté et lui avec. Tu sais déjà tout ça.
> […]
> *Jake* : NE ME DIS PAS QUE JE SAIS DEJA QUELQUE CHOSE QUE JE NE SAIS PAS ![…] COMMENT JE SAURAIS QUELQUE CHOSE QUE JE NE SAIS PAS ?
> *(Pause. Ils se regardent.)*
> *Lorraine* : (*tranquillement*) Parce que tu étais là, Jake. Tu étais là avec lui quand c'est arrivé.[24]

Ce « rappel » plonge Jake dans un désarroi profond, une faiblesse qui redonne à sa mère une nouvelle fois la chance de jouer son rôle. Non sans rappeler Halie, Lorraine entrevoit la possibilité de conserver son fils à l'abri du monde, des femmes surtout à l'origine du mal de l'homme. Lorraine ordonne une nouvelle fois à sa fille de quitter la maison, elle ne veut personne entre elle et son fils : « Pourquoi tu ne fiches pas le camp ![25] ». Lorsqu'il s'agit de leur fils, les mères se débarrassent volontiers de leurs filles comme nous l'avons vu pour Emma, pour Shelly aussi, l'intruse dans le monde d'Halie. Des filles qui dérangent par leur impertinence et s'émancipent.

Comment détruire ce sort qui lie mères et fils qu'un jour ceux-ci renieront ? Comment ouvrir les yeux aux mères qui condamnent leurs filles en les rendant responsables des dégâts familiaux ? Cette pièce qui crée une autre possibilité féminine permet à Lorraine de pointer ce sentiment lorsqu'elle accuse sa fille de n'avoir pas sauvé son père : « C'est toi qui veux détruire toute cette famille ! Qui nous balance un par un jusqu'à ce qu'il ne reste plus que toi[26]. »

Cette accusation vient en suite du récit que fait Sally à sa mère de la tragédie de la mort du père dans des détails que Lorraine n'a jamais eus, mort à laquelle Sally a assisté. Alors qu'un jour avec son frère ils rendaient visite à leur père dans son « trailer » au Mexique, Jake a soudainement proposé un défi à son père alcoolique et en manque d'alcool : celui de faire la tournée de tous les bars jusqu'à la frontière américaine et à qui arriverait le premier. Sally a rapidement décrypté le but de Jake : tuer son père, car il savait que son état de santé ne lui permettrait pas de relever le défi. Malgré sa vigilance et sa volonté d'aider son père et de le dis-

---

[24] *Ibid*., p. 40: *Jake:* JUST TELL ME. / *(Pause)/ Lorraine:* He burned up. / *Jake:* His plane crashed ?/ *Lorraine:* No. He was no hero. Got hit by a truck. Drunk as a snake out in the middle of the highway. Truck blew up and he went with it. You already know that. / […] / *Jake:* DON'T TELL ME I ALREADY KNOW SOMETHIN' I DON'KNOW ! /[…]/ HOW COULD I KNOW SOMETHIN' THAT I DON'T KNOW ?/ *Lorraine: (Quietly)* Because you were there, Jake. You were right there with him when it happened.

[25] *Ibid*., p. 67 : *Lorraine: (Moves to Sally)* Why can't you just leave !

[26] *Ibid*., p. 96 : *Lorraine:* It's you that wants to undermine this entire family ! Drag us down one by one until there's no one left but you.

suader de continuer elle n'a pu le convaincre et l'accident mortel est arrivé, ou dans le contexte fataliste et symbolique de Shepard, nous dirions que le meurtre nécessaire s'est accompli. Le fils a tué son père.

Si ce récit révolte mais détruit les illusions de Lorraine, il lui ouvre soudainement un nouvel horizon : celui de se débarrasser du passé en commençant par tous les « souvenirs » poussiéreux accumulés sous le lit du fils et ensuite de rêver d'un « Vent. […] Un de ces vents qui nettoient tout et laissent le ciel sans un nuage. D'un bleu pur. D'un bleu pur, pur. Ce serait bien, hein ?[27] »

Jake quitte sa mère pour retrouver Beth. Seules à présent, la mère et la fille se solidarisent et construisent un avenir qui sera sans homme, mais dont elles savent l'indélébile trace, alors que de l'autre côté de la scène un autre scénario prend place. Il s'agit pour le frère de venger sa sœur violentée par Jake. Ici le fils, Mike, se fait justicier et tente de faire survivre les coutumes que son père lui a inculquées, coutumes dont le père peu à peu se désintéresse. La violence de Mike rejoint celle de Jake. Les deux se comprennent et Jake accepte son sort. Frankie, qui a précédé Jake, a été « reconnu » par Beth comme pareil et différent de Jake : un Jake sans sa violence et qu'elle peut aimer. Beth ne pourra reconnaitre Jake quand son frère le mettra en face d'elle.

Quant à Meg, la mère, elle ne connait pas le ressentiment, elle est douceur et intériorité. Si elle use des clichés d'usage, elle s'implique dans leur sens et ils la mènent à des réflexions pertinentes et efficaces, évitant ainsi toute provocation de Baylor, son mari possessif, et de Mike qui s'affirme dans les traits de son père et cherche sa reconnaissance. Meg, bien que totalement dévouée et pliée aux ordres de son mari et bientôt de son fils, s'est adaptée au besoin de Baylor de fuir la maison : elle ne cherche même plus à le retenir, elle l'observe dans cette évolution : « Parfois je me dis qu'il devrait vivre dans sa cabane de chasse toute l'année. Il a tout ce qu'il faut dedans. […][28] » Lui vient aussi à l'esprit qu'il cherche à fuir sa famille en prétextant la nécessité d'aller chasser des animaux que ni lui ni personne ne veulent plus manger. Ce que Beth traduit par son abandon de l'amour : « […] Il a cessé d'aimer. L'amour est mort pour lui. Ma mère est morte pour lui. Les choses vivent pour qu'il les tue. Seule la mort compte pour lui. Rien d'autre. […][29] »

Meg est la seule aussi qui comprend Beth et sa souffrance, qui essaye, au travers de l'épreuve de sa fille et de l'irritation que cet état provoque chez Baylor, de mettre en mots l'impossible entente homme/femme : « Il est peut-être vrai qu'on

[27] *Ibid*., p. 97 : *Lorraine:* The wind. […] You know, those winds that wipe everything clean and leave the sky without a cloud. Pure blue. Pure, pure blue. Wouldn't that be nice?
[28] *Ibid*., p. 47 : *Meg:* […] Sometimes I think he'd rather live out there in that hunting shack year- round. He's got everything he needs out there. […].
[29] *Ibid*., p. 57 *: Beth:* […] He's given up love. Love is dead for him. My mother is dead for him. Things live for him to be killed. Only death counts for him. Nothing else. […]

est tellement différents qu'on n'arrivera jamais à se comprendre. Comme disait ma mère. […] Deux animaux opposés[30]. »

C'est Meg aussi qui, dans un langage dépouillé mais sans détour, décrit à Baylor l'insupportable dépendance de l'homme vis-à-vis de la femme :

> *Meg* : *(tout en massant les pieds de Baylor)* Je sais ce que c'est.
> *(Pause. Baylor ouvre les yeux.)*
> *Baylor* : Quoi ? C'est quoi ce « quoi » ?
> *Meg* : La femelle, la femelle dont on a besoin, l'autre.
> *Baylor* : Quel autre ?
> *Meg* : Le mâle. L'autre, le mâle.
> *Baylor* : Oh.
> *Meg* : Mais le mâle lui n'a pas vraiment besoin de l'autre. Pas de la même façon.
> *Baylor* : Je te comprends pas.
> *Meg* : Le mâle s'en va tout seul. Il part. Il cherche autre chose. Il ne sait pas quoi. Il ne sait pas vraiment de quoi il a besoin. Alors il meurt. Tout seul[31].

Réflexion qu'elle conclut en disant à Baylor : « Si seulement ta vie était libre de femelles, tu serais libre toi-même. »[32] Cette révélation met Baylor hors de lui mais est immédiatement actée par Meg qui met un terme à son dévouement « maternel » en ne répondant plus aux ordres de son mari soudainement et ironiquement confronté à son âge et à son physique qui ne lui permettent plus de se plier pour… enfiler ses chaussettes !

Mike, le fils, va tenter de « sauver » l'honneur de la famille et de pérenniser les coutumes ancestrales familiales en punissant celui qui a fait du tort aux siens. Mike ne sera pas entendu de son père qui s'est emparé du drapeau américain dans lequel Jake s'était enveloppé pour faire à pied le voyage de la Californie au Montana. Imprévisible Baylor, soudainement ranimé par « le » symbole de ralliement par excellence, qui demande à Meg de l'aider à le plier selon les règles.

C'est Meg qui a la dernière réplique de la pièce, confirmant une nouvelle fois la capacité de la femme à « symboliser ». Meg, qui, à l'image de sa mère à laquelle elle se réfère souvent au point de se confondre avec elle, est parvenue, elle,

---

[30] *Ibid*., p. 104 : *Meg*: Maybe it really is true that we're so different that we'll never be able to get certain things across to each other. Like mother used to say. […] « Two opposite animals. ».

[31] *Ibid*., p. 105 : *Meg: (still rubbing his feet)* I know what it is. *(Pause. Baylor opens his eyes.) / Baylor:* What ! What's what « what » is ?/ *Meg:* The female – the female one needs- the other. */ Baylor:* What other?/ *Meg:* The male. The male one. */ Baylor:* Oh. */ Meg*: But the male one doesn't really need the other. Not the same way. */ Baylor:* I don't get ya. */ Meg :* The male one goes off by himself. Leaves. He needs something else. But he doesn't know what it is. He doesn't really know what he needs. So he ends up dead. By himself.

[32] *Ibid*., p. 106 : […] If only your life was free of females, then you'd be free yourself.

à s'extraire de la violence de plus en plus pesante de son quotidien et s'entend dire et questionne : « Je ne me lasse jamais de voir tomber la neige. N'est-ce pas étrange ?[33] ». À cette image/vision s'en superpose une autre, son opposé, le feu, de l'autre côté de la scène, que Meg contemple sans savoir que deux femmes font disparaître leur passé en fumée : « On dirait un feu dans la neige. »[34]. De cette vision du feu et de la neige qui se mêlent elle voudrait extraire un sens, y lire une illusion ou plus concrètement une révolution chez des éléments physiquement contraires.

Dans le même temps et à l'insu de sa mère, Beth est devenu objet de transaction : après que Jake s'est soumis au rituel violent d'expiation de Mike, celui-ci « rend » sa sœur à Jake sans se soucier du désir de Beth, sans se soucier de l'entendre dire qu'elle ne peut plus l'aimer.

Accomplissement d'un devoir auquel ses Baylor et Meg sont indifférents.

Fin d'un amour qui fait quitter la scène à Jake qui a perdu Beth.

Des pertes et des gains, une fin à certains mensonges mais qui n'annonce pas vraiment un éveil à la conciliation. L'espèce survivra mais dans la séparation.

La « mère » selon Mable

> *C'est bien ce que nous recherchons tous, n'est-ce pas Roscoe ? Un dévouement inconditionnel ; […] Quelqu'un qui ne voit pas tous nos défauts. Qui ne voit que l'ange en nous, la créature bienveillante. Les mères, par exemple*[35].

Far North en 1988, cité en introduction, continuait sur la lancée de Meg dans *A Lie* et esquissait un monde où les femmes commençaient à prendre leurs distances par rapport aux hommes, s'isolant d'eux en les mettant pour un temps à l'hôpital, y trouvant une solution pour prendre la direction de leur vie et tenter de se déterminer autres dans leur relation aux hommes et de « se charger » de tout, des obligations maternelles et même de la reproduction de l'espèce dans la dernière génération, sans avoir à s'encombrer du géniteur.

L'expérience se poursuit et s'affirme dans *Heartless* (2012), qui rassemble une mère, Mable, abandonnée par son mari depuis longtemps, et ses deux filles, Sally et Lucy, plus une, Elizabeth ou Liz, dans un décor surprenant, surplombant sur le devant de la scène Los Angeles, et en arrière-scène une légère pente menant à un abîme. Ces extrêmes « encadrent » un patio meublé d'un salon de jardin laissant deviner en arrière-plan deux lits « qui s'enfoncent dans de nébuleux territoires

[33] *Ibid*., p. 82 : I never get tired of seeing snow. Isn't that funny?
[34] *Ibid*., p. 131 : Looks like a fire in the snow. […]
[35] Sam Shepard, *Heartless*, *op. cit.*, p. 52 : That's what we are all looking for, isn't it, Roscoe ? Unconditional loyalty. […] Someone blind to all our faults. Who only sees the angel in us, the benevolent creature. Mothers for instance. […]

intérieurs[36] ». Sally est accompagnée de son ami Roscoe, au moins deux fois plus âgé qu'elle, qui provoque rapidement un déséquilibre dans l'harmonie familiale féminine préservée jusque-là par la mère.

Huis clos donc qui claquemure quatre femmes et un homme de passage, amant de l'une d'elles, Sally, rapidement fasciné par le regard appuyé d'une autre, Elizabeth/Liz, figure énigmatique et fantomatique, et s'enfuyant, contraint, sans vraiment comprendre, avec la troisième, Lucy. Ce matriarcat est sous la haute surveillance de Mable, la mère et cheffe de tribu, clouée à son fauteuil roulant suite à la chute d'un arbre et dépendante des soins de Lucy, sa fille et infirmière mais aussi de Liz, sans cesse à ses côtés. Si elle en appelle à la clémence pour ses imperfections, elle clame son amour et sa bienveillance pour conserver auprès d'elle son matrimoine : ses filles, liées à elle et entre elles depuis leur enfance par le cœur de la donneuse, Liz, qui a aussi élu domicile dans ce creuset féminin, hantant la vie de Sally, la receveuse. Liz « vit », muette, quasi « au pied » de Mable, Morte-vivante elle cherche à reprendre sa vie et son cœur à Sally, qui, vivante-morte grâce à ce cœur, veut continuer de vivre en le faisant sien. Lucy est réduite au rôle d'infirmière et vit dans l'indifférence de sa mère.

Est-il nécessaire de rappeler que chez Shepard les handicaps physiques figurent les manques, les handicaps cachés que sont le mal être, le sentiment d'incomplétude réservé traditionnellement aux hommes dans son œuvre ?

Cette pièce supporte maints qualificatifs : réaliste autant qu'absurde ou surréelle par son parti pris féminin affirmé, élevé en système de vie ségrégatif, mais bien vite satirique et hallucinée lorsque Mable fait la connaissance de Roscoe. Elle commence par le « casser » avant de se lancer dans son éloge de la « mère » qu'elle oppose à tous les « hommes », Roscoe les endossant tous, pour appuyer sa démonstration de louange de la mère et de dénigrement du père : « Vous pourriez être un tueur sans pitié que votre mère vous pardonnerait[37] », « Le père ne serait que jugement et condamnation. Haine. Il serait l'accusateur, le bourreau totalement dégagé de tout lien de sang. Il vous renierait[38] ».

Mable lancée dans sa harangue, en arrive au « désir charnel », la « luxure » qui fait se lever Roscoe de plus en plus inquiet par la tournure que prend la démonstration enragée de Mable. Intimé de s'asseoir, Mable lui assène un extrait de sonnet de Shakespeare qui lui traverse soudainement l'esprit : « […] Pourtant personne ne sait vraiment / Eviter le ciel qui conduit l'homme à cet enfer[39] ». Mable jubile et se congratule pour son étonnante mémoire et sa performance oratoire et rhétorique ponctuée d'une référence indiscutable, étonnée elle-même par la beauté de son cheminement que clôture sa référence à Shakespeare. Si Roscoe s'excuse de

[36] *Ibid*., p. 77 : […] the two beds receding into nebulous interior territory. […]
[37] *Ibid*., p. 52 : You could be a cold-blooded killer and your mother would forgive you.
[38] *Ibid*., p. 53 : […] The father would be full of judgment and condemnation. Contempt. He would be the prosecutor-the hangman, divorcing himself entirely from all blood connection. He would disown you.
[39] *Ibid*., p. 56 : […] Yet none knows well/ To shun the heaven that leads man to this hell.

ne pas connaître Shakespeare avouant que son domaine d'étude est Cervantes, il n'en demeure pas moins que Roscoe se tient à des lieues de la logorrhée de Mable, subjugué qu'il est par la beauté de Liz qui accroche son regard, et le désir croissant qu'ils ont l'un pour l'autre, s'apprêtant à donner raison à Mable-Shakespeare à qui rien n'échappe et qui les sent prêts à éviter le ciel pour se jeter dans l'enfer de la luxure.

Alors que Roscoe réussit à s'échapper pour préparer un café, il nous est donné de voir la complicité de Mable et de Liz. Mable interrogeant Liz sur ce qu'elle pense de Roscoe : « Qu'est-ce que t'en penses, Liz ? Un parfait crétin ? (*Liz soulève ses épaules, regarde ailleurs.*) […] Un psychopathe ? (*Liz plisse les yeux, fronce le nez et secoue sa tête.*) Pédophile ? (*Liz secoue la tête.*) Paumé ? (*Liz acquiesce.*) […])[40] ». Le jugement est rendu.

Shepard fait de Mable une métonymie de la gouvernance maternelle, manipulatrice du verbe, sceptre de son pouvoir autoritaire. Dans quel but et jusqu'à quel point ? Comment ces jeunes femmes subsistent-elles sous cette domination maternelle « autoritariste » mortelle ?

Ce « rempart » maternel est avant tout une protection contre un extérieur symbolisé par le masculin inconstant et que Mable a vécu lorsque Whitmore, son mari, a disparu. Ce bastion est aussi le protecteur d'une expérience médicale « réussie » bien qu'ayant déclenché un traumatisme psychologique insurmontable pour Sally. Liz, qui a permis la vie de Sally, survit en Sally et en Mable aussi, et Shepard prend le parti de faire vivre la vivante et son fantôme, de les faire s'affronter dans leur quête de « soi », dans leur revendication d'« être » sans « devoir » à l'autre.

Cette quête prend forme avec Roscoe, l'invité et amant de Sally. Cette irruption masculine bouleverse la rigoureuse organisation matriarcale qu'offrait la pièce à ses débuts où chacune avait un rôle précis et non remis en question autour de la mère autoritaire concentrant tous les intérêts: s'occuper d'elle, répondre à ses ordres, lui administrer ses médicaments, la promener dans son fauteuil roulant etc. Avec l'arrivée de Roscoe, le « désir » s'immisce chez les trois jeunes femmes : Sally, caméra au poing, surprend Liz en train de faire l'amour avec Roscoe, les filme afin de graver ce qu'elle appelle « la vie à l'état brut[41] ». Sally, reporter-journaliste, avait invité Roscoe, le professeur et intellectuel, chez « elle » afin de se prouver « vivante » et surtout de « rester vivante » face à Liz qui lui envie son cœur : « Je sens que le temps m'échappe, […] mille fois par jour je me surprends/ à regarder ce qui m'appartient[42] ». Roscoe se sentant envahi, absorbé par ces femmes, leur rappelle qu'il est « marié » et se demande ce qu'il fait au milieu de

[40] *Ibid*., p. 57-58 : *Mable*: […] What do you think, Liz ? Total idiot ? *(Liz shrugs her shoulders, keeps looking out* […]*.)* Psychopath? *(Liz squints, wrinkling her nose, and shakes her head.)* Pedophile? *(Liz shakes her head.)* Lost in the woods? *(Liz nods.)*

[41] *Ibid*., p. 70 : *Sally: (still shooting)* Recording raw life.

[42] *Ibid*., p. 69 : *Liz's voice: (In dark)* I'm slipping out of time / Falling in my mind / Ten thousands of times I catch myself / I'm watching what is mine.

ces « folles » alors qu'il ne cherchait qu'un havre de paix après avoir fui sa « famille ».

Tout bascule, les non-dits se disent, Mable abdique de son rôle de matriarche et mêle sa voix à celle de ses filles, entend leurs griefs et leurs colères, leur manque, elle y mêle sa désillusion le jour où son mari l'a quittée. Si elle ne se départ pas totalement de son égocentrisme, elle entend ses filles et leur besoin de vivre, de rencontrer l'homme qui bien sûr et toujours chez Shepard se dérobe, ici face à l'invasion féminine, mais qui rejoint néanmoins, abasourdi, Lucy qui s'impose, l'« oubliée » de sa mère, celle qu'elle ne voit pas et n'appelle jamais et que Liz a remplacée. Lucy réalise d'une certaine façon le vœu d'Ella de « partir » pour n'importe où, ou nulle part, mais avec quelqu'un. La mère possessive mais égoïste n'a pas été capable de donner à chacune de ses filles le même amour.

Ne demeurent que Sally et sa mère. Liz, le fantôme se tient en arrière plan, continue de hanter les personnages. Sally peut enfin poser sa question à sa mère : « Pourquoi m'as-tu sauvée alors que tu savais que j'étais condamnée ? ». « À quoi servent les mères ? », lui répond Mable, incapable de se séparer du fantôme qui a sauvé sa fille mais empêche celle-ci de vivre. Une mère qui a choisi la vie indifférente à la lignée et au sang, mais aussi indifférente à ses conséquences.

Des mères atypiques, déclinaisons de la bienveillance et/ou de la malséance, des survivantes du cataclysme marital et qui s'adaptent…

Dans l'ensemble des pièces choisies pour observer des mères seules et leur fonctionnement dans les familles pour le moins « dévastées » de Shepard, il serait insensé de dire que la mère « existe » au sens sociologique du terme puisqu'elle est privée de son pendant qu'est le père. La mère n'est ici qu'une alternative, une « pièce » nécessaire à un fonctionnement sans « père » qui, s'il existe, s'est démis du rôle qu'il est socialement censé tenir.

Ici, la mère qui a mis des enfants au monde et a été abandonnée a pris un rôle fonctionnel qu'elle assume par obligation, auquel elle ne s'identifie pas, est étrangère et dont elle s'accommode. Traumatisée le plus souvent, elle est dans l'incapacité de s'investir mais s'efforce d'improviser un rôle et d'assumer une responsabilité de mère dans des tentatives vouées à l'échec, la tentative s'échouant dans la malveillance et ses dérivés que sont la malséance, la malveillance, la maltraitance... Car ces mères sont « absentes » moralement de leur fonction. Que ce soit Ella, Halie ou Lorraine, ces mères, à l'exception de Meg, semblent « posées-là », impuissantes et flanquées de leur progéniture qui, dans son ensemble, a largement dépassé l'âge du besoin et des soins maternels. Aucune référence n'est faite à quelque renoncement que ce soit, professionnel ou désir personnel, elles ne sont que « mère » et n'ont pas d'autre lieu d'existence.

Ces mères jouent un rôle sans implication, sans se sentir dans le sacrifice ou l'oubli de soi, elles sont tout simplement dans la non-existence, dans le non-accomplissement d'une responsabilité maternelle qu'elles ignorent, elles sont au

niveau zéro de l'existence et ne sont qu'un nécessaire artifice jouant un rôle de palliatif à l'identité réduite, comme Ella, au rêve : « Le refus d'une identité à dominante statutaire au sein du couple officiel, l'impression d'être réduit à un rôle, aussi gratifiant soit-il, engendre le sentiment de ne plus être soi-même.[43] » La sociologie n'hésite pas à recourir au vocabulaire du théâtre, au « rôle », pour illustrer et définir l'illusion de l'existence.

Ces femmes, malgré leurs prénoms, sont des mères génériques comme « Woman » dans *The Rock Garden*, elles tentent de reproduire un schéma qui en ferait des mères « bienséantes » puisqu'elles demeurent dans le foyer déserté par le père, s'essayant comme Halie à l'organisation de la vie familiale ; elles se sentent responsables, comme Ella, de l'éducation de leur fille ; elles font de leur maison un lieu de convalescence ou de repli, comme Meg ou d'enfermement, comme Lorraine, lieux qui accueillent leurs enfants après un conflit conjugal. Elles jouent leur rôle de mère à distance, sans conviction, mécaniquement, défaites de sens et de « texte ». Ce sont des mères de « passage », leur rôle est « accidentel », elles sont là parce que l'usage, la société veulent que la femme devenue mère soit au foyer, symbole pratique et entériné depuis des siècles, mais un usage dont Shepard use et dénonce tout à la fois dans son théâtre. Des foyers crédibles au sens traditionnel qui rassemblent couple et enfants sous le même toit, mais des foyers qui, dès la porte passée, affichent leur vide, leur inexistence, d'emblée condamnés, pourris par l'incompréhension, l'irresponsabilité, allant jusqu'à l'inacceptable, la malséance.
Souvenons-nous que Shepard aime à faire rêver ses personnages devant de belles maisons qui respirent le bonheur, des maisons comme les décrit Lee dans *True West* :

> Comme un paradis. Ce genre d'endroit qui t'prend aux tripes. Des lumières jaunes et chaudes. De la tomette mexicaine partout. Des pots en cuivre au-dessus de la cuisinière. Tu sais comme dans les magazines. Des gens blonds qui vont et viennent à l'intérieur, qui s'parlent. Ce genre d'endroit où tu rêves d'avoir grandi, tu vois[44] ?

La chaleur qui émane des ces familles se reflète dans le cadre qu'ils habitent, rêve que Shepard perpétue, immortalise ironiquement dans les « petits-déjeuners », comme celui d'Ella à l'ouverture de Curse, où elle sauvegarde ainsi les apparences du « normal », celui aussi de Weston après sa « métamorphose ».

---

[43] François de Singly, *Libres ensemble. L'individualisme dans la vie commune*. Paris, Nathan, p.213, in http://journals openedition.org/rfsic/706 ; DOI : 10.4000/rfsic.706. Consulté le 28/11/2018.

[44] Sam Shepard, *True West*, in *Sam Shepard : Seven Plays, op. cit.*, p.12 : *Lee:* Like a paradise. Kinda' place that sorta' kills ya' inside. Warm yellow lights. Mexican tile all around. Copper pots hangin' over the stove. Ya' know like they got in the magazines. Blonde people movin' in and outa' the rooms, talkin' to each other. *(pause)* Kinda' place you wish you sorta' grew up in, ya' know.

Chaque fois aussi que les mères sont confrontées à l'incompréhensible ou à l'insoluble, elles s'en remettent à leur fonction de maternage en « faisant manger » comme pour maintenir un effet de normalité. Roscoe aussi participe de cette tradition dans *Heartless* qui veut marquer le début de sa journée amoureuse auprès de Sally par des gaufres et du café, que personne ne touchera : café que Mable recrachera, car privée de ses mains et s'essayant à boire le café que lui offre Roscoe avec une paille, elle se brûlera. Shepard, via Lee, rappelle que le bonheur familial ne se trouve que dans les magazines qui fabriquent les rêves et créent l'imagerie.

Mable, dans *Heartless*, voit avec l'arrivée de Roscoe son « paradis » se déliter, paradis auquel elle a consacré sa vie, dont elle a fait un but pour se mettre, elle et ses filles, à l'abri des hommes. Elle voit ses filles commencer à ressentir le désir d'elles-mêmes et d'un « ailleurs », d'une vie autre avec un homme peut-être. Mable, la mère qui a vécu l'amertume de l'abandon, est la seule capable de traduire en mots son sens de l'amour maternel et ses attentes tout aussi aliénantes :

> *Mable* : […] N'est-ce pas ce que nous recherchons tous, Roscoe ? Une fidélité inconditionnelle. Quand on évoque ce sujet. C'est ce pourquoi nous prions secrètement jour après jour. N'est-ce pas ? Le pardon absolu. […] Quelqu'un d'aveugle à nos défauts. Qui ne voit que l'ange en nous, la créature bienveillante. Les mères par exemple. (*À Roscoe*) Vous ne croyez pas ? Ne seriez-vous pas d'accord ?
> *Roscoe* : Les mères ?
> *Mable* : Absolument. Envers leurs enfants. Leur semblable. Amour inconditionnel. Les pères, pas trop, les pères c'est un autre sac de nœuds[45].

Heartless, qui est l'aboutissement du désir féminin de se défaire du masculin destructeur et dominateur, semble prendre fin avec Mable, archétype ou métaphore de la mère abusivement aimante, mais qui se propose en définition de la Mère : « ange » imparfait mais « bienveillant », ici mère qui prive de vie sa fille en la retenant/confondant avec son fantôme. Mère traumatisée par l'abandon de son mari et la peur de perdre son enfant redevable de sa vie à une autre, faisant d'elles des ombres en attente de résurrection, de vie, comme leurs chants l'implorent et que soulignent superbement les citations de Nabokov et de Ionesco citées en exergue qui en appellent à la « résurrection » de ce « monde d'ombres flétries » : « *Quel moment dans le déclin graduel/La résurrection choisit-elle ? Quelle année ? Quel Jour ?* » (Vladimir Nabokov) ; « *Tout me semble vraiment ombre et*

[45] Sam Shepard, *Hearless*, *op. cit.*, p. 51-52 : *Mable:* […] That's what we're all looking for, isn't, Roscoe ? Unconditional loyalty. When you come right down to it. That's what we secretly pray for, day in and day out. Don't you think ? Absolute forgiveness. […] Someone blind to all our faults. Who only sees the angel in us-the benevolent creature. Mothers, for instance. *(to Roscoe)* Don't you think ? Wouldn't you say so?/ *Roscoe:* Mothers?/ *Mable:* Absolutely. Toward their children-their own kind. Unconditional love. Not fathers so much-fathers are a whole different bag of worms.

évanescence. J'ai la tête qui me tourne à force d'angoisse. C'est véritablement ça le monde : un désert d'ombres flétries.[46] » (Eugène Ionesco)

Le choix de ces citations n'est pas fortuit et sans traduire l'immense désarroi de l'homme et de l'écrivain. Dans l'introduction, il était fait référence au propos de Shepard concernant la création de ses personnages : allusion à la liberté qu'il leurs octroyait de se construire en laissant l'imagination poursuivre son œuvre créatrice. Jusqu'à quel point Shepard, l'auteur, laisse-t-il toute liberté à ses personnages ? Est-il possible pour un auteur d'être absolument désengagé, « bienséant », à l'égard des personnages qu'il lâche dans la nature de son imaginaire ? Ne sont-ils pas empreints de tout son propre questionnement, de ses tourments, ne se heurtent-ils pas à ses propres obsessions, à sa personnalité, qui à son insu canalisent sa création et le défient ? Son théâtre peut-être perçu alors comme un lieu d'expériences qu'il mène à leur paroxysme, comme le prouve l'évolution des mères et de leurs situations examinées dans ces pièces. Pièces dans lesquelles, tel un peintre qui se glisse dans son tableau, lui aussi se glisse ingénieusement dans le personnage de Roscoe (*Heartless*), qui ne peut être que l'artiste lui-même, se mettant en situation après ses propres déboires matrimoniaux, et qui parvient à sortir de la toile aussi discrètement qu'il s'y était installé et en ayant pris soin d'« étouffer » ce projet féminin du vivre sans homme comme le montre *Heartless.*

Ainsi Shepard se tient dans l'ombre de ses personnages, son théâtre est sa quête, son « acte authentique » à la façon de Hoss qui, dans *The Tooth of Crime*, veut laisser « […] L'empreinte d'une vie. Un geste authentique […][47] ». L'homme, l'artiste est pris dans la spirale de son éternel besoin de battre sans cesse les cartes afin d'aligner chaque fois une nouvelle configuration qui en appellera toujours une nouvelle et la ramènera éternellement à son point de départ. La Mère, personnage ici retenu et observé au plus près dans cette étude, incarne un pilier de la famille qui subit et assume son rôle jusqu'au bout de son sens, de ses mots, de son possible. C'est sur son image que se termine chacune de ces pièces, sur elle que le rideau chaque fois tombe. Sur l'image de sa déconfiture.

Claude VILARS
Docteure en études anglo-américaines

[46] *Ibid*., Citations en exergue de la pièce : « *What moment in the gradual decay/Does resurrection choose ? What year ? What day ?* » (Vladimir Nabokov : *Pale Fire*, 1962) ; « *Everything does indeed seem to me to be shadow and evanescence. My head spins with anguish. Really, that is the world : a desert of fading shadows.* » (Eugène Ionesco : *Notes et Contre-notes*, ma re-traduction en français)

[47] Sam Shepard, *The Tooth of Crime*, in Sam Shepard : *Seven Plays, op. cit.*, p. 249 : « […] The mark of a lifetime. A true gesture […] ».

FAUST JOUE CONTRE MÉPHISTOPHÉLÈS : CENSURE ET AUTOCENSURE DANS LE THÉÂTRE IRANIEN APRÈS LA RÉVOLUTION ISLAMIQUE (1979-)

La question de la surveillance des mœurs et des thèmes au théâtre est une problématique importante après la révolution islamique en Iran. Depuis ses débuts, le théâtre iranien a été assujetti à la censure permettant de répondre aux exigences des gouvernements et des religieux, mais à l'aube de la révolution et avec l'islamisation de la société iranienne, la censure vise à moraliser le théâtre afin de lui donner un vernis islamique et idéologique. En 1981, avec les changements apportés dans le cadre du Ministère de la Culture Nationale (en persan : وزارت فرهنگ ملی) pour celui du Ministère de la Culture et de l'Orientation islamique (وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی) chargé de délivrer les permis de représentation d'œuvres iraniennes et étrangères, le théâtre iranien s'est vu imposer de nouvelles règles avec une attention toute particulière portée aux questions religieuses et aux orientations politiques du régime actuel. Ces règles précisent ce que l'esprit islamique demande comme les codes vestimentaires islamisés, l'interdiction de montrer un contact physique entre homme et/femme ainsi que les sujets interdits comme l'adultère et la séduction.

Bien qu'en Iran la censure étatique impose ses règles strictes et essaie d'occulter l'œuvre théâtrale, la considérant comme non favorable aux satisfactions du régime, elle lui apporte toutefois aussi une reconnaissance, une aura – ce qui semble expliquer son effet paradoxal. En plus, l'autocensure est également un autre effet contradictoire des interdictions sur la scène iranienne. L'artiste (metteur en scène et comédien) intègre la problématique de la censure, il s'autocensure et essaie d'être actif : il joue le plus souvent avec le censeur et le spectateur. Il choisit des stratégies (scéniques, interprétatives et dramaturgiques) et des thématiques grâce auxquelles la censure peut être contournée.

Ma recherche vise à étudier la censure au théâtre dans les années postrévolutionnaires en Iran. D'abord, je tente de présenter une petite histoire de la censure en Iran ainsi que les différents éléments (sociaux, traditionnels et idéologiques) qui ne font pas nécessairement l'objet de la censure gouvernementale mais qui empêchent la créativité des artistes, car la véritable censure s'oppose toujours à la nouveauté : quand il y a une nouvelle voix, un autre langage ou d'autres formes d'expression, l'accueil est rarement favorable. Ensuite, tout en expliquant la situation actuelle du théâtre en Iran, j'envisage d'explorer des stratégies par lesquelles certains créateurs iraniens dépassent les limites de la censure et font intervenir le théâtre comme un moyen de conscientisation dans la vie sociale et politique du public iranien. Ce que je définis comme l'effet paradoxal de toutes formes de censure.

La censure et ses racines

À l'époque actuelle, au moment où nous vivons, écrire à propos du théâtre iranien est une tâche très difficile car le gouvernement islamique contrôle tout sur la scène, à l'intérieur de la salle et à l'extérieur du théâtre. Ce régime totalitaire, à l'aide des gens qui voient leurs bénéfices dans la continuité de ce despotisme, manipule la réalité et montre une image différente de ses activités artistiques et culturelles au monde entier. Ainsi, dans ce système, les célébrités sont au service de la propagande gouvernementale : quand les artistes obéissent aux ordres et quand leurs succès sont le symbole du pouvoir ou de la gloire du régime, ce dernier les présente aux festivals (inter)nationaux, voire les soutient mais dès que les stratégies politico-artistiques sont modifiées, ils se voient aussitôt remplacés par de nouveaux arrivants plus malléables.

En Iran, c'est le Ministère de la Culture et de l'Orientation islamique qui autorise des représentations. Les différentes organisations qui coopèrent avec ce Ministère sont les suivantes : Bureau d'Affaires Artistiques (معاونت امور هنری), Bureau d'Affaires Culturelles (معاونت امور فرهنگی), Festivals Cinématographiques et Dramatiques (جشنواره‌های سینمایی و نمایشی), Bureau d'Affaires des Livres et des Publication (دفتر کل امور کتاب و چاپ), Bureau d'Affaires des Arts plastiques (دفتر امور هنرهای تجسمی), Bureau d'Études Artistiques (دفتر امور مطلعات هنری), Bureau de Presse et d'Information (اداره مطب عات و اطلاع‌رسانی) qui surveillent et censurent toutes les activités culturelles. Par ailleurs, c'est aussi ce Ministère qui choisit et interdit la représentation des œuvres iraniennes à l'étranger.

Afin de décrire la censure imposée au théâtre iranien, donner la définition du mot censure, ainsi que son histoire en Iran contemporain me semble nécessaire et pratique. Comme le définit *Le Dictionnaire de la Censure*, « la censure est un terme un peu abstrait, mais ses effets sont perceptibles pour tous d'une façon concrète, surtout par l'auteur ou le créateur qui en est victime.[1] » Menace contre la liberté d'expression, la censure est le fait des institutions politiques ou religieuses qui limitent arbitrairement le détenteur d'idées ou l'acteur social. Le censeur (celui qui possède le pouvoir) examine et surveille des livres, journaux, films, spectacles de théâtre, bulletins d'information, etc., avant et après leur diffusion ; c'est pour cette raison que la censure se divise en deux phases : censure a priori et censure a posteriori.

Dans la Rome antique, la censure désignait le travail des magistrats chargés du cens. Ils classaient les citoyens par ordre de fortune et les soumettaient à contribution et impôt pour la défense de l'Empire. Tandis que le mot censure vient du latin, Anastasie (symbole de la censure), vieille mégère portant des lorgnons et des ciseaux, vient du grec et signifie la « résurrection » ; cela veut dire que la censure

[1] Jean-Pierre Krémer et Alain Pozzuoli, *Le dictionnaire de la Censure*, Paris, Scali, 2007, p. 63.

ne meurt jamais et qu'elle pourra être rétablie, même si à un moment donné elle a été abolie. En persan, le mot censure dérive du latin et se prononce pareillement (سانسور), mais ses équivalents sont l'évaluation (بررسی، ممیزی), la révision (بازبینی) ou la supervision (نظارت). La censure existait, bien sûr, avant la Révolution islamique et, officiellement, son début a coïncidé avec le règne de Naser al-Din Chah ((1848-1896), ناصر الدین شاه قاجار) de la Dynastie Qadjar ((1796-1925), سلطنت قاجار). Le journal iranien *Vaghâyé-e Éetéfâghiyeh* (وقایع التفاقیه, en français : *Les Événements*, 1851) a été consacré aux aventures de la cour, et au lieu d'informer et de conscientiser le public, il a diffusé et exagéré les nouvelles du Palais royal Qadjar. En même temps, d'autres journaux tels que *Akhtar* (*اختر*, *l'Étoile*, 1876) à Istanbul, *Qanun* (*قانون*, *La Loi*, 1928) à Londres et *Sorayâ* (*ثریا*, *Les Pléiades*, 1937) au Caire, ont publié des critiques sociopolitiques et parlé plus ouvertement des situations économiques, quotidiennes, et politiques du pays. Ce qui a abouti, finalement, à l'instauration du premier Bureau de la Censure de Presse (اداره‌ی سانسور مطبوعات), en 1863 à Téhéran. Ce bureau avait pour tâche de contrôler voire d'évaluer tous les journaux et tous les livres, et apposa son sceau « étudié et examiné » (ملاحظه شد) sur les publications.

Dans le théâtre iranien, la première censure a apparu avec la traduction de *Les Comédies* (تمثیلات) de Mirza Fatali Akhundzâdeh ((1812-1878), میرزا فتحعلی آخوندزاده) de la langue azerbaïdjanaise en persan, par Mirza Jafar Gharâchedâghi ((1871-1931), میرزا جعفر قراچه‌داغی). Intellectuel, réformiste et écrivain azéri d'origine iranienne, Akhundzâdeh a écrit six pièces dans *Les Comédies*, dont *Monsieur Jordin un botaniste et derviche Masteli-Chah, célèbre magicien* ((1850), حکایت مسیو ژردان حکیم نباتات و درویش مستعلی‌شاه جادوگر) qui a critiqué la situation politique et l'absolutisme de Naser al-Din Chah et son premier ministre Mirza Âghâssi ((1783-1848), میرزا آقاسی). Dans sa version persane, Gharâchedâghi a remplacé le nom de Mirza Âghâssi par un personnage imaginaire pour qu'il n'ait pas à affronter la censure ni encourir de punition. Ainsi donc, « avec la parution de la première pièce[2] en Iran, la censure est née et toutes deux ont commencé ensemble un parcours historique plein de vicissitudes[3] ».

Le théâtre iranien et ses masques

Nous devons prendre la censure au sérieux car elle barre la voie de la communication et étouffe le dialogue. La censure nous prive de la créativité et de la liberté d'expression. Elle détruit les relations humaines ainsi que la culture[4].

[2] La première pièce écrite selon le modèle occidental (français).

[3] Jamshid Malekpour, *Histoire de la littérature dramatique en Iran*, Téhéran, Edition Toos, 2006, p 125, (Traduit du persan en français par l'auteure).

[4] Mohammad-Reza Nikfar, « La peur cachée dans la pensée et l'esprit de l'auteur iranien » (en persan), Consulté le 21 novembre 2016. [En ligne :
http://www.radiofarda.com/a/f4_censorship_iranian_writers_hidden_fears/24415417.html].

Que signifie la censure au théâtre et pourquoi contrôler le spectacle ? Surveiller la scène, c'est maîtriser « la pensée des spectateurs, c'est détenir le pouvoir de normaliser la société en dominant le discours théâtral[5]. » Un régime totalitaire, tel que la République islamique, qui impose la censure à toutes les activités publiques et culturelles, ne légitime pas d'autre discours que le sien, et l'individu (artiste) ou le collectif (spectateurs) sont soumis à accepter les discours formés par ce pouvoir légitimiste. Or, l'auteur ou le metteur en scène ne réussissent pas à franchir les limites à moins qu'ils ne s'autocensurent (soit par omission soit par stratégies choisies pour contourner la censure). Parallèlement, le censeur n'est jamais passif et il tente de normaliser la scène et de montrer une image préférable de la société car, comme le dit Guy Debord, le spectacle « est un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images[6]. » C'est donc le rôle du « Comité de révision » (هیئت بازبینی) des spectacles en Iran, qui veut garder le public loin des idées qui s'opposent à l'idéologie religieuse et socioculturelle du régime actuel.

Dès lors, une question commence à venir à l'esprit : comment le théâtre iranien, pendant les presque quarante ans (1979-) a-t-il survécu ? Autrement dit, comment le théâtre, qui est dans ses principes l'art de critiquer et qui enracine son énergie dans le dialogue, le corps de l'artiste et la présence du spectateur, a-t-il résisté en Iran ? J'appuie ma réflexion sur la façon dont le censeur légitime ses atteintes, ainsi je pourrai analyser le parcours de certains artistes qui choisissent des stratégies pour dépasser les restrictions et les contraintes.

La scène sous surveillance

Dans l'histoire constitutionnelle de l'Iran, deux moments importants forment la législation : 1. En 1906, la Révolution constitutionnelle ; 2. En 1979, la Révolution islamique (révisée en 1989). D'après l'Article 23 (adapté en 1979) « L'enquête sur les croyances des individus est interdite, et personne ne peut être molesté pour avoir une certaine croyance[7]. » Ainsi, selon l'Article 25 « L'inspection du courrier et l'absence de distribution de ce courrier, l'enregistrement et la divulgation des conversations téléphoniques, la manipulation des communications télégraphiques et des télex, la censure ou l'omission, l'écoute et toutes les formes d'enquêtes secrètes sont interdits, sauf prévus par la loi[8]. »

Tandis que la loi condamne officiellement la censure, elle était en réalité omniprésente dès le début de la Révolution. En 1982, le Cabinet des Ministres,

[5] Anne Étienne, « Les non-dits de la scène anglaise (XVIII^e^-XX^e^ siècle) », *Ethnologie française*, vol. 36 / 1, octobre 2007, p. 19-26.
[6] Guy Debord, *La société du spectacle*, Nachdr., Paris, Gallimard, 2008, p. 16 (« Collection Folio », 2788).
[7] « Research Center-Home », En ligne : http://rc.majlis.ir/fa/content/iran_constitution], (Traduit par l'auteure du persan en français).
[8] *Ibidem*.

après avoir évalué la proposition du Ministère de la Culture et de l'Orientation islamique, a approuvé l'arrêté sur la surveillance des spectacles et la projection des films. D'après son article 3, il est interdit de « refuser ou porter atteinte au Principe de l'Unité ou d'autres Principes de l'Islam, et de les blasphémer sous quelque forme que ce soit[9] », d'« insulter les prophètes, les Imams, l'Imam Khomeini, le Guide Suprême de la République et les Marja-e Taqlid (مرجع تقلید, signifiant « Source de Tradition » dans la doctrine chiite)[10] » ; ainsi que de « critiquer le Système ou de décevoir le public de la République islamique[11] ». Alors, il s'agit d'un contrôle systématique tout particulier que le régime impose au sein des activités culturelles.

Subjectivité de la censure sur scène

Selon le modèle islamique, la censure idéologique est prévisible mais la censure morale est équivoque car jamais la constitution ni la législation concernant la censure ne donnent de définitions précises. De façon générale, les sujets interdits dans le théâtre iranien sont : la torture, l'assassinat, la prostitution, la nudité, le massacre, la femme maltraitée, les personnages habillés en dehors des valeurs islamiques (comme, par exemple, vêtement court et serré), la consommation d'alcool, l'exécution, la violence, la relation amoureuse et sexuelle, etc.

Le rôle du censeur s'accomplit en deux temps : premièrement, il contrôle et évalue les pièces de théâtre au même titre que les journaux ou les livres, mais avec plus d'attention parce que ces mots écrits seront potentiellement articulés devant les spectateurs. Cette étape, que je peux nommer « la censure a priori », est toujours avant la publication et la diffusion des pièces. Après avoir passé cette première phase, les artistes doivent attendre la présence du censeur pendant leurs répétitions. C'est « la censure a posteriori » ou ce que je voudrais appeler la « répétition sous surveillance ». Durant les répétitions, une pièce pourrait encore se voir mutilée afin d'être mieux à même de réponde aux exigences du Bureau de la Censure. En même temps, les artistes sont obligés (professionnellement) de devenir les complices de leur bourreau car c'est la tactique de la conspiration du silence, propre aux régimes totalitaires, qui s'accomplit toujours par l'autocensure et qui est l'objectif voire l'idéal des tyrans essayant d'accorder une couleur légitime à toutes leurs activités, dont les activités culturelles. Les répétitions sont le lieu pour appliquer la deuxième coupure du censeur ; tout ce qu'il est défendu de montrer ou dire lors du spectacle final doit en être éliminé. Nous sommes devant une création castrée, un spectacle dont ses créateurs sont pareils aux « eunuques qui possèdent un

[9] « Islamic Parliament Research Center ».
[En ligne : http://rc.majlis.ir/fa/law/show/100686]. Consulté le 27 novembre 2016, (Traduit du persan en français par l'auteure).
[10] *Ibidem*.
[11] *Ibidem*.

harem[12]. » Ainsi, l'autocensure est présente tout au long du processus de création et si la censure étatique et religieuse se divise en deux phases (a priori / a posteriori), par contre l'autocensure n'est jamais dissimulée, elle est « à résurrection » car l'artiste s'est déjà énormément censuré : d'abord en tant qu'individu, il a subi des restrictions traditionnelles et sociales (telles que la question de la nudité ou l'évocation des organes sexuels), auxquelles il est difficile d'échapper et puis, comme créateur, il s'est vu imposer des règles imposées par les différents Bureaux. Ce sont les conséquences de la censure proprement dite qui poussent l'artiste vers la castration et vers la fuite de la vérité parce qu'« en dissimulant l'oppression, le statut de l'opprimé est atteint par ricochet, comme est niée toute expression de sa souffrance[13]. »

Effet paradoxal de la censure

Le théâtre est un lieu de communication que le spectateur fréquente non seulement pour se divertir, mais aussi pour être émancipé. Le théâtre qui se définit dans le dialogue et le corps et qui se déploie dans le regard du spectateur est bien caviardé au nom de l'islamisme et des avantages revendiqués par le régime iranien. Certes, tout n'est pas soumis aux ciseaux de la censure et cela dépend toujours du niveau de tolérance du gouvernement en place. Parallèlement, quelques metteurs en scène réussissent à s'intégrer plus aisément aux situations imposées et, ayant une position plus ou moins réformiste[14] (اصلاح‌طلب), ils tentent de repousser, par diverses stratégies, les limites de la censure.

Ces stratégies sont, assurément, parfois créatives mais seront bientôt facilement décryptées par les censeurs, et si ces derniers les considèrent comme inoffensives (par rapport aux principes du régime), l'œuvre évaluée pourra être représentée sur la scène (iranienne ou, en tant que représentant de la République islamique à l'étranger), sinon elle sera annulée sur le champ. Alors, dans tous les cas, l'œuvre censurée obtient une image quasi sacrée, une aura autour d'elle que je décris comme « l'effet paradoxal » de toute sorte de censure. Ce qui va aboutir aux appréciations anticipées et aux critiques moins réfléchies car juger de la valeur artistique (techniques du jeu, mise en scène, etc.) ainsi que du degré de créativité des artistes devient très difficile.

---

[12] Cité par Victor Hugo dans ses *Fragments*, Éditions Larousse, « Citations : eunuque - Dictionnaire de français Larousse »,
[En ligne : http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/eunuque/31670]. Consulté le 30 novembre 2016.

[13] Graça Dos Santos, « La scène sous surveillance », *Ethnologie française*, vol. 36 / 1, octobre 2007, p. 13.

[14] Pour plus d'informations sur les Réformistes islamiques en Iran : Djalili, M. (2001). Iran : l'illusion réformiste. Paris : Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.).

À l'avènement de la République islamique, une série de normes et d'impératifs ont aussi apparu et les artistes ont l'obligation d'apprendre à travailler avec ces règles : les femmes doivent être décemment voilées et éviter les comportements quelconques ; la représentation des sujets considérés comme immoraux et obscènes est interdite ; l'engendrement de l'empathie pour des idées contraires aux valeurs islamiques ou pour des personnages négatifs est strictement mal supporté ; insulter les religions et blasphémer les prophètes, les Imams ainsi que les responsables du régime est condamné ; le respect de l'absence de contacts tactiles entre femme et homme est obligatoire. Donc, dès la première étape de la création, les artistes doivent appliquer des stratégies de contournement parce que l'un des objectifs du credo étatique est d'induire cette idée que la censure n'existe pas et qu'il y a seulement un modèle préférable que tout le monde doit imiter. Comme le définit Khomeini, ce modèle idéal est « celui qui est approuvé par le Coran et qui purifie l'âme selon la conduite islamique […][15] » Alors, de nombreuses pièces ont été interdites parce que l'un des personnages est athée, parce que le sujet traite du suicide, parce que le personnage féminin a divorcé ou parce que la pièce a évoqué des problèmes sociaux ou mis en scène la période actuelle de l'histoire iranienne. Pour assurer la légitimité de leur travail, les interprètes aussi bien que les metteurs en scène essaient de négocier avec les censeurs et de « s'assimiler », car « ce sont surtout les jeunes adultes éduqués sous le régime islamique qui parvinrent à insuffler un nouvel élan à l'art théâtral grâce à leur remarquable dynamique d'assimilation des contraintes imposées à l'art scénique après la révolution[16]. » Or, il s'agit de faire glisser les artistes vers l'autocensure, au lieu de les rendre muets.

Afin de concrétiser les arguments mentionnés au cours de cette recherche, il serait opportun de donner quelques exemples de ce qu'on appelle les stratégies du théâtre d'aujourd'hui en Iran.

Créativité stratégique ou stratégie de créativité

Malgré les codes idéologiques définissant les conditions requises pour l'obtention de l'autorisation de présenter un spectacle, l'absence de règles logiques laisse place à l'interprétation des comités administratifs du théâtre en Iran. Dans ce cas, les artistes peuvent en profiter et louvoyer sur la ligne de la censure. Les stratégies les plus fréquentes parmi les metteurs en scène sont :

* Décontextualiser le sujet en le mettant hors de l'Iran actuel (ailleurs dans l'espace géographique ou dans l'époque), tel est le spectacle de *Femme constitutionnaliste* ((2012), en persan : مشروطه بانو) écrit et mis en scène par Hossein Kiyani (حسین

[15] « Rouhollah Khomeini »,
[En ligne : http://farsi.rouhollah.ir/library/sahifeh?volume=21&page=145]. Consulté le 3 décembre 2016.

[16] Liliane Anjo, « Théâtre iranien, de la propagande à l'insoumission - Vacarme », [En ligne : http://www.vacarme.org/article2692.html]. Consulté le 3 décembre 2016.

(کیانی), d'après l'adaptation de *La Visite de la vieille dame* de Friedrich Dürrenmatt, qui raconte l'histoire d'une femme Qadjar qui, après avoir visité sa ville natale, cherche à se venger de son ex-amoureux. Cette stratégie dramaturgique vise à révéler le véritable visage de la société iranienne qui, étant paralysée par la gestion des brigands, reste indifférente face à l'injustice.

* Utiliser le langage purement symbolique ou très métaphorique qui suscite des émotions chez les spectateurs, parce qu'il existe des connotations partagées entre eux grâce aux référents socioculturels communs. Ainsi, les limites imposées poussent les artistes vers l'inventivité des codes de communication propres au théâtre iranien : la sémiotique des gestes et celle des couleurs sont très particulières. Par exemple, la représentation de toute relation amoureuse ainsi que de tout contact physique entre des sexes opposés est interdite et cela aboutit à l'utilisation du lexique gestuel très symbolique comme le mouvement d'échange d'un voile entre les mains des amoureux évoquant leur sentiment voluptueux. Autre exemple du contournement de la censure à l'aide d'une langue métaphorique, c'est la pièce *Écrire dans l'obscurité* ((2010), *نوشتن در تاریکی*), écrite et montée par Mohammad Yaghoubi (محمد یعقوبی), qui décrit l'arrestation et l'interrogatoire de quelques jeunes journalistes après l'événement postélectoral de 2009 en Iran. Certes, il était impossible de monter ce spectacle librement sur la scène du régime, spécialement au moment de la présidence de l'ultra-conservateur Mahmoud Ahmadinejâd (محمود مدی□نژاد) ; le metteur en scène a alors accepté de s'autocensurer : d'une part, il en a retiré quelques parties comme le rôle de l'investigateur, et d'autre part, il a ajouté le mot « vingt-cinq » qui donne une petite référence à l'article 25 de la Constitution iranienne selon lequel « la censure est interdite ». Chaque fois que les interprètes ont été obligés de supprimer les mots censurés, ils les ont remplacés par le chiffre « vingt-cinq » et les spectateurs ont rapidement compris la connotation et la salle a éclaté de rire. Cela devient « vite un jeu qui stimule l'imaginaire des spectateurs ; chacun essaie de deviner le mot censuré et donc de recréer la scène qu'il voit[17]. »

* Constituer un nouveau type de théâtre alternatif, dit le Théâtre Souterrain (تئاتر زیرزمینی). L'héritier de la Musique Underground iranienne des années 80, le Théâtre Souterrain, a sérieusement commencé depuis 2008 au cœur des mouvements étudiants contre le théâtre officiel et gouvernemental. Afin de bousculer les lignes rouges de la censure, quelques troupes théâtrales préfèrent les appartements, les studios d'art ou les petits ateliers pour représenter leurs œuvres. Ce sont les lieux non-officiels et moins fréquentés par des censeurs. Ainsi, ce sont des locaux où le Théâtre Laboratoire et le Théâtre Expérimental font naître des expériences très singulières. De façon générale, le théâtre souterrain iranien peut être défini comme un « espace hétérotopique[18] » assigné à héberger l'activité spectaculaire des avant-gardes qui ne cherchent pas forcément à obtenir l'autorisation pour la repré-

[17] Mohammadamin Zamani, « À voix basse, À voix haute: Le théâtre iranien résiste ». [En ligne : http://www.editionstheatrales.fr/livres/theatre-public-n212-etats-de-la-scene-actuelle-2012-2013-607.html]. Consulté le 5 décembre 2016.

[18] Terme emprunté à Michel Foucault.

sentation publique. L'exemple de ces metteurs en scène, c'est Mohammad Rezaee Rad (محمد رضایی راد) qui a monté certains de ses spectacles dans des appartements privés avec un nombre précis de spectateurs invités. Dans *Et voici l'homme*, spectacle sous forme de monologue, Rezaee Rad met en scène les aveux d'une femme, Nina, au début du régime communiste en URSS. Ancienne collègue de Meyerhold, elle raconte ses souvenirs et comment elle a divulgué, sous la torture, la cachette de Meyerhold. Les thèmes tels que la répression des artistes, la torture et les aveux sont entendus dans cette représentation scénique privée. Ainsi, son dernier Théâtre Souterrain, *Histoires de la pluie d'amour et de mort* (*داستان‌هایی از بارش مهر و مرگ*), écrit par Abbas Nalbandiân ((1947-1987), عباس نعلبندیان), a été arrêté par les officiers du Ministère du Renseignement et de la Sécurité Nationale (وزارت اطلاعات و امنیت ملی) en 2015, à Téhéran.

