Cahier n° 30 - 2020

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

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

MAURICE ABITEBOUL
et MARC LACHENY

LE BRUIT ET LA FUREUR AU THÉÂTRE (HAINE, VIOLENCE ET GUERRE)

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

Cahier n° 30 - 2020

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

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

MAURICE ABITEBOUL
et MARC LACHENY

LE BRUIT ET LA FUREUR AU THÉÂTRE (HAINE, VIOLENCE ET GUERRE)

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)
Marine Deregnoncourt (Luxembourg)
Edoardo Esposito (Avignon)
Marie-Françoise Hamard (Paris III)
Marc Lacheny (Metz)
Aline Le Berre (Limoges)
Éric Lecler (Aix-en-Provence)
Thérèse Malachy (Jérusalem, Israël)
Jean-Pierre Mouchon (Marseille)
Théa Picquet (Aix-en-Provence)
Henri Suhamy (Paris X-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/mn_accueil.html**)
ou brigitte.urbani@wanadoo.fr

***

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

***

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

SOMMAIRE

SOMMAIRE DU N° 30 (2020)

LE BRUIT ET LA FUREUR AU THÉÂTRE (HAINE, VIOLENCE ET GUERRE)

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

AVANT-PROPOS
Maurice ABITEBOUL ---------- p. 11
Haine, violence et guerre au théâtre

INTRODUCTION : LE BRUIT ET LA FUREUR AU THÉÂTRE
Marc LACHENY ---------- p. 15
Le bruit et la fureur au théâtre

ÉTUDES SUR « LE BRUIT ET LA FUREUR AU THÉÂTRE »
Théa PICQUET ---------- p. 33
Le bruit et le silence dans la comédie du *Cinquecento* (Lorenzino de' Medici, *Aridosia*)
Christian ANDRÈS ---------- p. 45
La guerre et la haine dans quelques *comedias* de Lope de Vega
Henri SUHAMY ---------- p. 67
Shakespeare et la guerre
Jean-Pierre RICHARD ---------- p. 99
Henry V et Jeanne d'Arc version X, ou la guerre en France version Shakespeare
Jean-François SENÉ ---------- p. 109
De la haine dans trois pièces de Shakespeare (*Roméo et Juliette*, *Le Marchand de Venise*, *Othello*)
Maurice ABITEBOUL ---------- p. 137
Ferdinand dans *La Duchesse d'Amalfi* de John Webster ou la violence en procès
Jacques COULARDEAU ---------- p. 147
De Cyrano à Agrippine, un gouffre d'horreur historique
Marine DEREGNONCOURT ---------- p. 171
L'eau et le feu dans *Phèdre* de Jean Racine : réflexion sur le pouvoir louis-quatorzien
Marie-Hélène DAVIES ---------- p. 193
Les effets de Mars dans le théâtre français de l'Ancien Régime
Aline LE BERRE ---------- p. 229
Haine, violence et guerre dans *Les Brigands* (1781) de Schiller
Jean-Pierre MOUCHON ---------- ----- p. 247
Amour, haine et fureur dans *La Juive* (1835) d'Eugène Scribe et Fromental Halévy
Marc LACHENY ---------- p. 267
La guerre des sexes dans *Judith* (1839-1841) de Friedrich Hebbel
Maurice ABITEBOUL ---------- p. 279
Violence et souffrance : l'intégration des thèmes dans *A Lie of the Mind* de Sam Shepard
Claude VILARS ---------- p. 291
S'approprier l'autre et son « territoire » : viol, haine et vengeance dans *Silent Tongue* de Sam Shepard
Edoardo ESPOSITO ---------- p. 307
Le nazisme ou le mal absolu au théâtre
Thomas LORUSSO ---------- p. 327
Haine, violence et guerre / du roman au théâtre : le *Voyage au bout de la nuit* de Romeo Castellucci

Thérèse MALACHY ---------- p. 345
La violence dans le théâtre de Hanokh Levin
Fatouma BENAMMAR-QUINTIN ---------- p. 349
Mille hourras pour une gueuse, de Mohammed Dib
Hadj DAHMANE ---------- p. 365
Lutte et revendication dans le théâtre algérien : le cas du théâtre de Slimane Benaïssa

ÉVOCATIONS / PORTRAITS / ENTRETIENS
Jacques COULARDEAU ---------- p. 379
Daniel Mesguich, un entretien

RÉFLEXIONS ET COMMENTAIRES
Olivier ABITEBOUL ---------- p. 395
La question de la guerre et de la paix chez Grotius, Rousseau et Kant
Marc LACHENY ---------- p. 405
Permanence et variations du bouffon autrichien : Hanswurst dans l'histoire littéraire et culturelle germanophone (Lessing, Goethe, Mozart)
Ouriel ZOHAR ---------- p. 425
La lutte du metteur en scène de théâtre pour l'amour, la réconciliation et la paix

VU SUR SCÈNE
Michel AROUIMI ---------- p. 435
Alfredo Arias et sa *Comédie canine*
Jean-Pierre MOUCHON ---------- p. 441
Théâtre antique des Chorégies d'Orange 2019
Marcel DARMON ---------- p. 445
Un opéra de Verdi, *Simon Boccanegra*, à Montpellier
Daniel LABONNE ---------- p. 449
Why? de Peter Brook
Éliane BEAUFILS ---------- p. 451
Les guerres sans bruit ni fureur de Rabih Mroué et Lina Majdalanie
Marie-Françoise HAMARD ---------- p. 463
Le bruit, la fureur au théâtre : examens de la mise en scène d'*Électre* et *Oreste* d'Euripide par Ivo van Hove

NOTES DE LECTURE
Maurice ABITEBOUL ---------- p. 475
* Jean-Pierre Richard, *Shakespeare pornographe. Un théâtre à double fond*
* Jean-François Sené, *De l'œuvre de Shakespeare et de* La Tragique Histoire d'Hamlet, prince de Danemark*, Essai d'analyse politique*

Quelques publications récentes de nos rédacteurs :
Maurice ABITEBOUL ---------- p. 476
* Jean-Pierre Mouchon, *Maurice Renaud. Le Protée de l'art lyrique*
* Michel Arouimi, *Déconstruire au cinéma*
Jean-Pierre MOUCHON ---------- p. 479
* Maurice Abiteboul, *Ce minuscule printemps qui ne sera qu'une fois*

NOTICES SUR LES AUTEURS ---------- p. 483

SOMMAIRES DE QUELQUES NUMÉROS PRÉCÉDENTS ---------- p. 495

AVANT-PROPOS

AVANT-PROPOS

La haine est annulation et assassinat virtuel – non pas un assassinat qui se fait d'un coup ; haïr, c'est assassiner sans relâche, effacer l'être haï de l'existence.
(José Ortega y Gasset)

Quand on peut user de violence, il n'est nul besoin de procès.
(Thucydide)

Depuis mille ans la guerre
Plaît aux peuples querelleurs,
Et Dieu perd son temps à faire
Les étoiles et les fleurs.
(Victor Hugo, *Chansons des rues et des bois*)

Le théâtre est, certes, le lieu de toutes les passions, de passions irrépressibles, toujours difficiles à maîtriser en tout cas – de « folles passions » en quelque sorte – mais qui, dans le même temps, suscitent la mise en œuvre d'une dramatisation orchestrée, méthodique et organisatrice d'un sens. Comment les passions sont-elles à l'origine du drame ? Autrement dit : comment des passions (tristes notamment), qui relèvent d'*un principe passif par essence*, peuvent-elles donner naissance au drame et à son déroulement, véritable *mise en action* qui va remplir la scène de tumulte et de turbulence, de « bruit et de fureur » ? Mystère de la chose théâtrale toujours renouvelé…

La haine est ainsi le moteur de la violence et l'art dramatique a toujours su tirer parti de ces passions qui semblent consubstantielles à la nature humaine – qu'il s'agisse de l'envie ou de la convoitise, de la jalousie ou du désir effréné, de la cupidité ou de l'ambition démesurée, de l'esprit de vengeance ou du ressentiment, de l'orgueil froissé ou de l'espérance déçue, voire du dépit amoureux – et dont il se nourrit inlassablement. L'homme, certes, nourrit sa haine de ses colères – auxquelles il trouve toujours de bonnes raisons. Les peuples, quant à eux, offrent le plus souvent à la violence ses lettres de noblesse en l'exaltant dans leurs rêves de gloire et en les sublimant dans des projets de conquêtes et d'exploits guerriers.

Les rédacteurs du présent numéro se sont attachés, nous le verrons, à rechercher et à analyser les motivations qui peuvent engendrer la haine, à en décrire le processus, souvent mortifère, qui en découle inéluctablement – avec son cortège de violences et de souffrances inhérentes au déploiement de fureur et d'horreurs

qu'elles ne manquent jamais de provoquer –, à examiner enfin, dans l'histoire des peuples, ces manifestations ultimes que sont le fracas des guerres et le malheur généralisé qui s'ensuit. De la Grèce antique (Marie-Françoise Hamard) et de l'époque de la Renaissance – qu'il s'agisse du *cinquecento* en Italie (Théa Picquet), du Siècle d'Or en Espagne (Christian Andrès) ou de la période élisabéthaine en Angleterre (Henri Suhamy, Jean-Pierre Richard, Jean-François Sené, Maurice Abiteboul) – au Grand Siècle en France (Jacques Coulardeau, Marine Deregnoncourt, Marie-Hélène Davies) ; de la période moderne – aussi bien en France (Jean-Pierre Mouchon) qu'en Allemagne (Aline Le Berre, Marc Lacheny) – à la période contemporaine – avec les États-Unis (Claude Vilars, Maurice Abiteboul), la France (Thomas Lorusso) ou bien encore Israël (Thérèse Malachy), l'Algérie (Fatouma Benammar-Quintin, Hadj Dahmane) ou le Liban (Éliane Beaufils), nos rédacteurs ont abordé la thématique du présent numéro en insistant davantage, qui sur la rancœur et la haine, qui sur la violence et la souffrance, qui sur la guerre et ses conséquences tragiques. Ce qui ne les a pas empêchés, parfois, de se livrer à des études axant la réflexion sur les rapports du cinéma au théâtre (Claude Vilars, Edoardo Esposito) ou encore sur l'adaptation du roman au théâtre (Thomas Lorusso).

Mentionnons encore un entretien avec l'un de nos grands metteurs en scène, Daniel Mesguich (Jacques Coulardeau). En outre une réflexion d'ordre philosophique apporte ici un éclairage particulier sur la question de la guerre (Olivier Abiteboul) cependant que nous est proposée, à travers une expérience à la fois personnelle et professionnelle, une apologie de la paix (Ouriel Zohar). Quelques comptes rendus de spectacles (Michel Arouimi, Jean-Pierre Mouchon, Marcel Darmon, Daniel Labonne, Éliane Beaufils, Marie-Françoise Hamard) ainsi que des notes de lecture complètent cette livraison annuelle de *Théâtres du Monde*.

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

Prochains thèmes de *Théâtres du Monde* :
N° 31 : Présence et absence au théâtre (2021)
N° 32 : Diffusion et réception des théâtres étrangers : le rôle des passeurs (2022)

INTRODUCTION
LE BRUIT ET LA FUREUR
AU THÉÂTRE
(HAINE, VIOLENCE ET GUERRE)

INTRODUCTION
LE BRUIT ET LA FUREUR AU THÉÂTRE : HAINE, VIOLENCE ET GUERRE

Mourez, enfants maudits d'une mère haineuse,
et votre père avec ! Que toute la maison s'anéantisse !
(Euripide, *Médée*)
Le théâtre est un art violemment polémique. Il ressemble à la guerre. La représentation est toujours le simulacre d'un conflit.
(Antoine Vitez)
Le théâtre est le lieu où apparaissent violence et cruauté. Leur représentation doit servir à ce que l'horreur ne se reproduise pas. (Gérard Mortier)

« Violence, drame et conflit : c'est le cœur du théâtre. », affirme à juste titre Éliane Beaufils dans son ouvrage *Violences sur les scènes allemandes*[1]. Pour Éric Weil, la pensée de l'agressivité, de la violence, de la mort est même ce qui constitue l'homme en humain : « Elle est cet autre de l'homme qui habite en l'homme, avec quoi l'homme est en conflit : ce conflit institue l'homme en son humanité même. L'homme vient à soi dans l'expérience de la violence, si bien qu'elle est *le* problème du philosophe[2]. » Jouer de cette violence sur scène n'est évidemment pas un acte anodin.

Force est de constater que le théâtre entretient un lien éminemment étroit avec la haine, la violence et la guerre. Il n'a pas fallu attendre le « théâtre de la cruauté » d'Antonin Artaud (*Le Théâtre et son double*, 1938) pour comprendre que le théâtre est en grande partie fondé sur la notion même de cruauté et qu'il témoigne directement de la violence du monde[3]. Des grands tragiques grecs Eschyle, Sophocle et Euripide – où la violence était certes plus narrée que montrée – à Edward Bond, à Sarah Kane, à Werner Schwab, à Elfriede Jelinek ou aux mises en scène sanglantes de Frank Castorf, en passant notamment par le *Titus Andronicus* de Shakespeare (dont les représentations se sont multipliées depuis deux décennies), le théâtre de Corneille ou encore – parmi tant d'autres exemples – la *Médée* de Franz Grillparzer, le sang, narré comme dans l'admirable récit de Théramène dans *Phèdre* de Racine (venant raconter au roi Thésée la mort violente de son fils

[1] Éliane Beaufils, *Violences sur les scènes allemandes*, Paris, PUPS, 2010, p. 7.
[2] Gilbert Kirscher, *Figures de la violence et de la modernité. Essais sur la philosophie d'Éric Weil*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992, p. 124.
[3] *Cf.* Christian Biet, « Discours et représentation : la violence au théâtre », *Littératures classiques* 2010/3 (n° 73), p. 415-429.

Hippolyte) ou montré, coule sur scène et gicle souvent : tel est du reste le parti pris d'un certain nombre de metteurs en scène contemporains comme Vincent Macaigne – qui avait défrayé la chronique au festival d'Avignon 2011 avec une adaptation de *Hamlet* intitulée *Au moins j'aurai laissé un beau cadavre* – n'hésitant pas, par le biais d'un « théâtre de la monstration » (Emmanuel Béhague)[4], à faire *voir* et *entendre* la violence : tabassage d'un homme avec bouteilles fracassées sur un crâne (et les bruits correspondants !), viols avec cris, halètements, etc. Dans *Ma chambre froide* créée en 2011 à l'Odéon, Joël Pommerat montre un assassinat sur scène ; dans les années 1990 déjà, la violence (scènes de bagarre, d'étranglement, de viol, de torture, de dépouillement de cadavres, etc.) était à ce point présente sur les scènes allemandes et autrichiennes que les journalistes et critiques de l'époque s'en étaient montrés souvent ulcérés. Les contributions présentes dans ce volume montrent en outre que la haine et la violence ne sont pas le seul fait des adultes entre eux ou des parents à l'encontre de leurs enfants, mais qu'elles sont inhérentes aux formes de symbolisation que permettent le langage et la construction dramaturgique mêmes, qui interrogent non seulement la confrontation d'expériences individuelles irréductibles, mais qui les envisagent aussi dans leur articulation au champ du collectif et des constructions politiques. Ainsi, au travers de la violence infanticide, Médée, d'Euripide à Grillparzer, interroge également son double statut d'épouse et de fille de roi au sein d'une forme d'organisation et de transmission du pouvoir marquée par le basculement des rapports de force entre les sexes.

Il appartient alors au spectateur / lecteur de théâtre de lire, d'analyser, de fouiller, de décortiquer cette violence suggérée, évoquée ou montrée sous un jour réaliste et cru, voire obscène[5], pour donner du sens à cette violence extrême interrogeant nos propres monstres et disant la violence du monde d'hier (pour reprendre un titre bien connu de Stefan Zweig) comme d'aujourd'hui. Une telle interrogation sur la haine, la violence et la guerre nous semble en effet indissociable des débats actuels sur le sens du théâtre et de la culture, en prise avec les peurs et la laideur de notre temps. Les études ici rassemblées constituent une invitation à s'emparer plus que jamais de ce questionnement.

ÉTUDES SUR « LE BRUIT ET LA FUREUR AU THÉÂTRE : HAINE, VIOLENCE ET GUERRE »

Théa PICQUET indique que le nom de Lorenzino de' Medici, le Lorenzaccio de Musset, évoque en tout premier lieu l'exécution du duc de Florence, son

[4] Voir Emmanuel Béhague, *L'Écriture dramatique contemporaine allemande et la question de l'ancrage dans la réalité. Possibilités et modalités d'un théâtre politique après la réunification*, thèse soutenue à l'Université des Sciences humaines de Strasbourg, 2002, surtout le chapitre « Le théâtre de la monstration », p. 147-202.

[5] Voir Georges Zaragoza, « La guerre au théâtre, une dramaturgie de l'obscène », *L'information littéraire* 2001/3 (vol. 53), p. 3-8.

cousin Alexandre de Médicis, qu'il défend dans son *Apologia.* Moins célèbre pour ses écrits, il compose cependant, en 1536, une unique comédie, *Aridosia*, représentée la même année à Florence, à l'occasion des noces du duc Alexandre de Médicis avec Marguerite d'Autriche, fille naturelle de Charles Quint, dans un décor fastueux de Bastiano da Sangallo. Ses modèles sont *La Mandragore* de Machiavel, mais aussi les pièces classiques : les *Adelphes* de Térence, *La Comédie de la marmite* et *La Comédie du fantôme* de Plaute. Elle met en scène les péripéties d'un vieil avare, Aridosio, et de son frère, Marcantonio, aux prises avec l'éducation de leurs enfants.

L'auteure se donne d'abord pour objectif de démontrer comment le bruit et le silence participent à l'intrigue, pour déterminer ensuite le message véhiculé par la comédie.

Christian ANDRÈS fait d'abord remarquer – avec Gaston Bouthoul – que « le phénomène-guerre » est aussi vieux que l'humanité, et le phénomène le plus « spectaculaire » en soi. La guerre (et la haine et la violence qui en découlent ou la produisent) est d'ailleurs une véritable culture dans l'Espagne du Siècle d'Or, très présente dans divers aspects (économique, social, historique, géographique, philosophique, littéraire, artistique) de la société. Elle est donc souvent représentée au théâtre, et Lope de Vega – qui fut militaire lui-même à deux reprises (expédition aux Açores-brève participation à l'Invincible Armada) – semble avoir une certaine prédilection pour la mise en scène des grandes batailles, réussissant à rendre vivantes et parfois impressionnantes des scènes de combats farouches, à en suggérer l'extrême violence (populations civiles et soldats massacrés, égorgements, noyades, incendies de villages, etc.). D'où le choix de trois *comedias* historiques dans cette étude : *El asalto de Mastrique por el príncipe de Parma* (1614), *La Santa Liga* (1621), *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* (1641).

Lope de Vega, en dramaturge avisé qu'il est, représente la guerre par tous les moyens possibles : depuis les didascalies suggestives jusqu'aux descriptions parfois minutieuses des combats, des lieux et des hommes, sans oublier les tirades échangées entre chefs de guerre qui réfléchissent sur les actions à mener et la stratégie à employer, pour aboutir à la gloire et à l'exaltation de la victoire espagnole sur l'ennemi, qu'il soit l'hérétique protestant, comme dans le siège de Maastricht (Guerre de Quatre-Vints Ans) dans les Flandres, ou le Turc ottoman et musulman, comme dans la fameuse bataille de Lépante (*La Santa Liga*). Enfin, Lope de Vega, en traitant sur scène un tel sujet, parfois brûlant d'actualité (*La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* raconte la première bataille de Fleurus en 1622, dans le comté de Namur, et fut composée peu après), avait aussi conscience de contribuer ainsi à forger une identité nationale, en exaltant l'orgueil patriotique et en louant les victoires des grands chefs de guerre espagnols. Il flattait aussi parfois des membres de la famille de ses mécènes, comme dans la dernière *comedia* étudiée (la victoire à Fleurus d'un frère du duc de Sessa), mais dans tous les cas ces pièces de théâtre ne pouvaient que servir la cause du pouvoir royal et religieux auprès du peuple et de l'aristocratie.

Henri SUHAMY nous rappelle que le thème de la guerre est présent presque partout dans Shakespeare, y compris dans certaines comédies. Il fournit naturellement des ressorts dramatiques, et contient même des scènes de bataille, que l'art cinématographique a su exploiter. Il est lié au thème de la tragédie qui, dans l'œuvre de Shakespeare et de façon explicite, ne concerne pas seulement la destinée d'un personnage central, mais aussi et surtout les malheurs, les destructions qui ont pour origine la Nature elle-même autant que l'agressivité propre à l'humanité.

En profondeur les épisodes guerriers présentent deux visions différentes et même contradictoires, mais qui traduisent l'intuition que Shakespeare a de la réalité : une vision morale et une vision anthropologique. Il commente sans complaisance les horreurs, les injustices, les dégâts irréparables commis en temps de guerre, particulièrement quand il s'agit d'une guerre civile. Il est sensible cependant – sans aller jusqu'aux fanfares triomphalistes qu'on rencontre souvent chez les auteurs d'épopées et de drames théâtraux – à des aspects plus positifs du métier de Bellone, le courage, l'abnégation, la loyauté, la défense de la patrie. On est confronté à un paradoxe troublant, mais fondé sur l'histoire de l'humanité : l'existence et le fonctionnement des armées fait partie de la civilisation.

Jean-Pierre RICHARD relève qu'en apparence, sur la scène shakespearienne, à travers *La Vie d'Henry V* et la *Première Partie d'Henry VI*, tout oppose Henry, roi d'Angleterre, victorieux à Azincourt en 1415, et la Pucelle qui, quinze ans plus tard, est capturée par les alliés bourguignons des Anglais. D'un côté la gloire et la vertu, de l'autre la luxure et la défaite.

Après une jeunesse dissolue, Henry s'est réformé, alors que Jeanne couche à tout-va et tombe enceinte d'elle ne sait qui. Le dramaturge va jusqu'à la montrer, une torche à la main, comme occupée à répandre sur toute la France le feu de la syphilis ! Mais le sous-texte d'*Henry V*, lui aussi, multiplie les équivoques au point de faire apparaître comiquement le roi héroïque en pioupiou ithyphallique pour qui partir reconquérir la France, c'est courir au bordel ! Sous la plume de Shakespeare, les sortilèges de la guerre (*wars*) sont tels qu'elle engendre un monde de putains (*whores*) ; les deux drames historiques se doublent ainsi chacun d'une farce pornographique.

Jean-François SENÉ précise que la haine est un mal rampant qui émane en général d'un esprit malin et se propage discrètement par l'intermédiaire de personnes censément immunisées mais en fait manipulées, pour atteindre finalement la personne que le haineux déteste et cherche à faire souffrir, à mettre au ban de la société, voire à tuer ou à conduire au suicide. Aborder le thème de la haine dans l'œuvre de Shakespeare où il occupe souvent un rôle important est peut-être plus difficile que d'étudier tout autre sentiment dans ses pièces ou dans ses poèmes car la haine est souvent masquée et composite. Il est en un sens plus aisé pour des acteurs d'exprimer sur scène des sentiments tels que l'amitié entre Hamlet et Horatio

par exemple, l'amour entre Roméo et Juliette, le chagrin et la pitié, ou encore la colère, car dans la vie quotidienne ces sentiments sont le plus souvent naturels et impulsifs. Mais la haine impose aux acteurs de jouer plusieurs rôles à la fois ou successivement.

L'auteur s'intéresse ici à trois pièces, deux tragédies et une comédie, dans lesquelles la haine prend des formes différentes et impose aux acteurs des comportements particuliers propres aux personnages et aux lieux de l'intrigue, trois pièces qui illustrent chacune différemment les conséquences sinistres de la haine, tout d'abord au sein d'une société divisée, ensuite dans les relations entre des gens ayant des pratiques et des principes opposés, et enfin entre quelques individus animés par des sentiments contradictoires tels que l'honnêteté et la noblesse d'une part et la jalousie sordide et intéressée d'autre part.

Maurice ABITEBOUL, dans *La Duchesse d'Amalfi* (1614) de John Webster, constate que le Mal étant symboliquement incarné dans les « frères d'Aragon » – Ferdinand et le cardinal, frères de la duchesse –, il n'y a aucune difficulté à reconnaître, dans la conception aussi bien que dans la structure de cette tragédie, une volonté délibérée de la part du dramaturge de souligner les enjeux éthiques de sa pièce. Que les deux frères, l'un par sa violence tyrannique, l'autre par sa perfidie machiavélique, représentent de manière assez évidente les deux aspects les plus communément repérables du Mal ne doit pas cependant nous faire perdre de vue que Webster a su camper, avec Ferdinand, un personnage dont l'épaisseur psychologique ne saurait être négligée.

L'objet de la présente étude est donc d'essayer de montrer (sans vouloir pour autant rechercher les causes ou motivations à l'origine du comportement de Ferdinand) que la violence du duc de Calabre est double, dirigée contre sa sœur (sa jumelle ou plutôt son « double » positif) autant que contre lui-même (à son insu sans doute) car, en souhaitant détruire la duchesse, c'est aussi, et peut-être surtout, à sa propre destruction qu'il parvient finalement, l'ayant probablement, d'ailleurs, obscurément recherchée. Mais en traitant comme il le fait le thème de la violence dans sa pièce, c'est-à-dire en ramenant toujours, en un va-et-vient constant, l'attention du spectateur de la victime au bourreau, ou plutôt en suggérant, sous la violence apparente, une violence sous-jacente qui n'épargne pas davantage son auteur, Webster témoigne d'un intérêt profond pour le développement d'un thème *éthique* majeur mais sans jamais perdre de vue que c'est par une *esthétique*, en réalité spécifiquement baroque, du mouvement, de la surprise et de l'instabilité que peuvent être résolues les tensions proprement tragiques.

Jacques COULARDEAU rappelle que Cyrano de Bergerac n'est pas connu pour la seule tragédie qu'il a écrite et publiée à la fin de sa vie après une vie scénique très courte du fait de la censure religieuse imposée par les Jésuites. Il reprend la vie profondément ratée de la première Agrippine, fille de l'Empereur Auguste écartée du trône par son père au profit de Tibère qui fit empoisonner son mari, le célèbre et victorieux général Germanicus, probablement par peur qu'il

tentât ce que César a réussi en son temps. Quatre personnages s'affrontent. Deux femmes et deux hommes avec un seul qui a le pouvoir institutionnel, Tibère en tant qu'Empereur. L'autre homme n'est qu'un politicien ministre principal de Tibère, exécuteur des pires missions. Les deux femmes sont l'une fortement marquée par le traumatisme de la mort de son mari Germanicus et l'autre par une personnalité psychopathe et au moins psychotique qui assassine avec plaisir tout ce qui bouge autour d'elle. Séjanus et Agrippine veulent la mort de Tibère. Livilla veut la mort d'Agrippine. L'exécuteur dans les deux cas doit être Séjanus. Livilla est amoureuse folle de Séjanus alors que Séjanus est amoureux d'Agrippine comme marchepied par mariage promis vers le trône impérial. On imagine les dilemmes de Séjanus. Tibère les fera tous exécuter, y compris les enfants, y compris la fille de Séjanus et les fils d'Agrippine. Seul Caligula est épargné pour succéder à Tibère et les filles d'Agrippine, dont Agrippine la Jeune qui donnera naissance à Néron.

L'entretien avec Daniel Mesguich n'est en rien contradictoire avec cet article. Ils sont complémentaires même si différents sur certains points. L'auteur ajoute à ce dossier une critique courte d'une pièce de théâtre Maya, *Rabinal Achi*, qui lui fait fortement penser à la pièce de Jacques Attali mise en scène par Daniel Mesguich, *Du Cristal à la Fumée*.

L'article de **Marine DEREGNONCOURT**, divisé en deux parties, s'intéresse à *Phèdre* de Jean Racine. La première partie concerne le texte racinien pré-cité et tente d'y repérer les différents usages de l'eau et du feu pour, *in fine*, s'axer sur l'hypotypose prégnante dans « Le Récit de Théramène » (scène de scansion, de tension et de cristallisation particulière). Elle entend ainsi démontrer comment l'eau et le feu s'apparentent à deux éléments du pouvoir politique non seulement caractéristique du cadre mythologico-littéraire de cette tragédie, mais aussi de l'époque moderne.

La seconde partie se focalise, quant à elle, sur l'utopie et la dystopie, concepts représentatifs du grand siècle louis-quatorzien. *Phèdre* de Racine apparaît-elle comme le miroir de Versailles et de ses contradictions ? Comment l'eau et le feu apparaissent-ils comme deux forces antithétiques mais néanmoins complémentaires ? Comment, à l'instar de l'utopie et de la dystopie, l'eau et le feu semblent-ils les deux versants d'un même phénomène ? C'est précisément à ces questions qu'elle s'efforce de répondre avant de conclure son étude.

En essayant de définir les limites du mot *guerre* sous l'Ancien Régime, **Marie-Hélène DAVIES** prend conscience du fait que, mise à part peut-être la guerre de conquête de l'Inde, les différentes catégories de guerre, intérieure et étrangère, sont intimement liées : guerre civile, guerre défensive, guerre de succession et guerre d'infiltration insidieuse pour saper le pays ennemi. Leurs effets sont, à plus ou moins grande échelle, identiques : sanglants ou bruyants lors de guerres ouvertes, silencieux et menaçants avant une éruption violente. Les mises en scène changent selon les sensibilités entre la représentation crue du théâtre de la cruauté et les récits évocateurs servant la bienséance.

Le débat est souvent intellectuel : sur la guerre juste ou injuste, sur les châtiments imposables aux vaincus, mettant en relief les dissensions entre l'administration et le général sur le terrain, entre les généraux entre eux, ou entre les membres d'un couple royal. Les juristes se soucièrent de la question de la foi, de la trahison, de la justice applicable à tous, ou au moment d'une crise, d'un système hiérarchisé, au nom de la préservation de l'État, qui justifierait l'apparente injustice d'un monarque, châtiant légèrement ou même graciant des imprudents ou des coupables : équivoque jésuitique ou machiavélisme ? Prudence de roi raisonnable sacrifiant la justice à la paix ?

On essaie d'approfondir la psychologie des furieux : les refusés, les frustrés, ceux dominés par la colère, la volonté de puissance, l'adoration d'une couronne, d'une femme ou de richesses – tigres et torrents destructeurs – qui, pensent certains, exorcisent des peines passées en s'immergeant dans la violence et voient sans sourciller le corps violé des femmes et celui des torturés sur leur ordre, et ceux désacralisés des héros morts dans les rues ou autour de la ville. Ces êtres tyranniques ont oublié que la guerre et la violence ne sont justifiables qu'au service de l'État, et exigent l'amour de leurs prises de guerre. Réactions diverses de ces femmes, des supplications et jérémiades pathétiques à la détermination héroïque d'entraîner leurs enfants dans leur *belle mort*.

La guerre permettait toute une gamme d'intonations au théâtre : voix autoritaire du chef, murmure des mécontents, supplications pathétiques, clameurs de la rébellion ou du triomphe, et silence final de la mort et du retour à la paix.

Aline LE BERRE analyse la pièce de jeunesse *Les Brigands* (*Die Räuber*) de Schiller, concentré de haine, de violence et de fureur. Les assassinats jalonnent un drame qui se termine tragiquement par la mort de tous les principaux protagonistes. Schiller y exprime sa révolte juvénile contre une société aristocratique trop hiérarchisée et répressive qu'il accuse de vouloir brider son talent. C'est pourquoi, s'inspirant de l'épisode biblique de Caïn et Abel, il campe un couple de frères ennemis, Franz et Karl, qui se jalousent et s'entre-déchirent. Franz incarne un esprit fort, incroyant, dépourvu de scrupules, avec comme seul objectif son bon plaisir et son intérêt. C'est pourquoi il se livre à une série de manigances pour éliminer son frère de la succession et provoquer la mort de son père pour recueillir son héritage.

Karl, en revanche, est un idéaliste qui se fait brigand par déception de voir le sentiment paternel bafoué par son père, du moins à ce qu'il croit. Souffrant de l'iniquité partout présente, il décide, selon un projet typiquement anarchiste, de semer le chaos dans une organisation sociale corrompue, afin d'agir sur les consciences. Sa haine est plus abstraite que celle ressentie par Franz, dans la mesure où elle ne se dirige pas contre des individus en particulier, mais plutôt contre l'imperfection du monde. Cela prouve également qu'il est incapable de détester son père. Sa révolte vient d'un excès d'amour filial déçu et non d'une aversion. C'est ainsi qu'il transpose sur un plan métaphysique et politique la déconvenue personnelle et affective subie.

Ainsi, même si les deux frères font preuve de la même violence destructrice, leurs tempéraments et leurs motivations sont très différents. Karl apparaît comme la victime de sa soif d'absolu et de son impétuosité. C'est pourquoi il fait amende honorable à la fin du drame, tandis que Franz, esprit sec et mesquin, n'a aucune circonstance atténuante et reçoit le châtiment de ses forfaits. Schiller décline donc sur des modes différents le thème de la violence et de la haine, parce qu'il le fascine et qu'il évacue probablement de cette manière sa propre révolte juvénile contre l'ordre établi.

Jean-Pierre MOUCHON souligne qu'amours contrariées, haine et fureur font l'objet de *La Juive*, opéra romantique du librettiste Scribe et du compositeur Halévy. Si l'on peut lire en filigrane la tolérance religieuse dans le livret de l'ouvrage, si la judéité y tient une toute petite place, il n'en demeure pas moins que ce n'est pas la principale préoccupation du librettiste et du compositeur. Scribe n'était malheureusement ni Eschyle ni Racine dans la peinture des passions humaines. Ses personnages ont une psychologie assez élémentaire (Léopold est notamment insignifiant) et des comportements parfois un peu caricaturaux (Éléazar et Eudoxie) ou rigides (Ruggiero). Il leur manque cette dimension intersubjective fondée sur la spécularité de la relation à l'autre ou de la confrontation avec les autres, qu'on retrouve, par exemple, chez un dramaturge comme Shakespeare ou comme Lope de Vega.

La musique, d'une belle facture dans son ensemble, avec sa couleur locale, ses effets orchestraux savamment mis au point, est heureusement là pour masquer les insuffisances du livret dans l'expression de l'amour, de la haine et de la fureur. Au fond, et c'est cela qui importe, pour Halévy comme pour Scribe il s'agissait d'offrir au public un grand opéra, avec des airs de bravoure pour les chanteurs, des morceaux d'ensemble enlevés pour les masses chorales, une figuration variée, pour suggérer les mouvements de foule au milieu de décors somptueux. Ils n'avaient pas de message spécial à transmettre dans un opéra au titre trompeur et, *mutatis mutandis*, interchangeable (*La Chrétienne*, *La Protestante*), dès lors que n'importe quelle communauté religieuse, à côté de la communauté juive, a subi des persécutions, parfois intercommunautaires, tout au long des siècles, faute de tolérance et de respect de l'autre. C'est pourquoi, à notre avis, les metteurs en scène d'aujourd'hui, en s'inspirant peut-être des propos concordants de Paul Valéry et d'Umberto Eco sur la polysémie des œuvres littéraires et artistiques, procèdent à une relecture de l'ouvrage, dans une perspective minimaliste et politique qui va trop loin, et, partant, le dénature complètement.

Marc LACHENY se penche ensuite sur un auteur aujourd'hui mal connu en France, Friedrich Hebbel (1813-1863), pourtant l'un des principaux dramaturges et poètes de langue allemande entre Franz Grillparzer et Gerhart Hauptmann, qui peut être considéré comme le dernier représentant de la grande tradition de la tragédie allemande commencée avec Lessing ; il s'agit en même temps du seul grand auteur dramatique du réalisme allemand.

Examinant la guerre des sexes dans la tragédie historique *Judith* (1839-1841), la première pièce de Hebbel, il montre que l'auteur dramatique procède à un « déplacement du mythe *religieux* vers la tragédie *humaine*, en particulier vers la sphère psychologique, éthique et sexuelle : le triomphe de Judith exposé dans le texte apocryphe se meut, chez le personnage de Hebbel, en une souffrance et un sentiment de culpabilité abyssaux liés à l'accomplissement d'un acte – amoureux puis criminel – guidé par des motifs non plus d'abord religieux, mais bel et bien personnels, la vengeance d'une femme dont l'honneur a été bafoué. » Ainsi, dans la perspective des rapports hommes-femmes, « le combat des sexes opposant la femme Judith, désirée autant que redoutée, au tout-puissant Holopherne se présente comme le ressort essentiel du tragique, un tragique qui, en dernier lieu, mène les deux protagonistes au néant » au sein d'un monde déserté par Dieu.

D'après **Maurice ABITEBOUL**, la mort du père de Sam Shepard, survenue brutalement au printemps de 1984 dans des circonstances dramatiques, fut bien entendu pour lui un grand choc mais, surtout, elle eut sur lui un tel retentissement affectif qu'il ne put s'empêcher de l'intégrer à la pièce qu'il était alors en train de réécrire et d'achever, *A Lie of the Mind*. C'est ainsi que l'épisode évoquant la mort du père de Jake, comment il fut écrasé par un camion, comment ses cendres furent remises à la famille accompagnées du drapeau américain, plié en triangle, comme il est d'usage lors de cérémonies officielles à caractère militaire, est entièrement et directement inspiré de l'événement auquel Shepard fut, dans la même période, confronté.

Un autre événement dramatique, qui s'était produit quelques années auparavant, hantait toujours l'esprit de Shepard. Il s'agit de l'accident cérébral – suivi d'une opération très délicate qui avait laissé aphasique, en 1979, la mère de O-Lan, son épouse. Cependant, les souvenirs douloureux qu'avait laissés la souffrance permanente de la malheureuse infirme tout autant que la brutalité du deuil qui l'avait frappé dernièrement inspirèrent à Shepard les images les plus violentes (ainsi que la tonalité dominante) de sa pièce : images d'arrachement, d'amputation, d'écartèlement, de cassure et de destruction.

Dans *Silent Tongue*, scénario de film qu'a tourné Shepard en 1992, lu ici comme une pièce de théâtre, **Claude VILARS** rappelle que l'auteur a recours au genre du western pour construire une histoire autour du mépris de la culture indienne jugée barbare par les blancs pendant la conquête de l'Ouest. Un viol commis par un aventurier blanc sur une femme à la langue coupée est à l'origine du drame qui se déroule lorsque les filles nées de ce viol deviennent des objets de trocs successifs pour un homme blanc en besoin pour son fils en état de dépression après la mort de la première. Shepard met à l'épreuve la suffisance blanche et propulse ces aventuriers dans la Grande Plaine pour rejoindre le site funéraire et procéder à un échange de femmes, la morte contre la vivante, pour le bien du fils désespéré qui refuse à son épouse morte l'accomplissement du rituel mortuaire indien.

Si l'immensité de la plaine devient un souci, le site mortuaire devient dans sa violation le théâtre d'un affrontement cauchemardesque entre le fantôme de la morte et le père du fils qui veut accomplir le rituel et échanger la morte contre la vivante pour que vive son fils. Shepard a soin de séparer la « surface » du territoire, domaine du guerrier qui le protège, de son « substrat », domaine ici de l'indienne en charge du respect des rites ancestraux. Face à ce tout complémentaire et indissociable, l'homme blanc est impuissant. Shepard signe un « western » violent dans la confusion sur le sens de la propriété et de l'appropriation et y ajoute une accroche métaphysique dans l'autre sujet qui est son territoire de réflexion et qu'il glisse à la fin dans l'image du fils accroché à son père : l'échec, l'errance pour le masculin, mais aussi la solidarité qui permet de continuer.

Edoardo ESPOSITO se penche sur l'adaptation théâtrale, en 2016, du scénario du film *Les Damnés* de Luchino Visconti (1969) par le metteur en scène belge Ivo van Hove dans le cadre prestigieux de la cour d'honneur du Palais des Papes d'Avignon, une adaptation importante à plusieurs niveaux. Elle décrit, en effet, un sujet brûlant : la descente aux enfers d'une grande famille (fictionnelle) allemande d'industriels, dont les membres se déchirent avec une violence extrême, allant jusqu'au meurtre afin de garder un pouvoir éphémère au moment où le parti nazi, nouvellement installé (années 1933-1934) à la tête de l'État, exige une soumission absolue de tous les partenaires économiques dans le but du réarmer le pays et de consolider son pouvoir.

Concernant le domaine strictement dramaturgique, cette pièce, tout en suivant de très près le scénario du film, propose des modalités d'expression fort novatrices, telles la présence de caméras mobiles sur le plateau, la contribution peu traditionnelle de la vidéo ou la diffusion de documents d'archives, qui bouleversent d'une certaine façon les codes de la performance théâtrale, avec le support d'outils médiatiques qui ont vocation à déstabiliser la réception du public en le poussant à ouvrir les yeux sur ce qui se cache derrière les déchirements et les blessures qui frappent cette grande famille aristocratique. Le personnage principal, le jeune Martin von Essenbeck, initialement extravagant et psychologiquement instable, finit par renier toute humanité dans son comportement, et la mise en scène montre très clairement l'influence néfaste exercée sur son esprit (à la suite de l'intervention du haut gradé SS Aschenbach) par l'adhésion à l'idéologie nazie, marquée par le rejet brutal de la morale judéo-chrétienne et des pratiques outrancières de discrimination et d'exclusion dans l'exercice du pouvoir.

La théâtralité de cette pièce constitue, par l'extraordinaire efficacité des moyens déployés, un complément majeur, voire l'actualisation du message à la fois artistique et idéologique des *Damnés* de Visconti, dans la mesure où la dimension éminemment théâtrale du huis clos du film est développée à travers des modalités de représentation très percutantes (comme la représentation fort spectaculaire de la mort de plusieurs personnages se dirigeant, d'un pas résigné, vers les cercueils placés sur une estrade), susceptibles d'entretenir la réflexion des spectateurs sur des problèmes actuels tels que les intolérances de tous genres. *Les Damnés*, mis en

scène en 2016, nous livrent finalement un message humaniste car, à travers la noirceur de l'implosion du microcosme familial venant renforcer en parallèle la toute-puissance nazie, ce sont les dérives d'une quête obsessionnelle du pouvoir absolu, aboutissant au mal absolu, qui nous sont montrées. Des dérives du passé dont la représentation peut nous aider à faire en sorte qu'elles ne se reproduisent pas, parce qu'elles nous guettent toujours.

L'étude de **Thomas LORUSSO** détaille les modalités de la transposition sur la scène du roman *Voyage au bout de la Nuit* de Louis-Ferdinand Céline par la Societas Raffaello Sanzio de Romeo Castellucci. Le spectacle, en forme de « *concerto* », fut créé en 1999, dans le cadre de la 53e édition du Festival d'Avignon. Dans le cas étudié, la transposition au théâtre, plus que le travail sur la matière de la narration, donne à voir des aspects essentiels de la poétique célinienne, notamment les manières dont la Nuit s'exprime au sein de l'épisode de la Grande Guerre, à travers la haine, le bruit et la violence humaine.

La première partie de cette étude suit l'itinéraire de Ferdinand Bardamu, l'anti-héros du roman, en évoquant les thématiques qui ont été mises au centre du spectacle de la Societas Raffaello Sanzio. La seconde partie analyse leur transposition sur scène notamment à partir de la dimension sonore. Car l'écriture de Céline resonne à partir de la scène comme un « ensemble de signifiants » chantés ou criés par les performeurs. Ce *concerto* montre alors comment le théâtre postdramatique peut s'approprier un roman et le restituer dans son sens le plus profond.

Thérèse MALACHY s'est intéressée ici, plus particulièrement, à ses deux premières comédies domestiques, *Yaacobi et Leidental* et *Hefetz*, pour montrer l'impitoyable violence des protagonistes entre eux, et la haine du dramaturge envers l'espèce humaine. L'auteure a tenté, dans un second temps, de proposer une hypothèse qui expliquerait peut-être, sans la justifier pour autant, cette méchanceté et cette hargne de l'auteur pour ses congénères.

Fatouma BENAMMAR-QUINTIN résume ainsi son article intitulé « 'Arfia, porteuse de feu et cracheuse de mots torches ! *Mille hourras pour une gueuse*, de Mohammed Dib » : « 'Arfia, une gueuse ? Dans un passé récent, elle a tenu un maquis. Elle a mené des hommes à qui elle a insufflé son courage. Elle a harcelé et combattu l'ennemi au nom d'un noble idéal. Sa gueuserie d'aujourd'hui est le fait d'hommes peu scrupuleux, avides et oublieux du pacte révolutionnaire. Ils usent de la force et du mensonge, de la brutalité de leurs sbires, affidés et hommes de main, pour se maintenir. Mais, toute gueuse qu'elle est devenue, 'Arfia reste fidèle à elle-même, à ses principes et à la mémoire des martyrs ensevelis dans les montagnes du pays. Très réactive, elle poursuit le combat, jugeant que la révolution n'est pas terminée. Ainsi passe-t-elle de porteuse de feu à cracheuse de « mots balles, de mots arcs, de mots torches » dont l'incandescence rayonne jusqu'à nos jours. Au menu thématique, la violence, dans toutes ses acceptions : physique, morale et verbale ; ses corollaires : la terreur et le cri, les massacres et la

mutilation, l'humiliation et la mort forment une constellation, accentuant de la sorte le tragique de la situation. »

Hadj DAHMANE rappelle qu'en Algérie les émeutes de 1988, que certains qualifient déjà de « printemps arabe », ont obligé le gouvernement d'alors d'instaurer le multipartisme et de laisser présager des réformes démocratiques. Dès les années 90, la recrudescence du mouvement islamiste induira de nouveaux rapports entre le théâtre et la nouvelle question culturelle. C'est dans ce contexte que s'inscrit le théâtre de Slimane Benaïssa. Cet auteur transforme la scène en un lieu de débat démocratique. Il interpelle, interroge et revisite l'histoire : « L'indépendance, cette ancestralité, a été confisquée par les maquisards, qui se sont affirmés comme les pères de la nation algérienne. […] À partir de ce moment, on ne pouvait plus choisir les dirigeants puisque l'Histoire les avait choisis ». Le thème de l'histoire se trouve mêlé à celui de la religion, à celui de la femme ou encore à celui de la liberté : « Il n'y a pas d'intellectuel ni d'engagement possible sans liberté […] ; la démocratie se joue autour du statut de la femme ».

En fait, son théâtre se veut un véritable plaidoyer précis et axé sur des revendications bien concrètes. Cependant, ce débat d'idées politiques ne se fait-il pas fait au détriment de l'approche esthétique du théâtre ?

ÉVOCATIONS / PORTRAITS / ENTRETIENS

Jacques COULARDEAU, dans un entretien avec le metteur en scène Daniel Mesguich, tente d'explorer le cas particulier d'une métaphore dans *La Mort d'Agrippine*, de Cyrano de Bergerac, et comment elle fonctionne aussi « comme une métaphore du spectateur, comme un miroir dressé devant le spectateur qui y reflète fantasmagoriquement son miroir psycho-mental ».

RÉFLEXIONS ET COMMENTAIRES

Olivier ABITEBOUL analyse, dans son étude, la dialectique de la guerre et de la paix dans les philosophies de Grotius, Rousseau et Kant.

Il distingue ainsi au moins cinq aspects à travers lesquels apparaît l'objectif de Grotius d'ouvrir la voie conduisant à la paix entre les nations : le droit des gens, la société internationale, la désacralisation de la guerre et la sacralisation des traités, les moyens de maintenir la paix, et enfin l'importance de la notion de neutralité. Il distingue ensuite deux aspects des réticences de Rousseau devant le *Projet de paix perpétuelle* de l'abbé de Saint-Pierre : son scepticisme quant à la disparition des guerres et la difficulté qu'il y a à penser les moyens juridiques que propose l'abbé de Saint-Pierre comme menant réellement à la paix. Enfin, la paix nous impose de prendre en considération la primauté absolue du droit sur le fait. Dans ces conditions, l'auteur se demande, dans un dernier temps, si le droit international du

XX^e^ siècle, à travers toute son effectivité, n'apparaît pas comme la concrétisation absolue de la paix et, plus particulièrement, comme la réalisation de la « paix perpétuelle » tant espérée par Kant au XVIII^e^ siècle.

Marc LACHENY met en évidence les phénomènes de fluctuation et la perméabilité des frontières que l'histoire littéraire (de langue allemande, mais pas seulement) a voulu ériger entre la littérature « lettrée » et la littérature « populaire » : à une conception essentialiste se substitue ainsi une approche historique qui ne se concentre pas seulement sur le fonctionnement des œuvres au plan esthétique, mais qui vise également à élucider les fonctions qu'elles assument dans le contexte de leur genèse et de leur réception concrète. Plus précisément, après avoir retracé brièvement la généalogie du personnage comique autrichien Hanswurst (dû à J. A. Stranitzky, vers 1676-1726), immuable jouisseur et bâfreur dans son costume de paysan salzbourgeois, l'auteur aborde ici la manière dont l'histoire littéraire et culturelle germanophone a tenté de s'emparer de ce personnage clé pour comprendre la morphologie culturelle de l'Autriche afin de lui conférer de nouvelles fonctions, notamment esthétiques et morales, voire politiques.

La thèse d'une opposition prétendument insurmontable entre le comique « bas » d'un Hanswurst et les hautes ambitions de l'*Aufklärung* a été en grande partie réfutée par la théorie et la pratique littéraire du canon « noble ». Dès la seconde moitié du XVIII^e^ siècle, un certain nombre d'éminents dramaturges et théoriciens du théâtre se sont employés à ramener le personnage comique autrichien sur scène : c'est le cas de Lessing, mais aussi de Justus Möser, de Goethe et même de Mozart. Ainsi, malgré les violentes attaques qu'il a dû subir, Hanswurst n'est pas banni des scènes allemandes, mais il réapparaît sous d'autres traits dans le théâtre classique allemand. Les théoriciens de l'*Aufklärung* comme Gottsched ont oublié trop vite qu'une culture se constitue tant par le « haut » que par le « bas » et que le champ dominant n'élimine jamais complètement le champ opposé.

VU SUR SCÈNE

Michel AROUIMI propose d'abord une lecture très personnelle de *Madame Pink, comédie canine avec chansons*, titre du spectacle d'Alfredo Arias donné au Théâtre du Rond-Point à Paris en mars 2019, un spectacle dont Arias a écrit le livret avec son collaborateur habituel, René de Ceccaty.

Puis **Jean-Pierre MOUCHON** revient sur le programme – en l'occurrence très éclectique – des Chorégies d'Orange, qui fêtait ses 150 ans en 2019.

Marcel DARMON rend compte de l'opéra de Giuseppe Verdi, *Simon Boccanegra*, représenté à Montpellier (Opéra Berlioz) en 2019 – opéra en un prologue et trois actes (d'après la pièce éponyme d'Antonio Garcia Guttiérrez) qui se déroule comme une histoire rocambolesque avec son lot de rebondissements, de

trahisons et de coups de théâtre. Cette représentation a eu pour mérite de montrer un Verdi inhabituel : absence de bel canto, aucun air mémorable et la politique comme thème principal.

Daniel LABONNE analyse, quant à lui, la représentation de *Why ?* de Peter Brook qui a eu lieu au Théâtre des Bouffes du Nord à Paris le 29 juin 2019.

Dans sa contribution, **Éliane BEAUFILS** revient sur les pièces *Pixelated Revolution* (2011) et *33 Tours et quelques secondes* (2012) conçues par les artistes libanais Rabih Mroué et Lina Saneh. Il s'agit de leurs uniques pièces en prise directe avec les conflits qui agitent le Liban et la région. C'est incontestablement le signe de la difficulté qu'il y a pour eux à représenter la guerre.

Pour aborder les tensions libanaises et le printemps syrien, les artistes prennent le parti d'adopter des perspectives obliques et de maintenir les passions et les déferlements de force à distance de la scène. Ils recourent à une série de procédés pour mettre l'accent sur la parole et déléguer en partie la réflexion aux spectateurs. La mise en abyme de la réflexion esthétique contribue à creuser le questionnement et à déstabiliser artistes et spectateurs. De ce fait, ces pièces peuvent être considérées comme critiques, elles créent une scène de la pensée à la guerre, qui tend volontiers à se dérober à la réflexion et à attiser la fureur.

Marie-Françoise HAMARD souligne que, dans la mise en scène conjointe qu'il propose des deux pièces d'Euripide intitulées *Electre* et *Oreste*, le metteur en scène flamand Ivo van Hove prétend brosser un tableau fidèle de la société contemporaine, dans ses propensions terroristes, fondées sur des sentiments d'injustices terribles subies. Son actualisation d'un contexte dramaturgique éloigné et finalement assez mal connu ne manque pas de force convaincante. Si van Hove coupe le texte originel, il ne le trahit pas, même s'il propose une fin plutôt dénuée d'espoir, après avoir présenté les affres d'une condition humaine asservie.

La perspective d'une libération possible est pourtant perceptible, dans des moments de douceur contrastant avec la grande violence de l'ensemble, mise en valeur par des cris, des percussions, des transes et l'imposition scénique d'un sol de boue, sur lequel glissent les personnages menacés d'un enfouissement sale. On la détecte, on la déduit, grâce à une composition intelligente, très maîtrisée, que servent, avec une subtilité confondante, les comédiens du Français.

NOTES DE LECTURE

Maurice ABITEBOUL commente *Shakespeare pornographe. Un théâtre à double fond* (Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2019) de Jean-Pierre Richard, qui met clairement en évidence « le côté salace ou grivois, voire licencieux jusqu'à l'indécence » du barde de Stratford.

Maurice ABITEBOUL rend également compte de l'ouvrage de Jean-François Sené *De l'œuvre de Shakespeare et de* La Tragique Histoire d'Hamlet, prince de Danemark*, Essai d'analyse politique* (Paris, L'Harmattan, 2019), « dont l'argumentation est clairement exposée et que nourrit une réflexion pertinente sur l'œuvre de Shakespeare ».

Quelques publications récentes de nos rédacteurs :

Maurice ABITEBOUL commente l'ouvrage *Maurice Renaud. Le Protée de l'art lyrique* (Saint-Denis, Édilivre, 2018) de Jean-Pierre Mouchon, étude en deux tomes du prestigieux baryton Maurice Renaud (1861-1933). Le premier volume retrace la vie et la carrière de ce « Protée de l'art lyrique », le second apporte toutes les informations complémentaires utiles à l'étude de ce personnage à maints égards fascinant.

Maurice ABITEBOUL revient par ailleurs sur l'ouvrage *Déconstruire au cinéma* (Paris, Orizons, 2019) de Michel Arouimi, qui témoigne de l'horreur et de la violence du monde, de notre monde actuel en particulier.

Jean-Pierre MOUCHON, enfin, souligne que, dans son recueil de poèmes de jeunesse, *Ce minuscule printemps qui ne sera qu'une fois* (KDP, 2019), Maurice Abiteboul évoque un passé dont la particularité est de s'imposer au présent et de ressurgir avec ses fantômes, fait tout à la fois de joies, d'exaltations, d'espoirs, d'illusions, d'erreurs, de regrets.

Cette nouvelle livraison « anniversaire » de *Théâtres du Monde*, qui fête cette année ses trente printemps, rappelle que la haine, la violence et la guerre nous permettent surtout de saisir, par contraste, l'enjeu fondamental du théâtre, indissociablement lié à l'humain et aux complexes modalités de sa survie.

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

ÉTUDES SUR
LE BRUIT ET LA FUREUR
AU THÉÂTRE
(HAINE, VIOLENCE ET GUERRE)

LE BRUIT ET LE SILENCE DANS LA COMÉDIE DU *CINQUECENTO* (LORENZINO DE' MEDICI, *ARIDOSIA*, 1536)

Le nom de Lorenzino de' Medici, le Lorenzaccio de Musset, évoque en tout premier lieu l'exécution du duc de Florence, son cousin Alexandre de Médicis, tyrannicide qu'il défend dans son *Apologia.* Nouveau Brutus, moins célèbre pour ses écrits, il compose cependant, en 1536, une unique comédie, *Aridosia,* représentée la même année à Florence, à l'occasion des noces entre le duc Alexandre de Médicis et Marguerite d'Autriche, fille naturelle de Charles Quint, dans un décor fastueux de Bastiano da Sangallo, dit Aristotele. Elle met en scène les péripéties d'un vieil avare, Aridosio, « aride comme la pierre ponce », et de son frère, Marcantonio, aux prises avec l'éducation de leurs enfants.

Après un essai de définition des termes de « bruit » et de « silence », ainsi qu'une présentation de l'auteur, notre propos se donne pour objectif de montrer comment le bruit et le silence servent l'intrigue, pour déterminer le message véhiculé par la comédie.

Pour ce qui est des définitions, selon Alain Rey[1], le substantif « bruit », déverbal de « bruire », est fait sur le modèle du latin « brugitum », participe passé neutre de « brugere » (1138). Il a exprimé au figuré la notion d'éclat, de renommée, puis de retentissement, surtout dans les locutions « faire du bruit » (avant 1648), « faire grand bruit de quelque chose» (1669). Le sens propre relatif à la sensation auditive est attesté au XII^e^ siècle et correspond à « son de voix sans articulation distincte » (1155) et généralement à « son, assemblage de sons », à l'exclusion de sons musicaux et harmonieux (1165-1170). Cette acception exprime toute l'échelle des sensations acoustiques, de la plus faible à la plus violente. D'après l'ancien emploi de « bruire » comme verbe de parole, « bruit » désigne aussi une nouvelle colportée, une rumeur (fin XIV^e^ siècle).

Quant à « silence[2] », il est un emprunt au latin classique (1119) « silentium », « absence de bruit, de paroles » et, au féminin, « repos, inaction, oisiveté », dérivé de « silere », « être silencieux », « taire », « se taire ». À l'origine, le verbe était employé pour parler de l'absence de mouvement et de bruit, à propos des choses comme des personnes. Dans les premiers emplois, le mot conserve le sens propre du latin et désigne également le fait de ne pas exprimer sa pensée (vers 1190). Les valeurs du mot apparaissent aussi dans « en silence », « sans faire de bruit, sans dire un mot, sans se plaindre », dans les locutions « être mis au silence » (1327), qui a eu cours dans le vocabulaire des monastères, « passer quelque chose

[1] Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1998, tome 1, p. 539.
[2] *Ibid.*, tome 3, p. 3507-3508.

sous silence » (1330), « ne pas en parler », « imposer silence à quelqu'un (XV^e^ siècle), « réduire quelqu'un au silence » (1762), dans « silence » (1718), « du silence » (1835). De manière générale, le substantif s'emploie pour parler de l'absence de bruit, d'agitation, comme équivalent de « calme ». D'où les sens disparus de « lieu retiré » (fin XVI^e^ siècle « secret, mystère » (1656) et l'usage figuré dans le domaine moral comme dans « le silence des passions » (1788). Le mot désigne également le fait de ne pas exprimer quelque chose, de ne pas divulguer ce qui est secret. D'où la locution « la loi du silence ». À partir du XVII^e^ siècle, il se dit de l'absence de sons perçus, désigne un temps d'arrêt dans un discours (1672), l'interruption de relations épistolaires (1690) ou téléphoniques (XX^e^ siècle). En musique, « silence » s'applique à l'interruption du son, indiquée par des signes particuliers, « pause », « soupir ». Il indique aussi le fait de ne pas mentionner quelque chose dans un écrit, en relation avec « faire silence sur quelque chose ».