Pacte faustien

Le totalitarisme n'accouche que de la peur et ne sème que la division – ce qui va influencer ainsi l'art et le théâtre du pays. Certes, dans la société iranienne d'aujourd'hui, certains artistes résistent au régime, même au prix de leur exclusion de la scène ; d'autres, tout en essayant de négocier avec les censeurs, trouvent des façons plus artistiques de franchir les barrières et font intervenir le théâtre comme un moyen de communication et, parfois, de conscientisation chez le public iranien. Toutefois il faut aussi mentionner les autres artistes qui participent, eux-mêmes, aux équipes de la censure et jouent le rôle du censeur pour que leurs œuvres soient choisies ou afin d'obtenir l'autorisation d'être les représentants de la République islamique aux festivals internationaux. Des questions importantes se posent ici : si la censure est contre la liberté d'expression, pourquoi les comités de sélection des festivals internationaux choisissent-ils toujours des œuvres censurées en Iran, et pourquoi ces comités ne regardent-ils pas avec bienveillance les artistes iraniens en exil ? Une autre question : si la censure empêche la voie de la créativité et si les artistes sont obligés de respecter les normes dictées sur la scène iranienne, pourquoi ne jouissent-ils pas de leur liberté (tant de parole que de comportement) à l'extérieur du pays ? Et la troisième question : si le régime iranien transgresse les droits de l'homme, pourquoi certains artistes du monde ont-ils participé (ou vont-ils participer) aux festivals gouvernementaux iraniens ?

Créativité contre censure

Au terme de cette étude, il convient de préciser les particularités du théâtre iranien dans les années postrévolutionnaires, tout en expliquant les limites de la censure ainsi que ses effets paradoxaux. Contrôleuse et gênante par son essence, la censure du crédo étatique, en utilisant les tactiques classiques comme la conspiration du silence, corrompt l'esprit artistique des gens de théâtre. Totalitaire et dog-

matique, le régime islamique veut uniformiser le public et maîtriser ses idées et son corps. Dans une telle situation, le théâtre pourrait devenir un lieu de résistance et d'intervention, mais à condition que les artistes défient des interdictions. Aujourd'hui, le théâtre iranien incarne un « paradis triste » où le savant Faust, incapable d'être heureux avec sa vie, joue aux dés contre Méphistophélès : sa créativité contre la censure.

Sepideh SHOKRI POORI
Université Laval, Québec

BIBLIOGRAPHIE

* ANJO, Liliane, « Théâtre iranien, de la propagande à l'insoumission - Vacarme », [En ligne : http://www.vacarme.org/article2692.html]. Consulté le 3 décembre 2016.
* DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Nachdr., Paris, Gallimard, 2008, 208 p., (« Collection Folio », 2788).
* ÉTIENNE, Anne, « Les non-dits de la scène anglaise (xviiie-xxe siècle) », *Ethnologie française*, vol. 36 / 1, octobre 2007, p. 19‑26.
« Islamic Parliament Research Center »
[En ligne : http://rc.majlis.ir/fa/law/show/100686]. Consulté le 27 novembre 2016.
* KRÉMER, Jean-Pierre et POZZUOLI, Alain, *Le dictionnaire de la censure*, Paris, Scali, 2007, 556 p.
* LAROUSSE, Éditions, « Citations: eunuque - Dictionnaire de français Larousse », [En ligne : http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/eunuque/31670]. Consulté le 30 novembre 2016.
* MALEKPOUR, Jamshid, *Histoire de la littérature dramatique en Iran*, Tehran, Toos, 1985, 524 p.
* NIKFAR, Mohammad Reza, « La peur cachée dans la pensée et l'esprit de l'auteur iranien », [En ligne :
http://www.radiofarda.com/a/f4_censorship_iranian_writers_hidden_fears/24415417.html]. Consulté le 21 novembre 2016.
* « Research Center-Home »
[En ligne : http://rc.majlis.ir/fa/content/iran_constitution].
* « Rouhollah Khomeini »
[En ligne : http://farsi.rouhollah.ir/library/sahifeh?volume=21&page=145]. Consulté le 3 décembre 2016.
* SANTOS, Graça Dos, « La scène sous surveillance », *Ethnologie française*, vol. 36 / 1, octobre 2007, p. 11‑17.
* ZAMANI, Mohammadamin, « A voix basse, A voix haute: Le théâtre iranien résiste », [En ligne : http://www.editionstheatrales.fr/livres/theatre-public-n212-etats-de-la-scene-actuelle-2012-2013-607.html]. Consulté le 5 décembre 2016.

SHAKESPEARE DANS LA *MÉMOIRE* DE MARIANNE FAITHFULL

En 1969, quand elle incarnait l'Ophélie de Shakespeare au théâtre et au cinéma dans la mise en scène de *Hamlet* par Tony Richardson[1], Marianne Faithfull, âgée alors de vingt-trois ans, avait pu se familiariser avec ce célèbre drame dans le couvent de bonnes sœurs où elle avait fait ses études. Sa carrière de chanteuse, commencée à dix-sept ans, fut d'ailleurs mise entre parenthèses dans cette excursion dramatique, inaugurée par le rôle d'Irina dans *Les trois sœurs* de Tchékhov. À cette époque en effet, le théâtre et le cinéma furent pour Marianne une échappatoire aux mauvais aspects, soulignés par elle-même dans divers témoignages autobiographiques, de sa relation avec Mick Jagger, auprès duquel elle perdait le désir de rester une pop star.

Une Ophélie moderne

Marianne, qui insiste dans son *Autobiographie* sur l'influence néfaste dans son propre destin du rôle de Lilith, incarnée par elle-même en 1972 dans un film de Kenneth Anger, ne dit rien de l'influence, sans doute plus positive, de l'Ophélie de Shakespeare et de l'Irina de Tchékhov dans son vécu de femme et d'artiste. Marianne, chanteuse, a su faire en effet de sa carrière le moyen d'un apprentissage et d'une action spirituelle, dont j'ai mesuré les enjeux dans un ample ouvrage, *Marianne Faithfull : Un condensé de l'Histoire*[2]. Marianne en effet partage avec Shakespeare, et sans l'avoir appris dans ses œuvres, une conscience des effets délétères du mimétisme interhumain, auquel remédie la méditation d'une « vérité », dont la nature « alchimique » transparaît dans maintes pages de son *Autobiographie* de 1994 et de ses *Mémoires* de 2004. Et bien sûr dans certaines chansons, écrites par

[1] Le public connaît mieux la version cinématographique de *Hamlet*, tournée par ce réalisateur. Il existe un DVD sous-titré en plusieurs langues de ce film. Si la mise en scène avantage les gros plans, dans des décors austères, le jeu des acteurs mérite bien cette faveur, malgré les airs de langage quotidien que prend la langue de Shakespeare dans leur interprétation, qui n'en est pas moins fort juste. Les personnages jouent en effet leur rôle sans la grandiloquence théâtrale qui pourrait les décrédibiliser pour un spectateur moderne. La voix de Nicol Williamson en Hamlet, comme celle de Marianne en Ophélie, varient d'ailleurs savamment d'une scène ou d'une réplique à l'autre. Et Marianne chanteuse adapte fort bien sa voix à la « cloche fêlée » de certaine réplique d'Ophélie qui, devenue folle, se met à chanter….

[2] Michel Arouimi, *Marianne Faithfull. Un condensé de l'Histoire : Les formes variées de la création*, Camion Blanc, 2018, ill., 309 p.

elle-même ou d'autres paroliers, qui sont la caisse de résonance de ce travers humain – et des remèdes incertains qui peuvent lui être adaptés.

Shakespeare n'est pourtant pas revendiqué par Marianne comme un de ses plus grands modèles littéraires. Elle cite plus abondamment Rimbaud, dans de nombreux passages de ses *Mémoires* de 2004. (Un chapitre entier de mon ouvrage cité sur Marianne est réservé à cette innutrition rimbaldienne.) L'*Ophélie* de Rimbaud semble pourtant revivre, sans doute fortuitement, au gré de l'imagination des réalisateurs qui filmaient la chanteuse avant même qu'elle n'interprète ce personnage au théâtre. Je reviendrai sur ces performances scéniques de 1965, qui ajoutent à la complexité du rapport de Marianne et de ce fameux personnage de Shakespeare. Il n'est d'ailleurs pas inutile de rappeler que Rimbaud, et dans des poèmes plus énigmatiques qu'*Ophélie*, a parfaitement compris les leçons du grand dramaturge, prolongées dans ses *Illuminations*[3].

L'originalité du rapport de Marianne Faithfull et de Shakespeare est encore dans la coïncidence entre sa vocation théâtrale, qui devait se prolonger tardivement sous la direction d'un Robert Wilson, et son addiction aux drogues dures, assumée dès cette aventure shakespearienne, la consommation d'héroïne facilitant selon Marianne son identification au personnage. Les raisons de cette effroyable et durable plongée (Marianne, à la différence des autres stars droguées, a vécu au début des années 70 la déchéance d'une vraie junkie[4]) sont peut-être liées à Shakespeare si la drogue permettait à Marianne d'éprouver dans sa vie même la fragilité de la frontière entre la vie et le rêve, cernée par l'auteur de la *Tempête* dans des vers fameux que Marianne récite à la fin de son album le mieux construit, *A secret life* (1995).

Le chemin a été long, entre l'époque où Marianne chantait sous les traits d'Ophélie dans *Hamlet* et ses albums récents, animés par une réflexion politique, humanitaire, qui donne désormais tout son sens à sa carrière de chanteuse. J'ai décrit ailleurs, dans l'ouvrage que l'on m'excusera de trop souvent citer, les méandres de ce parcours artistique éminemment inspiré, dans lequel semblent préfigurés (et non pas simplement décrits) les drames majeurs de notre époque : l'explosion du sida, le terrorisme. Et dès l'album-clef, *Broken english* (1979), qui fut pour Marianne le moyen d'une véritable résurrection artistique, après la longue éclipse dans la drogue, balisée par des drames terribles, racontés dans son *Autobio-*

[3] Voir notamment M. Arouimi : « Le goût de Rimbaud pour Shakespeare, *Parade Sauvage*, 19, 2003, p. 147-162 ; « Poétique de la métamorphose : Rimbaud devenu Bottom », in *Poétiques de la Métamorphose dans l'espace germanique et européen*, Presses des Universités de Rouen et du Havre, 2012, p. 163-176.

[4] Un vidéo-clip des Rolling Stones, tourné en 1995 pour la chanson « Like a rolling stone » – une superbe adaptation du fameux *hit* de Bob Dylan (1963) que Marianne a d'ailleurs bien connu – évoque ce vécu de Marianne, transposé dans l'univers des années 90 (https://www.youtube.com/watch?v=aRYokc3VBC4). La ressemblance de l'actrice qui incarne la jeune fille déchue avec Marianne suggère l'idée d'un signe tardif, de la part des Rolling Stones et plus particulièrement de Mick Jagger, en partie coupables selon elle de son errance de junkie.

graphie avec des détails qui – on m'excusera de ne pas le montrer ici – renouvellent ingénument les énigmes ésotériques ou apocalyptiques que certains chercheurs ont pu décrypter en lisant Shakespeare.

Une filiation shakespearienne

L'aura de Shakespeare semble avoir toujours été répandue dans la mémoire, sinon l'être de Marianne. Elle-même, en évoquant le souvenir de sa mère, superbe aristocrate austro-hongroise qui fut danseuse dans sa jeunesse, mentionne « des photos d'elle habillée en justaucorps masculins, des instantanés en collants et justaucorps comme si elle allait jouer Shakespeare »[5]. C'est faire remonter assez loin, en défiant les différences culturelles, la vocation théâtrale de Marianne. Désireuse de faire revivre sa mère, décédée en 1990, en interprétant des chansons de Kurt Weill avec des textes de Brecht, Marianne ne s'éloignait pas tant de Shakespeare : si le souvenir fantomatique de sa mère Eva, dont la passion chorégraphique est l'objet d'un hommage de Marianne dans un vidéo-clip[6] de 1987, est associé à Shakespeare, au moins dans l'aveu cité. Le rapport intertextuel de Brecht et de Shakespeare a d'ailleurs fait l'objet d'une étude assez récente[7]. Les ombres surnaturelles qui hantent l'imagination de Shakespeare seront toujours la limite de ce genre de comparaison – avec Brecht ou autre dramaturge moderne, voué à la désacralisation[8]. Ces ombres se retrouvent dans le destin de la chanteuse, elle-même

[5] Marianne Faithfull, *Mémoires, rêves et réflexions*, trad. Jean Guiloineau, Paris, Christian Bourgois, 2008 [2007], p. 78.

[6] https://www.youtube.com/watch?v=vnJ2r6oaUYw.

[7] Je n'ai pas lu le travail d'Antony Tatlow, *Shakespeare, Brecht, and the intercultural sign* (2001), qui met l'accent sur les innovations esthétiques des deux dramaturges, en rupture avec les conventions… Cette approche, assez *conventionnelle*, a le mérite de faire intervenir la conception du théâtre en Extrême-Orient. Ce syncrétisme culturel se renouvelle sur le mode énigmatique dans un clip de Marianne, tourné par Robert Wilson pour la chanson « There is a ghost » (2004) que je citerai plus loin et dont le texte, écrit par elle-même, et plus par sa forme que par son contenu, confirme ingénument les conceptions ésotériques de la culture universelle.

[8] L'influence de Brecht dans les prétentions politiques du théâtre contemporain est proportionnelle à une éviction de la transcendance, propice au réquisitoire sociologique et dont Brecht n'est pas l'initiateur… Trop d'exemples de ce phénomène (devenu la couleur de notre temps) nous éloigneraient du sujet de l'article présent. Marianne Faithfull a d'ailleurs fait ses débuts sur les planches dans une pièce de Tchékhov, dont le théâtre présente une dimension ouvertement sociologique. Mais il faudrait réinterpréter ce théâtre à partir des intuitions métaphysiques, si absentes de l'univers de Brecht, qui se font jour dans certaines nouvelles de Tchékhov, en particulier dans *La Steppe* (1888) : un des plus beaux poèmes du monde, que j'ai étudiés dans divers travaux (récemment dans le chapitre « *La Steppe*, ou la totalité faite paysage », dans mon ouvrage *Anticipations littéraires du terrorisme*, Paris,

partagée entre son déni de tout crédo religieux, et sa reconnaissance de la composante divine de nos êtres, que chacun se doit de cultiver.

Non moins parlants, les rêves « merveilleusement baroques », dont Marianne a conservé le souvenir : « Dans l'un d'eux, je me trouvais au royaume des fées, avec la reine des fées, comme la reine Mab dans *Roméo et Juliette*, l'accoucheuse des fées qui "galope nuit après nuit / Dans le cerveau des amoureux". / J'étais un merle et nous voyagions ensemble dans la campagne anglaise au XVI[e] et c'était vraiment merveilleux. […] Je savais parler. J'étais le merle et en même temps je pouvais l'observer. »[9]

L'intérêt de ces aveux ou plutôt ces fantasmes se révèle dans les souvenirs qui les encadrent : autant d'exemples de la capacité de Marianne, entretenue par sa consommation de drogues, à se jouer des limites spatio-temporelles qui séparent les êtres. Or, les détails violents de ces situations (étudiés en détail dans mon ouvrage cité) manifestent le revers, décidément violent, des effets de miroir affectant nos êtres – un phénomène dont Shakespeare poétise tous les aspects dans son théâtre.

Le rôle inspirateur de Shakespeare dans l'écriture des chansons de Marianne s'accuse dans une autre page de ces *Mémoires* tardifs. (Nous verrons plus loin que cette inspiration se prononce très tôt dans sa carrière de *song-writer*, dans de rares textes, les premiers qu'elle a écrits.) Sollicitée pour écrire « une chanson pour un film de gangsters français basé sur la première partie de *Jules César* »[10], Marianne, à qui on avait envoyé la musique de cette future chanson, n'eut d'abord pas « la moindre idée. Le noir complet », avant de « dénicher un exemplaire de Shakespeare », et de se replonger dans la pièce éponyme : « je me suis rendu compte que je m'en souvenais ; tout m'est revenu. Sous l'influence des vers grisants de Shakespeare, j'ai écrit sur-le-champ [dans une île face à la côte du Kenya]. Dès que j'ai eu l'idée, tout est venu facilement. Ça s'appelait : "Un air maigre et affamé". Bien sûr, nous savons tous que "Cassius là-bas a l'air maigre et affamé", mais j'ai essayé d'éviter toute citation directe de Shakespeare ; il n'y a ni "Ides de mars", ni "Toi aussi, mon fils." »

Retenons ces aveux, qui permettront d'apprécier la métamorphose poétique de Shakespeare dans certaines chansons de Marianne. La « frousse » éprouvée par Marianne lors de cette collaboration pour laquelle elle fut félicitée (« ils ne voulaient pas changer un mot »), cette frousse en recouvre une autre, purement poétique, éprouvée par tout poète au contact de ses modèles. Car le risque est grand d'une concurrence vaine, travers inconscient de tant de suiveurs de Rimbaud...

Hermann, 2018, p. 119-133). Curieusement, le souvenir de *La Steppe* guide l'imagination d'Henri Troyat dans *Tant que la terre durera* (1947), roman dans lequel le nom de Tchékhov est maintes fois mentionné, mais seulement comme dramaturge. (J'ai étudié ce roman dans le chapitre qui suit celui consacré à Tchékhov.)

[9] Marianne Faithfull, *Mémoires…*, *op. cit.*, p. 290-291. C'est la traduction de Jean-Michel Déprats (2002), à laquelle renvoie une note de cette édition française des *Mémoires* de Marianne.

[10] *Ibid.*, p. 249-250.

Si le mystère de l' « alchimie du verbe » a été éprouvé par Gregory Corso, un intime de Marianne, celle-ci n'hésite d'ailleurs pas à comparer à Hamlet ce double d'elle-même (tel il apparaît, au fil des énoncés le concernant dans ses *Mémoires*) : « Quand je pense à Gregory, assis tout seul dans la pièce où il écrivait, je me souviens toujours de la réplique d'Hamlet : "Ô Dieu, je pourrais être enfermé dans une coque de noix et m'y sentir dans un espace infini, n'était que j'ai de mauvais rêves." Ces espaces de moine, en prison ou dans les centres de redressement, ont fait de lui un poète, parce que d'une certaine façon ils lui ont permis d'être heureux […] sans voir personne, pour lire, écrire, et je pense, se shooter. »[11]

Ces derniers énoncés évoquent les confidences de Marianne sur la période la plus ténébreuse de sa vie, quand devenue une junkie, au début des années 1970, elle arpentait les trottoirs de Londres et n'avait pour seul domicile qu'un mur en ruines, dans un quartier anciennement bombardé. Elle avait alors le sentiment d'intérioriser les tensions destructrices et sacrificielles qui, depuis peu d'années, prenaient une forme inédite, aggravée aujourd'hui par l'approbation dont elles sont l'objet, quand elles prennent le masque de l'avancée du progrès technique (« *techno-hell* », comme dit Marianne dans une chanson récente).

Ces tensions ne sont pas nouvelles : Shakespeare les a stigmatisées dans son théâtre, et dans leurs formes les plus *prometteuses*… Marianne n'est pas en reste, avec une capacité de « prémonition » qu'elle souligne elle-même dans son *Autobiographie* : en 1980, la prémonition de « quelque chose de terrible »[12], une menace pour le monde entier et en particulier la ville de New York… Dans ce passage autobiographique, le désir insensé de Marianne d'arracher la peau de son visage, défiguré par une corruption imaginaire, est assurément la « prémonition » de l'explosion du virus qui n'avait pas encore reçu de nom. Mais cette illusion démentielle, suggérée à Marianne par son miroir, se lit encore et surtout comme une forme intériorisée et paroxystique des rapports interpersonnels (et quasi gémellaires), dramatisés dans le théâtre de Shakespeare. La drogue (en l'occurrence la cocaïne) est aussi bien le moyen que la négation de cette parenté poétique. Et cette expérience de Marianne ajoute à celle de Shakespeare, en suggérant une sorte de lien entre cette altération évolutive des rapports sociaux et le désastre sanitaire, devenu le chiffre de notre temps, dont le sens le plus général échappe encore à nos regards...

Plus subtile, la référence à *Hamlet* dans un passage étiré des *Mémoires*. Pour Marianne, le souvenir de Shakespeare prend la valeur d'une sorte de talisman contre « quelque chose de [tout aussi] terrible » : l'antisémitisme du réalisateur Kenneth Anger, qui fit tourner Marianne en Égypte en 1972, dans un film (*Lucifer rising*) qui eut des conséquences aussi mystérieuses que désastreuses sur son destin de femme et d'artiste. Ce passage des *Mémoires* pourrait suffire à laver l'auteur du *Marchand de Venise* (ou d'*Othello*) de tout soupçon de racisme. Après le tournage

[11] *Ibid.*, p. 206.

[12] Je me permets de renvoyer le lecteur au passage de mon ouvrage, où j'ai cerné l'objet de cette terreur : *Marianne Faithfull : Un condensé de l'Histoire*, *op. cit*., p. 153-154.

en Égypte, Anger envoya à Marianne une missive démoniaque et *artistique*, dans laquelle il fustigeait les origines juives de Marianne (sa grand-mère maternelle était une juive convertie) : « J'avais une adorable grand-mère juive, grâce à Dieu. C'est d'elle que je tiens mes cheveux blonds et mes grosses lèvres. Kenneth le savait. C'était une idée fixe chez lui. / Pendant des années il a parlé de mon ascendance juive. Il a fait des conférences sur mon "défaut". J'ai entendu d'autres personnes parler de mon terrible défaut […] C'était drôle et stupide ; cela m'a fait rire. Mais il a vomi l'ignoble malédiction : "Crève d'un cancer des poumons !" […] Je plaisante, mais à l'époque j'étais complètement paniquée, alors que je tenais cette ignoble injure dans les mains […] visuellement c'était un objet étonnant. À la fois graphique et horrible […] un immense morceau de papier sur lequel des menaces étaient écrites avec du sang – du sang Max Factor, je suis sûre, une imitation parfaite »[13] .

Marianne n'indique pas le rapport probable entre cette « ignoble malédiction », parmi d'autres détails encore plus cruels, et sa terrible vision new-yorkaise, en 1980… Quoi qu'il en soit, le remède à cette malédiction s'imposa lors d'une visite à des amis plus fiables, qui lui donnèrent l'idée de la brûler « avec du sel, du romarin et de la rue »… Une idée qui fait naître ces réflexions dans l'esprit de Marianne, au moment où elle écrit :

> « comme dans la scène de folie d'Hamlet : "De la rue pour le souvenir. " Ou était-ce du romarin ?
> Ophélie : — Voici du romarin pour le souvenir. De grâce, mon amour, souvenez-vous. Et voici des pensées ; c'est pour la pensée.
> Laërte : — Leçon de la folie, pensées et souvenir associés. »

Ophélie, dans le drame de Shakespeare, offre la rue à la mère d'Hamlet. Peut-être le souvenir de sa propre mère est-il pour Marianne l'exorcisme de ces malédictions… Quoi qu'il en soit, tout se passe comme si le cancer souhaité (en 1972) par le bien nommé Anger à Faithfull (comme les sanglantes horreurs qu'il souhaitait à d'autres artistes) avait pris une forme réelle, et généralisée, dans le fléau sanitaire, pressenti par Marianne en 1980. Le changement d'échelle est relatif, si l'artiste qu'est Marianne a le dangereux privilège, christique si l'on veut, d'incarner la débâcle multiforme de notre monde.

Or le verbe de Shakespeare, réduit au romarin et à la rue cueillis par Ophélie, peut apparaître comme une thérapie de ces écueils, au-delà des affres intimes de la chanteuse Marianne. Dans la bouche d'Ophélie, l'alliance du romarin et de la rue plus commune et moins prisée, et quelles que soient leurs vertus thérapeutiques

[13] Marianne Faithfull, *Mémoires…*, *op. cit.*, p. 66-67. Le comique de « l'idée fixe » de K. Anger est encore augmenté par les plans de *Lucifer rising* dans lesquels apparaît Marianne : son aura iconique ne souffre pas de la comparaison avec les beautés architecturales de l'Egypte antique, parmi lesquelles on la voit errer sans jamais souffler mot (https://www.youtube.com/watch?v=Iiqn2wDLrNE*).*

respectives, cette alliance diversifiée par l'évocation d'autres plantes, est le moyen ou du moins la métaphore végétale d'un dépassement de la dualité la plus néfaste, qui a pris possession de l'esprit d'un Kenneth Anger, plus fortement que celui de la mère d'Hamlet ou de son entourage. Il est d'ailleurs possible que le bouquet poétique de ces plantes ait joué un rôle inspirateur dans les associations végétales qui distinguent certains poèmes de Rimbaud, comme ses *Fêtes de la faim*, altérées dans le poème *Faim*, donné en exemple de son « Alchimie du verbe » (à mes yeux le poème le plus sublime de notre culture).

L'écriture de Shakespeare n'est pas en reste, si l'on admet le pouvoir curatif des « rythmes instinctifs » et plus généralement des harmonies les moins apparentes[14], où se voit pour ainsi dire conjurée la dualité en question. Laquelle culmine à notre époque, dans les attentats terroristes auxquels répond Marianne par un contrepoison de sa façon, notamment dans son album *Before the poison* (2004). Mais au début des années 70, et malgré l'effet positif de la drogue sur son talent d'actrice (un effet qui devait logiquement s'inverser), Marianne ne valait pas bien mieux que son tortionnaire Anger : la drogue, avec ses effets si contradictoires, intériorisant la folie démoniaque de ce réalisateur inspiré : « When I started to play Ophelia I was getting deeper and deeper into drugs, much to the despair of Mick [Jagger] ». Avant même de jouer ce rôle, Marianne avait pris l'habitude de « babiller » à propos de la mort dans des interviews : « That was play-acting. There came a time, however, that it stopped being a performance. The combined effect of playing Ophelia and doing heroin induced a morbid frame of mind – to say the least – and I began contemplating drowning myself in the Thames. I was acting as a child does. I became Ophelia. […] Little by little, but in such tiny increments that I didn't even notice it, drugs were destroying me.[15] »

Nouveaux feux de l'envie

Les derniers mots de la précédente citation peuvent paraître banals ; ils traduisent pourtant la crise de dépersonnalisation que Marianne a traversée, et qu'elle remarque aussi et surtout dans son entourage artistique (c'est le thème filé dans maints chapitres de son *Autobiographie*).

La drogue apparaît comme le révélateur de cette destruction de l'être, auscultée par Shakespeare avec une acuité dont René Girard a tout dit dans *Shakespeare : les feux de l'envie*.

L'envie, dans cette expérience théâtrale de Marianne, fut d'abord celle du réalisateur Tony Richardson : « like everybody else, [Tony] was in love with Mick [Jagger]./ He was a Machiavellian streak. He was […] a bisexual narcissist […]

[14] J'ai tenté de montrer ce phénomène en arpentant le texte de *Henry V*, dans divers articles…

[15] Marianne Faithfull, *Faithfull, An Autobiography*, Boston, New York, Toronto, London, Little, Brown and Company, 1994, p. 161-162.

bitchy, sarcastic and ruthless ; in other words your typical director. »[16] Kenneth Anger ne valait pas mieux : le rôle refusé par Mick Jagger dans *Lucifer rising* échut à son jeune frère Chris Jagger (à cette époque où Marianne et Mick étaient séparés !). L'antisémitisme d'Anger, exercé sur la figure de Marianne, exprimerait sa jalousie morbide à l'égard de Jagger, dans une surenchère absurde (et inappropriée), qui peut évoquer certaines situations du théâtre de Shakespeare ou de celui de Kleist…

Peu soucieux de vraiment diriger Marianne, Richardson aurait misé sur ce qui semble avoir été une idylle réelle entre Marianne et l'acteur professionnel qui interprétait Hamlet, Nicol Williamson. Marianne suggère l'existence de cette idylle dans une allusion très fugitive, moins précise que l'évocation de l'aide que lui apportait Nicol, plus familier du mètre shakespearien.

Cette manipulation théâtrale (de Richardson) mérite une parenthèse. Les rôles obtenus par Marianne ne furent que des faveurs, plus ou moins obscures, accordées à sa grâce lumineuse. Rappelons qu'elle ne devint chanteuse que pour avoir instantanément charmé les yeux du jeune manager des Rolling Stones, lors d'une soirée privée en 1964 : peu soucieux des éventuelles capacités vocales de Marianne, Andrew Loog Oldham lui fit « offrir » une chanson écrite par Mick Jagger et Keith Richards, que les Stones n'avaient encore jamais enregistrée. Bien plus tard, Roman Polanski lui jeta : « Marianne, il faut que tu joues Lady Macbeth dans mon film. »[17] Malheureusement, le regard de Marianne, anéanti par sa consommation d'héroïne, rendit impossible cette performance, au grand dam de Polanski : « Autrefois j'avais joué Ophélie au théâtre, shootée à l'héroïne […] et cela m'a peut-être aidée, de façon perverse. Mais Lady Macbeth, c'est une autre paire de manches. Cela exige une volonté de fer plutôt que cette démence de jeune fille, physiquement et psychologiquement et […] spirituellement. […] Inutile de dire que je n'ai pas eu le rôle […] et je suis contente de ne pas l'avoir eu, parce que dans l'état où j'étais, j'aurais foutu le film en l'air. »

Retenons malgré tout la conviction initiale de Polanski. Comme a pu le dire à Marianne son ami (et parolier occasionnel) le dramaturge irlandais Frank McGuiness, *Macbeth* « est en fait une mise en forme de messe noire, [ce qui] explique que cette pièce a tellement attiré Roman [Polanski] »[18]. Polanski, comme Richardson et d'abord Oldam, ne se sont pas trompés sur le potentiel artistique de la géniale interprète [et] créatrice, dont le talent s'exerce dans maints domaines. Et en cela, Marianne au naturel est bien fille de Mab… Mais peut-être moins pour son charme physique que pour l'essence intangible de ce charme, secrétée par une connaissance intuitive, ou peu s'en faut, du destin qui est celui des victimes émissaires. La voie ne serait pas si longue, comme l'indique volontiers Rimbaud dans sa *Saison en enfer*, entre le saltimbanque et le prophète… Des photographes aussi différents que Gered Mankowitz et Jean-Baptiste Mondino ont fort bien compris ce

[16] *Ibid*., p. 161.
[17] Marianne Faithfull, *Mémoires…*, *op. cit*., p. 270.
[18] *Ibid*., p. 271.

charme, dans certains portraits, analysés dans mon ouvrage cité, qui manifestent la nature *christique* de Marianne.

Innutrition poétique

Shakespeare est connu pour sa quête d'une unité qui pourrait donner son sens à notre être au monde. L'art étant le moyen de transposer cette unité, en restituant son pouvoir dynamique. En témoignent les premiers vers du poème *Ophélie* de Rimbaud, ce Rimbaud que Marianne « adore ». « Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles / La blanche Ophélia flotte comme un grand lys, […]/ On entend dans les bois lointains des hallalis. »[19] Le mariage de l'eau d'une rivière et du ciel, celui des fleurs et des bois, et d'abord celui du noir et du blanc, définissent une esthétique qui est aussi bien celle de Shakespeare.

Ces vers du poème qui se compose de deux sections numérotées de quatre strophes, avant une strophe conclusive, trouvent un écho dans son dernier vers : « […] / La blanche Ophélia flott[e], comme un grand lys. » Au début de la section II, la « pâle Ophélia » marque l'axe de symétrie du poème. Ces trois uniques désignations d'Ophélia (forme angliciste) se distinguent de « la triste Ophélie » de la deuxième strophe. Ce jeu sur le pair et l'impair (corsé par le titre même) participe à un questionnement du lyrisme, orienté dans un sens morbide. (Quelques détails impliquant le thème sonore suggèrent ce questionnement.)

Dans la quatrième strophe, les vers : « Les nénuphars froissés soupirent autour d'elle ; […] Un chant mystérieux tombe des astres d'or » n'étaient peut-être pas connus des réalisateurs des émissions de télé anglaises où Marianne chantait dans les poses de l'Ophélie « sirène » de Shakespeare. Dans l'une d'elles, en 1967, Marianne certes est debout pour chanter « This little bird », mais dans un décor qui évoque celui du poème de Rimbaud[20]. La chanteuse en effet s'érige dans un décor monochrome, vêtue d'une longue robe, droite et noire, au bas de laquelle une large bande de dentelle blanche s'harmonise avec celle qui orne son ample encolure. Sur le sol, autour de la belle, quatre grands motifs paisley, dessinés par autant de files de lumignons, qui chacun apparaît comme une fleur dans l'ouverture de feuilles planes, sortes de nénuphars stylisés.

Marianne, comme l'écrit Rimbaud dans *Ophélie*, « Murmure sa romance à la brise du soir »… Sa silhouette est d'abord toute noire, filmée en contre-jour, avant d'être éclairée par un spot qui la suit au fil de la chanson. Et bientôt, quand la lumière se répand dans tout l'espace du plateau, le regard extatique de Marianne, levé vers les cintres, ignore la tristesse du texte, chanté avec une orchestration cristalline qui accompagne – ou provoque – cette élévation.

Déjà en 1965, Marianne chantait le tube écrit par les Stones qui fit sa gloire, « As tears go by », vêtue d'une robe semblable, telle une sirène échouée sur

[19] Rimbaud, *Œuvres*, Paris, Garnier-Flammarion, 1991, p. 46-47.
[20] https://www.youtube.com/watch?v=ZeH52LTZ1ik&list=RDZeH52LTZ1ik&index=1.

un sol aride… Avait-elle intégré dans son être, bien avant de jouer le rôle d'Ophélie au théâtre, l'essence de ce personnage, devinée par les cameramen qui l'entouraient ? Dans son tout premier album, *Marianne Faithfull*, une chanson de 1965, « Time takes time », dont les paroles sont créditées à son nom, en position 3 de la face A, recèle des vers ou simplement des expressions dignes de la plume de Shakespeare. Dans ce poème de vingt vers, les deux mentions de l'expression « the soft sea roar », disposées en parfaite symétrie, sont la clef d'une esthétique où se conjuguent les valeurs opposées[21].

Une autre chanson de 1965 « Oh look around you », en avant-dernière position dans une édition augmentée de quelques titres du même album, renouvelle cette énigme par la simple disposition de détails chromatiques (« green land » et « blue sea », etc.)[22] … La structure en diptyque du poème associe la vision d'un

[21] Je laisse le lecteur apprécier le jeu contrasté des pleurs du monde et du rire désespéré de celle qui chante et qui projette son partage mental dans ce grondement de la mer, pourtant si douce. Je me suis risqué, dans l'ouvrage cité, à une interprétation quasi ésotérique de cette expression où se conjuguent la Rigueur et la Douceur – avec le sens que leur donne la tradition qui était celle de la grand-mère maternelle de Marianne .

The wind laughs and the world cries
And I don't care anymore
I can only hear the sound of my head
And the soft sea roar
For the wind laughs and the world cries
And I shall laugh with the wind
Today will end when the sun will rise
When I shall laugh to your blind eyes
The world can break
And time takes time to realize
For the wind laughs, the world cries
And I shall laugh with the wind
[…]
The wind laughs and the world cries
But I don't care anymore
I can only hear the sound of my head
And the soft sea roar
For the wind laughs and the world cries
And I shall laugh with the wind

[22] "Oh no, I see no morning
But lands of dark and grey
And they tell me the green land
Has long gone away,
Has long gone away."

"Once more look around you,
Tell me what do you see?

bonheur végétal, nuancé par des ombres certaines, et l'horreur d'une étreinte macabre. Trois vers, disposés en symétrie dans l'espace du poème, sont l'objet d'une répétition immédiate. Voilà poétisées les tensions qui s'apprivoisent aussi bien, illusoirement, dans le jeu des notations chromatiques. Et ce poème se referme par un vers répété où l'oubli des défunts : « [we] will forget in our sleep »[23] pourrait être inspiré par certaines répliques de *Hamlet*, ou par les vers de *La Tempête*, que Marianne récite à la fin de son album bien plus tardif *A secret life*.

Dante et Shakespeare

Au moins pour sa construction générale, *A secret life*, sorti en 1995, mérite d'être considéré comme l'album le plus équilibré de Marianne. Cet album comprend huit chansons titrées, encadrées par un « Prologue » et un « Épilogue », dont le texte est en fait emprunté à la *Divine comédie* et à *La Tempête* de Shakespeare. Ces deux chefs-d'œuvre ont en commun leur ancrage spirituel dans les traditions, religieuses ou ésotériques, qui proposent des remèdes à la dualité des rapports humains et à l'appétit de sacrifice qu'elle engendre.

Les grands principes de l'alchimie hantent l'imagination de Dante et de Shakespeare. Le passage de l'ombre à la lumière, dans ces vers de Dante récités par Marianne, ou la confusion de la réalité et de l'illusion (du rêve) dans ceux de Shakespeare, impliquent subtilement la notion ou plus exactement le mythe de l'Unité, que l'alchimie aspire à manifester. Le *secret* de l'alchimie étant par définition celui de la *vie*, on peut entendre son écho dans le titre *A secret life*. En effet, la symbolique la plus connue de l'alchimie : l'union d'un homme et d'une femme, comme

---

Do you see the clear wave laughter
And the deep blue sea ?"
"Oh no, there is no sorrow
Where the laughing tree stood
And they tell me the blue sea
Has long turned to blood,
Has long turned to blood."

"No more look around you,
Say no more what you see.
But give me your cold hand
And lay beside me.
And there, oh my darling,
You will never worry
And we, like the others,
Will forget in our sleep,
Will forget in our sleep."

expression de l'Unité transcendantale, est envisagée sous tous ses aspects, mais surtout les plus durs, au fil des huit chansons.

Sur la couverture du livret du CD, l'or qui colore le visage de Marianne est celui de la quête alchimique... Il y a bien symétrie entre le « Prologue » et l'« Épilogue », l'axe médian de l'album étant défini par la cinquième chanson, « Bored by dreams », elle-même centrée sur une strophe de quatre vers *en français*. Les « Rêves qui [brillent] dans le noir » résument le projet esthétique, auquel participe dans cette chanson l'alliance des deux langues. L'alliance ou la concurrence : un résumé linguistique de l'ambiguïté des mythes de l'Un – célébration d'une vérité transcendantale, ou thérapie de la dualité le plus humaine ? Ces préoccupations sont suggérées par une réflexion des *Mémoires* de Marianne, qui évoque Héraclite à propos d'une divergence de point de vue entre sa conception de l'écriture et celle du musicien Angelo Badalamenti, désireux d'une fragmentation du sens, que Marianne jugeait néfaste à la qualité artistique de son texte. Je ne reproduirai pas ici l'analyse détaillée de la construction de cet album. Les intentions, conscientes ou pas, dont résulte cette construction, semblent elles-mêmes soulignées dans « Bored by dreams ». Le goût de la « vérité », dans les premiers vers qui expriment l'horreur si rimbaldienne des faux-semblants, accompagne en effet celui des « mots » bien choisis : un souci qui, exprimé dans la strophe 2, suggère une sorte de lien entre l'écriture de Marianne et les préoccupations (plutôt que l'écriture !) de Dante et de Shakespeare. Avant la sixième et dernière strophe de quatre vers, un distique évoque d'ailleurs l'utilité des blessures de l'âme pour les artistes d'un certain âge. Marianne, qui n'est ni Dante ni Shakespeare, exploite les siennes, et avec un souci de la forme, dont Shakespeare ou Rimbaud sont les maîtres. Dans la strophe écrite entièrement en français, une coquille (ou deux) : « je suis lassé les rêves » (expression mieux orthographiée dans la strophe 3) suggère une confusion de la syntaxe, qui s'ajoute à celle des langues (trois mots en français terminent la strophe précédente). Marianne exprime ici la désintégration des formes, banalisée dans notre monde : « a disintegrating world », comme le dit Marianne dans son *Autobiographie*, dans des propos qui stigmatisent notre société avec lucidité[24].

Dans la dernière strophe, la confusion des temps, et l'impression d'avoir été plus vieille autrefois, tandis qu'à présent, « we are the same », redonnent sa magie à la notion de l'unité, bien distincte de la confusion dangereuse qui est le thème clef de *La Tempête* de Shakespeare. Les rêves dont Marianne est lasse évoquent un des vers cités de Shakespeare : « We are such stuff, as dreams are made of […] » Sa lassitude, au-delà des faux-semblants, aurait alors un sens purement métaphysique.

Ces vers de Shakespeare, pas plus que ceux de Dante, ne sont chantés, mais récités ou déclamés sur un fond musical. La musique de la cinquième chanson, « She », sorte de valse qui donne un air d'accomplissement au destin tragique de cette figure féminine, est reprise pour accompagner ces vers de *La Tempête* dans l'« Épilogue », après « The stars line up » (position 8), dont la mélodie plus clas-

[24] Marianne Faitfhfull, *An Autobiography*, *op. cit.*, p. 212.

sique prépare ce dénouement. La conception musicale de l'album suit ainsi un mouvement circulaire, adapté aux préoccupations spirituelles, pour ne pas dire alchimiques, d'un Shakespeare.

Le travail de Marianne avec Angelo s'est d'ailleurs prolongé dans l'écriture d'une chanson, « Who will take my dreams away », pour le film de Marc Caro et Jean-Pierre Jeunet *The City of the lost children* (1995). Le thème des rêves, dans ce court poème de Marianne, est certes adapté au scénario dans lequel un vieillard malfaisant vole leurs rêves aux enfants. Le « je » qui s'exprime dans le poème, qui ne semble pas être un dialogue, est aussi bien celui de ces enfants que celui de leur prédateur. Cette ambiguïté est encore celle de l'harmonie de la construction de ce poème : trois quatrains aux rimes croisées, qui médiatisent autant le désir fusionnel du vieillard que la violence de son rapport avec les enfants.

Ce jeu poétique de Marianne, qui associe les rêves et la vie, non sans dissocier ces rêves de l'âme qui se révèle en eux, semble devoir quelque chose à Shakespeare. Cette hypothétique influence a des limites. Marianne, notamment dans le dernier quatrain, poétise une contradiction (émanée du Père) que René Girard, justement en lisant Shakespeare, identifie comme la source des conflits et du mimétisme violent, caricaturés dans le projet démentiel du vieillard du scénario. Celle qui chante incite son interlocuteur à ne pas trop s'approcher d'elle, pour lui demander aussitôt s'il peut entendre son cœur. Cette oscillation du sens (parmi d'autres, plus subtiles) révèle un aspect récurrent de la psyché de Marianne, consciente de l'« ambivalence » de son caractère.

Cet effet esthétique se retrouve dans tous les domaines de la culture contemporaine, mais si l'on suit Girard, la leçon de Shakespeare serait de nous soustraire à ce charme… La fascination exercée par le double-bind dans nos consciences est d'ailleurs conjurée par Marianne dans une page de ses *Mémoires*, concernant les goûts littéraires de son père, personnage attachant et ambigu, méfiant des cultes religieux et pourtant attiré par les recherches mystiques : « Il aimait la poésie, Shakespeare et Dante »[25].

Et Marianne de citer alors quelques vers d'une « canzone » de Dante, qui expriment la dimension spirituelle de l'amour, au-delà de son éclat le plus charnel. Or, la citation de cette *canzone* se prolonge par celle de certain chant de la *Divine Comédie*, apprécié par le père de Marianne en lisant *Si c'est un homme* de Primo Levi (qui cite lui-même *La Divine comédie* dans son fameux témoignage *Si c'est un homme*).

Dans la suite du même passage de Marianne, quelques vers de Pétrarque associent la verdure et l'eau qui coule, mais encore le plaisir et la « terreur », qui pour ainsi dire transcendent la contradiction dont nous parlons. Non moins transcendant, cet éclectisme littéraire – celui de Marianne et celui de son père – peut nous apparaître comme un dépassement spirituel de la contradiction paternelle, dont les effets pervers sont si bien dramatisés par Shakespeare.

[25] Marianne Faithfull, *Mémoires…*, *op. cit*., p. 159.

Machine mystique

Primo Levi nous éloigne-t-il de Shakespeare ? Pourtant, c'est en suivant les leçons de Levi que Marianne, quand elle écrit des textes qui évoquent le drame des victimes des désastres politiques les plus contemporains, parvient à faire revivre *Hamlet*. Pas exactement le personnage de Shakespeare mais, dans le vidéo-clip d'une chanson assez récente (2004), le souvenir probable d'une interprétation scénique mémorable de ce drame, réalisée en 1987 par l'auteur même de ce clip, Robert Wilson. (Il s'agissait en fait de la mise en scène de l'adaptation littéraire de ce drame par Heiner Müller, publiée en 1977.) En effet, les trouvailles scéniques du fameux *Hamlet Machine* de Robert Wilson trouvent une sorte de synthèse dans le clip fascinant de « There is a ghost »[26], chanson écrite par Marianne, en position 7 dans son album *Before the poison* (2004).

Dans ce clip, le thème de l'Extrême-Orient, pourtant absent du texte, doit sans doute quelque chose aux événements tragiques qui, d'après les aveux de Marianne, ont inspiré l'écriture de la chanson « Before the poison », qui précède le titre « There is a ghost » dans cet album : l'attentat terroriste au gaz sarin, commis par une secte religieuse à Tokyo en 1995. Marianne explique en effet « There is a ghost », comme une évocation des « gens qui ont été tués dans le monde […] assassinés par les escadrons de la mort […]. Ceux qu'on a abattus ou jetés dans des fosses. En particulier […] au cours de nettoyages ethniques ».

N'abusons pas de la coïncidence entre ce « fantôme » et celui du père d'Hamlet, ou entre le « poison » de la chanson-titre « Before the poison » et celui dont périt la mère d'Hamlet. Même si la mémoire de Marianne, commémorant le sort de ces victimes assassinées, vaut bien celle d'Hamlet (les accents rageurs de ce dernier revivent dans des chansons plus récentes de Marianne)… Ophélie, dans une réplique, se plaint du regard indiscret d'Hamlet, tel un dessinateur. Ce regard, indépendamment de toute réminiscence !, revit d'une certaine façon dans celui que Robert Wilson pose sur Marianne : un simple portrait animé de Marianne en buste, d'abord profilée sur la gauche, et qui tourne très doucement sur elle-même dans le sens des aiguilles d'une montre.

Dans ce clip, le chant proprement dit est dissocié de l'image, même si Marianne, sans chanter, vue de profil, approche d'abord un micro de sa bouche entrouverte. Son sourire figé (une référence aux conventions mimétiques de l'Extrême-Orient) disparaît quand elle éloigne ce micro, puis revient vers la fin de la chanson, quand elle le rapproche de son visage. On peut voir dans ce tableau vivant une allégorie de la conciliation des contraires, suggérés par la giration de la

[26] En mai 2004, Marianne a joué dans *The Black Rider*, adaptation théâtrale par Robert Wilson d'un texte de William Burroughs, un des grands repères littéraires de Marianne. Elle y tenait le rôle de Pegleg, le diable : « j'avais un maquillage blanc et une étroite bouche droite, pas du tout la mienne, et je portais une perruque noire. Ce n'était plus du tout moi » (*Mémoires…*, *op. cit*., p. 229).

caméra et par les mouvements très économiques de la chanteuse. Une version minimaliste de la scénographie de *Hamlet Machine*, où un jeu scénique aussi économique que le texte mouliné par Müller était censé quintessencier les tensions du drame de Shakespeare, figurées dans l'espace carré devenu le sujet même de la représentation.

De ce carré au cercle de « There is a ghost », il n'y a que la différence de deux visions de l'unité. Robert Wilson n'a certainement pas oublié que Marianne a joué dans *Hamlet*. En la filmant pour ce clip, il prolonge la leçon artistique de sa propre mise en scène de ce drame, même si le référent shakespearien est aussi extérieur à la chanson que l'image filmée est dissociée du chant.

Le profil de Marianne, éclairé seulement dans sa partie haute, se découpe sur un fond rouge amorti. Les cheveux teints en noir et tirés en arrière, avec une tresse rigide, sont un artifice qui, paradoxalement, nous fait découvrir une Marianne bien plus vraie que celle que masquent les apprêts habituels, si changeants, qu'elle-même nomme ses « accessoires » : l'absolu de son être, en quelque sorte. Le maquillage énigmatique des yeux, d'inspiration japonaise (Marianne en acteur de kabuki ?), vaut comme une mise en accusation des artifices, poussés à la limite dans ce portrait. Mais l'issue de cet exorcisme est incertaine, d'après la rotation de ce visage. Cette rotation, prétexte au jeu mouvant de l'ombre sur les traits de Marianne, illustre à sa manière le procédé d'écriture qui, dans le texte de cette chanson, nous vaut le jeu non moins savant de la répétition de certains énoncés. Il serait trop long, et sans doute assez vain, de montrer ici que les dispositions internes de ce texte, mieux soulignées dans mon ouvrage cité, correspondent à celles que j'ai autrefois soulignées dans l'écriture de Shakespeare, en particulier dans *Henry V*[27].

Dans le clip, la rotation du visage de Marianne et la lumière astrale qui l'éclaire à demi interprètent le mystère de l'engendrement du multiple à partir de l'Un, qui n'est pas moins bien transposé dans l'écriture du texte chanté. Dans sa première moitié, *trois vers* différents sont immédiatement répétés. Le troisième (« Oh my lover ») est encore répété vers la fin de la chanson. Laquelle se termine par les *trois répétitions* d'un autre vers, impliquant le mot « *land* », déjà présent dans le tout premier vers répété. Cette mention de la terre contraste avec l'atmosphère céleste du poème, suggérée par une allusion à un « flottement » qui n'a rien d'aquatique. Or, dans la Chine ancienne (et dans les cultures qui ont bénéficié de son influence), le rapport des nombres 3 et 2 exprime celui du Ciel et de la Terre. Le comptage des armes, dans une scène de l'acte V d'*Hamlet*, peut-il s'interpréter dans ce sens ? Cette perspective métaphysique a des limites, que sug-

[27] J'ai exposé cette recherche dans divers travaux ; articles : « Du Verbe de Moïse à celui de Shakespeare », Analyses et réflexions sur William Shakespeare : Henry V, Paris, Ellipses, 2000, p. 129-136 ; « Henry V et le Livre des Nombres », Mélanges en l'honneur de Maurice Abiteboul, Avignon, ARIAS-Théâtres du Monde, 2001, p. 17-29. Mais encore dans de nombreux chapitres de mon ouvrage Les Apocalypses secrètes, Paris, L'Harmattan, 2007. (En particulier « L'épée textuelle de Shakespeare », p. 156-159, et dans un développement à propos du mythe de la Bête : p. 240-241…)

gèrent les explications de Marianne sur le sens (politique) de sa chanson. L'unité dont nous parlions est en effet l'objet, dans maintes cultures, de corruptions favorisant diverses formes du totalitarisme (la totalité, comme inversion de l'unité). Cette leçon, dans ce titre qui est le septième de l'album, est déjà en germe dans le sixième, « Before the poison », justifié comme une évocation des monstrueux méfaits de la secte Aum Shinrikyo, prétendument vouée au culte de l'Un.

Ce syncrétisme ne brouille pas le référent shakespearien ; les cultures ou les traditions les plus diverses étant fondées sur un idéal, dont certains spécialistes ont reconnu le reflet dans les œuvres de Shakespeare. Si Marianne, Ophélie chanteuse, est une fille de Shakespeare, c'est d'abord pour avoir expérimenté, dans sa vie personnelle et dans son travail artistique, la grandeur de cet idéal – et son revers obscur, qui le condamne aux yeux de maints penseurs contemporains…

On peut d'ailleurs, quand on a médité le témoignage autobiographique où Marianne exprime aussi bien sa méfiance de l'occultisme que la reconnaissance de sa valeur profonde, s'étonner de la coïncidence entre l'âge de Marianne jouant Ophélie et les « vingt-trois années » qui, dans le discours du clown s'adressant à Hamlet dans la scène 1 de l'acte V, mesurent la durée de l'inhumation du crâne du bouffon du roi. En 1969, avant que son destin ne prenne une voie très néfaste, Marianne, désormais absente aux autres même en leur présence, entrait elle-même dans le royaume des morts. Mais pour y rassembler la matière d'une œuvre artistique qui, d'une certaine façon, prolonge *au moins* la leçon qu'Hamlet tire de cette vision macabre.

Michel AROUIMI
Université du Littoral

D'UN « CORPS PARLANT » À UN « CORPS SUINTANT » L'(IN-)DÉCENCE

dans la mise en scène de Patrice Chéreau de *Phèdre* de Jean Racine et la mise en scène d'Yves Beaunesne de *Partage de midi* de Paul Claudel

« Le corps est un des noms de l'âme, et non pas le plus indécent[1] ». Comment, à travers leurs mises en scène respectives, Patrice Chéreau (*Phèdre* de Jean Racine) et Yves Beaunesne (*Partage de midi* de Paul Claudel) interrogent-ils la notion d'(in-)décence ? Telle est la problématique à laquelle cet article s'efforcera de répondre. Pour ce faire, notre étude se divisera en trois parties. Tout d'abord, nous nous attacherons à définir ce qu'il faut précisément entendre par « corps parlant » et par « corps suintant ». Ensuite, nous nous focaliserons sur la mise en scène de Patrice Chéreau de *Phèdre* de Jean Racine et le fait d'ensanglanter la scène. La troisième et dernière partie concernera la mise en scène d'Yves Beaunesne de *Partage de midi* de Paul Claudel et le fait de fluidifier la scène.

D'un « corps parlant » à un « corps suintant »

Le « corps parlant » :

Tant en théorie qu'en pratique, le théâtre ne cesse d'interroger les discours relatifs au corps et à sa matérialité scénique. En effet, les dramaturges s'intéressent à l'hybridité proprement corporelle en distinguant le « corps vivant » du « corps parlant » – syntagmes définis par Jacques Lacan – pour ainsi mettre en exergue la complexité de la psyché humaine. Tandis que le « corps vivant » désigne le corps organique, le « corps parlant » renvoie davantage au corps divisé, pris dans le symbolique, aliéné au langage, qui échappe sans cesse à lui-même, lié à l'inconscient et à la pulsion. « Le corps parlant » est le propre de l'être humain. L'adjectif « parlant » ne sert pas simplement à compléter le substantif préalablement défini du « corps » en lui conférant la faculté d'élocution. En effet, la psychologie se fourvoie en affirmant que la parole, bien qu'innée et insérée dans une structure profondément organique, est une fonction cognitive corporelle ou un acquis. La parole et le langage ne se réduisent pas à des fonctions cognitives. Ce sont des fonctions qui a priori dépendent de la relation du sujet humain au signifiant et à la structure langagière qui précède le sujet humain en tant que corps et en tant qu'être parlant. En effet, la langue ne s'apprend pas. Elle se transmet à partir d'une expérience de jouissance et de plaisir corporel. Dans le syntagme « corps parlant », « parlant » est plutôt un participe présent qui peut équivaloir au gérondif. Dès lors, il ne s'agit pas de doter l'être humain de parole car l'être n'est « être » que dans la mesure où il

[1] Citation de Marcel Arland. In Marcel Arland, *Où le cœur se partage*, Paris, Gallimard, 1929, p. 101.

parle. C'est le *parlêtre* lacanien. Dans son rapport à l'inconscient, l'être humain parvient à obtenir un corps au moment où il est parlé par l'Autre[2].

À tout moment, notre corps s'exprime et peut signifier bien davantage que les mots car il est une histoire vivante et résulte de rencontres et d'événements marquants, lesquels peuvent même précéder notre naissance. Selon Sigmund Freud, la parole permet d'accéder à la vie même du corps et à la jouissance corporelle. Que faut-il pour qu'un corps *parlé*, autrement dit un corps qui aurait acquis l'élocution, devienne un corps *parlant* ?

Risquer le pari de l'inconscient revient à accepter que ce qui soutient le sujet humain comme *un tout* n'est pas le reflet du miroir mais le fait de retrouver ce soutien dans un foisonnement de souvenirs au sein desquels les images et le discours sont mélangés. « Dans le cas où l'on poursuit l'entreprise le plus loin possible, chaque fois qu'on s'approche le plus près de la jouissance la plus essentielle d'un corps, quand on s'approche de ce qui tient quelqu'un en vie, à la pointe ultime de sa singularité, on ne rencontre aucune unité et toujours quelque chose qui est fait en même temps de langage et de jouissance[3] ». C'est *lalangue* lacanienne. *Lalangue* vient de l'expression lacanienne « lallation » et du lapsus « lalalangue ». Cette acception est également intrinsèquement liée au concept du *Pas-Tout* : « […] la vérité n'est rien d'autre que ce à quoi les mots manquent[4] ». Quant à notre corps, il s'apparente à un collage surréaliste. Les éléments qui en sont constitutifs sont à la fois corrélés à la langue et à la jouissance.

Le fonctionnement corporel échappe à l'être humain ou en tout cas n'est jamais totalement maîtrisé. Le corps est disséminé dans les relations qui le sous-tendent et le dépassent. Il n'est jamais maître de lui-même. Les sociétés le façonnent à leur image en décrétant ce qu'il doit être, comment il doit agir, se comporter et quelles sont les attitudes qu'il se doit d'adopter. Dès lors, il y a lieu de discipliner le corps afin d'assurer et de garantir l'ordre social et moral. Est-il réellement possible et permis de discipliner le corps au théâtre ? C'est précisément ce que nous allons interroger dans ce qui suit.