L'auteur[3], Lorenzino de' Medici, est né à Florence en 1513 et mort à Venise en 1548. Il est le fils de Pierfrancesco, de la branche des Médicis issue d'un frère de Côme l'Ancien, Laurent. Après l'exécution d'Alexandre, il se réfugie à Bologne, puis s'exile en Turquie et en France. Il s'installe ensuite à Venise, où il est assassiné par des sicaires du duc Côme.

Il écrit l'*Apologie*, des Rimes, des Lettres et la comédie objet de notre étude, *Aridosia,* en 1536.

Son portrait est brossé par Benedetto Varchi (1503-1565) dans le livre XV de sa *Storia fiorentina*[4]*,* où il fait le récit de l'exécution d'Alexandre de Médicis par Lorenzino. Il commence par présenter ce dernier[5]. Il précise sa date de naissance, le 23 mars 1514[6], le nom de ses parents : Pierfrancesco di Lorenzo de' Medici, descendant de Laurent, frère de Côme, et Maria Soderini, fille de Tommaso di Paoloantonio Soderini. Il ajoute à propos de celle-ci : « femme d'une prudence exceptionnelle et de grande bonté », qui, à la mort prématurée de son époux, éduqua Lorenzino « avec grand soin et discernement ». Suivent quelques mots sur l'intelligence et la formation humaniste du jeune homme.

---

[3] Pour le contexte historique et pour plus de précisions sur la biographie de Lorenzino, voir : Théa Picquet, *Lorenzino/Lorenzaccio. Un homme au service de la Cité? Lorenzino de Médicis, "Apologia" (1539?)*, Cluj, Studia Universitatis Babes-Bolyai Philologia, LX, 4, 2015, p. 153-166.

[4] Istituto Nazionale di studi sul Rinascimento, *Storia fiorentina* di Benedetto Varchi con aggiunte e correzioni tratte dagli autografi e corredata di note per cura e opera di Lelio Arbib, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003, livre XV, p. 251-253.

Voir aussi : Rudolf von Albertini, *Firenze dalla repubblica al principato*, Torino, Einaudi, 1970, p. 118 et Théa Picquet, *Langage politique, éthique et construction de l'espace public : Benedetto Varchi, 'Storia fiorentina' XIV*, dans Letteratura Italiana Antica (LIA), Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2012, p. 454-464.

[5] Benedetto Varchi, *op. cit*., p. 251-252.

[6] En style florentin, c'est le 22 mars 1513. Le calendrier florentin avance d'un jour et retarde de trois mois la date de la nativité : le début de l'année est le 25 mars, date présumée de la conception du Christ. Ce calendrier est en vigueur du X^e^ siècle jusqu'en 1749.

Cependant l'historiographe se montre très critique quant à la moralité du personnage :

> … Il commença à dévoiler un tempérament agité, insatiable et porté au mal. Et peu après, sur les traces de Filippo Strozzi, il commença à se moquer ouvertement de toutes les choses, divines comme humaines, et fréquentait plus volontiers des personnes de basse condition… que les autres, ses pairs. Il satisfaisait toutes ses envies, surtout en amour, sans aucun respect ni pour le sexe ni pour l'âge ou la condition sociale. Et, secrètement, bien qu'il fît semblant d'apprécier tout le monde, il n'estimait personne. (Les traductions sont miennes)[7].

Mauvais de nature et enclin à la débauche, selon Varchi, il semble également en proie à un irrépressible désir de gloire : « Il désirait étrangement la gloire et ne perdait aucune occasion de dire ou de faire s'il croyait qu'elle lui donnerait la renommée d'homme galant ou d'esprit subtil[8] ». Et son portrait physique est bien peu flatteur :

> Il était de complexion faible et plutôt fluet ; c'est pourquoi on l'appelait Lorenzino. Il ne riait pas mais ricanait. Et même s'il avait plus de grâce que de beauté, avec un visage brun et mélancolique, il fut néanmoins, dans la fleur de sa jeunesse, aimé excessivement par le pape Clément[9].

Varchi évoque ensuite l'épisode qui a nourri la colère du souverain pontife : Lorenzino s'était amusé à décapiter des statues de l'arc de Constantin à Rome. Cela dit, de retour à Florence, le jeune homme fréquente le duc Alexandre de Médicis et devient son compagnon de débauche, pour l'exécuter le 5 janvier 1537[10].

---

[7] « … cominciò a mostrare un animo irrequieto, insaziabile e desideroso di veder male ; e poco appresso dietro la norma e disciplina di Filippo Strozzi, a farsi beffe di tutte le cose, così divine come umane, e dimesticandosi più volentieri con persone basse... che con altri suoi pari, si cavava tutte le sue voglie, e massimamente ne' casi d'amore, senza rispetto alcuno o di sesso o d'età o di condizione, e nel suo segreto, se bene accarezzava fintamente tutti, non istimava nessuno ».

[8] « Appetiva stranamente la gloria, e non lasciava tratto né a dire né a fare, onde credesse di potersi acquistare nome di galante o d'arguto ».

[9] « era scarso di persona, e anzi mingherlino che no, e per questo se gli diceva Lorenzino ; non rideva, ma ghignava ; e tutto che egli fosse più tosto graziato che bello, avendo il viso bruno e maninconico, nondimeno fu nel fiore della sua età amato fuor di modo da papa Clemente ».

[10] En style florentin : 6 janvier 1536.

La comédie objet de notre étude, *Aridosia*[11], en cinq actes et en prose, précédés d'un prologue, écrite en 1536, est représentée la même année à Florence, à l'occasion des noces du duc Alexandre de Médicis avec Marguerite d'Autriche, fille naturelle de Charles Quint, dans un décor fastueux de Bastiano da San Gallo, dit Aristotele. Ses modèles sont *La Mandragore* de Machiavel*,* mais aussi les classiques latins : les *Adelphes* de Térence, *La Comédie de la marmite* (*Aululaire*) et *La Comédie du fantôme (Les Revenants)* de Plaute.

Le cadre de la pièce est la ville de Lucques. Les personnages mis en scène sont le vieil avare, Aridosio, « aride comme la pierre ponce » (Prologue), son frère, Marcantonio, et leurs enfants, Tiberio, Erminio, Cassandra, aux amours contrariées. Le bruit et le silence se mettent au service de l'intrigue, en particulier au cours des points forts que sont la bourse égarée, la maison hantée et le sort dévolu aux jeunes femmes aimées, Cassandra, Livia et Fiammetta.

Pour ce qui est de la bourse de deux mille ducats, Lorenzino prend pour modèle *La Marmite* de Plaute pour camper le personnage d'Aridosio. Arrivé en ville, après un séjour à la campagne, celui-ci ne se sépare jamais d'une bourse de 2000 ducats, qu'il garde en grand secret, à l'insu de tous, mais surtout de son frère Marcantonio, qui lui reprocherait de ne pas doter sa fille Cassandra sous prétexte de sa misérable condition (I 1). Pas de bruit donc, même s'il s'adresse à l'objet qu'il chérit plus que tout. Mais Lucido, le valet au nom significatif, l'entend et s'exclame : « Voyez comme il nie d'avoir de l'argent, le gros avare ![12] » Désemparé, le vieil homme cache le sac dans une bouche d'égout à laquelle il s'adresse en chuchotant (II 4). Il continue à parler tout seul, maudit les diables qui l'empêchent de le déposer à l'abri dans sa maison, craint que les pierres ne l'aperçoivent et que leur langue ne parle. Et il accompagne son geste d'interrogations : « Que vais-je faire ? », d'interjections : « Allons ! », d'appels à Dieu : « Oh Dieu ![13] ». Cependant, Cesare, l'amoureux de Cassandra, assiste à la scène en catimini, écoute les propos d'Aridosio et a bien l'intention de récupérer l'argent. Lui aussi s'adresse à la bouche d'égout et éclate de joie : « Oh sainte bouche d'égout, comme tu me rends heureux ! », « Ce sont toutes des pièces d'or[14] ». Il s'empare donc des pièces

[11] Édition de référence : Lorenzino de' Medici, *Aridosia*, dans *Commedie del Cinquecento*, a cura di Aldo Borlenghi, Milano, Rizzoli editore, 1959, p. 425-523. La pièce aurait été publiée pour la première fois à Venise chez Mattio Pagan, [s.d.]. Pour les autres éditions, voir l'introduction, p. 428-429.

Notons qu'en 1576 Pierre Larivey (1549-1619) publie six traductions libres de comédies italiennes, dont l'*Aridosia*, avec pour titre : *Les Esprits.* Voir : *Les Esprits,* publiés avec une introduction et des notes par M. J. Freeman, Préface de Madeleine Lazard, collection « Textes littéraires français », Genève, Droz, 1987.

Signalons aussi la traduction de Marina Marietti, Lorenzino de Médicis, *L'Aridosia*, Paris, Les Belles Lettres, 2005, XLVII + 287 p.

[12] « Ve' s'ei niega d'aver danari, l'avarone! ».

[13] « Che farò ? », « Orsù », « Oh Dio ! ».

[14] « Oh fogna santa, che mi fai felice ! […] Tutte d'oro sono ».

et les remplace par des cailloux, en remerciant Dieu : « Oh mon Dieu ! ». Il reste caché lorsque survient quelqu'un. Ce sont Erminio et Lucido. Aridosio pense qu'ils chuchotent au sujet de sa bourse (II 6). On perçoit les battements de son cœur ; il retient à peine ses cris d'effroi tant il craint qu'on touche à son bien : « Oh ma bourse…[15] ». Puis il hurle. En effet, alors que Lucido évoque les 1000 écus de dot, le vieil avare comprend qu'on lui dérobe les 2000 qu'il a cachés : « Pauvre de moi, on me vole ! oh, traîtres ! oh, voleurs ![16] ». Il se baisse pour vérifier si la plaque est intacte et joue sur les mots « sasso » (la pierre) et « passo » (le pas) pour faire croire à Ser Jacopo, qui a mal entendu, qu'il ramasse une pierre (III 2) et qu'il est arrivé « passo a passo », très lentement. Plus tard, s'apercevant que son argent a disparu, ce sont des cris de désespoir : « Pauvre de moi ! », « Quel malheur ! », « Que je suis misérable ![17] ». Il veut se suicider : se jeter dans un ravin, se tuer avec un couteau (III 6), est incapable de mettre un pied devant l'autre. Mais nous sommes dans une comédie et la faim lui sauve la vie. L'Acte III se termine tout de même par l'interjection « oimè ! ». Aridosio continue encore à geindre (IV 3) et veut rentrer à la maison pour pleurer, afin que Dieu et le diable éprouvent de la compassion pour son malheur. Quant à Cesare, il exulte (IV 1) : « Oh ! oh ! oh ! Quelle belle fête ![18] », mais demande à Marcantonio, Erminio et Lucido de garder le silence.

En somme, le silence du secret, les lamentations, les cris de désespoir accompagnent cet épisode de la bourse cachée. Il en va tout autrement pour ce qui concerne la maison hantée, qui n'est pas sans rappeler *Les Revenants* de Plaute.

Ici, Lucido, tel Lugurio dans *La Mandragore*, ourdit un fin stratagème aux dépens d'Aridosio, qui arrive à Lucques à l'improviste alors que son fils Tiberio file le parfait amour avec sa bien-aimée dans la maison familiale, où le piège se referme. Le valet astucieux encourage l'amoureux désemparé : « Courage ! Gardez le moral ! » (II 3)[19], se présente comme le médecin qui guérira tous ces maux. Le complot est mis en place : Tiberio et Livia sont à l'intérieur ; Erminio reste à l'extérieur. Le jeune couple ne doit faire aucun bruit, ne pas répondre si l'on frappe à la porte, même si on la fracasse, ne pas faire grincer le lit… En revanche, au signal de Lucido, qui crache par terre, ils devront produire un fracas du diable, avec le banc, le lit, avec tout ce qui leur tombera sous la main. Quelqu'un montera sur le toit pour lancer des tuiles. Pendant ce temps, Cesare, tapi en silence dans sa cachette, manifeste son intention d'assister au spectacle jusqu'à la fin.

[15] « Oh borsa mia… ».
[16] « Oimè che mi rubano ! oh traditori ! oh ladri ! ».
[17] « Oimè ! », « Miser' a me ! », « Oh sciagurat'a me ! ».
[18] « Oh ! oh ! oh ! che bella festa ! ».
[19] « Orsù ! […] State di buon animo ! ».

Et tout en se lamentant sur son sort, avec les mêmes mots[20] (II 4), Aridosio, s'achemine vers son domicile. Ici, Lorenzino prend pour modèle *Les Revenants* de Plaute : le valet fait croire au vieillard que sa maison est hantée, qu'elle est devenue un repaire de démons. La réaction est surprenante : le misérable en tremble de peur, mais craint avant tout d'être cambriolé, alors qu'il n'y a rien à voler, excepté les toiles d'araignée, selon Lucido. L'effroi laisse rapidement la place aux cris de colère : le propriétaire prétend que les diables s'acquittent au moins du loyer, puis veut leur mettre le feu. Les didascalies soulignent le tapage diabolique : « Des tuiles sont jetées par terre[21] ». Le tintamarre est tel que la maison semble s'effondrer. De plus, les esprits chantent et jouent de la musique depuis deux jours, ajoute Lucido, qui invite Aridosio à parler à voix basse. Nouveau signe et reprise de la bacchanale infernale. Désespoir du malheureux qui invoque l'aide de Dieu, tout en projetant de baisser le prix de son habitation de deux florins.

La solution proposée par le démiurge est alors l'exorcisme : faire venir des prêtres, des frères, des reliques (II 4), cependant que son objectif réel est de soutirer les 25 écus dus à Ruffo pour solder le rachat de l'esclave Livia, aimée par Tiberio (II 6). Auparavant, il frappe à la porte avec insistance, comme le démontrent les nombreuses onomatopées (III 1) : « Toc, toc, toc », « Toc, toc », « Toc, Toc, Toc[22] », élève la voix pour que l'on ouvre : « Y a-t-il quelqu'un ? Ouvrez ! » ; « Tiberio, ouvre ![23] », menace d'enfoncer la porte pour conclure qu'ils sont ou muets ou devenus sourds. Arrive l'exorciste, Ser Iacopo, muni d'un cierge, arguant que les esprits craignent le feu, et d'un seau d'eau (III 2). Aridosio, effrayé par le fracas des jets de tuiles et de briques, ne réussit pas à taire sa peur et refuse de s'approcher de la maison. Suivent les prières : celles du prêtre au nom de la croix, le Notre-père et le Je vous salue Marie d'Aridosio, à genoux, accompagnées des palpitations de ce dernier. Le père l'enjoint de prier, mais à voix basse pour ne pas être dérangé alors qu'il prononce une litanie de termes latins dépourvus de sens. Le tapage reprend, souligné par les didascalies, et Ser Iacopo ordonne aux esprits de quitter la maison, invoquant on ne sait pourquoi saint Just et saint Christophe. Il passe ensuite un contrat avec eux et Lucido parle à leur place. Des trois propositions, détruire la maison, entrer dans le corps d'Aridosio, lui retirer sa bague, la dernière paraît la plus acceptable. Suit toute une discussion comptable sur la valeur de celle-ci, entre 10 écus et 30 florins. Enfin, le prêtre bénit la demeure ; Aridosio, toujours mort de peur, préfère enfoncer son couvre-chef pour se cacher les yeux.

En somme, au tohu-bohu de la maison hantée répondent les manifestations d'effroi d'Aridosio, le chuchotement des prières, le silence des deux jeunes gens.

[20] « Oh povero Aridosio ! », « Meschino a me ! », « Oimè ! ». Traduction : « Oh pauvre Aridosio ! », « Pauvre de moi ! ».
[21] « Gitton giù de' tegoli ».
[22] « Tò, tò, tò », « Tò, tò », « Tò, Tò, Tò ».
[23] « Oh di casa ! Oh ! aprite ! », « Tiberio, apri ! ».

Cela dit, si l'on considère les situations des jeunes filles, elles sont surtout entourées de silence.

Ainsi, Cassandra vit retirée à la campagne par la volonté de son père Aridosio, qui veut éviter à ses enfants les dépenses et tentations engendrées par la ville (I 1). Elle ne reçoit que quelques lettres très respectueuses de son amoureux Cesare (II 1). Livia, quant à elle, véhicule la rumeur. La moitié de la ville de Lucques est au courant de ses amours avec Tiberio (I 1). Le bruit court aussi qu'elle serait de la noblesse de Tortona, qu'on l'aurait enlevée, à l'âge de six ans, pendant les guerres du Milanais, puis élevée dans un monastère avant de tomber dans les griffes acérées de Ruffo qui en a fait son esclave (III 3). Elle serait la fille de Messer Alfonso, dont l'arrivée à Lucques serait imminente, et qui entend la retrouver à tout prix (IV 3), après deux mois de silence, selon les dires de Ruffo (V 1). La passion des jeunes gens est cependant bruyante : Lucido entend grincer le lit comme leurs éclats de voix : Tiberio projette de tuer son père et Livia Ruffo. Ils sont « infuriati » (devenus furieux) mais se calmeront bientôt, ajoute Lucido (I 5). Livia manifeste sa reconnaissance à son bien-aimé qui l'a libérée de son geôlier, et précise que, quand les mots ne suffisent pas, il vaut mieux se taire (III 3). Autour d'elle pourtant, ce ne sont que tractations. Ruffo la considère comme son fonds de commerce : « mon bien, mon commerce, sans lequel je ne peux pas vivre[24] » (I 3). Tiberio lui verse la moitié de la somme demandée et l'on entend le bruit des espèces sonnantes et trébuchantes : « Tiens ! Compte-les ![25] ». Il est prêt à lever le secret de sa liaison pour obtenir un délai pour le solde (I 3) et la crainte de ne pouvoir honorer sa dette le conduit au bord du désespoir ; ce qu'il exprime par des interjections : « Oh, je suis un homme né pour mourir ![26] » (I 3). Ruffo finit par accepter la négociation et Livia se sent soulagée : « Oh, on m'a enlevé un poids de l'estomac[27] ».

Fiammetta, elle aussi, fait courir la rumeur. Marcantonio découvre par hasard, en entendant Lucido parler tout seul, que son fils adoptif Erminio est amoureux d'une religieuse du couvent de Santa Susanna[28] ; ce dont il doute de prime abord (I 1).

Il s'enquiert malgré tout de la famille de la jeune fille et apprend que ses parents, les Cennami, sont décédés, que les moniales sont ses tutrices et qu'elle jouit d'un très bel héritage (I 2). Les apartés de Lucido révèlent qu'elle est enceinte et sur le point d'accoucher (I 2). Il ment à son maître et lui donne des nouvelles alors qu'il n'en a pas pris (I 5). Suivent les lamentations du futur père : « Oh, comme je suis malheureux ![29] », qui compare son sort cruel à celui de Tantale ; il

[24] « la mia possessione e la mia bottega, senza la quale vivere non posso ».
[25] « To' ! annòveragli ! ».
[26] « Oh, sono nato per morire ! ».
[27] « Oh ! mi si è levat'una macina d'in sul cuore ».
[28] Dans l'état actuel de nos recherches, nous n'avons pas trouvé trace de ce couvent à Lucques.
[29] « Oh infelice a me ! ».

demande l'aide de Dieu : « Ah ! si Dieu le voulait ![30] ». Erminio se rend alors au couvent et frappe à la porte : « Toc, toc, toc » (II 6). La sœur tourière l'accueille avec un Ave Maria (II 7). Fiammetta, recluse derrière les barreaux, n'a pas droit à la parole et ne veut pas se montrer ; elle fait demander à Erminio, par Sœur Marietta, d'aller voir sa tante Gostanza, prieure, pour lui permettre de rentrer à la maison. Mais son état doit rester secret. Cela dit, si le silence et le secret caractérisent le couvent, les cris, les vociférations et les injures sont l'apanage des domestiques. Erminio se met en colère contre Mona Pasqua qu'il avait envoyée auprès de la prieure (IV 4). Il la traite de folle, de vieille sorcière. Il insulte le garçon Paulino (IV 5). La servante se plaint de son grand âge, de son sort et regrette la Saint Saturne où, pendant huit jours les maîtres et les domestiques échangeaient leur rôle. Les cris de disputes retentissent, les injures pleuvent, cette fois entre elle et le jeune valet. Et Mona Pasqua, parlant toute seule, révèle la naissance de l'enfant (IV 7), puis trahit le secret et en informe Marcantonio avant Erminio. Le premier la traite alors de « vecchia cicalaccia » (vilaine vieille cigale), alors que le second se plaint de l'indiscrétion des domestiques (V 4).

En bref, les jeunes femmes, souvent enfermées dans le silence, font courir la rumeur et provoquent inconsciemment des vociférations, des cris et des injures. Cependant, si le bruit et le silence participent au développement de l'intrigue, ils véhiculent aussi les messages de l'auteur.

Le premier concerne les relations père-fils et dresse le portait du mauvais père et du bon père. En effet, sur le modèle des *Adelphes* de Térence, Lorenzino met en scène deux frères, Aridosio et Marcantonio, qui adopte Erminio, l'un des fils du premier. Ils ont joui de la même éducation et se sont mariés en même temps (I 1). Privés du bonheur d'être parents, Lucrezia et son mari remercient pourtant Dieu de la présence d'Erminio, à qui ils légueront leur patrimoine et la gestion de leurs affaires, tandis que l'époux bénit le sort de l'avoir fait différent de son frère.

Le mauvais père est, bien sûr, symbolisé par Aridosio. Tout son entourage est malheureux : sa fille Cassandra, en âge de se marier, mais désespérée d'être dépourvue de dot (I 1), son fils Tiberio qui désobéit pour venir en ville de nuit et risque d'être chassé de la maison (I 3), et même déshérité (I 4). Les propos de Lucido éclairent la situation : Aridosio aurait souhaité que son fils devienne comme lui et reproche à son frère et à Erminio de lui donner le mauvais exemple (I 1). Lucido le qualifie de « vieillard », de « vieil enragé » (I 4), Cesare, dans son monologue, de « monstre stupide et plein de vices ». Il dresse la liste de ses défauts : avare, envieux, hypocrite, orgueilleux, de peu de valeur, menteur, voleur, sans foi, sans vergogne, sans amour… (II 1). Il ajoute qu'il est très riche et en bonne santé, père de deux fils « molto dabbene » (très bien) et d'une fille, la plus belle et la mieux élevée non seulement de Lucques, mais de toute l'Italie. Après quatre ans d'amour réciproque, il ne peut plus vivre sans elle et souhaite l'épouser. Mais Ari-

[30] « Eh ! Dio el volessi ! »

dosio, arguant sa pauvreté, refuse de fournir à sa fille la dot de mille ducats[31] d'or demandée par le père du futur marié. En outre, il lui ferait travailler la terre, alors qu'elle mériterait d'être traitée comme une reine. Lucido, qui entend les plaintes du jeune homme, ricane en apprenant ses sentiments : « Ah! Ah! [...] Te voilà bien ![32] » (II 2). Et Cesare d'exprimer sa souffrance : « Mais je suis bien fou ![33] ». D'ailleurs, l'arrivée du vieil avare à Lucques met tout le monde en émoi. Lucido interpelle Tiberio et Erminio alors que Cesare se retire pour écouter leur conversation (II 2). L'avarice se manifeste surtout lors de l'épisode de la maison hantée (III 4), où Aridosio refuse de se servir des objets touchés par le diable, mais envisage de les vendre ; il exige en outre qu'on lui rembourse les dégâts : une vieille casserole, une grenade brûlée, les bûches manquantes. Il exclut de payer l'exorciste, mais lui propose un dîner frugal et s'étonne de la faim du prêtre. Il accepte cependant de lui prêter un demi-florin un jour entier, avec intérêt bien entendu. Marcantonio reconnaît le vice de son frère, déclarant qu'il est plus difficile de retirer de l'argent des mains d'Aridosio que la massue de celles d'Hercule (V 5). Les exemples se multiplient. Ajoutons seulement que le mauvais père rejette toute la faute de ses malheurs sur son fils Tiberio, « né pour le faire mourir » (IV 3).

A contrario, l'exemple du bon père est Marcantonio, le père adoptif d'Erminio. Et Lucido le souligne d'emblée : « Oh comme c'est un père comme il faut ![34] » (I 2). Il ajoute qu'il faut remercier Dieu qu'Erminio n'en ait pas un comme Aridosio. Marcantonio pense qu'il faut laisser une certaine liberté aux fils pour éviter que la honte ne retombe sur les pères (I 1) et, lorsque son épouse lui reproche de trop laisser à Erminio la bride sur le cou, de lui permettre de ne penser qu'aux chevaux, aux chiens et à l'amour, il lui répond que les menaces et les coups sont inefficaces, que les jeunes doivent obéir par amour et non par crainte et qu'il convient de laisser faire les petites choses pour empêcher les plus graves. Il n'ordonne pas mais essaie de persuader et, quand Erminio lui confie son amour pour Livia, il tente de l'en dissuader avec force arguments (IV 2). Le jeune homme est conscient des qualités de Marcantonio ; il remercie Dieu qui a permis son adoption (IV 3). Et s'il a toujours tout fait pour donner satisfaction à son père, ce dernier ne l'a privé d'aucun plaisir : « dépenser, jouer, faire l'amour…[35] ». De plus, lorsque Mona Pasqua lui révèle la naissance de l'enfant, Maracntonio l'assure qu'il prendra tous les frais à sa charge, la nourrice comme le reste (IV 7). Il regrette seulement que son fils ne l'ait pas mis dans la confidence. C'est d'ailleurs lui qui lui apprendra la nouvelle, qui entame les négociations avec le couvent (V 5) et convainc la prieure de consentir au mariage des jeunes gens dans la mesure où Fiammetta n'a pas encore prononcé ses vœux. Le fils exulte de bonheur et déborde de reconnaissance. À aucun prix il n'échangerait sa condition contre celle d'un

[31] Dans la comédie, on trouve indifféremment « scudi », écus, et « ducati », ducats.
[32] « Ah ! Ah ! Ah ! […] Tu stai fresco ! ».
[33] « Ma matto che'io sono ! ».
[34] « Oh che padre è questo dabbene ! ».
[35] « spendere, giucare, fare all'amore… ».

prince ; il se sent doublement redevable à son père qui l'a libéré de l'angoisse et lui a fait une grâce que seul Dieu aurait pu accorder. Marcantonio répond à son fils qu'il a toujours eu de la compassion pour les jeunes, si bien que ce dernier lui demande d'intervenir en faveur de Cesare et de Cassandra. Ainsi, grâce au bon père, les jeunes gens sortent vainqueurs de toutes les contrariétés.

En second lieu, la comédie apparaît comme une satire des gens d'Église. En effet, si de prime abord le prêtre, Ser Iacopo, refuse d'intervenir pour un simulacre d'exorcisme, qui serait « se moquer de la religion[36] », ensuite, contre la promesse de deux écus, il se ravise, sous prétexte que l'intention est bonne, puisqu'il s'agit de réconcilier un père et son fils (III 1). On pense, bien sûr, à Fra Timoteo de *La Mandragore.*

En outre, les objets de culte sont tournés en dérision : le cierge qu'Aridosio ne tient pas droit risque de brûler la barbe du révérend ; quant à l'eau censée être bénite, le vieillard se demande si elle est froide ou tiède (III 2). Les prières dites à haute voix dérangent la prétendue cérémonie. De toute façon, c'est une fausse exorcisation que pratique le prêtre au nom de la Croix. De même, il assure qu'il ne craint pas la nourriture que les démons auraient laissée car il est lui-même exorcisé (III 4).

La vie au monastère est également tournée en dérision. Fréquenter les religieuses ne déplaît à personne, avance Marcantonio, mais il faut respecter la religion à cause du qu'en dira-t-on (IV 2). Les difficultés à surmonter pour entrer dans un couvent sont d'ailleurs de taille : monter sur des échelles de corde, scier les barreaux, grimper sur des murs à sec, continue-t-il. Lucido, de son côté, suggère à Erminio d'y pénétrer enfermé dans un coffre (II 6). Malgré les murs, les fers, les portes et les gardiens, Fiammetta tombe enceinte (I 5). De plus, le portrait des religieuses est peu flatteur. Elles sont lentes : le temps que les sœurs arrivent à la porte, le soir est tombé, remarque Lucido (I 1). Et semblent peu intelligentes : si la sœur tourière accueille Erminio avec un Ave Maria (II 7), sœur Marietta entend cacher à la prieure l'état de Fiammetta et, lorsqu'Erminio remarque que cela se voit, elle répond qu'elle n'y avait pas pensé. En outre, les religieuses, dans leur ignorance, pensent que la jeune femme est sur le point de mourir alors que l'enfant va voir le jour. Fiammetta accouche donc au couvent (IV 7) et tout le monastère est sens dessus dessous. Les sœurs bourdonnent comme un essaim d'abeilles qu'on dérange, la prieure semble possédée par le diable et veut excommunier et maudire à tout va. Cela ne les empêche pas de penser aux biens matériels. Ainsi Sœur Marietta demande à Erminio de la fournir en « trebbiano[37] » pour rincer la bouche de la parturiente, dit-elle (II 7). Elles ne sont pas prêtes à laisser partir Fiammetta, même si elle avait des ailes, pour bénéficier de son héritage (I 2). Mais, finalement, la prieure consent au mariage de la jeune femme contre la moitié de son bien, soit 5000 écus (V 5). C'est Marcantonio qui a conduit les négociations et la prieure,

[36] « un uccellare la religione ».
[37] Vin blanc sec produit en Émilie-Romagne, Toscane et Ombrie.

d'abord fière comme un taureau, est devenue douce comme un agneau. En bref, les gens d'Église sont malmenés ; ce qui a fait qualifier la comédie d'anticléricale.

Cependant, Lorenzino met surtout en exergue la toute-puissance de l'argent. Lucido le déclare tout de go : « Finalement, l'argent fait tout[38] » (III 1). De nombreux personnages n'agissent que par cupidité. Aridosio, on l'a vu, place les plaisirs et l'honneur après son désir d'accumuler de l'argent (I 1) et mène une vie misérable ; il travaille même la terre de ses mains. 2000 ducats lui feraient prendre femme à nouveau, affirme son frère (V 6). Ruffo, quant à lui, ne se contente pas d'un bijou comme monnaie d'échange mais attend des espèces (III 3). Mona Pasqua regrette de ne pouvoir prétendre à un pourboire à l'annonce de la naissance du fils de Fiammetta et d'Erminio (IV 7). Les gens d'Église, nous venons de le voir, sont également sensibles à l'argent.

La comédie paraît parfois tenir un véritable registre de comptes. Aridosio égare une bourse de 2000 ducats d'or (I 1), récupérée par Cesare. Sa maison est estimée à 500 ducats (II 4, III 2). La valeur de la bague sertie du rubis oscille entre 10 écus pour Ser Iacopo et 30 écus pour Aridosio (III 2). Le rachat de Livia est estimé à 50 écus, réglés en deux fois (II 6), à condition qu'on ne sache pas qu'elle a perdu sa virginité ; « elle a perdu de sa valeur, puisque de vierge qu'elle était elle est devenue femme[39] », remarque Ruffo (III 5). Le prix du rubis, 30 écus, permettra à Tiberio de régler le solde pour obtenir Livia, 25 écus, de payer l'exorciste, 2 écus, et 3 écus iront à Lucido. La dot demandée pour le mariage de Cesare et de Cassandra est de 1000 ducats d'or (II 1) et l'héritage de Fiammetta s'élève à 10 000 ducats (V 5). Messer Alfonso gratifie sa fille retrouvée de 6000 ducats, dont 2000 iront à Aridosio (V 6). Malgré cela, la comédie finit bien. C'est l'heureux dénouement conventionnel[40]. Livia est retrouvée par son père, Messer Alfonso, grâce à une cicatrice au coin de l'œil (IV 6). Cette « agnitio[41] » en fait une noble de Tortona et non plus une esclave. La pièce s'achève donc sur le bonheur des jeunes gens qui convolent en justes noces. Trois mariages se préparent (V 8) : celui de Tiburio avec Livia, d'Erminio avec Fiammetta, de Cassandra avec Cesare. La fête battra son plein dès le lendemain dans la maison de Marcantonio, et non pas dans celle d'Aridosio qui est « si inconfortable[42] », mais le vieil avare savoure le bonheur d'avoir récupéré les 2000 ducats perdus.

En conclusion, le bruit et le silence ont servi au développement de l'intrigue, durant l'épisode de la bourse égarée, de la maison hantée et au cours des péripéties arrivées aux jeunes femmes, Cassandra, Livia et Fiammetta. Le message moral n'est cependant pas absent de la comédie, qui souligne l'importance des

[38] « In fine, e' danai fanno ogni cosa ».
[39] « è peggiorata, sendo divenuta di vergine maritata ».
[40] « le « lieto fine ».
[41] Voir Théa Picquet, *La comédie italienne de la Renaissance miroir de la société*, Rome, Aracne 2018, p. 48-49.
[42] « tanto disagiata ».

liens père-fils, dénonce l'attitude du clergé et met en exergue la toute-puissance de l'argent. Rappelons que Molière s'inspire de cette comédie féroce pour son *Avare*, via l'adaptation française qu'en fit Pierre de Larivey (1579)[43].

Quant à la représentation de la comédie, Giorgio Vasari rapporte comment Lorenzino insiste pour participer au montage du décor dans le but qu'il s'écroule sur le duc de Florence[44] ; mais Bastiano da Sangallo, dit Aristotele, et le biographe lui-même, présent sur les lieux, conscients du danger, s'orientent vers un autre projet. Le tyran de Florence sera néanmoins assassiné par son cousin, considéré par les Républicains, comme par Michel-Ange, comme un nouveau Brutus[45]. Et le mot de la fin revient à Michel Plaisance qui évoque à juste titre « une comédie avant la tragédie[46] ».

Théa PICQUET
Aix-Marseille Université

[43] Voir la note 11.
[44] Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti,* a cura di Paola Della Pergola, Luigi Grassi e Giovanni Previtali, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1967, VI, p. 298-299.
[45] Le *Brutus* de Michel-Ange, conservé au Musée du Bargello à Florence, daterait de 1539. Il aurait été commandité par Niccolò Ridolfi, sur la suggestion de Donato Giannotti.
[46] Michel Plaisance, *L'Aridosia (1536) de Lorenzino de' Medici ; une comédie avant la tragédie.* Quaderni d'italianistica, volume XXXVI n°1, 2015, p. 63-89.

LA GUERRE ET LA HAINE DANS QUELQUES *COMEDIAS* DE LOPE DE VEGA

« Guerre, quelque infâme vaurien /dut être l'inventeur /
de votre furie et de votre rigueur, / bien que votre front arbore /
le laurier d'immortel honneur »
(*L'assaut de Maastricht par le Prince de Parme*[1])

À en croire Louis Veuillot, journaliste catholique célèbre en son temps, la guerre ne date pas d'hier, elle serait même l'apanage de l'homme depuis que l'humanité existe : « Répandre le sang, donner la mort, faire triompher la mort, semble être le principal et le plus constant effort de la liberté humaine[2]. » Plus près de nous, et en d'autres termes, le sociologue Gaston Bouthoul ne craint pas d'affirmer que « le phénomène-guerre » s'est manifesté depuis fort longtemps dans l'humanité, et ce qu'il appelle « l'histoire-batailles » ne peut que souligner les grands tournants de l'humanité :

La guerre est, sans conteste, le plus violemment spectaculaire d'entre tous les phénomènes sociaux. Si, comme l'a dit Durkheim, la sociologie c'est « l'histoire entendue d'une certaine façon », on peut dire que c'est la guerre qui a enfanté l'histoire ; car celle-ci a commencé par être exclusivement l'histoire des conflits armés[3].

S'il existe donc une culture de la guerre, en général et en particulier, celle-ci est tout à fait manifeste dans l'Espagne du Siècle d'Or, et perceptible sous de multiples aspects : économique, social, politique, historique, géographique, artis-

[1] Cette « famosa tragicomedia / de / *El asalto de Mastrique / por el Príncipe de Parma* » de Lope de Vega est l'une des trois pièces que nous avons retenues pour l'analyse de quelques aspects de la guerre, de la haine et de la violence dans le prolifique théâtre du célèbre madrilène. Nous utilisons le texte des Ediciones Atlas, Madrid, 1969 (voir bibliographie pour plus de détails). Cette *tragicomedia* a été imprimée en 1614, et sa composition daterait probablement des années 1600-1606. Pour chaque pièce, les citations seront toujours traduites par nous-même, ne connaissant pas de traduction de ces œuvres peu connues tout compte fait. Les deux autres pièces sont la « tragicomedia famosa » qu'est « *La Santa Liga* » (imprimée en 1621 mais composée dans les années 1595-1603), et « *La nueva victoria / de don Gonzalo de Córdova* / Comedia famosa / de / Lope de Vega Carpio » (imprimée en 1637, mais composée en 1622 selon la date d'un manuscrit autographe). Dans notre « Bibliographie sommaire », nous indiquerons, à la suite de la première édition du XVII[e] siècle, seulement l'édition moderne utilisée pour rédiger notre étude, et plus facilement trouvable en bibliothèque si besoin est).

[2] Louis Veuillot, *La guerre et l'homme de guerre*, Paris/Bruxelles, MDCCCLXXVIII, p. 1.

[3] Gaston Bouthoul, *Le phénomène-guerre*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1962, p. 6.

tique. Le théâtre vu sous cet angle peut alors s'interpréter comme un efficace instrument de propagande pour le pouvoir[4], même s'il n'est pas que cela, bien évidemment. Mais lorsque l'on sait l'engouement de toutes les couches sociales pour le spectacle de la *comedia*, qu'il s'agisse du petit peuple, des bourgeois et des aristocrates, et lorsque l'on songe aux coûteux sacrifices demandés pour subvenir aux dépenses énormes engagées pour étendre ou défendre le gigantesque empire espagnol depuis Charles Quint, la représentation de la guerre sur les planches, de hauts faits militaires, ne peut que servir à justifier une telle politique. Sans compter que les dramaturges[5] de ce temps savaient très bien que mettre en scène la guerre, en valoriser le *pathos*, souligner les situations dramatiques par des tirades déchirantes ou haineuses ne pouvait qu'avoir du succès auprès de tous les spectateurs, quel qu'en fût le statut social.

C'était aussi une manière de flatter le fameux orgueil espagnol, le sentiment de l'honneur (*el honor*, *la honra*[6]).

La guerre, quels qu'en fussent les ennemis, les époques, amenait immanquablement son lot de misères, de souffrances, dans la vie quotidienne du soldat, certes, mais aussi dans celle des populations exposées aux violences militaires, et le théâtre ne pouvait que s'y référer, le montrer, par souci de réalisme, pour susciter surtout le plus efficacement possible l'intérêt et l'attention du public, par le jeu des dialogues ou monologues, les plaintes, les cris et les injures, les effets spectaculaires (bruits divers, explosions, coups de canons, détonations, simulation d'incendies…). En ce sens, les didascalies ne manquent pas d'intérêt non plus, révélant ce qui devait impressionner le plus le public de l'époque.

Bien des caractéristiques de la guerre sont traitées dans de nombreuses pièces, comme la faim et la maladie, la vie quotidienne du soldat, la gloire. Certains dramaturges iront même jusqu'à mettre en scène la guerre en personne, pour ainsi dire, ainsi que ses comparses obligées, la faim et la maladie, tels de véritables personnages allégoriques. C'est ainsi que Cervantès dans sa célèbre tragédie en quatre actes, *La destruction de Numance*, fait intervenir la Guerre de cette façon :

---

[4] Voir Maravall, *La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona, 1975.

[5] Pour n'en citer que quelques-uns, car les poètes dramatiques espagnols sont nombreux : pour le XVI^e^ siècle, Cueva, Tárrega, Bermúdez; pour le XVII^e^ siècle, la trilogie des plus grands : Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón. Cervantes doit être cité pour sa célèbre tragédie historique en quatre actes : *La destrucción de Numancia* (que l'on abrège le plus souvent en *La Numancia*) qui opposa pendant de longues années les légions romaines de Scipion aux Numantins jusqu'au tragique (et peu banal dans l'histoire de l'humanité) suicide collectif final.

[6] Il existe un véritable « système » de l'honneur dans l'Espagne moderne, et le théâtre – comme bien d'autres faits culturels et artistiques – ne fait qu'en refléter l'importance pour tout le corps social s'il s'agit d'un sentiment d'origine aristocratique. Témoins de son importance, l'honneur a en espagnol une double acception et deux mots pour le dire : *el honor* (la valeur personnelle) et *la honra* (la réputation, l'estime sociale). Pour approfondir cette importante question de l'honneur espagnol, voir par exemple Chauchadis, *Honneur, morale et société dans l'Espagne de Philippe II*, 1984.

« Faim, Maladie, exécutrices / de mes commandements terribles et sévères, / consommatrices de vies et de santé, / auprès de qui ne valent rien la supplication, l'ordre, les bravades…[7] » Tous les thèmes (ou presque) se trouvent dans les centaines de *comedias* espagnoles écrites aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles : la guerre, la haine et la violence ne pouvaient pas en être absentes.

1. *El asalto de Maastricht por el Príncipe de Parma* (*L'assaut de Maastricht par le prince de Parme*)

C'est une *comedia* lopesque – si l'on en croit le grand érudit espagnol Menéndez Pelayo – qui a un caractère tout à fait historique, c'est « une espèce de journal poétique du siège mémorable qu'Alexandre Farnèse[8] mit devant Maastricht le 8 mars 1579 et qui se prolongea jusqu'au 29 juin de la même année, jour où la ville, malgré une farouche résistance, fut investie et mise à sac[9]. » Les détails de cette œuvre sont dignes de foi, parce qu'il est facile de le vérifier – nous dit-il – en faisant les mêmes lectures que lui, soit le récit d'un tel triomphe sanguinaire dans une chronique castillane des campagnes d'Alexandre Farnèse écrite par le capitaine Alonso Vázquez, ou encore dans les histoires classiques, latine (P. Famiano Strada) et italienne (cardinal Bentivoglio)[10]. Le grand critique espagnol en son temps es-

[7] En espagnol (toutes les traductions seront nôtres) : « Hambre, Enfermedad, executores / de mis terribles mandos y seberos, / de bidas y salud consumidores, / con quien no bale rruego, mando o fieros… », BAE, Tomo CLVI, Madrid, Madrid, 1962, p. 648b.

[8] Noble de la Renaissance et célèbre militaire italien qui se mit au service de l'Espagne (Rome, 1545-Arras, 1592). Il fut Prince de Parme, et Duc de Plasencia. Il commença sa carrière militaire par la fameuse bataille de Lépante (1571). Juan de Austria (d'Autriche) le nomma gouverneur des Pays-Bas, et Philippe II le confirma dans cette charge. Parmi ses faits de guerre les plus mémorables, il faut citer justement la prise de Maastricht, de Malines et de l'Écluse (Sluys, en néerlandais). Blessé au bras devant Caudebec, il mourut d'épuisement à Arras après avoir été victorieux à Ligny et à Aumale (il fut opposé aux troupes d'Henri IV, débloqua Paris assiégé, à la demande de Philippe II et pour aider la Ligue Catholique).

[9] Menéndez Pelayo a écrit : « … una especie de diario poético del memorable sitio que Alejandro Farnesio puso a Maastricht en 8 de marzo de 1579 y se prolongó hasta el 29 de aquel año, en que fue entrada a saco la ciudad con espantosa resistencia.», *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, VI, CSIC MCMXLIX, Aldus, Santander, p. 148.

[10] Pour le lecteur passionné d'histoire, érudit lui-même, et lisant l'espagnol, nous indiquons ici (et non dans la bibliographie finale) les références bibliographiques et commentaires donnés par Menéndez Pelayo lui-même dans ses notes 1 et 2, p. 148 : « *Los sucesos de Flandes y Francia del tiempo de Alejandro Farnese por el capitán Alonso Vászquez, sargento mayor de la milicia de Jaén y su distrito, escrito en diez y seis libros. En la Colección de documentos inéditos para la Historia de España, tomos LXXII a LXXIV. El cerco de Maestricht (Mestriq) ocupa la mayor parte del libro III, páginas 159-236 del tomo LXXII.* » (note 1) ; « *Segunda Década de las guerras de Flandes desde el principio del gobierno de Alexandro Farnese, Tercero Duque de Parma y Placencia, escrita en Latín por el R.P.*

time que c'est un des meilleurs drames historiques de Lope, plein de vie, et offrant comme d'habitude une peinture magistrale des mœurs de la soldatesque. Menéndez Pelayo résume très bien lui-même tout le « réalisme » théâtral dont Lope de Vega est capable dans sa représentation de la vie quotidienne du soldat espagnol en guerre, ainsi que dans l'évocation de la psychologie militaire :

> Les récriminations et querelles du campement, provoquées par le défaut de soldes, l'éternelle calamité des armées de Flandres ; l'esprit d'indiscipline, à peine contenu par la prudence d'un chef vénéré ; la farouche loyauté qui survit chez les mêmes mutins et qui les convertit en héros ; l'étrange mélange de pitié et de relâchement, de rapacité et de désintéressement, de banditisme et de chevalerie ; toute la psychologie, en somme, de ces conquistadors greffés sur des coquins, y est représentée avec une surprenante vivacité[11].

Sans chercher à illustrer toutes ces caractéristiques énumérées, nous en indiquerons cependant quelques-unes avec nos propres choix de citations, voire compléterons ce qui est dit là par d'autres considérations militaires. C'est ainsi que, dès le début du premier Acte, le vaillant soldat espagnol Alonso García évoque de manière plaintive et courroucée les maux divers engendrés par la guerre pour ceux qui la font :

> Souffrir la gelée blanche
> de janvier, sur le sol flamand,
> ou la chaleur de juillet en Lybie,
> n'amoindrit pas le courage, ni n'affaiblit
> les rayons du cinquième ciel ;
> pas davantage voir s'envoler au vent, parmi les morceaux brisés
> des armes, pieds ou bras,
> tomber des corps par centaines,
> tels des oiseaux pris dans des filets :
> cela n'effraye ni altère.
> Tant qu'un homme ne meurt pas,
> qu'on lui donne à manger et à boire :
> il n'y a qu'à marcher sans manger
> derrière une bannière déchiquetée ?

Famiano Estrada de la Compañía de Jesús, y traducida en romance por el R. P. Malchor de Novar de la misma Compañiía. Tercera impresion de nuevo enmendada, y corregida de muchas y grandes faltas, Amberes, por Henrico y Cornelio Verdussen. Año M.D.CCI. Libro III, págs. 122 y 140. » (note 2) ; « *Las guerras de Flandes, por el Cardenal Bentivollo. En Amberes. Por Geronymo Verdussen impressor y mercader de libros. Año 1687.* (El traductor fue el P. Basilio Varén de Soto, de los Clérigos Menores ; la primera edición es de Madrid, 1643.) Páginas 216-220. » (note 2).

[11] Menéndez Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*… (voir supra n. 3), p. 149.

Sur la vie du roi d'épées[12],
j'allais dire d'Espagne,
je ne pense pas la suivre
sans manger, tant de journées !
Parce que nous voulons manger, il faudra nous entendre.
La peste soit de la marche, amen ! /
C'est nous qui sommes ici les vaincus[13].

Certes, l'insistance sur le boire et le manger ne va pas sans rappeler un autre trait – comique celui-là – très fréquent, pour ne pas dire stéréotypé chez le *gracioso*, le nom espagnol du valet bouffon ou du *fool*. Mais ici la faim et la soif sont bien des maux quotidiens que peut endurer le soldat espagnol qui guerroie dans les Flandres et ne touche pas sa solde le plus souvent. Mais continuons avec ce soldat – qui est le premier personnage à intervenir dans notre *comedia* – et plus précisément à la deuxième scène, lorsqu'il répond à son collègue, Añasco, que s'il crie c'est : « Contre ces hommes vêtus / de fer, et contre vous aussi. / Je renie, Añasco, de la guerre / celui qui en fut le premier inventeur.[14] » Añasco renchérira sur le premier inventeur de la guerre en affirmant que ce fut le diable, Luzbel. Alonso est d'accord sur cette origine, et cela se remarque dans tous les malheurs que la guerre charrie avec elle. Enfin, Alonso précise le contexte belliqueux dans les Flandres et la haine que l'hérétique inspire aux troupes espagnoles :

À quoi cela sert-il au prince de Parme,
qui pour don Felipe s'est armé,
après avoir entendu mil avis,
la camisade d'Anvers,
d'y pénétrer lorsque retentit l'alarme,
pour égorger du farouche hérétique
tant de gens, et de tels hommes ?
À quoi cela sert-il qu'il laisse

[12] Lope de Vega – et bien d'autres dramaturges après lui – représente volontiers des soldats s'adonnant aux jeux de cartes, âpres au gain. Comme il est malséant (voire dangereux) de jurer sur la vie du roi d'Espagne, Alonso jure malicieusement sur le roi d'épées, les épées (*espadas*) étant une des quatre couleurs des jeux de cartes espagnols…

[13] Après la première *redondilla* (que nous avons mise en exergue à notre étude), Alonso dit : « Sufrir la escarcha del hielo / de enero, al flamenco suelo, / o el calor de julio en Libia, / no quita el valor, ni entibia / los rayos del quinto cielo ; / no el ver volar por el viento, / entre los rotos pedazos / de las armas, pies o brazos, / caer cuerpos ciento a ciento, / como pájaros en lazos ; / esto, ni espanta ni altera. / Mientras un hombre no muera / denle a comer y beber : / ¿no hay más de andar sin comer / tras una rota bandera ? / ¡Por vida del rey de espadas, / que de España iba a decir, / que no la pienso seguir / sin comer, tantas jornadas ! / Por comer, nos han de oír. / ¡Pesia al caminar, amén ! / Seamos acá los vencidos. », p. 3a.

[14] « Alonso : Con esos hombres vestidos / de hierro, y con vos también. / Del primero que inventó / la guerra, Añasco, reniego. », p. 4a.

les faubourgs en feu,
et que de son rempart il s'éloigne,
si là-bas il n'y avait rien à manger,
ni là pas davantage[15] ?

On le voit bien, Alonso García reproche au prince de Parme de s'être engagé dans une guerre cruelle contre les Flamands, d'avoir assiégé Anvers et d'y être entré en égorgeant et en incendiant à tour de bras, tout en n'étant pas capable d'alimenter ses troupes, le péché capital semble-t-il… Añasco demande alors à son collègue de se taire, parce que cela ne sied pas au courage d'un Espagnol, encore moins s'il est originaire de Tolède… Et quelques tirades plus loin, nous avons un portrait du duc de Parme par Añasco où les qualités militaires sont exaltées :

Les choses
que je contemple chez lui
ne sont pas si peu estimables.
Quel vil soldat se voit aussi maltraité,
quand celui-ci empoigne
gaillardement une fourche,
quand il marche, endurant la chaleur et le froid,
quand il est le portrait même d'Alexandre ?
Dont le nom lui fut donné
non sans raison, puisqu'il a été
un autre Alexandre[16].

Nous venons d'entendre les récriminations du soldat, mais Lope de Vega ne néglige pas non plus la manière de voir des chefs, des généraux, comme à l'occasion d'un conseil de guerre qui réunit sous une tente le duc de Parme avec son bâton de commandement, don Lope de Figueroa, don Fernando et don Pedro de Toledo, Otavio Gonzaga, le comte de Berlaymont et le comte Masflet[17]. Le duc de Parme évoque l'état des troupes et craint une mutinerie :

---

[15] « *Alonso* : ¿De qué le sirve al de Parma, / que por don Felipe se arma, / después de mil pareceres, / la encaminada de Amberes, / y entrar en tocando al arma, / degollar del fiero hereje / tanta gente, y hombres tales ? / ¿De qué le sirve que le deje / quemados los arrabales, / y que del muro se aleje, / si alla qué comer no había, / ni acá tampoco ? », *ibidem*.

[16] « *Añasco* : No son / las cosas que en él contemplo, / de tan vil estimación. / ¿Qué vil soldado se trata / más mal, quién con mayor brío / un azadón arrebata, / quién marcha al calor y al frío, / quién a Alejandro retrata ? / Cuyo nombre le fue puesto / no sin causa, pues ha sido / otro Alejandro. », p. 4b-5a.

[17] C'est une didascalie dans l'Acte I qui nous donne toutes ces précisions. Lope de Figueroa (ca. 1541-1542-1585) fut Chevalier de l'Ordre de Saint Jacques. Ce fameux militaire fut capitaine, maître de camp en chef et capitaine général de la côte du Royaume de Grenade. Il se battit en Flandres (batailles de Gemmingen, Jodoigne), s'illustra à Lépante (1571) et participa de manière décisive à la bataille de l'île Terceira (où Lope de Vega s'engagea).

Messieurs, vous avez déjà vu et remarqué
le peu d'assistance, bien que non sans raison,
que le Roi, notre seigneur, prête à cette armée ;
vous savez aussi que tous nos soldats
ont subi d'innombrables peines
et tourments, qui sont intolérables,
et qu'il est impossible de rapporter ;
surtout les forts Espagnols,
qui dans un pays si éloigné de leur patrie,
n'ont d'autre secours que celui du ciel,
me font craindre une mutinerie,
parce que la soif et la faim les afflige
et qu'ils espèrent depuis longtemps la paye,
à moins de les employer à quelque siège
qui puisse les entretenir quelque temps
avec l'espoir de la mise à sac ;
pour cela, aucun siège ne me paraît
plus convenable que celui de Maastricht ;
c'est aux confins de l'Allemagne, et proche
du pays de Liège, où se trouvent en sécurité
les munitions, les armes et autres choses
nécessaires à n'importe quel siège :
voilà mon intention ; j'aimerai bien connaître la vôtre[18].

Toujours à l'acte I, nous aurons droit à quelques considérations de stratégie militaire avec le duc de Parme qui, après avoir écouté les avis de ses chefs de guerre, décide d'assiéger Maastricht en ces termes :

Hé bien, halte là ! allons – que le Ciel nous soit en faveur –
assiéger Maastricht : vous, don Lope,

Otavio Gonzaga était Général de Cavalerie, le Comte de Barlamón (Floris ou Florent de Berlaymont), Colonel, le Comte Carlo Masflet, Maître de Camp général. Les soldats sont présents également, éparpillés sur scène voire dans d'autres parties du théâtre semble-t-il.

[18] « Señores, ya habéis visto y advertido / en la poca asistencia, aunque con causa, / que el Rey, nuestro señor, hace a este ejército ; / también sabéis que los soldados todos / han padecido innumerables penas / y trabajos, que son intolerables, / y de ser referidos imposibles ; / mayormente, los fuertes españoles, / que en país tan remoto de su patria, / no tienen otro amparo que el del cielo, / tengo temor que amotinarse quieren, / porque la sed y hambre los aflige / y ha mucho tiempo que la paga esperan, / si no es que los empleo en algun sitio / de tierra, que pudiese la esperanza / del saco entretenellos algún tiempo ; / para lo cual, ninguno me parece / más conveniente sitio que Mastrique ; / es confín de Alemania, y juntamente / del país de Lieje, donde están seguras / las municiones, armas y otras cosas / para cualquiera sitio necesarias : / este es mi intento : el vuestro saber quiero. », p. 8a.

avec la cavalerie, ou sa plus grande partie,
vous marcherez sur le flanc droit,
et don Fernando de Toledo ira
à gauche avec son régiment et celui que mène
Francisco de Valdés, et les Wallons,
pourront l'accompagner ; moi, au milieu,
j'irai avec le reste de l'armée
pour accourir en cas de difficultés[19].

Lope de Vega connaît bien l'art militaire, et a eu lui-même l'expérience d'un soldat engagé dans la conquête de l'île Terceira[20] ainsi que dans l'expédition catastrophique de « l'Invincible Armada » dont il revint par chance indemne[21]. Rien d'étonnant, par conséquent, que certaines de ses pièces accordent une grand place à la guerre et à la vie quotidienne du soldat, et parmi elles, *L'assaut de Maastricht* est sans doute la *comedia* lopesque qui en parle le plus, au point que Vega lui consacre les trois actes, même si quelques histoires d'amour viennent s'intercaler de temps en temps. Mais ne souhaitant pas lasser le lecteur – tant les vers traitant de faits militaires y sont nombreux –, nous allons nous contenter de quelques autres traits, parfois techniques comme dans ce rapport militaire que fait le capitaine Perea à son supérieur, don Lope de Figueroa[22], célèbre général espagnol :

Son Altesse appelle Votre Seigneurie ;
l'ingénieur Juan Bautista Plaza,
Guido, San Jorge et le Barroso, ont observé
avec lui ces murailles de Maastricht,
en reconnaissance, et pour voir
où l'on pourrait édifier quelque ouvrage ; tous les quatre

[19] « Pues alto : vamos, con favor del cielo, / a sitiar a Mastrique : vos, don Lope, / con la caballería, o la más parte, / en la mano derecha iréis marchando, / y don Fernando de Toledo lleve / la izquierda con su tercio y el que lleva / Francisco de Valdés, y los valones / podrán acompañarle ; que por medio / yo iré con lo restante del ejército, / por acudir a las dificultades. », p. 8b.

[20] Le 23 juin 1583 – Lope n'a que 21 ans –, il s'engage dans l'escadre espagnole commandée par le marquis de Santa Cruz, don Alvaro de Bazán, pour conquérir la dernière île des Açores qui ne s'était pas soumise à l'autorité du roi d'Espagne. Le 15 septembre de la même année, l'escadre partie de Lisbonne revient victorieuse à Cadix.

[21] Nous n'avons pas de détails précis sur la participation réelle de Lope de Vega à cette catastrophique expédition navale en 1588 sous Philippe II. Étant donné le mauvais temps – responsable en grande partie de la défaite espagnole –, il est probable que le galion *San Juan* où se trouvait Lope n'a pas dépassé La Corogne. Selon Millé, le navire de Lope n'alla pas plus loin que la côte hispano-portugaise. Et ce fut heureux pour le théâtre espagnol et la postérité de ce dramaturge exceptionnel… Mais son jeune frère, Juan de Vega, n'eut pas la même chance, et périt en mer dans la bataille qui fit au moins 600 morts côté espagnol.