Le « corps suintant[5] » :

Le « corps suintant » est une idée-force de la thèse de doctorat de Valérie Nativel sur l'intimité chéraldienne. La peau est à la fois une carapace et une inter-

[2] Miquel Bassols, « Le corps parlant. Sur l'inconscient au XXI^e siècle », http://www.ecf-echoppe.com/index.php/le-corps-parlant.html (page consultée le 13 octobre 2018).
[3] Marcus André Vieira, « Le corps parlant – sur l'inconscient au XXI^e siècle », http://www.causefreudienne.net/event/le-corps-parlant-sur-linconscient-au-21e-siecle/ (page consultée le 13 octobre 2018).
[4] Jean-Claude Milner, *L'amour de la langue*, Paris, Seuil, 1978 / Lagrasse, Verdier poche, 2009, p. 35.
[5] Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, Thèse en études théâtrales, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Institut de Recherches en Études Théâtrales (dir. Gilles Declercq), Paris, 2012, p. 95.

face permettant un échange avec l'autre. Elle s'apparente dès lors à une intersection entre le moi et l'autre et est tout autant lieu de défense que surface d'expression. Les émotions peuvent en effet se lire sur l'épiderme. Tel le parchemin d'une individualité offerte au regard du spectateur, la peau est aussi bien un organe protecteur qu'un lieu de monstration. Par conséquent, la peau fait l'objet d'un paradoxe. De nature chiasmatique, elle désigne à la fois l'intérieur (l'intériorité) et l'extérieur (l'extériorité). C'est, en d'autres termes, un extérieur toujours plus intérieur et *vice versa*. Selon Valérie Nativel, l'esthétique chéraldienne consiste en une ex/peau/sition[6]. Lieu où se déploie la sensualité, la peau met au jour l'équivocité du désir, à la fois coup ou caresse, main ou griffe.

À la suite de Valérie Nativel quant au théâtre koltésien mis fréquemment en scène par Patrice Chéreau, nous postulons que le corps du théâtre racinien partage avec le corps du théâtre claudélien la caractéristique de la chair suintante, autrement dit d'une extériorité radicale. C'est précisément ce que nous allons tenter de démontrer dans la suite de notre étude.

Le corps suintant doit se penser comme une muqueuse, c'est-à-dire comme une membrane au sein de laquelle le désir s'infiltre, tel un venin. Le corps poreux est donc un corps suintant, un corps « effusif [7] », un corps bouillonnant, un corps à situer dans la logique de l'excès et du trop-plein. Au corps suintant, qui échappe à ses frontières et excède ses contours[8], correspond une « esthétique des tions[9] ». En effet, le spectateur ne peut qu'être troublé par la manifestation visible du sang – dans le cas de la mise en scène chéraldienne de *Phèdre* de Jean Racine – ou de l'échange de fluides (crachat et transpiration) entre Marina Hands et Éric Ruf dans la mise en scène d'Yves Beaunesne de *Partage de midi* de Paul Claudel. Le sang, le crachat et la transpiration sont autant d'éléments qui permettent de donner à voir et de représenter le corps comme chair[10]. Le théâtre racinien et le théâtre claudélien s'apparentent précisément à un théâtre de chair. Analysons cela sans plus tarder.

Phèdre de Racine mis en scène par Patrice Chéreau : ensanglanter la scène

Selon David Vasse, Patrice Chéreau « fait du sang la marque la plus aiguë de la littéralité somatique, le moment où le corps se déchire sous la pression trop forte d'une intimité trahie par le retour (parfois) malveillant du monde rieur[11] ». Au sein de cette deuxième partie, nous souhaitons tenter de prouver que

[6] *Ibid*., p. 96.
[7] David Vasse, « Mauvais sang : le corps effusif dans le cinéma de Patrice Chéreau », dans Gérard-Denis Farcy et Jean-Louis Libois, *D'un Chéreau l'autre*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2012 (Coll. « Double Jeu. Théâtre/Cinéma »).
[8] Valérie Nativel, *op. cit*., p. 282.
[9] *Ibid.*, p. 221.
[10] *Ibid*., p. 237.
[11] David Vasse, *op. cit.*, p. 96.

l'esthétique cinématographique chéraldienne prévaut également sur la scène de théâtre. Pour ce faire, nous nous attarderons sur la mort d'Hippolyte dans la mise en scène de Patrice Chéreau de *Phèdre* de Jean Racine. Auparavant, axons-nous sur le contexte dramaturgique de ce décès, à savoir « Le Récit de Théramène » et sur la perception et la conception de l'écriture tragique au XVII^e^ siècle afin de bien comprendre comment Patrice Chéreau rompt avec la « doctrine classique ».

Le XVII^e^ siècle est un siècle hybride et non pas homogène. À la fin des années 1670 et au début des années 1680, soit quand Jean Racine rédige *Phèdre*, Pierre Richelet définit, dans son dictionnaire, le verbe *ensanglanter* de façon abstraite, en d'autres termes différemment de ses confrères de l'Académie Française ou d'Antoine Furetière. « Montrer le sang sur scène » – à condition de comprendre « sang » comme humeur de couleur rouge[12] – devient « faire mourir sur le théâtre ». Le mot « sang », répété 37 fois dans la tragédie racinienne, démontre à quel point la vengeance divine appartient intégralement au patrimoine biologique de la famille royale athénienne. Le sang est davantage un venin qu'un principe ou une transmission vitale et concerne l'hérédité fatale des personnages. Ce vocable désigne littéralement le sang qui coule dans les veines et, figurativement, la "race" ou le lignage.

Le récit épique et baroque de Théramène (acte V, scène 6) est caractérisé par une surabondance baroque qui paraît impropre à la sobriété racinienne. Le dramaturge paraît ici se référer davantage à Sénèque qu'à Euripide. En effet, ce récit oscille entre brutalité des faits narrés et beauté de la rhétorique employée. Jean Racine joue du décalage entre le référent, autrement dit « le corps violenté réduit à une matière informe » et sa représentation, en d'autres termes « le corps textualisé qui le prend en charge[13] ».

Selon Léo Spitzer, le style racinien (rationnel) « emprisonne » le monstre, lequel se situe du côté de l'irrationnel[14]. Par souci de bienséance et de correction des mœurs, la violence n'est qu'évoquée de façon littérale. Elle n'est pas mise en scène mais seulement racontée sous forme d'hypotypose. La métaphore concrète de la mort est utilisée comme instrument de la catastrophe. Un seul vers (le vers 1550) exprime le passage de la chute à la mort[15] :

Ils courent. Tout son corps n'est bientôt qu'une plaie.

---

[12] Pierre Giuliani, « D'un XVII^e^ siècle à l'autre : la question du sang sur scène. Une mise en perspective », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 104^e^ année, n° 2, avril-juin 2004, p. 307.

[13] Sylvaine Guyot, *Racine et le corps tragique*, Paris, PUF, 2014, p. 193.

[14] Léo Spitzer cité par Erica Harth :
Erica Harth, « Exorcising the Beast: Attempts at Rationality in French Classicism », *Modern Language Association*, vol. 88, n°1, jan. 1973, p. 22.

[15] Tous les vers raciniens cités proviennent de cette édition : Christian Delmas et Georges Forestier, *Racine. Phèdre*, Paris, Gallimard, 1995, p. 105-106.

Les vers 1556 à 1558, quant à eux, sont censés évoquer la violence infligée à Hippolyte :

> De son généreux sang la trace nous conduit.
> Les rochers en sont teints. Les ronces dégoutantes
> Portent de ses cheveux les dépouilles sanglantes.

Seul le vers 1558 contient le « corps défiguré » du jeune homme. « Défiguré » est un adjectif qui, selon le dictionnaire d'Antoine Furetière, désigne davantage la difformité que le visage[16]. La plaie fait désormais place à un corps quasi démembré. Dès lors, le corps d'Hippolyte n'exprime guère son identité et la séduction corporelle héroïque fait désormais place à la répulsion. La « plaie » enseigne et fait surgir, « en deçà du corps socialisé », l'obscène, le fragmentaire, l'énigme, l'abject et l'innommable de la chair[17]. Le paysage lui-même atteste ce démembrement sanguinaire. Le retrait scénique et visuel du sang demande une « élocution expressive » qui donne au « sang » une place particulière dans le déroulement du discours dramatique[18]. En deux vers, il y a quatre évocations. « Généreux sang », « en sont teints », « ronces dégoutantes » et « dépouilles sanglantes » ont trait aux caractéristiques de ce sang, à savoir sa quantité, sa couleur et sa consistance. L'adjectif « généreux » évoque les qualités morales d'Hippolyte et illustre la quantité importante de sang répandue sur le sol (trace), sur les rochers (qui en prennent la couleur), sur les ronces (en hauteur vis-à-vis du sol). Pour que le sang tache ainsi le paysage, il faut nécessairement qu'un mouvement brutal et désordonné ait expulsé le corps d'Hippolyte de son char ; ce que le texte implique mais ne dit pas explicitement. Le dernier hémistiche du vers 1558, « les dépouilles sanglantes », évoque, d'une part, la multiplicité et l'éclatement des traces corporelles. D'autre part, l'emploi sylleptique (passer du sens propre au sens figuré) du vocable « dépouille » renvoie à la mort d'Hippolyte. Le jeune prince est mort deux fois, métaphoriquement chassé par Phèdre et réellement dans le récit de Théramène. Telle est l'ironie tragique finale.

Le récit de Théramène s'apparente ainsi à un « scénario composite » basé sur « l'assemblage contrasté d'un corps souffrant et d'une image symbolique[19] ». À ce titre, ce récit présente, au sein de la dramaturgie, le principe même de l'esthétique tragique. En effet, il décompose et distingue les différentes formes corporelles, garantes de l'achèvement pathétique, et les rassemble *imaginairement* en coulisses. Bien évidemment, le corps archaïque (le sang versé, la pulsion, la

[16] « Défigurer v. act. Effacer ; changer ; gâter la forme, les traits, la figure ; rendre difforme ». Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, Paris, Husson Éditeurs, 1727, p. 589.
[17] Sylvaine Guyot, *op. cit.*, p. 194.
[18] Pierre Giuliani, *op. cit.*, p. 314.
[19] Sylvaine Guyot, *op. cit.*, p. 197.

chair souffrante) est une composante du tragique racinien. Néanmoins, il ne faut pas qu'il surpasse les autres corps et envahisse l'espace scénique au point de faire fi de « toute figuration symbolique[20] ». La dignité générique de la tragédie suppose de privilégier le corps glorieux plutôt que le bas corporel. Il n'en demeure pas moins que pour susciter des émotions auprès du public, le charnel doit avoir son espace privilégié.

Patrice Chéreau, quant à lui, s'affranchit de la « doctrine classique » pour côtoyer davantage l'esthétique antique et ce, de deux manières :

* d'un point de vue esthétique et stylistique, les descriptions des récits antiques sont assez crues et explicites ;

* d'un point de vue dramaturgique, Hippolyte apparaît, *in fine*, sur scène agonisant (Euripide) et le corps mutilé (Sénèque)[21].

Trompé par la calomnie d'Œnone (la servante et confidente de Phèdre), Thésée se croit trahi par Hippolyte et n'hésitera pas à faire appel à Neptune (dieu des Océans) pour l'occire. Dans le contexte tragique, les pères sont en effet plus forts que les fils et peuvent dès lors les tuer. Dans le cadre de cette mise en scène chéraldienne, la confrontation entre le père et le fils (acte IV, scène 2) est d'une véhémence verbale accrue et d'une gestique extrêmement violente. De fait, Thésée écrase sous son pied le visage d'Hippolyte et le menace avec un glaive, tel un geste sacrificiel. Cette trahison filiale erronée va donc pousser Thésée à invoquer le dieu Neptune. C'est alors qu'a lieu hors scène la rencontre entre Hippolyte et le monstre marin. Un monte-charge amène sur scène le cadavre ensanglanté du jeune prince. Les lumières deviennent plus chaudes, teintées de larmes et de compassion. Hippolyte apparaît dénudé et pris dans une *pietà* coupable qui entremêle bave et sang pur du martyr.

Cette tragédie de la lumière est ainsi centrée sur ce jeune homme, objet de toutes les passions, déchiré entre ses contradictions et sa culpabilité. En effet, tout comme Phèdre, il considère son désir (réciproque) pour Aricie (sœur des Pallantides, fratrie ennemie de Thésée) comme une honte et un « manquement à son commandement », autrement dit « l'orgueil d'être pur[22] ».

Le cadavre ensanglanté du jeune prince est ainsi exposé aux yeux de tous – spectateurs comme comédiens intégrés dans un dispositif bi- frontal – sur un plateau de morgue qui provient d'une cage d'ascenseur, tel un crématoire. Un corps ensanglanté est égal « à une poussée à l'hyper-émotivité » mise en rapport avec une réalité qui, mise à distance, revient s'insinuer, tel un poison, dans les veines. À travers le corps qui saigne, c'est un sentiment violent et refoulé, contenu intrinsèquement dans le corps, qui se révèle par les pores de la peau. C'est l'ultime réac-

[20] *Ibid.*, p. 198.
[21] Gilles Declercq, « Chéreau/Racine : l'improbable rencontre », *Œuvres et Critiques*, vol. XLI, 1 (2016), p. 125.
[22] Brigitte Salino, « Chéreau : Pourquoi et comment monter Phèdre de Racine [2003] », http://archithea.over-blog.com/article-22780714.html (page consultée le 13 octobre 2018).

tion physiologique d'un désir qui ne peut plus supporter son étroitesse et son écart vis-à-vis du monde. Le sang sacralise la tension entre l'extériorité et l'intériorité des personnages (intimité, honte ou pudeur), à tel point que, sous le regard d'autrui, le premier terme devient une excroissance du second.

Le sang montré au public est une pratique fréquente chez les Grecs que Patrice Chéreau reprend dans cette mise en scène. Il souhaite en effet retrouver le théâtre antique dans la tragédie classique française de Racine, auteur « qui, bien qu'il n'y consente, s'est autant inspiré de Sénèque – dans deux scènes mot pour mot – que d'Euripide. C'est-à-dire revenir à la légende, à des sources qui sourdent depuis l'origine du monde. Voilà mon dessein. Raconter cette histoire aux gens. Trouver la possibilité de faire parvenir ce texte étrange et ce qu'il véhicule aujourd'hui[23] ».

En tant que lieu de partage et d'articulation entre *dire* et *montrer*, entre donner à imaginer et faire voir, entre terreur dramatique et horreur scénique, « Le Récit de Théramène » interroge l'esthétique de la représentation. C'est un récit à la signification équivoque tant en ce qui concerne la réalisation scénographique écartelée entre les arts visuels et oratoires qu'en ce qui concerne l'écriture dramatique, dont le défi est d'émouvoir sans montrer. « Le Récit de Théramène » est le point d'orgue spectaculaire de la mise en scène de Patrice Chéreau et témoigne de la dichotomie entre l'esthétique racinienne et l'esthétique chéraldienne. Le metteur en scène paraît privilégier un signe théâtral « réaliste » duquel la visualité agressive contamine et concurrence le discours de Théramène, quitte à « rabattre le signe sur la chose[24] ». Si Patrice Chéreau se distancie de Jean Racine, c'est tout d'abord par souci de plaire au public. Afin de toucher les spectateurs, il faut pouvoir blesser l'œil et provoquer l'imaginaire. Imprégnés de culture audiovisuelle et médiatique, les spectateurs sont actuellement davantage adeptes des images que des mots. L'image, cinématographique notamment, participe à la construction de nos représentations mentales. Tout autant que la terreur, l'horreur participe donc grandement à la réception de *l'opsis*. Ensuite, Patrice Chéreau introduit dans sa mise en scène un dispositif technique moderne pour amener le corps ensanglanté d'Hippolyte :

* le *méchané* grâce auquel descend le corps.
* l'*eccyclème* qui permet d'exposer ledit corps au regard des spectateurs.

Ce choix octroie une résonance sociopolitique à l'œuvre, laquelle est ainsi située dans un contexte industriel. Enfin, d'une part, dans l'esthétique chéraldienne, *le corps* joue un rôle prédominant. Le corps est présence physique désirante, désirée et oppressante. Impudique et intime, le corps saigne et exsude. D'autre part, *la*

---

[23] Mathilde La Bardonnie et Gérard Lefort, « Je connais des gens comme elle », http://www.liberation.fr/culture/2003/01/24/je-connais-des-gens-comme-elle_428836 (page consultée le 13 octobre 2018).

[24] « Nous empruntons cette heureuse expression à Fabien Cavaillé : « "Au théâtre, on n'immole pas" : violence et théâtralité dans *Titus Andronicus* (1989-1992) », dans *Reprises et transmission. Autour du travail de Daniel Mesguich*, p. 134 ».
Gilles Declercq, *op. cit.*, p. 118.

confrontation violente est un mode d'interaction récurrent dans la dramaturgie et scénographie chéraldiennes. Voyons, dès à présent, ce qu'il en est de la mise en scène d'Yves Beaunesne de *Partage de midi* de Paul Claudel et envisageons les raisons pour lesquelles cet artiste, auparavant assistant-metteur en scène de Patrice Chéreau, peut être aisément perçu comme un héritier chéraldien.

Partage de midi de Paul Claudel mis en scène par Yves Beaunesne : fluidifier la scène

Dans cette troisième partie, nous entendons démontrer que ce qu'affirme Jean-François Dusigne à propos du cinéma chéraldien (« [N]ul ne peut rester insensible à la vision de ces […] corps qui transpirent ensemble, attestant combien chacun des deux comédiens a non seulement accepté de se mettre en état de désirer et de se laisser désirer par le corps de l'autre. Comment ne pas être troublé par l'impudeur avec laquelle ils se sont ainsi livrés[25] […] ? ») sied parfaitement à la mise en scène d'Yves Beaunesne de *Partage de midi* de Paul Claudel. Tout comme dans la partie d'exposé précédente, intéressons-nous auparavant au contexte dramaturgique du « duo d'amour » (acte II, scène 2) dont il va être maintenant question afin de bien comprendre comment la mise en scène précitée rompt avec la tradition théâtrale et notamment avec la première mise en scène du *Partage* claudélien, à savoir celle de Jean-Louis Barrault.

La scène 2 de l'acte II de *Partage de midi* de Paul Claudel est explicitement une scène d'amour physique, de *coït* et de copulation[26]. À l'instar du « Récit de Théramène » dans *Phèdre* de Jean Racine, ce « duo d'amour » questionne également les modalités de la représentation. Comment donner à voir le désir et l'érotisme ? En effet, cette scène peut paraître scandaleuse d'autant que l'acte sexuel est accompli urgemment, en secret et dans un lieu insolite, en l'occurrence le cimetière d'Happy Valley à Hong-Kong. En outre, cette scène fait directement référence au vécu du dramaturge, lequel, nié par Dieu, tombe (réciproquement) passionnément amoureux de Rosalie Vetch, qu'il rencontre sur un bateau en partance pour la Chine. Paul Claudel est donc l'auteur de cette scène et ce, dans tous les sens du terme. Il se dit d'ailleurs « possédé » par cette pièce, laquelle peut être considérée comme autobiographique. Ce drame est à la fois un cri, qui demande rapidité et urgence et une pulsion, qui génère douleur et souffrance. Le titre même de la pièce n'est pas choisi fortuitement. En effet, « midi » est synonyme de moitié, de milieu et de dévoration. La scène d'amour le démontre et invite à l'érotisme.

En tant que créateurs et interprètes, Jean-Louis Barrault et Yves Beaunesne font partie de ces metteurs en scène qui ont choisi de porter le *Partage* claudélien à la scène[27]. Dès lors, face à ce « duo d'amour », ils se sont interrogés : comment

[25] Jean-François Dusigne, « Débusquer l'émotion », dans *De la Scène à l'écran, Théâtre aujourd'hui*, n° 11, Paris, CNDP, 2007, p. 109.
[26] Denis Guénoun, « Théâtre et poésie / autour de Denis Guénoun », https://vimeo.com/152403822 (page consultée le 13 octobre 2018).
[27] Acte II, scène 2.

représenter l'érotisme et le désir ? Tandis que le premier va davantage privilégier un érotisme cérébral, le second va se focaliser sur un érotisme physique où le toucher entre les partenaires est d'importance.

Ami de Paul Claudel, Jean-Louis Barrault est le premier à mettre en scène *Partage de midi*. Ce metteur en scène réussit à convaincre le dramaturge de faire représenter ce drame. Nous sommes en 1948 au Théâtre Marigny. Edwige Feuillère incarne Ysé. Jean-Louis Barrault endosse le rôle de Mesa. Le corps des interprètes est dominé par la voix. Il faut préciser que la version textuelle présentée fut, en amont, retravaillée par l'auteur : « Il y a des cris qu'un homme n'a pas le droit de pousser. *Partage de midi* est un cri. Cela me gênerait comme si j'étais tout nu[28] ».

Influencé par Antonin Artaud grâce auquel il découvre ce drame claudélien, Jean-Louis Barrault rend la passion amoureuse double de la passion christique. Selon Paul Claudel, le mot « passion » n'est d'ailleurs pas fortuitement choisi pour qualifier à la fois l'amour et les souffrances christiques. Edwige Feuillère affirme du reste que la spiritualité et le symbolisme se doivent de primer dans cette scène d'amour. La concrétude et la codification chorégraphique des mouvements n'y ont dès lors aucunement leur place. Autrement dit, les deux interprètes ne peuvent absolument pas se toucher.

Yves Beaunesne, quant à lui, choisit l'exact contre-pied de cette approche ! En effet, cette mise en scène, dans la version textuelle originelle (1905), se veut véritablement concrète, incarnée, universelle et contemporaine. Le « duo d'amour » devient dès lors une danse contemporaine chorégraphiée par Frédéric Seguette (assistant-chorégraphe d'Yves Beaunesne) et exécutée par Marina Hands (Ysé) et Éric Ruf (Mesa). C'est un duo-duel comparable à une transe, caractérisé par un enlacement, une chute et une relève, entrecoupé de silences. Le chant d'amour s'apparente ici à une chute et interroge le spectateur quant à savoir qui de Marina Hands ou d'Éric Ruf (Mesa) tient, soutient ou étreint l'autre[29]. Comment leurs deux corps parviennent-ils, par mouvements désordonnés, à ne former plus qu'un seul corps ? Éric Ruf qualifie l'acte II du *Partage* claudélien d'éjaculation verbale. Mesa et Ysé font l'amour dans une longueur et une durée humainement disproportionnée. Théâtralement parlant, il s'agit, tout comme « Le Récit de Théramène » dans *Phèdre* de Jean Racine, d'une impossibilité à représenter.

Durant ce « corps-à-corps » singulier, les protagonistes partagent un dialogue au cours duquel leur imprévisible passion devient une poétique illuminée. Les personnages claudéliens sont incapables de se parler simplement. Dès qu'ils prennent la parole, ils ne peuvent s'empêcher de parler – car le silence serait encore

---

Paul Claudel, *Partage de midi*, Paris, Gallimard, 2012, p. 82-97.

[28] Jean Lebrun, « Le témoin du vendredi : Jacques Julliard et Paul Claudel », https://www.franceinter.fr/emissions/la-marche-de-l-histoire/la-marche-de-l-histoire-19-janvier-2018 (page consultée le 13 octobre 2018).

[29] Arnaud Laporte, « Table-ronde Théâtre / Partage de midi, Les égarés », https ://www.franceculture.fr/emissions/tout-arrive/table-ronde-theatre-partage-de-midi-les-egares (page consultée le 13 octobre 2018).

plus gênant que la parole – et de se contredire au point de ne pas comprendre ce qu'ils sont en train de dire. C'est ce qui fait dire à Éric Ruf que les interprètes ne peuvent pas s'embrasser en même temps. Dès lors, il y a lieu de trouver une équivalence à cet acte sexuel.

Il nous faut dès à présent préciser le contexte d'émergence de ce « duo d'amour », expression corporelle troublante, sujet de ressenti et d'improvisation particulier. Cette scène est annoncée par le départ de De Ciz, le mari d'Ysé, laquelle lui affirme : « Je sens en moi une tentation[30] ». Quand Mesa retrouve Ysé dans le cimetière d'Hong-Kong – là où ils se sont donné rendez-vous –, il est à la fois troublé et maladroit face à la surprise de l'amour. La reconnaissance entre ces deux êtres est animale et instinctive. Afin de démontrer cette lutte entre la chair et l'esprit, la pensée se doit de passer par le corps. Le choix des acteurs par le metteur en scène est, par conséquent, déterminant pour parvenir à rendre cette tension sexuelle existant entre les deux protagonistes. Outre la dualité qui doit caractériser le physique des comédiens, leur voix est également d'importance : « une signature vocale qui n'est pas juste un timbre de voix mais aussi une manière de dire les choses[31] ».

La tension sexuelle est aussi prégnante dans la charge et la teneur de la langue claudélienne. Selon Éric Ruf, ce n'est pas le travail de lecture à la table qui fait naître la vérité. Elle n'apparaît qu'une fois que l'acteur se lève et expérimente naïvement la langue à travers son corps. En l'occurrence, Mesa touche pour la première fois le corps d'une femme, Ysé. Ysé, femme mariée et mère de famille, est, quant à elle, touchée pour la première fois par Mesa, un homme néophyte. Éric Ruf prétend que cette danse « est un bonheur à inventer pour des acteurs[32] ». Au cours des répétitions, Marina Hands et Éric Ruf ont donc improvisé une danse contemporaine avec le texte à moitié connu et la brochure à la main. Ils se sont simplement dit : « D'accord, on voit à peu près ce qu'ils font logiquement. Qu'est-ce qu'on peut en donner ? Dans quelle mesure[33] ? » et en sont arrivés à la conclusion qu'ils devaient tout à la fois mettre beaucoup de corps et respecter le texte. Les mouvements chorégraphiques sont valorisés par l'omnipotence des lumières plutôt que par des décors fastueux. Éric Ruf confirme que l'appui de jeu dans le théâtre claudélien n'est pas la somptuosité des décors mais bel et bien le partenaire et le verbe[34].

---

[30] Paul Claudel, *op. cit.*, p. 77.

[31] Éric Ruf parle de Marina Hands et de lui-même.
Entretien personnel avec Éric Ruf le mardi 23 mai 2017 à la Comédie-Française (Paris).

[32] Propos d'Éric Ruf repris par : Hélène Chevrier, « Eric Ruf », *Théâtral Magazine*, n°12, 2007, p. 13.

[33] Entretien personnel avec Éric Ruf le mardi 23 mai 2017 à la Comédie-Française (Paris).

[34] Propos d'Éric Ruf.
Florence Naugrette, « Paul Claudel résolument contemporain (Paris Sorbonne) », https://www.fabula.org/actualites/colloque-international-paul-claudel-resolument-contemporain_86460.php (page consultée le 13 octobre 2018).

Dans le théâtre de répertoire, rares sont les scènes de cette ampleur, aussi agréables pour les acteurs. À l'instar du duo Lucrèce Borgia / Don Alphonse D'Este dans *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo, Éric Ruf se plaît à comparer le duo d'amour claudélien à un duo de danse où est donné à deux interprètes un laps de temps assez long pour danser et au cours duquel les acteurs peuvent se faire happer. Éric Ruf prétend d'ailleurs que cette scène entre Mesa et Ysé est aisément comparable à une montagne à franchir. Le théâtre demande un engagement physique de la part des comédiens. Éric Ruf n'a de cesse de comparer le plateau théâtral à un camp de nudistes où les acteurs apprennent à se connaître. Dans le cas précisément de cette mise en scène, sa chance était d'avoir d'ores et déjà travaillé avec Marina Hands d'une part au cinéma et d'autre part dans la mise en scène de Patrice Chéreau de *Phèdre* de Jean Racine[35]. Par conséquent, un rapport de frère et sœur s'est directement instauré entre eux et la pudeur qu'il peut y avoir entre deux personnes qui ne se connaissent pas n'existait dès lors pas. Cette connaissance fait qu'ils ont pu aisément se respirer, transpirer et s'échanger leurs mèches de cheveux : « De l'intérieur, on chauffait avec Marina parce que c'était lourd à porter. Cette langue-là à proférer, elle est dense. Un nombre de répliques à sortir qui sont volumineuses, qui sont sur des séquences extrêmement longues […], avec des positions au sol compliquées, avec les cheveux de Marina dans la bouche. Et on se crachait dessus et on sortait mouillés de la transpiration de l'autre. C'est presque sexuel […] On était dans une grande complicité, comme les sportifs et comme les danseurs. Cette chose-là, elle est importante[36] ». Le spectateur se retrouve ainsi face à un échange de fluides (crachat et transpiration) entre les interprètes.

Au cours de ses quinze premières années de mise en scène, Yves Beaunesne a sans cesse collaboré avec un chorégraphe car il tenait à élargir ses horizons et à ne pas se cantonner uniquement à la sphère théâtrale : « Parce qu'il y a une précision qui est apportée, parce qu'il y a un échauffement qui est proposé, parce qu'il y a une attention à la technique, qui n'est pas que vocale, parce que c'est une façon aussi de rentrer dans l'épure et puis aussi dans la fidélité à une partition[37] ». Yves Beaunesne insiste également sur l'impudeur caractéristique du théâtre claudélien. En se soumettant à ce type de vers, les acteurs peuvent d'une certaine manière paraître impudiques. Les corps actoriaux se transforment de façon inopinée et surprenante. Au cours des répétitions de cette scène d'amour, le metteur en scène affirme d'ailleurs à l'envi qu'il se sentait de trop et voulait même parfois quitter la salle de répétitions tant l'érotisme corporel entre Marina Hands et Éric Ruf était

[35] C'est en voyant Éric Ruf et Marina Hands incarner Hippolyte et Aricie sous la direction chéraldienne qu'Yves Beaunesne a décidé de travailler avec eux : « Ils sont tellement beaux tous les deux quand ils jouent ensemble ».
Propos d'Yves Beaunesne. In Florence Naugrette, *op. cit.*
[36] Entretien personnel avec Éric Ruf le mardi 23 mai 2017 à la Comédie-Française (Paris).
[37] Document confidentiel remis par l'auteur [Yves Beaunesne], non paginé.

prégnant, bien davantage encore, dit-il, que dans les films pseudo-pornographiques[38] :

> Je les ai vus se mettre dans des états extraordinaires ! Je revois encore Marina Hands et Éric Ruf […], en répétitions, s'interrompre là où Claudel leur demandait et le corps immédiatement faisait des choses auxquelles ils ne s'attendaient absolument pas ! […] Ça les met dans des états pas possibles ! C'est extraordinaire et on voit ça sur scène donc pour le metteur en scène c'est du pain béni ! On a l'impression qu'il [le metteur en scène] n'a presque plus grand-chose à faire tellement eux arrivent à se mettre dans des états presque sans le vouloir et donc ils en sortent dans un état […] de vide extrême parce qu'ils ont vécu une expérience qui dépasse de loin l'expérience du comédien et je pense qu'en face le spectateur le ressent[39].

Avant de conclure, voici ce qui pourrait être une définition du « choc poétique » sur le spectateur face à ce « duo d'amour » :

> […] la profondeur du silence parmi les rangées du public : lorsque la pulsion érotique, nouée au don amoureux, absorbe toutes les puissances de l'imaginaire et du souvenir pour faire naître le trouble et nourrir l'émotion[40].

Conclusion

Comment, à travers leurs mises en scène respectives, Patrice Chéreau (*Phèdre* de Jean Racine) et Yves Beaunesne (*Partage de midi* de Paul Claudel) interrogent-ils la notion d' (in-)décence ? Telle était la problématique à laquelle cet article s'est efforcé de répondre. Pour ce faire, notre étude s'est divisée en trois parties. Tout d'abord, nous nous sommes attachée à définir ce qu'il fallait précisément entendre par « corps parlant » et par « corps suintant ». Nous nous sommes aperçue que le syntagme « corps parlant » était dû à Jacques Lacan. Ce dernier distingue le « corps vivant » qui renvoie au corps organique du « corps parlant » qui désigne, quant à lui, le corps divisé, pris dans le symbolique, aliéné au langage, qui échappe sans cesse à lui-même et qui est intrinsèquement lié à l'inconscient et à la pulsion. Ce « corps parlant » demeure le propre de l'être humain. L'adjectif « parlant » ne sert pas simplement à compléter le substantif préalablement défini du

[38] Propos d'Yves Beaunesne. Florence Naugrette, *op. cit*.
[39] Régis Burnet, « Paul Claudel. La foi prise au mot »,
https://www.youtube.com/watch?v=84ZA9AmFWyY (page consultée le 13 octobre 2018).
[40] Didier Plassard, « Du désir, on ne peut s'approcher qu'en dansant. Sur quatre mises en scène de Christine Letailleur »,
http://www.alternativestheatrales.be/pdf/altern_104_plassard.pdf
(page consultée le 13 octobre 2018).

« corps » en lui conférant la faculté d'élocution. Il équivaut davantage à un participe présent, voire à un gérondif. Selon Jean-Claude Milner, le « corps parlant » est aussi intimement lié à *lalangue* et au *Pas-Tout*, autrement dit à l'équivocité du signe langagier. Quant à l'acception « corps suintant », nous la devons à Valérie Nativel. Elle l'utilise pour qualifier l'esthétique chéraldienne. Ce « corps suintant » désigne un « corps poreux » qui renvoie à l'exsudation de la peau, à l'excès et à la transgression. Le « corps suintant » a également pour corollaire une « esthétique de la sécrétion ». Nous avons repris ce concept à notre compte pour démontrer que le théâtre racinien et le théâtre claudélien étaient un théâtre de chair. C'est ainsi qu'ensuite, nous nous sommes focalisée sur la mise en scène de Patrice Chéreau de *Phèdre* de Jean Racine. Nous avons principalement analysé « Le Récit de Théramène » qui narre la mort d'Hippolyte pour démontrer que l'esthétique sanglante de Patrice Chéreau rompt véritablement avec la « doctrine classique » notamment caractérisée par la bienséance. Quant à la troisième et dernière partie, elle s'est intéressée à la mise en scène d'Yves Beaunesne de *Partage de midi* de Paul Claudel afin de mettre au jour un autre défi qui s'impose à la représentation : la problématique de la sexualité. Lors du « duo d'amour », Marina Hands et Éric Ruf exécutent une danse contemporaine au cours de laquelle ils s'échangent leurs fluides (crachat et transpiration). Un tel parti pris rompt inévitablement avec la tradition des mises en scènes claudéliennes et notamment avec celle de Jean-Louis Barrault. Yves Beaunesne se pose ainsi en digne héritier de Patrice Chéreau. Comme en témoigne, *in fine*, Clément Hervieu-Léger : « La recherche de sens et de sens juste, à partir d'une compréhension intrinsèque des mots, n'a pour objectif que d'être traduite dans un espace : le plateau. Le lien entre le texte et cet espace, c'est le corps des acteurs, leur voix, leur chair et leur âme. C'est ce que Patrice a légué de plus fort au théâtre[41] ».

[41] Propos de Clément Hervieu-Léger [repris par Valérie Nativel in *op. cit.*, p. 306] :
Marie-Laure BLOT (dir.), *Patrice Chéreau : Transversales, Théâtre, cinéma, opéra*, Lormont, Éditions Le bord de l'eau, 2010, p. 38.

Bibliographie

Corpus primaire

Patrice CHÉREAU, *Phèdre de Jean Racine*, Paris, ARTE, 2004 [DVD].

Paul CLAUDEL, *Partage de midi*, Paris, Gallimard, 2012.

Christian DELMAS et Georges FORESTIER (éd.), *Racine. Phèdre*, Paris, Gallimard, 1995.

Source d'époque

Antoine FURETIÈRE, *Dictionnaire universel*, Paris, Husson Éditeurs, 1727.

Corpus secondaire

Miquel BASSOLS, « Le corps parlant. Sur l'inconscient au XXI^e^ siècle », http://www.ecf-echoppe.com/index.php/le-corps-parlant.html (page consultée le 13 octobre 2018).

Marie-Laure BLOT (dir.), *Patrice Chéreau : Transversales, Théâtre, cinéma, opéra*, Lormont, Éditions Le bord de l'eau, 2010.

Gilles DECLERCQ, « Chéreau/Racine : l'improbable rencontre », *Œuvres et Critiques*, vol. XLI, 1 (2016).

Jean-François DUSIGNE, « Débusquer l'émotion », dans *De la Scène à l'écran, Théâtre aujourd'hui*, n° 11, Paris, CNDP, 2007.

Gérard-Denis FARCY et Jean-Louis LIBOIS, *D'un Chéreau l'autre*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2012 (Coll. « Double Jeu . Théâtre/Cinéma »).

Pierre GIULIANI, « D'un XVII^e^ siècle à l'autre : la question du sang sur scène. Une mise en perspective », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 104^e^ Année, n° 2, avril-juin 2004.

Denis GUÉNOUN, « Théâtre et poésie / autour de Denis Guénoun », https://vimeo.com/152403822 (page consultée le 13 octobre 2018).

Sylvaine GUYOT, *Racine et le corps tragique*, Paris, PUF, 2014.

Erica HARTH, « Exorcising the Beast: Attempts at Rationality in French Classicism », *Modern Language Association*, vol. 88, n°1, jan. 1973.

Jean-Claude MILNER, *L'amour de la langue*, Paris, Seuil, 1978 / Lagrasse, Verdier poche, 2009.

Valérie NATIVEL, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, Thèse de doctorat en études théâtrales, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Institut de Recherches en Études Théâtrales (Gilles Declercq, directeur), Paris, 2012.

Florence NAUGRETTE, « Paul Claudel résolument contemporain (Paris Sorbonne) », https://www.fabula.org/actualites/colloque-international-paul-claudel-resolument-contemporain_86460.php (page consultée le 13 octobre 2018).

Didier PLASSARD, « Du désir, on ne peut s'approcher qu'en dansant. Sur quatre mises en scène de Christine Letailleur »,

http://www.alternativestheatrales.be/pdf/altern_104_plassard.pdf (page consultée le 13 octobre 2018).
Marcus André VIEIRA, « Le corps parlant – sur l'inconscient au XXIe siècle », http://www.causefreudienne.net/event/le-corps-parlant-sur-linconscient-au-21e-siecle/ (page consultée le 13 octobre 2018).

Entretiens et interviews

Régis BURNET, « Paul Claudel. La foi prise au mot »,
https://www.youtube.com/watch?v=84ZA9AmFWyY (page consultée le 13 octobre 2018).
Hélène CHEVRIER, « Éric Ruf », *Théâtral Magazine*, n°12, 2007.
Document confidentiel remis par Yves Beaunesne, non paginé.
Entretien personnel avec Éric Ruf le 23 mai 2017 à la Comédie-Française (Paris).
Mathilde LA BARDONNIE et Gérard LEFORT, « Je connais des gens comme elle », http://www.liberation.fr/culture/2003/01/24/je-connais-des-gens-comme-elle_428836 (page consultée le 13 octobre 2018).
Arnaud LAPORTE, « Table-ronde Théâtre / Partage de midi, Les égarés »,
https ://www.franceculture.fr/emissions/tout-arrive/table-ronde-theatre-partage-de-midi-les-egares (page consultée le 13 octobre 2018).
Jean LEBRUN, « Le témoin du vendredi : Jacques Julliard et Paul Claudel », https://www.franceinter.fr/emissions/la-marche-de-l-histoire/la-marche-de-l-histoire-19-janvier-2018 (page consultée le 13 octobre 2018).
Brigitte SALINO, « Chéreau : Pourquoi et comment monter Phèdre de Racine [2003] », http://archithea.over-blog.com/article-22780714.html (page consultée le 13 octobre 2018).

Marine DEREGNONCOURT
Université du Luxembourg et Université de Lorraine

AUTOUR DE L'ESTHÉTIQUE MATÉRIALISTE DU THÉÂTRE DE ROMEO CASTELLUCCI

Il n'est peut-être pas inutile de s'interroger préalablement sur la légitimité d'évoquer le binôme des notions antithétiques bienséance / malséance à propos du spectacle théâtral, car, depuis toujours, ses modalités d'expression ont impliqué une indiscutable prise de risques et ont connu très souvent une relation conflictuelle avec les pouvoirs institutionnels et les différentes formes de public.

Si l'on peut s'entendre aisément sur le sens de la bienséance[1], renvoyant en général à une conduite sociale en harmonie avec les usages, qui se veut synonyme de correction et de décence, il en va autrement pour son antonyme, la malséance, dont les contours apparaissent plus difficilement repérables, surtout dans le cadre de l'expression théâtrale. Car ce mot renvoie à ce qui est inconvenant et incorrect et qui, par conséquent, est susceptible de choquer. Or, le théâtre n'a-t-il pas été sans cesse une source de réactions controversées du côté des destinataires de ses spectacles, à cause des histoires proposées, des problèmes évoqués ainsi que des tenues vestimentaires et du langage corporel, bref des langages utilisés ?

Plus concrètement, on a crié à maintes reprises au scandale à l'occasion de certains spectacles novateurs, qui ont cassé, par leur contenu, les règles tacites de ce qu'on désignerait aujourd'hui par la formule du politiquement correct.

Comment définir alors la malséance au théâtre sinon comme une notion multiforme et changeante en fonction des époques et couvrant des thématiques liées aux domaines de la matière et de l'esprit et, in fine, au symbole, qui les englobe dans un effort périlleux de synthèse ?

Il y a eu toujours, en effet, une malséance du langage, consistant en l'inadéquation entre ce qui est dit, d'un côté, et ce qu'on n'a pas coutume de dire ou qu'on exprime généralement par des formules d'expression édulcorées, de l'autre. Ce décalage devient bien plus marquant, en revanche, en termes d'objectifs

[1] Il est intéressant d'indiquer l'étymologie de « bienséance » en français (les synonymes étant « correction », « décence », « savoir-faire ») : d'après le français « bien séant » attesté au XVI^e^ siècle (cf. Ernst Gamillscheg, *Etymologisches Wörterbuch der französischen Sprache*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1969, p. 109), au sens de ce qui sied bien, qui convient, relevant du verbe latin « sedeo », dans l'acception de ce qui est fixé solidement dans l'esprit (cf. Félix Gaffiot, *Dictionnaire illustrré Latin-Français*, Paris, Hachette, 1934, p. 1414). Si l'on se penche du côté des langues voisines, on relève, comme termes équivalents : « decenza », « decoro » en italien ; « decoro », « decencia » en espagnol ; « Anstand », « Gefühl für Anstand » en allemand ; « propriety », « decorum », « decency » en anglais. Bien que la liste de ces équivalences ne soit pas exhaustive, on peut constater une indiscutable correspondance de fond au niveau sémantique, la « bienséance » / « décence » ayant trait au domaine des apparences et des convenances sociales. Son antonyme, la « malséance », ne peut donc concerner que le contraire de cette dimension du « paraître » / « apparaître » et en aucun cas l'évocation de ce qui peut également briser la bienséance par l'irruption de la violence ou d'autres phénomènes perturbateurs.

thématiques à atteindre, entre ce qu'on ose afficher sur scène et ce qui, d'après les expériences et les paramètres de réception du passé, est censé rentrer dans le cadre des modalités d'expression qui tiennent compte de certaines limites.

Il est question donc d'une malséance, en l'occurrence, qui relève constamment de défis culturels de tous genres, où l'enjeu est moins le côté dérangeant d'une forme d'expression brisant des conventions plus ou moins acquises que la multiplicité fort complexe d'implications idéologiques qui régissent ces mêmes formes d'expression, comme dans le cas emblématique qui fera l'objet de mon étude.

Pour ce qui est des réalisations de la scène contemporaine, on peut probablement faire remonter les prémices de la malséance à certains spectacles du Living Theatre de Judith Malina et Julian Beck, notamment avec *Paradise Now* et une improvisation / provocation permanente, animée par un esprit libertaire se dressant contre tous les codes de conduite sociale et les valeurs traditionnelles de la culture bourgeoise[2].

C'est sans doute à partir de la fin des années soixante du siècle dernier, à ce sujet, qu'on peut constater l'apparition d'une théâtralité d'avant-garde s'insurgeant contre les modalités d'une expression théâtrale soumise à la fonction prépondérante du texte écrit[3] et, par conséquent, du cadre contraignant représenté par les didascalies[4]. Et c'est également à partir de ce moment-là qu'apparaît une conception ex-

[2] Cf. https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00420/scandale-de-paradise-now-du-living-theatre-au-festival-d-avignon.html, consulté le 28/11/2018. Ce site montre des extraits du spectacle du Living Theater au Festival d'Avignon en 1968. On peut y voir des comédiens qui se dénudent et s'enlacent dans des postures provocantes, simulant des attouchements sexuels, ainsi que les réactions tout à fait opposées de spectateurs choqués, qui sortent, ou d'un public potentiel de jeunes gens, attiré par la réputation sulfureuse de cette compagnie théâtrale, qui demande à entrer sans payer.

[3] Cf. Edoardo Esposito (dir.), *Autour du texte théâtral. Analyses de spectacles et témoignages du travail de mise en scène*, Paris, L'Harmattan, 2009.

[4] Il est question d'une théâtralité d'avant-garde qui octroie une place prépondérante à ce qui se situe à la marge du texte proprement dit, qu'il relève de l'écrit ou de la pure oralité, et qu'on retrouve, par exemple, dans la production de Rodrigo Garcia, tout particulièrement dans *L'Histoire de Ronald le clown de McDonald's*, un spectacle mis en scène au Festival d'Avignon en 2004, fustigeant la société de consommation à travers une exploitation très agressive voire envahissante de la scène. Voir également
https://www.franceculture.fr/theatre/genet-koltes-garcia-quand-le-theatre-fait-scandale,
consulté le 28/11/2018, au sujet de la notion de scandale au théâtre. On y retrouve une petite histoire du scandale au théâtre, à commencer par la réception fort houleuse des *Paravents* (qui stigmatisent la guerre d'Algérie) de Jean Genet en 1966, ayant déclenché des réactions violentes : « Le scandale naît-il de la volonté du dramaturge, ou au contraire, doit-on parler de scandale lorsque ce remue-ménage dans l'opinion publique n'a pas été particulièrement souhaité ? Auquel cas, il s'agirait de faire un distinguo entre scandale et provocation... "*Est-ce qu'il y a vraiment des scandales totalement involontaires ? Je ne pense pas. Genet savait très bien ce qu'il faisait*" », estime Catherine Naugrette, spécialiste en esthétique d'arts du spectacle. Pour elle, il existe une notion intéressante pour définir le scan-

trêmement mouvante du texte théâtral, aboutissant souvent au double résultat d'une mise en scène toute-puissante, s'octroyant parfois le droit d'une véritable réinterprétation d'un texte donné, ou d'un spectacle conçu selon des caractéristiques radicalement nouvelles, qui bouleversent des paramètres tels que les notions de *fabula* et de représentation d'un milieu de vie qui soit familier aux repères culturels du public.

Le spectacle théâtral devient finalement l'aboutissement d'un travail de théâtreux professionnels sur un canevas relativement ouvert, où la parole, le geste et le décor constituent autant d'outils que la mise en scène exploite en empruntant des modalités d'expression qui déconstruisent totalement le discours théâtral légué par l'époque précédente, accroché à des repères techniques et culturels somme toute rassurants.

C'est dans le sillage d'un tel courant, octroyant une place importante à la fonction symbolique de tout ce qui entoure et corrobore la représentation du corps et de l'image, que se situe, depuis plusieurs années, l'activité de la « Societas Raffaello Sanzio », installée dans la ville italienne de Cesena.

Son fondateur, Romeo Castellucci, est bien connu en France car il a été, entre autres, artiste invité au Festival d'Avignon où il a présenté plusieurs de ses spectacles les plus marquants : *Giulio Cesare* (1998), d'après Shakespeare ; *Voyage au bout de la nuit* (1999), d'après Céline ; *Genesi* (2000), d'après le premier livre du Pentateuque ; le second épisode de la *Tragedia Endogonidia* (2002), suivi des épisodes trois et quatre (2005), vaste recherche sur le futur de la tragédie ; *Hey Girl !* (2007), sur le mouvement pur ; une libre adaptation de *La Divine Comédie* de Dante, avec les trois spectacles *Inferno*, *Purgatorio* et *Paradiso* (2008), *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* (2011), *The Four Seasons Restaurant* (2012)[5].

Concernant ces deux derniers spectacles, il faut préciser qu'ils font partie d'un cycle consacré à une réflexion poussée sur la relation de l'être humain à l'image, comprenant également *Il velo nero del pastore* (2011), s'inspirant de la nouvelle homonyme de Nathaniel Hawthorne[6].
Le rôle de l'image, dont il est question, constitue, en effet, le repère d'une théâtralité entièrement orientée vers la réflexion sur la relation matière – image et ses im-

---

dale : « l'horizon d'attente du public, mais qui a évolué avec la société. S'il y a une esthétique, c'est une esthétique du choc, qui se manifeste chez beaucoup d'artistes aujourd'hui pour essayer de provoquer chez les spectateurs un éveil, une réaction, une action si possible, presque de type brechtien, politique... De faire prendre conscience du réel et de ce que ça implique à des spectateurs qui, souvent, sont un peu assommés par internet ou les médias. Que ce soit chez des auteurs de texte, comme Edward Bond, ou chez des performers, comme Angelica Liddell, vous avez cette volonté de créer un choc, ce qui réactive parfois la vieille notion de catharsis ».

[5] Cf. Edoardo Esposito, « Texte théâtral et mise en scène en Italie aux XX^e^ et XXI^e^ siècles », in *Les Langues néo-latines*, n° 372, 2015, en particulier p. 51-53.

[6] Cf. « The Minister's Black Veil », in Nathaniel Hawthorne, *The Scarlet Letter and Selected Tales*, Middlesex, Penguin Books, 1970, p. 299-313.

plications théâtrales, et donc sur le déroulement d'un vécu on ne pourrait plus concret, comme étant les éléments constitutifs d'un vaste programme de description voire de monstration de tel ou tel sujet crucial de la condition humaine.

Si le théâtre contemporain d'avant-garde est synonyme d'évocation de sujets brûlants et de questionnements permanents, avec des mises en scène faisant appel à des modalités d'expression novatrices voire provocatrices, le spectacle *Sur le concept du visage du fils de Dieu*[7] est particulièrement représentatif d'une telle approche. Il a été monté, depuis 2010 (notamment au Theater der Welt à Essen, en Allemagne), à plusieurs reprises en Europe, suscitant des réactions contrastées voire violentes auprès du public, pour des raisons qu'il sera aisé de comprendre après le court résumé de la *fabula* qui va suivre.

Une photo géante du visage du *Christ bénissant* peint par Antonello da Messina au XV^e^ siècle[8] constitue le fond d'une scène relativement dépouillée sur laquelle s'ouvre l'action, située à l'époque actuelle. Deux personnages occupent la scène : un homme âgé, visiblement affaibli par les maux de la vieillesse, est en train de regarder la télévision avec des écouteurs, pendant que son fils vaque à des tâches diverses. C'est lorsque ce dernier s'apprête à partir qu'il constate que son père, incontinent, vient de se salir malgré sa protection. Il procède alors, avec beaucoup de tendresse, à déshabiller et à laver méticuleusement son père qui, d'une voix plaintive, exprime ses regrets. Aussitôt la toilette terminée, le vieillard s'oublie une deuxième fois à cause d'une crise de dysenterie, et les mêmes gestes et propos se répètent. Lors d'une nouvelle crise qui s'ensuit, le fils aide son père à s'allonger sur le lit et, après avoir constaté qu'il a étalé le contenu de son pot de chambre, éprouve un sentiment de grande impuissance face à une telle déchéance physique et se dirige vers l'immense image du Christ, à laquelle il s'accroche dans une posture de désespoir.

Le spectacle se termine par l'arrivée sur la scène de plusieurs adolescents qui sortent de leurs sacs à dos des grenades en plastique qu'ils lancent contre le visage du Christ. L'image ayant été déchirée, l'inscription « I'm not your shepherd » (= je ne suis pas ton berger) surgit, avec l'apparition, par intermittence, de la négation, qui ne fait que semer et amplifier le doute quant à la signification à retenir de la phrase des Évangiles (« Je suis le bon berger », Jean, 10-11).

Il faut souligner que les traces d'excréments et les gestes de la toilette destinés à les faire disparaître occupent une place prépondérante et qu'ils sont représentés de façon très réaliste, avec le recours également à la reproduction d'odeurs nauséabondes.

[7] Le titre de ce spectacle sera cité dorénavant dans sa version en français.

[8] Il s'agit d'une peinture à l'huile (datant probablement de 1465) qui se trouve actuellement à la National Gallery de Londres. Voir Liana Castelfranchi Vegas, *Italie et Flandres : primitifs flamands et Renaissance italienne*, traduction française, Paris, L'Aventurine, 1995, p. 82-85.

Si l'on se place du côté de la réception d'une telle œuvre, deux aspects majeurs apparaissent comme étant susceptibles de troubler au-delà du tolérable : la représentation très crue de la déchéance physique d'un vieil homme, selon les modalités d'une agression sans fin de l'âge, d'un côté, et la destruction du visage du Christ, suivant la progression de deux stades événementiels bien distincts, de l'autre : un appel au secours adressé à l'image sacrée, d'autant plus déchirant qu'il apparaît comme étant irrémédiablement vain, et la destruction finale de cette même image, qui renvoie sans doute à une impasse terrible, voire à l'impossibilité de faire resurgir un quelconque message de résurrection et donc de salut.

Le fait que ces deux stades soient étroitement liés, dans la mesure où le premier constitue le déclencheur du second, ne peut que semer davantage le trouble du côté du public, quelle que soit son identité. Car même le plus expérimenté des critiques est amené à se poser des questions, portant sur les moyens et les limites de l'expression artistique ainsi que sur le domaine fort sensible des symboles. Des symboles qui s'avèrent d'autant plus complexes à interpréter et à classer, en l'occurrence, qu'ils touchent à la signification d'une image christique et donc à la religion chrétienne.

L'expression théâtrale se doit certes d'être libre et en mesure d'aborder toutes sortes de sujets, mais il y a lieu de s'interroger, en l'occurrence, sur la légitimité conceptuelle d'une approche artistique qui se veut porteuse, en premier lieu, d'un message humaniste, axé sur la compassion filiale face à la déchéance physique d'un père, et qui insiste lourdement, afin de montrer toute la portée d'une telle piété, sur les marques concrètes de l'atteinte irrémédiable de la chair, et qui semble s'appuyer, de surcroît, du début à la fin, sur le rôle non négligeable d'une image christique, à travers un enchaînement de séquences scéniques qu'on a indiscutablement du mal à déchiffrer.

Si, comme Castellucci l'a rappelé dans l'entretien qu'il a accordé à Jean-François Perrier en marge du Festival d'Avignon[9], c'est d'une réflexion sur la matière humaine qu'il est question, les excréments en étant la manifestation extrême, l'interprétation à donner à l'image géante du visage du Christ bénissant semble être plus que problématique, en fonction justement des explications données par le metteur en scène lui-même.

Ce visage couvre, en arrière-plan, la scène et vise surtout le public, l'impliquant avec insistance dans les mouvements et les actes qui se déroulent sous ses yeux dans un silence glaçant, interrompu de temps en temps par les mots d'excuse du père et les exclamations de désarroi du fils. C'est un visage qui finit par paraître figé et finalement incapable d'apporter la moindre réponse au drame qui est en train de se dérouler ainsi qu'au désespoir du fils car l'inscription « I'm not your shepherd », apparaissant à la fin, après le déchirement de l'image, se traduit par une déformation du message évangélique qu'elle est censée annoncer.

[9] https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Sul-concetto-di-volto-nel-Figlio-di-Dio/videos/media/Romeo-Castellucci-pour-Sur-le-concept-du-visage-du-fils-de-Dieu, consulté le 1/12/2018.

En effet, le Christ bénissant d'Antonello da Messina est désigné également comme *Salvator mundi*, suivant l'influence majeure de la peinture flamande de l'époque en question[10], et il n'est certainement pas anodin qu'on laisse planer le doute sur ce rôle, compte tenu de l'impossibilité de vérifier, au moment du spectacle, la véracité d'une telle affirmation et, par conséquent, sa portée en termes de discours théâtral véhiculant un message moral de grande envergure.

Le public apprend donc, à la fin du spectacle, que celui à qui les textes sacrés et la foi des croyants attribuent la faculté de sauver l'humanité ne dispose peut-être pas de cette faculté et il est convié, en fin de compte, à s'associer à l'atmosphère de perplexité et de doutes ambiante, atteignant son comble lorsque le fils finit par marquer ses doutes et son désarroi en s'accrochant à l'image christique[11].

Le motif conducteur de cette oeuvre est indiscutablement le rôle de l'image, dans la multiplicité de ses formes d'expression, axées sur l'impact de plus en plus envahissant voire agressif de la dimension visuelle. Car il y a, en fonction à la fois de décor et d'interlocuteur muet, l'image omniprésente et, somme toute, obsédante du Christ, avec son aspect figé, et au-devant de la scène, l'image mouvante d'un corps humain qui se vide progressivement et qui est montré dans sa vulnérabilité la plus totale, offerte en pâture au regard du public.

Il y a, dans le cas de l'image du corps lourdement diminué, l'impudeur représentée par les actes et les gestes liés à l'entretien de l'hygiène physique, relevant généralement du domaine de l'intimité de tout un chacun, qui est brutalement imposée au regard de ceux qui assistent au spectacle. Une impudeur qui amène à se poser des questions, du côté du public, notamment à propos de la place qu'elle

[10] https://lecasdamessina.wordpress.com/2014/03/30/antonello-da-messina-christ-benissant-ca-1465/, consulté le 15/11/2018. Dans cet article Sophie Roboly-Dambreville résume clairement la relation d'Antonello da Messina avec l'école iconographique flamande : « Ici, Antonello da Messina soumet à la peinture religieuse une configuration qui lui est chère. En effet, nous retrouvons la même sobriété que dans la plupart de ses œuvres, notamment par ce fond noir uni, la même lumière venant de la droite du sujet, le même cadrage serré. Ici, le Christ bénissant n'est pas une invention iconographique de l'artiste. Et pour cause, nous connaissons bon nombre de représentations de ce sujet. Il s'agit toujours de la même typologie : le Christ, frontal et hiératique, bénit le spectateur de sa main droite et porte un vêtement sombre, rappelant la simplicité de l'arrière-plan. Selon Jan Bialostocki, cette iconographie viendrait de Rogier van der Weyden (ca. 1400-1464), artiste du nord qui pour la première fois représente le Christ bénissant dans son Triptyque de la famille Braque (ca. 1452) aujourd'hui conservé au Louvre. Le Christ est représenté dans ce triptyque comme un Salvator Mundi, c'est-à-dire "Sauveur du Monde", reconnaissable par son geste de bénédiction et le globe surmonté d'une croix qu'il tient de l'autre main ».