[22] Voir *supra* n. 16.

disent que l'on abatte le vieux ravelin.
Il a mis don Fernando de Toledo
de garde avec deux régiments de Wallons
et d'Allemands, et il veut que Votre Seigneurie
se place, avec son brave,
au fort bastion de Saint Antoine ;
parce que le colonel reste maintenant
de ce côté de la rivière, et entre les deux, au milieu,
il y a Francisco de Valdés[23].

Afin de ne rien négliger du côté spectaculaire de la guerre, et de ce siège historique très dur qui se termina par trois jours de mise à sac et d'importants dégâts pour la ville, sans parler du nombre des victimes, nous constatons que Lope a porté une attention précise aux didascalies, comme à l'acte III, avec « Que des soldats aillent et viennent sur la scène, portant des tas de bûches, ou des faisceaux de sarments, ou de branchages, d'une porte à l'autre, et que d'en haut l'on tire et que résonne le tambour[24] », ou encore, à propos du vaillant Alonso García qui, à lui seul, affronte les Flamands au moment de l'assaut final :

> Il se précipite du mur sur la scène, et qu'au même moment des soldats flamands entrent en scène par une porte munis d'épées et de rondaches, et se jettent sur lui, et lui sur eux, sous les roulements de tambours, avec ce cri : « Saint Jacques, Espagne ! » ; pendant cette mêlée, que des Espagnols entrent en scène et les affrontent, jusqu'à ce qu'ils disent : « Victoire ! ». Pas de représentation à ce moment-là, si ce n'est des cliquetis d'armes, des tirs d'arquebuses en coulisses, que l'on peut simuler avec des boute-feux, et que le Duc de Parme apparaisse[25].

Enfin, dans une longue tirade de la fin de l'acte III, le brave Alonso García évoque l'acharnée résistance des Flamands de Maastricht, qui s'avère catastro-

[23] « Su Alteza llama a Vuestra Señoría ; / que el ingeniero Juan Bautista Plaza, / Guido, San Jorge y el Barroso, han visto / con él estas murallas de Mastrique, / para reconocelle y ver por donde / se podría batir ; y todos cuatro / dicen que el revellín viejo se bata. / A don Fernando de Toledo ha puesto / de guardia con dos tercios de valones / y alemanes, y a Vuestra Señoría / quiere poner, con el valiente suyo, / de San Antón al fuerte baluarte ; / porque ya el Coronel, desotra parte / del río queda, y de los dos en medio, / Francisco de Valdés. », p. 30b.

[24] « (Vayan pasando soldados por el teatro, con haces de leña, o sarmientos, o ramas, de una puerta a otra, y de arriba vayan disparando y suene la caja) », p. 40a.

[25] « En arrojándose del muro al teatro, salgan de una puerta soldados flamencos con espadas y rodelas, dén el él, y él en ellos, tocándose las cajas, con esta voz : « ¡Santiago, España ! » ; y estando peleando, salgan españoles y dén sobre ellos hasta que digan : « ¡Victoria ! » Aquí no hay representación, sino cuchilladas y tirar dentro arcabuces, que se pueden fingir con botafuegos, y salga el Duque de Parma », p. 56a.

phique pour les assiégeants espagnols. Nous n'en donnerons qu'un extrait, les derniers vers d'une tirade qui en compte cent-vingt[26], mais assez significatifs en matière de précision historique :

> Mais, que vous dis-je, si, enfin,
> après tant de courage et de forces,
> la vie de huit cents Espagnols
> coûte Maastricht,
> sans parler des vingt-deux capitaines
> dont le monde pourrait s'honorer ?
> Y moururent le comte Guido, et Fabio,
> le comte de Toruchela,
> le Piémontais Carlos Venzo,
> et tant d'autres dont je ne me souviens plus ;
> le malheur de cette déplorable tragédie
> a été si grand,
> que ceux qui par couardise
> n'ont pu aujourd'hui donner l'assaut,
> ont eu affaire au feu,
> à vingt barils de poudre mis ensemble ;
> pour échapper à l'embrasement,
> pour tenter d'y remédier,
> ils se jettent en flammes dans le fossé,
> et brûlent au milieu des eaux.
> Mais le camp est levé[27].

2. *La Santa Liga*

Avec cette *tragicomedia*, intitulée antérieurement *La Batalla naval*, il s'agit d'un fait militaire majeur pour notre civilisation occidentale, puisqu'à Lépante le 7 octobre 1571 un coup d'arrêt définitif fut donné à l'expansionnisme ottoman de Selim II[28]. Cette fois encore, Lope nous propose une *comedia* historique,

---

[26] Après une *redondilla* (octosyllabes), les 117 vers suivant sont des octosyllabes d'une *romance* qui riment en e/a.

[27] « Pero ¿qué os digo, si, en fin, /tras tanto valor y fuerzas, / de ochocientos espanoles / las vidas Mastrique cuesta, / sin veintidós capitanes / que honrar el mundo pudieran ? / Murió el Conde Guido, y Fabio, / y el Conde de Toruchela, / Carlos Venzo Piamontés / y otros que no se me acuerdan ; / que ha sido tal la desgracia / desta llorosa tragedia, / que a los que por cobardía / hoy al asalto no llegan, / el fuego, en veinte barriles / de pólvora juntos, entra ; / que los abrasa de suerte, / que por ver si se remedian, / se arrojan ardiendo al foso, / y entre las aguas se queman. / Mas el campo se retira. », 51a.

[28] Fils de Soliman le Magnifique. Selim II (1524-1574) eut la prétention d'annexer l'île de Chypre, et vit sa flotte détruite par don Juan d'Autriche. La Sainte Ligue – promue par le

mais, contrairement à la pièce que nous venons d'analyser partiellement, celle-ci présente un réel intérêt pour notre thème, surtout au niveau du dernier acte, l'acte III, qui est véritablement épique, et qui représentait un véritable défi pour un dramaturge, fût-il de l'envergure de Lope de Vega : comment représenter dramatiquement cette grande et retentissante bataille navale que fut le choc de Lépante[29] ? La solution ingénieuse fut alors de faire intervenir « une sorte de chœur triomphal » avec trois figures allégoriques : Espagne, Rome et Venise[30]. Le grand érudit espagnol Menéndez Pelayo estime que Lope de Vega – si respectueux de l'Histoire en général, et dans cette pièce en particulier – n'avait pas besoin de recourir à l'un des quatre principaux récits de cette « immortelle journée »[31], tant était alors connu de tous les Espagnols le triomphe de Lépante, y compris dans ses moindres détails. Mais il propose quand même une source d'inspiration possible pour Lope de Vega à partir d'une comparaison qu'il a pu faire avec un ouvrage d'Antonio de Fuenmayor : la *Vida de San Pío quinto*[32].

À l'acte I, Lope de Vega nous donne tout de suite une esquisse de portrait du Grand Turc, Selín, sortant du bain, d'humeur joyeuse et amoureuse, et à qui un serviteur reproche de ne penser qu'à son propre plaisir au lieu de s'adonner à la pratique de la chasse, substitut de la guerre. Mais Selín, irrité par de tels propos, évoque devant la femme qu'il aime, Rosa Solimana, l'étendue de son empire qui va de l'Allemagne à l'Égypte, mais aussi – bien que brièvement – quelques massacres et destructions massives : « […] Non point parce que j'ai dépassé le Tigre, / et vu la Mésopotamie, / ensanglanté le Tanaís, / détruit la grande Rhodes, / pressé la ferme Malte.[33] ». Ce personnage tout-puissant déteste les Chrétiens tout en ayant

---

pape Pie V – rassemblait les forces de l'Espagne, de Venise, et du Saint-Siège. La victoire des Chrétiens fut surtout la fin de la légende de l'invincibilité turque.

[29] Nous devons beaucoup pour rédiger ces quelques lignes à l'étude érudite de Menéndez Pelayo : « LXXXVI.-La Santa Liga », *Estudios sobre el Teatro de Lope de Vega, VI…* » (déjà cité, voir supra n. 9), p. 100-131.

[30] L'expression est de Menéndez Pelayo (*ibidem*, p. 102). La description de la bataille est progressive, et l'essentiel s'y trouve.

[31] Sans donner dans une précision bibliographique excessive, nous nous contenterons de mentionner sommairement les titres de ces ouvrages indiqués par Menéndez Pelayo et leur date d'édition : Fernando de Herrera, *Relación de la guerra de Cipre, y sucesso de la batalla Naval de Lepanto*, Sevilla, 1572 ; Jerónimo Costiol, *Primera parte de la Chrónica del muy alto y poderoso príncipe Don Juan de Austria…*, Barcelona, 1572 ; Marco Antonio Arroyo, *Relación del progreso de la Armada de la Santa Liga*, Milan, 1576 ; Jerónimo Torres y Aguilera, *Chrónica y Recopilación de varios sucessos de guerra …*, Zaragoza, 1579.

[32] Voici l'ouvrage qui pourrait avoir inspiré quelques vers de Lope de Vega : *Vida y hechos de Pío V, Pontífice Romano, dividido en seis libros…*, Madrid, 1595.

[33] « No porque el Tigris pasé / y a Mesopotamia vi, / y el Tanaís ensangrenté, / la gran Rodas destruí, / la firme Malta apreté. », BAE, Atlas Ediciones, Madrid, 1969, p. 232 (voir bibliographie finale).

une très haute opinion de lui comme Turc ottoman : « Car le pouvoir, non pas chez les Chrétiens, / qui sont vils et lâches, / mais chez les Turcs ottomans, / trouve le phénix dans les nids / et des étoiles entre nos mains.[34] » Plus loin, le Grand Turc poursuit une ombre, ou spectre, l'épée nue, et ce serait son père qui lui apparaîtrait ainsi pour lui reprocher son oisiveté hédoniste et son manque d'agressivité contre les Chrétiens. Il s'exprimera alors de la sorte :

> Que m'a dit mon père ? Des reproches affreux.
> Sus, soldats, sortez mes étendards !
> Finis les loisirs, finis; que le Chrétien tremble,
> que tremble le fils de Charles Quint et Pie V,
> et aussi le Hongrois et le Vénitien,
> car aujourd'hui le monde verra quel est mon pouvoir;
> aujourd'hui il saura que je suis Scythe et Ottoman,
> aujourd'hui la barque ou le navire de leur Pierre,
> je veux le couler jusqu'au fond de la mer avec mes galères.
> Sus, soldats, sortez mes étendards[35] !

À la fin de l'acte I, le *bajá* (pacha) Mustafa vient en ambassadeur du Grand Turc au Palais des Doges, et il réclame l'île de Chypre sous prétexte qu'elle ferait partie de son héritage. Il méprise le pouvoir de Venise, de ses Sénateurs et croit les intimider en leur parlant ainsi :

> N'allez pas penser que nous avons là-bas
> des savants en robes longues,
> ni que l'on doive manipuler des livres,
> mais dans la mer les flottes.
> L'on ne doit pas mouiller les plumes,
> mais les rames dans les flots,
> les canons dans la poudre
> et dans les poitrines plonger les épées.
> Je viendrai sur Nicosie,
> et bien que Famagouste soit fortifiée,
> je vous promets
> que mes tirs la mettront en pièces.
> Je viendrai à Lépante, à Corfou,
> en Sicile, dans toute l'Italie,

[34] « Que el poder, no en los cristianos, / que son viles y abatidos, / sino en turcos otomanos, / halla fénix en los nidos / y estrellas entre las manos. », p. 233a.
[35] « ¿Qué me dijo mi padre ? ¿Afrentas fieras ? / ¡Ea, soldados, salgan mis banderas ! / No más ocio, no más ; tiemble el Cristiano, / tiemble el hijo de Quinto y Quinto Pío, / el Húngaro también y el Veneciano, / que hoy de su Pedro el barco o el navío / a fondo quiero echar con mis galeras. / ¡Ea, soldados, salgan mis baderas ! », p. 240b.

et jusqu'au port d'Ostie
je ferai en sorte que le Pape tremble devant moi[36].

Devant l'attitude des Sénateurs vénitiens qui ne s'en laissent pas conter par l'ambassadeur du Grand Turc, et ne redoutent pas, semble-t-il ses fortes menaces, Lope de Vega nous fait assister aux préparatifs des deux côtés des belligérants. À l'acte II, côté espagnol, deux soldats, Carpio et Rosales, s'entre-tiennent sur la Ligue qui va être formée. Le Pape a nommé comme général des troupes pontificales Marco Antonio Colona, tandis que Philippe II a nommé général le fameux gênois Juan Andrea, et que Miguel Suriano commandera la flotte vénitienne. Des précisions chiffrées nous seront données sur la Sainte Ligue : Rosales évoque les cent-quatre-vingts galères parties de Candie au secours de Chypre, avec onze galéasses, six navires et un brigantin. Don Juan de Zúñiga parle, lui, de deux cents galères, cent navires, cinquante mille fantassins et plus de quatre mille cinq cents chevaux. Quant au Pape, ce sera deux cent-soixante chevaux, trois mille soldats, et douze galères. À l'acte III, le contexte est plus que jamais belliqueux, violent en paroles et en actes, au fur et à mesure que la grande bataille navale de Lépante se rapproche… Ce qui est évident, c'est que des deux côtés la foi joue un rôle éminent: don Juan traite les Ottomans de « chiens vils » (*perros viles*) qui seront soumis rapidement, tandis que le Grand Turc se demande si Allah le favorisera ou s'il favorisera le Pape. Mami rapporte que le général Uchali s'est attaqué à Corfou, qu'il a incendié la campagne et fait quinze mille captifs, tandis qu'il attend les ordres de Selín (s'il fallait en découdre avec la Chrétienté à Lépante). Puis dans un dialogue entre les deux généraux ottomans, Alí et Uchalí, celui-ci évoque, outre les morts qui jonchent les rives, la violence déployée et les destructions causées à Corfou en ces termes :

Tout est en flammes ; l'on n'y voit pas
de lieu épargné ; la mer n'est qu'un lac de sang,
Neptune se retire dans ses fonds sablonneux,
les poissons tremblent devant la fatale destruction[37].

Il est remarquable alors de voir le fort contraste psychologique (et du point de vue de l'art militaire) entre ces deux généraux turcs. Uchalí est d'avis de retourner à Constantinople pour y triompher avec l'importante prise d'esclaves faite à

[36] « No penséis que allá tenemos / letrados de ropas largas, / ni se han de revolver libros, / sino en la mar las armadas. / No se han de mojar las plumas, / sino los remos en agua, / en pólvora los cañones / y en los pechos las espadas. / Vendré sobra Nicosia, / y aunque esté fortificada / Famagusta, yo os prometo / que más tiros la deshagan. / Vendré a Lepanto, a Corfu, / a Sicilia, a toda Italia, / y hasta en el puerto de Ostia / haré que me tiemble el Papa. », p. 242b.
[37] « Todo queda abrasado ; no se mira / lugar en pie ; la mar, de sangre es lago, / Neptuno a sus arenas se retira, / los peces tiemblan del fatal estrago. », p. 269b.

Corfou, mais aussi parce qu'il ne faut pas sous-estimer l'ennemi, surtout don Juan… Alí traite son ami de lâche, d'homme pusillanime : don Juan n'est qu'un jeune homme orgueilleux, et « la véritable guerre » et la seule victoire valable, c'est lorsqu'il y a des ennemis puissants à affronter. Un autre général turc, Mustafá, traite Uchalí de « chrétien », tandis que ce dernier craint les forces navales de la Ligue catholique (Philippe II, le Pape et Venise). Uchalí se méfie même du Pape : « Le Pape est un chasseur, et de sa main / il nous met de la glue comme si nous étions des oiseaux ; / les mâts et les cordages sont les baguettes : / nous tomberons, n'en doutez pas[38].

Plus loin, vers la fin de la tragicomédie, Andrea Doria admet que les Turcs sont supérieurs en nombre et en forces, tandis que Venise ne peut mettre en avant que des soldats malades et amaigris. Les Turcs sont aussi supérieurs aux Vénitiens en expérience, et exaltés par leurs récentes victoires à Chypre, Sopoto et Candie. Autre désaventage par rapport à l'ennemi, les Turcs ne sont qu'une seule nation et n'ont qu'un seul commandement, tandis qu'eux, les Vénitiens, ont une flotte cosmopolite. Autrement dit, il préférerait différer la rencontre, et plutôt secourir Chypre. Don Juan ne semble pas apprécier cet avis, et s'adresse au marquis de Santa Cruz. Celui-ci, au contraire, estime qu'en courage, gloire, noblesse, audace, industrie, le Turc mahométan n'est guère supérieur à la Sainte Ligue catholique. En outre, les Turcs ont perdu des soldats aguerris dans le siège de Nicosie, et à Lépante ils ne pourront opposer que des troupes inexpérimentées. Il faut vite en finir avec l'arrogance ottomane, et donc la combattre là où se trouvera sa flotte. Don Juan demande alors son opinion à don Fernando Carrillo de Mendoza. Le comte est du même avis que le saint Pape Pie V : il faut combattre sans plus attendre le « Barbare[39] orgueilleux ». Hector Espinola, Marco Antonio, don Luis de Requesens, don Lope de Figueroa, veulent aussi en découdre avec le Turc. La décision d'attaquer la flotte turque étant prise à une grande majorité, don Juan expose la stratégie suivante : Juan Andrea sera l'avant-garde avec cinquante-quatre galères, et se déploiera sur le flanc droit en cas de rencontre avec l'ennemi ; lui-même, don Juan, ira au contact avec le gros de la flotte, soixante galères, tandis que le vénitien Barbarigo sera le flanc gauche avec cinquante-quatre galères également ; enfin, le marquis de Santa Cruz sera à l'arrière-garde avec trente galères. C'est don Juan de Cardona qui ira en éclaireur reconnaître où se trouve l'ennemi. Et la bataille de Lépante elle-même sera habilement rapportée par trois figures allégoriques, Ve-

[38] « El Papa es cazador, y con su mano / nos pone como a pájaros la liga ; / los árboles y jarcias son las varas : / caeremos, no dudéis. », p. 270a. Ici, il y a un jeu de mots – impossible à traduire – entre la coalition des forces catholiques, la (*Santa*) *Liga* et la *liga* (« glue ») qui file la métaphore d'un Pape chasseur…

[39] À propos de « barbare » (et de la figure de « l'étranger », de « l'ennemi »), voir dans un tout autre contexte notre étude « Le *Guanche* de Tenerife dans une *comedia* de Lope de Vega : un étranger ennemi, un sauvage ou un barbare ? », *Théâtres du Monde*, Cahier N°27, 2017, p. 37-51. Dans deux des *comedias* ici étudiées, l'ennemi est un hérétique protestant, voire un « barbare » pour les militaires espagnols.

nise, Espagne et Rome[40]. Tout d'abord, la flotte de la Sainte Ligue dépasse les îles Escorzalares et, ayant découvert l'ennemi, entre dans le golfe de Lépante. Don Juan, se tenant sur la poupe, brandit un crucifix et exhorte ses hommes à se battre pour leur foi et pour l'honneur, les canonades retentissent (détonations en coulisses), et les Turcs, surpris, sont enfoncés. Quelques noms ennemis sont évoqués : Membey de Nigroponte, Siroco d'Alexandrie, Uchalí et son fils Caribey, Alí. Uchalí est décrit de manière parallèle à l'attitude de don Juan, lui aussi juché sur la poupe, exhortant les janissaires en leur affirmant que l'ennemi en face d'eux, bien que composé de diverses nations, n'est en fait qu'une seule tête qu'ils n'ont qu'à couper. Les forces navales ennemies ne doivent pas les effrayer, car leur capitaine n'est qu'un jeune homme de peu d'expérience et presque imberbe, un berger qui conduit son trou-peau à la mort… Rome alors évoque le choc énorme des deux flottes, les coups de canons puissants des galères capitaines, les incendies meurtriers, les mâts et les proues brisés par les éperons ferrés, tandis que don Juan s'écrie : « Saint Jacques, sus à l'ennemi, sus à l'ennemi [41]! » Alí lui rétorque : «Mahomet ! ». D'autres péripéties, très détaillées, sont alors rapportées pour montrer la fureur des combats, le bruit et l'horreur des corps disloqués par les boulets, les soldats qui tombent dans la mer et se noient ou sont brûlés par le goudron, la poix et la résine qui enflamment le bois de ce qui flotte en surface… Tout un lexique maritime et guerrier est ici utilisé par Lope qui nous rappelle la richesse et la précision des termes dont il fit montre auparavant dans son épopée anti-Drake, *La Dragontea*[42]. Enfin, le récit s'accélère, c'est la mort du grand don Bernardino, la fuite d'Uchalí, l'étendard du Turc mis à bas et remplacé par la Croix, tandis qu'en coulisses retentissent des tirs et des chants de victoire. La dernière scène est évidemment une scène de liesse, et de triomphe de la Sainte Ligue sur un ennemi en fuite ou mis en pièce. Un détail macabre devait alors produire son effet sur les planches : don Juan d'Autriche mettant la tête d'Alí sur une pique…

3. *La nueva victoria de don Gonzalo de Cordoba*

Avec cette *comedia* historique, nous avons affaire à une catégorie particulière, la « *comedia* généalogique », où le héros – qui appartient à une famille de la haute noblesse – est aussi apparenté au dernier mécène de Lope de Vega : le duc de Sessa. En effet, ce don Gonzalo de Córdoba – malgré l'homonymie – n'est pas le célèbre militaire que l'on a appelé « le Grand Capitaine », mais un de ses descen-

[40] Nous renvoyons le lecteur hispaniste ou hispanisant aux pages 274b-277b de l'édition espagnole ici utilisée et que nous ne pouvons davantage résumer, ce qui nous sera pardonné étant donné la prolixité du récit.

[41] « ¡Santiago, dice don Juan / cierra España, cierra Espñna ! », p. 276a.

[42] D'ailleurs, il existe une relative proximité dans les dates entre *La Dragontea*, publiée en 1598 à Valence, et la composition de ces vers qui peuvent dater des années 1595-1603. Voir notre « Bibliographie sommaire ».

dants victorieux à la bataille de Fleurus (29 août 1622), et frère du duc de Sessa. Nous connaissons cette *comedia* sous ce titre – qui est celui d'un autographe original conservé à la Bibliothèque Nationale de Madrid[43], mais aussi sous deux autres titres : *La mayor victoria de Alemania*[44], et *Don Gonzalo de Córdoba*[45]. Cette bataille s'intègre dans ce que l'on a appelé « la Guerre de 30 ans », qui est en fait une guerre de religions entre les Catholiques et les Protestants luthériens ou calvinistes, et, dans le cas présent, Lope mettra en scène le heurt à Fleurus entre le chef militaire de la Ligue catholique, don Gonzalo de Córdoba, et les deux aventuriers célèbres qui dirigeaient l'Union protestante, Ernest de Mansfeldt (que Lope appelle « El Bastardo de Mansfelt ») et Christian von Halberstadt (« El obispo de Oltstad »), par ailleurs duc de Brunswick-Lunebourg.

Nous voyons aussi se dérouler – comme dans tant d'autres *comedias* historiques de Lope de Vega –, à côté de l'intrigue principale ou héroïque, une intrigue plus légère, amoureuse, comme ici dès le début lorsqu'échangent des propos galants une dame, Lisarda, et don Juan (Ramírez) qui prend congé d'elle pour partir à la guerre :

> Tandis que là-bas je combattrai,
> combattez vous aussi par ici ;
> car je sais, mon aimée, qu'il y aura
> guerre qui s'achèvera à mes dépens.
> Résistez à la conquête
> de tant de rivaux
> avec dédain, avec rigueur,
> avec un regard qui soit un rempart ;
> car en paiement de tant de fermeté
> je serai vôtre éternellement[46].

Et, comme il se doit dans une *comedia nueva*, il y a place également et à la suite pour des propos amoureux dans le registre comique du *gracioso*, lorsque le valet de don Juan, Bernabé, regrette lui aussi de devoir quitter sa belle (Fulgencia, servante de Lisarda) pour accompagner son maître à la guerre :

---

[43] C'est évidemment l'édition qu'en a faite Menéndez y Pelayo pour la Real Academia Espanola que nous utilisons ici, ou plus exactement sa réimpression en 1970 (voir notre bibliographie).

[44] Publiée en 1637 dans une collection d'œuvres posthumes de Lope, *La Vega del Parnaso.*

[45] Dans la Parte 24 (appelée « extravagante ») du théâtre de Lope, publiée à Saragosse en 1641.

[46] « Mientras allá pelearé, / pelead también aca ; / que ya sé, mi bien, que habrá / guerra que en mi daño pare. / resistid a la conquista / de tantos competidores / con desdenes, con rigores, / el muro de vuestra vista ; / que en pago desta firmeza / seré vuestro eternamente. », p. 302a.

Je ne te demande qu'une seule chose, Fulgencia,
c'est que tu sois ferme, et que résiste
à tant de conquêtes d'autres laquais
ta pensée en mon absence ;
car en paiement de tant de fermeté
je serai tien éternellement[47].

Mais revenons au contexte belliqueux lui-même, aux forces en présence, et aux échanges entre les chefs militaires dans les deux camps. Une didascalie évoque avec quelque réalisme l'apparence de l'évêque *condottiere* : « […] et qu'entre en scène le bâtard de Mansfelt, l'Évêque avec sa soutane violette, plastron et épaulières, un chapeau violet et ses armes[48] ». Le « Bâtard » – comme le nomme Lope – rappelle à « l'Évêque » que, si « le Córdoba espagnol » a déjà remporté sur eux deux victoires, cette fois, il est confiant d'autant plus qu'il peut compter sur seize mille hommes « aux confins français » :

L'envie des deux victoires
que le Córdoba espagnol a remportées sur nous
ne fut pas si facile à supporter, ni de sa gloire
si bref le souci entre nos peines,
que l'oubli obscurcisse le souvenir
qui m'oblige à me venger,
ainsi que ma propre valeur que je peux te louer,
car du comte de Mansfelt, mon père, je suis héritier.
Dans les confins français je disposerai avec courage
seize mille soldats, puisqu'on m'appelle,
car il sera inévitable de perdre l'occasion
s'ils se dispersent parce qu'on ne vient pas à leur secours :
tu verras alors quelle poitrine courageuse
tous ceux qui n'aiment pas l'Espagne ni sa loi,
comme si les offenses étaient les leurs,
vont récupérer les étendards perdus.
Par la terre du duc de Lorraine
je suis passé avec mes hommes si promptement
que ses armes à peine me donnent quelque peine,
et désormais il m'est égal qu'il tente une sortie.

[47] « Sólo te pido, Fulgencia, / que estés firme, y que resista / tanta lacayil conquista / tu pensamiento en mi ausencia ; / que en pago desta firmeza / seré tuyo eternamente. », p. 302b.
[48] « … y salga el bastardo de Mansfelt, el Obispo con sotana morada, peto y espaldar, y un sombrero morado y sus armas », p. 309a.

Les troupes que le baron de Tilly[49] commande,
et celles qu'anime l'Espagnol vaillant,
me suivent, dit-on, mais il est trop tard[50].

À l'acte II, nous apprenons par « Madama Laureta » que l'ennemi catholique (Gonzalo) ne dispose que de trois mille hommes contre dix mille pour les chefs de guerre protestants. Plus loin, par le récit de Bulpin, un aubergiste interrogé par le capitaine espagnol Medrano, nous constatons les ravages causés par l'ennemi « hérétique » ou protestant (l'évêque se fait traiter d'« Évêque possédé du démon ») : dix villages incendiés, les églises profanées. Ensuite, nous entendons « le Bâtard » (Ernest de Mansfelt) s'étonner de l'audace du général espagnol qui s'est lancé à sa poursuite, avec si peu de moyens, tandis que « L'Evêque » (Christian von Halberstadt) lui rappelle quelques faits d'armes retentissants en ces termes :

C'est un homme qui sortit à la rencontre
de Frédéric le Palatin lorsqu'il entra par les terres de Lantgraves,
accompagné du marquis de Tourlac,
un homme qui égorgea les gens que tu sais,
qui mit en fuite l'infanterie
tel l'aigle royal effrayant les oiseaux peureux,
infanterie qui après avoir abandonné les armes
fut massacrée par les manants ;
un homme qui vainquit mon frère le duc,
alors qu'il disposait de soixante-seize enseignes de cavalerie,
et de la cavalerie la plus belle,
qu'il était suivi par des étendards belliqueux,
et aussi d'une brillante infanterie,

[49] Le comte Tserclaes-Tilly (« baron » pour Lope) fut le général des troupes de l'empereur Ferdinand II. C'est lui qui – selon d'autres sources – aurait vraiment écrasé les troupes des chefs de guerre protestants…

[50] « No fue la envidia de las dos victorias / que el Córdova español nos ha ganado, / tan fácil de sufrir, ni de sus glorias / tan corto en nuestras penas el cuidado, / que obscurezca el olvido las memorias / que a la venganza tienen obligado / cuanto valor que encarecerte puedo, / del conde de Mansfelt, mi padre, heredo. / En el confin francés pondré animoso / dieciséis mil soldados, pues me llaman, / que perder la ocasión será forzoso, / si por no socorrelos se derraman : / tú verás con qué pecho valeroso / cuantos a España y a su ley desaman, / como si suyas las ofensas fueran, / las perdidas banderas recuperan. / Por la tierra del duque de Lorena / tan ligero he pasado con mi gente / que sus armas apenas me dan pena, / y ya no importa que salir intente. / La gente que el barón de Tilli ordena, y la que anima el paó62 ٭62626262626262626262626262626262626262626262s esiteratura, cultura, XVIII, uab, Barcelona, 2012, p. 40-62.62626262626262626262626262626262626262626262626262626262626262626262ñol valiente, / dicen que me han seguido, mas ya es tarde. », 309b.

puisqu'elle était formée des plus fameuses nations,
six régiments, lorsque du côté fort
de Freideburg il prenait ses quartiers.
Sur les rives du fleuve Main,
il attaqua passant outre les tranchées,
et gagnant le réduit, plein d'eau,
il repoussa bataillons et bannières,
où dans l'eau et la vase profonde
peuplèrent égorgés les rives
tant de soldats nôtres, que ses poissons
burent du sang, et même encore chaud parfois,
pourquoi cela t'effrayerait-il donc qu'il ait l'audace
de nous attaquer avec deux mille chevaux[51] ?