[11] Ce spectacle a été présenté dans plusieurs villes en Europe sans incident. Il a suscité néanmoins une vive réaction des milieux catholiques intégristes sur Internet, la dernière représentation parisienne au Théâtre de la Ville, en octobre 2011, s'étant déroulée notamment sous haute protection policière.

occupe au sein de la conception de cette œuvre, à savoir sa raison d'être dans le cadre esthétique d'un discours théâtral digne de ce nom.

En d'autres termes, la représentation réaliste des crises de diarrhée du personnage du père est-elle justifiée sur le plan de la création artistique ? Le fait d'enfreindre les codes de la bienséance est-il régi par l'impératif de recourir à une forme extrême de réalisme, permettant de mieux faire passer un message donné ? D'ailleurs, en quoi cette représentation réaliste apporterait-elle des éléments nouveaux, justifiant sa raison d'être, dans la mesure où l'incontinence en question est une marque bien connue des maux de la vieillesse ? Faut-il recourir à la visualisation de la défécation pour montrer que la déchéance des corps est irrémédiable et qu'aucune présence divine ne saurait l'empêcher et qu'il n'y a que de la matière des corps humains, qui finit par se vider de façon parfois tragique ?

Je pense que la clé de voûte de toute interprétation de ce spectacle réside dans la perception du sens spéculaire des images du Christ et du vieillard malade de sa vieillesse. Le *Salvator Mundi*, en l'occurrence, est un Dieu représenté dans l'impossibilité manifeste de secourir, car son image muette et figée dans sa posture hiératique demeure impuissante face au drame de la détresse humaine, ayant les traits d'un homme qui ne cesse de se vider de sa matière et de s'approcher de sa fin de vie, d'un côté, et d'un fils qui finit par perdre tout espoir dans un avenir meilleur pour la personne aimée ainsi que pour lui-même, de l'autre.

Les codes de la bienséance sont bouleversés tout comme ceux de l'iconographie à connotation religieuse sont associés à des paramètres psychologiques et culturels à la fois novateurs et déroutants, car l'image christique peinte par un artiste célèbre n'est finalement qu'un support, voire l'élément majeur d'un décor conçu essentiellement pour confronter le public à des situations et à des questionnements voués à ne pas recevoir de réponse.

Concernant le rôle prépondérant, ici, de l'image du Christ, il est important de souligner les modalités du cheminement intellectuel qui en est à l'origine, résumé par Castellucci lui-même dans l'entretien accordé à Jean-François Perrier, précédemment cité :

> (**Jean-François Perrier**) Qu'est-ce qui est à l'origine de votre nouvelle création, *Sur le concept du visage du fils de Dieu* ?
> Un tableau, le *Salvator Mundi*, peint par Antonello da Messina. Un jour, en feuilletant un livre, je suis tombé sur ce portrait de Jésus que j'avais étudié des années auparavant, aux Beaux-Arts de Bologne. J'ai littéralement été saisi par ce regard qui plonge dans vos yeux : j'ai marqué une pause, très longue, qui n'avait rien de naturel et j'ai compris qu'une rencontre s'opérait. Je n'étais pas seulement devant une page de l'histoire de l'art, mais devant autre chose. Il y avait un appel dans ce regard. C'était lui qui me regardait, tout simplement. Dans *Sur le concept du visage du fils de Dieu*, ce regard du Christ est central et rencontre chaque spectateur, individuellement. Le spectateur est sans cesse observé par le fils de Dieu. Montrer le visage du fils de

> Dieu, c'est montrer le visage de l'Homme, Ecce Homo saisi au moment de la fragilité qui ouvre à la Passion[12].

Ce rôle privilégié d'une image qui a déclenché la création artistique a donc une vocation précise à établir une communication intense voire envahissante avec le spectateur, constituant le repère obligé de toute interprétation de l'action qui se déroule sur la scène. C'est finalement à partir de cette particularité, censée guider la lecture critique du spectacle, qu'il me semble opportun de mener une réflexion de fond sur la signification du message véhiculé et, par conséquent, de sa portée sur le plan dramaturgique.

Si l'on se place, justement, du côté du spectateur, comment peut-on résumer son degré de perception et donc son ressenti, en fonction du devenir de l'image en question ? Car l'image s'avère rassurante uniquement sur le plan formel, sans aucune consistance concrète et donc dans l'impossibilité de faire en sorte que le message confié à l'image sacrée ait le moindre impact sur la vie réelle du spectateur et, par conséquent, sur la vie tout court.

La tragédie du père incontinent a-t-elle encore un sens par rapport à cette image dénuée de sacralité ? Et si tel n'est pas le cas, quel est le sens de la représentation concrète d'un corps humain qui se défait en ne pouvant plus maîtriser sa matière corporelle ? L'explication fournie par Castellucci au cours de ce même entretien est à la fois éclairante et déstabilisante :

> L'axe entre le portrait et le spectateur croise en effet celui tracé entre un père incontinent et son fils qui doit partir au travail, alors même que son père est victime d'une crise de dysenterie. Le rapport entre le spectateur et le portrait du Christ, qui veille sur lui, est ainsi entraîné dans une turbulence provoquée par le débordement du père. Je voulais comprendre l'amour et la lumière dans cette condition de perte. L'incontinence du père est une perte de substance, une perte de soi. Elle est à mettre en regard avec le projet terrestre du Christ qui passe par la kenosis – du verbe grec kénoô : se vider –, c'est-à-dire par l'abandon de sa divinité pour intégrer pleinement sa dimension humaine, au sens le plus concret du terme. C'est le moment où le Christ entre dans la chair de l'homme en mourant sur la croix. Jésus est depuis toujours le modèle de l'Homme. Depuis la crucifixion, Dieu s'est abaissé jusque dans notre misère la plus triviale : il nous précède dans la souffrance en général, et dans celle de la chair en particulier[13].

On peut, certes, prendre en compte cette argumentation et apprécier même sa motivation culturelle, axée sur les implications et les contraintes de la condition humaine du Christ, mais force est de faire appel, dans le but d'une analyse critique,

[12] Cf. https://vidy.ch/sites/default/files/field_spectacle_file/dpresentationcastellucci_0.pdf, p. 7, consulté le 1/12/2018.
[13] *Ibid*., p. 7.

à un paramètre d'évaluation esthétique qui est de loin plus probant : la relation, justement, entre la conception et la réalisation matérielle d'un spectacle théâtral, d'un côté, et les moyens mis en œuvre pour en faire comprendre le sens et, éventuellement, amener les spectateurs à aller plus loin dans la réflexion qui aurait été suscitée, de l'autre.

Quelle est finalement la mission du théâtre : interroger voire bouleverser les spectateurs en les mettant en face de sujets et d'actes gênants ou bien demeurer dans la dimension esthétique de la réflexion dramaturgique déclinée à l'état pur ? Quant à interroger sans cesse le regard et l'esprit de celui qui est en face de la scène, en laissant la porte ouverte à toutes sortes d'interprétations, cela ne reviendrait-t-il pas à la formulation d'un exercice de style, de surcroît sophistiqué et donc stérile ?

Le sentiment de malaise de toute approche critique à l'égard de ce spectacle est encore plus évident, en l'occurrence, si l'on se place du côté de sa réception et, par conséquent, du rôle joué par l'image / les images, dans la mesure où l'auteur, de son propre aveu, n'a eu de cesse d'axer son discours théâtral en fonction des sens possibles qu'on peut ou qu'on veut donner à une image sacrée.

Car il y a une dialectique permanente des images : l'une divine, obsédante dans sa fixité et dans sa taille démesurée, et l'autre terriblement humaine, mouvante, répétitive dans ses accès de faiblesse irrémédiable et déclenchant une très forte réaction émotionnelle à cause du rythme scénique imposé par la progression exponentielle de la déchéance physique.

On peut également évoquer la présence d'un voyeurisme délibérément recherché et exploité dans la relation avec le public et qui constitue un véritable problème quant à la configuration de cette performance, dans la mesure où il finit par mettre tout le monde à découvert : le père et le fils sur le devant de la scène, le Christ en arrière-plan, les spectateurs aussi, dans leurs réactions à ce qui leur est proposé / imposé, et finalement l'auteur lui-même, dans ses motivations en tant que concepteur d'une dialectique entre le domaine de la matière humaine et le sacré. Une dialectique qui fait appel à des notions de plus en plus complexes :

> (**Jean-François Perrier**) Vous situez-vous plutôt du côté du père ou du côté du fils ?
> Dans ce cas-là, je crois, du côté du fils. Dans ce que l'on peut ressentir, on s'identifie plus facilement au fils : chacun est seul face à la merde et celle de l'autre devient la nôtre parce qu'elle représente un lien avec l'autre. Il y a nécessairement un transfert qui s'opère entre le spectateur et le fils. Le spectateur doit faire face aux sentiments qui animent le fils, c'est-à-dire la patience, la pitié, l'amour, mais aussi la colère et la haine. Puis, il y a une rupture dans la pièce : la dimension scatologique dépasse alors tout réalisme et la situation devient métaphysique. On passe de la scatologie à l'eschatologie : on bascule alors dans une dimension métaphorique de l'œuvre[14].

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

Mais justement, il y a lieu de s'interroger sur les moyens d'expression déployés dans le cadre d'une telle dimension, notamment en fonction de données factuelles axées sur la répétition de gestes liés à la défécation et à la toilette du corps d'un vieil homme, qui occupent presque entièrement l'espace chronologique du spectacle.

Cette répétition s'étale sur un temps lent où la parole est pratiquement absente, le regard du Christ devenant le déclencheur de toutes sortes de questionnements chez les spectateurs, sollicités à une perception / réaction incessante et délibérément déstabilisante. La lenteur et le silence ambiants sont brisés, de façon presque brutale, par les mouvements et les bruits qui bouleversent le décor initial avec l'irruption de jeunes enfants qui lancent des grenades en direction du portrait du Christ. Il est intéressant, pour essayer de comprendre la signification de cette scène qui introduit la fin du spectacle, de tenir compte de l'explication donnée par Castellucci :

> (**Jean-François Perrier**) Comment interpréter la scène des enfants qui jettent des jouets en forme de grenades sur l'image du Christ ? Pourquoi avoir choisi de donner à voir cette scène ?
> J'ai demandé à douze enfants de participer à cette scène très courte. L'action consiste à jeter de fausses grenades en plastique sur la représentation du visage de Jésus. Lorsque les grenades heurtent le tableau, elles imitent dans un premier temps le bruit d'une explosion qui, au fur et à mesure, se transforme progressivement en une musique religieuse de l'an mille. Ce geste et sa signification peuvent être mis en relation avec la tradition évangélique des gestes de la Passion. Il n'est pas dans mon intention de désacraliser le visage de Jésus, bien au contraire : pour moi, il s'agit d'une forme de prière qui se fait à travers l'innocence d'un geste d'enfant – les grenades ayant été conçues comme des jouets dépourvus de tout réalisme. Ces gestes d'une apparente violence sont à interpréter comme une prière de Dieu, de l'Homme, une prière du rapport asymétrique entre l'Homme et Dieu. Ils constituent un cri d'amour définitif et portent une demande de prise en considération. Si ces jouets heurtent le visage de Jésus, c'est pour mieux le réveiller, le solliciter, l'invoquer dans une nouvelle et nécessaire forme de Passion. L'idée de me servir de ces grenades comme jouets m'est venue d'une photographie de Diane Arbus : le portrait d'un jeune et maigre garçon, une grenade à la main, une expression ironique de fureur sur le visage. C'est l'image même de l'impuissance, car il semble trop fragile pour lancer le jouet. Son autre main, vide, contractée et feignant la colère, évoque la vacuité de son innocente fureur. Pour moi, cette photographie est une icône contemporaine, révélatrice de la soif de spiritualité qui caractérise notre époque[15].

[15] *Ibid*., p. 8.

L'évocation très laïque et intime du sacré, clairement soulignée et revendiquée ici et en d'autres occasions par l'auteur, est un cas de figure très éloquent de sa démarche esthétique, qui n'hésite pas à s'inspirer des sollicitations culturelles et philosophiques les plus diverses[16].

On peut résumer de la façon suivante sa façon de procéder : une suggestion figurative à connotation religieuse ou totalement étrangère au domaine philosophique ou théologique constitue le point de départ d'une conception théâtrale où l'image, la matière, le geste, le corps humain et son mouvement sont appelés à construire un discours dramaturgique qui relève essentiellement des arts plastiques et tourne le dos à toute forme de textualité traditionnelle[17]. Castellucci réserve d'ailleurs le même traitement aux textes littéraires qui nourrissent son inspiration, comme *Le voile noir du pasteur* (l'écrivain américain du XIX^e^ siècle Nathaniel Hawthorne) et *Giulio Cesare* (William Shakespeare), précédemment cités, le prouvent. Il est question, en d'autres termes, d'un théâtre dont les repères sont ailleurs, notamment dans la performance à l'état pur, dans le choix des couleurs du décor, dans la force évocatrice des images ainsi que dans leur faculté de semer le trouble chez les spectateurs en les impliquant véritablement dans un jeu à trois avec l'auteur et le spectacle qui leur est proposé.

Si cela est fascinant et représente une façon radicalement nouvelle d'impliquer le public, il n'en demeure pas moins qu'une telle implication se fonde sur une multiplicité d'interprétations possibles du spectacle, qui ne peuvent que semer le doute ou la perplexité voire le désarroi.

Les éléments de réflexion relevés jusqu'ici montrent qu'il est impossible d'aborder une analyse critique de cette production théâtrale sans tenir compte de

---

[16] Cf. Claudia & Romeo Castellucci, *Les Pèlerins de la matière. Théorie et praxis du théâtre*, traduction française, Besançon, éditions Les Solitaires Intempestifs, 2001, p. 112 : « Le théâtre, selon moi, renferme toujours un problème théologique. C'est ainsi depuis le début, depuis la création du théâtre. Le théâtre est traversé par ce problème, par la présence de Dieu, parce que le théâtre naît pour nous Occidentaux quand Dieu meurt. Il est évident que l'animal joue un rôle fondamental dans ce rapport entre le théâtre et la mort de Dieu. Au moment où l'animal disparaît de la scène, la tragédie naît ».

[17] *Ibid*., p. 115-116 : « Dans tous mes travaux existe une forme de l'être victime qui, cependant, très souvent est du victimisme. Souvent être une victime est un victimisme autorecherché, parce que c'est la seule condition pour exister sur un plateau. Au-delà de cette condition pathétique, c'est-à-dire de passion, de *pathos*, le théâtre n'est pas possible. Le victimisme, comme dans le cas d'Hamlet : il devient une victime, son personnage se crée et fait en sorte que tout le monde soit contre lui, parce que, en effet, c'est comme ça. Mais la construction de ce personnage est complètement centrée sur la recréation de ce victimisme, qui n'est pas aussi évident au début. Il a tout, pourquoi a-t-il besoin de s'attirer les énergies négatives du monde entier ? Parce que, à ce moment précis, son existence a besoin du théâtre. C'est une naissance. Il a besoin de naître de cette façon, de cette douleur, de cette passion. Il y a un élément de passivité, dans la passion. Chaque victime est troublée, d'une certaine façon, par tout le reste. Dans notre travail aussi on s'aperçoit souvent qu'il y a des éléments qui encerclent l'acteur, son type d'énergie ».

l'ensemble de l'œuvre de son auteur, qui reflète une extrême cohérence tant dans le choix des sujets traités que dans les formes d'expression adoptées.

Il y a, certes, des liens ponctuels avec *Purgatorio*, notamment au niveau du décor et de la fonction de netteté de façade d'un mobilier moderne de couleur blanche, mais il faut se référer à une base beaucoup plus large de repères textuels, car, dans ce cas précis, le spectacle étudié constitue le deuxième volet d'une trilogie qui comprend, en amont, *Le voile noir du pasteur* et, en aval, *The Four Seasons Restaurant.*

Dans la première production, le voile noir du pasteur renvoie à une nouvelle appartenant à un courant de la littérature américaine du XIX[e] siècle, imprégné de puritanisme. C'est l'histoire de la communauté paroissiale de Milford qui voit apparaître avec stupéfaction, lors de l'office dominical, son pasteur le visage couvert d'un voile noir. Ce voile ne sera plus jamais quitté par le pasteur, qui sera condamné à une vie solitaire à cause de la terreur suscitée par ce mystérieux et sombre moyen d'occulter le visage. Aucune réponse n'est donnée pour comprendre les raisons de ce choix, mais seules les conséquences en sont affichées, se traduisant par l'inéluctable isolement du pasteur au sein de sa communauté.

C'est dans *The Four Seasons Restaurant* que le metteur en scène pousse à son comble son goût pour l'image et la chorégraphie stylées, s'inspirant de sources multiples. On y retrouve, en l'occurrence, le prétexte événementiel représenté par le refus du peintre américain Mark Rothko de livrer à un célèbre restaurant newyorkais, en 1958, les énormes toiles qui lui avaient été commandées. Il bâtit, à partir de cet épisode, un spectacle sur le vide, en insistant sur la connotation de la couleur noire et sur le dépouillement des êtres, suivant deux phases scéniques bien distinctes : des extraits de *La mort d'Empédocle* de Hölderlin, récités par des comédiennes qui évoluent avec beaucoup de grâce en véritables danseuses, mimant à tour de rôle un simulacre d'accouchement d'une grande beauté plastique, puis une métamorphose époustouflante du plateau, avec un déferlement d'images oniriques incluant, entre autres, une icône qui rappelle la Vierge.

On retrouve d'ailleurs une très grande continuité dans l'ensemble de la production de Castellucci et tout particulièrement dans sa trilogie consacrée à *La Divine Comédie* de Dante, mise en scène en 2008. Dans une fine analyse du premier volet de cette très libre adaptation théâtrale, *Inferno*, Francine Di Mercurio, après avoir évoqué à juste titre la notion de « dramaturgie visuelle »[18], livre une

[18] Cf. Francine Di Mercurio, « L'évidement théâtral : Lieu de surgissement de l'image chez Romeo Castellucci », Les chantiers de la création [En ligne], 4 | 2011, mis en ligne le 15/01/2015, consulté le 09/12/2018. URL : http://journals.openedition.org/lcc/371 : « Cette disparition d'une dramaturgie textuelle laisse place à une suite de visions où s'articulent et / ou se succèdent les autres formes de représentation que sont les installations plastiques et les situations performatives, mais aussi ce qu'on peut appeler une "dramaturgie visuelle". Les installations plastiques sont construites à partir des matériaux scéniques sensoriels (son, lumières, voix, corps de l'acteur, décors et objets scéniques) et des "matériaux de pensée", selon le terme de Freud (ici principalement littéraires et historiques). Ces matériaux hétéro-

étude ponctuelle des premières scènes, où la méthode d'interprétation / création de l'auteur est explicitée de façon concrète, d'après elle, dans un brillant jeu de miroirs avec le texte poétique.

Elle relève que Castellucci, en tant que personnage, dit son nom en s'adressant au public, tout comme Dante se nomme au vers 2 du premier chant de son poème, à l'entrée des Enfers, et qu'il entame immédiatement une transposition très matérielle de la suite du texte en affrontant l'agression de trois chiens dressés à l'attaque, qui déchirent son survêtement rembourré. Là encore, on peut repérer un lien ponctuel avec la description terrifiante de Cerbère, le chien à trois têtes, gardien du troisième cercle infernal, au chant VI. Quant à la scène suivante, montrant un grimpeur qui escalade la très haute façade de la cour d'honneur du Palais des Papes d'Avignon, elle la perçoit comme une métaphore du chemin périlleux de Dante dans l'au-delà[19].

Le profil artistique de plasticien, formé à l'école des Beaux-arts à Bologne, influence considérablement les solutions voire les trouvailles scéniques du metteur

---

gènes sont montés, juxtaposés, dans l'espace scénique et dans le temps (par la mise en présence de temps anachroniques). Les situations performatives, quant à elles, comprennent les performances réalisées par les acteurs ou les figurants, mais aussi les présences d'enfants et d'animaux qui apparaissent également sur la scène, sans qu'il y ait "jeu" au sens dramatique ni même théâtral du terme. Quant à la dramaturgie visuelle, elle interroge le regard du spectateur par le mouvement, les variations de vitesse ou les interruptions données aux images scéniques : glissements d'une image à une autre, paralysie et suspension, intrusions, ruptures ou destructions, déplacements et "regards" de l'image. »

[19] *Ibid.* : « Nous pouvons donc constater que cette performance témoigne d'une lecture précise par le metteur en scène du texte dont il s'inspire. Certains éléments semblent prélevés de celui-ci, comme matériaux dramaturgiques. La mise en situation scénique de ces matériaux littéraires, est quasiment "mimétique", et comme recréée dans un nouvel espace "réel", qui ne fait pas lui, l'objet d'une élaboration mimétique (pas de décor). C'est par l'acte performatif de l'escalade de la façade du Palais que le spectateur peut alors accéder à une tout autre perception de l'espace : nous prenons conscience que la cour d'honneur du Palais des Papes, le plateau scénique et les gradins forment un entonnoir qui reconfigure de manière "fictive" l'espace infernal. Nous constatons donc que le "fictif" prend ici la place de la "fiction", comme nous avions déjà pu le voir dans la séquence précédente des chiens. Le spectateur n'assiste pas à la reconstitution fictionnelle, mimétique, du parcours des personnages dans l'Enfer décrit par Dante, mais doit faire lui-même le rapprochement entre l'œuvre littéraire de référence et la situation performative des protagonistes-performers. Les images créées dans ces moments d'action performative laissent donc délibérément apparaître un "hiatus" entre l'œuvre littéraire et sa représentation. Le "trou béant" entre le temps passé de l'écriture à l'époque de Dante et l'époque contemporaine du spectacle théâtral n'est pas comblé par l'artifice des costumes et des décors. "L'impossible représentation" de l'Enfer tentée par Dante par le biais d'une expression poétique et littéraire n'est donc pas mise en œuvre au travers d'une illusion visuelle scénique, mais par une situation analogique. Elle est approchée par la juxtaposition et la composition (le montage) d'éléments sensoriels et matériels dont l'œuvre est tissée, avec les matériaux réels et anachroniques du plateau théâtral d'Avignon ».

en scène, qui se sert de l'inépuisable potentialité métaphorique des images et de toutes les déclinaisons possibles de ce qui renvoie à la matérialité des corps humains (la variété de leurs postures et de leurs mouvements ainsi que leur respiration) et des choses (les décors, les objets, les effets de lumière et de couleur), dans une relation silencieuse et éprouvante avec le public.

Cette dramaturgie presque muette interpelle sans relâche le spectateur par le recours à des images et à des séquences qui l'intriguent, en raison de leur signification parfois peu évidente ou plus souvent susceptible d'interprétations de nature opposée. La mise à l'épreuve prolongée de la réception du spectateur est bien résumée par Francine Di Mercurio, qui évoque, à cet égard, le rapprochement avec le théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud[20].

[20] Cf. Francine Di Mercurio, « Le scandale des violences esthétiques de Romeo Castellucci », Les chantiers de la création [En ligne], 6 | 2013, mis en ligne le 14/01/2015, consulté le 10/12/2018. URL : http://journals.openedition.org/lcc/500 : « La lenteur et la répétition de l'action (où "par trois fois" la défécation et le nettoyage du père se succèdent) semblent "agir sur les nerfs" du spectateur, comme le préconisait Antonin Artaud, jusqu'aux limites du supportable. Les postures et les actions des personnages se ralentissent, s'immobilisent et perdent leur rapport mimétique au réel. Lors d'une rencontre-débat avec le public à l'école d'Art d'Avignon, Castellucci avouera que lui-même trouve cela impossible à supporter, mais que c'est justement cette limite qu'il cherche à atteindre. Pour l'artiste cette lenteur jusqu'à l'arrêt de l'image est en opposition radicale avec le flux ininterrompu des images proposées par les industries médiatiques qui disqualifient toute interruption, suspens et temps d'invisibilités. On peut rejoindre ici la thèse de la philosophe Marie-José Mondzain, selon laquelle un spectateur souverain de son regard est un spectateur qui accepterait de reconnaître l'autorité d'un auteur par "la mise en suspens temporaire de son action". Ne faut-il pas, un certain "courage" chez les spectateurs pour qu'ils acceptent que cette expérience des sens les confronte avec, je cite Castellucci : "ce qu'ils sont profondément, mais n'admettent pas ou redoutent" ? Nous retrouvons ici l'idée de *scandale* telle que Castellucci la définit : ainsi, cette lenteur et ce bégaiement de l'image comme le "petit caillou qui vous fait trébucher sur la route impose un moment d'arrêt, de conscience", contraint le spectateur à l'arrêt et au suspens de son regard. Or, là où la vision fait défaut dans le domaine des Idées, ne restant qu'à la surface des choses et des simulacres selon Platon, là émerge le *regard*, la *theoria*, qui se fait cause du savoir. Il semblerait donc que Castellucci cherche à s'adresser ici au *regard* du spectateur plus qu'à sa simple *vision*, en l'obligeant à la *contemplation* de l'image, du grec *théorein*, contempler, examiner, méditer. Cependant, cette lenteur à la frontière du supportable peut agacer le spectateur au point de n'avoir d'autre effet que celui d'une simple incompréhension, voire exaspération du public. C'est sans doute cet aspect stérile de la provocation que Castellucci réfute contrairement à l'idée plus constructive d'un véritable *appel* permettant l'ouverture d'un regard neuf sur les choses. Or ce regard est constamment remis en question par les choix formels de ce théâtre à la croisée des arts qui déstabilise le spectateur en sortant des codes de la représentation théâtrale ». Concernant le mot « scandale », il faut préciser qu'il est issu du grec « σκάνδαλον », dont le sens est « obstacle, pierre d'achoppement, piège qui fait tomber ». Castellucci parle de « caillou », en évoquant l'étymologie grecque, d'où l'emploi de ce mot dans l'argumentation citée.

On assiste, finalement, à la démonstration la plus spectaculaire du côté désormais caduc de la réserve exprimée par Georges Mounin au sujet de la communication entre les comédiens et le public, car le regard et la perception de ce dernier font partie, dans un nombre croissant de spectacles contemporains, d'une relation qui n'a rien d'accessoire, dans la mesure où le public est visé explicitement en tant que partie prenante de la dimension esthétique et destinataire de ce qui se déroule sur les planches[21].

Cette mise au point ne suffit pourtant pas pour apporter une clé de réponse crédible à l'interprétation du spectacle *Sur le concept du visage du fils de Dieu*.

Le sujet est en effet semé d'embûches, à cause de l'implication d'une image sacrée qu'on déchire avec des projectiles et de l'inscription « Je (ne) suis pas ton berger » qui n'a rien d'anodin, car elle met en cause le rôle de bon berger qui revient au Christ, d'après les Évangiles. Ce qui n'est rien moins que la mise en question d'une des définitions les plus marquantes du fils de Dieu, qui est désigné à la fois comme homme / guide bienveillant et Dieu.

Cela dit, une œuvre théâtrale n'étant pas censée s'exprimer dans le strict respect de codes socio-culturels et encore moins théologiques, ce qui compte pardessus tout est ici le message final véhiculé par ce spectacle.

Quel sens faut-il essayer de donner à la performance théâtrale d'une déchéance physique irrémédiable, en d'autres termes à une condition humaine déchue et terriblement répétitive dans sa déchéance car elle est le miroir bouleversant et impudique de ce qui peut frapper tout un chacun dans sa chair et atteindre

[21] Cf. Georges Mounin, *Introduction à la sémiologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, p. 88-93 : « […] tout au moins dirons-nous, ils (= les acteurs au théâtre) ne communiquent pas avec le public par le même système (ici, proprement linguistique) qu'ils communiquent entre eux […]. Notons aussi que la communication linguistique est caractérisée par le fait fondamental, constitutif de la communication même, que l'émetteur peut devenir à son tour récepteur ; et le récepteur, émetteur. Absolument rien de tel au théâtre, où les émetteurs-acteurs restent toujours les mêmes, et les récepteurs-spectateurs toujours les mêmes aussi. Si communication il y a, elle est à sens unique, à la différence de ce qui se passe dans la communication proprement linguistique. Les spectateurs ne peuvent jamais répondre aux acteurs. […] En fait, il semble bien qu'on explique mieux ce qui se passe au théâtre en termes de stimulation (dans le sens que les psychologues donnent à ce mot) qu'en termes de communication. Auteur et metteur en scène, décorateur, acteurs, costumier, scénographe, sont tous tendus non pas pour "dire" quelque chose aux spectateurs, comme ils le pensent généralement au moyen d'un terme impropre, mais pour agir sur les spectateurs. Le circuit qui va de la scène à la salle est pour l'essentiel un circuit (très complexe) du type stimulus-réponse. Les spectateurs sont agis – du moins c'est ce qu'on cherche. […] La représentation théâtrale apparaît alors comme la construction d'un réseau de relations très complexes entre scène et salle, dont la meilleure image graphique serait la partition du chef d'orchestre : à chaque instant, sur différents plans (texte, jeu de l'acteur, éclairage, jeu des taches colorées, costumes sur fond, évolutions, etc.) des stimuli sont produits : linguistiques, visuels, lumineux, gestuels, plastiques - chacun appartenant sans doute à un système différent dont on pourra peut-être expliciter les règles fondamentales ».

l'environnement de ses relations affectives (la relation fils – père, en l'occurrence) ?

La question n'est pas simple et mérite qu'on s'y penche sans a priori d'aucune sorte, en prenant le risque de heurter les consciences critiques les plus ouvertes à des performances théâtrales cherchant à bouleverser radicalement les codes de l'expression scénique.

Or, si la créativité artistique, dont la créativité théâtrale fait partie, et ses moyens d'expression sont illimités, encore faut-il que ces moyens soient susceptibles d'accéder à une forme quelconque de communication. Faute de quoi, on doit se résigner aux chemins périlleux des hypothèses d'interprétation fondées sur des constructions intellectuelles.

Des constructions intellectuelles qui sont forcément artificielles, dont l'atout majeur, dans beaucoup de cas, réside dans l'apparence d'un discours structuré, s'avérant finalement porteur non seulement de doutes mais surtout d'une telle surabondance de suggestions d'interprétation qu'on peut être amené à parler, en l'occurrence, d'exercices de style, avec toutes les connotations négatives que cela comporte.

Bref, le formalisme extrême qui semble régir du début à la fin la performance théâtrale de *Sur le concept du visage du fils de Dieu*, avec le jeu de miroirs impliquant le regard venant de l'image sacrée et celui du public tout au long du déroulement de la tragédie lente et muette d'une déchéance physique, finit par desservir le sens de ce spectacle.

La théâtralité axée sur la primauté de l'image et de la matière ainsi que sur l'exclusion de la parole aboutit, lors de la scène finale, à la destruction de l'image et à la représentation d'une matière corporelle qui se défait inexorablement par la défécation, dans un bruit assourdissant, annonciateur du chaos.

On est en présence d'un formalisme qui débouche sur le vide total, le néant, comme dans *The Four Seasons Restaurant*. Le malaise qu'on ressent du côté du public tient non seulement à la répétition voyeuriste de scènes crues, mais également à la difficulté de repérer un sens dans les différentes séquences qui se déroulent sous ses yeux. Et c'est à ce niveau-là, me semble-t-il, qu'on peut constater l'échec de la démarche artistique entreprise.

Olivier Neveux, éminent spécialiste du théâtre contemporain, a exprimé par une argumentation solide ses réserves sur le spectacle étudié ici, en mentionnant la notion de « matérialisme démocratique » évoquée par le philosophe Alain Badiou[22] :

[22] Cf. Alain Badiou, *Logiques des mondes / L'être et l'événement*, 2, Paris, Seuil, 2006, p. 9-10 : « Aujourd'hui, la croyance naturelle se concentre en un seul énoncé, que voici : *Il n'y a que des corps et des langages*. Disons que cet énoncé est l'axiome de la conviction contemporaine, et proposons de nommer cette conviction le *matérialisme démocratique*. Pourquoi ? *Matérialisme* démocratique. L'individu tel que forgé par le monde contemporain ne reconnaît l'existence objective que des corps. Qui donc parlerait aujourd'hui, autrement que pour s'accorder à une rhétorique, de la séparabilité de notre âme immortelle ? Qui ne sous-

> Mon hypothèse, ici, déclinée en quatre notes, est que le *matérialisme démocratique* est une catégorie à même de saisir quelques enjeux majeurs des productions dramatiques et esthétiques contemporaines, d'en faire valoir les supports idéologiques tout autant que les orientations possiblement contraires. Ce matérialisme démocratique dont Badiou organise la perception, la dénonciation et l'opposition paraît, en effet, déterminer un pan non négligeable voire, en certains cas, dominant de la scène théâtrale contemporaine. Le travail, célébré, de Romeo Castellucci aura force d'exemple, de symptôme, d'illustration d'un support militant au matérialisme démocratique – sans toutefois, bien sûr, en absorber à lui seul toutes les manifestations[23].

Il rappelle la fonction centrale du corps chez Castellucci qui n'hésite pas, par exemple, à mettre à l'épreuve son propre corps dans la scène initiale d'*Inferno*, en l'exposant aux morsures des chiens. L'influence récurrente de l'œuvre de Warhol dans le premier volet consacré au texte de Dante, ouvertement revendiquée (« je me suis rendu compte que l'œuvre d'Andy Warhol, totalement novatrice, représente en réalité, avec un petit décalage, l'enfer »), l'amène à définir l'héritage esthétique qui entre en jeu :

---

crit dans les faits, dans la pragmatique des désirs, dans l'évidence du commerce, au dogme de notre finitude, de notre exposition charnelle à la jouissance, à la souffrance et à la mort ? Un symptôme parmi d'autres : les artistes, les plus inventifs, chorégraphes, peintres, vidéastes, traquent l'évidence des corps, de la vie désirante et machinique des corps, de leur intimité, de leur nudité, de leurs étreintes et de leurs supplices. Tous ajustent le corps contraint, écartelé, souillé, au phantasme et au rêve. Tous imposent au visible la découpe de corps mitraillés par le vacarme de l'univers. La théorie esthétique ne fait que suivre. Un exemple pris au hasard : une lettre de Toni Negri à Raoul Sanchez, du 15 décembre 1999. On y lit ceci : "Aujourd'hui, le corps n'est plus seulement un sujet qui produit et qui – parce qu'il produit de l'art – nous montre le paradigme de la production en général, la puissance de la vie : le corps est désormais une machine dans laquelle s'inscrivent la production et l'art. Voilà ce que nous, les post-modernes, nous savons". "Post-moderne" est un des noms possibles du matérialisme démocratique contemporain. Negri a raison quant à ce que savent les post-modernes : le corps est la seule instance concrète des individus productifs qui aspirent à la jouissance. L'homme, au régime de la "puissance de la vie", est un animal convaincu que la loi du corps détient le secret de son espérance. Pour valider l'équation : existence = individu = corps, la doxa contemporaine doit courageusement résorber l'humanité dans une vision sur-tendue de l'animalité. Les "droits de l'homme" sont une seule et même chose que les droits du vivant. Protection humaniste de tous les corps vivants, telle est la norme du matérialisme contemporain. Cette norme reçoit aujourd'hui son nom savant : " bioéthique". Dont l'envers progressiste emprunte son nom à Foucault : "biopolitique". Notre matérialisme est ainsi celui de la vie. Un bio-matérialisme. Par ailleurs, il est de façon essentielle un matérialisme *démocratique* ».

[23] Cf. Olivier Neveux, « Un matérialisme démocratique : le théâtre de Romeo Castellucci », in *Théâtre / public* n° 194 (2009), p. 67.

> On déduira de cette remarque l'inscription de l'œuvre castelluccienne au sein d'un courant informel, récent, à l'intérieur de l'histoire tourmentée et contradictoire du matérialisme, courant que l'on pourrait qualifier de « postmoderne » (l'un des noms que Badiou donne au matérialisme démocratique) si l'on se souvient que Frederic Jameson relevait précisément « entre les moments haut modernistes et postmodernistes, entre les souliers de Van Gogh et les souliers d'Andy Warhol […] l'émergence d'un nouveau type de platitude, d'absence de profondeur, un nouveau genre de superficialité au sens le plus littéral du terme […] ». Le travail en surface des surfaces de Castellucci, via le nom propre emblématique de Warhol, semble participer de ce mouvement qui ne cherche plus dans d'improbables ou de spéculatives profondeurs des vérités subtilisées au regard mais entend balayer le visible, poser un regard neuf sur le monde abordé par sa matière, ses surfaces : une vision qui « restitue la première émotion de l'enfance et réveille le regard adulte »[24].

Olivier Neveux s'emploie ensuite à critiquer la portée du traitement esthétique de l'image ainsi que le fait que tant de victimes peuplent, de l'aveu même de l'artiste, son théâtre, sans que ce « victimisme » dépasse vraiment le stade du formalisme :

> L'objet, l'image, se tiennent tout seuls, dans une addition dé-dialectisée, pure présence autonome, scandés en séquences, possiblement « déchiffrables » mais point par point, instant par instant, comme une série énigmatique, un emblème. […] Et il est vrai que le théâtre de Castellucci additionne, sur scène, les victimes. Il se crée comme « un victimaire » où se côtoient personnages de fiction, un enfant violé par son père, un père vengé de son fils, des assassins qui miment l'égorgement sur des corps qui s'effondrent, se relèvent et à leur tour miment l'égorgement sur d'autres corps, etc. Chaîne de souffrance sans fin, inintelligible. Car ces corps, dans leur hétérogénéité nivelée, ne disent plus dès lors qu'une seule chose : il y a des corps (souffrants). […] Castellucci soutient, par l'intermédiaire des corps et des langages (pour l'essentiel non-verbaux), que la souffrance et le Mal sont. Il *voit* juste lorsqu'il souligne la somme (l'addition) insensée des souffrances endurées. Il ne dit rien d'autre que ce qui est, ce qu'il serait inconséquent de contester. Le matérialisme démocratique, dans sa variante souffrante ou dans ses inclinaisons jouisseuses, ne dit d'ailleurs rien d'autre que ce qui est. […] Ce théâtre produit des énoncés quant à ce qui est, à la surface de ce qui est, frappé par l'évidence de ce qui est (i. e. ce qui se manifeste). Il travaille à créer un consensus sur l'évidence que ce qui est est (le Mal, la violence), quitte pour cela à mener une bataille frontale contre le public,

[24] *Ibid*., p. 68.

> sommé de communier dans l'évidence de ce qui lui est montré, qu'il en refuse ou non les modalités de présentation[25].

Il achève son analyse critique, axée en particulier sur le spectacle *Inferno*, en remarquant, d'après Alain Badiou, que le matérialisme démocratique qu'on retrouve appliqué, de facto, dans l'œuvre du dramaturge italien dévoile ses limites. Il affirme qu'on ne peut se borner à montrer qu'il y a des corps et des langages, comme c'est le cas chez lui, mais qu'il faut prendre en compte d'autres « vérités »[26], à savoir d'autres pôles d'attraction d'une dialectique culturelle, relevant d'une réflexion plus large sur les thèmes de l'existence et, par conséquent, sur l'expression théâtrale. Même si les réserves d'inspiration philosophique d'Olivier Neveux peuvent paraître beaucoup trop théoriques, on ne peut nier qu'elles visent, sans les trahir, les choix esthétiques revendiqués par Castellucci dans de nombreux entretiens avec la presse et qu'elles en montrent les failles.

Les réserves mentionnées sont finalement assez proches des miennes, dans la mesure où j'ai mis l'accent sur une dramaturgie axée sur une multitude de sollicitations d'images et de situations très physiques qui ne dépassent pratiquement pas le stade de la monstration, de l'apparence. J'insiste tout particulièrement sur le fait que l'approche esthétique de Castellucci, censée être ouverte à une réception très libre de son message et de sa formulation, finit par déboucher sur une succession de tableaux scéniques dont la connexion thématique, difficilement repérable, provoque un désarroi irrémédiable chez les spectateurs.

C'est en paraphrasant une célèbre formule économique (« Trop d'impôt tue l'impôt »)[27] que l'on pourrait dire que la surabondance de formes d'expression et de séquences physiques / matérielles de la scène finit par tuer la scène. Car celle-ci se doit de développer un discours théâtral, même non-verbal, et donc une problématique (séquences événementielles, visuelles, sonores, verbales, etc.) et non pas se cantonner à une tâche qui consiste à enchaîner le morcellement ou la juxtaposition de plusieurs éléments disparates.

---

[25] *Ibid*., p. 68-70.

[26] *Ibid*., p. 70. Pour ce qu'il faut entendre par « vérités » voir Alain Badiou, in Olivier Neveux, « Du côté d'une dialectique lisible / Entretien avec A. Badiou », in C. Biet et O. Neveux, *Une histoire critique du spectacle militant : théâtres et cinémas militants 1966-1981*, Vic-la-Gardiole, L'Entretemps, 2007, p. 182 : « L'exploration des capacités du corps, souffrances, jouissances, actes, est en redondance avec la maxime fondamentale du matérialisme démocratique qui nous domine : il n'y a que des corps et des langages. Or la vocation absolue du théâtre est de dire, par les stricts moyens du corps et du langage, que, justement, il existe autre chose que ces moyens. Le théâtre est dans son essence l'indication d'un au-delà de la restriction démocratique aux ressources individuelles des corps et aux ressources "culturelles" des langages ».

[27] Il s'agit de la formulation synthétique de la modélisation économique libériste d'Arthur Laffer, un économiste américain qui influença, dans les années quatre-vingt, la politique économique de Ronald Reagan et Margaret Thatcher.

D'où ma conviction qu'on est en présence, ici et en d'autres spectacles de cet auteur, d'une dramaturgie beaucoup trop décousue dans sa structure. Une dramaturgie qui ne me semble pas relever véritablement d'une volonté de provocation[28] et qui entraîne surtout un sentiment de frustration voire de confusion chez les destinataires du processus de communication. J'entends par là une confusion à la fois du côté du spectateur et surtout, en amont, du concepteur du spectacle.
Au bilan, les corps et les langages affichés ne relèvent ni de la réalité ni, à proprement parler, d'un imaginaire aux repères précis, mais d'une construction intellectuelle très formaliste, dont la stylisation aigue apparaît comme la marque essentielle d'un essai mal abouti.

Cette théâtralité, dont Castellucci n'est pas le seul représentant à l'époque actuelle, dévoile des modalités d'expression captivantes, parfois même géniales, qui finissent néanmoins par être noyées dans un discours global qui demeure circonscrit. Un tel résultat est la conséquence, à mon avis, d'une esthétique de la matière poussée jusqu'à l'extrême et qui est finalement synonyme d'enfermement dans un univers d'images aussi variées que cryptées et donc d'échec de la communication théâtrale.

Edoardo ESPOSITO
Avignon Université

[28] Francine Di Mercurio (« Le scandale », art. cit.) exprime un jugement favorable sur l'ensemble de l'œuvre de Castellucci : « Si Romeo Castellucci rejette le terme de *provocation*, il semble actionner cependant tous les leviers d'un appel au spectateur mettant le regard en éveil et la sensibilité en mouvement. L'artiste poursuit donc sa quête d'images scéniques dérangeantes, instables, énigmatiques, tour à tour fascinantes et distanciées, afin de mettre en critique les images culturelles, populaires, et télévisuelles de notre société. C'est donc, malgré son déni, une provocation que l'on pourrait qualifier de fructueuse ou créatrice que le metteur en scène cherche à mettre en place, génératrice de pensées nouvelles plus que d'agitation et d'indignation stériles. Le terme de *scandale*, comme effet produit par ce théâtre déstabilisant et hybride, sous-entend l'idée d'un arrêt et d'un basculement vers un autre état de conscience. Il semble qu'avec le spectacle *Sur le concept du visage du fils de Dieu*, ce *scandale* ait permis l'expression d'un "spectateur émancipé" capable de prendre position avec l'artiste et/ou contre de faux procès. […] L'artiste semble donc utiliser les aspects constructifs de la *provocation*, ce qu'il exprime plutôt en termes de mise en *crise* permettant de libérer une pensée créatrice : "Le théâtre est une goutte de poison qui tombe sur la communauté et qui provoque une crise. Mais à travers cette crise, la communauté peut travailler avec le pouvoir de l'imagination et de l'esprit" (Entretien avec Romeo Castellucci, propos recueillis par J.F Perrier. Site du Festival d'Avignon 2012) ».

JEAN-MARIE BESSET À L'AFFÛT DE JEAN-BAPTISTE POQUELIN

Jean-Marie Besset est un des auteurs du théâtre parisien les plus prolixes sans tomber dans le simple théâtre de boulevard. Il a été le directeur du CDN de Montpellier, Théâtre des Treize Vents, nommé par le Ministre de la Culture Frédéric Mitterrand avec l'accord de Georges Frêche, Président du Conseil Régional de Languedoc-Roussillon le 3 novembre 2009. La polémique sur cette nomination trouvera un écho auprès d'Aurélie Filipetti qui refusera de renouveler le contrat pour un second mandat et il quitta son poste le 31 décembre 2013. Les suites judiciaires de cette non-reconduction furent aussi l'objet d'une couverture médiatique inaccoutumée.

Ce n'est pas de cette procédure que je vais parler. Je concentrerai mon discours sur la pièce la plus connue de cet auteur, à savoir *Le Banquet d'Auteuil*, qui considère les relations de Molière et de son jeune disciple Michel Baron en 1670, trois ans avant la mort de Molière sur la scène du *Malade Imaginaire* et dont le rôle sera repris immédiatement par, justement, Michel Baron.

Tout d'abord, j'examinerai ce que l'on peut considérer comme l'indécence de cette pièce, mais aussi plus largement ce que cette indécence reflète de l'époque historique concernée de Théophile de Viau à Michel Baron en passant par, en particulier, Cyrano de Bergerac, Charles Coypeau dit Dassoucy, Jean-Baptiste Lully et Molière lui-même, personnages réels mis en scène dans cette pièce, directement pour la plupart et indirectement pour Théophile de Viau.

Mais mon objectif est de montrer comment l'utilisation de cette indécence, à la fois textuelle et visuelle, ouvre un champ de réflexion qui pose un vrai problème concernant la liberté humaine dans nos sociétés, et en particulier la liberté de provocation ou de bravade de Gascon (pensez au faux Gascon qu'était Cyrano de Bergerac), des artistes qui, en ce XVII^{e} siècle, avait affaire à des délits comme l'indécence, l'hérésie, le blasphème, et tous les délits de lèse-majesté à l'égard du Roi, de la famille royale et de la haute noblesse. La pièce concernée ici fait allusion principalement aux « déviances sexuelles » couvertes à l'époque par le terme euphémique de libertinage, et en premier lieu l'homosexualité, y compris la fable dont Cyrano de Bergerac se moque dans l'original de son discours des nez qu'Edmond Rostand reprendra bien plus tard, selon lequel qui a un long nez est sexuellement sur-doté et a une tendance à se laisser aller dans la « déviance » dont nous parlons[1].

[1] De récentes fouilles à Antiochia ad Cragum en Turquie ont révélé que le mythe du long nez attaché à une sur-dotation sexuelle chez l'homme, ici narcissiquement orientée, était un sujet de plaisanterie dans des toilettes publiques pour hommes il y a 1800 ans : « Narcissus fascinated with his own phallus and Ganymede getting his genitals sponged clean by a bird… Narcissus is shown with an uncharacteristically long nose, which would have been considered ugly by the beauty standards of the time. He looks down, presumably admiring

Ce thème de la liberté sexuelle de l'amour est probablement le thème central du théâtre de Jean-Marie Besset, et cela explique la furie de la polémique autour de sa nomination au CDN de Montpellier. Un rapide parcours des pièces principales de l'auteur permettra de montrer combien son utilisation de l'indécence, en particulier situationnelle et sexuelle, révèle un vrai problème de société encore aujourd'hui. Quand on pense au projet de l'administration américaine de redéfinir le « genre » comme étant exclusivement et inaltérablement le sexe génital déclaré à la naissance avec seulement deux possibilités, on peut voir combien ce thème reste encore d'actualité.

> L'administration Trump envisage présentement de définir de façon étroite le genre comme étant une condition biologique inaltérable déterminée par l'appareil génital à la naissance, ce qui est l'initiative la plus drastique de l'effort gouvernemental de remettre en cause la reconnaissance et la protection par la loi fédérale sur les droits civils des personnes transsexuelles[2].

Signalons sur le même sujet la décision allemande d'avoir un sexe indéterminé à la naissance en plus d'homme et femme, et bien sûr tout le débat sur la différence entre le sexe (disons trois avec les « indéterminés ») et le genre (au moins une bonne douzaine de cas différents). Le dire respire au moins un air de diablerie que certains n'hésiteront pas à qualifier de satanique[3].

I. L'indécence verbale et visuelle du *Banquet d'Auteuil* (2011)

La première mention de l'homosexualité figure dans la première séquence de la pièce au sein du dialogue entre Molière et Michel Baron :

---

the reflection of his conspicuous penis instead of his face. » (Narcisse fasciné par son propre pénis et Ganymède en train de se faire nettoyer les parties génitales par un oiseau avec une éponge… Narcisse est dépeint avec un nez anormalement long, ce qui aurait été considéré comme laid par les canons de la beauté de l'époque. Son regard est tourné vers le bas pour, on peut le présumer, admirer le reflet de son imposant pénis au lieu de son visage.) https://www.livescience.com/64000-dirty-jokes-mosaics-discovered.html, Megan Gannon, Live Science Contributor, 2 novembre 2018

[2] The Trump administration is considering narrowly defining gender as a biological, immutable condition determined by genitalia at birth, the most drastic move yet in a government-wide effort to roll back recognition and protection of transgender people under federal civil rights law. (New York Times, 21 octobre 2018)

[3] Notons que les Hôtels Formule 1 demandent le sexe de leurs clients et donnent trois réponses possibles : Homme, Femme et Autre. De nombreuses organisations vont dans un sens similaire : Homme, Femme, Non-Spécifié. Le Canada reconnaît officiellement cette non-spécification sexuelle avec la mention X pour non-spécifié et U pour unknown (inconnu ou plutôt non-connu).

Baron : … devant le roi en plus, qui a horreur de cette débauche-là…
Molière : C'est un ordre du roi qui t'as rendu à moi.
Baron : On a brûlé le malheureux Chausson… sans même l'étrangler d'abord. Il a poussé un cri abominable…
Molière : Qu'en sais-tu ?
Baron : J'y étais…
Molière : Tu y étais ?... Tu avais quel âge ?...
Baron : Madame Raisin nous avait emmenés à son supplice, sur la place de Grève. Que ça nous serve de leçon…
Molière : Ah ! Mais Chausson s'en était pris à un jeune noble… On l'accusait de blasphème… C'est le crime d'hérésie que le roi a puni… Pas les mœurs.
Baron : Oui mais il n'y a pas que le roi, il y a les Jésuites aussi. Ils veillent, ils sont terribles.
Molière : Je sais. Ils nous ont mis en coupe réglée. Depuis le martyre du grand poète Théophile de Viau… nous voilà forcés de déguiser nos amours en énigmes, de dissimuler nos mœurs, de mettre dans nos aventures des chapons au lieu de garçons…
Baron : Vous avez peur aussi, Molière[4] ?

Cette citation en elle-même n'est pas indécente mais elle plante le décor de la suite. Jacques Chausson est un cas particulier comme le souligne Molière, bien que ce soulignement soit faible car, comme le dit un proverbe, « quand on veut se débarrasser de son chien, on dit qu'il a la rage. » Il fut exécuté le 29 décembre 1661. Un dénommé Claude Le Petit écrivit deux poèmes pour célébrer ce martyre. Le deuxième est un sonnet et se conclut ainsi :

En vain son confesseur lui prêchait dans la flamme,
Le crucifix en main de songer à son âme ;
Couché sous le poteau, quand le feu l'eut vaincu,

L'infâme vers le ciel tourna sa croupe immonde,
Et, pour mourir enfin comme il avait vécu,
Il montra, le vilain, son cul à tout le monde[5].

Cela ne porta pas chance à Claude Le Petit qui fut exécuté non pas, encore une fois, pour ses écrits libidineux, luxurieux ou libertins (entendez ici athées et libre-penseur) mais pour la mise en cause des mœurs de la famille royale et de Mazarin. Il fut exécuté le 1er septembre 1662. Voici un témoignage de son exécution :

[4] Il n'y a pas de pagination pour les citations de la pièce car j'ai travaillé sur un fichier PDF fourni par l'auteur, le texte publié étant introuvable quand j'en ai eu besoin.
[5] Claude Le Petit, « Amis, on a brûlé le malheureux Chausson », 1661.

> Ce jourd'hui premier jour de septembre fust bruslé en place de Grève, à Paris, après avoir eu le poing coupé, fait amende honorable devant Nostre-Dame de Paris esté étranglé Claude Petit, advocat en Parlement, auteur de *L'Heure du Berger*, et de *L'Escole de l'Interest* pour avoir fait un livre intitulé : *Le Bordel des Muses*, escrit l'*Apologie de Chausson*, le *Moyne renié* et autres compositions de vers et de prose pleines d'impiétés et de blasphèmes, contre l'honneur de Dieu, de la Vierge et de l'Estat. Il estoit âgé de vingt et trois ans et fut fort regretté des honnestes gens à cause de son bel esprit qu'il eust peu employer à des choses plus dignes de lecture[6].

Le décor planté contient aussi une allusion à Théophile de Viau, poète mort en 1626 après une vie de bataille et quelques mois après avoir été emprisonné, et qui sait quoi d'autre, et condamné à la mort par le feu, peine commuée en bannissement à vie, avec tolérance qu'il reste sous la garde du duc de Montmorency, son protecteur principal. Dans ce cas on invoqua son irréligion, ses mœurs indignes, mais surtout il était soupçonné d'avoir participé à l'écriture de pamphlets contre le duc de Luynes, le ministre principal de la régente Marie de Médicis mais aussi le favori du jeune Louis XIII presque jusqu'à sa prise du pouvoir qui élimina les Italiens de sa mère et appela Richelieu à la place de Luynes, mort à Longueville de la scarlatine en 1621. Théophile de Viau est l'auteur, entre autres, de la pièce *Pyrame et Thisbé* qui est une charge lourde contre le roi féodal absolu qu'il campe au centre du drame. C'est une histoire d'amour, similaire à celle de Roméo et Juliette, et pourtant très différente justement par le contexte politique français.

C'est dans ce contexte que Jean-Marie Besset cite quelques passages de ces auteurs dans sa pièce de façon provocatrice.

Dans la deuxième séquence de la pièce, Jean-Baptiste Lully ouvre les opérations libertines avec, parlant de son assistant et maître à danser turc, Osman, « Mon petit alezan du désert, te voilà plus accoutumé à être chevauché qu'à chevaucher toi-même. »

Les échanges entre Dassoucy, Lully, Chapelle, Nantouillet, Jonsac et Pierrotin, bientôt rejoint par le spectre de Cyrano de Bergerac, sont marqués par ce ton grivois, pour ne pas dire carrément érotique. Mais dans ce co-texte constant ressortent quelques citations plus fortes encore. Pierrotin, un castrat (en fait bien sûr un contreténor sur nos scènes aujourd'hui) est le vecteur principal de ces citations qui n'en sont pas toujours, généralement chantées.

Pierrotin, improvisant, dit : « Dans les mœurs ottomanes / Enrôlons nos garçons / Avant qu'ils ne se fanent / Et se changent en glaçons. » Et un peu plus loin il ré-improvise : « Pour vivre une heureuse vie, / Il faut des enfants, une

[6] Guillaume Colletet (12 mars 1598-11 février 1659). Citation donnée sans spécifications par Wikipédia dans son article sur Claude Le Petit :
https://fr.wikipedia.org/wiki/Claude_Le_Petit

femme / Que tout le monde vous envie / Il y va du bonheur de l'âme ; / Mais pour l'humeur il faut en outre / De très jolis garçons à foutre. » On est bien là dans la provocation verbale qui se veut indécente même pour l'assistance de ce banquet. C'est du moins notre façon de voir aujourd'hui, mais encore en 1670 les pratiques et mœurs féodales survivaient et les pages et les apprentis écuyers[7] rendaient bien des services de ce genre. Il passe ensuite à une citation beaucoup plus sobre de Molière sur une musique de Dassoucy : « Loin de moi, loin de moi tristesse / Sanglots larmes soupirs / Je revois la Princesse / Qui fait tous mes désirs. »

Et c'est justement sur ces entrefaites que Cyrano apparaît. Il cite un passage de ses *États et Empires de la Lune* qui peut sembler critiquable quand il dit : « Je crois que la Lune est un monde comme celui-ci, à qui le nôtre sert de Lune. » Il est accusé immédiatement d'impiété et menacé du fagot. Mais l'évocation par Cyrano des querelles avec Dassoucy pour les garçons qui leur servaient de conquêtes les amène immédiatement à disserter sur la fesse du danseur qui décroise les jambes, Osman, celle du bretteur qui croise le fer, Nantouillet, et bientôt celle du comédien, Michel Baron, qui ne croise ni ne décroise quoi que ce soit car il ne sait que se parader sur scène en prétendant être qui il n'est pas, et donc en faisant le beau comme dirait Shakespeare.

> La vie n'est qu'un fantôme errant, un pauvre comédien / qui se pavane et s'agite durant son heure sur la scène / et qu'ensuite on n'entend plus ; c'est une histoire / dite par un idiot, pleine de fracas et de furie / et qui ne signifie rien[8].

Cyrano demande alors, ou plutôt ordonne, à Lully d'obliger son Alessandro (dixit Osman) à montrer ses fesses et Nantouillet à se déculotter.
Pierrotin en profite pour conclure la citation du texte de Molière sur la musique de Dassoucy : « Ô célestes plaisirs / Doux transports d'allégresse ! / Viens mort quand tu voudras / Me donner le trépas / J'ai revu ma princesse ! » Et cette princesse rime bien sûr avec les fesses réclamées par Cyrano et les fesses déculottées d'Osman (dixit Alessandro) et de Nantouillet. Mais Pierrotin va plus loin et cite la fin d'un

[7] « Au Moyen Âge, un page était l'intendant d'un chevalier, un apprenti écuyer. Un jeune homme servait comme page durant sept années, dès l'âge de sept ans. À quatorze ans, il pouvait devenir écuyer et à vingt et un pouvait devenir lui-même chevalier. Des pages servaient aussi dans les châteaux et les grandes maisons allant chercher ce qu'on leur demandait ou portant des messages pour les nobles et les gentilshommes ainsi que pour la famille royale. Ces garçons étaient le plus souvent les descendants de grandes familles qui apprenaient ainsi les règles de la cour et établissaient des contacts pour leur vie d'adulte. » comme dit pudiquement Wikipédia, https://fr.wikipedia.org/wiki/Page_(serviteur)

[8] Life's but a walking shadow, a poor player / That struts and frets his hour upon the stage / And then is heard no more: it is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing. Traduction de François-Victor Hugo :
https://fr.wikisource.org/wiki/Macbeth/Traduction_Hugo, *Œuvres complètes de Shakespeare*, Paris, Pagnerre, 1866, Volume 3, p. 71-174)

sonnet de Théophile de Viau : « Mon Dieu, je me repens d'avoir si mal vécu / Je fais vœu désormais de ne foutre qu'en cul. » En fait, la citation est tronquée pour éliminer le versant féminin et morbide de ce poème, mais je vous laisse juges :

Sonnet

Philis, tout est foutu, je meurs de la vérole ;
Elle exerce sur moi sa dernière rigueur :
Mon vit baisse la tête et n'a point de vigueur,
Un ulcère puant a gâté ma parole.

J'ai sué trente jours, j'ai vomi de la colle,
Jamais de si grands maux n'eurent tant de longueur,
L'esprit le plus constant fût mort à ma langueur,
Et mon affliction n'a rien qui la console.

Mes amis plus secrets ne m'osent approcher,
Moi-même, en cet état, je ne m'ose toucher ;
Philis, le mal me vient de vous avoir foutue.

Mon Dieu, je me repens d'avoir si mal vécu :
Et si votre courroux à ce coup ne me tue,
Je fais vœu désormais de ne foutre qu'en cul.

Et Dassoucy enchaîne sur ce « cul » pour élargir le débat, c'est-à-dire amplifier le dénuement, la nudité des deux danseur et bretteur : « Oui… mais le cul tout seul, cela ne veut rien dire, il faut la cuisse aussi, le mollet, et jusqu'au pied enfin descendre tout à fait… » et de « statues la culotte baissée » au « jugement de Pâris » (une pièce de Dassoucy[9]) où trois déesses demandent au berger Pâris de juger laquelle est la plus belle, et enfin à « trois dames aux jupes retroussées » la demande émerge de compléter la nudité des deux jeunes gens, danseur et bretteur, et de ternariser le spectacle avec un comédien, ce que Molière refuse. L'assistance alors demande Baron. Les trois grâces célèbres, ou les trois déesses du *Jugement de Pâris*, deviennent ainsi « Un escrimeur, un danseur, et un comédien. » Ils exigent Baron. Baron apparaît et accepte volontiers de se dénuder. Pierrotin peut alors conclure : « Messieurs… les trois grâces de la Gascogne, de la France, et de la Turquie. » Et cela n'est pas sans être l'écho de, justement, *Le Jugement de Pâris* de Dassoucy. Rassurez-vous, je ne citerai pas tout le grivois un peu pervers de ce texte plus libidineux que simplement libertin. Mais ce passage suffira qui tourne autour du « beau visage qui nez a » opposé au « visage qui nez n'a ». Pâris peut en fin de démonstration par les trois déesses admirer un étal de visages qui nez ont et de visages qui nez n'ont (orthographe et ponctuation de l'édition originale) :

[9] Charles Coypeau Dassoucy, *Le Jugement de Pâris en vers burlesques*, Paris, Quinet1648, CreateSpace Independent Publishing Platform, FB Éditions, 5 mai 2015, ISBN-13 : 978-1512050288.

Mais Vénus les dévergogna
Commençant toute la première
[*suit un striptease complet*]
Qui fit voir sur peau douillette,
Un certain petit joly cas,
Qu'on dit, mais qu'on n'imprime pas.
Junon, Dame pudique et sage,
Despouilla son cul de menage,
Qu'elle estalla dedans ces lieux
Comme mesnagere des Cieux.
Pour Pallas la fiere pucelle,
Mettant bas, et pique, et rondelle,
Monstra dessous son calleçon
Qu'elle estoit fille et non garçon[10].

Ces trois jeunes gens nus vont alors dire, pour Baron, et mimer, pour Osman et Nantouillet, l'épisode des *États et Empires du Soleil* de Cyrano où un chêne lui (au narrateur de cette œuvre que nous assumons être Cyrano lui-même) « conte l'origine de l'amour », la fameuse amitié de Pylade et d'Oreste. Pylade-Nantouillet meurt sur le corps mort d'Oreste-Osman et ils se transfigurent en deux arbres qui entrecroisent leurs branches et produisent des pommes miraculeuses : « On n'avait pas sitôt mangé des pommes de l'un, qu'on devenait éperdument passionné pour quiconque avait mangé du fruit de l'autre. » Réécriture libidineuse, licencieuse et homosexuelle de la « pomme » de l'arbre de vie du paradis terrestre, arbre que l'on ne retrouvera que dans la Jérusalem messianique de l'Apocalypse de Saint Jean.

Pierrotin va alors, un peu plus tard, chanter la Passacaille de l'opéra de Lully, *Renaud et Armide*[11] pour conclure cette deuxième séquence de la pièce :

Les plaisirs ont choisi pour asile,
Ce séjour agréable et tranquille.
Que ces lieux sont charmants

[10] Charles Coypeau Dassoucy, *Le Jugement de Pâris en vers burlesques*, Paris, Quinet 1648, p. 36-37.

[11] Jean-Baptiste Lully, *Renaud et Armide*, opéra dont je n'ai retrouvé la trace que sous le titre d'*Armide*, créé au Théâtre du Palais Royal le 15 février 1686, ce qui rend la citation anachronique. Le titre *Renaud et Armide* fut utilisé par Jean Cocteau en 1943 pour une tragédie de son cru. Le célèbre tableau *Renaud et Armide* de Nicolas Poussin est de 1620. L'œuvre de référence de Torquato Tasso, *La Jérusalem délivrée*, est de 1581. Le tableau de Nicolas Poussin a une histoire complexe car il existe un autre tableau sur le sujet sous le titre *Armide surprenant Renaud endormi* (version de Londres) datée de 1628-1630 et totalement différente du premier tableau, ainsi qu'une autre version sous ce même titre *Armide surprenant Renaud endormi* (version de Moscou) datée de 1630-1635 et qui correspond picturalement au premier tableau cité.

Pour les heureux amants.
C'est l'amour qui retient dans ses chaînes,
Mille oiseaux qu'en nos bois nuits et jours on entend,
Si l'amour ne causait que des peines,
Les oiseaux amoureux ne chanteraient pas tant.

Et dans le contexte et le co-texte de cette séquence, la passacaille devient très perverse, bien que la coupe de la troisième strophe soit imposée par le discours vers lequel je vais incessamment me tourner : l'amour pour les personnes âgées, comme Molière :

Jeunes cœurs, tout vous est favorable,
Profitez d'un bonheur peu durable.
Dans l'hiver de nos ans l'Amour ne règne plus,
Les beaux jours que l'on perd sont pour jamais perdus.

La troisième séquence est d'un autre type de provocation. Cyrano seul dans son autre vie convainc les participants ivres du banquet de venir se noyer dans la Seine en bas du jardin de la maison et d'ainsi le rejoindre dans son autre vie. Seul Baron réagit et va chercher Molière qui les convainc qu'il est vain de se noyer dans la nuit, sans public, et qu'il vaut mieux attendre huit heures pour que la gloire de cette mort soit vue et attestée par un public qui ne pourra qu'applaudir à ce grand courage. La quatrième et dernière séquence de la pièce montre Baron lisant la pièce *Le Pédant Joué* de Cyrano de Bergerac que Molière et Chapelle vont réécrire sous le titre *Les Fourberies de Scapin*. La séquence n'est là que pour montrer comment Baron conquiert sa liberté de mouvement dans le cadre d'une collaboration étroite avec Molière dans la compagnie, collaboration qui fera de lui le successeur désigné et reconnu de Molière. Ainsi l'indécence verbale et visuelle n'est-elle présente que dans les deux premières séquences de la pièce et principalement dans la deuxième partie de la deuxième séquence, quand les trois « garçons » sont nus sur scène et paradent comme tout acteur se doit de le faire si l'on en croit Shakespeare lui-même. Il est vrai que l'on en a vu d'autres, y compris l'auteur et acteur Sébastien Thierry s'adressant au nom de la Fédération du Spectacle à la Ministre de la culture Fleur Pellerin dans le cadre de la 27^{e} Nuit des Molières en 2015 dans une nudité complète et en adresse rapprochée. Il semble que la ministre trouva cet épisode divertissant bien que cela n'ait rien changé à un quinquennat qui, dans la culture, ne fit pas grand-chose.

II. Libertinage, de la vie à la mort, via le grand âge

Pour Cyrano de Bergerac, qui n'est ici qu'un mort-vivant, en d'autres termes un spectre, le libertinage ne dépasse pas les mots et bien sûr, puisqu'il ne peut plus toucher vraiment, les yeux. Mais regardons la situation de ce banquet de plus près.

Il n'y a que des hommes sur la scène et les seules femmes auxquelles il est fait allusion sont Armande Béjart, l'épouse de Molière, et Laforêt, sa vieille servante. Armande Béjart est à Paris et Molière est à Auteuil après la séparation d'avec Armande Béjart imposée par elle, selon les dires de Molière lui-même dans la première séquence de la pièce. Laforêt est couchée et doit avoir le sommeil très lourd car le banquet semble plutôt bruyant.

Les hommes vont systématiquement par paires. Jean-Baptiste Lully est accompagné de son répétiteur, le danseur turc Osman que Lully houspille régulièrement, sexuellement ou non. Le chevalier de Nantouillet est accompagné de celui qui le contrôle, le marquis de Jonsac, bien que ce soit Nantouillet qui joue le rôle du partenaire sexuel sans que l'on sache qui des deux domine l'autre. Charles Coypeau dit Dassoucy est accompagné de son ancien page, le castrat Pierrotin, qui use systématiquement de citations chantées, grivoises ou non. Il est bien sûr le dominé dans ce couple. Jean-Baptiste Poquelin dit Molière est accouplé avec Michel Boyron dit Baron, et c'est ce couple justement qu'il est important de poser comme différent et d'explorer. Claude-Emmanuel L'Huillier dit Chapelle loge chez Molière, son ami, et est à peu près du même âge. Il est le troisième personnage du couple Molière-Baron, ménage à trois très clairement posé dans la première et la quatrième séquence de la pièce. Seul donc Cyrano de Bergerac n'a pas de partenaire et il n'a alors que les mots et les yeux pour se plaindre, accuser, regarder et également pleurer, des larmes de crocodile bien sûr.

Deuxième remarque : ces couples sont tous déséquilibrés en âge : Lully-Osman, 38 ans contre 20 ; Dassoucy-Pierrotin, 65 ans contre 28 ; Molière-Baron-Chapelle, 48 ans contre 17 et 44. Le couple Nantouillet-Jonsac est l'exception. Le marquis socialement plus élevé que le simple Chevalier est cependant le plus jeune à 27 ans contre 29. Cyrano de Bergerac est seul à 36 ans, âge de sa mort en 1655, et donc 51 ans en 1670, date de ce banquet. Il n'est donc pas le plus vieux et Dassoucy se gausse un peu de lui car, dans la relation entre eux quand Cyrano était jeune, c'est Dassoucy qui dominait le couple.

Deux couples, Lully-Osman et Dassoucy-Pierrotin, sont nettement dominant-dominé. La relation alors est purement érotique, sexuelle, et les dominants plus vieux cherchent à satisfaire leurs désirs libertins, leur désir de libertinage étant compris comme une sexualité non conforme aux canons jésuites, avec leurs jeunes ou plus jeunes partenaires. Le cas de Nantouillet-Jonsac est difficile à qualifier dans ce contexte sinon comme une simple liaison libertine plus ou moins stabilisée par le fait qu'un chevalier se doit de servir un marquis tout comme un page se doit de servir son chevalier. Il n'y a dans cette relation rien d'étonnant dans le contexte postféodal de cette société d'ancien régime.

Dassoucy sera cependant celui dont Cyrano rappellera le passé et surtout l'épisode des Précieuses de Montpellier. C'est une allusion directe à l'ouvrage de Dassoucy en premier lieu, *Les Avantures de Monsieur Dassoucy*, publié en 1654 ou 1655, qui compte trois chapitres sur l'épisode de Montpellier où Dassoucy fut emprisonné sur la dénonciation des précieuses de Montpellier pour le crime de sodomie. Citons les titres des trois chapitres :

> Chap. XII. – Dassoucy passe à Montpellier d'où il sort glorieux et triomphant, après avoir confondu tous ses ennemys. La cause de sa disgrâce… p. 129.
> Chap. XIII. – Dassoucy fait une plaisante et courte description de sa prison…. p. 139.
> Chap. XIV. – Dassoucy, après son élargissement, passe encore trois mois à Montpellier chez M. de Vitrac…. p. 145.[12]

> Mais dans la foulée de la publication de cet ouvrage, Chapelle et Bachaumont publient *Voyages de Chapelle et de Bachaumont*, 1656, dans lequel sept pages sont consacrées à leur passage à Montpellier et à la découverte de l'affaire des Précieuses de Montpellier et de l'hystérie dans la ville parmi ces précieuses, et plus largement les femmes, exigeant la mort sur le bûcher de Dassoucy. Ces pages fortement humoristiques et satiriques sont considérées, dans la pièce qui nous occupe, par Dassoucy comme la cerise sur le gâteau qui ruina sa réputation à jamais. Notons que le page de Dassoucy, à cette époque, était justement le castrat Pierrotin qui devait avoir treize ou quatorze ans, et donc castré depuis trois ou quatre ans[13].

Je ne peux résister à l'envie de vous donner la scène à Montpellier après que les deux auteurs eurent quitté le salon des précieuses pour pouvoir rire sans crainte de leur préciosité.

Là, dans la rue, le spectacle était pour le moins spécial :

> Nous eûmes toutes les peines du monde à passer dans les rues, à cause de l'affluence du peuple.

---

[12] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k354090/f1.image, *Aventures burlesques de Dassoucy* (Nouvelle édition, avec préface et notes par Émile Colombey, Assoucy, Charles Coypeau d' (1605-1677). Auteur, Paris, Adolphe Delahays, Libraire-Éditeur, 1858, édition numérisée en photo seulement. Édition originale, 1654-55, *Les Avantures de Monsieur Dassoucy*. Notons qu'elles n'ont rien de burlesque dans l'édition originale car à Montpellier, avant Louis XIV (sous la régence de Mazarin), ce « crime de sodomie » faisait encourir à son auteur la peine de mort par le bûcher. La justice royale imposée par Louis XIV dans toutes les provinces du royaume prendra ses distances d'avec ces pratiques pour les délits de sorcellerie et les délits sexuels comme la sodomie.

[13] *Voyages De Chapelle Et De Bachaumont*, 1656, Version Numérisée : *Voyage De Chapelle Et Bachaumont, Suivi De Quelques Autres Voyages Dans Le Même Genre, Et Du Conte De Tangu Et Félime*, Par Laharpe, Paris, Lebègue, Imprimeur-Libraire, 1821. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62970737/f1.image.texteImage, Autre version : https://fr.wikisource.org/wiki/Voyage_de_Chapelle_et_de_Bachaumont#, *Œuvres de Chapelle et de Bachaumont, Voyage en Provence et en Languedoc, Voyage De Chapelle Et De Bachaumont*, p. 80-86, version numérisée de *Œuvres de Chapelle et de Bachaumont*, texte établi et annoté par Tenant de Latour, Maison d'édition P. Jannet, Paris, 1854.

Là d'hommes on voyoit fort peu ;
Cent mille femmes animées,
Toutes de colère enflammées,
Accouroient en foule en ce lieu
Avec des torches allumées.
Elles écumoient toutes de rage, et jamais on n'a rien vu de si terrible. Les unes disoient que c'étoit trop peu de le brûler ; les autres, qu'il falloit l'écorcher vif auparavant, et toutes, que, si la justice le leur vouloit livrer, elles inventeroient de nouveaux supplices pour le tourmenter. Enfin,
L'on aurait dit, à voir ainsi
Ces Bacchantes échevelées,
Qu'au moins ce monsieur d'Assouci
Les auroit toutes violées.
Et cependant il ne leur avoit jamais rien fait. Nous gagnâmes avec bien de la peine notre logis, où nous apprîmes, en arrivant, qu'un homme de condition avoit fait sauver ce malheureux, et quelque temps après on vint nous dire que toute la ville étoit en rumeur, que les femmes y faisoient une sédition, et qu'elles avoient déjà déchiré deux ou trois personnes, pour être seulement soupçonnées de connoître d'Assouci. Cela nous fit une très grande frayeur ;
Et, de peur d'être pris aussi
Pour amis du sieur d'Assouci,
Ce fut à nous de faire gille.
Nous fûmes donc assez prudents
Pour quitter d'abord cette ville,
Et cela fut d'assez bon sens.
Nous nous sauvons donc comme des criminels par une porte écartée, et prenons le chemin de Massillargues, espérant d'y pouvoir arriver avant la nuit. À une demi-lieue de Montpellier, nous rencontrâmes notre d'Assouci avec un petit page assez joli qui le suivoit.

Cyrano jouera ensuite sur la rivalité musicale du jeune Lully, maître à danser de Louis XIV et intendant de la musique, et du vieux Dassoucy, condamné à vivre aux crochets de Molière et d'autres amis faute de pension ou de commandes du roi. Cyrano ira jusqu'à accuser Lully d'utiliser sa proximité de tous les matins avec le roi comme maître à danser pour susurrer dans l'oreille du souverain tout ce qu'il peut pour discréditer ceux qui pourraient le concurrencer, et en premier lieu Molière. Sans vouloir approfondir plus que nécessaire, nous touchons ici à l'indécence sociale qui peut exister dans un système artistique fondé sur le seul mécénat d'un souverain et de quelques grands nobles capables d'avoir leur propre cour.

La pièce semble cependant clairement indiquer que Molière est riche car privilégié d'avoir sous son contrôle un théâtre à Paris qui ne désemplit pas. Les musiciens sont davantage soumis à des commandes pour des événements de cour,

sauf ceux qui travaillent en musique sacrée et dépendent ainsi des commandes de l'église.

L'auteur de cette pièce va jusqu'à clairement dire et montrer comment Lully mendie 15 000 livres, immédiatement réduites à 12 000 de Molière contre une rente de six cents livres par an. Comme la santé précaire de Molière est connue et largement indiquée dans la pièce – et nous savons qu'il n'a plus que trois ans à vivre –, la rente est ridicule et Lully est un exploiteur. Là aussi, nous touchons à l'indécence de certains à l'égard de ceux qu'ils appellent leurs amis.

Mais une fois Molière retiré pour cause de santé fragile et de repos obligatoire avec « lait et fromages maigres », ce qui permet au ballet des trois jeunes gens nus de se dérouler, on passe dans la troisième séquence à une autre horreur causée par Cyrano de Bergerac qui apparaît ici comme absolument ignoble après tous les ragots contre les uns et les autres qu'il a accumulés. Prenant avantage de leur ivresse fort avancée – aux frais de Molière bien sûr –, il les manipule et les incite à venir le rejoindre de l'autre côté du Styx en se noyant collectivement à trois heures du matin dans la Seine en bas du jardin de la maison de Molière. Cyrano de Bergerac apparait alors comme le summum de l'indécence sociale fondée sur la médisance et bien d'autres travers, comme la jalousie d'être mort et seul et la peur de cette solitude absolue, puisqu'il n'a pas encore rencontré Théophile de Viau, Socrate et Jules César. Et c'est Molière qui ramène la bande d'assoiffés ivres, prévenu qu'il fut par Baron, sur la berge et la terre ferme, avec la promesse de se joindre à eux tous à huit heures quand un public sera là pour voir l'héroïque suicide collectif qui n'aura bien sûr pas lieu, car ils auront dessaoulé et, de toute façon, on ne fait pas cela en plein jour et au soleil, sauf comme des acteurs, et donc de façon illusoire.

Il ne reste plus alors qu'à se demander ce que toute cette indécence cache ou révèle sur le couple Molière-Baron qui est certes représentatif des autres couples mais est d'un type différent, avec des objectifs tout aussi différents.

III. Molière et Baron, du maître au disciple

Il ne s'agit pas ici du Molière historique mais du personnage dépeint par Jean-Marie Besset. Il est tout entier défini dans la première séquence de la pièce. « Molière : Le bonheur, c'est le sourire qui naît sur ton visage, quand tu vois l'être aimé qui marche à ta rencontre. Et que cet être partage cette belle joie de t'apercevoir. » La discussion porte sur Armande Béjart qui ne rend pas l'amour que Molière lui porte, et c'est Chapelle qui le dit clairement :

> *Chapelle* : Toi qui sais si bien peindre le faible des autres hommes, tu tombes dans le plus ridicule de tous, celui d'aimer une personne qui ne répond pas à la tendresse que tu as pour elle... Les femmes qui méritent un attachement sincère se comptent sur les doigts d'une main… [L]'intérêt, l'ambition et la vanité sont le nœud de toutes leurs intrigues […]

> *Molière* : Ne vois-tu pas que ce que tu dis des femmes pourrait s'appliquer aux hommes sans en changer une lettre ?

Et c'est là qu'un lapsus linguae piège Molière et révèle qu'il parlait d'un homme et non pas d'Armande et que cet homme est Michel Baron, revenu la veille après trois ans d'absence quand il est parti alors que Molière écrivait pour lui la pièce *Mélicerte* qui ne sera jamais achevée. Il semble que ce fut une gifle d'Armande Béjart qui causa sa fuite quand il avait quatorze ans. Il en a maintenant dix-sept et dort dans le lit de Molière.

Mais Molière est dépeint comme un perfectionniste en relations humaines, du moins amoureuses, comme en écrivain ou poète. Il tient donc à ce que sa relation avec Michel Baron soit parfaite – et ce dans les deux sens.

On comprend, dès les premiers mots de Michel Baron quand il se réveille, que cela va être difficile. « *Baron* : J'ai trouvé votre lit trop mou. Si je n'avais pas été si fatigué, je n'aurais point dormi du tout… Et puis, j'ai eu l'impression qu'on me regardait. » Molière qui est le « tapissier et valet de chambre du roi », proteste au nom de sa charge héritée de son père. Mais il présente ensuite son ambition à Michel Baron résistant au nom du roi qui n'aime pas la débauche et de Chausson et Théophile de Viau dont nous avons parlé. Il n'en reste pas moins que Molière est catégorique. « *Molière* : Ton retour me donne du courage… Dorénavant il y aura dans toutes mes pièces une scène pour toi et moi, ensemble, un petit jardin à la vue de tout le monde, et dont nous serons seuls à savoir le secret… »

Mais Michel Baron a une autre envie derrière la tête, qu'il exprime tout de go à ce moment-là.

> *Baron* : Madame Raisin nous vitupérait du matin au soir… Dans toute ma vie, je n'ai connu que ce régime des reproches et des coups de trique… jusqu'à ce grand soufflet que m'a baillé votre femme devant toute la troupe ! … [S]i votre cœur est sincère, il faut me promettre que jamais plus vous ne me querellerez… Molière, vous me promettez ? Je ne veux point passer ma vie à continuer à être grondé de la sorte…

Il lui dicte alorscet engagement : « Je soussigné Jean-Baptiste Poquelin, dit Molière, atteste que quels que soient les griefs que je pourrais avoir contre Michel Baron, jamais je ne lui en tiendrai rigueur ni jamais ne les lui ferai valoir pour les lui reprocher. À Auteuil, le 14 mai 1670. Signé… » Cette promesse sera le clou de la fin de la pièce quand Michel Baron partira pour Paris et Versailles pour une semaine. Son désir de liberté dans le cadre même de sa relation avec Molière est à la fois clair et ambigu, donc compliqué, plus pour Molière que pour Baron.

> *Baron* : Écrivez-moi, Molière, le rôle de ma vie !... Laissez-moi par vos vers conquérir tout Paris… mais de grâce, mon maître ! Ne faites pas de votre maison une cage ! Ni de votre théâtre où vous pouvez tout dire une prison pour moi ! N'essayez pas de tenir en laisse Michel Baron, comme au bout du

> Pont Neuf Brioché montrait son petit singe ! Vous savez ce qu'il en est advenu : Cyrano l'a tué[14] ! ... Ma liberté… Je suis dans votre troupe… et je loge chez vous… que voulez-vous de plus ?... Oui, mais moi, j'ai ce petit papier-là… Il est daté d'hier… Vous ne pouvez pas l'avoir oublié… Laissez-moi à ma guise partir, Molière… donnez du mou à mon licou… C'est le plus sûr moyen de me voir revenir… Je vais passer quelques jours à Paris. Je verrai La Grange, et la troupe… Si nous ne nous retrouvons là-bas, dans huit jours, vous me verrez ici… Bien le bonjour mon vieux ! Ne faites pas cette tête… Une semaine est si vite passée !

Le terme « mon vieux » employé dans la pièce deux fois, au début et ici à la fin, est un terme d'affection de la part de Michel Baron. Il contient toute l'ambiguïté de la relation qu'il veut. Il veut une relation avec Molière qui est « vieux » et a donc l'expérience, les relations et les moyens d'écrire, de monter et de mener au succès les pièces de théâtre dans lesquelles Michel Baron sera le jeune premier qui charmera le public de Paris, et éventuellement de la cour, une relation de collaboration auteur-acteur. D'emblée, il accepte d'être cet acteur dont Molière a besoin sur scène. Il accepte aussi d'être celui qui va inspirer le travail de Molière simplement en étant à distance rapprochée avec une accolade de temps en temps, et un baiser de disciple à maître qui ne soit pas un baiser de Judas, que ce soit Jésus qui ait demandé à Judas de tenir ce rôle ou que ce soit l'appât du gain de Judas qui lui ait fait tenir ce rôle. Ce baiser sera de la part de Michel Baron double : celui d'un bénéficiaire des largesses de Molière et celui d'un jeune acteur reconnaissant de la chance qu'on lui donne de briller sur scène et de s'octroyer un avenir.

Molière trouve, lui, l'inspiration dont il a besoin pour continuer à écrire et à jouer dans l'amitié de et avec Baron, et apprécie la liberté de mouvement de l'un comme de l'autre, découvrant ainsi que l'amour n'est pas la dépendance mais que c'est la force créatrice partagée qui crée l'émotion à la fois sentimentale et mentale : Molière devra apprécier encore plus l'accolade et le baiser de son ami et disciple Michel Baron quand ils se rencontreront régulièrement, et l'inspiration qu'il cultivera pendant ses absences. La dernière séquence de la pièce avec Chapelle et

---

[14] *Combat de Cyrano de Bergerac avec le singe de Brioché, au bout du Pont-Neuf.* Attribué à Charles Coypeau d'Assoucy
HTTPS://FR.WIKISOURCE.ORG/WIKI/COMBAT_DE_CYRANO_DE_BERGERAC_AVEC_LE_SINGE_DE_BRIOCH%C3%A9,_AU_BOUT_DU_PONT-NEUF « Ce livret a été publié plusieurs fois, et n'en est pas pour cela moins rare : c'est ce qui nous [l'éditeur de la page, dernière modification de cette page faite par le-dit éditeur le 17 mars 2012 à 12:35] engage à le donner ici. M. Ch. Magnin pense que la première édition, devenue tout à fait introuvable, dut suivre de près la mort de Cyrano de Bergerac, arrivée en 1655. (*Hist. des marionnettes*. Paris, 1852, in-8º, p. 136.) En 1704, il en parut une autre, celle-là même dont nous suivons le texte, d'après l'exemplaire qui a appartenu à Ch. Nodier, et que M. Le Roux de Lincy, son possesseur actuel, a bien voulu nous communiquer. M. Ch. Magnin parle d'une troisième édition, donnée en 1707, et d'une autre parue de nos jours, aussi d'après celle de 1704. »

Michel Baron est typique. Ils reprennent la pièce de Cyrano de Bergerac, *Le Pédant Joué*, et la réécrivent comme *Les Fourberies de Scapin* où Scapin sera Molière et Michel Baron Octave, le fils de Géronte, déplaçant la galère turque de Saint-Cloud à Naples. C'est cette ambivalence de l'amitié qui lie un créateur âgé et son disciple beaucoup plus jeune, force nécessaire pour que le maître âgé puisse continuer à créer et aborder la dernière phase de sa vie en sachant qu'il a derrière lui un jeune disciple qui continuera son travail après son départ. Et Molière n'a plus désormais que trois ans à vivre ! Il est donc temps qu'il se dote de son continuateur testamentaire.

On voit donc que toutes les indécences de la pièce ne sont, en fait, que l'emballage d'un problème bien plus capital et c'est le mort Cyrano de Bergerac qui, en demandant de voir la fesse du danseur et du bretteur, a fait dériver un banquet entre couples d'amis en une débauche plus visuelle que réelle. Il ne faut pas faire confiance aux morts. Ils ne savent plus rien de la vie. La question est alors de se demander si tout le théâtre de Jean-Marie Besset fait la même transposition d'une situation indécente au premier abord à un problème ou une situation plus cruciale en profondeur. Je vais parcourir quelques pièces rapidement.

IV. Indécence sociale ou nerf dramatique

Il ne s'agit pas non plus de couvrir toute l'œuvre de Jean-Marie Besset. Il ne s'agit pas d'analyser en détail certaines œuvres. Mais il s'agit de montrer diverses formes d'indécence et comment elles mènent à une réflexion beaucoup plus profonde. Je vais suivre les dates de publication, ou de réception pour les pièces non-publiées ou dont je n'ai pas pu avoir un exemplaire édité.

Commençons par *Ce qui arrive et ce qu'on attend* (1990). Nous avons ici l'indécence administrative qui convoque dans des ministères des architectes pour un projet de monument européen sur la lune et les fait patienter des heures durant, remettant les rendez-vous et convocations librement. Cela révèle l'incohérence de ce concours et vise à bien laisser entendre à tous que les bureaucrates sont les maîtres du jeu. Mais la responsable principale dans le ministère concerné ajoute à cela l'indécence d'entretenir des rapports sexuels avec certains candidats de ses « amis » et ensuite en demande plus administrativement et les rabroue car elle détient cette autorité et sait que ces hommes ne parleront pas craignant d'être alors accusés de « harcèlement » sexuel pour gagner une faveur. Ambigu mais juste. Trois personnages principaux se partagent l'indécence d'un autre type, l'indécence existentielle. Philippe Derrien rentre d'Afrique après un long séjour avec son épouse Nathalie Derrien.

Les noms sont bien sûr indécents. Quand il était au lycée il était très proche de Jason Feyder qui réalisait son homosexualité naissante par son voyeurisme visant son ami qui, lui, faisait preuve d'un certain exhibitionnisme qu'il défend comme étant l'absence de pruderie mais sans fond. Au moment présent, Jason Feyder est le spécialiste européen de ce concours et il est gêné par la présence de son ami d'il y a longtemps parmi les candidats. Il lui révèle son homosexualité, son

attirance pour lui au temps du lycée, et le fait qu'il a le sida. Le sida ici est le maître en indécence. La relation entre Philippe Derrien et Nathalie Derrien se délite et Jason Feyder est hospitalisé pour la dernière étape de cette maladie (au début des années 1990 on en mourait inéluctablement), et Philippe Derrien décide d'aller assister son ami de longue date dans ses derniers jours d'hospitalisation, comme si c'était donner à Jason Feyder une dernière satisfaction qui ne sera jamais sexuelle mais qui simplement d'empathie et d'amitié. Je ne sais pas si l'auteur a choisi le nom de Philippe Derrien pour ses initiales, mais cela n'est probablement qu'une petite taquinerie sur un sujet lourd de sens dans son indécence.

Prenons maintenant *Rue de Babylone* (2004). Ici, on a la parfaite indécence sociale qui commence sur le ton de la honte de la part d'un patron de presse vivant dans un complexe d'appartements luxueux de, justement, cette rue de Babylone. Un soir, tard, peu avant Noël (décoration du hall oblige), il est abordé par un SDF qui lui demande de le laisser passer la nuit dans le hall de son appartement car on lui a volé son duvet et ses cartons. Et ainsi on tombe de honte en pitié, de fausse empathie en brutalité sociale qui fait que le patron de presse lui donne mille euros pour se débarrasser de lui quand il découvre que le SDF le fait chanter car il a repéré qu'il a une liaison avec une femme qui n'est pas la sienne. Mais on passe alors encore une étape quand le SDF révèle qu'il est l'ancien partenaire de la femme concernée au moment où ils dansaient le tango dans des boîtes de New York comme professionnels, bien sûr sans papiers. Et là, de révélation en révélation, le SDF finit par tuer le patron de presse, par prendre son téléphone portable, et ainsi pouvoir appeler son ex-partenaire pour la récupérer. Cette indécence sociale criminelle montre combien des patrons de presse de gauche comme on dit n'appliquent en rien leurs discours éditoriaux et peuvent devenir socialement, disons, ségrégatifs quand ils se sentent menacés, et alors seul l'argent semble pour eux la solution finale, ambiguïté historique non accidentelle car on vivrait tellement mieux si les SDF pouvaient disparaître. Dans toute la première partie de cette pièce, l'on est pris au jeu de cette empathie sociale qui n'est que trop souvent un vernis pour la classe moyenne et moyenne supérieure, dans une tradition chrétienne elle aussi de surface. Et cela en devient indécent, mais ne pratiquons-nous pas cette gymnastique en permanence ?

Mais passons à la pièce *Les Grecs* (2004). L'indécence est ici sexuelle tout autant qu'intellectuelle. L'indécence de quatre personnages. Un couple marié, deux enfants, H et L. Un ami A qui fut l'amant de L en Grèce du temps où ils étaient étudiants. A est gay cependant. Le quatrième personnage qui intervient un peu plus tard en s'imposant au dîner entre amis du samedi soir auquel il n'est pas convié, un Arabe O, algérien, sans papier et qui vit – un peu plus que simplement vivre et être hébergé – chez A qui fait les démarches pour lui obtenir des papiers. La conversation jusqu'à l'arrivée de O porte sur les Grecs, entendons l'Iliade et la guerre de Troie, Hélène et Pâris et tous les autres. La discussion est prétentieuse et franchement ennuyeuse sauf pour des spécialistes capables de développer un intérêt sur des questions comme savoir si la belle Hélène a été enlevée ou bien si elle était consentante. Ou encore si la ruse de tous les Grecs partant avec leurs bateaux hors

de vue et laissant le cheval avec quelques dizaines de Grecs à l'intérieur est crédible lorsque l'histoire affirme que, dès que les portes de la ville furent ouvertes par les soldats Grecs du cheval, les troupes grecques s'emparèrent de la ville en un rien de temps, revenus comme par miracle de leur éloignement maritime. En revanche le mari H, qui se révèle attiré par le « petit PD » A, qui n'a pour tout objectif, apprendrons-nous plus tard de la bouche de O, que de « sauter H » est pour le moins indécent. Devant cette situation d'un H et d'un A sur le point d'entrer en matière, O arrivant sur ces entrefaites, la femme L s'empare de l'Arabe (soit dit en passant racisme oblige) et l'emmène dans le lit conjugal. Indécent, me direz-vous, mais nous apprendrons le lendemain matin que l'un des deux fils du couple est venu se blottir contre son « père » qui était en fait O. On touche là à un somnambulisme courant chez les enfants mais qui devient tragique pour cet Arabe qui ne peut pas accepter d'avoir ainsi souillé cet enfant, mais la mère ne semble pas s'en offusquer. Notons que tout cela est exprimé en mots, et que Jean-Marie Besset m'a dit que l'actrice avait terriblement souffert d'avoir été ainsi mêlée à ce qui est pour elle de la pédophilie. Mais tout cela, avec le final de Charlie Chaplin et *Les Lumières de la Ville*, dévoile l'hypocrisie existentielle de cette classe moyenne supérieure qui se veut l'élite de la nation et n'est en fait qu'une bande d'expérimentateurs amateurs de liberté sexuelle ou sociale. Liberté oui, mais à condition de rester dans les clous, et Dieu sait s'il y a des clous dans cette société. Où est la plus grande indécence ?

La pièce suivante, *Oncle Paul* (2004), vient d'Amérique et l'auteur en est Austin Pendleton (*Uncle Bob*), une pièce adaptée par Jean-Marie Besset (*Oncle Paul*). On remonte ici à nouveau dans les premières années 1990 et l'épidémie de sida qui décimait certaines catégories sociales et plus largement la minorité gay qui, dans ces catégories sociales, pouvait approcher de la majorité. Oncle Paul est atteint. Il a un traitement efficace car son frère gère l'entreprise familiale et couvre les frais médicaux, voire paie à son frère certains émoluments industriels. Le neveu, Josh/Joe, est amoureux de son oncle depuis toujours et son oncle l'est depuis que le neveu avait huit ans. Mais rien n'a jamais eu lieu et le neveu prêche un rejet parfaitement grossier de tous les PD du monde. Ce racisme anti-gay est en lui-même indécent, même en 1990 et même aux USA. Mais le neveu décide de venir vivre – et s'impose – chez son oncle.

Cela se passe mal jusqu'à ce que le neveu finalement révèle qu'il désire son oncle, qu'il veut avoir un contact avec son oncle qui refuse de sortir couvert et donc refuse tout contact qui pourrait contaminer son neveu. L'indécence ici est celle de la maladie. Mais Pendleton et Jean-Marie Besset poussent une bonne douzaine de crans plus haut. Le neveu va draguer un gay de la rue qui tousse et est de toute évidence – si l'évidence suffit dans ce cas – sidéen et il se donne à lui pour ainsi être contaminé et pouvoir avoir une sexualité non couverte, non protégée avec son oncle qui n'a donc plus de raison valable pour refuser. On pourrait dire qu'un tel acte est répugnant, mais cela révèle que l'amour est plus fort que tous les drames, que toutes les menaces et violences de ce monde, et que l'on ne peut ni ne

doit échapper à son amour, à son désir et que l'on doit payer le prix de cet amour[15]. Tel était l'état d'esprit dans ces années anciennes.

Bien du chemin a été parcouru. Il n'en reste pas moins que cette maladie, cette épidémie est indécente en soi et qu'elle a tendance à jeter le discrédit sur des formes d'amour qui sont cependant respectables. Je suis étonné cependant de la part de Pendleton que son rejet de toute pédophilie de l'oncle pour le neveu n'aille pas de pair avec le rejet de l'inceste que ce même rapport, quand le neveu est adulte, implique.

Mais un discours plus sombre existe à l'arrière-plan, un discours indécent, selon lequel le neveu a été toute sa vie en échec scolaire, universitaire, professionnel et même sexuel parce que l'amour pour son oncle n'a pas trouvé le moyen de s'exprimer au niveau de la satisfaction du désir qui l'accompagnait. Il est difficile d'accepter que l'on doive ou puisse poser toute forme d'amour comme menant nécessairement à des formes de sexualité, et plus encore qu'en définitive l'échec artistique de l'oncle en tant qu'acteur et l'échec social du neveu en tant que jeune homme en croissance soient le résultat de la non satisfaction d'un désir homosexuel, pédophile et incestueux, tout autant que la motivation de la recherche de la satisfaction d'un tel désir qui se construirait sur cette base d'échec. C'était un temps ancien profondément indécent.

Les trois pièces suivantes ne sont encore que des manuscrits.

La première est *La fille et le garçon* (2018). Un couple d'intellectuels vieillissants, Jean et Paula, cherchent des formes d'excitation sexuelle et existentielle avec un couple de jeunes, l'un, Denis, plâtrier d'origine albanaise et donc probablement musulman, l'autre, Malina, hôtesse d'accueil d'origine colombienne et profondément chrétienne. Le couple de jeunes, dont la fille est enceinte du garçon, son ami, est invité à vivre avec le couple vieillissant, chez eux, dans un immeuble de luxe avec gardien et gardienne. Ils décident de porter à quatre sexuellement et existentiellement l'enfant du jeune couple. Le gardien est raciste contre ces étrangers et en outre sexiste contre la fille qu'il accuse de prostitution et dont il décide de prendre possession : puisqu'elle le fait avec deux autres, pourquoi pas un troisième ? Il s'ensuit une bataille entre le gardien et le garçon. Le gardien tombe et meurt. Jean et Paula étaient sur l'autoroute pour aller dans une maison de campagne. Malina les rappelle. Ils reviennent. Les deux jeunes avaient décidé de partir pendant cette courte absence du couple vieillissant. Le retour précipité de Jean et Paula et l'arrivée de la police font que les quatre s'enferment dans l'appartement et refusent d'ouvrir à la police. Les voilà assiégés, accusés d'un meurtre alors que le viol aurait dû être déclaré et qu'il ne l'a pas été. Paul appelle divers amis et ne trouve aucune aide. Les policiers à l'extérieur leur donnent une demi-heure avant

[15] Joe Hill, un des trois enfants de Stephen King, a écrit dans son roman *Horns* en 2010 : « The devil knows that only those with the courage to risk their soul for love are entitled to have a soul, even if God does not. » (« Le diable sait que seuls ceux qui ont le courage de mettre en jeu leur âme par amour ont le droit d'avoir une âme, même si Dieu ne le sait pas. »)

d'enfoncer la porte s'ils n'ouvrent pas. Mais l'indécence de cette situation existentielle et du viol de Malina par le concierge Jojo Renou recouvre des questionnements qui sont autant de dénonciations car ce ne sont que des cache-misère. La référence à Diderot est un moyen de ne pas poser les vraies questions, comme dans la repartie suivante :

> *Jean* : La morale, qui pour nous, comme pour Diderot, ne repose pas sur la croyance en Dieu... La morale donc, consiste à se demander, d'abord, est-ce que nous leur faisons du mal ? Ensuite, ce que nous faisons avec eux est-ce que c'est bon pour le corps social tout entier.

Cette société intellectuelle décroche totalement d'avec le bon sens de la plupart des gens, avec le besoin d'une stabilité existentielle qui n'empêche pas les expérimentations personnelles mais qui ne doit absolument pas devenir la règle pour tous. Jean mentionne, à la fin de ses coups de téléphone, le « mariage pour tous », et c'est justement ce qui cloche, non pas le mariage de deux personnes de même sexe mais cette expression qui rend le mariage obligatoire rhétoriquement. Le mariage doit être un droit pour tous les couples quelle que soit leur composition et qui le désirent. Pour ceux qui ne le désirent pas, le mariage ne les concerne pas. C'est le mariage pour tous ceux qui le désirent mais pas cette formulation en définitive contraignante. Et la conclusion justement vient de Ferdinand Céline :

> *Jean* : " Courage Ferdinand, que je me répétai à moi-même, à force d'être foutu à la porte de partout, tu finiras sûrement par le trouver le truc qui leur fait si peur à eux tous, à tous ces salauds-là autant qu'ils sont et qui doit être au bout de la nuit. C'est pour ça qu'ils n'y vont pas au bout de la nuit[16]. "

Mais cette citation finale m'amène à citer moi-même Ferdinand Céline : « La vérité, c'est une agonie qui n'en finit pas. La vérité de ce monde c'est la mort. Il faut choisir, mourir ou mentir. Je n'ai jamais pu me tuer moi[17] ». La situation largement indécente de la pièce nous amène à simplement constater que la vie est mortelle car la vie n'amène que la mort, ce qui est une vision que certains, dont je suis, considèrent comme absurde. Il semble que l'espèce Homo Sapiens a été la première espèce d'Homininés qui aient enterré certains de ces membres par couple hétérosexuel, ce qui est attesté par exemple chez les Gravettiens quelque 35 ou 40000 ans avant notre ère. Le plus beau cas de couple enterré ensemble avec beaucoup de biens funéraires est un couple de jeunes adolescents, tous les deux masculins, dont l'un deux est handicapé, n'a probablement jamais marché, n'a mangé que des nourritures fluides et a donc été entretenu de façon permanente pendant plus de douze ans par sa communauté. On n'en sait pas plus mais on peut imaginer que ce couple d'adolescents, l'un veillant sur l'autre, a été reconnu par nos ancêtres très

[16] Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1972, p. 220.
[17] *Ibid*., p. 200.

lointains comme un modèle humain digne de valorisation sur la base de l'empathie qui devait exister entre eux. Le bout de la nuit, c'est justement l'aurore, et cette pièce enferme ces discours philosophiques de deux intellectuels modernistes mais vieillissants dans une nuit sans aurore justement, un enfermement, volets tirés, rideaux fermés et portes et issues cadenassées contre la police assiégeant cette forteresse. Ces intellectuels n'ont pas mesuré le saut qualitatif de la pensée postmoderniste : il n'y a pas de vérité finale sur quoi que ce soit, même la morale, il n'y a que des points de vue que l'on se doit de considérer tous pour pouvoir avancer. Ne parlons pas de la pensée post-postmoderniste du « Big Data » ni de l'Intelligence Artificielle pour qui il n'y a que des issues situationnelles statistiques de probabilités qui nous échappent totalement en rationalité critique.

La deuxième pièce est *Roch Ferré, un cas de médecine légale* (2018). Il s'agit d'une étude de cas. Un instituteur dans un village défendait que les enfants qui lui étaient confiés devaient recevoir de sa part l'initiation sexuelle pratique pour en faire pour devenir des hommes le plus tôt possible. Les faits, qui se déroulent autour de 1843, portent sur les dossiers psychiatriques de ce jeune homme de 32 ans, et les décisions de justice sur ce cas. Beaucoup plus que de pédophilie, dont en fait on ne parle pas, il est accusé de pervertir ces garçons avant même que le désir sexuel n'existe, donc de développer en eux le désir sexuel qu'ils ne peuvent satisfaire que par la masturbation qui est probablement la perversion suprême pour les censeurs sociaux et politiques. Il sera déclaré mentalement irresponsable et finira sa vie enfermé dans un hôpital psychiatrique. On peut aisément imaginer l'horreur d'un tel enfermement qui pose un traitement « médical » adéquat avec d'innombrables procédures qui ne sont que de la torture et ne résolvent pas le problème, tout en laissant le « patient » lentement mais inexorablement sombrer dans une vraie folie conduisant à la mort. C'est là qu'on trouve vraiment le voyage au bout de la nuit. Et c'est bien pire que Kafka et son *Procès*[18].

La troisième et dernière pièce dont je souhaite parler est *La Fonction* (2018). Trois personnages. Henri Eden, un homme mature et gay. Évelyne Jouve, la jeune femme qu'il a prise sous contrat pour porter son enfant sans rapport sexuel. Et Robert Adamson, un jeune homme gay, une rencontre d'Henri Eden pour un épisode court. Mais le jeune homme impose sa présence et tente de dresser la jeune femme contre Henri Eden. Finalement Évelyne Jouve et Henri Eden mettent Robert Adamson à la porte. L'indécent est dans le contrat entre Henri Eden et Évelyne Jouve. La seconde indécence est culturelle car rien que les noms des personnages réécrivent la Genèse du jardin d'Eden, d'Ève et d'Adam même si Évelyne n'a pas qu'une seule origine à partir de Eve, en hébreu « havvah » qui veut dire « source de vie », et si Adam ici n'est que le fils d'Adam. C'est la symbolique d'Adam en révolte contre le Jardin d'Eden, donc contre Dieu lui-même, pour voler Ève à ce père divin qui est capable de procréer sans acte sexuel. Et seul Adam est chassé du jardin d'Eden, pardon, de l'appartement d'Eden. Un gigolo gay tente de

[18] Franz Kafka, *Le Procès*, Berlin, 1925, Alexandre Vialatte, traducteur, Paris, Gallimard, 1933.

voler la mère porteuse d'un homme gay. Son intervention provoque une crise chez Évelyne qui a signé un contrat pour une grosse somme mais qui quand même voudrait plus, pas plus d'argent, mais un peu plus de sentimentalité, et c'est l'intervention déplacée d'Adamson qui permet à Eden de comprendre qu'il a besoin de devenir plus personnel, plus intime, d'oublier le contrat et même la fonction de procréation portée par ce contrat pour voir Évelyne, l'appeler par son prénom, bref faire preuve d'empathie pour celle qui porte son enfant. L'indécence ici n'est pas tant dans la mère porteuse que dans le gigolo gay qui veut mettre la main sur le pactole en amenant Évelyne à se révolter. Cela révèle le désir profond des hommes gay d'avoir un enfant mais surtout leur difficulté à comprendre ce dont la femme qui va être la mère de cet enfant a besoin en empathie et sentimentalité, soutien mental et émotionnel, car une grossesse est un événement émotionnel fort. Comment trouver une solution à ce désir des hommes gay sans indécence morale ou éthique ?

Conclusion

L'indécence sociale, sexuelle, sentimentale, situationnelle ou autre est le nerf dramatique de ce théâtre profondément parisien mais qui justement n'est pas de boulevard car au lieu d'en rester à cette indécence traitée soit dramatiquement, soit comiquement, Jean-Marie Besset essaie de s'élever à un niveau existentiel qui peut devenir philosophique et apparaît toujours éthique. Il s'agit d'un théâtre parisien qui pense, tant abstraitement que concrètement, et la pensée de ce théâtre est un deuxième niveau de lecture sans lequel ces pièces n'ont pas de sens. Nous sommes loin de Molière, me direz-vous. En fait nous y sommes totalement dans Molière. Certes Jean-Marie Besset ne produit pas des comédies mais, comme Molière, il s'élève à un deuxième niveau de sens qui donne à *Tartuffe* ou au *Malade Imaginaire* une dimension, justement, éthique et humaine forte dont on ne rit plus quand on la saisit. Pour renforcer cette conclusion, je dirai quelques mots de la pièce – disponible en DVD et publiée par *Avant-Scène Théâtre* – qui vient de sortir. À savoir *Jean Moulin, Évangile*. L'indécence est d'abord (dans le texte mais pas sur scène) un Jean Moulin obligé de passer la nuit sur un noir nu, déshabillé par les Allemands devant Jean Moulin, pour qu'il satisfasse, à la demande des Allemands son « amour des nègres » et son homosexualité. Cette deuxième scène de la pièce est une véritable bordée de termes racistes et antisémites :

> Vos frères nègres… Vos frères youpins… Sale enjuivé ! Sale petit porc !... Sale juif… Prouve que tu es aryen, baisse ton pantalon… Examine si monsieur le préfet d'Eure-et-Loir a toujours son prépuce… Un nègre blanc ?... Sale préfet enjuivé de nègre ! Vous faire plaisir en vous permettant de coucher avec l'un d'eux[19] !...

[19] Jean-Marie Besset, *Jean Moulin, Évangile*, in *Avant-Scène Théâtre*, collection des quatre-vents, Paris, juin 2016, p. 27-31.

Je passerai sur les provocations contre Napoléon, la Révolution Française et bien d'autres éléments de l'histoire de France. Mais ces indécences racistes, antisémites, historiques et le rappel fort de l'homosexualité de Jean Moulin, une orientation sexuelle condamnée par Hitler, par Pétain, par Darlan, mais aussi par les intégristes chrétiens et communistes de l'époque, comme il est clairement mentionné dans la pièce, ne sont pas là pour titiller les instincts libidineux et révisionnistes des spectateurs mais pour sous-tendre et renforcer le discours historique fondamental de De Gaulle qui dénonce l'ambition de Churchill comme de Roosevelt de faire main basse sur l'empire colonial français, sur les protectorats français au Moyen Orient, et de mettre en position de légitimation le général Henri Giraud, en Algérie, comme étant le gouvernement en exil représentatif de la France – alors que Giraud est directement sorti du clan Darlan et du clan Pétain, bref de Vichy dont il est un sécessionniste et non un dénonciateur. Cette indécence permet aussi de renforcer la thèse de la trahison de René Hardy, responsable du secteur fer (SNCF) de la résistance, séduit par une jeune fille de vingt ans servant d'agent séducteur de Klaus Barbie pour justement provoquer cette trahison : la sexualité et la séduction comme monnaies d'échange de la trahison. Je ne discuterai pas le bien-fondé de cette thèse qui n'a jamais été prouvée si ce n'est par des révélations de l'exécuteur testamentaire de Lydie Bastien, la séductrice française travaillant pour les Allemands, après sa mort en 1994 et bien après la mort de René Hardy le 12 avril 1987 et le procès de Klaus Barbie (11 mai-3 juillet 1987), qui n'ont rien révélé sur l'arrestation de Jean Moulin, sinon des indications qui ont mené à la thèse de Gérard Chauvy[20] sur le rôle plus que trouble de Raymond Aubrac, présent à Caluire, qui finira au tribunal le 5 février 1998 et où, contrairement à ce que dit Wikipédia, le juge refusera de trancher sur le caractère calomnieux de la thèse de Chauvy pour privilégier un rappel à l'historien qu'il doit tenir compte de tous les documents disponibles, mais le juge a refusé de faire l'histoire en condamnant la thèse de Chauvy comme fausse.

La conclusion est donc que, dans son théâtre, Jean-Marie Besset utilise l'indécence sexuelle, sociale, politique, historique, raciste ou antisémite pour mieux renforcer des problématiques beaucoup plus importantes sociales, culturelles, historiques ou autres tout comme l'indécence sexuelle de Tartuffe n'est rien à côté du pillage financier qu'il a mis en place contre son « bienfaiteur » et que seule une intervention directe du Roi-Soleil, *deus ex machina* suprême, peut enrayer et corriger. La différence est que Jean-Marie Besset n'écrit pas des comédies mais des drames parfois tragiques comme le destin de Jean Moulin.

Jacques COULARDEAU
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

[20] Gérard Chauvy, *Aubrac, Lyon, 1943*, Paris, Albin Michel, 1997.

BIBLIOGRAPHIE

Baron, Michel, *Théâtre Complet Tome I*, Classiques Garnier, Paris, 2015.
Baron, Michel, *Théâtre Complet Tome II*, Classiques Garnier, Paris, 2018.
Besset, Jean-Marie, *Ce qui arrive et ce qu'on attend*, Actes Sud-Papiers, Arles, 1990.
Besset, Jean-Marie, *Rue de Babylone*, suivi de *Les Grecs*, Bernard Grasset, Paris, 2004.
Besset, Jean-Marie, *Oncle Paul* d'Austin Pendleton, adaptation française de Jean-Marie Besset, in *L'Avant-Scène Théâtre*, n° 1160, 15 mai 2004.
Besset, Jean-Marie, *La fille et le garçon*, dossier PDF fourni par l'auteur, Paris, 2018.
Besset, Jean-Marie, *Roch Ferré, un cas de médecine légale*, dossier dramatique de Jean-Marie Besset, version du 4 octobre 2009, dossier PDF fourni par l'auteur, Paris, 2018.
Besset, Jean-Marie, *La Fonction*, version du 15 janvier 2016, dossier PDF fourni par l'auteur, Paris, 2018.
Besset, Jean-Marie, *Le Banquet d'Auteuil*, version du 03 novembre 2014, dossier PDF fourni par l'auteur, Paris, 2018.
Besset, Jean-Marie, *Oncle Paul*, Théâtre du Rond-Point, Paris, DVD, Collection La Compagnie des Artistes COPAT, http://www.copat.fr/, 2005.
Besset, Jean-Marie, *Rue de Babylone*, Théâtre du Petit Montparnasse, Paris, DVD COPAT, http://www.copat.fr/, 2006.
Besset, Jean-Marie, *Les Grecs*, Théâtre du Petit Montparnasse, Paris, DVD COPAT, http://www.copat.fr/, 2007.
Besset, Jean-Marie, *Ce qui arrive et ce qu'on attend*, Théâtre du Petit Montparnasse, Paris, DVD COPAT, http://www.copat.fr/, 2011.
Besset, Jean-Marie, *Coffret Jean-Marie Besset*, (*Ce qui arrive et ce qu'on attend*, *Les Grecs*, *Rue de Babylone*, *Oncle Paul*), Théâtre du Petit Montparnasse et Théâtre du Rond-Point, Paris, DVD COPAT, http://www.copat.fr/,, 2011.
Besset, Jean-Marie, *Le Banquet d'Auteuil*, Vingtième Théâtre, Paris, DVD Épicentre Films Éditions, Paris, 2016.
Besset, Jean-Marie, *Jean Moulin, Évangile*, in *Avant-Scène Théâtre*, collection des quatre-vents, Paris, juin 2016, DVD Epicentre Films Éditions, Paris, 2018.
Chapelle, Claude-Emmanuel L'Huillier dit, *Voyages de Messieurs de La Chapelle et de Balchaumont*, libraire Estienne Loyson, Paris, 1661, version numérisée *Voyage De Chapelle Et Bachaumont, Suivi De Quelques Autres Voyages Dans Le Même Genre, Et Du Conte De Tangu Et Félime*, Paris Delongchamp, 1823, version numérisée par Bibliothèque Nationale de France Gallica,
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5543213j.texteImage
Chauvy, Gérard, *Aubrac, Lyon, 1943*, Albin Michel, Paris, 1997.
Cyrano de Bergerac, *La Mort d'Agrippine*, Éditions de La Table Ronde, Paris, 1995.