On le voit bien avec ce portrait saisissant d'un chef de guerre espagnol en action, l'objectif de Lope de Vega est bien d'insister sur le côté implacable, redoutable, voire exterminateur de don Gonzalo de Córdoba, le frère du duc de Sessa, son mécène, tout en montrant la supériorité écrasante d'un général catholique (qui se bat pour la vraie foi et l'Église) sur les « hérétiques » protestants. À l'acte III, par ailleurs, le général Gonzalo insiste bien sur le sens religieux de la guerre qu'il mène en ces termes : « Nous autres, avec nos mains faites pour vaincre, / que pouvons-nous craindre ? La foi nous guide, / tandis que ces luthériens barbares et vils, / c'est la cupidité, l'ambition et l'hérésie qui les guident.[52] » La guerre menée par la Ligue Catholique dans la Guerre de Trente Ans est une juste guerre, dans la mesure où elle est menée pour servir Dieu et le Roi, et mourir pour eux et l'Église est un sacrifice à assumer, tel est le message que le dramaturge Lope de Vega délivre par la bouche de son personnage don Francisco de Ibarra, blessé mortellement[53].

[51] « Hombre que a Federico Palatino, / cuando entró por las tierras de Lantgraves, / y al Marqués de Tourlac salió al camino, / y degolló la gente que tú sabes, / de quien la infantería huyendo vino / cual de águila real tímidas aves, / que dejando las armas de las manos / mataron por los bosques los villanos ; / quien a mi hermano el Duque, y que traía / setenta y seis cornetas valerosas, / y de la más gentil caballería, / que siguieron banderas belicosas, / y también de lúcida infantería, / pues fue de las naciones más famosas, / seis regimientos, cuando al fuerte lado / de Frideburg se hallaba acuartelado. / En las riberas del corriente Meno, / acometió pasando las trincheras, / y ganando el reducto, de agua lleno, / retiró batallones y banderas, / donde en el agua y en el hondo cieno / poblaron degollados las riberas / tantos soldados nuestros, que sus peces / bebieron sangre, y aun caliente a veces, / ¿qué te espanta que tenga atrevimiento / de acometernos con dos mil caballos ? », p. 323a.
[52] « Nosotros, a vencer hechas las manos, / ¿qué podemos temer ? La fe nos guía, / y a estos bárbaros viles luteranos, / la codicia, ambición y herejía », p. 326b.
[53] Voir p. 337b.

« Phénomène social » des plus spectaculaires, selon Gaston Bouthoul, le spectacle de la guerre ne pouvait pas échapper à l'art du grand dramaturge que fut Lope de Vega, lui qui semblait avoir représenté sur les planches tout ce qui était humain et, dans une certaine mesure, tout ce qui était objet de connaissances et de croyances. La palette dramatique de Lope est des plus riches, dans les nuances et la variété des couleurs, et dans cette étude nous n'avons pu faire état que de trois batailles dont une navale, la célèbre bataille de Lépante où le génial Cervantès perdit l'usage de son bras gauche sous le feu d'une arquebusade turque. Le défi était grand, mais Lope sut le relever dans *La Santa Liga* comme nous l'avons montré. Les deux autres batailles auxquelles nous nous sommes intéressé, avec *El asalto de Mastrique* (1579) et *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, soit la première bataille de Fleurus (1622), renvoient à deux guerres européennes meurtrières, surtout dans le cas de la deuxième *comedia* où il s'agit du premier conflit des Temps modernes s'inscrivant dans la Guerre de Trente Ans (1618-1648), tandis que la première renvoie à la Guerre de Quatre-Vingts Ans (1568-1640) où l'empire espagnol se trouva aux prises avec la révolte des Pays-Bas.

Lope de Vega a participé lui-même à des expéditions militaires navales et terrestres, et n'a pas qu'une connaissance théorique, livresque, de la guerre. Dramaturge, il sait tirer profit de son art pour rendre vivant sur scène le spectacle violent et haineux de la guerre, et les évocations sanglantes de victimes ne manquent pas sans qu'on y décèle un goût particulièrement morbide pour cet aspect des choses. Patriote, il est déterminé à contribuer à la prise de conscience d'une identité nationale avec ses *comedias historiques*[54]. Mais il veut montrer aussi que l'on ne défie pas impunément la grandeur de l'Espagne, sa toute-puissance militaire, et son pouvoir impérial catholique.

Christian ANDRÈS
Université de Picardie Jules Verne (Amiens)

[54] Voir l'intéressante étude de Teresa Ferrer Valls, « Lope y la creación de héroes contemporáneos… », UAB, Barcelona, 2012.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Sources

* Vega, Lope de, *El asalto de Mastrique / por el príncipe de Parma*, *Parte IV*, Madrid, 1614; Biblioteca de Autores Espanoles (= BAE), *Obras de Lope de Vega, XXII*, *Crónicas y leyendas dramáticas de España*, éd. de la Real Academia de España (= RAE) par Menéndez Pelayo, Madrid, 1901; réimpresssion par les Ediciones Atlas, Madrid, 1969.

_____, _____, *La Santa Liga* (*La batalla naval*), *Parte XV*, Madrid, 1621; BAE*, Obras de Lope de Vega, XXVI*, *Crónicas y leyendas de España*, éd. de la RAE par Menéndez Pelayo, Madrid, 1902; réimpression par les Ediciones Atlas, Madrid, 1969.

_____, _____, *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, (*Don Gonzalo de Córdoba*), *Parte XXIV*, Zaragoza, 1641; BAE, *Obras de Lope de Vega, XXVIII*, *Crónicas y leyendas dramáticas de España y comedias novelescas*, éd. de la RAE par Menéndez Pelayo, Madrid, 1902; réimpression par les Ediciones Atlas, Madrid, 1970.

Ouvrages

* Bouthoul, Gaston, *Le phénomène-guerre*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1962.
* Maravall, José, *La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona, 1975.
* Menéndez Pelayo, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, VI, CSIC, Aldus, Santander, MXMXLIX.
* Vega, Lope de, *La Dragontea*, éd. Pedro Patricio Mey, Valencia, 1598 ; *La Dragontea / Poème héroïque*, 1ère trad. française par Christian Andrès, Elisabeth Delrue, Renée Fauveau, Editions Publibook Université, Paris, 2005.

Articles

* Andrès, Christian, « Le *Guanche* de Tenerife dans une *comedia* de Lope de Vega : un étranger ennemi, un sauvage ou un barbare ? », *L'étranger (l'autre) au théâtre, Théâtres du Monde*, Cahier n°27, ARIAS, Université d'Avignon, p. 37-51.
* Ferrer Valls, Teresa, « Lope y la creación de héroes contemporáneos : *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* y *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz* », in *Anuario Lope de Vega*, Texto, literatura, cultura, XVIII, uab, Barcelona, 2012, p. 40-62.

SHAKESPEARE ET LA GUERRE

Tolstoï, qui détestait Shakespeare, aurait dû pourtant le considérer comme un de ses prédécesseurs, car une grande partie de l'œuvre de l'auteur anglais pourrait s'intituler « La guerre et la paix ». L'auteur en question n'est naturellement pas le seul à avoir fondé ses structures dramatiques sur un combat qui au dénouement se résout dans les tragédies par la défaite et la mort, ou dans les comédies et les tragi-comédies par la réconciliation. Les dissensions sur lesquelles se fondent la plupart des ressorts dramatiques n'ont parfois qu'un caractère domestique ou politique, mais la violence belligérante, accompagnée de ruses et de mensonges, la stratégie et la tactique sous toutes leurs formes, les péripéties qui rythment le déroulement des conflits occupent une grande place dans son œuvre et dans celle de beaucoup de ses confrères, comme dans l'Histoire qui leur sert de source privilégiée.

Qu'un auteur de drames ait trouvé une source d'inspiration dans les drames réels qui se sont joués dans le passé – et continuent aujourd'hui – n'a rien d'insolite. Beethoven n'a composé qu'une symphonie héroïque, mais Shakespeare en a composé plusieurs. Énumérer le nombre de batailles représentées sur scène ou mentionnées dans le texte prendrait beaucoup de place. On pourrait écrire une thèse de mille pages sur le thème de la guerre dans ce corpus, ou un gros volume collectif mené par un général au moins de brigade, à la tête d'une armée d'universitaires de tous grades. Même les comédies, particulièrement les comédies dramatiques telles que *Beaucoup de bruit pour rien* ou *Tout est bien qui finit bien* contiennent des épisodes guerriers. On y noterait entre autres bizarreries que la connaissance étendue que Shakespeare avait des armes ne l'empêchait pas de commettre allègrement des anachronismes, comme celui qui fait tonner l'artillerie lourde dans *Le Roi Jean*, dont l'action se déroule au cours des premières années du XIII^e^ siècle. Il y a peut-être à tirer une conclusion de ce qu'on pourrait considérer dans ce cas comme une erreur, si les drames historiques avaient une fonction strictement documentaire. On peut penser que ce manque de scrupule en matière d'armement et autres détails techniques vient de ce que l'auteur traite de la guerre en général, au-delà des conflits particuliers et de leur environnement situé en des temps et espaces précis. Bien que la période élisabéthaine ait connu d'assez longues périodes de paix, personne n'avança la théorie de la fin de l'Histoire, qui se confond avec le rêve de la paix perpétuelle, qu'avait voulu matérialiser le cardinal Wolsey, du temps d'Henri VIII, longtemps avant Kant. La guerre est toujours menaçante. Aucune nation n'est immunisée contre ce fléau récurrent. On a quelquefois le sentiment, quand on lit ou entend la formule inventée par Francis Fukuyama, « la fin de l'Histoire », que cette expression signifie la fin des guerres, comme si la guerre était le moteur de l'Histoire, comme s'il n'existait pas d'Histoire sans guerre. Les peuples heureux n'ont pas d'Histoire, dit-on, donc ne connaissent pas la guerre. C'est en tout cas une pensée qui vient à l'esprit de quiconque visite la série des drames historiques de Shakespeare, mais elle correspond aussi à une récurrence opiniâtre qui semble ne pas avoir de fin.

Il n'y a pas de place ici pour un catalogue complet de tous les aspects de la question. À la guerre comme à la guerre, il faut se contenter d'une brève succession de pièces et de morceaux, car la prolifération des situations guerrières dans cet ensemble dramatique présente un risque d'encombrement et de confusion. On y trouve tout et le contraire de tout, ce qui rend difficile un travail de synthèse.

Une première difficulté – mais dans Shakespeare comme chez tous les grands auteurs les difficultés stimulent la réflexion et donnent l'envie d'enquêter jusqu'au fond du texte – apparaît dès qu'on lit le titre donné à l'ensemble des articles publiés dans ce recueil. Il contient une expression devenue familière : Le bruit et la fureur. Tout le monde sait que ces mots, *sound and fury*, sont prononcés par Macbeth à la fin de la pièce, immédiatement après avoir appris la mort de sa femme :

> La vie n'est qu'une ombre qui marche, un pauvre acteur
> Qui se pavane et frétille pendant son heure sur la scène,
> Et puis on ne l'entend plus ; c'est une histoire
> Racontée par un idiot, pleine de bruit et de fureur
> Ne signifiant rien. *Macbeth* V.v.24-28

Apparemment cet étalage de nihilisme ne dénonce pas l'absurdité de la guerre, mais plutôt celle de la vie et de la mort. Ce n'est pas non plus pour situer l'un de ses romans dans un contexte militaire que Faulkner a emprunté ce binôme à Shakespeare. Cependant, pour revenir à celui-ci, si l'on jette un regard rétrospectif sur ce qui s'est passé et s'est dit dans la tragédie écossaise – c'est la périphrase que par superstition les acteurs britanniques utilisent pour désigner la pièce dont il est interdit entre eux de faire entendre le nom –, on trouve un lien subtil et éclairant entre la désespérance de Macbeth et le thème de la guerre, qui donne lieu à une série de variations et de développements. Il est énoncé dès l'ouverture par les trois *Weird Sisters* – les Sœurs Mystérieuses, improprement appelées les Sorcières[1], alors que, créatures surnaturelles et immortelles, elles évoquent plutôt les Parques ou les Nornes. On peut les imaginer assises sur un nuage en train de contempler en vue plongeante, tels des vautours qui se préparent au repas étalé sur le sol par la grande ravageuse de vies humaines, le combat où sur la terre s'affrontent deux armées. Peut-être y voient-elles un spectacle excitant et rassurant, comme celui du naufrage auquel on peut assister sans risque du haut d'une falaise, *Suave mari magno*… Elles promettent de se rencontrer à nouveau quand le tohu-bohu (*the hurly-burly*) sera fini, quand la bataille sera perdue et gagnée (*lost and won*). Le bruit et la fureur se font déjà voir et entendre. Pourquoi « perdue et gagnée » ? Parce qu'il y a un gagnant et un perdant ? En partie oui, mais sans doute aussi parce que, vue

[1] Le mot *witch* apparaît dans les didascalies, pour désigner les personnages en question, mais dans l'anglais du temps de Shakespeare il recouvre un champ sémantique plus vaste que le mot français *sorcière*. Il peut désigner une fée maléfique. La mythologie germano-scandinave garde une certaine présence dans son œuvre.

du ciel, l'ineptie destructrice du combat où s'entretuent les hommes contient une synthèse paradoxale entre la victoire et la défaite. En réalité, comme chacun des adversaires a subi des pertes, il n'y a que des vaincus. Comme les *Weird Sisters* font partie du clan d'Hécate[2], la déesse du Mal, elles n'ont aucune pitié pour les créatures qui mettent leur énergie et même leur intelligence – il existe un art et même une déontologie de la guerre, dont se réclame de façon quelque peu risible le capitaine gallois Fluellen dans *Henri V* – au service de la mort. Elles pourraient s'écrier : « Viva la muerte ! » pour reprendre une exclamation prêtée à un général espagnol pendant la guerre civile. Tout cela mène l'esprit des spectateurs vers une vision absurdiste de la guerre, considérée comme un fléau incompréhensible et pourtant réel, d'origine démoniaque, celui que représente l'allégorie peinte par le Douanier Rousseau. On y voit un phénomène *sui generis*, une épidémie ravageuse qui fait partie des forces obscures de la nature et qui a pour dessein de tuer les hommes longtemps avant qu'ils aient atteint le terme naturel de leur vie. À moins que la Nature elle-même, parmi ses obscures motivations, ait le souci de procéder de cette façon à un éclaircissement démographique, qui ne peut pas se confondre avec la sélection théorisée par Darwin, puisqu'à la guerre ce ne sont pas forcément les meilleurs qui survivent. Comme on peut s'y attendre de Ionesco, son *Macbett* donne une version ostensiblement absurdiste du thème traité par Shakespeare.

Le théâtre n'a donc pas manqué d'illustrer cette conception fataliste et désolante. Dans *Mutter Courage und ihre Kinder* (1939), dont l'action se déroule pendant la terrible guerre de Trente Ans, Bertolt Brecht ne prend parti pour aucun des belligérants, tous victimes d'un conflit irrationnel, qui ne provoque que corruption et destruction. L'optimisme utopique du titre que Giraudoux a donné à sa pièce *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935) conduit le public vers un retournement pessimiste. Les efforts des négociateurs ne servent à rien, vouloir éviter la guerre, c'est comme chercher à abolir la mort. Shakespeare a traité de la guerre de Troie lui aussi, dans le poème narratif qui s'intitule *Le Viol de Lucrèce*, et au théâtre dans *Troïlus et Cressida* qui contrairement à ce qu'on pourrait déduire du titre, a la guerre pour sujet principal, à la suite d'une bifurcation inattendue à partir du poème de Chaucer, ce dernier ayant suivi de près le récit de Boccace qui s'intitule *Il filostrato*[3]. La séparation tragique entre les deux personnages éponymes a pour cause

[2] Les commentateurs qui attribuent à quelqu'un d'autre que Shakespeare la présence d'Hécate dans la pièce font preuve d'un aveuglement consternant. Voir mon article "The Authenticity of the Hecate Scenes in *Macbeth*: Arguments and Counter-arguments". *French Essays on Shakespeare and his Contemporaries, ' What would France with us*? ', Jean-Marie Maguin, Michèle Willems, editors, University of Delaware Press, Newark: 1995. Hécate et ses acolytes ne se contentent pas de prédire l'avenir, elles le manipulent, notamment quand il s'agit de monter les hommes les uns contre les autres, et de les faire revenir à la sauvagerie primitive.

[3] Le mot *filostrato* est un néologisme fantaisiste inventé par Boccace qui signifie un homme terrassé par l'amour. Cela indique que Boccace et Chaucer ne se sont servis de la guerre de Troie que comme décor d'une histoire d'amour malheureux. L'origine de la légende se trouve dans le poème narratif de Benoît de Sainte-Maure qui s'intitule *Le roman de Troie.*

principale dans Shakespeare la situation guerrière du drame plus que le caractère de l'héroïne, contrainte à une infidélité qui lui est imposée. C'est Homère travesti, en plus grinçant et poignant que le *Virgile travesti* de Scarron. Shakespeare s'est livré à une déconstruction parodique et satirique de l'héroïsme. On y voit avec effarement Achille faisant assassiner Hector désarmé par ses Myrmidons. Après le discours d'Ulysse qui, en s'appuyant sur le principe que la discipline constitue la force principale des armées, explique comment il faut s'y prendre pour détruire la ville de Troie, sans s'occuper de démontrer le bien-fondé de cette défondation, on entend un discours d'Hector énumérant les raisons qui devraient pousser les Troyens à restituer Hélène aux Grecs et donc à obtenir la paix, mais il termine son argumentation par un retournement dialectique en déclarant que l'honneur exige des Troyens qu'ils poursuivent la guerre.

L'honneur, il en sera question plus loin, mais qu'il soit permis d'introduire ici deux digressions. À propos de l'extrait du *De natura rerum* (II, 1-6) cité plus haut

> *Suave, mari magno turbantibus aequora ventis*
> *e terra magnum alterius spectare laborem;*
> *non quia vexari quemquamst jucunda voluptas,*
> *sed quibus ipse malis careas quia cernere suavest.*
> *Suave etiam belli certamina magna tueri*
> *per campos instructa tua sine parte pericli;*

il vient à l'esprit que la violence au théâtre, en particulier la violence guerrière, peut avoir sur les spectateurs un effet paradoxalement euphorique, ce que les législateurs du théâtre classique en France ont jugé honteux et inadmissible, contraire aux impératifs catégoriques de la sacro-sainte bienséance. Quand les œuvres de Shakespeare ont pénétré en France les diverses brutalités représentées sur la scène, notamment celles qui appartiennent intrinsèquement au registre guerrier, ont commencé par subir des édulcorations, puis peu à peu ont pris corps, provoquant deux courants de réaction opposés. Une partie de l'opinion s'est insurgée contre cette irruption de barbarie homicide sur la scène des théâtres, tandis qu'à l'inverse, notamment pendant la période romantique, les vainqueurs de la bataille d'*Hernani* se réjouissaient de voir d'autres batailles sur les scènes, démolissant à coups de canons les conventions canoniques.

Le cinématographe ne fait pas intrinsèquement partie du domaine traité dans la présente revue, mais on peut rappeler que le contenu batailleur de plusieurs pièces de Shakespeare n'a pas manqué de stimuler l'activité des réalisateurs de films, ainsi que celle des producteurs qui possèdent le nerf de la guerre, donc de quoi payer les figurants mercenaires, avec l'intention de faire frémir les specta-

---

Ce titre met la guerre de Troie au premier plan, ce qu'a fait en grande partie Shakespeare, mais il est peu probable qu'il s'en soit inspiré directement. Il connaissait *L'Iliade*, dont il existait déjà plusieurs versions en anglais, traduite du français plutôt que de l'original grec.

teurs, de plaisir plus que de peur. Voir et entendre la bataille d'Azincourt et celle de Bosworth chez Laurence Olivier, celle de Shrewsbury chez Orson Welles (dans *Chimes at Midnight*), ou celle de Philippes dans le *Julius Caesar* de Mankiewicz, accompagnées par des musiques qui contiennent beaucoup de bruit et un peu de fureur, signées William Walton, Angelo Francesco Lavagnino, et Miklós Rózsa, c'est associer Shakespeare à un type de plaisir et d'émotion qui n'a pas forcément le pacifisme pour base, sinon une sorte de pacifisme passif. Le spectateur – on s'abstiendra par décence d'utiliser le mot voyeur – tranquillement assis sur son fauteuil sait qu'il ne risque rien à regarder un simulacre de combat, qui n'est pas toujours sans danger, car même si les affrontements de gladiateurs sont passés de mode, certains cascadeurs ont perdu la vie lors d'une prise de vues, à la suite d'une chute de cheval ou d'un coup de lance un peu trop réaliste. À l'inverse les cinéastes plus récents, tels que Kenneth Branagh, se sont efforcés d'instiller une dose d'antimilitarisme dans leurs tournages de scènes guerrières, parfois projetées sur l'écran en mouvement ralenti, pour créer un effet de distanciation. L'épopée fait place alors à la tragédie, mais parfois défigurée stylistiquement et poussée à la dérision. Il est peut-être regrettable que les scénographes actuels, sous prétexte d'actualiser la thématique de la guerre qu'on trouve dans le théâtre classique, éprouvent le besoin de munir Brutus, Coriolan ou Octave de mitraillettes, d'explosifs et d'appareils téléphoniques. Ce n'est pas l'actualisation qu'on obtient, mais la dérision, la bouffonnerie, c'est faire de l'Offenbach sans le savoir. Quand le théâtre lui-même se donne en spectacle au second degré, la substance de l'œuvre disparaît, aspirée par les coulisses.

La référence à la tragédie conduit à une deuxième digression, qui n'en est pas tout à fait une car l'affluent qu'elle constitue rejoint le courant principal. Si l'on considère la guerre et la violence comme des entités autonomes capables de prendre corps et de faire régner le mal parmi les hommes, il s'ensuit que la notion même de tragédie peut les inclure dans son champ de significations et de ressorts dramatiques. Quand à la fin de la tragédie de Hamlet Fortinbras déclare que la scène du théâtre, où gisent quatre cadavres, ressemble à un champ de bataille, il sait de quoi il parle. L'assimilation entre la guerre et la tragédie peut, comme le montre l'expérience des débats entre spécialistes, se heurter à une forte opposition[4]. Il existe encore une tradition tenace selon laquelle le concept de tragédie, lié au théâtre depuis son origine, se réfère à des processus psychologiques à base

[4] Souvenir personnel : un jour où dans le cadre de la Société Française Shakespeare se déroulait un colloque sur la tragédie je me suis permis de dire que, dans une perspective shakespearienne les journalistes pour une fois n'avaient pas tort de qualifier de *tragédie* un accident d'avion qui avait eu lieu la veille, causant la mort des passagers et de l'équipage. Je fus rabroué avec indignation et accusé publiquement d'ignorer le sens des mots qui font partie du lexique professionnel. Je me suis consolé en pensant que Shakespeare lui-même, qui non seulement utilise le mot *tragedy* pour désigner des événements funestes, mais en plus quand il le fait se réfère explicitement au théâtre, eût essuyé la même réprobation s'il avait été invité à participer à la séance.

d'*hubris*, d'*hamartia*, de *némésis* et de *catharsis* qui, inspirés d'Aristote, ont été théorisés par Lodovico Castelvetro. Ces notions, auxquelles s'ajoutent souvent des dogmes psychanalytiques, servent de base à de nombreux commentaires explicatifs, auxquels les tragédies de Shakespeare n'ont pas échappé, non sans raison, comme dans le cas de Coriolan, chez qui l'idiosyncrasie guerrière constitue à la fois un motif personnel et la pulsion qui met en mouvement le processus dramatique, mais qui n'occupent qu'une partie du champ sémantique de la notion de tragédie chez cet auteur. Dans son sens littéraire le mot *tragedy* signifie la représentation théâtrale d'événements douloureux et le plus souvent mortifères, mais selon une alchimie typiquement shakespearienne, l'image – métaphore, métonymie ou les deux à la fois ? – se concrétise, le mot *tragedy* devient synonyme de guerre et de bataille. C'est peut-être parce que *Cymbeline* contient une scène de bataille que cette pièce figure parmi les tragédies dans l'édition de 1623. Il s'ensuit donc que, dans le langage de Shakespeare, le mot *tragedy*, prononcé dix fois, de même que *tragic* et *tragical* (quinze occurrences), se réfère tantôt au genre littéraire que pratique la corporation des auteurs dramatiques, tantôt à des événements destructeurs tels que les naufrages, les tremblements de terre, les meurtres et bien entendu les guerres. Par exemple dans *Henri V*, l'archevêque de Canterbury, s'adressant au roi pour le pousser à reprendre le conflit contre la France, lui dit, dans un esprit qui ne paraît pas très évangélique :

> Et votre grand-oncle, Édouard le Prince Noir,
> Qui sur le sol français joua une tragédie,
> Imposant la défaite à tout le pouvoir de France,
> Tandis que son très puissant père sur une colline
> Souriait, debout, regardant son lionceau
> Fouissant le sang de la noblesse française. (I.ii.105-110)

Si l'on peut introduire la notion d'*hubris* dans un commentaire sur ce texte, il faudrait l'appliquer au père du redoutable Prince Noir (voir le portrait que fait de celui-ci Montaigne dans son tout premier essai), le roi Édouard III, qui déclencha la guerre de Cent Ans. Or il n'eut jamais l'occasion de souffrir des conséquences de son ambition conquérante. Le mot *tragédie* dans la tirade de l'archevêque s'applique aux victimes continentales de l'agression – le texte fait allusion à la bataille de Crécy, qui eut lieu en 1346, désastreuse pour la France – tout en rappelant son origine théâtrale, présente dans l'emploi du verbe *joua* (*played*), qui semble relever d'un humour subtil et aussi noir que le prince. Assez souvent le mot *tragedy* signifie simplement la mort violente, comme dans l'*Edouard II* de Marlowe, où le malheureux roi emprisonné dit au bourreau qui vient l'assassiner :

> *I see my tragedy written in thy brow,*
> Je vois ma tragédie écrite sur ton front, (2522)

On remarque que le participe passé *written* (écrite) se réfère au travail que Marlowe lui-même accomplit en écrivant sa pièce. On peut aussi considérer le mot *tragedy* comme une métonymie signifiant la fin brutale d'une vie programmée par le destin. De même Shakespeare fait plusieurs fois allusion au jeu théâtral quand il emploie les mots *tragedy*, *tragic* et *tragical*. On remarque aussi que c'est dans un contexte guerrier que ces mots reviennent le plus souvent, notamment dans la première tétralogie historique. Par exemple dans la première partie d'*Henri VI*, Talbot nomme *tragedy* la mort du comte de Salisbury, tué par une flèche envoyée du haut de la cathédrale d'Orléans pendant le siège de cette ville. Plusieurs autres occurrences vont dans le même sens. Par exemple dans *Richard III* la reine Elizabeth Woodville, veuve d'Édouard IV, associe les mots *tragic* et *violence*, tout en suggérant que le mot *act* a un emploi théâtral :

> *To make an act of tragic violence.*
> Accomplir un acte de violence tragique. (II.ii.39)

Pour revenir à *Macbeth* et au sujet central de cet article, deux guerres font rage dans la pièce, au premier acte celle que mènent les féaux du roi contre les envahisseurs norvégiens soutenus par quelques traîtres, et à la fin celle que les victimes de la tyrannie déclarent contre l'usurpateur sanguinaire. Cette deuxième guerre n'a pas exclusivement le caractère d'une guerre civile, puisque parmi les troupes qui combattent Macbeth, certaines viennent d'Angleterre. Considérée du point de vue écossais, qui diffère de celui des *Weird Sisters*, la première, au cours de laquelle Macbeth fait preuve de loyauté chevaleresque, constitue une guerre défensive. La seconde, considérée du point de vue de Malcolm et de Macduff, du peuple dans son ensemble, et probablement du public qui assiste à la pièce, se présente comme une révolte à la fois punitive et légitime. L'auteur attire la sympathie des spectateurs vers les défenseurs du roi, et plus tard vers les rebelles qui combattent le tyran. Une distance est donc prise avec la notion de calamité absurde que contenait le thème de la guerre selon l'interprétation donnée aux paroles mystérieuses des Sœurs de même dénomination. La notion de guerre juste apparaît soudain à la conscience du commentateur. L'auteur a-t-il sur ce point une position ambiguë ? Oui, mais l'ambiguïté dans Shakespeare n'équivaut pas à de la confusion, de l'incohérence ou de la désinvolture, comme ont pu l'affirmer des critiques comme George Bernard Shaw, Robert Bridges ou E.E. Stoll, pour s'en tenir aux spécialistes anglophones. Cette ambiguïté résulte de la complexité du sujet, non d'un égarement de la pensée. Shakespeare n'est pas l'homme d'une idée fixe. Dans l'Histoire et dans la conscience des hommes l'engagement dans une guerre provoque des sentiments divers, et l'œuvre de Shakespeare en montre toutes les facettes. Shakespeare vivait dans un environnement qui rappelait une présence ou une menace de guerre. Beaucoup de villes étaient encore entourées de remparts, les jeunes gens, y compris dans la paysannerie, étaient très tôt initiés au maniement des armes, on ne construisait plus de forteresses mais il en subsistait dans le paysage. Elles n'avaient pas encore comme aujourd'hui acquis une fonction touris-

tique. L'Angleterre ne comptait pas uniquement sur la mer pour se défendre contre les invasions, l'armée navale, en grande partie fondée par Henri VIII, était toujours prête à intervenir, et des observateurs étaient en permanence postés sur toutes les côtes. La plupart des batailles où s'étaient affrontés les représentants des Deux Roses se trouvaient dans les comtés proches de Londres. Shakespeare, natif du Warwickshire, avait de bonnes raisons de rappeler la destinée à la fois comique et tragique de Richard Neville, comte de Warwick, dit « Le faiseur de rois », qui joue un rôle important dans *Henri VI*.