Cyrano de Bergerac, *L'Autre Monde, Les États et Empires de la Lune, Les États et Empires du Soleil*, Folio Classique Gallimard, Paris, 1998.
Cyrano de Bergerac, Frédéric Lachèvre, *Les Œuvres libertines de Cyrano de Bergerac, Tome Second*, Librairie ancienne Honoré Champion, Paris, 1921, Nabu Public Domain Reprints, USA, Aucune indication de lieu ou date, ISBN 9781275059634. Contient *Le Pédant Joué*.
Dassoucy, Charles Coypeau, musique de la tragédie *Andromède* de Pierre Corneille, 1647.
Dassoucy, Charles Coypeau, *Le Jugement de Pâris en vers burlesques*, Paris, Quinet 1648, CreateSpace Independent Publishing Platform, FB Éditions, 5 mai 2015, ISBN-13 : 978-1512050288
Dassoucy, Charles Coypeau, *Combat de Cyrano de Bergerac avec le singe de Brioché au bout du Pont Neuf*, Paris 1655, édition de 1704, Paris Maurice Rebuffe le jeune, numérisée :
https://fr.wikisource.org/wiki/Combat_de_Cyrano_de_Bergerac_avec_le_singe_de_Brioch%C3%A9,_au_bout_du_Pont-Neuf
Dassoucy, Charles Coypeau, *Les Avantures de Monsieur D'Assoucy*, Paris, Claude Audinet, 1677, Bibliothèque Nationale de France Gallica, version numérisée en images, Tome I, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626244t/f1.image
Dorneval, Jacques-Philippe d'Orneval dit, *Le jugement de Pâris*, Représenté à la Foire de Saint Laurent, 1718 :
http://www.theatreclassique.fr/pages/programmes/edition.php?t=../documents/DORNEVAL_JUGEMENTDEPARIS.xml
Kafka, Franz, *Le Procès*, Berlin, 1925, Alexandre Vialatte, traducteur, Paris Gallimard, 1933.
Lully, Jean-Baptiste, *Renaud et Armide*, opéra dont je n'ai retrouvé la trace que sous le titre *Armide*, créé au Théâtre du Palais Royal le 15 février 1686.
Molière, Jean-Baptiste Poquelin dit, *Mélicerte*, 1666, version numérisée par toutmolilère.net http://www.toutmoliere.net/melicerte,38.html
Molière, Jean-Baptiste Poquelin dit, *Les Fourberies de Scapin*, Paris 1671, version numérisée par toutmolière.net
http://www.toutmoliere.net/IMG/pdf/fourberies_de_scapin.pdf
Pendleton, Austin, *Uncle Bob*, Dramatists Play Service Inc., New York, 1995.
Viau, Théophile de, *Après m'avoir fait tant mourir, Œuvres choisies*, NRF Gallimard, Paris, 2002.
Viau, Théophile de, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, GF Flammarion, Paris, 2015.

JEAN-MARIE BESSET : ENTRETIEN DANS LE MARAIS

J'ai rencontré Jean-Marie Besset à Paris le jeudi 15 février 2018, à deux pas de Beaubourg, rue Saint-Bon. La réception fut chaleureuse pour parler de la diversité de son travail en tant qu'auteur dramatique, même si une pièce m'intéressait principalement, *Le Banquet d'Auteuil*, créée au Théâtre des Treize Vents, CDN Languedoc Roussillon du 15 au 18 janvier 2014 à Montpellier. La pièce a été reprise dans deux théâtres de la Ville de Paris, au Théâtre 14, du 10 mars au 25 avril 2015, puis au Vingtième Théâtre, à la rentrée 2015, en coréalisation avec la compagnie Badock Théâtre.

Peut-on se contenter de dire que le spectacle est « provocateur avec élégance » comme il est attribué au Monde sur le boîtier du DVD tourné au Vingtième Théâtre le 22 octobre 2015 ?

Dans les suppléments du DVD, Jean-Marie Besset explique qu'il y a deux formes d'homophobie concernant cette pièce. La première, la plus basique, est de dire qu'il est scandaleux de faire de Molière un homosexuel. La deuxième est de dire que, de toute façon, les penchants homosexuels de Molière n'ont aucune importance. Mon approche est tout autre, et se concentre sur cette période finale de la vie de Molière, un temps où il cherchait, de toute évidence, un successeur, un continuateur, un disciple car il savait sa fin prochaine, Molière ne pouvait donc que choisir un jeune artiste – acteur et éventuellement auteur – pour lui succéder. La dimension homosexuelle de la relation doit être prise en compte dans la période historique concernée où pédérastie et homosexualité se confondaient dans une relative indifférence, sauf quand un roturier s'attaquait à un noble ou quand la politique se mêlait à ces pratiques. Ici Jean-Marie Besset évoque le cas du fils de Colbert qui, un soir ou une nuit de débauche avec des amis, s'empare d'un jeune colporteur sur le Pont Neuf, le viole en bande et l'assassine. Le fils de Colbert sera condamné à du fouet sur la place publique par son propre père. Mais quelle est la motivation réelle de cette sévérité plutôt légère pour la mort d'un homme ? Probablement le fait que Colbert ne veut pas apparaître comme protégeant son propre fils pour ce qui est, en dernière analyse, un meurtre. Jean-Marie Besset a évoqué cet épisode dans sa pièce *Baron*, publiée par Grasset en 2002, créée au Théâtre Tristan Bernard à Paris le 27 août 2002 avec Jean, un auteur dramatique, et Michel, un acteur jouant Baron dans la pièce :

> MICHEL (*lisant le manuscrit*) : Le scandale du fils de Monsieur Colbert a fait du bruit. Cette séance de fouet en public, donné à un fils par son père ministre !
> JEAN (*lui donnant la réplique*) : C'est que le fils de Monsieur Colbert et sa bande de libertins ont trucidé ce pauvre colporteur après l'avoir violé… C'est le meurtre que le Roi a puni… Pas les mœurs…

Et on est au cœur du débat.

J.-M. B. Le théâtre est un espace de totale liberté, y compris aux USA, malgré l'affaire Weinstein dont on ne peut pas encore évaluer les conséquences, après des siècles de censure dont la plus ancienne est l'interdiction des femmes sur les scènes jusqu'au XVI^e^ siècle ou plus tard, créant une ambiguïté érotique, quand un jeune homme jouait Juliette face à Roméo.

Ambiguïté érotique ou sexuelle sur laquelle Ben Jonson a joué dans sa comédie *Epicœne, or The Silent Woman*, dans laquelle un homme se fait passer pour une femme privée de parole pour épouser un riche marchand qui veut une femme qui ne parle jamais. L'objectif est, bien sûr, de détrousser le marchand.

J.-M. B. Molière rencontre Michel Baron quand celui-ci a treize ans et joue dans une compagnie en province. Il est frappé d'un coup de foudre sensuel. Baron vient de faire irruption dans la vie de Molière vers 1666. Il l'héberge, écrit le rôle de Myrtil, jeune et beau berger, dans la pièce pastorale *Mélicerte* pour lui, pièce dont on n'a que les deux premiers actes. Mais Armande Béjart qui tient le rôle principal dans cette pastorale voit sa relation avec Michel Baron se tendre et s'aigrir au point qu'elle le gifle dans une répétition par jalousie plus d'autorité artistique que de frustration sexuelle. Baron part alors de la maison de Molière, retourne à la troupe itinérante des comédiens du Dauphin. Il ne reviendra à Paris que trois ans plus tard en 1670. Il est étrange que Baron ait disparu de l'imaginaire collectif français alors qu'il a été le plus grand acteur de la fin du XVII^e^ et du début du XVIII^e^ siècle. Voltaire parle beaucoup de Baron dans ses *Mémoires*. La Bruyère lui consacre deux chapitres dans *Les Caractères*. J'aimerais remonter sa pièce la plus connue *L'homme à bonne fortune*.

J.-M. B. La relation est autant artistique qu'érotique, en opposition aux autres dans le *Banquet* qui veulent simplement « se le taper » alors que Molière a pour lui une passion et un intérêt bien sincères. En fait, ces hommes vivent des choses dont ils ne pouvaient pas parler, étant données les mœurs de leur époque : je libère donc une parole qui n'avait pas les moyens de s'exprimer. Baron jouera alors pour Molière dans la Troupe du Roi du Palais Royal, y compris en 1671 dans *Psyché*, une tragédie-ballet écrite par Molière aidé de Corneille et Quinault, à la demande de Louis XIV pour le carnaval de 1671. Le rôle principal est tenu par Armande Béjart. On est à un tournant dans la vie de Molière puisqu'il va mourir « en scène » le 17 février 1673. Il est assisté dans cet épisode par Michel Baron. Le 24 février, le Palais Royal rouvre avec *Le Misanthrope* et c'est Michel Baron, à même pas vingt ans, qui tient le rôle d'Alceste jusqu'alors toujours joué par Molière lui-même, ce que Molière avait lui-même autorisé peu avant sa mort en le laissant jouer Alceste à sa place.

Je fais alors remarquer que ce n'est pas tant ce qui est vraiment arrivé dans ces années qui importe aujourd'hui. En ce temps-là, toute activité homosexuelle était négligée tant qu'elle ne mettait pas en cause un noble. D'autre part, le concept de pédophilie est absurde en ce temps-là puisque le mariage est possible dès onze ans pour les filles et treize pour les garçons selon des règles établies plus par l'Église que par le Roi, puisque le mariage est un sacrement religieux qui ne peut prendre place que dans une église. Le concept de pédophilie n'apparaîtra très lentement qu'à partir des changements dans la société du XIX^e^ siècle et ne sera vraiment reconnu qu'après la Seconde Guerre mondiale. Même le concept de viol est très vague. On parle cetes du cas de Desmarets qui développa une liaison avec Marie-Marguerite de Saint-Gobert, dix-neuf ans, fille du médecin des Ducs d'Orléans de la branche des Bourbons de la famille royale. Le père refusa le mariage mais le couple eut un enfant et le père entama une action judiciaire contre Henry Desmarets pour séduction et rapt. Condamnés, Desmarets et son amante durent fuir en Flandre espagnole où ils se marieront. Ce cas découle du fait qu'une branche de la famille royale est en cause et que le médecin des Bourbons devait être au moins un noble de robe. On touchait à la noblesse.

Par contre aujourd'hui on regarde les choses différemment. D'où ma question sur l'utilisation de la nudité dans la situation du *Banquet* sur scène, donc dans une fête privée mettant en scène Molière, Lully et le spectre de Cyrano de Bergerac, une nudité demandée par deux de ces trois célébrités et commencée comme un concours des plus belles fesses, d'un danseur, d'un escrimeur et d'un acteur. Et c'est, bien sûr, l'acteur, Michel Baron, qui va gagner.

> **J.-M. B.** Mais les trois garçons qui sont nus dans cette scène sont beaux. Il n'y a pas d'indécence dans leur nudité qui est une nudité esthétique, et non pas de revendication politique, ou de portée érotique neutre comme dans le naturisme. Disons que, là-dessus, je suis du côté de la doctrine Bardot, plutôt que de la doctrine Deneuve. Je m'explique. Catherine Deneuve a théorisé son refus de se montrer nue à l'écran en disant que, quand elle est nue, c'est Catherine Deneuve que le public voit nue, et non plus le personnage. Brigitte Bardot, pour sa part, a revendiqué sa volonté de paraître nue car elle était protégée par la perfection de sa plastique. Sa beauté était une armure. En somme, elle se montrait nue parce qu'elle pouvait se le permettre. C'est le cas des trois comédiens du Banquet d'Auteuil. Beaupérin, c'est BB au masculin !

Notre discussion porte alors sur la pièce *La Fille et le Garçon*. La nudité y est, là aussi, largement présente, à la fois masculine et féminine et une nudité assumée comme étant consommée sexuellement.

Mais cela m'amène à une autre approche du théâtre de Jean-Marie Besset. Dans ce théâtre, on trouve souvent des éléments d'érudition et on a plusieurs niveaux d'intérêt dramatique qui se croisent ou se superposent. Dans *Le Banquet d'Auteuil,* il y a l'aspect sexuel de la liaison entre Molière et Michel Baron, il y a

l'utilisation de la nudité comme distraction dans les fêtes privées, distraction pouvant aller jusqu'à la consommation, et il y a un questionnement plus vaste sur la foire d'empoigne que la dépendance pécuniaire des artistes par rapport au Roi amène ces artistes à s'assassiner mutuellement pour obtenir des faveurs, des pensions, bref les moyens de vivre.

J.-M. B. On m'a souvent reproché le foisonnement de mes thèmes, de mes intrigues, d'aborder trop de sujets en même temps. Dans *Rue de Babylone*, on a un patron de presse de gauche qui essaie de se donner bonne conscience en aidant un SDF qui se révèle être beaucoup plus complexe car il a partie liée avec sa vie intime…

Mais cette articulation émotionnelle est dramatique. Dans *Les Grecs*, on a des intellectuels qui ne peuvent penser qu'en citant les Grecs anciens, Achille et Hector, Iliade et Odyssée, avec un ami d'université du mari tout aussi lettré, et l'amant de cet ami est un Arabe sans papiers, plus jeune, pas nécessairement regardant sur les partenaires et s'accrochant de façon un peu excessive à celui dont il dépend : il le suit, littéralement l'espionne. Le couple d'intellectuels hellénisants finira en ordre dispersé dans la nuit, le mari avec l'ami homosexuel et la femme avec le jeune Arabe, ces deux derniers dans le lit conjugal et rejoints au petit matin par l'un des deux fils venu dormir entre père et mère. D'ailleurs, l'actrice a beaucoup désapprouvé la situation ainsi créée pour elle, tromper son mari, avec son consentement certes, mais dans le lit conjugal, et l'enfant se mêlant dans ce jeu peut-être traumatisant. *La Fille et Le Garçon* met en scène une universitaire spécialiste de Diderot et son mari, un essayiste, tous deux confrontés à un migrant albanais et une migrante colombienne, ces deux-ci en couple et beaucoup plus jeunes. Croisement des intellectuels et des prolétaires avec des problématiques différentes comme la religion pour la Colombienne. On a comme un couple demandant en mariage un autre couple. Le thème du viol est introduit aussi quand le gardien de l'immeuble prend de force la jeune Colombienne dans le couloir au rez-de-chaussée, comme son dû puisqu'elle le fait à quatre dans leur appartement. Michel Fau veut monter cette pièce, et la jouer. Il pense qu'elle ne laissera pas indifférent.

J. C. Mais comment voyez-vous la situation de vos trois personnages dans *Le Banquet d'Auteuil* par rapport au pouvoir royal ?

J.-M. B. Vous avez Lully qui est le musicien officiel, qui règne en maître absolu sur la musique et, au-delà, sur les arts de son temps car il règne aussi sur la danse, d'où son pouvoir sur le théâtre qui, à l'époque, intègre largement musique et danse. C'est un enjeu au moment de l'action dans la pièce car Molière, qui a l'autorisation royale d'intégrer musique et danse en intermèdes dans ses comédies, musique et danse qu'il commande à Lully, va perdre ce privilège et donc voir son territoire artistique amputé. Molière, lui,

voudrait être un artiste de cour et de pouvoir mais il va perdre, au profit de Lully, une bonne partie de son emprise artistique, ce qui révèle un certain désamour du Roi pour Molière. Notons qu'un spectacle avec ses intermèdes pouvait atteindre cinq heures. Cyrano de Bergerac est tout à fait différent. D'abord il est mort. C'est un romancier connu pour son homosexualité qu'il ne cache pas et même qu'il expose comme dans *Les États et Empires de la Lune*. Il n'accepte aucun compromis et il meurt dans l'ombre de la nuit du fait de la chute d'une forte pièce de bois sur son crâne rue Quincampoix, à deux pas d'ici. On ne sait pas si c'est un accident ou un meurtre. Cyrano de Bergerac avait beaucoup d'ennemis. Il avait contre lui les Jésuites, puis les Jansénistes et ses œuvres étaient systématiquement brûlées au fur et à mesure qu'elles étaient éditées. Il ne sera réédité qu'en 1950 au Québec. La pièce d'Edmond Rostand joue sur une expression courante au XVII^e^ siècle. Avoir un grand nez, c'était être homosexuel passif. Cela, bien sûr, est devenu totalement incompréhensible en français moderne. Edmond Rostand savait ce qu'il faisait mais nous n'avons plus dans la tirade des nez que l'humour sarcastique, caustique, et peut-être grivois, d'un personnage par ailleurs montré comme timide en amour mais hétérosexuel par principe et dont le grand nez l'empêche de plaire aux femmes.

J. C. Nous revenons alors à ce croisement d'intellectuels pour la plupart universitaires avec leur propre homosexualité.

J.-M. B. À Paris, et je n'ai trouvé cela qu'en France, pas aux USA ni en Angleterre, les intellectuels d'un certain niveau social qui sont homosexuels font preuve d'une forme particulière de condescendance, d'arrogance et de dureté. Ils manifestent une certaine méchanceté de caractère. J'appelle cela un type d'homosexuel intellectuel parisien. Pour ne pas citer de vivants, ou quelque figure venant de disparaître, je dirai que la meilleure illustration serait le personnage de Palamède de Guermantes, baron de Charlus de Proust dans *À la Recherche du Temps Perdu*. Du reste, ce Charlus plaçait Molière en bonne part dans sa liste des homosexuels célèbres.

Je fais un peu le portrait de ce caractère dans *Les Grecs*, décliné en trois personnages. Tant la femme que le mari sont, par définition, enfermés dans leur univers et nous devons accepter de les suivre sans jamais pouvoir les égaler. Le mari alors peut avoir une relation avec son ami d'université car il est un égal mais il prend cette relation comme lui dominant, prenant, s'appropriant son ami, alors que l'Arabe qui arrive plus tard révèle que son amant n'est venu à cette petite fête privée qu'avec une seule ambition, celle de prendre sexuellement le mari du couple. En cela, l'arrivée de l'Arabe simplifie les choses car alors l'Arabe bisexuel peut aisément écarter l'épouse de l'aventure qui ne se reproduira jamais de toute façon entre les deux hommes. La femme aurait pu partir et emmener les enfants avec elle. Au contraire, elle décide de rester et d'en faire autant que son mari. Je continue

dans mon théâtre à traquer l'idéal amoureux dans un monde où tous les coups sont permis, où nous sommes privés de vie privée.

J. C. N'est-ce pas en partie cette supériorité culturelle qui ressort du choix du père dans *Les Grecs* du film que les enfants pourront voir quand ils rentreront ce dimanche soir de chez leurs grands-parents, à savoir *Les Lumières de la Ville* de Charlie Chaplin ?

J.-M. B. Oui, mais c'est un beau film. Charlie Chaplin économisant sou à sou l'argent nécessaire pour que la jeune fille aveugle puisse avoir l'opération qui lui rend la vue et, cela fait, elle ne reconnaît pas Charlie Chaplin. Alors même qu'elle a retrouvé la vue, elle est aveugle face à son bienfaiteur.

J. C. Il n'en reste pas moins que c'est un film dit classique d'un artiste idolâtré par la classe intellectuellement éduquée.

Nous avons alors arrêté l'entretien, à ce moment-là, sur la mention que l'éditeur H & O de Saint-Martin-de-Londres, au nord de Montpellier dans l'Hérault, a le projet de lui confier une collection de « Théâtre Immoraliste ».

Mais nous pouvons dire que trois acteurs qui se déculottent et se reculottent sur scène n'ont rien d'immoral. C'est plutôt amusant et divertissant, mais l'immoralité de la fable est que l'amusant et le divertissant sont trop souvent classés immoraux par des spectateurs qui n'ont ni le sens de l'humour ni d'ailleurs le sens de la morale, la vraie, la morale éthique de vie et non pas parasite de la vie. Chacun appelant idées simples les idées situées au même degré de complexité que les siennes propres.

Entretien recueilli et mis en forme par Jacques COULARDEAU

ÉVOCATION / ÉVÉNEMENT

QUAND LE PATRIMOINE SE MET EN SCÈNE : LES COLLECTIONS AUSTRO-HONGROISES DANS L'EXPOSITION INTERNATIONALE DE MUSIQUE ET DE THÉÂTRE À VIENNE DE 1892

Lorsque l'exposition de musique et de théâtre ouvrit ses portes le 7 mai 1892 dans le Prater de Vienne, elle fut l'objet d'une grande attention médiatique et les attentes à son égard furent immenses. Imaginé par la princesse Pauline von Metternich pour commémorer le centième anniversaire de Mozart, l'événement ambitionnait de conférer à la capitale autrichienne un rôle culturel majeur et de montrer qu'elle n'avait perdu ni en gloire ni en pouvoir. Mais surtout, il devait également rétablir Vienne dans son rang de capitale économique, fortifier l'économie locale et relancer le tourisme alors même que le compromis austro-hongrois de 1867, le krach boursier de 1873 et les tensions politiques de cette fin de siècle fragilisaient l'empire.

Le projet initial se voulut tout d'abord local et restreint à la musique. Mais les discussions préliminaires le transformèrent rapidement en une manifestation d'ampleur internationale, également tournée vers le théâtre. Événement inédit « sans prédécesseurs ni rivaux du point de vue de son idée fondamentale et de sa conception »[1], celui-ci visait à montrer l'évolution de ces deux arts, depuis leurs prémices et pour toutes les nations, tout en soulignant le rôle majeur que joua la capitale autrichienne dans leur développement[2].

S'inscrivant dans la lignée des expositions universelles organisées durant la seconde moitié du XIX^e^ siècle, l'exposition internationale de musique et de théâtre n'en reprenait pas simplement le fonctionnement. À l'instar de ses prédécesseurs, cette nouvelle manifestation devait elle aussi servir de vitrine sur le monde et promouvoir des valeurs nationales. Si cette valorisation passait, lors des expositions techniques, par la démonstration de certaines inventions, elle s'affichait, dans l'exposition internationale de 1892, par la présentation des meilleurs ensembles, musiciens, compositeurs, troupes et autres artistes. Tous les documents devaient servir d'illustration à l'évolution de ces deux arts, dans chaque pays et à travers les époques. La plupart de ces objets provenaient des musées nationaux des pays représentés, mais aussi de collections privées, laissant ainsi la possibilité au public de découvrir, en évoluant dans les galeries, les possessions des États exposants.

Pour étudier la place prise par l'Autriche-Hongrie dans l'événement, il semble tout d'abord nécessaire de se pencher sur le patrimoine prestigieux présenté dans les parties musicales et théâtrales de la Rotonde. Cette première observation

[1] Eduard Hanslick, *Aus meinem Leben*, Berlin, Holzinger, 2013, p. 385.
[2] Oskar Fleischer, *Die Bedeutung der Internationalen Musik- und Theater-Ausstellung in Wien für Kunst und Wissenschaft der Musik*, Leipzig, New York, Internationaler Verlag und Kunstanstalt, 1894, p. 9.

nous amènera, dans un deuxième temps, à nous interroger sur la place attribuée à l'art populaire dans l'exposition. Nous axerons principalement notre analyse sur la programmation du Carltheater dans le théâtre de l'exposition ainsi que sur la reconstitution du Haut-Marché dans le parc du Prater. Nous évoquerons dans ces deux parties l'image que l'Autriche-Hongrie souhaitait renvoyer d'elle durant l'événement et nous interrogerons enfin, et au vu de certaines contradictions, sur la pertinence de la capitale à se présenter comme une ville théâtrale.

La Rotonde, prestigieux musée éphémère

Qu'elles soient industrielles, techniques ou artistiques, les expositions ont attiré l'attention des nations du monde entier, qui n'eurent de cesse de vouloir y participer pour s'affirmer et montrer leur puissance. Durant l'exposition internationale viennoise de 1892, ce sentiment fut palpable au regard du patrimoine présenté par les pays invités, à l'instar de l'Allemagne, de l'Italie, de la France, de la Grande-Bretagne et de l'Irlande, de la Russie, de l'Espagne et, dans une moindre mesure, de la Belgique, des Pays-Bas, de la Suède et des États-Unis[3]. L'aveu de la France, qui concéda avoir envoyé la Comédie-Française dans le souci d'affirmer son rang de nation théâtrale[4], est d'ailleurs une illustration probante de cette course au prestige engendrée par ce type de manifestations.

En tant qu'organisatrice de l'événement, l'Autriche-Hongrie ne fit pas exception et profita elle aussi de l'exposition pour mettre à l'honneur son patrimoine artistique. Les organisateurs eurent pour cela à cœur de présenter des expôts prestigieux, souvent inédits, et de valoriser des auteurs et compositeurs locaux.

La plupart des artistes évoqués durant la manifestation furent, tout d'abord, représentés par des objets installés dans la Rotonde qui, par sa majesté, donnait d'emblée le ton de la manifestation. Endroit phare de l'exposition, celle-ci fut construite à l'occasion de l'exposition universelle de 1873. Par sa taille et sa structure, elle fut longtemps considérée comme une prouesse architecturale dans cette course au prestige que signifiaient les expositions et transforma la perception de ces événements internationaux. Qu'il s'agisse de l'exposition universelle de 1873 ou de l'exposition internationale de 1892, ces deux manifestations eurent pour point commun de faire de la Rotonde le bâtiment central de leurs festivités. Mais surtout, il devenait le symbole grandiose d'une exposition dans laquelle les participants et visiteurs déambulaient autour du pays hôte, dont les expôts furent à chaque fois installés directement sous la coupole[5], dont le toit était dominé par la couronne

[3] Ces pays n'avaient en effet occupé qu'une maigre place dans la Rotonde en raison de leur nombre restreint d'objets présentés.

[4] « La Comédie Française », in : *Les annales du théâtre et de la musique* n° 18 (1892), p. 68.

[5] L'exposition de 1892 fut circonscrite au seul bâtiment. En 1873 en revanche, les pavillons étrangers partaient directement de la coupole, sous laquelle fut installée l'Autriche.

impériale. Si, à travers ce symbole, la Rotonde pouvait apparaître comme une marque de protection à l'égard des pays exposés, elle semblait aussi incarner l'allégorie du pouvoir en place, lequel, nous l'avons vu, souhaitait conserver sa place dominante et montrer son intégrité.

En 1892, l'intérieur de la Rotonde s'articulait autour de deux espaces. On y trouvait une exposition dite « spécialisée » (*Fachausstellung*), dédiée au développement artistique et technique de la musique et du théâtre, et une autre « industrielle » (*Gewerbliche Ausstellung*), qui rassemblait tous les produits de l'industrie moderne servant à la mise en pratique de ces deux arts. Tous les artefacts rassemblés dans ce bâtiment trouvèrent leur origine dans les musées, les bibliothèques et diverses collections personnelles.

Le patrimoine prestigieux de l'Autriche-Hongrie apparut tout d'abord dans la première salle de la partie musicale de l'exposition spécialisée, dédiée aux Habsburg-Lothringen. Par sa place stratégique dans l'exposition, cette pièce avait pour fonction de montrer que les représentants de la famille impériale s'étaient, de longue date, engagés dans la vie culturelle autrichienne et, ainsi, de souligner le caractère inédit de cette implication. Elle montrait aussi que « plusieurs [d'entre eux] étaient non seulement des musiciens, mais encore des compositeurs d'un certain mérite ; c'est donc avec fierté que les Autrichiens retrouv[aient] là et les portraits, et les instruments, et les ouvrages de leurs anciens souverains […] »[6]. De nombreux objets ayant appartenu à Maximilien I^er^, Leopold I^er^, Joseph I^er^ furent ainsi rassemblés dans des vitrines et armoires pour expliciter cet « amour héréditaire de la musique »[7].

Cette salle mise à part, le patrimoine austro-hongrois se retrouvait aussi dans son caractère massif qui, associé à celui de l'Allemagne[8], occupait les deux tiers de la Rotonde. Les musicologues Guido Adler et Oskar Fleischer, respectivement responsables de la partie austro-hongroise et allemande de la section musicale, ordonnèrent les expôts de façon chronologique, transformant l'ensemble en une véritable exposition universelle de la musique, depuis les premiers témoignages de la musique grecque, romaine et de l'art ancien oriental jusqu'aux compositeurs majeurs des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles, présentés comme le sommet par excellence de l'histoire musicale[9]. Des pièces dédiées à Haydn, Mozart, Beethoven ou

[6] « La Rotonde », in : *Le Monde Artiste* n° 27 (03 juillet 1892), p. 651.

[7] Charles Ephrussi, « Exposition internationale du théâtre et de la musique à Vienne », in : *Gazette des beaux-arts* t. VIII, 3^e^ période (1892), p. 242.

[8] L'ambition initiale des organisateurs était de proposer une exposition chronologique à laquelle tous les pays invités devaient s'intégrer sans distinction. Néanmoins, la crainte de ces derniers de voir leurs artefacts mélangés à ceux des autres conduisit les responsables de la section musicale, Guido Adler et Oskar Fleischer, à réorganiser la disposition de la Rotonde. Seule l'Allemagne décida d'exposer ses biens communément avec ceux de l'Autriche-Hongrie.

[9] Martina Nußbaumer, « Identity on Display: (Re-)Präsentationen des Eigenen und des Fremden auf der Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien 1892 », in : *Historische Anthropologie. Kultur, Gesellschaft, Alltag*, Vienne, Böhlau, 2005, p. 48.

encore Schubert furent ainsi conçues, au sein desquelles divers objets évoquèrent les compositeurs disparus. Comme ce fut le cas pour les précédentes salles où des expôts valeureux furent présentés, la mise en place de cette partie de l'exposition devait suivre le même raisonnement et impressionner les visiteurs, comme le relate l'hebdomadaire musical français *Le Monde Artiste* : « Que d'objets précieux, que de pièces rares, que de souvenirs uniques, rassemblés là pour un jour et qui demain se disperseront aux quatre coins de l'Europe pour reprendre leur place accoutumée dans les collections privées ou publiques, desquelles on les a momentanément extraits ! »

Désireux de rendre hommage aux compositeurs nationaux à travers ces diverses salles, le dessein des organisateurs ne se limitait toutefois pas à ce caractère présentatif. À travers l'héroïsation de ces artistes dans la Rotonde, il s'agissait aussi de montrer que Vienne et la musique avaient tissé des liens indéfectibles entraînant un cercle vertueux : si les grands compositeurs avaient permis à la capitale d'acquérir une renommée mondiale, cette dernière avait également contribué à créer des génies[10].

Dans la Rotonde, la partie dédiée à la musique fut donc complétée par une section théâtrale placée sous la direction de Karl Glossy. Né à Vienne le 7 mars 1848, Glossy s'intéressa dès son adolescence au théâtre et commença à rédiger ses premières critiques. Après avoir obtenu un doctorat en droit à l'Université de Vienne, il devint conservateur des collections municipales en 1881 puis directeur de la Bibliothèque municipale en 1890 où il acquit une connaissance historique approfondie basée sur la recherche archivistique. Karl Glossy ne cessa de vouloir augmenter le fonds de la bibliothèque et poursuivit les démarches d'enrichissement des collections entreprises par son prédécesseur. Des biens ayant appartenu aux auteurs Franz Grillparzer, Eduard von Bauernfeld et Ludwig Anzengruber complétèrent peu à peu les collections de la bibliothèque[11] qui se transforma en une institution renommée dans la recherche scientifique et devint le partenaire idéal des expositions culturelles organisées à la fin du XIX^{e} siècle. L'exposition consacrée à Grillparzer en 1891 ou encore l'exposition internationale de musique et de théâtre de 1892 sont autant d'illustrations de ce travail collectif. De nombreux expôts issus des collections de la bibliothèque nationale se retrouvèrent par conséquent dans la Rotonde.

Tout comme ce fut le cas pour son pendant musical, la section théâtrale avait elle aussi pour ambition de mettre les grands dramaturges à l'honneur et de faire état de l'évolution de cet art. Son but était en effet de « donner une image de l'évolution du drame allemand depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours

[10] Martina Nußbaumer, « "Bauen an der „Musikstadt". Materialisierung eines Stadtimages im öffentlichen Raum Wiens », in : *Mapping Contemporary History, Zeitgeschichten in Diskurs*, Vienne, Böhlau, 2008, p. 113.
[11] Verena Pawlowsky, « Die Wiener Stadtbibliothek 1856-1904 », in : *Das Gedächtnis der Stadt. 150 Jahre Wienbibliothek im Rathaus*, Munich, Oldenbourg Wissenschaftsverlag, 2006, p. 44.

[...]. La poésie dramatique et l'art dramatique du peuple allemand dans l'ensemble de ses lignées devraient être illustrés avec la plus grande exhaustivité possible et les tournants du développement des deux arts devraient être mis en évidence »[12].

L'ensemble de cette partie de l'exposition fut divisée en douze sections, lesquelles montrèrent la transformation de cet art, du drame sacré aux fêtes bourgeoises en passant par le théâtre itinérant et jusqu'au théâtre de Cour. À l'instar de la partie musicale, cette section présentait divers expôts évoquant artistes, comédiens ou dramaturges. Le dramaturge autrichien Franz Grillparzer fut le plus massivement représenté à travers des portraits, des lettres ou encore des manuscrits, souvent provenant de collections issues de la bibliothèque municipale[13].

En marge des allées principales de la Rotonde, une partie traitant du théâtre à Vienne fut également mise en place dans la partie Nord-Ouest du bâtiment. À nouveau selon un classement chronologique, il s'agissait cette fois de montrer l'évolution de cet art dans la capitale autrichienne « depuis ses débuts et jusqu'à la construction du Burgtheater ainsi que l'évolution historique de la scène des faubourgs viennois de son commencement et jusqu'à aujourd'hui »[14]. Afin d'y parvenir, de nombreux documents (tableaux, billets d'entrée) se rapportant au Hanswurst, sorte d'Arlequin viennois du XVII^e^ siècle, furent exposés, tout comme des peintures, des tableaux et des manuscrits, destinés à valoriser les dramaturges viennois Johann Nestroy et Ferdinand Raimund[15]. En outre, des manuscrits faisant écho aux passions des XV^e^ et XVII^e^ siècles furent présentés, tout comme des objets mettant à l'honneur une activité artistique plus moderne. À cet effet, des documents appartenant aux théâtres de Vienne, tels que le Theater an der Wien, le Thalia-Theater ou le Wiener Theater, et se rapportant à des compositeurs tels que Wagner mais aussi Offenbach ou Suppé pour l'opérette, furent exposés[16]. Une dernière salle s'intéressant au théâtre de la Cour fut, quant à elle, installée dans le transept Ouest, dans laquelle des objets appartenant aussi bien au théâtre de la Hofburg qu'à l'opéra de la Cour furent exposés.

Afin d'offrir une présentation plus complète des artistes évoqués dans la Rotonde, une grande partie de ces derniers furent en outre régulièrement programmés lors des concerts et spectacles organisés dans les salles de spectacle conçues pour l'occasion, à l'image de la Musikhalle ou du théâtre de l'exposition. Par ces prestations, il s'agissait désormais d'offrir aux spectateurs la possibilité de voir,

---

[12] « Die Internationale Musik- und Theater-Ausstellung », in : *Das Vaterland* n° 335 (06 décembre 1891), p. 6.

[13] Karl Glossy (dir.), *Internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen Wien 1892. Fach-Katalog der Abtheilung für Deutsches Drama und Theater*, Vienne, Vernay, 1892, page V.

[14] *Ibid.*, p. VIII.

[15] Ausstellungs-Commission (dir.), *Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892. Jugend-Führer. Anleitung zur Besichtigung der Ausstellung, mit besonderer Rücksichtnahme auf die Jugend*, Vienne, Vernay, 1892, p. 22-24.

[16] Theophil Antonicek, *Die internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892*, Vienne (ressource online), 2013, p. 83.

cette fois sur scène, les créations des maîtres préalablement évoqués sous la forme d'objets inanimés. Dans la Musikhalle, deux types de concert furent proposés. Il s'agissait dans un premier temps de concerts historiques (conçus pour remettre au goût du jour des œuvres musicales beaucoup plus anciennes), mais aussi de concerts populaires qui devaient faire découvrir à un public plus modeste des pièces musicales qui lui étaient rarement accessibles. La plupart des œuvres étaient issues du répertoire du XVIII^e^ ou du XIX^e^ siècle (des morceaux de Mozart, Beethoven ou encore Schubert furent interprétés).

Si l'exposition souhaitait mettre en lumière la relation que la ville entretenait avec certains artistes, il ne fallait toutefois pas oublier de montrer que le processus de création artistique était encore bien actuel dans la capitale autrichienne de la fin du XIX^e^ siècle. Dans cette perspective, l'exposition ne devait pas se limiter à la simple évocation de compositeurs disparus, mais elle devait également mettre en lumière des pratiques ou des ensembles contemporains afin de convaincre que la capitale autrichienne était toujours un vivier de création artistique. Les sociétés musicales qui, par leur nombre et leur réputation, distinguaient Vienne des autres métropoles culturelles furent donc régulièrement présentées au cours de l'événement. Également installés dans la Rotonde, ces ensembles eurent également la possibilité de se produire dans le cadre de la manifestation puisque plusieurs concerts avaient été organisés pour les mettre à l'honneur. De façon analogue aux autres précédemment évoquées, la partie de l'exposition consacrée à la représentation de ces ensembles mit en valeur plusieurs objets témoignant de leur renommée face au grand public. Ce fut par exemple le cas de la présentation du premier prix obtenu à Nuremberg par la Société des chanteurs viennois que cette dernière montrait « avec orgueil »[17]. Remarquons toutefois que cette section fut peu visitée, semblant trahir la préférence du public pour des artistes certes disparus mais beaucoup plus connus :

> Comme, lorsqu'on vient de se sentir pris et serré dans les rangs d'une foule trop compacte, on se hâte d'échapper à la bousculade, de même on fuit, au bout d'un certain temps, le souvenir de tous ces auteurs et acteurs en effigie, dont la masse vous écrase, et l'on s'élance dans la section suivante où le calme renaît, car les deux parties qui la composent ne sauront au même gré passionner le visiteur[18].

Parallèlement à l'exposition spécialisée qui avait permis de montrer au public des legs pour la plupart jusqu'alors ignorés, la partie de la Rotonde dédiée à la section industrielle s'efforçait elle aussi de mettre en valeur la qualité des entreprises autrichiennes, dont certaines étaient particulièrement renommées dans le domaine artistique. Tel fut par exemple le cas du facteur autrichien Bösendorfer, qui exposa plusieurs de ses pianos et autorisa certains musiciens à s'en servir. Fon-

[17] « La Rotonde », in : *Le Monde Artiste* n° 27 (03 juillet 1892), p. 652.
[18] *Ibid.*

dée par Ignaz Bösendorfer en 1827, l'entreprise était l'une des plus réputées de Vienne.

La mise à l'honneur de l'art populaire à travers la programmation du Hanswurst et de Johann Nestroy

Si la Rotonde avait surtout mis en évidence un patrimoine noble et riche, l'art populaire n'avait pas été complètement éludé à cet endroit de l'exposition. Comme nous venons de le voir, la section réservée à l'histoire du théâtre dans la capitale autrichienne avait également souhaité mettre à l'honneur une pratique d'ordinaire moins soutenue par la famille impériale et les hautes couches de la société, mais pourtant bien présente dans la culture artistique autrichienne, comme l'indique la programmation des établissements viennois.

À la fin du XIX^e^ siècle, les théâtres se répartissaient en effet de manière assez égalitaire entre les différents arrondissements de la capitale et s'inquiétaient de proposer un programme varié. On retrouvait dans le centre de Vienne ou à proximité du Ring les institutions classiques, dont la prééminence s'affaiblit toutefois progressivement en raison de l'offre proposée dans les arrondissements plus éloignés. Certains établissements subiront d'ailleurs de plein fouet ces bouleversements, à l'instar du Ringtheater et du Stadttheater, respectivement dévastés par des incendies en 1881 et en 1884[19].

En outre, la plupart de ces institutions centrales, à l'image de l'Opéra de cour (1869), du Stadttheater (1871), du Ringtheater (1874), du nouveau Burgtheater (1888) ou encore du théâtre de la Leopoldstadt, adoptèrent de nouvelles politiques tarifaires, faisant se retirer les spectateurs les plus populaires dans les établissements périphériques[20]. Ce public moins fortuné fréquentait principalement les établissements installés dans les faubourgs, tels que les théâtres de la Josefstadt, le Theater an der Wien, le Thaliatheater (devenu par la suite le Carltheater) ou encore le Ring Theater, qui proposaient majoritairement des spectacles comiques et légers, surtout des opérettes, farces et autres parodies[21].

Face à l'attrait du public pour ces programmations divertissantes, il était donc nécessaire de les inclure dans la manifestation, sans quoi « une telle exposition n'aurait pas été complète si l'art populaire n'y avait pas trouvé sa place »[22]. Ce dernier fut donc présenté dans la partie consacrée à l'histoire des théâtres de Vienne à travers la présentation d'institutions, telles que le Theater an der Wien ou encore le Leopoldtheater, mais aussi de certains acteurs et metteurs en scène, tels que Raimund et Nestroy, déjà évoqués.

---

[19] Christophe Charle, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, Paris, Albin Michel, 2008, p. 44.
[20] Jean-Paul Bled, *Histoire de Vienne*, Paris, Fayard, 1998, p. 360.
[21] *Ibid.*, p. 36.
[22] « Alt-Wien », in : *Le Monde Artiste* n° 27 (03 juillet 1892), p. 664.

Cette partie de l'exposition trouva son pendant dans le théâtre international qui proposa, lui aussi, de mettre à l'honneur les représentants de la comédie populaire. C'est ainsi que, le 23 mai 1892, furent proposées les pièces *Unverhofft* et *Umsonst* de Nestroy interprétées par la troupe du Carltheater et son directeur, Carl Blasel. Se faisant l'écho de la soirée, le quotidien autrichien *Die Presse* indique que le théâtre fut rempli par un public hilare : « il n'y eut que trois actes aujourd'hui, mais on a ri pour dix »[23]. Quelques semaines plus tard, d'autres pièces de Nestroy furent également jouées sur les différentes scènes de l'exposition. Le quotidien *Die Presse* indique par exemple que la pièce *Kampl* fut interprétée le 6 août sur la scène en plein air installée dans le quartier de « Vienne l'ancienne » (*Alt-Wien*), tandis qu'une autre, *Frühere Verhältnisse*, devait être programmée le 30 août[24].

Placée entre les représentations du Deutsches Volkstheater et celles de la Comédie-Française, la soirée réservée à Nestroy venait d'ailleurs donner du crédit à la comédie populaire, souvent peu considérée à l'époque. Nestroy n'avait, par exemple, pas pu trouver grâce aux yeux des théâtres officiels de la monarchie, à l'instar du Burgtheater. Pourtant, la programmation de quelques-unes de ses pièces sur la scène de l'exposition traduisait le changement de perspective dont il bénéficiait à la fin du XIX[e] siècle suite à un « renversement du canon littéraire et d'une réhabilitation symbolique dans le domaine de l'histoire littéraire de langue allemande »[25]. En effet, l'œuvre du dramaturge viennois fut valorisée quelque temps après sa mort (en 1862) à travers l'organisation, dans la capitale autrichienne, de plusieurs hommages théâtraux, à l'instar d'une « semaine Nestroy » organisée en 1881 au Carltheater, du cycle Nestroy donné au Raimund Theater en 1899, mais aussi de la programmation de plus en plus régulière de ses œuvres dans les établissements viennois. En outre, plusieurs ouvrages furent publiés à la même époque, justifiant le rang d'auteur classique auquel le dramaturge autrichien accédait peu à peu[26]. La réhabilitation de Nestroy, héritier de la tradition du théâtre populaire, dans le canon littéraire autrichien symbolisait également l'entrée progressive d'une pratique jusqu'alors rejetée hors des institutions officielles. Notons à cet égard que Nestroy entra dès 1901 dans la programmation du Burgtheater, alors même que cette scène fut érigée, dans une certaine mesure, en opposition aux pratiques théâtrales populaires. Si l'organisation d'une soirée dédiée à Nestroy au cours de l'exposition pouvait, par conséquent, être perçue comme une illustration supplé-

[23] « Internationale Musik- und Theaterausstellung », in : *Die Presse* n° 144 (24 mai 1892), p. 10.
[24] « Internationale Musik- und Theaterausstellung », in : *Die Presse* n° 216 (5 août 1892), p. 10, et « Internationale Musik- und Theaterausstellung », in : *Die Presse* n° 237 (27 août 1892), p. 10.
[25] Gerald Stieg, *L'Autriche, une nation chimérique ?*, Cabris, Sulliver, p. 274.
[26] Voir Marc Lacheny, *Littérature « d'en haut », littérature « d'en bas » ? La dramaturgie canonique allemande et le théâtre populaire viennois de Stranitzky à Nestroy*, Berlin, Frank & Timme, 2016, p. 248.

mentaire du renversement progressif dont bénéficiait le dramaturge viennois, elle semblait également témoigner de l'inclination du milieu théâtral pour l'art populaire dans le patrimoine culturel autrichien[27].

Nestroy ne fut toutefois pas le seul représentant du théâtre populaire à avoir été remis à l'honneur durant l'événement. Si ce dernier avait été programmé sur la scène du théâtre de l'exposition, d'autres représentants de l'art populaire, à l'instar du Hanswurst ou des Schrammel, trouvèrent également place sur la scène reconstituée dans la partie du « Haut-Marché » qui permettait de « remettre le cadre primitif de la comédie populaire dans le cadre où elle avait paru et grandi »[28].

La redécouverte de ce théâtre populaire vint enrichir une exposition « jusque-là unique et sans égal » qui offrait la possibilité de voir et d'étudier tout ce qui était du domaine du génie, de la plaisanterie, de la connaissance et de la dextérité et qui était caractéristique de l'art théâtral et musical[29]. La partie du Haut-Marché dans lequel il était illustré venait apporter une dimension plus festive à l'exposition ainsi qu'un nouveau regard sur une manifestation restée jusqu'alors très classique dans les bâtiments du Prater. Mais dans cet endroit de l'exposition, « le peuple chante et joue aujourd'hui comme il chantait et jouait autrefois, surtout dans un pays comme l'Autriche où, du plus humble au plus grand, chacun apporte en naissant le goût de la musique et du théâtre »[30].

Installé dans le Prater, ce quartier fut reconstruit par l'architecte Oskar Marmorek, déjà connu pour sa contribution à l'exposition universelle de Paris en 1889, et le peintre décorateur Gilbert Lehner. Prenant appui sur les gravures du peintre Jacob Hoefnagel, *Vogelschau der Stadt Wien im Jahre 1609*, parues en 1640, Marmorek s'était employé à reconstruire ce quartier tel qu'il apparaissait à la fin du XVII^{e} siècle en prenant soin de n'omettre aucun détail. Afin de pénétrer dans cette partie de l'exposition, les visiteurs devaient par exemple franchir le pont-levis d'une grande porte, le Katzenstieg, qui les menait à la place du Marché. De là, ils y découvraient la Schranne (qui, durant des années, fut le siège du tribunal municipal et régional et au balcon duquel étaient annoncés les jugements), ainsi que d'autres bâtiments dans lesquels se regroupaient des corporations. On pouvait par exemple y trouver l'établissement des ébénistes, des menuisiers ou encore celui des pelletiers. D'autres spécificités, telles que le pilori ou encore une fontaine, y furent également reconstruites. Les façades des bâtiments édifiés pour l'occasion furent ravalées, peintes et décorées, afin de se rapprocher au plus près de l'original. Les fenêtres des bâtiments furent vitrifiées, et de nombreux détails furent ajoutés tels que des gouttières, des grilles, des gargouilles ou encore un ange gothique. Parallèlement à ce décor, de nombreuses échoppes avaient également été reconstituées, afin

[27] Gerald Stieg, *op. cit.*, p. 274.
[28] « Alt-Wien », in : *Le Monde Artiste* n° 27 (03 juillet 1892), p. 665.
[29] Friedrich Edler v. Radler, « Der Wienerische Hanswurst – Entstehung des Volkstheaters in Wien », in : Siegmund Schneider (dir.), *Die internationale Ausstellung für Musik – und Theaterwesen Wien 1892*, Vienne, Moritz Perles, 1894, p. 319-327.
[30] « Alt-Wien », in : *Le Monde Artiste* n° 27 (03 juillet 1892), p. 664.

de distraire le public au détour des rues. Au-delà de la dimension architecturale, les organisateurs s'étaient également employés à recréer l'ambiance de l'époque. Aux bâtiments et aux décors s'ajoutaient donc des personnages qui, à l'instar des vendeurs ou des veilleurs de nuit, étaient vêtus de tenues traditionnelles. En outre, les restaurants, les boutiques et tous les autres produits proposés sur place devaient contribuer à rendre cette vie viennoise à l'ancienne plus authentique. Si la reconstruction de ce quartier permettait aux visiteurs de se replonger dans la vie viennoise du XVII[e] siècle, le dessein des organisateurs ne s'arrêtait pas là. Conformément à l'intention de la princesse Pauline von Metternich de montrer par cette exposition le développement du théâtre et de la musique depuis leur origine, la reconstitution de la place du Haut-Marché devait également servir de décor pour permettre au public de redécouvrir l'art populaire, à travers certaines figures bien connues, comme celle du Hanswurst. La reconstitution d'un quartier apparut donc comme une évidence, puisqu'elle permettait de mieux contextualiser l'ensemble : « Il est des fruits qu'il faut déguster sur place, et l'on a songé dès lors à remettre la comédie populaire dans le cadre primitif où elle avait paru et grandi. C'était le cas ou jamais d'appliquer le principe de la "couleur locale" dans un temps surtout où l'on est si avide et curieux des choses du passé »[31].

Sur la place du marché fut donc installée une petite scène au rideau rouge, laquelle était quotidiennement « animée par les représentations populaires du Hanswurst, sorte d'Arlequin ou guignol viennois, racontant au passage ses fredaines et ses bons tours ; par les "Schrammel", chantant leurs gais refrains et jouant leurs valses entraînantes devant la vieille auberge gothique »[32].

La première présentation du Hanswurst dans l'exposition internationale fut organisée le 4 juin 1892 avec la pièce *La naissance du Hanswurst* (*Hanswursts Geburt*), à laquelle assistèrent un nombre très important de spectateurs, dont beaucoup étaient issus de la noblesse – à l'instar de la princesse Pauline von Metternich, présente le même soir –, mais aussi des peintres, acteurs et architectes[33].

Cette reconstruction du Haut-Marché occupait une place particulière dans l'exposition, puisque le public devait s'acquitter d'un droit d'entrée pour y accéder, lui permettant ensuite d'assister aux représentations et spectacles joués sur place. En dépit de ce coût supplémentaire, cet endroit du parc, l'un des plus grands succès de l'exposition, fut très apprécié du public qui aimait venir s'y divertir. Parmi les 7000 visiteurs estimés lors du jour de l'ouverture, environ 2000 se seraient rendus dans cette partie de l'exposition[34].

Tout comme ce fut le cas pour les autres parties de l'exposition, la reconstruction du Haut-Marché ne saurait se limiter à son simple caractère distrayant et pittoresque. Une observation plus précise des bâtiments et de la scène montre en

[31] *Ibid.*, p. 665.
[32] Charles Ephrussi, *op. cit.*, p. 241.
[33] « Internationale Musik- und Theaterausstellung », in : *Die Presse* (L.A.P.) n° 156 (05 juin 1892), p. 10.
[34] Theophil Antonicek, *op. cit.*, p. 60.

effet que les concepteurs de cet endroit du parc auraient réaménagé cette tradition et replacé la comédie populaire dans un cadre inventé. C'est ce que soulignent certains journaux, à l'image de *Die Wiener Bauindustrie-Zeitung*, un hebdomadaire spécialisé dans l'architecture qui se moque notamment de certaines reconstructions (telles que les cheminées, les ornements ou encore les clochers) qu'il juge totalement inappropriées[35]. Bien que par ailleurs très positif à l'égard de cette partie de l'exposition, *Le Monde Artiste* fait lui aussi part de sa déception quant à la décoration et aux détails, notant un anachronisme entre l'époque reconstituée et les objets utilisés. Au-delà de l'architecture et de la décoration, parfois incohérentes, la vérité artistique semble elle aussi à relativiser, puisqu'il apparaît que le populaire Hanswurst ne s'était jamais produit à cet endroit[36]. Un troisième point qui tend à confirmer l'idée d'une mise en scène fictive est l'appellation de ce quartier. Également nommée « Vienne l'ancienne » (*Alt-Wien*) par les organisateurs, cette dénomination n'était pas usitée à la fin du XVII^e^ siècle. Ce qualificatif fut en effet utilisé pour la première fois durant la période du *Vormärz*, à l'occasion de discussions concernant la perte d'anciens bâtiments. Dès lors, l'intitulé « Vienne l'ancienne » prit, après le démantèlement des fortifications, une signification purement pratique, car il symbolisait l'ancienne capitale, à laquelle, on confrontait désormais une image de ville idéale, le long des tracés de rues réguliers. Au fil du temps, l'utilisation de ce nom a donc pris la forme d'une allusion à une époque bien définie[37].

La situation géographique de ce vieux quartier, installé non loin des nouveaux bâtiments du centre de Vienne, peut dès lors apparaitre comme une intention délibérée de la part des organisateurs de proposer au public un aperçu des transformations et des modifications de l'époque. En passant rapidement d'une Vienne à l'autre, les visiteurs pouvaient facilement comparer la sobriété des bâtiments modernes à l'éclat des vieux murs peints et décorés, et ainsi se forger un avis plus objectif[38]. Il semble ainsi que le but premier de l'exposition – informer et instruire le public – fut ici abandonné : la fin justifiant les moyens, qu'importait donc de montrer si une telle reconstruction témoignait bien du passé de la ville ou si le Hanswurst tenait vraiment ses quartiers dans cet endroit deux siècles auparavant : la nostalgie d'une époque révolue semble prendre le pas sur la vérité artistique et historique, reléguée au second plan. C'est aussi ce que cherche à montrer *Die Neue Freie Presse* lorsque, dans un article, elle explique que le public souhaitait voir de ses propres yeux le monde dans lequel ses arrière-grands-parents avaient vécu. Selon le quotidien, ce goût pour le passé, ce plaisir de comparer, était vécu comme

[35] Markus Kristan, *Oskar Marmorek. Architekt und Zionist, 1863 – 1909*, Vienne, Böhlau, 1996, p. 179.
[36] « Die Musik- und Theater-Ausstellung (in Alt- Wien) », in : *Neue Freie Presse* n° 9985 (12 juin 1892), p. 6.
[37] Wolfgang Kos et Christian Rapp (dir.), *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, Vienne, Wien Museum, Czernin Verlag, 2004, p. 17.
[38] Camillo Sitte, « Die Bauwerke der Ausstellung », in : *Neues Wiener Tagblatt*, 7 mai 1892, p. 1.

une passion réactionnaire, comme « un sport historico-culturel » auquel s'adonnaient les Viennois et qui n'eut de cesse de se développer au cours des dernières années[39].

Vienne, considérée comme une capitale théâtrale : une affirmation contradictoire

Inaugurée le 7 mai 1892 en présence de l'Empereur François-Joseph, l'exposition devait donc souligner le lien indéfectible que la capitale autrichienne entretenait depuis toujours avec la musique et le théâtre. Pour parvenir à sa mise en place, de nombreux discours persuasifs se firent jour avant sa conception, destinés à convaincre qu'un tel événement ne pouvait trouver sa place que dans la capitale autrichienne. Rappelons que l'exposition internationale fut la première grande fête à être organisée depuis la précédente exposition universelle et depuis l'ère des grands travaux, et qu'il était important de regagner la confiance des nostalgiques du vieux Vienne. À la lumière des discours tenus et des articles publiés en marge de l'événement, force est de constater qu'une certaine unité se dessina quant à la justification de cette manifestation. Corroborant les convictions des organisateurs, l'Empereur François-Joseph se montra lui-même très enthousiaste, à l'image de cet extrait tiré de son discours inaugural : « C'est bien à Vienne que cette exposition devait avoir lieu, car les Viennois ont un culte spécial pour ces deux arts »[40]. L'observation des biens présentés dans la Rotonde, les programmations de part et d'autre du Prater n'avaient d'ailleurs eu de cesse de justifier ce lien et d'attester du rôle dominant de la capitale au regard de ces disciplines.

Une observation plus précise de l'exposition et de la programmation de ces deux arts durant l'événement tend toutefois à indiquer une inflexion vers la musique et, ainsi, à remettre en question l'affirmation des organisateurs de vouloir considérer Vienne comme une ville théâtrale.

Une première contradiction apparaît tout d'abord dans la place accordée à l'histoire du théâtre viennois dans la Rotonde. Si ce dernier y avait effectivement été exposé dans une salle lui étant spécifiquement dédiée, son installation en marge des allées principales du bâtiment soulevait toutefois des interrogations. À ce propos, le responsable de la section théâtrale de l'exposition, Karl Glossy, rapporte notamment plusieurs difficultés à regrouper l'histoire du théâtre viennois en un seul et même ensemble au sein de l'édifice. Alors que l'événement prenait place dans la capitale autrichienne, la partie traitant de l'histoire des théâtres de Vienne fut, nous l'avons vu, installée en marge des salles principales, venant remettre en question les plans initiaux qui l'incluaient à l'origine dans l'exposition générale. En

[39] « Die Musik- und Theater-Ausstellung (in Alt- Wien) », in : *Neue Freie Presse* n° 9985 (12 juin 1892), p. 6.
[40] « Nouvelles extérieures, l'exposition théâtrale et musicale à Vienne », in : *Le Gaulois* n° 3463 (09 mai 1892), p. 2.

raison du rang prestigieux que cette partie occupait dans l'histoire du théâtre allemand, Karl Glossy souligne cette contradiction tout en déplorant la relégation de cet élément au second plan, alors même que Vienne aurait dû « constituer [...] le point central de l'exposition théâtrale ». Glossy reste discret sur les raisons qui conduisirent à installer séparément cette partie de l'exposition, mentionnant simplement « une série d'obstacles »[41].

Dans le catalogue de l'exposition, il exprime pourtant sa déception de n'avoir pu réaliser totalement les projets initiaux et évoque des dissensions avec certains instituts, lesquels n'avaient pas confirmé leur participation, alors qu'ils possédaient des objets de la plus haute importance[42]. Il explique avoir également connu des déconvenues avec l'intendant général du théâtre de la Cour, ce qui l'incita à reconsidérer la partie consacrée à l'évolution du théâtre dans la capitale. Si l'institution accepta finalement d'exposer ses collections, elle souhaita néanmoins garder la main sur la présentation, incitant dès lors le responsable de la section théâtrale à changer ses premiers plans[43].

Parallèlement à l'installation du théâtre autrichien en marge du centre de la Rotonde, la programmation du théâtre de l'exposition retenue pour l'inauguration de l'événement venait elle aussi souligner cette mise à l'écart et, ainsi, contredire le projet initial des organisateurs de faire de l'Autriche et de Vienne le centre des événements.

En effet, seule la troupe du Carltheater représenta le théâtre autrichien sur la scène de l'exposition, et aucune troupe locale ne fut mise à l'honneur lors de la soirée inaugurale. De fait, et contre toute attente, la première représentation ne fut pas donnée par une troupe autrichienne, mais par celle du Deutsches Theater de Berlin, dirigée par Adolph L'Arronge, proposant deux pièces de Goethe, *Stella* et *Die Mitschuldigen.*

Cela faisait suite à l'impossibilité de jouer une pièce issue d'une collaboration des quatre grands théâtres de la ville (le Carltheater, le Vokstheater, le théâtre de la Josefstadt et le Theater an der Wien), au sein de laquelle l'actrice Charlotte Wolter devait interpréter le rôle principal[44]. Ignorant ces déconvenues, les journaux locaux continuèrent d'ailleurs d'annoncer régulièrement cette programmation, et ce jusqu'au 3 mai, date à laquelle l'indisponibilité de la comédienne fut annoncée[45]. La décision de programmer des pièces allemandes plutôt qu'autrichiennes se prit donc à la dernière minute et fut motivée par de profonds désaccords entre les diffé-

[41] Karl Glossy (dir.), *Theatergeschichtliche Ausstellung der Stadt Wien: Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892 ; Abtheilung für Drama und Theater*, Vienne, Vernay, 1892, p. VII.
[42] Karl Glossy (dir), *Fach-Katalog…*, *op. cit.*, p. VII.
[43] Karl Glossy (dir.), *Theatergeschichtliche Ausstellung der Stadt Wien…*, *op. cit.*, p. VIII.
[44] Theophil Antonicek, *op. cit.*, p. 117.
[45] « Internationale Musik- und Theaterausstellung », in : *Die Presse* n° 123 (03 mai 1892), p. 9.

rents établissements de la ville, qui eurent raison de ce programme festif. On peut ainsi lire dans un article du *Monde Artiste* :

> Au théâtre de l'Exposition, un spectacle de gala devait avoir lieu ; mais chose curieuse, les théâtres subventionnés de Vienne n'ont pu se mettre d'accord entre eux ni sur le choix du spectacle, ni sur celui des interprètes ; des difficultés intestines ont éclaté au sein de l'Opéra et du Burgtheater ; bref, c'est le Deutsches Theater de Berlin qui, après exécution de l'ouverture de Beethoven *Die Weihe des Hauses*, s'est trouvé inaugurer les représentations avec deux pièces de Goethe [...][46].

Bien que le choix des pièces retenues eût été motivé par la nécessité de présenter quelque chose au public lors de la soirée inaugurale, de nombreuses réactions se firent jour face à la décision de programmer une troupe allemande lors de l'inauguration de l'exposition autrichienne. Dépassant les remarques traitant de la prestation des acteurs ou du choix de la programmation, la presse locale critiqua unanimement l'absence de troupe locale sur la scène du théâtre international et regretta qu'aucun discours n'ait été tenu par un représentant du théâtre autrichien, même pour annoncer la troupe berlinoise[47].

Un avis sensiblement identique fut également publié dans la presse satirique locale, comme en témoigne un article publié dans l'hebdomadaire *Der Floh*, dans lequel l'auteur Jacques Singerlich se montre très virulent quant à la décision prise. Le fait de choisir des pièces de théâtres classiques, jouées par une troupe allemande, plutôt que d'honorer des pièces du théâtre autrichien était pour lui l'illustration probante de la dévalorisation que le théâtre populaire local subissait à l'époque. Peu importe que la programmation ait montré Nestroy, Strauß ou encore Anzengruber, elle aurait été, selon lui, qualifiée de « représentation de variétés » (*Tingel-Tangel-Vostellung*) alors même que les représentations allemandes étaient d'office considérées comme classiques[48].

La décision de programmer la troupe berlinoise lors de la soirée inaugurale venait directement mettre en lumière les problèmes auxquels étaient confrontées les institutions théâtrales viennoises, notamment l'attrait des artistes viennois pour les institutions allemandes. De nombreux artistes autrichiens allaient en effet jusqu'à fuir la capitale danubienne qu'ils critiquaient pour son manque d'audace et son conservatisme[49]. C'est ce qu'explique le dramaturge et journaliste Paul von Schönthan dans un feuilleton publié dans le quotidien hongrois *Pester Lloyd*, soulignant que les établissements berlinois étaient à cette même époque en pleine expansion et

[46] « Étranger – Vienne », in : *Le Monde Artiste* n° 22 (29 mai 1892), p. 535.
[47] Katharina Verena Lauterbach, *Die Musenburg im Prater. Zur Bedeutung der Gastspiele des Internationalen Ausstellungstheaters im Rahmen der Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien 1892*, Magisterarbeit, Universität Wien, 2010, p. 46.
[48] « Jacques Singerlich's Theaterbriefe », in : *Der Floh* n° 20 (15 mai 1892), p. 4.
[49] Jean-Paul Bled, *op. cit*., p. 422.

que certains d'entre eux s'établissaient même comme des établissements directement opposés à l'Autriche[50]. Toutes ces nouvelles institutions exerçaient un grand pouvoir d'attraction sur les acteurs viennois qui étaient nombreux à s'installer en Allemagne afin d'y rejoindre les troupes locales. Notons par ailleurs que l'un des principaux acteurs du Deutsches Theater de Berlin, présent sur scène ce même soir, n'était autre que le comédien autrichien Josef Kainz.

La non-programmation d'une troupe autrichienne lors de la soirée d'ouverture – assortie de l'impossible entente entre les scènes théâtrales viennoises – pose également la question de la capacité de l'Autriche à endosser le rôle de responsable artistique européen. Le voulait-elle et le pouvait-elle vraiment ? La concurrence marquée en cette fin de siècle entre les différents centres culturels européens – et principalement celle à laquelle se livraient Vienne et Berlin – témoigne aussi de leur volonté de se construire l'une par rapport à l'autre et de s'émanciper de toute ressemblance. Observant la profusion d'articles, de feuilletons et d'essais publiés à la fin du siècle par les journalistes et intellectuels des deux capitales, le chercheur Ralf Thies souligne ce jeu d'attraction et de répulsion qui participe à la construction de l'image de chacune des capitales[51].

Mais cette comparaison entre une capitale montante et une autre déclinante ne permettait pas une confrontation d'égal à égal et renvoyait l'Autriche à ses propres interrogations et à ses doutes sur sa propre identité. Pour répondre à ces questions, l'exposition internationale de théâtre et de musique pouvait être perçue comme un bon moyen d'exposer l'Autriche, de prôner et de diffuser « ce qui était autrichien », mais aussi de résoudre ces questions identitaires qui résidaient dans le fait de « construire une nation dont l'essence était de ne pas (plus) être allemande »[52]. L'absence d'artistes autrichiens lors de l'inauguration montre toutefois que cette tentative avorta et qu'il fut impossible aux organisateurs de se rassembler autour d'un patrimoine artistique commun, fût-il populaire, pour exprimer fièrement ce qu'était le théâtre autrichien. En laissant la place au Deutsches Theater de Berlin et à Goethe lors de la soirée d'ouverture, l'Autriche-Hongrie semblait exprimer l'impossibilité de prendre conscience de sa propre valeur, mais aussi de proposer quelque chose de novateur « dans un milieu culturel réputé conservateur et hostile aux moindres audaces »[53]. C'est également ce que déplore le critique Hermann Bahr dans un article sur l'exposition, soulignant à de multiples reprises l'incapacité des Viennois à se considérer positivement et à tirer profit de leurs atouts : « Parallèlement aux nombreuses bonnes habitudes, ils en ont une mauvaise, méprisable et nocive, qui annule et détruit à son tour tous les mérites : ils ne pensent rien d'eux-mêmes. Ils admirent religieusement tout ce qui est étranger mais ce

[50] « Das Wiener Ausstellungstheater », in : *Pester Lloyd* n° 118, 1. Beilage (17 mai 1892), p. 5.
[51] Voir Katharina Verena Lauterbach, *op. cit.*, p. 68.
[52] Gerald Stieg, *op. cit.*, p. 16.
[53] Jacques Le Rider, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 23.

qui leur est propre ne leur vaut rien [...]. Ils n'éprouvent que de la moquerie pour eux-mêmes »[54].

La population viennoise souffre, selon lui, d'un grand manque de confiance en elle, l'empêchant d'apprécier ses biens à leur juste valeur et d'en être fière.

Conclusion

Lorsque l'exposition se clôtura le 9 octobre 1892, de nombreux objectifs semblèrent atteints. Avec ses 1.288.285 visiteurs[55], l'événement parvint à intéresser un large public, souvent constitué de néophytes, et eut d'importantes retombées positives, sur le plan tant scientifique que médiatique. Les productions artistiques (compositions, enregistrements), les créations de musées, mais aussi la réutilisation de certaines parties de l'exposition lors de manifestations ultérieures (à l'image de la reconstitution du quartier de Vienne l'ancienne dans l'exposition de Chicago l'année suivante) qui en résultèrent en sont autant d'exemples.

Pourtant, la réalisation de l'événement ne se fit pas sans difficultés et engendra de nombreux compromis, lesquels remirent parfois en question les larges ambitions initiales de l'événement. Si les prestigieux expôts de la Rotonde, le théâtre populaire dans le Haut-Marché et les programmations sur les scènes de l'exposition souhaitèrent en effet montrer que la capitale s'était forgé un solide patrimoine culturel et artistique à travers les siècles, la place accordée au théâtre autrichien avait cependant mis en péril cette affirmation et éveillé de sérieux doutes sur ces certitudes. Nous avons en effet pu observer que la partie austro-hongroise de l'exposition semblait montrer une inclination vers la musique, faisant s'interroger spécialistes et journalistes sur la relation qu'entretenait la capitale avec le théâtre. Ce doute fut encore renforcé par l'absence de troupes autrichiennes sur la scène de l'exposition, précisément conçu pour mettre sur scène les plus grandes troupes d'Europe.

Le rôle de l'exposition ne saurait toutefois se limiter à des fins exclusivement artistiques. La reconstitution du quartier du Haut-Marché et ses approximations historiques s'étaient avérées être un exemple probant de cette double fonction portée par l'événement, qui devint également un moyen de diffuser un message politique, alors même que Vienne et l'empire connaissaient d'im-portants bouleversements. Cette observation fut notamment exprimée par le journaliste Siegmund Schneider, qui, dans son ouvrage sur l'exposition, considère cette dernière comme une protestation enflammée contre la célèbre formule « Enrichissez-vous », mais aussi comme une manifestation salutaire permettant une pause dans l'effervescence de la vie moderne qui semble lui échapper[56].

---

[54] Hermann Bahr, « Die internationale Musik- und Theaterausstellung 1892 », in : *Freie Bühne für den Entwickelungskampf der Zeit*, Band III, n° 8 (1892), p. 837.
[55] Theophil Antonicek, *op. cit.*, p. 272.
[56] Siegmund Schneider, *op. cit.*, p. 3.

Si notre article s'est essentiellement limité à évoquer le patrimoine mis en scène dans les diverses parties de l'exposition, une analyse plus complète des choix faits par les organisateurs serait nécessaire pour mieux percevoir les enjeux de cet événement protéiforme. Pour cela, il serait en effet nécessaire de se pencher sur certains pans artistiques davantage ignorés, à l'image des genres musicaux émergents tels que l'opérette, pourtant très en vogue à l'époque. Dans cette société en mouvement, où la nouveauté et le progrès effrayaient autant qu'ils émerveillaient, et où les formes artistiques émergentes souhaitaient rompre avec l'esthétique traditionnelle, l'exposition peut alors se lire comme un manifeste à l'encontre de cette modernité, comme un témoin des changements de cette Vienne fin de siècle, où la canonisation de certains artistes et leur ancrage dans l'imaginaire collectif ne pouvait se faire sans une certaine exclusion.

Claire COUTURIER
Docteure en études germaniques
Université Sorbonne nouvelle – Paris 3

RÉFLEXIONS ET COMMENTAIRES

BONS ET MAUVAIS COMPORTEMENTS DES ROBOTS AU THÉÂTRE

(DE L'IMPORTANCE DU THÉÂTRE AU TECHNION, UNIVERSITÉ DE SCIENCE ET TECHNOLOGIE)

Après tout, sans théâtre, une université de science et technologie existe dans des domaines où l'essentiel réside dans la connaissance, l'analyse, la séparation des matériaux. En d'autres termes, les étudiants n'ont pas de lieu où approfondir leur réflexion sur eux-mêmes, où développer leurs sentiments, leurs émotions, la communication et leur compréhension de l'humain, et c'est ainsi que, sans cette réalisation, des milliers de personnes deviennent des robots. Des robots refermés sur eux-mêmes, incapables de communiquer en profondeur avec leur environnement, dans tous les aspects de la vie.

Voir une conversation de douze minutes avec un artiste chercheur et illustrateur : *designer* chez IBM, Raphaël Arar crée de l'art et conçoit des expériences qui examinent les complexités de nos vies de plus en plus technocentrées. Il parle de ses recherches pratiques pour transformer la robotique en quelque chose de plus humain, c'est-à-dire pour enseigner l'intuition et l'émotion à des robots. Ce qui vient exactement corroborer l'affirmation que les robots vont progresser et même jouer un rôle dans nos émotions et notre intuition, aussi bien dans la rationalité technologique que dans la réalité[1].

Selon le Recteur de l'Université de Haïfa, le Professeur Gustavo Mesch, « notre vraie guerre n'est pas sur le champ de bataille, mais dans les laboratoires universitaires où la robotique prend le dessus ». Ce distingué Professeur a donné des exemples de robots écrivant des articles dans la presse. Et les lecteurs ne se doutent même pas qu'il s'agit de robots.

Que se passe-t-il au cours des anciens processus d'apprentissage qui nous viennent des siècles passés ? Les enseignants sont incapables de s'élever jusqu'au niveau des découvertes atteintes tous les jours par la science et la technologie actuelles. Les études qui traitent de données technologiques et scientifiques plutôt que d'une pensée indépendante éloignent les étudiants d'eux-mêmes et de l'essence de la vie. Par conséquent, lorsque des robots – et non pas des robots humains – commenceront à remplacer des millions de personnes dans ces domaines, les personnes qui ont étudié de telles professions ne trouveront plus de travail. En outre, elles iront au devant de difficultés physiques, psycho-

[1]https://www.ted.com/talks/raphael_arar_how_we_can_teach_computers_to_make_sense_of_our_emotions?utm_source=newsletter_daily&utm_campaign=daily&utm_medium=email&utm_content=button__2018-04-02#t-667906

logiques, sociales, économiques, spirituelles, etc., sans aucune capacité de trouver des solutions dans les domaines scientifiques ou technologiques.

Dans son article sur la question de l'autoréflexion, le Docteur Moshe Menasheff traite de « la crise indéniable du monde universitaire » :

> Alors que le monde évolue rapidement, le monde académique n'encourage pas l'innovation et l'originalité et perpétue l'écriture non créative et contraignante. La liberté de pensée peut-elle être encouragée ? Et l'écriture révolutionnaire[2] ?

De nombreux exemples se présentent aujourd'hui lors de conférences internationales, de rassemblements, de discussions entre entreprises high-tech en Israël et à l'étranger, etc. où la question du danger de la robotisation de l'homme est soulevée encore et encore.

Pendant que j'enseignais au Technion, j'ai dit à mes étudiants de théâtre : « Vous-mêmes êtes le danger pour vous-mêmes, vous construisez et perfectionnez les robots qui prendront un jour le contrôle sur vous et sur votre vie entière. »

Selon le philosophe Nick Bostrom[3], les algorithmes sont déjà enseignés seuls. Ils apprennent déjà eux-mêmes par eux mêmes. Et dans peu de temps, les robots arriveront via **superintelligent A I** (Artificial Intelligence)… Ils seront identiques ou égaux au niveau humain dans tous les domaines. En moyenne jusqu'en 2040 ou tout au plus jusqu'en 2050.

Les scientifiques disent qu'il sera possible de couper le courant ou le bouton ou l'Internet et que le robot cessera de fonctionner. Mais, selon Nick Bostrom, ce n'est pas aussi facile qu'on le pense, et il établit un parallèle avec le chimpanzé qui n'a pas empêché la progression du développement humain. Ainsi, la robotique se développera intelligemment et l'homme ne pourra pas arrêter la vitesse de son développement.

La bonne façon de faire serait de développer les robots de manière à faire connaître et apprendre au robot à vivre selon nos valeurs, pour leur donner à savoir qu'ils sont de notre côté et non pas contre nous. En leur enseignant que leur développement fera partie des valeurs humaines sur lesquelles notre société est bâtie. Et cela pose la question de savoir si nous réussirons à développer l'intelligence supérieure des ordinateurs et des robots de manière à ce qu'ils perpétuent nos valeurs humaines ou s'ils construiront leur propre système de valeurs que nous ne pourrons pas arrête.

---

[2] https://alaxon.co.il/article /ימי-הבינוניות/

[3] Nick Bostrom asks big questions: What should we do, as individuals and as a species, to optimize our long-term prospects? Will humanity's technological advancements ultimately destroy us?
https://www.ted.com/talks/nick_bostrom_what_happens_when_our_computers_get_smarter_than_we_are#t-313695

Les gens qui nous regarderont dans un million d'années devraient pouvoir dire qu'au moins une chose a réussi à bien se passer. Nick Bostrom propose d'apprendre la technologie à l'avance dans toutes ses perspectives, d'enseigner aux robots à être de notre côté, c'est-à-dire à adopter nos valeurs de manière à ne pas pouvoir dériver par la suite. Il suffit de voir ce qu'on a développé au MIT où l'on a inventé un appareil qui capte les pensées (développant la robotique jusqu'à un point extrême d'absurdité). La qualité humaine disparaîtra et le robot prendra la place de l'homme[4].

Mais quel est l'instrument utilisé pour réaliser un robot qui capte les pensées de l'homme ? Et pour nous dire quel est le prix le plus bas lors de l'achat de produits identiques au supermarché, de telles dépenses sont-elles vraiment nécessaires ?

Le Professeur Shuki Bruck – de l'Institut californien de technologie (Caltech – California Institute of Technology) et également chercheur et conférencier sur le thème « Comment comprenons-nous... Ce dont nous nous souvenons vraiment » – a participé au développement d'une entreprise historique de haute technologie chez IBM qui a réussi à vendre une start-up de cent millions de dollars. Dans l'une de leurs études, les chercheurs ont essayé d'enseigner comment penser à des molécules d'ADN. Il s'agit d'une étude révolutionnaire et novatrice sur l'utilisation innovante de la matière et la capacité humaine à guider la matière en fonction des besoins humains :

> Les moyens d'éducation dans le passé, dit Bruck, sont des élèves qui sont assis dans la classe et qui ont la crainte et la peur du moment où l'enseignant se tournera vers eux, effrayé par le moment où ils n'auront pas de réponse. Les questions qui ont une réponse m'ennuient, parce que je les connais déjà[5].

La voie est alors ouverte pour mener des études avec des étudiants – mais avec des étudiants heureux, pas stressés et menacés – à travers un jeu de théâtre, à travers des outils de bons sentiments, à travers la pensée créative. Ainsi, le jour où ils atteindront l'âge de quarante-cinq ans, ils se sentiront heureux dans leur profession et se sentiront heureux de continuer vingt-cinq ans de plus dans la profession qu'ils ont choisie. C'est un travail difficile, de longue haleine, assis sur une chaise, mais alors quelque chose d'inspirant sera né à l'intérieur d'eux-mêmes.

L'ancien système éducatif est similaire à l'exemple présenté par le Professeur Shuki Bruck :

---

[4] https://www.calcalist.co.il/internet/articles/0,7340,L-3735739,00.html

[5] Propos tenus par le Professeur Jehoshua « Shukri » Bruck lors d'un entretien accordé au California Institue of Technology le 16 décembre 2009 et rapportés par Heidi Aspaturian

> Vous invitez un étudiant à un repas, vous ne lui demandez pas ce qu'il veut ou aime manger, vous lui faites 37 portions et lui dites de tout manger, même avant son voisin, qui va aussi commencer à manger 37 portions, et s'il ne finit pas de tout manger, on ne le laissera jamais entrer dans ce restaurant. Ensuite, à la fin de ce test, si vous demandez à l'étudiant quelle portion il a aimée, il vous dira : "laissez moi tranquille, j'ai mal à la tête, je dois aller me coucher" et de cette façon vous perdez la chose principale, la vie[6].

L'autre domaine du Professeur Shuki Bruck est l'homme comme machine de mémoire. Une personne a des sentiments pour l'aider à faire des choix. Le bébé apprend de ses parents l'émotion la plus importante qu'est l'amour, sans laquelle il est impossible de continuer à vivre. Quand on raconte des blagues, les gens savent quelle est, entre deux blagues, la blague vraiment drôle. Comment le robot saura-t-il quand rire ? C'est une question qui n'a pas encore de solution.

Sur Internet, nous disposons d'un bon outil avec les réseaux sociaux, ils nous apprennent comment les gens interagissent les uns par rapport aux autres. Après tout, nous ne pouvons pas entrer dans la tête d'un être humain. Soudain, nous voyons des esprits communiquer et décider ensemble[7].

Le rôle du théâtre est donc d'apporter aux étudiants des valeurs, des idéaux et des solutions pour améliorer cette situation. Le théâtre enseignera et exposera des sujets théoriques et pratiques qui seront tout à fait uniques au monde, également dans le domaine de l'âme et de l'esprit, surtout des sujets que les robots informatiques ne seront pas en mesure de traiter ni même de connaître dans les années à venir. L'homme d'aujourd'hui doit enseigner au-delà de la connaissance, de manière innovante et au moyen de méthodes qui touchent le cœur et l'âme. En premier lieu, les enseignants devraient étudier le théâtre pour savoir qui ils sont vraiment. Ensuite, pour savoir qu'ils ne sont pas des robots. Troisièmement, pour se remettre à niveau. Quatrièmement, pour être créatifs avec des activités qui font appel à l'imagination des étudiants (on peut voir que nous sommes bien, déjà, dans le domaine du théâtre). C'est seulement grâce à des professeurs de théâtre que l'étudiant peut se connecter avec lui-même. Le théâtre enseigne la connexion entre le corps, l'âme, l'esprit et les idéaux de l'humanité, il enseigne de plus comment les convertir en de futures professions. Après tout, dans toute recherche scientifique et technologique, nous savons que le soleil est d'une part un centre d'énergie, d'autre part un centre social et spirituel. Un symbole de l'expression ultime de son activité qui stimule la vie, la nature, l'amour dans tous les domaines de notre vie. Le théâtre devrait être le soleil des études à l'université, une école qu'on appellera un jour L'École de l'Art du Théâtre de la Science et de la Technologie.

---

[6] *Ibid*.

[7] Voir « Coss Israel » (émission TV de Kobi Meidan 2012) https://www.youtube.com/watch?v=oGzE_xFp2Wc

Qu'est-ce qu'un supplément d'âme, sinon la morale et les valeurs humaines ?

> « Le Progrès moral n'est pas proportionnel aux progrès techniques ». Il faut peu de choses pour assurer la vie matérielle. Et pourtant les humains sont tellement occupés à se créer de nouveaux besoins qu'il ne leur reste plus de temps pour penser à leur vie intérieure. C'est ainsi qu'au fur et à mesure que le confort matériel s'améliore l'état psychique et moral de la société se détériore et voilà de nouveaux déséquilibres, la criminalité qui augmente… En Occident, on n'a jamais été matériellement aussi à l'aise, mais cette aisance ne rend pas les gens plus heureux. Passé le premier moment de satisfaction, ce n'est pas une nouvelle voiture ou une nouvelle maison qui va répondre aux besoins de leur âme et de leur esprit. Qu'ils soient conscients des malaises dont souffre la société, on ne peut pas en douter : leur temps se passe en réunions pour soi-disant « changer la vie ». Mais tous ces changements dont ils discutent ne concernent que le plan matériel. Qui pense vraiment à faire des réunions pour permettre à chacun de vivre une vie divine ? C'est pourquoi, même si les affaires marchent de mieux en mieux, eux-mêmes sont en train de péricliter[8].

C'est pourquoi, de nos jours, tout ingénieur, docteur en médecine ou architecte doit avoir une compréhension profonde de l'environnement pour améliorer ses conditions de travail. Comprendre la communication avec l'environnement signifie instiller dans la conscience humaine la relation d'interdépendance qui existe entre les humains et la nature. Sans cette connexion, l'homme robotique prendra la place de la plante et de l'animal et le monde deviendra un désert de désolation.

Le Théâtre du Technion inculque aux étudiants en ingénierie, en médecine et en architecture non seulement des connaissances artistiques pratiques, mais aussi les capacités pratiques d'accepter l'environnement en tant que partie intégrante de la personne. L'étudiant apprend, outre l'acceptation de l'étranger, de l'autre, de l'étrange et du différent, la capacité de savoir qu'il est lui-même un humain et qu'à l'intérieur de lui-même il est porteur de valeurs universelles plus grandes que la loi biblique « Aime ton prochain comme toi-même ».

Noa Kotkovsky, ingénieur informatique au Technion, a écrit une réponse après avoir lu cet article.

Selon elle :

> J'étais à la maternelle où l'enseignant était un traditionaliste. J'ai appris l'expression « Aime ton prochain comme toi-même » et comment faire

[8] Omraam Mikhaël Aïvanhov, *Puissances de la pensée*, Fréjus, Éd. Prosveta, 1988, p. 137.

> Kabbalat Shabbat (le rituel du Samedi). (Apparemment à l'âge de sept ans c'est tout le savoir nécessaire).
>
> Pendant mes études au Technion, je suis arrivée au Technion Théâtre. J'aimais regarder des spectacles mais je n'étais jamais active sur scène, je ne me voyais pas comme une actrice ou quoi que ce soit.
>
> Être au théâtre m'a enrichie, j'ai connu beaucoup de monde, j'ai appris différentes manières d'expression. Le travail que nous avons fait au théâtre était encore plus dur que les cours académiques parce que je devais travailler sur moi-même, sur les difficultés et les faiblesses et sur tout ce qui doit être renforcé et amélioré en moi et tout cela devant un public.
>
> D'un autre côté, c'était un cours facile – en ce sens qu'à tout moment, vous arrivez au théâtre, vous êtes accepté là-bas. Vous pouvez vous exprimer sans crainte de la critique. En d'autres termes, le public était un public chaleureux et familier.
>
> Dans notre théâtre, il y avait beaucoup de patience et de tolérance pour l'autre, même si nous n'étions pas d'accord sur tous les sujets mais il y régnait l'harmonie, à cause de la compréhension que les gens sont différents et pourtant semblables. Que j'aime autant mes amis et camarades de classe que je m'aime, même si nous avons des divergences d'opinion. Au théâtre, vous n'avez pas besoin de mémoriser et d'étudier pour l'examen final. Au théâtre, vous commencez un processus et vous y travaillez même après la fin du cours et après la fin de vos études au Technion.

Parce que le théâtre n'enseigne pas seulement de bonnes valeurs et compétences pour être un bon acteur / réalisateur. Le théâtre enseigne que la vie est un processus et que vous êtes une personne digne de travailler toute sa vie pour s'améliorer, contribuer au bien de tous et faire progresser la société. À mon avis, être au théâtre est un *must* pour chaque personne dans sa vie.

Le théâtre leur enseigne à toujours suivre les valeurs qui les motivent à accomplir un travail gigantesque sur soi-même, et il exige un renouvellement y compris dans la sphère religieuse. Le théâtre enseigne toujours des découvertes et des inventions basées sur l'originalité personnelle : « Aime ton prochain plus que (l'amour que tu portes à) toi-même. »

Scandar Copti a étudié au Technion à la faculté de génie mécanique et au Technion Théâtre. Il a participé aux ateliers du Technion Théâtre en 1999 et 2001. Plus tard, il a écrit, réalisé et joué dans son film *Ajami*, qui a été nominé aux Oscars aux États-Unis en 2009. Il a créé un projet appelé *IntelliTechnologies Ltd. COPTICO* qui a été présenté en 2018 à la Maison judéo-arabe de Beit-HaGefen à Haïfa, dont j'ai été l'administrateur pendant cinq ans (plus dix ans au Conseil Central). Dans le livret présentant son exposition, il écrit :

> Nous croyons au travail pour la paix et la coexistence, c'est pourquoi nous ne prenons pas parti.

L'un de ses films vidéo dans la galerie présente un mode de vie et de travail dans un centre technologique et de haute technologie basé sur une vision du monde consistant à travailler en harmonie, en dépassant les préjugés, le genre, le racisme et la discrimination. Les relations humaines sont au plus haut niveau d'importance et même surpassent l'activité d'ingénierie technologique. En d'autres termes, toute activité d'ingénierie technique est conçue pour améliorer la vie humaine et lui donner l'harmonie et le bonheur. Et pas comme aujourd'hui, lorsque les travailleurs diplômés de l'université deviennent des esclaves du système. C'est-à-dire des robots. Et là, il écrit:

> Coptico IntelliTechnologies a été fondée par un groupe diversifié de personnes partageant cette conviction que la technologie est un excellent outil de construction de la familiarité et de la proximité qui permettent un dialogue efficace entre les peuples en conflit. Nous poursuivons un idéal, celui de rassembler les gens sans distinction de race, de sexe ou de religion au profit de l'humanité. Nous le faisons par la résolution de problèmes en utilisant la technologie de pointe et la recherche et le développement de classe mondiale.

D'où la capacité de l'ingénieur, du médecin, de l'architecte à développer des capacités créatives, originales, inventives et innovantes à travers l'imaginaire qui se développe au théâtre[9].

Le film, *The Internship*, conte l'histoire de deux incompétents aux États-Unis, qui passent par beaucoup de petits boulots et ne peuvent pas monter, c'est-à-dire gagner leur vie, jusqu'à ce qu'ils s'inscrivent à un atelier Google, où ils montrent d'énorme lacunes scientifiques et technologiques dans les différents domaines Google. Mais c'est seulement grâce à la cohésion sociale que les idées et le succès sont atteints, c'est-à-dire grâce à l'âme, au cœur et à l'esprit de groupe.

Ce film nous montre l'importance de l'aspect humain dans le travail de l'ingénieur. Par conséquent, les études d'ingénierie ne peuvent être séparées des études humanistes et des arts.

Il faut voir, à ce sujet, une conférence d'Éric Berridge démontrant à quel point les humanistes et les arts doivent être considérés dans les Universités et les Start-Up comme semblables et égaux à la science, la technologie et l'ingénierie en termes d'importance dans les études futures[10].

D'où la capacité de l'ingénieur, du médecin, de l'architecte à développer des potentiels créatifs, à travers l'imagination qui se développe au théâtre, afin que l'étudiant apprenne à briser le quatrième mur à l'intérieur de lui-même, à se réinventer. Ainsi, au moment où il va porter le vêtement du personnage sur la

[9] Voir aussi le film sur GOOGLE : *The Internship*, 2013, US & CA by Shawn LEVY.

[10] https://www.ted.com/talks/eric_berridge_why_tech_needs_the_humanities?utm_source=newsletter_daily&utm_campaign=daily&utm_medium=email&utm_content=button__2018-05-01#t-395924)

scène, il apportera des découvertes utiles à l'humanité, chacun dans son domaine. Il développera une pensée indépendante et créatrice, et il ne lui sera plus nécessaire de copier sur son collègue lors des examens. Parce que tout sera basé uniquement sur ces questions : que faire avec tout le matériel étudié pour l'améliorer et corriger ce qui préexiste, en utilisant un sentiment plus doux, en prenant soin de penser à l'environnement, et comment transformer le monde en une œuvre artistique qui soit bénéfique à l'humanité et ne la détruise pas ?

Ouriel ZOHAR
Université de Technion, Haïfa (Israël)

VU SUR SCÈNE

THÉÂTRE ANTIQUE DES CHORÉGIES D'ORANGE 2018

(Directeur du Festival : Jean-Louis Grinda)

Cette année, la direction des Chorégies d'Orange nous a proposé, en ouverture, le 20 juin, un programme très varié comprenant trente-huit extraits d'ouvrages lyriques. Tout d'abord, le chef d'orchestre italien Luciano Acocella dirigea avec brio l'ouverture de *Carmen* de Bizet. Puis, c'est sous sa baguette que se produisirent la plupart des chanteurs qui suivirent. Le jeune ténor toulousain Kevin Amiel se fit entendre dans l'air de *La Traviata* de Verdi, « De' miei bollenti spiriti » (Acte II). Sa voix est aisée, agréable, et ses aigus sont sûrs. Le noble ensemble de l'acte II de *Nabucco*, « S'appressan gl'istanti d'un ira fatale », toujours de Verdi, succéda à ce solo, avec le concours de Nicolas Cavallier (Nabucco), Fabienne Conrad (Abigaille), Béatrice Uria Monzon (Fenena), Irakli Kahidze (Ismaele), Jean Teitgen (Zaccaria) et les artistes du chœur de Parme. Ils furent tous chaleureusement applaudis dans ce morceau grandiose et difficile au cours duquel les artistes entrent les uns après les autres comme en échos. Le mezzo-soprano Aude Extrémo, premier prix du concours des Amis du Grand Théâtre de Bordeaux (2007) et du concours des Jeunes talents lyriques (2009) présidé par Michel Plasson, révéla ses qualités vocales et interprétatives dans « Il segreto per esser felici » de *Lucrezia Borgia* de Bellini, accompagnée par le chœur de Parme. Sara Blanch Freixes, soprano, est une belle jeune femme à la plastique impeccable et aux yeux noirs envoûtants, dotée d'une voix non moins belle aux aigus faciles. Elle interpréta l'air de Norina, « So anch'io la virtù magica », morceau tiré du *Don Pasquale* (Acte I, scène 4) de Donizetti. Le baryton Florian Sempey, par ailleurs excellent pianiste, se tira avec grande aisance de l'air célèbre de Figaro du *Barbier de Séville* de Rossini, « Largo al factotum della città ». Puis le sympathique chanteur Adamo, bien fatigué vocalement, mais habitué des Chorégies, vint se faire entendre dans « Laisse mes mains sur tes hanches » avec le soprano Chloé Chaume dont les débuts dans le rôle d'Hélène (*La Belle Hélène* d'Offenbach) remontent à 2011. Elle avait déjà chanté aux Chorégies en 2017. L'ordre du programme se trouva changé ici, avec le septuor de *La Cenerentola* de Rossini, « Mi par d'essere sognando » (finale concertant de l'acte I), composé de Karine Deshayes (Angelina), Jean Teitgen (Don Magnifico), Kevin Amiel (Don Ramiro), Aude Extrémo (Tisbe), Sara Blanch Freixes (Clorinda), Christian Helmer (Dandini), Nicolas Cavallier (Alidoro) et les artistes du chœur de Parme. La toute jeune Hélène Carpentier, pianiste et flûtiste de formation, lauréate de plusieurs concours de chant entre 2017 et 2018, est une belle brune aux yeux marron. Elle a séduit les spectateurs dans « Prendi, prendi, per me sei libero » (Donizetti, *L'Elisir d'amore*, acte II) par sa magnifique voix de soprano d'une agilité extraordinaire. Karine Deshayes a de multiples qualités intellectuelles et musicales. Violoniste, licenciée en musicologie, elle possède également une belle voix de mezzo-soprano. Premier prix des concours Voix d'or (2001) et Voix Nouvelles (2002), elle s'est déjà produite sur des scènes nationales et internatio-

nales avec grand succès. Dans le rondo « Nacqui all'affanno... Non più mesta » (Rossini, *La Cenerentola,* finale de l'acte II), elle s'est révélée chanteuse accomplie. Le « Pop Opera » s'introduisit en onzième position avec « C'est l'histoire de la vie » (Elton John, *Le Roi Lion*), avec Stevy Claire, Fabrice Claire et les artistes du chœur de Parme (en bleu et en orange), l'orchestre étant dirigé par Didier Bellucci. L'opéra lyrique reprit ses droits avec le lamento de Cavaradossi, « E lucevan le stelle » (Puccini, *La Tosca*, acte III), interprété par Florian Laconi, autre habitué des Chorégies, portant maintenant la barbe. Béatrice Uria Monzon, mezzo-soprano de carrure internationale, autre habituée des Chorégies, n'a pas besoin de présentation. Déjà entendue dans le morceau d'ensemble de *Nabucco*, elle offrit une incarnation forte et émouvante dans l'air de Leonora « Pace, pace » de *La Forza del Destino* de Verdi, même si sa voix se ressent d'une certaine usure. Le ténor monégasque Jean-François Borras commença sa carrière dans le sud de la France. Il s'est illustré dans de nombreux ouvrages (*Le Chevalier à la Rose, Don Giovanni, L'Enlèvement au Sérail, Lakmé, La Princesse jaune, Roméo et Juliette, Rigoletto, Robert le Diable, La Traviata, Turandot, Le Vaisseau fantôme, La Veuve joyeuse*). Il interpréta « La mia letizia infondere » (Donizetti, *I Lombardi*, acte II) avec panache. Nicolas Cavallier, déjà apprécié dans l'ensemble de *Nabucco*, confirma ses qualités d'interprète et de chanteur dans l'air « Mentre gonfiarsi l'anima parea! » suivi de la cabaletta (Verdi, *Attila*, acte I). Avec sa voix généreuse, il conquit le public. Dommage que le personnage d'Uldino, l'esclave breton du roi des Huns, ait été supprimé. Il y avait suffisamment de ténors présents aux Chorégies 2018 pour faire assurer cette courte partie aux côtés de la basse. Les artistes du chœur de Parme succédèrent avec « O Fortuna » de *Carmina Burana* de Carl Orff. Ce chœur est remarquable et, tout au long de la soirée, il sut se montrer à la hauteur des exigences requises. Ambroisine Bré, mezzo-soprano, est une belle jeune femme aux yeux marron. Dans « J'ai perdu mon Eurydice » (Gluck, *Orphée et Eurydice*), elle révéla son phrasé délicat et musical. Cette chanteuse ira certainement loin dans la carrière qu'elle s'est choisie depuis son enfance. Le *Laudate Dominum* de Mozart dont nous connaissons les interprétations de Barbara Hendricks et de Cecilia Bartoli suivit, avec le solo du jeune Luca Volfin, la Maîtrise des Bouches-du-Rhône et les artistes du chœur de Parme. De tels ensembles musicaux sont réconfortants et prouvent qu'il existe encore des jeunes gens intéressés par la belle musique même s'ils peuvent, par ailleurs, aimer les pauvretés désespérantes de notre temps illustrées par de prétendus chanteurs et musiciens. Fabienne Conrad, soprano dont les débuts remontent à 2012 dans *La Traviata*, à Rouen, est une belle chanteuse à la voix rayonnante. Dans sa somptueuse robe bleue, elle charma l'assistance dans « Ebben, ne andrò lontana » de *La Wally* de Catalani, interprété avec sentiment. La basse Jean Teitgen, déjà entendue dans les ensembles de *Nabucco* et de *La Cenerentola,* où il était difficile de distinguer sa voix, se signala dans l'air du Grand d'Espagne, le vieux Don Ruy Gomez De Silva, « Infelice! e tuo credevi sì bel giglio » (Verdi, *Ernani*) qu'il chanta avec émotion. Le ténor géorgien Irakli Kakhidze et les artistes du chœur de Parme se firent applaudir dans « Nessun dorma » (Puccini, *Turandot*, acte III). L'artiste est doté d'une belle voix ample qui a enchanté le

public. Pour varier un peu le spectacle, le programme proposa ensuite la farandole de *Mireille* (Gounod), avec les danseurs de l'Opéra Grand Avignon et les artistes du chœur de Parme. Belle prestation des ballerines et de leurs partenaires. Aude Extrémo revint en scène avec « Sur un prélude de Bach » (En hommage à la chanteuse et compositrice Maurane : 1960-2018), accompagnée par la Maîtrise des Bouches-du-Rhône. Le trio final de *Faust* (Gounod), « Anges purs, anges radieux » remporta son succès habituel, cette fois avec Armelle Khourdoïan, Florian Laconi et Nicolas Cavallier. Florian Laconi l'avait déjà interprété aux Chorégies en 2013, avec Zuzana Markova et Nicolas Courjal. Le baryton Christian Helmer, diplômé de Supelec, renonça à la carrière d'ingénieur pour devenir chanteur lyrique. Depuis 2005, il s'est illustré dans de nombreux rôles. Ici, aux Chorégies 2018, il nous régala avec le fameux air « Di Provenza il mar il suol » (Verdi, *La Traviata*, II, i), cheval de bataille de nombreux barytons célèbres. Toujours du même opéra, Fabienne Conrad et Jean-François Borras interprétèrent le duo de l'acte III « Parigi, o cara, noi lasceremo » avec goût et sentiment. Adamo vint à nouveau couper le programme lyrique avec « Si tu étais », accompagné par un chœur d'enfants et la Maîtrise de l'Opéra Grand Avignon. Le finale du premier acte de *Turandot* fut enlevé par Florian Laconi, Chloé Chaume, Jean Teitgen, Fabien Barcelo, Valentin Thill, Moises Ordóñez Alarcón et les artistes du chœur de Parme. Amélie Robins, artiste lyrique (soprano léger) aux beaux yeux bleus et à la plastique impeccable, vient de l'opérette. Elle fit preuve de tempérament et de panache dans « Salut à la France », morceau célèbre de l'acte II de *La Fille du régiment* de Donizetti. Du même opéra, la fort charmante Chloé Chaume chanta « Il faut partir mes bons compagnons d'armes » (finale de l'acte I). Elle put enfin révéler ses qualités vocales (pureté du timbre, douceur, souplesse, justesse) plus que dans son duo avec Adamo ou dans le morceau d'ensemble tiré de *Turandot*. Ambroisine Bré et Florian Sempey enchaînèrent avec le duo « Dunque io son la fortuna » de l'acte I du *Barbier de Séville* (Rossini) qu'ils rendirent fort bien. Le morceau d'ensemble de *la Veuve joyeuse* (Lehar), « Femmes, femmes, femmes » réunit Philippe Talbot (Danilo), Florian Sempey (Popoff), Kevin Amiel (Lerida), Fabien Barcelo (Pritschitch), Valentin Thill (Bogdanovitch), Moises Ordóñez Alarcón (D'Estillac) et Christian Helmer (Kromski) et fut fort amusant. Armelle Khourdoïan, entendue dans le trio final de *Faust*, revint sur scène dans l'air de la folie d'Amina, « Ah! non credea mirarti », à l'acte II de *La Sonnambula* de Bellini. Après avoir débuté à Saint-Pétersbourg en 2009, dans le rôle de l'Amour d'*Orphée et Eurydice* (Gluck), ce jeune soprano a pris son envol. Le duo « Quanto amore » de *L'Elisir d'amore* de Donizetti ramena sur scène Nicolas Cavallier (Dulcamara), cette fois avec Bierta Zhegu (Adina), soprano, déjà entendue au Festival d'Aix en mars dernier. La Maîtrise de l'Opéra Grand Avignon et les artistes du chœur de Parme abordèrent ensuite le thème principal de la musique de Vangelis tiré de la bande originale du film *1492, Christophe Colomb* (1992). Le ténor nantais Philippe Talbot avait choisi l'air de Gloria-Cassis dans *Les Brigands* d'Offenbach pour sa prestation aux Chorégies 2018. Il tira son épingle du jeu dans cet air difficile et peu entendu aujourd'hui. Amélie Robins, pour sa part, se fit à nouveau entendre dans la valse chantée d'Edwige de *Robinson*

Crusoé du même compositeur : « Conduisez-moi vers celui que j'adore » (Acte II, n°14). Le spectacle se termina par le célèbre « Libiamo, libiamo, ne' lieti calici » de l'acte I de *La Traviata* (Verdi) avec Florian Laconi, Bierta Zhegu et les artistes du chœur de Parme, mais tous les participants à ce programme copieux les rejoignirent sur le plateau et chantèrent avec eux.

Notons, pour être complet, que le baryton-basse uruguayen Erwin Schrott manquait à l'appel dans le « Te Deum » de *La Tosca* (Puccini), qu'il devait chanter avec les artistes du chœur de Parme et la Maîtrise des Bouches-du-Rhône, peut-être parce qu'il devait se produire dans le rôle titulaire du *Mefistofele* de Boito, les 5 et 9 juillet, sous la direction musicale de Nathalie Stutzmann, ancienne chanteuse lyrique devenue chef d'orchestre, et dans une mise en scène de Jean-Louis Grinda. Mais Jean-François Borras (Faust) et Béatrice Uria-Monzon (Margherita et Elena) se trouvaient également dans son cas et assurèrent pourtant leur participation à l'ouverture du 20 juin. Quoi qu'il en soit, ce fut un beau spectacle où chacun donna le meilleur de lui-même. La nouvelle génération de chanteurs lyriques est assurée. Nombre de ces artistes sont des musiciens de formation et ont donc des facilités à apprendre et à interpréter leurs rôles respectifs. Il y a encore des points à parfaire chez certains d'entre eux (aigus un peu justes ou arrachés, ampleur vocale à développer), mais on peut leur faire confiance.

Jean-Pierre MOUCHON
Aix-Marseille Université

S'ÉCHAPPER AVEC SCAPIN
UNE MISE EN SCÈNE DE DENIS PODALYDÈS

« Mon nom est personne »
Homère

En décembre 2018, la Comédie-Française procède au traditionnel remaniement de la maison et nomme Benjamin Lavernhe, déjà présent et titulaire de nombreux rôles, sociétaire[1]. Au même moment, l'acteur reprend le rôle-titre des *Fourberies de Scapin*, la fameuse pièce de Molière, mise en scène par Denis Podalydès, qui a déjà longtemps tenu l'affiche, avec un succès jamais démenti.

On connaît bien l'histoire (dont, pour cette raison, nous ne reprendrons ici que certains détails significatifs) : Scapin, valet rusé, prêt à tirer toutes les ficelles, aide la jeunesse amoureuse à parvenir à ses fins, contre les pères argentés qui lui avaient réservé d'autres mariages. Scapin agit pour son plaisir et à ses dépens. Il finira épuisé, lâché en partie par ceux qu'il aura secourus, toujours aussi dépendant du pouvoir qui le tient sous sa férule, garant de sa matérielle survie.

On ne peut s'empêcher de penser à Molière lui-même, qui avait joué le rôle lors de sa création : farce, mais sans doute mise en abyme de sa condition difficile de comédien, asservi à une monarchie absolue qu'il séduit et dénonce, tout en restant le valet, la victime. « Il est valet du roi, par charge héréditaire, et si la fonction est prestigieuse […], il en éprouve les contraintes jusqu'à l'épuisement[2] », explique Denis Podalydès, qui nous invite au rapprochement, nous incite à réfléchir à la noblesse du personnage, en dépit d'un contexte qui le pose en personnage de condition modeste, de basse extraction.

Son Scapin n'est pas une créature d'allure bouffonne, c'est un personnage grand (choix symbolique peut-être déjà) : élégant, agile, il dépasse les autres personnages de sa haute taille. Il est jeune, plein d'énergie (plus jeune que Molière, qui performa le rôle deux ans avant sa mort, le dotant de sa maturité savante) : le choix de l'acteur s'est porté sur Lavernhe, trentenaire, original Scapin, qui a pu faire des expériences malheureuses mais qui semble encore disposer de pas mal de temps (clin d'œil possible à la jeunesse qui peuple assez largement le théâtre français lors des représentations : invitée, pourquoi pas, à s'identifier à lui) pour les prolonger, comme si ses « fourberies », terme moral qu'il réfute en revendiquant

[1] A été faite l'annonce suivante : « L'assemblée générale de la société des Comédiens-Français, réunie le jeudi 20 décembre 2018, a ratifié les nominations suivantes : Benjamin Lavernhe est nommé 534e sociétaire de la Troupe à partir du 1er janvier 2019. »

[2] Voir *Les Fourberies de Scapin*, comédie en trois actes de Molière, mise en scène de Denis Podalydès, 21 décembre 2018-19 mars 2019, spectacle créé le 20 septembre 2017, salle Richelieu, brochure de la Comédie-Française.

plutôt des « galanteries ingénieuses[3] », des tours d'esprit remarquables, avaient un avenir, qu'il ferait rayonner : Podalydès a demandé à Lavernhe, qui le rapporte dans les entretiens filmés, de se montrer plutôt « lumineux » – contraste avec le sombre Philippe Torreton de la précédente proposition de la Comédie-Française, en 1997, dans la mise en scène de Jean-Louis Benoît.

Le créateur de costumes, Christian Lacroix, avait prévu pour lui quatre déguisements différents, inspirés notamment des figures traditionnelles de Scaramouche (rôle-fétiche du Napolitain Tiberio Fiorilli, acteur admiré de Molière, qui partageait avec lui l'usage du Palais-Royal au moment de la conception de *Scapin*) et de Brighella, puis y a renoncé, en concertation avec Denis Podalydès, pour lui laisser un habit blanc rapidement réduit à un tee-shirt accompagné d'une culotte légèrement bouffante (un « pantalon de corsaire »), afin d'insister sur son côté « caméléon » (adapté à tous les décors, espaces et temps[4]), et de montrer plus radicalement son corps, qui transpire à la suite de ses exploits rhétoriques et physiques et apparaît même dévêtu au début de la pièce : défi aux habituelles bienséances qui fait signe, par la peau découverte, la mise à nu, vers une fragilité évidente du personnage menacé dans son intégrité et qui risque sa vie au sens propre, et vers une sensualité possible, peu marquée mais indiquée par le texte, notamment lorsque Scapin évalue la conquête féminine de son jeune maître et la trouve à son goût.

Il nous ferait songer également, ce jeune homme élancé, acrobate, dans son costume blanc, aux Polichinelle peints par Giandomenico Tiepolo, le fils du célèbre Giambattista, qui consacra une partie de son œuvre à la représentation de ces masques, proposés comme les acteurs et les témoins des fêtes de la déclinante Sérénissime République de Venise, avant la Révolution française. Marchant sur les mains, faisant de la balançoire, ils servaient de contrepoint à la vision des aristocrates fièrement habillés ou du peuple massé pour se divertir par des jeux, des trompe-l'œil semés sur les places de la ville : ce sont des veilleurs, cyniques possiblement, mélancoliques plus probablement.

Comme l'avait finement souligné le critique Jean Starobinski dans son livre *1789 ou Les Emblèmes de la Raison*, tout riants, comiques, voire grotesques que sont ces *Pulcinelle*, ils peuvent compter comme autant de figures de la mélancolie : ils assistent, participants ou simples témoins, ironiques ou concernés, au vertige d'une société qui s'enivre complaisamment de ses prérogatives menacées, oubliant dans des tourbillons ludiques la précarité effective de son statut privilégié. Ce vertige, ils le subissent, ou le provoquent aussi bien, par leurs facéties commandées, improvisées, enchaînées : tradition reconduite d'une *commedia dell'arte* récupérée par Molière, fidèlement illustrée par Podalydès. Scapin ne cesse d'imaginer des *scenarii* pour capter l'attention de ceux qui lui tournent autour,

[3] Voir *Les Fourberies de Scapin* (que nous abrégeons par la suite en *Scapin*), Molière, acte I, scène 2.

[4] Voir, pour ces formules, l'exposé des motivations et des choix opérés lors de la préparation de la mise en scène, le « dossier » relatif aux *Fourberies de Scapin* disponible sur le site internet de la Comédie-Française.

attendant son bon vouloir, au service d'une fin heureuse pour leurs affaires. Il devient littéralement le metteur en scène de leurs fantasmes, les organise suivant son génie improvisateur, source de rebondissements qui créent la comédie telle qu'elle se déroule sous les yeux de ses partenaires sur scène, pour le ravissement des spectateurs dans la salle. Il saute, tourne, se traîne, court en tous sens : la performance d'acteur est ici poussée à son comble. Elle dépasse en efforts livrés tout ce qu'on avait pu enregistrer auparavant.

La présence du « valet » fascine, elle hypnotise : sans lui point d'action, sans lui point de plaisir. Son pouvoir, s'il est politiquement, socialement limité, sur la scène est immense, incomparable : il consiste à tenir en haleine, sans faillir, les siens, c'est-à-dire les personnages, la troupe et nous-mêmes, pendant les deux heures que dure le spectacle. Nous ne décrochons à aucun moment : nous le suivons, espérant en l'efficacité de ses stratagèmes, redoutant ses échecs, nous délectant de ses surprises, applaudissant à sa créativité inépuisable.

La scène finale, choc narratif, évocation expressive de la « lutte des classes » du moment, dévoile que ce pouvoir n'aura servi à rien qu'à ceci : à nous entraîner, à nous plaire. La prestation du valet par elle-même, quant au déroulé de l'action, se révèle quasiment inutile, une péripétie relevant d'une invraisemblance providentielle, sorte de *deus ex machina*, venant régler les conduites pour le bien de toutes et de tous, mariant les amoureux à leurs promises également par eux choisies, comme se proposait de le faire Scapin. Autrement dit, sans l'intervention de Scapin, l'issue aurait été la même. Et tout rentre dans l'ordre : les jeunes gens aux abois initialement sans les instigations de leur valet semblent l'abandonner, ils retrouvent leurs pères pour célébrer des noces qui reconduisent un système hiérarchique où les mêmes sont les maîtres, les mêmes les serviteurs. Aucun espoir de changement ne point à l'horizon. Pire même : Scapin doit ruser, marchander pour sauver sa vie, se faire pardonner ses audaces, il doit feindre d'être mort pour demeurer en vie. Il redevient sujet, valet, mais de justesse : il eût pu aussi bien succomber, la farce terminée, chacun rentrant chez soi sans lui.

À cet égard, Denis Podalydès – auquel certains critiques (notamment les intervenants, à l'exception de Jacques Nerson, de la fameuse émission radiophonique dite *Le masque et la plume*[5]) ont reproché une indifférence sociale, une perspective politique qu'il aurait négligée dans sa mise en scène – se montre, au contraire selon nous, particulièrement subtil et dénonciateur, par une ellipse qui couvre le recours à une probable énième « fourberie » (lorsqu'il est annoncé que le pauvre Scapin, débouté et donc menacé, aurait reçu un marteau de tailleur de pierre sur la tête et serait ni plus ni moins qu'en train d'agoniser[6]), le transformant en l'hypothèse, visible (par le jeu de l'acteur et par son apparence), d'une blessure véritable, qui met en question sa survie. Lavernhe apparaît affublé d'un bandeau

[5] Voir *Le Masque et la Plume*, émission présentée par Jérôme Garcin, enregistrement du 15 octobre 2017, site internet de France Inter.
[6] Voir *Scapin*, acte III, scène 12.

plus que rougissant, dégoulinant d'un sang symbolique, le même que celui qui couronne Géronte, père avare et cruel d'un des jeunes gens mis à mal par la situation de départ, que Scapin, dans un désir de vengeance légitime, a meurtri de coups de bâton, après l'avoir enfermé dans un sac, selon une manœuvre « carnavalesque » : comme s'il devenait, l'instant d'un jeu de scène, le maître détenant tout pouvoir sur un valet enfin à sa merci.

Cette célèbre « scène du sac », les critiques précédemment cités la jugent trop longue, « interminable » même : nous estimons que sa durée est justement proportionnelle à la rage de Scapin, qui rêve d'en découdre, opprimé, humilié qu'il est depuis ses années de servitude, où il doit mendier, en un combat de chaque jour, argent et reconnaissance. Elle est d'une grande violence, durée comprise, qui nous mène, sinon au bord de l'exaspération, du moins au bord de l'angoisse. On se demande comment tout cela va finir : si Géronte va véritablement y laisser sa peau (les coups sur le sac sont féroces, redoublés), si Scapin ne va pas s'user à cogner, si son jeu ne va pas se retourner contre lui, ce qui se produit en effet : dans son délire de rendre la justice, et plus particulièrement la sienne (il s'était livré à une satire en règle, toute moliéresque, de la justice au début de la pièce), il va trop loin, c'est-à-dire qu'il manque son ultime coup, qui consisterait à avoir « raison » de Géronte, à le ramener à son point de vue. Il n'en est rien : tout à sa ferveur belliqueuse, il est soudainement découvert, en est réduit à s'immobiliser et à se taire.