Les aspects tragiques n'occupent pas tout le terrain, les aspects épiques apparaissent aussi. Cependant l'auteur ne reste pas à la surface, le traitement du thème donne lieu à un approfondissement et à la mise au jour d'une problématique embarrassante.

Dans *Macbeth* le motif de la guerre, associé à la violence criminelle, apparaît de diverses façons, et entre autres d'une manière indirecte quoique essentielle, mettant en cause la notion d'héroïsme et celle de l'honneur. Au cours de la scène de la folie, Lady Macbeth revit en rêve somnambulique une scène précédente, où elle poussait son mari au crime en utilisant l'arme du chantage sentimental et de la provocation :

> Fi, mon seigneur, fi ! Un soldat, et qui a peur ! (V.i.35)

Qu'est-ce qu'un soldat ? Un homme qui parce qu'il a le courage d'assumer le risque d'être tué s'arroge le droit de tuer. Un soldat peureux n'est qu'un oxymore incarné. Plus il tue, plus il exhibe son courage, tel le belliqueux Achille. Ce droit fait de lui un surhomme, presque un dieu, si, comme le soutient Edgar Morin dans son livre *L'Homme et la mort*[5], l'habitude de tuer l'exalte au rang de divinité, au moins dans son imagination. Or le mot *soldat* peut évoquer par un automatisme linguistique la soldatesque, ou sa variante péjorative, *soudard*, et cela fait tomber au plus bas les connotations de ce vocable. Dans *Les deux gentilshommes de Vérone*, Protée fait savoir à Silvia que, si elle ne cède pas à ses désirs, il obtiendra ce qu'il veut à la manière d'un soldat, à la hussarde comme nous dirions aujourd'hui.

> Eh bien, si la douce éloquence des touchantes paroles
> Ne peut aucunement attendrir votre disposition,
> Je vous ferai la cour comme un soudard, à la pointe de l'épée,
> Je vous aimerai contre la nature de l'amour, je vous forcerai. (V.iv.55-58).

Le paradoxe de Macbeth est qu'en assassinant de façon ignominieuse le souverain légitime, transgressant les devoirs sacrés de loyauté et d'hospitalité, établissant une sorte de loi martiale en temps de paix, il croit faire preuve d'un courage à la hauteur de son forfait, et quoi de plus noble que le courage ? De plus, il existe un lien sémantique entre la notion de courage et celle de noblesse. Les deux

[5] Paris, Corréa, 1951, puis Seuil, 1970.

sens du mot *noble* se superposent. Il représente un idéal moral à atteindre ou à posséder, mais aussi une catégorie sociale ; c'est en faisant preuve de cette qualité sur un champ de bataille qu'un homme de basse naissance peut accéder au rang de la noblesse, qu'il transmettra à ses descendants, comme le promet à ses soldats le roi Henri V dans son discours de la Saint-Crépin. On ne sait pas s'il a tenu sa promesse. En poussant au-delà des limites l'exaltation du courage, Macbeth tombe dans la perversion. Même les frémissements de remords qu'il ressent le confortent dans son entreprise, car en les dominant il se complaît dans la conviction qu'il possède une force de caractère peu commune. On en arrive à un paradoxe déconcertant : le déshonneur poussé à l'extrême constitue, du moins par l'effet d'une casuistique biscornue, le sommet du courage, donc de l'honneur, puisque les risques encourus par le régicide incluent non seulement les représailles venues d'une opposition vengeresse et armée, mais en plus, au-delà de l'existence terrestre, celui de la damnation éternelle, explicitement évoquée par le personnage dans plusieurs de ses monologues. Il ressort de tout cela que, innés ou acquis, le caractère et l'intellect du guerrier peuvent avoir même en temps de paix des conséquences fâcheuses, pour lui et aussi pour autrui, ce qui est plus grave. Macbeth a voulu suivre avec quelques siècles d'avance le précepte de Nietzsche selon lequel il faut vivre dangereusement[6], il a voulu donner un sens à la vie, et il finit par déclarer qu'elle n'en a aucun, en généralisant abusivement à partir de son cas individuel. On peut estimer que contrairement à ce qu'il dit l'histoire de Macbeth, bien que pleine de bruit et de fureur, n'a pas été racontée par un idiot ni qu'elle ne signifie rien.

Évitons cependant les généralisations abusives, ne déduisons pas de la déplorable histoire de Macbeth qu'un assassin ou qu'un reître sommeille sous tous les casques et sous tous les képis.

Incidemment, l'emploi du mot *casuistique*, appliqué aux discours autopersuasifs de Macbeth, peut sembler saugrenu auprès de la partie du public qui considère que le texte d'une pièce de théâtre ne constitue qu'un épiphénomène, un excipient enrobant la vraie substance de l'œuvre, à savoir les caractères, les passions, la libido. Le piège du psychologisme est toujours béant. Il consiste à considérer les motivations de Macbeth comme irrationnelles, dues à un double envoûtement, sous l'influence de sa femme et des *Weird Sisters*, ou à la puissance du désir, à des pulsions psychiques, voire issues de l'inconscient. Il est exact que la pièce comporte des éléments oniriques et fantastiques, et que les personnages ne sont pas des abstractions, mais ce n'est pas une raison pour escamoter le texte, ainsi que la rhétorique qui constitue l'un des moteurs de l'action. Ces remarques ne sont pas aussi marginales qu'elles peuvent paraître, elles concernent le sujet traité ici. Les

[6] « Le secret de récolter la plus grande fécondité, la plus grande jouissance de l'existence, consiste à *vivre dangereusement* ! Construisez vos villes au pied du Vésuve ! Envoyez vos vaisseaux dans les mers inexplorées ! Vivez en état de guerre avec vos semblables et avec vous-mêmes ! » *Le Gai savoir* §283. Traduction de Pierre Klossowski. Paris, Gallimard, 1982, p. 194.

guerres, les révoltes ou les révolutions ne dérivent pas toutes des forces obscures et instinctives du psychisme individuel ou grégaire. Elles proviennent parfois de la force et de l'apparente rationalité d'une argumentation. L'œuvre de Shakespeare donne de nombreux exemples de discours présentant la guerre comme l'inévitable poursuite de la politique par d'autres moyens. Comme il existe un lien étroit entre la politique et les arts du langage, l'exhortation belliqueuse permet à l'auteur dramatique de cultiver l'éloquence. Les entrées en guerre, ou les préludes aux combats, dans le théâtre de Shakespeare comme dans la réalité historique, sont souvent précédés de discours justificatifs et émotifs. Le public n'a pas forcément pour réaction immédiate d'aller s'engager dans l'armée, mais il peut au moins éprouver une certaine empathie avec les personnages qui savent comment, par la parole, éperonner leurs hommes vers le combat autant que leurs chevaux. L'éloquence martiale, cultivée par les auteurs dramatiques et particulièrement par Shakespeare, met en œuvre plusieurs des fonctions du langage énumérées par Roman Jakobson : les fonctions conative, pathétique, référentielle et même poétique. D'autres linguistes ont ajouté la fonction performative.

On pourrait objecter ici que le meurtre de Duncan n'est pas à proprement parler un acte de belligérance et ne relève pas du sujet traité. Ce serait négliger que le langage utilisé par Shakespeare crée, ou mieux encore, révèle le lien qui existe entre le thème du crime et celui de la guerre. C'est en exaltant les qualités de chevalier sans peur sinon sans reproche de son mari que Lady Macbeth le persuade d'aller jusqu'au bout des valeurs militaires, ce jusqu'auboutisme atteignant le crime. Selon la formulation saisissante d'Andrew Bradley[7], Macbeth commet son meurtre comme s'il s'agissait d'un devoir effroyable à accomplir, un devoir militaire en somme, puisque c'est pendant une guerre que la notion de devoir tend à s'exonérer des impératifs de la morale ordinaire. Il aurait pu en dire autant de Lady Macbeth. Le sixième commandement n'est pas souvent respecté pendant un conflit guerrier. Il s'ensuit de ces circonstances des dilemmes qui se transforment facilement en ressorts dramatiques.

La mention de Lady Macbeth rappelle la présence d'un élément important, qui appartient ou appartenait à la mentalité collective. Si le courage représente la vertu suprême, on a vite fait de se rappeler qu'il existe dans l'étymologie une parenté étroite autant que troublante entre les mots *vertu et virilité*, particulièrement vivace en italien, où le mot *virtù* contient les deux sèmes. En anglais le mot *virtue* et le mot *man*, ainsi que ses dérivés, proviennent de sources différentes, mais Lady Macbeth n'a pas besoin d'avoir étudié la philologie pour jouer sur l'orgueil masculin de son époux. Elle est convaincue que la faiblesse proverbiale de son sexe constitue un handicap lorsqu'il s'agit de prendre part à une entreprise héroïque,

[7] Cette formule, *an appalling duty*, un devoir effroyable, est citée par George Wilson Knight dans son essai « Brutus and Macbeth » qui fait partie du recueil *The Imperial Theme* (Londres, Methuen, 1931, page 125), mais il n'indique pas la référence. La phrase ne figure pas dans le *Shakespearean Tragedy* d'A.C. Bradley (Londres, Macmillan 1904). Elle est peut-être tirée d'un autre ouvrage de cet auteur.

l'assassinat d'un roi dans son sommeil, chez elle, au mépris des règles de l'hospitalité, en constituant un exemple hyperbolique. Elle invoque tous les démons de la nuit pour qu'ils la désexualisent : « Unsex me here ! », et elle ne cesse de rappeler à son mari que puisqu'il a la chance d'être un homme, non une femme, il doit prouver sa virilité en surmontant la peur. Elle pourrait dire : « on ne naît pas homme, on le devient ». Elle ne surmonte pas seulement la peur, elle veut se situer au-delà du bien et du mal, ce qui en réalité équivaut à choisir le mal. Elle en fait l'éloge avec autant de conviction qu'un prédicateur faisant l'apologie du bien. Est-ce le contexte guerrier qui entraîne ce renversement des valeurs ? Ce n'est pas impossible. *Et in terra bellum hominibus malae voluntatis.*

En l'occurrence ce qu'elle appelle la peur devrait plutôt porter le nom de conscience, et on remarque que le courage des deux meurtriers ne va pas jusqu'à revendiquer leur acte. Ils se prétendent horrifiés – en vérité ils le sont, d'une certaine manière – et ils accusent de parricide les deux fils du roi. L'hypocrisie est un hommage que le vice rend à la vertu, et sur ce point c'est de la vraie vertu qu'il s'agit. Il est vrai cependant que l'hypocrisie défensive, qui consiste simplement à dissimuler le vice, n'a pas tout à fait la même nature que celle qui fait partie de l'arsenal machiavélien des aspirants au pouvoir. À défaut d'être reconnue universellement comme une vertu, l'ambition cultivée par ceux qui pratiquent la morale des seigneurs, comme dirait Nietzsche, est censée donner un sens à la vie.

L'irruption de l'opposition entre le masculin et le féminin ne constitue pas un détail accessoire. Elle a un lien étroit avec le thème de la guerre dans l'œuvre de Shakespeare, y compris dans les poèmes. Dans *Le Songe d'une nuit d'été*, Thésée rappelle à Hippolyte, l'ex-reine des Amazones devenue son épouse, que c'est avec son épée qu'il l'a conquise et même séduite. Au contraire dans *Vénus et Adonis*, Vénus oppose l'amour à la guerre, quand elle raconte à Adonis comment elle a conquis et séduit le dieu Mars.

> Par-dessus mes autels il suspendit sa lance,
> Son bouclier meurtri, son cimier insoumis.
> Pour me plaire il apprit les ébats et la danse,
> Les fredaines, les jeux, les plaisirs et les ris.
> Fi du tambour grossier, de l'enseigne amarante,
> Mes bras furent son champ, et ma couche sa tente.
>
> Moi, Vénus, j'ai vaincu ce tyran arrogant,
> Le menant prisonnier d'une chaîne de roses.
> L'acier trempé cédait à son bras tout-puissant,
> Mais l'esclave j'en fis de mes coquettes poses. (103-112)

À la fin d'*Henri V*, la reine Isabeau de Bavière, l'épouse de Charles VI, demande à intervenir dans le débat diplomatique qui mène au traité de Troyes, afin, dit-elle, qu'une présence féminine puisse aider la cause de la paix.

Les mères et les épouses de guerriers qu'on rencontre dans les pièces de Shakespeare ne manifestent guère d'enthousiasme envers les départs pour la campagne militaire de leur fils ou de leur conjoint. Lady Macbeth elle-même ne fait pas exception, contrairement à ce qu'on pourrait attendre d'elle. Les exploits surhumains accomplis par son mari, qui lui ont valu deux nouveaux titres nobiliaires avec les possessions qui les accompagnent, ne lui suffisent pas. Le prestige du guerrier téméraire, bravant la mort à chaque instant, n'a pas sur elle la fascination érotique qu'on lui prête traditionnellement. Elle n'apprécie le courage militaire que pour les bénéfices qu'on peut en tirer, la couronne particulièrement. Confrontée à la violence quotidienne qui accompagne la tyrannie elle s'effondre. Le cas des deux Lady Percy, la femme et la mère de Hotspur, dans les deux parties d'*Henri IV*, en donne un exemple pathétique. Dans *Coriolan*, la situation est différente, car si Virgilia, l'épouse de Caïus Marcius, tremble de frayeur et de chagrin quand celui-ci repart à la conquête de la gloire, sa mère Volumnia, chez qui le patriotisme belliqueux a pris la forme d'une ferveur fanatique, fait savoir avec éloquence qu'elle se réjouit à l'avance indifféremment du triomphe ou de la mort de tous ses descendants mâles, pourvu que ces accomplissements héroïques prennent place sur un champ de bataille. Il y a dans la pièce un passage particulièrement émouvant. Quand le personnage éponyme revient chez lui en vainqueur, ayant gagné le cognomen de *Coriolanus* pour avoir conquis la ville ennemie à lui seul, sa femme Virgilia fond en larmes. Le héros s'étonne. Il comprendrait qu'on pleure sa mort ou sa défaite, mais pourquoi sa victoire ? C'est surtout la sensibilité féminine qu'il ne comprend pas. Coriolan a-t-il été dessiné par Shakespeare comme un stéréotype de masculinité, complétant son absence de sensibilité, considérée comme appartenant au stéréotype féminin, par un militarisme exacerbé ? C'est possible, mais il faut prendre en considération le fait que l'auteur a également doté Coriolan d'une intelligence singulière, capable de prononcer des discours tantôt enflammés, tantôt compliqués et même profonds, rappelant que l'idéologie guerrière peut s'appuyer sur une des branches de la pensée politique.

Les divergences de vue et de sensibilité entre les hommes et les femmes au sujet de la guerre et de la violence peuvent entraîner un traitement comique. Dans *Beaucoup de bruit pour rien*, le personnage de Béatrice, misandre et célibataire endurcie, douée d'une verve éblouissante, ne cesse de se moquer de Bénédict, qui joue un rôle symétrique, guerrier émérite, misogyne et célibataire, en le traitant de militaire fanfaron, aussi couard et vantard que le personnage de Plaute. Quand ils tombent amoureux l'un de l'autre à la suite d'un complot que Marivaux aurait pu inventer, l'attitude de Béatrice change complètement, elle prône la violence. Elle ordonne à Bénédict de tuer Claudio, coupable d'injustice meurtrière envers sa cousine Héro. Le ton est sérieux, la comédie tourne à la tragédie. Au cours d'une phase de son comportement, Béatrice annonce, en moins diabolique, celui de Lady Macbeth. Elle demande à Bénédict de se conduire en homme et en guerrier.

Puisqu'il est question ici du thème de la guerre et de celui de la différence entre les sexes, on est tenté de les unir dans la désunion et d'évoquer la guerre des sexes. On la voit à l'œuvre dans les querelles qui opposent Béatrice et Bénédict,

mais elles ont un caractère comique, voire bouffon, et elles se terminent par une union amoureuse. Dans d'autres œuvres comme *La mégère apprivoisée* ou *Le Songe d'une nuit* d'été, le conflit prend des tournures plus profondes, plus violentes, même si elles s'inscrivent dans le registre de la comédie.

Pour reprendre la distinction traditionnelle et essentialiste entre le féminin et le masculin, contestée aujourd'hui et depuis longtemps, de façon parfois brouillonne, on a vu plus haut que le personnage de Volumnia qui, contrairement à Lady Macbeth, n'a pas à se forcer pour acquérir une vision masculine de la vie et de la mort, montre que l'œuvre de Shakespeare comporte des exceptions, des femmes qui s'écartent du schéma caractérologique qui domine le plus souvent. Dans la trilogie d'*Henri VI*, Jeanne d'Arc et Marguerite d'Anjou, épouse d'Henri VI, véritable gouvernante du royaume, en donnent deux exemples. Elles sont françaises toutes les deux, ce qui n'est pas fait pour attirer sur elles la sympathie du public élisabéthain. La première apparaît aujourd'hui comme une caricature tendancieuse, et ses victoires apparaissent comme produites par les démons qu'elle invoque plus que par ses capacités militaires. Le cas de Marguerite d'Anjou est différent. Pendant la guerre des Deux Roses, c'est elle l'homme fort du clan des Lancastre, elle ne cesse de railler la pusillanimité de son époux, confit en dévotion, elle a également le don des invectives homériques que s'adressent les adversaires avant les combats. Quand elle apparaît dans *Richard III*, quatrième et dernier épisode de la série – irruption inventée par Shakespeare, car elle n'est jamais retournée en Angleterre après son départ pour la France en 1470 –, son caractère change du tout au tout, elle assume le rôle passif et éploré dévolu aux femmes, de victime de la guerre. Elle a perdu son royaume, son mari et son fils. Il ne lui reste que le don de la violence verbale, qu'elle exprime par des imprécations et des prophéties vengeresses, lesquelles ne tardent pas à se réaliser. Elle rejoint le chœur des pleureuses qui, elles aussi, ont perdu leur mari et leur fils pendant la guerre civile et qui s'exprime de façon musicale, par des psalmodies répétitives et des répons antiphoniques. Comme dans la *Symphonie liturgique* d'Arthur Honegger, inspirée par la deuxième guerre mondiale, le *De profundis clamavi* suit le *Dies irae* et précède le *Dona nobis pacem.*

Est-ce Dieu lui-même qui décide de la guerre puis de la paix ? Dans les drames shakespeariens qui se passent en temps de guerre – il y en a beaucoup –, on invoque Dieu pour qu'il donne la victoire, ceux qui l'ont obtenue lui adressent une sorte de *Te Deum laudamus*, et lui demandent aussi de confirmer sa bienveillance par l'octroi d'une paix durable. L'impression qu'on ressent cependant au contact des drames guerriers de Shakespeare est que ce sont les hommes, et parfois les femmes, qui déclenchent les guerres, non des puissances supraterrestres. Même dans *Macbeth*, les *Weird Sisters* qui apparaissent en premier sont plus des spectatrices, non des factrices de guerre.

La question des femmes guerrières a provoqué des interrogations et des controverses auxquelles il ne peut exister aucune réponse définitive. Sans aller jusqu'à la conception de la femme comme vouée au repos du guerrier, Shakespeare a-t-il conçu sa Jeanne d'Arc et sa Marguerite d'Anjou comme des sortes de

monstres, ayant transgressé les lois dites naturelles qui selon la vision patriarcale contraint les femmes à rester à leur place au foyer ? La question se complique du fait que si Marguerite d'Anjou est condamnable, ce n'est pas principalement pour avoir assumé une fonction réservée aux mâles de la tribu, c'est surtout pour avoir eu une influence néfaste sur le sort de l'Angleterre, ayant indirectement contribué à provoquer la défaite de l'armée anglaise en France, puis celle des Lancastre pendant la guerre des Deux Roses. Que cet aspect de la question soit en grande partie inventé, dénué de fondement historique, complique le problème, car il y a là de quoi s'interroger sur les intentions de l'auteur. Parmi les données à joindre au débat se trouve le cas de la douce et vertueuse Cordélia, qui débarque à Douvres à la tête d'une armée venue de France – autrement dit il s'agit d'une intervention étrangère – pour porter secours à son père le roi Lear, menacé des pires sévices par les filles qu'il a généreusement dotées. Cordélia se montre piètre chef de guerre. Les spectateurs n'assistent pas à la bataille, ils apprennent qu'elle est perdue. Même le duc d'Albany, qui ne fait pas partie de la clique des scélérats, est obligé de défendre le pays. Dans ce domaine, comme dans beaucoup d'autres, Shakespeare ne met pas son art au service d'une doctrine, il place sur la scène des personnages qui ont des certitudes ou des doutes, souvent en proie à des dilemmes – sans faire forcément d'un dilemme le principal ressort dramatique de la pièce – qui considèrent comme allant de soi les réflexes transmis et acquis, ou qui s'en écartent.

Parmi les données qui ont un caractère relevant de la sociologie ou de l'anthropologie figure la présence du thème de la guerre comme rite d'initiation et de passage à l'âge adulte, du moins dans la caste aristocratique. Même Polonius a combattu dans sa jeunesse. Son fils Laërte, qui lui-même ne semble guère tenté par le service militaire, s'indigne de ce qu'on n'ait pas exhibé ses trophées et ses médailles lors de son enterrement. Dans *Beaucoup de bruit pour rien*, Claudio, amoureux, plutôt tièdement que passionnément, fait savoir qu'il ne peut ni n'a le droit de penser à l'amour avant d'avoir fait ses preuves de gentilhomme sur un champ de bataille. Dans *Tout est bien qui finit bien*, Bertrand de Roussillon ne supporte pas qu'on l'ait marié contre son gré alors qu'il se sent avoir à la fois le désir et le devoir d'aller combattre. Ce n'est d'ailleurs pas le patriotisme qui le pousse. Il part pour l'Italie là où une guerre se prépare, sans s'occuper de connaître les enjeux du conflit, et avec l'intention de se faire recruter par le premier chef de guerre qui lui proposera une charge d'officier. On ne sait pas quelle expérience il peut avoir, mais son titre de comte lui donne le droit à un grade élevé. Certains hommes prolongent longtemps leur initiation, comme Othello qui a longtemps retardé la saison du mariage. On remarque la similitude entre le général maure et le jeune Claudio, tous les deux bernés par un mystificateur et tombant dans une crise de jalousie meurtrière. Ils considèrent le châtiment de l'épouse prétendument adultère comme un acte de justice. Ils rappellent sans le savoir que le mot *jalousie* a la même racine étymologique que le mot *zèle*. Ils sont persuadés que le maintien de la fidélité dans le mariage demande autant de rigueur que les devoirs militaires, dont le respect exige que soient punis avec la plus extrême sévérité les transgressions telles que la désobéissance, la désertion, la trahison, la poltronnerie. Sous le couvert de la justice

rétributive, s'arrogeant un pouvoir qui ne devrait appartenir qu'à une instance morale et suprahumaine, les hommes – il s'agit en l'occurrence de la partie masculine de l'humanité, celle qui exerce la fonction militaire – considèrent l'adultère comme un crime, surtout quand il est commis par les femmes.

Les contradictions qu'on peut déceler dans l'œuvre de Shakespeare sur le sujet de la guerre viennent, non d'une orientation de son esprit, mais de la réalité elle-même, dans tous ses aspects. Vue de la façon la plus positive, l'armée représente un modèle de société. La hiérarchie rigoureuse qui la caractérise assure son efficacité, comme veut le démontrer Ulysse, dans la tirade sur l'importance et la nécessité du rang, qui n'exprime pas forcément toute la conviction de Shakespeare sur la question, bien qu'elle rappelle le discours de l'archevêque de Canterbury dans *Henri V*, présentant comme un modèle à suivre l'organisation de la ruche des abeilles, où l'on condamne à mort les clampins.

Certains prolongements incitent à considérer que la servitude militaire s'accompagne de grandeur, selon la formule de Vigny. Une grandeur temporaire, un peu forcée, ayant même des aspects ludiques et somptuaires. C'est dans *Othello* qu'on entend la formule prononcée par le personnage éponyme, *The pomp and circumstance of glorious war*, la pompe et l'attirail de la gloire guerrière, qui a servi de titre aux fameuses marches militaires d'Edward Elgar. On pense aux uniformes chamarrés de jadis, peu soucieux de la nécessité du camouflage, aux défilés, de nos jours plus spectaculaires que jamais, au brandissement des drapeaux, aux fanfares, aux tambours et aux trompettes. François Laroque, dans une communication publiée dans les actes d'un colloque qui traitait précisément du thème de la guerre dans Shakespeare[8], a pu mentionner le caractère non seulement héroïque, mais festif[9] que peut revêtir cette activité. L'article s'intitule : « Bellona's bridegroom, la fête de la guerre dans le théâtre de Shakespeare. » *Bellona's bridegroom* signifie le fiancé[10] de Bellone, et c'est Macbeth qui est désigné ainsi du temps où il accomplit des exploits extraordinaires au service de son roi et contre les rebelles. Voici un extrait de l'article de Laroque :

> Cette image du guerrier fiancé de la farouche Bellone donne à la prouesse martiale une allure de fête, de noces sanglantes où s'opère [*sic*] à la fois le sacre du courage et le passage d'une épreuve dans une forme d'union avec la

[8] « "Bellona's Bridegroom" : la fête de la guerre dans le théâtre de Shakespeare », dans *Shakespeare et la guerre*, Actes du colloque de la Société française Shakespeare en 1989, Marie-Thérèse Jones-Davies éd. Paris, Belles-lettres, 1990.

[9] L'adjectif *festif*, calqué sur l'anglais *festive*, est un néologisme dont certains puristes condamnent l'usage, mais il faut reconnaître qu'il n'a pas d'équivalent dans le français classique.

[10] Le mot *bridegroom* n'a pas de véritable équivalent en français, sinon le *marié*, mais ce participe a besoin d'un contexte pour assumer le sens du mot anglais, qui désigne ce qu'est un homme le jour même de son mariage, ni avant ni après, sinon pendant la lune de miel. Il dérive du mot *bride* qui signifie *la mariée*.

> mort. Il y a là une fête barbare autant qu'une érotique perverse assez proche de celle d'un poète comme Guillaume Apollinaire quand, dans ses *Lettres à Lou*, il écrivait depuis les tranchées de la guerre de 1914 « O Dieu que la guerre est jolie ». (p. 15)

Pourquoi peut-on parler de la fête de la guerre ? Parce qu'en plus de l'aspect opulent des parades et des cérémonies militaires, Shakespeare montre parfois des hommes qui partent pour le combat comme s'ils allaient à une fête, à un carnaval, à des vacances, vers des aventures excitantes, comme s'ils allaient participer à des jeux olympiques. Quand ils en reviennent, ils n'expriment aucun regret, aucun sentiment de déception. Ils se sont amusés autant qu'ils le souhaitaient, et en ont rapporté de la gloire, ce que les plaisirs habituels sont incapables d'obtenir. La fête est aussi une parenthèse dans la vie, une période pendant laquelle on s'étourdit, on oublie les soucis et le travail quotidien, on gaspille sans compter. La guerre est une grande gaspilleuse, un luxe en somme.

Comme le souligne crûment Hotspur dans la première partie d'*Henri IV*, la guerre est une affaire d'hommes, et entre autres prohibitions, les secrets militaires ne doivent jamais tomber dans l'oreille des femmes. On s'y retrouve entre hommes, la camaraderie, la fraternité qui règnent dans l'armée, du moins entre combattants de même grade, constituent des sentiments qu'une partie de la population masculine place au-dessus de l'amour conjugal, ou au moins au même niveau. On trouve à ce propos un passage étonnant dans *Coriolan*, quand Ventidius se livre à une sorte de déclaration d'amour envers son ci-devant vainqueur. Il serait tendancieusement abusif de voir dans cette déclaration une pulsion homosexuelle. Shakespeare souligne ici que les héros guerriers et les haut-gradés ont les uns pour les autres un sentiment de solidarité, comme les membres d'un club très fermé. On pense au pamphlet que le philosophe Émile Chartier alias Alain publia en 1921, *Mars ou la guerre jugée*. Il y affirmait que la véritable guerre n'est pas celle que les armées ennemies se livrent, mais la lutte des classes qui oppose les officiers aux hommes de troupe. La généralisation opérée par Alain est sans doute un peu forcée, mais pour revenir à Shakespeare, Caius Marcius Coriolanus illustre le point de vue de l'auteur des *Propos.* Le mépris qu'il éprouve à l'égard de la plèbe et plus encore de la piétaille mobilisée, exprimé de façon tonitruante, est plus fort que la haine qui le pousse à combattre les Volsques. Le souhait qu'il a d'affronter Ventidius tient de l'émulation sportive plus que de l'hostilité patriotique. À la fin de *Jules César* et d'*Antoine et Cléopâtre*, Octave César prononce un éloge appuyé de ses adversaires. La sonnerie aux morts vibre aussi pour les ennemis, surtout de haut rang et abondamment médaillés.