Confondu, il n'a plus, pour subsister, qu'à inventer le mensonge d'une blessure mortelle, à lui par le sort infligée, péripétie qui lui vaudra peut-être la compassion de ses maîtres, et donc sa rédemption. Cette invention, chez Podalydès, est relativement camouflée en tant que telle : Scapin nous apparaît véritablement épuisé (le jeu de Lavernhe induit une exténuation physique réelle), sanglant, et comme désabusé. Il ne bouge plus qu'à peine, assis au bord de la trappe dont il était sorti à l'ouverture de la pièce, signalant par sa posture un retour à sa condition inerte de départ (il avait décidé de ne plus rien tenter, de ne plus rien faire, de renoncer à toute manœuvre, ayant rencontré des démêlés avec la justice, précisément[7]) et prend son ukulélé pour nous chanter non plus un *Silenziu d'amore* comme celui qu'il avait entonné à l'initiale de la pièce, au moment où toutes les illusions de réussite (y compris en amour pour lui peut-être) étaient permises, mais un *Bisogna morire* : celui de Stefano Landi[8], qui condamne sans appel, par sa tonalité lyrique, élégiaque, émouvante, toute espérance de salut. Parqué côté jardin, Scapin voit s'éloigner à cour les fils qu'il avait loyalement servis, qui l'oublient *tout de go*, leur fortune faite, pour rejoindre leurs pères.

Fléchi par la mise en scène, le sentiment du spectateur, qui aura pu prendre parti pour toutes les causes lors du déroulement de l'intrigue, s'il a balancé, ne

[7] Voir *Scapin*, acte I, scène 2.
[8] *Silenziu d'amore* (poème d'Alfio Antico) et *Bisogna morire* (Stefano Landi, *Passacaglia della vita*) sont des mélodies remises à l'honneur depuis quelques années par Christina Pluhar et son ensemble baroque l'*Arpeggiata*.

balance plus guère : son cœur va et reste à Scapin. Telle fut, de son aveu, l'intention de Denis Podalydès qui confie, par un entretien reproduit dans la brochure distribuée avant le début du spectacle, que selon lui l'ultime réplique de Scapin est une sentence qui augure sa mise à mort :

> Molière joue dix-huit fois le rôle de Scapin ; ce n'est pas un succès. La pièce ne triomphera que bien plus tard, sans lui. Peut-être a-t-il manqué de l'extrême énergie que réclamait pourtant le rôle qu'il s'était lui-même écrit ? À moins que la clef du rôle ne soit dans cet épuisement même. Ce détail historique, incertain d'ailleurs, jette une ombre sur la pièce. Pour sa dernière entrée, tandis que tout est bien résolu, Scapin, blessé mortellement à la tête, vient demander pardon à ceux qu'il a offensés. On sait que la blessure est traditionnellement fictive et que l'acteur jouant Scapin doit jeter son pansement avec désinvolture, une fois le pardon obtenu. Quand bien même le geste trahirait le stratagème, la dernière fourberie comique, on entend dans l'ultime réplique de la pièce (répondant à la classique injonction de festoyer : « Allons souper ensemble pour mieux goûter notre plaisir ») une sombre amertume, un vif sentiment d'ingratitude, quelque chose d'authentiquement funèbre : « Et moi, qu'on me porte au bout de la table, en attendant que je meure[9] ».

Telle fut du moins notre perception : cette adhésion commune spontanée du public au personnage de Scapin, *via* la découverte d'une charismatique mise en scène, qui défend le théâtre comme valeur de secours moral, d'exemple (au sens sérieux médiéval d'*exemplum*) extrême, somme contenant et sublimant les données sociétales réelles, concrètes – dépassant en force d'expression, en pouvoir de convaincre, ses propres référents (le combat social tel qu'il peut être mené, hors les murs d'un théâtre qui s'en inspire).

« […] [F]ourbe patenté, repris de justice », Scapin est aussi « un homme armé de sa seule et inventive malice », qui « manipule l'Autorité et la rançonne », pour finir en victime de son ennemi, qui est aussi l'ennemi social général (du plus grand nombre – du peuple[10]). C'est au nom du peuple qu'en quelque sorte Scapin prend la parole, conduit l'action, inverse les données hiérarchiques initiales. Son combat est paradigmatique, modèle de celui qui se mène ou se devrait mener peut-être, hors-scène, pour le rétablissement d'une justice bafouée.

Dans un contexte de crise violente, traversé par le pays, la France, au moment de cette reprise du *Scapin* de Podalydès à la Comédie-Française, l'institution est amenée à se protéger : elle défend ses murs des effractions, des intrusions, des agressions externes. Elle entend cependant, ne reste pas indifférente, montre qu'elle écoute et peut comprendre, voire expliquer, aider. Ce avec les moyens qui lui sont propres : en convoquant les pouvoirs immémoriels, d'un certain point de

[9] Voir Denis Podalydès, brochure, *op. cit.*, note 2.
[10] *Ibid*.

vue dérisoires, du théâtre, d'un autre d'une efficacité à nulle autre pareille en matière de formation des esprits, d'initiation à la comédie sociale, d'éducation à la réactivité envisageable. Le théâtre fait rêver les « cervelles humaines » et les modélise.

Cette vocation est signifiée par le jeu qui s'établit entre le comédien et la salle, au moment de la confrontation cruciale entre le valet Scapin et le maître Géronte. Scapin feint de chercher Géronte, et le public cherche avec lui : on dirait qu'il mime l'oubli du maître, comme s'il voulait par là nier son existence[11]. De même lorsque Zerbinette, la jeune femme recherchée sans le savoir par son amant et par son père, alors encore bohémienne de son statut, demande à son titulaire même (Géronte encore) quel est le nom de celui que la ville prend pour le pire avaricieux qui soit[12] : la comédienne alors convoque le public, qui pour l'aider lance des synonymes, saisit l'occasion pour réagir, et proposer son interprétation, conforme à ses convictions, de la situation. On entend des rimes en « on » bien irrévérencieuses (que la bienséance nous incite, sourire, à ne pas reproduire, on l'aura compris).

Au théâtre elles sont admises, parce qu'elles viennent s'inclure dans une réflexion partagée, par des formulations suffisamment respectueuses : activées et limitées par la mise en situation. Nulle émeute : une communion, un échange de questions, des bribes de réponse. Une gravité que le rire vient souligner et détruire, et reprendre. Cette interactivité particulière, elle a l'intelligence de se développer et de se contenir, guidée qu'elle est par une attention généreuse et vigilante au couple-guide de la bienséance théâtrale : *decet/licet.* On tâte ce qui est permis, on ose ce qui convient. Ce faisant, on transgresse sans le déborder le cadre dramatique, qui inclut le public sans l'enrôler de façon substitutive : le théâtre a le dernier mot, la dernière main, on s'est compris sans se heurter : *«* Glissez mortels, n'appuyez pas *»*.

Nous songeons à ces mots de Philinte, dans *Le Misanthrope* de 1666, du même Molière :

> Il est bon de cacher ce qu'on a dans le cœur.
> Serait-il à propos, et de la bienséance,
> De dire à mille gens tout ce que d'eux, on pense[13] ?

Quoi que l'on pense donc de la situation politique abordée, traitée même d'une certaine façon (carnavalesque), le débat est loyal. Les partenaires s'observent, s'écoutent et se répondent, dans un registre grave et joyeux. Scapin a anticipé les réactions du public : il porte ses revendications, en lui proposant de les

[11] Voir *Scapin*, acte III, scène 2.
[12] Voir *ibid.*, acte III, scène 3.
[13] Voir Molière, *Le Misanthrope*, acte I, scène 1.

questionner avec lui, et à ce moment-là, le public massivement le rejoint. La farce se grève d'une dimension sociale majeure.

L'illusion dramatique a allègrement fonctionné. Tout le monde a pu rire, pleurer, s'inquiéter, vibrer, se délecter, des jeux de mots, des actes et des micro-drames noués, puis résolus. Tout le monde, deux heures durant, s'est tendu, concentré, oubliant tout ce qui n'était pas l'intrigue engagée, dans son aspect comique parfois rudimentaire… qui n'en comportait pas moins des enjeux fondamentaux, sérieux, voire tragiques. La *catharsis* proposée est ainsi plus complexe, plus complète qu'il n'y paraissait au départ, dans le sillage des références moliéresques compilées pour l'écriture de la pièce : du *Phormion* de Térence à Plaute, Rotrou ou Cyrano de Bergerac (pour la fameuse réplique de la galère).

Nous sommes en effet obscurément conviés à une prospective, menés vers une tension herméneutique, poussés à une interprétation politique de la pièce, qui dépasse les évidents enjeux des embrouilles existant entre pères et fils chez les bourgeois, et va loin. Les plis de la comédie cachent et délivrent un message humaniste, philanthrope et politique, qui concerne la lutte des classes et son issue (en l'occurrence son absence d'issue). Comme toujours chez Molière, un masque souriant oblitère un visage plus grave : une ambiguïté, entre comique et tragique, rire et émotion tragique, existe et prend en otage le spectateur véritablement attentif.

Denis Podalydès a manifestement choisi de mettre l'accent sur cet aspect duel de la farce, la faisant plus volontiers peut-être même basculer dans quelque chose qui aurait davantage à voir avec un « théâtre de la cruauté », au sens propre : on y verse le sang (*cruor*), la violence s'y exerce avec force, le spectaculaire se perçoit, placé au service de la démonstration.

Scapin en sueur manque plusieurs fois de rater son coup, et l'on sent bien que, s'il risque sa vie dans ses propres histoires (celles qu'il invente et met en scène), c'est à la fois parce qu'il doit obéir, aux jeunes comme aux vieux, sous peine de voir ses gages abolis, tel Sganarelle après la disparition de Don Juan, et parce qu'il s'ennuie au sens fort (d'un sentiment qui lui serait odieux), parce qu'il n'est qu'un pion sur l'échiquier social bourgeois, et que sans ces histoires sa liberté ne s'exerce pas, et davantage : que son parcours est vide de sens.

D'ici on passe à quelque chose de plus subtil encore. Une dimension philosophique, ontologique (relative au sujet), métaphysique est abordée. Elle sera même abondamment traitée, constituant probablement le point culminant de la mise en scène, sa caractéristique principale, le principe de son apothéose.

Scapin invente sa vie, se donne un but, un rôle à jouer, au sens de ce que Podalydès appelle « l'enfance du théâtre », un « théâtre primitif[14] », indispensable, dont Scapin développe les pouvoirs à proportion de son impuissance, de sa dépendance liée à sa condition de domestique. Il prend une revanche mais, au-delà, anime sa propre trajectoire à la façon d'un acteur, qui a besoin des autres pour s'exprimer, sollicite son public. Scapin est acteur, il mime divers personnages, les

[14] *Ibid*.

imite, les caricature : il joue le rôle du père pour inciter Octave à se rebeller contre lui, avec une dépense d'énergie presque folle en l'occurrence, qui montre à quel point il est concerné par ses improvisations, s'y donne, jusqu'au délire lorsqu'il imagine toute une armée au service de la vengeance qu'il fomente contre Géronte. Là, il s'emballe, risque sa vie pour l'avoir mise en scène (on songe à Cyrano de Bergerac, que Denis Podalydès d'ailleurs avait, logiquement mais significativement représenté d'une façon semblable, la tête entourée d'un bandage sanglant, lors de sa mise en scène finale de la pièce d'Edmond Rostand) : le théâtre se retourne contre son serviteur ; Scapin se libère mentalement de ses maîtres en s'inféodant à un jeu addictif, qui le mènera au bord de la tombe. Il se met en danger, ne pouvant ralentir le rythme de ses récits épiques, de ses contorsions multipliées et, ce faisant, comme le raconte le titulaire de son rôle Benjamin Lavernhe, nous expose la vocation qui habite les comédiens, celle qu'il ressent aussi, le culte – éventuellement fatal – que l'on voue par passion à son métier d'acteur, jusqu'à l'oubli de sa préservation personnelle, jusqu'au fétichisme des rôles[15]. On pense là encore à Molière, et pour le jeu d'acteur par exemple aux mimiques que Philippe Caubère déploya dans le film célèbre à lui consacré par la dramaturge Ariane Mnouchkine. Toute une réflexion sur le statut des gens de théâtre est ici conduite, dans un régime en quelque sorte autofictionnel.

Comédien, metteur en scène (il distribue les rôles, au fur et à mesure qu'il invente des intrigues ou des parades aux circonstances), Scapin est un personnage inutile et indispensable. Sans lui point de jeu, point de manifestation des caractères, point d'émotions multiples, de manœuvres intelligentes savoureuses : point de théâtre. Sans lui on s'en remet à une destinée anonyme : pas d'entregent, pas d'exercice de la volonté, pas de virtuosité libre dans ses audaces ; seule, une communauté passive, dans l'expectative, ennuyée, soumise aux caprices d'une transcendance lointaine, sur laquelle la prière n'a pas forcément de prise. Et quand bien même un *deus ex machina* viendrait dérober à Scapin la primeur de la réussite des manœuvres engagées, il reste que l'âme du théâtre s'est échappée (*scappare* : origine du nom héroïque de Scapin) des limbes pour rejoindre nos sphères : *Mourning suits* Scapin. Ce qui, de façon socialement inconvenante, manque à la créature défavorisée, sied à son jeu, qui compense, sublime son humaine malséante condition.

La victoire revient à Scapin, homme de rien, capable de tout, le temps d'une escapade provisoire, mais marquante, qui demeure en nos mémoires comme un *memento vivere*, dans le contexte d'un *memento mori*.

Elle nous offre des suggestions pour organiser un meilleur vivre ensemble, dans le rêve d'une violence dégagée *via* la grâce d'une communion par le théâtre, que le personnage aura mis en abyme, comme personne.

Marie-Françoise HAMARD
Université Paris 3 – Sorbonne nouvelle

[15] Voir Benjamin Lavernhe, Notes sur *Scapin* et entretiens filmés, dossier, *op. cit.*, note 2.

FIVE EASY PIECES DE MILO RAU :
QUAND DES ENFANTS « JOUENT » LE RÉEL, LA CRUAUTÉ HUMAINE

> *Milo Rau, qui s'empare de l'actualité et des sujets qui font l'Histoire contemporaine, a repris l'affaire Marc Dutroux qu'il a théâtralisée sous le titre* Five Easy Pieces*. Rappelons que cet homme a été poursuivi pour ses crimes commis sur des fillettes il y a environ vingt ans et qu'il demeure la figure du mal qui, selon les termes de Milo Rau, « fut seule capable, à la fin du siècle dernier, d'unir une Belgique culturellement dissociée » (extrait de l'entretien avec Milo Rau réalisé par Stefan Bläske et reproduit dans le programme hTh 2017-2018). La pièce a suscité une forte controverse, a failli être interdite à cause de son sujet et de son interprétation par des enfants mais a été jouée dans de nombreux pays : elle provoque toujours la même émotion, les mêmes succès et questionnements depuis 2016.*
>
> *Le Campo de Gand s'était adressé à Milo Rau pour l'écriture d'un texte dans le but de le faire jouer par des enfants, « non-acteurs », comme il est inscrit dans leur mission. Le texte n'a pas été sans susciter des interrogations quant à son interprétation par des enfants et est devenu un défi et une responsabilité pour lesquels l'auteur et le metteur en scène Stefan Bläske se sont engagés.*
>
> Five Easy Pieces *est une production CAMPO et IIPM, une coproduction du Kunstenfestivaldesarts Bruxelles, en 2016*[1].

La performance, qui dure un peu plus d'une heure, est sidérante du naturel qui émane de sa conception alliant recherche scénique et spontanéité des enfants acteurs. Exempte de voyeurisme ou d'exhibitionnisme, elle est riche de ses niveaux de lecture autant scénographique que dramatique qui interpellent profondément le spectateur : celui de l' « histoire », alliée à un texte subtilement structuré et adapté à sa représentation par des enfants qui lui donnent chair et que magnifient l'art et la vigilance de leur « directeur » metteur en scène. Ces niveaux cohabitent et découvrent innocence, confiance, horreur en accord avec les victimes dont ils ravivent la mémoire, tout en préservant une atmosphère de « jeu » pour maintenir les jeunes acteurs à « distance ».

La pièce a été écrite d'après les textes liés à l'affaire Dutroux qui ont été relevés dans les archives des commissariats qui ont fait l'enquête, l'interview du père de Marc Dutroux est retranscrite en totalité, la lettre lue par Julie, qui sera enterrée vivante après avoir été endormie, a été écrite par elle et était destinée à ses parents. Cette lecture constitue le moment le plus poignant de la représentation.

Les sept enfants, filles et garçons, qui produisent ce spectacle depuis presque trois ans ont aujourd'hui entre 10 et 14 ans, ils interprètent ce « jeu de rôles », tour à tour enfants et adultes, dans la suite des cinq saynètes qui reprodui-

[1] [Scène hTh de Montpellier le 05 avril 2018 : *« Five Easy Pieces »* de et mis en scène par Milo Rau, dramaturgie de Stefan Bläske pour CAMPO/IIPM]

sent la progression du drame. Marc Dutroux n'est pas représenté, il « nourrit » le récit joué par les enfants.

Cinq pièces faciles, à l'instar de Stravinsky qui avait mis au point cette technique pour l'apprentissage de la musique en intensifiant progressivement les difficultés, atteignent ici l'innommable. Le « casting », au titre de *What's Acting ?* (*Qu'est-ce que jouer ?*), des jeunes acteurs sert d'introduction détendue pour les jeunes-acteurs et les spectateurs et donne le ton de la suite qui laisse pointer de temps à autre l'humour au milieu de l'insoutenable dans le souci de dissocier l'acteur de son rôle. La deuxième pièce est l'histoire de Marc Dutroux et c'est son père, érigé en figure symbolique d'une histoire de la Belgique divisée depuis la décolonisation, qui abolit cette division par l'histoire de son fils Marc, de son enfance au Congo puis de son retour en Belgique après l'indépendance et l'assassinat de Lumumba. Ce rôle du père est joué par un des jeunes acteurs, filmé et enregistré par les autres enfants avec à l'appui des extraits d'archives filmées et projetées sur écran, jusqu'à sa déviance de criminel : grand pan d'Histoire d'un pays et d'une famille et deuxième « petite pièce » intitulée *Father and Son*. Troisième pièce : *Essay on Submission* où être acteur, c'est se soumettre à un metteur en scène. Métaphore de la soumission de l'enfant à l'adulte ici durant les interrogatoires par la police, mais aussi référence implicite au bourreau et aux fillettes qu'il « soumet » à sa volonté, suivie de la quatrième pièce, *Alone in the Night* (*Seule dans la nuit*), qu'est la lecture de la lettre de Julie à ses parents. Pièce la plus délicate qui requiert que la fillette se déshabille, sans nudité il va de soi, « acte » cependant, qu'elle est libre d'exécuter ou non en le signalant au metteur en scène. Cette scène est dure à soutenir pour le spectateur d'autant qu'elle est intensifiée par la caméra qui nous la renvoie sur écran, rapprochant le spectateur de l'enfant qu'il semble autant violer que ne pouvoir secourir, rappel simulé de l'horreur et de la prégnance irremplaçable du théâtre. La cinquième pièce s'ouvre sur l'enterrement de la fillette et se termine sur un vœu de lumière, de ciel bleu au-dessus des nuages, appel à l'oubli et au désir de confiance : *What are clouds ?* (*Qu'est-ce-que les nuages ?*), épilogue et ultime référence à l'enfant enfermé dans une cave et qui rêvait dans sa lettre de revoir la lumière.

Comment faire porter tout cela par des enfants ? Par la vigilance et la rigoureuse distanciation mise en place par une équipe composée d'un coach et d'un psychologue et dirigée entre autres par le metteur en scène Stefan Bläske. Parents et enfants ont entendu l'histoire et coopéré à l'écriture finale du texte qu'ils ont librement accepté, avec cette clause qui leur permet de ne pas jouer ce qu'ils ne se sentent pas à un moment donné en état de « jouer » comme il a été mentionné ci-dessus.

Comment faire fonctionner concrètement cette distanciation ? En ayant à l'esprit en permanence le souci de conserver pour les enfants le sens du « jeu » et qu'à aucun moment il n'y ait identification. Autrement dit par la subtilité d'une mise en scène qui utilise avec pertinence la fusion de l'arsenal scénographique contemporain : technologique et postmoderniste. Ainsi caméra, écran, micro, éclairages, division de la scène en espaces de jeu adaptés à la scénographie participent à

la nécessité de recul des jeunes acteurs régulièrement « coupés » du sujet par la diversion qu'opère aussi leur participation à la mise en place des décors pour les saynètes, voire par des parenthèses d'humour provoquées par le metteur en scène, toujours proche d'eux sur la scène, intégrant par la même occasion le spectateur à cet envers du décor, conférant aux « pièces » un caractère impromptu. Les acteurs sont ainsi empêchés d'être leur(s) personnage(s) comme le démontre le recours à des fausses larmes du jeune acteur qui n'arrive pas à pleurer mais rit à force de ne pouvoir « entrer » dans son rôle de « père » en train de témoigner, et ce devant le public. Stefan Bläske, dramaturge, est aussi un acteur qui les « enveloppe » presque littéralement, dialoguant et partageant avec eux son micro ou sa caméra lorsque leur rôle demande qu'ils filment eux-mêmes leur scène, acteurs/directeurs à leur tour de la mise en scène.

Filmer, enregistrer pour « médiatiser », s'associent autant à l'enquête autour des meurtres par la recréation d'une « scène » de crime que miment les enfants. Un parti pris technique à visée différente, leur mime devant les spectateurs a au préalable été filmé et joué par des acteurs adultes et le film défile dans le même temps sur écran et parallèlement au mime des jeunes acteurs sur scène, comme dans un souci de revenir au sens d'une histoire qui réattribue aux adultes leur place, délocalisant la réalité/fiction dans sa médiatisation filmée.

Le metteur en scène peut apparaître comme un démiurge et peut métaphoriser aussi l'ascendant de l'adulte sur l'enfant/l'acteur (certains voient en lui une métaphore du violeur), il est ici le metteur en scène pleinement et moralement investi dans son rôle de « directeur » mais aussi de « superviseur avisé » de jeunes acteurs sans lequel un tel spectacle ne pourrait décemment pas avoir lieu.

Claude VILARS
Docteure en études anglo-américaines

NOTES DE LECTURE

Quelques publications récentes de nos rédacteurs :

Henri SUHAMY – *Shakespeare*, Paris, Éditions Ellipses, collection « Biographies et mythes historiques », 2018, 443 pages.

Notre collègue Henri Suhamy, auteur d'un nombre considérable d'études sur le théâtre de Shakespeare, nous propose, avec son récent *opus* intitulé tout simplement *Shakespeare*, une nécessaire vision d'ensemble, évoquant aussi bien les études pionnières que les recherches les plus récentes en la matière, de l'œuvre du barde de Stratford. Mais c'est surtout à une réflexion personnelle, nourrie d'une connaissance profonde, à la fois subtilement nuancée et solidement documentée, du théâtre de Shakespeare que se livre ici l'auteur.

En neuf chapitres, comportant de manière détaillée des subdivisions qui nous éclairent avec précision sur les points essentiels exposés et explorés, Henri Suhamy couvre toutes les questions qu'un lecteur curieux pourrait être amené à se poser.

Le premier chapitre s'interroge sur « les vies de Shakespeare » et situe le dramaturge dans son contexte, évoquant la ville de Stratford où Shakespeare est né, puis ses origines et sa famille, avant d'aborder les différentes étapes de sa vie, ses jeunes années, les « années obscures » (au cours desquelles on perd sa trace… et où l'on se perd en conjectures), puis ses années de triomphe et de gloire, ses dernières années et enfin « sa mort, sa survie et sa postérité ». Le deuxième chapitre dresse un tableau de « l'Angleterre du temps de Shakespeare » où sont rappelés, lors de la dynastie Tudor, les règnes successifs d'Henri VIII, d'Édouard VI, de Marie 1re et d'Élisabeth 1re, puis du premier de la dynastie Stuart, Jacques 1er. Quelques pages soulignent ensuite la richesse de la littérature élisabéthaine et le rôle important de l'humanisme. Le troisième chapitre, consacré au « théâtre élisabéthain et jacobéen », fait une large part à la place importante et au rôle du théâtre dans la société élisabéthaine ainsi qu'à l'évocation du lieu théâtral ; il soulève aussi l'épineuse question de « la datation des œuvres ».

Avec le quatrième chapitre, qui occupe plus d'un tiers de l'ouvrage et est intitulé « les œuvres de Shakespeare », on est au cœur du sujet. Sont successivement examinées « la langue et le style » et « l'écriture poétique » (plus particulièrement dans les poèmes et les sonnets). Puis, dans le cadre d'une étude de la dramaturgie dans « l'œuvre dramatique de Shakespeare », sont abordés et examinés, avec perspicacité et sagacité – et avec la profondeur de vue que donnent à l'auteur de l'ouvrage une fréquentation assidue et une longue pratique du grand dramaturge élisabéthain –, les drames historiques, les comédies, les comédies dramatiques, les tragédies, les tragédies romaines et les *romances* ou « tragi-comédies fantastiques ». Un tel éclairage, naturellement, permet au lecteur de mieux comprendre et de mieux apprécier ce qu'il n'appréhendait peut-être parfois jusqu'alors que de façon imprécise ou approximative.

Puis les cinquième et sixième chapitres sont consacrés, d'une part, au « barde et [à] sa réputation » et, d'autre part, à la fortune du théâtre de Shakespeare

« sur la scène et sur les écrans ». Avec le septième chapitre, intitulé « Shakespeare et les arts », la curiosité du lecteur est largement satisfaite car sont passés en revue successivement la peinture et la gravure, la sculpture, les bandes dessinées, la musique, les opéras et la chorégraphie. Le huitième chapitre, consacré à « l'industrie Shakespeare », couvre différents domaines : « la recherche à l'état pur et quasi scientifique », « les éditions modernes », « les travaux descriptifs et explicatifs », « les commentaires à la fois partiels et approfondis », « la recherche interprétative », « l'enseignement », « l'ésotérisme », « les aberrations ». Le neuvième chapitre, enfin, pose l'éternelle question : « Shakespeare a-t-il vraiment existé ? » et traite du « grand mythe qui se veut démythifiant ». Dans sa conclusion, Henri Suhamy souligne que – et nous ne pouvons que souscrire à un tel jugement – « le chef-d'œuvre de Shakespeare, c'est son œuvre tout entière, la perfection est présente depuis le début, l'ensemble forme un tout, harmonisant unité et diversité ».

Ajoutons que cet ouvrage, remarquable en tous points, présente pour finir, outre en appendice deux poèmes de Ben Jonson publiés dans le *Folio* (dont un éloge adressé à Shakespeare), une bibliographie sélective – qui fait notamment référence à (presque) tous les grands spécialistes de Shakespeare en France – ainsi que deux index (*index nominum* et *index rerum*) et propose douze planches de gravures qui illustrent opportunément le propos.

On ne peut que regretter vivement que ce grand commentateur et exégète de l'œuvre de Shakespeare qu'est Henri Suhamy nous annonce, au terme de son avant-propos, que « cet ouvrage sera probablement le dernier et constitue pour lui une définitive prise de congé ». Mais *probabilité* n'est pas certitude : on peut donc encore espérer…

Maurice ABITEBOUL

****

Olivier ABITEBOUL, *Essays on English and American Literature* (foreword by professor René Agostini)**, Cambridge Scholars Publishing, 2018, 99 pages**.

Philosophe de formation, Olivier Abiteboul est l'auteur d'une vingtaine d'ouvrages portant, notamment, sur les rapports de la philosophie non seulement avec la littérature en général et le théâtre en particulier, mais également avec la musique. Parmi de nombreux autres thèmes abordés, il s'intéresse à l'analyse de textes anglais et américains sous l'angle de la philosophie et du structuralisme. Ainsi, après une plaquette intitulée *Petite philosophie de la littérature. Cinq essais de critique littéraire* (Scotts Valley, CA, CreateSpace, 2012), il nous livre, dans ce nouveau recueil, présenté par René Agostini, professeur honoraire de littérature anglaise à la faculté des Lettres d'Avignon, seize essais concernant un passage d'une pièce de théâtre ou de roman ou un poème dans sa totalité, les auteurs retenus allant du XVI^{e} au XX^{e} siècle. À part les poèmes intitulés « Tears, idle tears » (Alfred Tennyson) et « Dover Beach » (Matthew Arnold) qui figuraient parmi les « purple passages » des manuels d'anglais de Terminale pratiqués dans mes loin-

taines années de potache, tous les autres morceaux, même ceux tirés de *Measure for measure* (Shakespeare) et de *Volpone* (Ben Jonson), sont nouveaux. Certains essais sont consacrés à un extrait tiré d'un ouvrage respectivement de Charles Dickens, Oscar Wilde, Edith Wharton, Virginia Woolf, Leslie Paul Hartley et Roald Dahl. Celui du chapitre 14 se distingue des précédents en se présentant sous l'aspect d'une courte dissertation portant sur la conception de la vie chez F. S. Fitzgerald dans *The Great Gatsby* (« any life is but the story of a disaster »). Ce « désastre » de la vie du héros apparaît également comme le « désastre » de la vie de l'écrivain lui-même. D'autres essais mettent en parallèle deux, voire trois extraits d'auteurs différents (neuf essais sur seize). Tous se rapportent à des thèmes précis. En l'occurrence, il ne s'agit plus de s'appuyer sur la critique d'un Gustave Lanson ou d'un Gustave Rudler, essentiellement historique, génétique et philologique, soucieuse d'étudier un texte dûment divisé en parties dont elle s'applique à suivre les mouvements. Il importe, comme le soulignent d'ailleurs les travaux de Roland Barthes et de Gérard Genette dont on sent ici l'influence, de rendre compte de la langue et des intentions des auteurs, en les sondant, en les appréhendant dans leur totalité de façon à les situer en leur humaine condition. Chaque analyse fournie ne constitue pas une explication exhaustive. Dans sa densité, dans sa subtilité, dans sa variété, elle veut ouvrir des perspectives diverses, qu'il s'agisse, par exemple, du thème de la pureté et de la solitude chez Charlotte Brontë et Nathaniel Hawthorne (chapitre 4), du thème de la néantisation ou du néant (le titre général de « Nothingness » est un mot polysémique) chez John Clare, Robert Frost et Thom Gunn (chapitre 5), du pouvoir de l'image chez Oscar Wilde (chapitre 9), ou encore de la définition de la personnalité chez deux écrivains aussi différents que Thomas Hardy et Saul Bellow (chapitre 10).

Cette critique philosophico-structuraliste qui intéresse Olivier Abiteboul n'a aucunement la prétention d'être la seule voie d'accès possible d'une œuvre ou d'un extrait d'œuvre. Elle ne se veut nullement polémique, comme l'auteur l'indique honnêtement dans sa conclusion (« This book is neither a polemical one, nor a manifesto for a structuralist literary criticism. It is only meant to show that criticism is part of the world of letters, and that structuralism has its own mixed philosophical and literary, reflective and figural strength »). À côté d'autres démarches tout aussi intéressantes et enrichissantes (philologie, psychologie, psychanalyse, marxologie, linguistique, critique génétique, stylistique), elle s'efforce de dégager les intentions profondes des auteurs et se révèle comme une véritable quête de la compréhension (« literary understanding »).

Par ailleurs, rendons également hommage à Olivier Abiteboul, fils de deux distingués anglicistes, l'un du Secondaire (sa mère), l'autre du Supérieur (son père), pour avoir su exprimer ses idées en un anglais digne d'éloges, en un style alerte et clair, usant d'une langue accessible au profane.

Jean-Pierre MOUCHON

NOTICES SUR LES AUTEURS

NOTICES SUR LES AUTEURS

Maurice ABITEBOUL

Professeur honoraire de première classe de littérature et civilisation anglaises de la Renaissance à l'Université d'Avignon. Chevalier des Palmes Académiques.

Agrégé d'anglais. Auteur d'une thèse de Doctorat d'État, *Les Rapports de l'éthique et de l'esthétique chez Tourneur, Webster et Middleton* (1984 ; Lille, ANRT, 1986), de plus d'une centaine d'articles sur le théâtre élisabéthain et les théâtres anglophones du XX^e^ siècle, de plusieurs ouvrages sur le théâtre anglais de la Renaissance, notamment *Le Drame jacobéen et la crise de la Renaissance* (Avignon, PU, 1992), *L'Esthétique de la tragédie jacobéenne* (Avignon, PU, 1993) et *Théâtre et spiritualité au temps de Shakespeare* (Avignon, PU, 1995). A contribué à la rédaction du *Dictionnaire Shakespeare* (Paris, Ellipses, 2005). Derniers ouvrages parus : *William Morris. "News from Nowhere". La tradition utopique et l'esprit du temps* (Nantes, Éditions du Temps, 2004), *Le Monde de Shakespeare : Shakespeare et ses contemporains entre tradition et modernité* (Nantes, Éditions du Temps, 2005), *Qui est Hamlet ? Problèmes et enjeux dans 'Hamlet'* (Paris, L'Harmattan, 2007), *Dames de cœur et femmes de tête : la femme dans le théâtre de William Shakespeare* (Paris, L'Harmattan, 2008), *L'Esprit de la comédie shakespearienne* (Paris, L'Harmattan, 2013) et *Être ou ne pas être Hamlet ?* (CreateSpace, 2017 ; deuxième édition revue et augmentée : 2018).

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 cofondée 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 cofondateur de la Société Française Shakespeare (SFS).

A publié récemment deux recueils de nouvelles, *Marcel Proust et ma mère* (L'Harmattan, 2009) et *Dernières nouvelles du paradis* (2017), un roman, *Encore un virage avant la dernière ligne droite* (2009) et un recueil de poèmes, *Traces* (2011). Auteur d'une pièce de théâtre, *Hamlet n'est pas mort* (2012) et de plusieurs recueils de textes brefs : *Le Cabinet de Curiosités* (2012), *Par les temps qui courent* (2012) et *Mes Îles Borromées* (2012) [repris groupés dans *Itinéraire bis* (2012)], et 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)], ainsi que *Le Livre du silence* (2015) et *Le Livre des promesses* (2015), [repris dans le diptyque *L'humeur vagabonde* (2015)], enfin *Dans les sillons du temps* (2017).

René AGOSTINI

Il a été professeur à l'université d'Avignon. Il est retraité depuis septembre 2016.

Il a publié de nombreux travaux sur l'Irlande, poètes, dramaturges, mythes et récits épiques, ainsi que divers textes sur le monde celtique, la religion druidique et la christianisation. Il a notamment contribué à diverses publications collectives, sur le théâtre, la poésie et la mythologie en Irlande. Il travaille à présent sur la Civilisation Mégalithique, en Irlande et ailleurs, et sur ses Symboles gravés dans la pierre, ainsi que dans le cadre d'une recherche collective sur la source ou souche commune de toutes les Traditions spirituelles. Il a aussi publié divers textes, essais, traductions et recueils de poèmes, et il continue d'écrire. Il est aussi musicien (percussionniste) et donne, en duo (*Nomade*) ou trio (*Shiva*), des récitals de musique composée collectivement autour de ses poèmes.

Parmi ses plus récentes publications de recherche :

**La traduction n'existe pas, l'intraduisible non plus*, Éditions Universitaires d'Avignon, Coll. « Entrevues », 2011 (texte d'une conférence donnée à la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon, le 29 avril 2010, dans le cadre de la Sonde Code/Traduction, organisée par Emmanuel Guez) ;

**Théâtre poétique et/ou politique ?*, L'Harmattan, 2011 (colloque organisé, en novembre 2008, par René Agostini, à la Maison Jean Vilar, en Avignon) : il a, dans ce recueil des communications, publié une lecture critique et une traduction de *Mountain Language* de Harold Pinter ;
**The Megalithic Symbols of NewGrange, Ireland* ; *-Translating poetry* : deux conférences données, sur invitation, au Sierra Nevada College, Lake Tahoe, USA, en mars 2013.
*« Esthé-logie et Idéo-tique : 'regards sur le monde actuel' (P. Valéry) – ou la 'culture' de 'l'art' », in *Aesthetics and Ideology in contemporary literature and drama/Esthétique et idéologie dans la littérature et le théâtre contemporains*, Cambridge Scholars Publishing, 2015 (texte de la conférence inaugurale donnée par René Agostini au Colloque organisé, en juin 2013, à l'Université d'Avignon par Madelena Gonzalez et René Agostini) ;
*« 'I Sing the Body Electric/Je chante le Corps Electrique' de Walt Whitman : texte de jouissance : présentation critique et traduction du poème », in *Genre et Jouissance* (dir. Catherine Flepp et Nadia Mékouar-Hertzberg), Coll. Créations au Féminin/Etudes, L'Harmattan, Paris, 2017.

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

Michel Arouimi est maître de conférences et enseigne la littérature comparée à l'Université du Littoral. Ses recherches, illustrées par une vingtaine d'ouvrages et de nombreux articles, concernent l'ambiguïté de l'harmonie des formes littéraires : reflet d'un idéal transcendant— ou exorcisme des tensions qui, dans la société humaine, aboutissent au règne de la totalité, entendue comme une abolition des différences individuelles ?

Cette recherche inspirée par les leçons de Rimbaud, Herman Melville, Joseph Conrad et de très nombreux autres auteurs, s'est étendue depuis quelques années à la culture de masse (domaines musical ou cinématographique). L'objectif de cette extension est moins esthétique que spirituel : la

nostalgie de l'Unité première, qui hante ces grands génies littéraires, se maintient dans des œuvres dites mineures qui vérifient la grandeur de cette vérité, trop souvent désignée comme un mythe.

Carine BARBAFIERI

Agrégée de Lettres Modernes. Docteur en littérature française de l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV). Auteur de la thèse intitulée *Atrée et Céladon. La galanterie dans le théâtre tragique de la France classique (1634-1702)* et d'une thèse d'HDR intitulée *La galanterie et son envers. Enquête sur le plaisir de la littérature 1628-1734*.

Domaine(s) de spécialité : théâtre professionnel et théâtre des collèges jésuites, littérature et politesse, littérature et cuisine. Auteur(s) de spécialité : Corneille, Racine, Quinault, Boileau.

Professeur de littérature française des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles (Université Polytechnique des Hauts-de-France).

Jacques COULARDEAU

Professeur agrégé d'anglais, il a enseigné dans diverses universités. Il est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Études universitaires à l'Université Michel Montaigne de Bordeaux, l'Université de Californie à Davis, et l'Université Charles de Gaulle de Lille en linguistique structurale, linguistique phylogénique et linguistique germanique. Il a enseigné dans les universités de Californie Davis, Michel Montaigne Bordeaux, de Perpignan à Mende, de Paris I Panthéon Sorbonne, de Paris II Panthéon Assas, Paris VIII Vincennes Saint-Denis, Paris (IX) Dauphine, Paris Est Créteil Val de Marne, Versailles, Saint Quentin en Yvelines à Mantes-la-Jolie, ainsi qu'au Centre Bouddhiste de Pidurangala, Sri Lanka. De 2003 à 2016 il enseigne l'anglais des techniciens de paie et des ressources humaines pour Synopsis-Paie de l'Ordre National des Experts Comptables.

Il détient deux Doctorat en linguistique germanique et en didactique des langues étrangères. Ses recherches portent principalement sur la linguistique, la littérature et les arts anglais et américains, le théâtre, l'opéra et le cinéma. Dès 2003, il revient fortement sur la phylogénie du langage, les migrations d'Homo Sapiens hors d'Afrique Noire (concept phylogénique original), la classification des langues en fonction de trois articulations. En 2005 il entre dans le domaine des études bouddhistes et du pali. Il n'a jamais cessé de travailler sur la psychogenèse du langage et des langues.

De 2009 à 2017 il a travaillé avec de jeunes assistants de Paris Sorbonne, Ivan Eve dans le domaine de la phylogénie et de la psychogenèse du langage, ainsi que la géopolitique de l'Océan Indien, et Paula Osorio dans le domaine des études historiques amérindienne et afro-américaines.

Sa recherche est largement publiée internationalement ainsi que sur www.academia.edu ou https://www.researchgate.net/profile/Jacques_Coulardeau.

Ses plus récentes publications :

* *The Indian Ocean From Admiral Zheng He To Hub And Spoke Container Maritime Commerce*, co-auteur Ivan EVE, Amazon Kindle, English Language, ASIN: B01AY2H0JC, Janvier 2016,

* *Freedom of Expression and Copyright (1100-2016), The Foundations of All liberties*, (Research, 210 pages), Éditions La Dondaine, March 13, 2017, Language: English, 492 pages, Amazon Kindle ASIN: B06XNJZ4W6

* *Freedom of Expression and Copyright (1100-2016), The Foundations of All liberties*, https://www.academia.edu/31829015/Freedom_of_Expression_and_Copyright_The_Foundations_of_All_Liberties (Documents, 550 pages) Free Open Access

* *Cro-Magnon's Language, Emergence Of Homo Sapiens – Invention Of Articulated Language – Phylogeny Of Language – Migrations Out Of Africa – Three Articulations – Three Linguistic Families*, Co-author Ivan EVE, Editions La Dondaine – 2017, @Amazon's Kindle Stores, 760 pages, ASIN: B074DXJM5C.

* « Traduire pour le théâtre, trahir sans vergogne ou transcrire dans la frustration » + contribution de José Valverde « Libérez la parole de José Valverde », in *Théâtres du Monde* n° 28 – 2018, ISSN 1162-7638, avril 2018.

* "Mind-Language, the Expanding Heart of Cognition," in *Open Journal of Social Sciences*, Volume 6, Number 6, June 2018, ISSN 2327-5952, pp. 32-47, Scientific Research Publishing Inc., SCIRP.org, Wuhan 430223, Hubei Province, China, 2018, DOI: 10.4236/jss.2018.66004
* "No Cognition Without Communication," in *Psychology Research*, Volume 8, Number 9, September 2018 (Serial Number 87), David Publishing Company, www.davidpublisher.com, the issue 9 of Psychology Research available at http://www.davidpublisher.com/Home/Journal/PR, and the article is in open access at http://www.davidpublisher.com/index.php/Home/Article/index?id=36921.html
* "Cognition Is Communication, Cognition = Communication, Cogniția Este Comunicare," in Studii-de-Ştiinta-şi-Cultură - Volumul XIV - Numarul 3 (54) 2018, pp.55-64
https://www.researchgate.net/publication/328887669_COGNITION_IS_COMMUNICATION

Claire COUTURIER

Auteure d'une thèse de doctorat à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris III intitulée *Une fin de siècle viennoise entre invention d'une tradition, tensions esthétiques et science de la musique : l'exposition internationale de théâtre et de musique de 1892* (directrice : Mme Céline Trautmann-Waller), Claire Couturier s'intéresse à la place accordée à la musique et au théâtre à Vienne à la fin du XIX^e^ siècle.

Auparavant doctorante contractuelle à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris III puis A.T.E.R. à l'Université de Poitiers, elle enseigne désormais l'allemand dans plusieurs établissements de la périphérie lilloise.

Marie-Hélène DAVIES

Agrégée et docteur-ès-Lettres (Paris-Sorbonne), elle est notamment l'auteur de *Laughter in a Genevan Gown: The works of Frederick Buechner, 1970-80*, Grand Rapids, Mi., Eerdmans, 1983, de *Reflections of Renaissance England*, Allison Park, Pa., Pickwick Publications, 1985 et co-auteur, avec Horton Davies, de *Holy days and holidays: The medieval pilgrimage to Compostela*, Lewisburg, Pa., Bucknell University Press, 1982 et de *The Huguenots in English-speaking lands c. 1680-1785*, New York, Peter Lang, 1999.

Elle a, entre autres, enseigné dans le secondaire en Angleterre (St. Clare's Hall, Oxford), en France (Lycées Jules Ferry, Fénelon, Michelet, Abbeville et Poissy) et aux États-Unis (Lycée français de New York, Hun School, Princeton Day School, Princeton), ainsi qu'à l'Université en France (assistante à Paris X-Nanterre) et aux États-Unis (comme Professeur adjoint au département de Lettres modernes du Collège de New Jersey et à la Drew University).

Marine DEREGNONCOURT

Bachelier (équivalent d'une Licence) suivi d'un Master 120 en Langues et littératures modernes et anciennes (Latin-Français). Mémoire : Quand la parole rend monstrueux : l'inavouable désir de la passion féminine dans *Phèdre* de Sénèque, Jean Racine et la mise en scène de Patrice Chéreau.

Master 60 en Histoire de l'art et archéologie, orientation musicologie. Travail de fin d'études : *Le Roi Soleil* : entre la comédie musicale et le pastiche baroque. Agrégation : stages actifs dans des écoles belges en Latin et en Français.

Diplômée de l'Université Catholique de Louvain depuis le 1^er^ juillet 2016 : double master en Latin / Français & Musicologie. Juin 2018 : Agrégée de l'enseignement secondaire supérieur – *AESS*. Thèse de doctorat : octobre 2018, sous la direction de Madame Sylvie Freyermuth (Luxembourg)/cotutelle : Monsieur Pierre Degott (Université de Lorraine-Metz).

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 hors-classe en Littérature générale et comparée à l'Université de Paris 3-Sorbonne-Nouvelle. Chevalier dans l'ordre de la Légion d'Honneur.

Ancienne élève de l'École Normale Supérieure. Agrégée de Lettres Modernes. Auteur d'une thèse de Doctorat sur les figures de l'écrivain au début du siècle passé et de nombreux articles.

Domaines de recherche : Littératures et Arts, Musique, Danse, Théâtre, Opéra. Séminaire sur le motif vénitien. Étude des mises en abyme de la vocation créatrice : enjeux éthiques et esthétiques. Nombreuses publications afférentes.

Elle est membre du comité de lecture et du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Marc LACHENY

Professeur en études germaniques à l'Université de Lorraine – site de Metz.

Agrégé d'allemand, auteur d'une thèse de doctorat à l'Université Sorbonne nouvelle – Paris 3 (dir. : Gerald Stieg) sur *La réception de l'œuvre de Johann Nestroy par Karl Kraus : mécanismes et enjeux* (2006) et d'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 XVIII^e^ au XX^e^ siècle dans le contexte européen* (2013).

Auteur d'une cinquantaine d'articles et de comptes rendus parus dans des ouvrages ou des revues en France et à l'étranger (*Austriaca*, *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 XVIII^e^ au XXI^e^ 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 CEGIL (Centre d'Études Germaniques Interculturelles de Lorraine), Université de Lor-

raine, EA 3944, 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

Aline Le Berre, professeure de langue et littérature germaniques à l'Université de Limoges, titulaire de l'agrégation d'allemand, d'un doctorat d'Études Germaniques et de l'Habilitation à Diriger des Recherches, est directrice du Département d'Études Germaniques de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Limoges.

Ses recherches concernent la littérature germanique, plus précisément le romantisme (merveilleux et fantastique dans le conte et la nouvelle), le réalisme poétique, le théâtre du XVIII[e] et du XIX[e] siècle et la littérature baroque. Elle a publié, entre autres, les ouvrages suivants : *Criminalité et Justice dans les Contes nocturnes d'E. T. A. Hoffmann. Une image noire de l'homme*, Peter Lang, Bern, Berlin, Paris, Wien, 1996 (466 p.) ; *Prémices et avènement du théâtre classique en Allemagne 1750-1805. Influence et évolution de Lessing, Goethe et Schiller* (123 p.), Avignon, Éditions de l'ARIAS, 1996 (123 p.) ; *Les déboires du juste ou les « malheurs de la vertu » dans les nouvelles de Kleist*. Limoges, Pulim, 1999 (178 p.) ; *Pouvoir de l'illusion. « Moi lyrique » et* theatrum mundi *dans la poésie baroque allemande et chez J.C. Günther*, PULIM, Collection Espaces Humains, vol. 14, 2012 (386 p.) ; *Le théâtre allemand, Société, mythes et démythification*, Préface de Maurice Abiteboul, L'Harmattan, 2015 (427 p.).

Elle a, en outre, organisé des colloques, dirigé ou codirigé des ouvrages collectifs comme : *Le pouvoir au féminin. Identités, représentations et stéréotypes dans l'espace germanique* (en codirection avec Florent Gabaude, Angelika Schober), PULIM, Col. Espaces Humains, vol. 19, 2013 (504 p.) ; *Jeanne politique. La réception du mythe de Voltaire aux Femen* (en codirection avec Vincent Cousseau, Florent Gabaude), PULIM, Col. Espaces Humains, vol. 28, 2017, et est l'auteure de nombreux articles. 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.

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) ; *Une basse française d'exception : Marcel Journet*, 2 vol. (2015) ; *Le Ténor Enrico Caruso. (La voix et l'art, les enregistrements). Étude physique, phonétique, linguistique et esthétique*, 2 vol. [Vol. I, *La voix et l'art* ; Vol. II, *Les enregistrements*], 2016 ; *Charles Rousselière : ténor de l'Opéra et de l'Opéra-Comique*, 2017 ; *Cette année-là*, roman, 2017.

Théa PICQUET

Professeur émérite 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 (Grand Palais) 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, *Les mots du politique*, Aix-en-Provence, PUP, 2015, *Le peuple, théories, discours, représentations*, Aix-en-Provence, PUP, 2017, *La comédie italienne de la Renaissance, miroir de la société*, Rome, Aracne, 2018.

Élue au Conseil Scientifique d'Aix-Marseille Université, chargée de mission Europe 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 » (2016), membre de l'axe « Lien social, lien moral : éthique et politique (XI^e^-XVII^e^ siècles) » de l'UMR TELEMME, Théa 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. Également : *Shakespeare* (Paris, Ellipses, 2018).

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). Membre honoraire de l'Association Internationale des Théâtres à l'Université (AITU) dont il a longtemps été Vice-Président.

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. 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.)
*n° 27 (2017)	L'étranger (l'autre) au théâtre (384 p.)
*n° 28 (2018)	Le théâtre au risque de la traduction (472 p.)

Numéros hors-série :

*n° 1 (2001)	Mélanges… (Ouvrage collectif)
*n° 2 (2017)	Théâtre et parodie (Actes de colloque)
*n° 3 (2018)	Le théâtre des romanciers (Actes de colloque)

[**Les numéros 1-26 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
Brigitte URBANI	Benvenuto Cellini au XIX^e^ siècle : de l'autobiographie au théâtre (Hector Berlioz, Lauro Rossi, Lorenzo Sonzogno)
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° 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

***

.

Théâtres du Monde – Sommaire du N° 27 (2017)
L'ÉTRANGER (L'AUTRE) AU THÉÂTRE

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS
Maurice ABITEBOUL Un projet humaniste

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

ÉTUDES SUR « L'ÉTRANGER (L'AUTRE) AU THÉÂTRE »
Théa PICQUET L'Autre dans *La Venexiana*, comédie anonyme du *Cinquecento*
Christian ANDRÈS Le *guanche* de Ténérife dans une *comedia* de Lope de Vega : un étranger ennemi, un sauvage ou un barbare ?
Henri SUHAMY L'étranger dans le théâtre de Shakespeare
Maurice ABITEBOUL Hamlet… entre autres : de l'altérité à l'aliénation et retour au même
Aline LE BERRE Le père étranger dans *Don Carlos* de Schiller (1787)
Marc LACHENY 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 *L'Étranger*, poème et musique de Vincent d'Indy (1903)
Jacques COULARDEAU Benjamin Britten. L'étranger, l'enfant et la mort dans ses opéras
Edoardo ESPOSITO Une énigme venue d'ailleurs dans une pièce de Pirandello
Marc LACHENY Karl Kraus, de la Sorbonne à la Comédie-Française
Thérèse MALACHY Le commissaire Maigret de Georges Simenon et « les autres »
Claude VILARS Quand apparaît l'« autre » dans le théâtre de Sam Shepard
Marie-Françoise HAMARD *Place des héros* de Thomas Bernhard : altérité et aliénation – identification et ipséité
Sepideh SHOKRI-POORI Le théâtre iranien comme moyen d'intervention : le discours interculturel dans *Hé ! Macbeth, seul le premier chien sait pourquoi il aboie*
Sepideh SHOKRI-POORI Marina Abramović : un regard médusant
Ouriel ZOHAR Le mariage mixte dans *Elle voyait dans les champs étrangers* (d'Ouriel Zohar)
Bruno MANCINI 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 L'autre philosophe : quand les philosophes se donnent en spectacle ou la relation épistolaire impossible

ATELIER D'ÉCRITURE
Michel AROUIMI *Marie Stuart ou Migration des reines*

Maurice ABITEBOUL *Le Revenant ou l'autre en je(u)*

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

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

NOTICES SUR LES AUTEURS

SOMMAIRES DES NUMÉROS PRÉCÉDENTS

***

.

Théâtres du Monde – Sommaire du N° 28 (2018)
LE THÉÂTRE AU RISQUE DE LA TRADUCTION

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS
Maurice ABITEBOUL La traduction est-elle un risque ?

INTRODUCTION : LE THÉÂTRE AU RISQUE DE LA TRADUCTION
Marc LACHENY
Le théâtre au risque de la traduction

DE LA TRADUCTION (**POINTS DE VUE DE TRADUCTEURS)**
René AGOSTINI Le théâtre de la traduction
Marc LACHENY et Laurence SENDROWICZ
La traduction, « translation d'émotions ». Entretien de Marc Lacheny avec Laurence Sendrowicz
Olivier ABITEBOUL La traduction comme essence métaphorique de l'expression
Jacques COULARDEAU Traduire pour le théâtre, trahir sans vergogne ou transcrire dans la frustration
José VALVERDE Libérez la parole de José Valverde !
Ouriel ZOHAR Traduction : tradition ou trahison ?

ÉTUDES SUR « LE THÉÂTRE ET LA TRADUCTION »
Théa PICQUET Jean Rotrou (1609-1650) traducteur de Sforza Oddi (1540-1611). De *L'Erofilomachia* à *Clarice ou l'Amour constant*
Christian ANDRÈS Quelques réflexions sur les traductions de la tragédie de Lope de Vega *El Caballero de Olmedo* (1641)
Henri SUHAMY Traduire Shakespeare
Maurice ABITEBOUL Trahir Hamlet… ou ne pas traduire : à propos de la traduction française, au cours des siècles, du monologue *to be or not to be* (III.2.56-90)

Jean-Pierre MOUCHON	D'un Hamlet à l'autre. De *Hamlet*, tragédie de Shakespeare (1601) à *Hamlet*, opéra d'Ambroise Thomas (livret : Carré et Barbier) (1868)
Paola RANZINI	Traduire pour la scène au XIX[e] siècle : le voyage italien des *Fausses Confidences* de Marivaux
Aline LE BERRE	La traduction de l'Eros dans *Marie Stuart* de Schiller (1800)
Marc LACHENY	Le théâtre autrichien au risque de la traduction : Nestroy, Kraus, Jelinek
Élyette CHAMPAGNE	Le théâtre au risque de la traduction : Ödön von Horváth traduit par Heinz Schwarzinger
Florence BAILLET	La traduction théâtrale en jeu : les ambiguïtés de l'activité traductive de Heiner Müller
Catherine MAZELLIER-LAJARRIGE	Traduire le *Faust* d'Ewald Palmetshofer : un pari
Edoardo ESPOSITO	Les traductions en français des pièces de Luigi Pirandello, Eduardo de Filippo et Dario Fo
Claude VILARS	Traduire le théâtre de Sam Shepard : à l'« écoute » du texte
Marie-Françoise HAMARD	*Les trois sœurs* de Tchekhov : la mise en scène en langue des signes de Timofeï Kouliabine

ÉVOCATION/PORTRAIT

Marc LACHENY	Franz Grillparzer en France : place dans l'histoire littéraire, mises en scène, traductions

VU SUR SCÈNE

Jean-Pierre MOUCHON	Théâtre antique des Chorégies d'Orange – *Rigoletto – Aïda*

NOTES DE LECTURE

Marc LACHENY	* Vincent Cousseau, Florent Gabaude, Aline Le Berre (dir.), *Jeanne politique. La réception du mythe de Voltaire aux Femen*
Marc LACHENY	* Marianne Bouchardon et Ariane Ferry (dir.), *Rendre accessible le théâtre étranger (XIX[e]-XXI[e] siècles)*
Maurice ABITEBOUL	* Pascale Drouet et Philippe Grosos (dir.), *Shakespeare au risque de la philosophie*
Maurice ABITEBOUL	* Brigitte URBANI, Carlo Gozzi, *La Principessa filosofa o sia il con-troveleno* (*La Princesse philosophe ou le contrepoison*)
Théa PICQUET	* *La comédie à l'époque d'Henri III*, Collection « Théâtre français de la Renaissance »
Jean-Pierre MOUCHON	* Maurice Abiteboul, *Être ou ne pas être Hamlet ?*

Quelques publications récentes de nos rédacteurs :

Jean-Pierre MOUCHON	* Maurice Abiteboul, *Dans les sillons du temps*
	* Maurice Abiteboul, *Dernières nouvelles du paradis*
Maurice ABITEBOUL	* Jean-Pierre Mouchon, *Cette année-là…*
	* Christian Andrès, *Miettes valéricaines*
Marie-Françoise HAMARD	* Michel Arouimi, *Maeterlinck ou Naître par la mort*

NOTICES SUR LES AUTEURS

SOMMAIRES DES NUMÉROS PRÉCÉDENTS