Pour revenir au clivage qui oppose le foyer conjugal au bivouac de campagne, ce n'est pas seulement pour des raisons de morgue nobiliaire que Bertrand de Roussillon, dans *Tout est bien qui finit bien,* remplace la lune de miel qui devrait suivre son mariage par un départ pour une guerre italienne qui ne le concerne en rien. Dans l'armée, la désertion est un crime, non dans le mariage, du moins dans l'esprit de Bertrand et de son conseiller Parolles, le matamore qui se révèle poltron

et traître, et de ce fait rappelle au public que certaines réputations militaires ont une part d'imposture.

La condition militaire n'est pas seulement un jeu dangereux ou un sport, une occasion de chercher l'aventure, un moyen d'accéder au pouvoir ou de conserver celui qu'on possède, c'est aussi un métier exigeant, dont on peut tirer quelque fierté, comme le font des personnages aussi différents que Iago ou Fluellen. L'expert le plus assidument professionnel de tous les guerriers shakespeariens n'est autre qu'Othello. On peut même supposer que Shakespeare s'est inspiré du personnage d'Hannibal, décrit par Tite-Live, lorsqu'il a dessiné le Maure de Venise. Celui-ci dit dans la tirade citée plus haut que l'accomplissement des devoirs militaires fait de l'ambition une vertu et, pour revenir au leitmotiv de la gloire, l'expression *glorious war* ne contient pas l'ironie qu'on devine dans *la gloria militar* que prétend honorer Figaro dans l'opéra de Mozart et Da Ponte, sur un fond cuivré de marche à la fois guillerette et triomphale.

Le général Othello fait l'objet d'un véritable culte du héros, le *hero-worship* célébré par Carlyle au XIX^e^ siècle. Le devoir d'obéissance aux supérieurs s'hypostasie en loyauté, en dévotion, dont témoignent Cassio et même Iago ; l'autorité du chef d'où se dégage un puissant charisme, se transmet parfois jusque dans l'émotivité du public. À ce sujet le personnage d'Othello, tel qu'il apparaît au premier acte de la pièce, où il n'a pas encore le statut caractériel d'une dupe lamentable et d'un mari jaloux, mérite une description plus poussée que celle à laquelle il a droit habituellement. Son éloquence réussit à rendre honorable le métier de mercenaire. Le récit qui a séduit Desdémone tient du roman d'aventures, plus que des vantardises d'un matamore, et à ce propos un Maure matamore constituerait un oxymore. Un général qui conduit ses troupes dans des contrées inconnues devient un explorateur, qui rapporte de ses incursions des découvertes extraordinaires. Les expéditions militaires ont-elles une facette touristique ? On déduit de ses récits qu'il n'a pas toujours été général, qu'il a subi toutes les duretés afférentes à la condition militaire, fatigue, faim et soif, privations, blessures, défaites et réduction à l'état d'esclavage. C'est sur le terrain qu'on prend des leçons de stoïcisme, par la pratique, non par la théorie. La destitution de son ami et précieux aide-de-camp Cassio pour délit d'ivresse et de trouble public témoigne de son sens du devoir, qui le contraint à prendre une décision aussi douloureuse pour lui que pour la victime de sa rigueur. Le pouvoir militaire ne pratique pas les compromis et les palinodies qui caractérisent le pouvoir politique, souvent brocardé par Shakespeare. On trouve toujours chez lui des parallèles contrastifs. Lady Macbeth joue sur le prestige du soldat pour convaincre son mari de pousser jusqu'au bout le courage qu'on attend d'un professionnel de cet emploi. De son côté, la douce Desdémone est tombée amoureuse d'un guerrier héroïque, qui n'a pas d'autre pouvoir de séduction que le récit de ses exploits. Les mêmes causes produisent les mêmes effets, pourtant dans ce cas ce ne sont pas tout à fait les mêmes causes ni tout à fait les mêmes effets.

Il y a dans les pièces guerrières de Shakespeare une veine homérique mais, comme chez Homère lui-même, une distanciation qui prend diverses formes, et qui sans être aussi ostentatoires que dans les œuvres de Brecht, ou dans les représenta-

tions actuelles, où c'est le scénographe lui-même qui prend des distances avec le texte, se sent à divers indices. Il n'éprouve pas pour les conquérants massacreurs le même enthousiasme, non dénué d'insolence provocatrice, que celui où s'exalte Marlowe dans *Tamburlaine*, alias Tamerlan, et il va même jusqu'à parodier de façon burlesque son regretté confrère dans la seconde partie d'*Henri IV*, où Pistol entre en scène en citant des vers grandiloquents tirés de la pièce en question. Dans *Antoine et Cléopâtre*, la liste pittoresque des victoires du triumvir semble relever d'un goût pour l'orientalisme exotique plus que de la confection par le verbe d'un arc de triomphe mémoriel. On ne trouve pas non plus chez lui la sorte de dévotion rituelle qui, dans le théâtre classique, accompagne les récits guerriers. Voici un exemple de dithyrambe trouvé dans *Bérénice*, le passage où Paulin exalte la magnanimité homérique de l'homme qui a ravagé une contrée lointaine pour mieux la dominer. En plus, Paulin félicite Titus d'avoir l'intention de se séparer de Bérénice, autrement dit de placer vertueusement l'exercice du pouvoir impérial au-dessus des blandices de l'amour. Les félicitations constituent en partie une manœuvre de persuasion, le locuteur prétend tenir pour acquis ce qui n'est pas encore complètement décidé, mais ce détail suspensif ne constitue qu'un à-côté de la question centrale.

> Je n'attendais pas moins de ce désir de gloire
> Qui partout après vous attacha la victoire.
> La Judée asservie, et ses remparts fumants,
> De cette noble ardeur éternels monuments,
> Me répondaient assez que votre grand courage
> Ne voudrait pas, seigneur, détruire son ouvrage ;
> Et qu'un héros vainqueur de tant de nations
> Saurait bien tôt ou tard vaincre ses passions. (II.ii)

S'il y a de l'ironie dans cette réplique, elle est sans doute involontaire. Considérer les destructions de monuments comme des monuments de gloire, et comme un véritable ouvrage ne manque pas de cocasserie. On peut se demander comment Bérénice a pu tomber amoureuse d'un fils d'empereur romain qui a incendié puis asservi la Judée et, pour finir – cela ne figure pas dans le texte, mais tout le monde le sait –, diasporisé les survivants. Est-elle tombée amoureuse de lui malgré sa brutalité guerrière ou au contraire celle-ci a-t-elle pu constituer un facteur de séduction ? Dans le texte de Racine, elle ne paraît nullement sensible au prestige de l'uniforme, mais la question reste objectivement posée. L'affirmation implicitement et tranquillement axiomatique selon laquelle une expédition prédatrice qui se termine par le quasi-anéantissement du pays conquis constitue un titre de gloire et une preuve de courage héroïque parcourt cet éloge. On trouve dans Shakespeare des discours ayant un contenu analogue, mais ils laissent toujours une certaine distance s'installer entre les panégyristes d'exploits guerriers et le public. L'incompatibilité que Paulin expose également, comme une évidence entre la gloire impériale et la passion amoureuse, fait penser à *Antoine et Cléopâtre*, et aux propos tenus par les deux officiers dès le commencement de la pièce, puis par Éno-

barbus ou Octave César, et par Antoine lui-même, comme lorsqu'il dit à son serviteur Éros – il ne s'agit pas du dieu de l'amour, le nom figure dans le texte de Plutarque – que s'il l'avait vu combattre la veille, il l'aurait vu accomplir avec zèle le métier royal, *the royal occupation* (IV.iv.17), autrement dit la guerre. Cependant, sur le dilemme qui semble former le ressort de cette tragédie qui ne ressemble à aucune autre, par son mélange d'humour et d'exaltation, les opinions divergent. Il existe une autre lecture possible. Apparemment, l'amour de la guerre fait la guerre à l'amour, mais il arrive aussi que l'amour sert de combustible à l'héroïsme guerrier. Les deux motifs tantôt s'opposent, tantôt fusionnent dans un processus d'idéalisation hyperbolique. Cela dit, le contraste apparemment insoluble entre la guerre et l'amour peut laisser entrevoir une association de nature symbolique entre ces deux thèmes. Une lecture superficielle du chef-d'œuvre insurpassable que constitue *Antoine et Cléopâtre* peut s'arrêter à la conclusion que la tragédie d'Antoine vient de l'impossibilité où il se trouve de concilier son amour pour la reine d'Égypte et son ambition impériale, qui ne peut aboutir que s'il se donne entièrement à ses occupations guerrières, inhérentes à la conquête ou à la conservation du pouvoir. Sur ce point, on peut dire que dans Shakespeare la guerre n'est pas la poursuite de la politique par d'autres moyens, elles se poursuivent et se combinent en même temps. On peut cependant se laisser entraîner dans une autre direction par les vues de George Wilson Knight[11] sur la question, quand il affirme que dans Shakespeare la guerre et l'amour ne s'opposent pas toujours, ils peuvent faire partie dans l'écriture de la pièce d'une même idéalisation ou esthétisation, et dans le contenu moral d'un même dépassement de soi.

Il a été question d'humour ci-dessus, c'est un ingrédient toujours présent dans les textes de Shakespeare, mais qui vise parfois dans plusieurs directions. Le thème de la guerre n'y échappe pas. Le discours cynique sur l'honneur, dans la première partie d'*Henri IV*, que tient Falstaff sur le champ de bataille de Shrewsbury[12], où il fait le mort pour éviter d'être tué pour de bon, fait rire le public, mais n'exprime peut-être pas toute la pensée de l'auteur sur la question. On peut comprendre que ce chevalier peu digne de son titre n'ait pas pour ambition d'obtenir la légion d'honneur à titre posthume. Il ne faut cependant pas en déduire que Shakespeare s'exprime personnellement par la voix de son personnage. Falstaff est un bouffon, un filou, un parasite professionnel, indigne du titre de chevalier qu'il porte, un poltron qui accepte une charge de capitaine pour exploiter les recrues désireuses d'obtenir une démobilisation immédiate et confidentiellement rémunérée – de telles pratiques n'étaient peut-être pas inconnues du temps d'Élisabeth I^{ère} – et on ne devrait pas le considérer comme un porte-parole de l'auteur.

Que dire de la haine, qui figure au programme du présent colloque sur papier et qui au théâtre constitue un puissant moteur dramatique ? Est-ce la haine qui

[11] *The Imperial Theme* (cité plus haut), "The transcendental humanism of *Antony and Cleopatra*", p. 199-262.

[12] Boito a transposé ce discours dans son *Falstaff* mis en musique par Verdi, dans le contexte des *Joyeuses commères de Windsor*, ce qui lui enlève tout son sens.

déclenche la guerre ou la guerre qui déclenche la haine ? Les deux causalités se superposent. Autant se demander si c'est la poule qui produit l'œuf ou l'œuf qui produit la poule. Pendant les conflits avec la France, ou avec les Irlandais, les combattants anglais sont parfois imbus d'un certain mépris, d'un sentiment de supériorité intrinsèque envers leurs adversaires.

Si le parlement promulguait une loi interdisant l'expression de la haine au théâtre il faudrait censurer une grande partie du répertoire. Une rhétorique de la haine se développe dans les invectives que s'adressent les guerriers, mais l'auteur les intègre habilement au schéma dramatique – il les invente, forcément, car dans la réalité historique de tels affrontements verbaux n'ont probablement jamais eu lieu. Dans le théâtre classique, la violence haineuse s'exprime le plus souvent par le langage, même si le théâtre élisabéthain ne s'abstient pas de représenter des combats de toutes sortes sur la scène. La détestation qui s'exprime de façon rageuse vient, surtout dans le cadre d'une guerre civile, de la connaissance que les adversaires ont les uns des autres, de leurs points faibles, des actions, des palinodies, des manquements qui peuvent leur être reprochés. Chaque camp considère ceux d'en face non seulement comme des ennemis, mais comme des faux-frères, des traîtres, des rebelles, au service d'un usurpateur honni ou d'un prétendant illégitime.

Les injures violemment motivées et ciblées éclairent le public sur la trame diégétique de la pièce ainsi que sur les personnages. La colère haineuse implique une extériorisation des passions, des pensées, des intentions, de sorte que ceux qui l'expriment révèlent des aspects de leur psychologie qu'ils auraient peut-être intérêt à dissimuler. De plus, les criailleries émises sur la scène ont parfois pour effet de réveiller les spectateurs somnolents, ce qui permet à l'auteur de raviver ou de maintenir leur attention.

La véhémence s'accompagne parfois de cruauté, voire de sadisme, comme dans le passage où, dans la troisième partie d'*Henri VI*, Marguerite d'Anjou, non contente d'ordonner le meurtre du jeune Rutland, le fils benjamin du duc d'York, s'en vante devant son ennemi à coups de moqueries sardoniques. Dans cet épisode, Shakespeare a donné un tour d'écrou supplémentaire à l'atrocité d'un tel étalage de méchanceté, car dans la réalité historique ce Rutland n'était pas aussi jeune que dans la pièce. Ce théâtre de la cruauté, pour reprendre la formule chère à Antonin Artaud, s'accompagne d'un détail formel. L'auteur garde presque toujours l'usage du vers dans les passages d'affrontement verbal. La stylisation du discours agressif reste garante du contenu artistique de l'œuvre. Dans les passages où abondent les injures et les imprécations, on n'entend pas une seule ligne de prose. Quelquefois les moqueries destinées à démoraliser l'ennemi ont l'effet contraire de ce qui était attendu, par exemple dans la scène où Henri V reçoit du dauphin une boîte contenant des balles de tennis, jeu considéré comme futile en ce temps-là. La réplique du jeune roi est cinglante. Défensive ou offensive ? Il est parfois difficile de distinguer entre ces deux attitudes. Il ressent cette moquerie comme un défi et une provocation, ce qui lui permet de considérer l'attaque de la France comme justifiant une contre-attaque. Cela lui permet d'échapper à la qualification de fauteur de guerre, de *warmonger*, mot anglais qui signifie quelque chose comme marchand de guerre,

avec des connotations péjoratives, comme celles qu'on trouve en français dans des mots comme *mercanti*, *trafiquant*, *margoulin*. Jadis il existait dans les gouvernements un ministère de la guerre. Le nom a changé, il s'appelle maintenant le ministère de la défense. La différence se trouve dans le vocabulaire plus que dans la substance.

Le cas de Fortinbras, le prince de Norvège fort en bras qui dans *Hamlet* se lance dans des expéditions militaires sans autre motif que celui de pratiquer « l'occupation royale », n'est pas unique, mais il apparaît au commentateur comme le plus énigmatique de tous, car comment expliquer que le prince Hamlet, apparemment le plus éloigné qui soit du bellicisme aventurier de son jeune rival, fait son éloge dans un long monologue du quatrième acte, puis dans la dernière scène, sur le point de mourir, fait savoir qu'il souhaite le voir siéger sur le trône du Danemark ? Hamlet se compare au prince norvégien, qui se lance dans une expédition militaire aiguillonné seulement par le besoin d'agir, alors que lui-même n'agit pas, en ayant pourtant des motifs puissants et raisonnables. Se lancer avec une témérité éperdue dans cette grande pourvoyeuse de mort qu'est la guerre simplement pour obtenir l'honneur, en se livrant à une agitation qui lui paraît soudain préférable à la cogitation mentale où le pousse son tempérament, mais où il ne trouve ni réconfort, ni le chemin menant à une décision :

> Des exemples grossiers comme la terre m'y exhortent,
> Comme de voir la masse et l'équipement de cette si grande armée,
> Menée par un prince délicat et d'âge tendre,
> Dont l'ardeur, gonflée d'ambition divine,
> Fait un pied de nez à l'invisible dénouement,
> Exposant ce qui est mortel et fragile
> À tous les défis de la fortune, de la mort et du danger,
> Pour une simple coquille d'œuf. Être vraiment grand
> N'est pas se mettre en branle sans une grande raison,
> Mais trouver avec grandeur une querelle dans un fétu,
> Quand l'honneur est en jeu. (IV.iv.46-56)

L'explication se trouve dans l'absence d'explication, car l'ambiguïté du texte traduit l'étonnement, l'émerveillement au sens ancien de ce terme, que Shakespeare, à travers la louange qu'il place dans la bouche de Hamlet, éprouve devant les mystères de l'existence et de la condition humaine, tout en soulignant la vanité de l'entreprise. On pourrait déceler ou au moins soupçonner dans ce monologue une ironie implicite, une charge violente contre la violence gratuite que représente la guerre. L'adjonction de l'adjectif *divine* à l'ambition a une résonance marlovienne qu'on ne s'attend pas à trouver dans Shakespeare, mais le mot s'y trouve bien. Dans quelle intention a-t-il été placé ? On peut supposer la présence ombreuse d'une sorte de discours indirect libre, rare au théâtre, dans l'emploi de ce mot. C'est peut-être dans l'esprit de Fortinbras que se trouve la divinité de l'ambition, de même qu'elle devient une vertu pour Othello et un motif d'action

pour Macbeth. La référence à l'honneur pourrait s'interpréter dans le même sens que celui qui découle des paroles gouailleuses que prononce Falstaff au milieu des cadavres sur le champ de bataille de Shrewsbury. Cependant quand l'assomption de l'honneur se traduit par un suicide accompli sur la scène du théâtre – spectacle impensable dans le théâtre classique en France –, une telle action n'incite pas à sourire ni à mettre en doute la validité de ses fondements éthiques. Ainsi Titus Andronicus, Brutus, Cassius, Othello, Antoine, Cléopâtre, se donnent la mort ou se la font donner par un serviteur dévoué, et une telle conclusion de la vie apparaît plus comme un couronnement que comme un échec. Coriolan ne se tue pas, mais le défi qu'il lance aux Volsques qui l'entourent équivaut à un suicide. On pourrait leur appliquer la formule *Mort et transfiguration*, titre du poème symphonique de Richard Strauss (*Tot und Verklärung*, 1889). Curieusement, quand la mort volontaire se déroule derrière le décor, dans le cas de Goneril, de Lady Macbeth, de la Reine dans *Cymbeline*, l'opprobre accompagne le récit qui en informe le public. Il se trouve que ce sont des femmes, mais le suicide atroce de Portia, dans *Jules César*, apparaît comme aussi héroïque que celui de son mari, de même que celui de Cléopâtre, qui a lieu sur la scène.

Quand on tourne autour du thème de la guerre dans le théâtre de Shakespeare, au point de s'étourdir, balancés entre la tragédie, l'épopée, la satire et la déploration, on revient toujours à *Henri V*, car si beaucoup d'autres pièces se déroulent dans un contexte guerrier, la guerre, dans ce dernier volet de la seconde tétralogie, en constitue le sujet principal. Accuser l'auteur ou du moins son personnage principal de triomphalisme, voire d'apologie de la guerre, c'est de bonne guerre. La référence répétitive à saint Crépin enrobe la harangue que le roi-général en chef prononce au matin de la bataille d'Azincourt d'un halo de religiosité, comme si la conquête de la France faisait partie d'une croisade. À ce propos, on se rappelle que dans le célèbre discours que prononce Jean de Gand, duc de Lancastre, sur son lit de mort (*Richard II* II.i. 53-54) on entend un éloge appuyé des exploits accomplis par les Anglais en Terre Sainte, ce qui n'empêche pas notre auteur d'avoir, dans *Le Roi Jean*, laissé entendre que Richard Cœur de Lion aurait mieux fait de s'occuper des affaires de son royaume que d'aller guerroyer en Orient et se faire tuer d'un coup d'arbalète en France. Pour revenir à *Henri V*, le chœur final comporte un panégyrique du comte d'Essex, à qui le destin a promis d'embrocher sur son glaive la rébellion irlandaise – prophétie erronée car l'expédition s'est terminée de façon piteuse pour le comte – mais il convient de nuancer un peu le jugement qui ferait de Shakespeare le Déroulède de la littérature britannique. Il existe dans *Henri V* une présence qui renforce le caractère épique de l'œuvre, celle du Chœur. Il assume une fonction narrative, bouchant les trous qui existent entre les épisodes de l'action qui, dans l'Histoire, a duré de 1414 à 1420. Pour une fois, Shakespeare n'a pas condensé l'action selon les lois du théâtre, pratiquant le stratagème du double temps, comme habituellement dans toute son œuvre, non uniquement dans *Othello*, comme le croient les commentateurs qui

n'ont fait que la survoler[13]. Les narrations occupent 223 vers, et le thème de la lecture est mentionné explicitement dès le premier vers du cinquième acte, quand le chœur dit qu'il s'adresse aux spectateurs qui n'ont pas lu l'histoire. Il va de soi que l'histoire en question, celle qui fut écrite par les historiens anglais, non dénués de sentiment patriotique, donne la part belle à l'héroïsme quasi surhumain des combattants britanniques, et particulièrement de leur roi. Le chœur d'*Henri V* cultive cette veine, sans restriction, et le contenu de la pièce va le plus souvent dans le même sens, dans un style cependant moins apologétique.

Les diverses images de la guerre que contient l'œuvre en question ne sont pas toujours réjouissantes. Le Chœur dit dès le départ que la menace que fait peser le roi contre la France s'accompagne de trois chiens métaphoriques pressés de fondre sur leurs proies, la famine, l'épée et le feu. Cela rappelle une autre allégorie, celle des quatre Cavaliers de l'Apocalypse, qu'on décrypte habituellement comme signifiant la Famine, la Conquête, la Guerre et la Mort. Le discours que tient Henri V aux habitants de Harfleur assiégée, les menaçant des pires sévices, n'épargnant pas les femmes et les enfants, s'ils continuent de résister, alors qu'ils n'en ont pas les moyens, fait penser au récit que fait Jules César lui-même du massacre d'Avaricum, l'ancienne Bourges, et il y a de quoi frémir. L'égorgement des prisonniers pendant la bataille d'Azincourt donne également une image effrayante de la réalité de la guerre. Le roi justifie cette action par des nécessités tactiques, et il est possible que les spectateurs qui assistaient aux premières représentations en 1599 aient pour la plupart applaudi à cette décision. Le public actuel ne réagit pas de la même façon, et il ressort de cet épisode authentique, semble-t-il, que la guerre n'est pas ce que les hommes ont inventé de meilleur. Et que dire du saisissant discours en prose où intervient la visée eschatologique de l'existence, prononcé par un soldat et adressé au roi déguisé qui vient de lui dire que l'obéissance audit roi exonère de tout péché ceux qui meurent pour lui et pour la bonne cause ?

> Mais si la cause n'est pas bonne, le roi lui-même aura un lourd compte à rendre, quand ces jambes, ces bras, ces têtes, brutalement coupés dans une bataille, se rejoindront au dernier jour, et crieront tous : « nous sommes morts à tel endroit. », les uns jurant, d'autres appelant un médecin, d'autres pleurant sur leurs femmes laissées dans la misère après eux, d'autres sur des dettes qu'ils n'ont pas payées, d'autres sur leurs enfants laissés dans le dénuement. Je crains que parmi ceux qui meurent dans une bataille, il y en ait peu qui meurent bien, car comment peuvent-ils avec charité mettre au net leurs affaires, quand ils n'ont pas d'autre préoccupation que le sang ? Eh bien, si ces hommes ne meurent pas bien, noire sera la situation du roi qui les y a menés, auquel désobéir serait contraire à toutes les dispositions qui font de nous ses sujets. (IV.i.135-149)

[13] Voir mon article « Sur le double-temps dans *Othello* », dans *Théâtres du Monde*, n° 24, 2014, *La temporalité au théâtre.*

Le roi, se faisant passer pour un guerrier parmi d'autres, répond à cette complainte par des arguments plus rhétoriques que vraiment sentis. Shakespeare ne va cependant pas jusqu'à la caricature satirique, encore qu'on puisse y sentir une certaine dose d'humour moqueur, souvent accentuée dans les représentations actuelles. Dans la version d'*Henri VI* réalisée par la B.B.C. en 1983, le personnage de Talbot, foudre de guerre notoire, est incarné par Trevor Peacock, spécialisé dans les rôles de bouffon, et cet emploi lui convient.

Shakespeare ne cherche pas à influencer le public par une présentation tendancieuse des faits et des mentalités. Il expose la réalité dans toute sa crudité. Incidemment, on peut se demander, en essayant de ne pas tomber dans le piège du psychologisme, si le personnage du jeune roi a évolué depuis le temps où, encore Prince de Galles, dans la première partie d'*Henri IV*, il se moquait du vaillant chevalier et futur adversaire qu'on lui donnait en exemple, le fils du remuant comte de Northumberland, Henry Percy surnommé *Hotspur* (Éperon brûlant) :

> Je n'ai pas encore la tournure d'esprit de Percy, le Hotspur du nord, celui qui me tue quelque six ou sept douzaines d'Écossais au petit déjeuner, se lave les mains, et dit à sa femme « Fi de cette vie oisive, je manque de besogne. » « Ô mon tendre Harry » dit-elle, « combien en as-tu tué aujourd'hui ? » (II.iv.99-103).

Cette allusion au cannibalisme se retrouve dans *Timon d'Athènes* quand Timon dit à Alcibiade, chef de guerre et futur conquérant de sa propre ville :

> Vous préféreriez être à un petit déjeuner d'ennemis plutôt qu'à un dîner d'amis (I.ii.75).

Incidemment, la véritable Lady Percy ne ressemble en rien à la caricature qu'en fait le Prince, comme on le constate dans le courant de la pièce. Il y a peut-être un arrière-plan d'amertume dans l'attitude et dans les paroles d'Henri V. En examinant toutes les facettes du personnage, on peut déduire qu'il ne s'est peut-être pas métamorphosé complètement en passant de l'image du prince dévoyé compagnon de Falstaff au statut de roi conscient de ses responsabilités. On peut penser qu'il fait la guerre par devoir et par nécessité, non par goût. Existe-t-il donc un devoir, une nécessité de guerre ? Ou une fatalité suprahumaine à laquelle les hommes ne peuvent qu'obéir ? La question n'est pas posée explicitement par Shakespeare, qui n'a jamais écrit de pièce à thèse, et de qui il ne faut pas attendre une pensée formulée péremptoire, mais elle est présente en suspension dans le texte, comme le sel dans la mer. Les lecteurs et les spectateurs ont le droit de donner une réponse aux questions que le texte pose objectivement, et qui stimule la réflexion.

La vision que donne *Henri V* de la guerre n'a rien d'une célébration en fanfare. Les trois bouffons qui s'engagent dans l'armée avec l'intention de se livrer au pillage font un effet plus grinçant que comique. Coriolan n'a rien d'un bouffon, mais il ne cache pas que l'un des buts de la guerre qu'il souhaite voir éclater entre

Rome et les Volsques contient la perspective de faire main basse sur les provisions de blé que possède l'ennemi et qui servira à calmer la plèbe affamée. Dans *Henri V* le discours du duc de Bourgogne, appelant les belligérants à conclure une paix honorable contient un tableau émouvant des ravages causés par le conflit sur les campagnes françaises.

Les campagnes anglaises ne sont pas oubliées. Le motif central du thème de la guerre dans l'œuvre de Shakespeare se nourrit de l'opposition qui existe entre la guerre civile et la guerre étrangère, mais malgré son importance, notamment dans le cadre de la pédagogie universitaire, l'opposition entre la veine tragique et la veine épique conduit la réflexion plus loin que celle qui porte sur des questions formelles. Le principe selon lequel la guerre civile est le plus grand des maux, comme le dit Pascal[14], peut laisser la place à l'idée que la guerre étrangère, tout en appartenant au domaine du mal, peut être considérée comme un mal nécessaire et inévitable, surtout quand elle consiste à défendre le pays où l'on vit contre les envahisseurs étrangers. Il existe cependant des points communs entre la guerre en général et la guerre civile. Ce sont des maladies, des épidémies, qui ont souvent pour cause un désir de conquête. Dans le cas de la guerre civile, c'est à la conquête du pouvoir que se lancent ceux qui la déclenchent. Bolingbroke, le futur Henri IV dans *Richard II*, Richard duc d'York dans *Henri VI*, et même Henri Tudor dans *Richard III* – mais dans ce cas, comme dans celui de *Macbeth*, l'auteur prend parti pour la rébellion. Contrairement à Marlowe qui, dans *Le massacre de Paris*, a composé un drame autour de la Saint-Barthélemy, Shakespeare n'a traité le thème des guerres de religion que de façon lointaine et allusive.

Le Roi Jean donne un exemple du type de dilemme créé par certaines situations, où guerre civile et guerre étrangère forment un ensemble difficile à démêler. Jean peut être considéré comme un usurpateur et un assassin. Il a pris la place sur le trône qui revenait à son neveu le jeune prince Arthur et, s'étant emparé de celui-ci lors d'un combat qui s'est déroulé en France, il a ordonné sa mise à mort. Philip Faulconbridge, alias le Bâtard, fils naturel de Richard Cœur de Lion, personnage inventé par Shakespeare, joue un double rôle : celui d'un chœur qui commente l'action et exprime le sentiment populaire. Il s'indigne des compromissions et des palinodies auxquelles se livre le pouvoir royal. Il déplore le machiavélisme et la cruauté du roi. Mais, chargé de la défense militaire du pays, il incarne le patriotisme qui, par nécessité, se place au-dessus des lois de la morale. Il considère comme ennemies les troupes françaises venues soutenir le prince Arthur, et comme des rebelles et des traîtres les barons anglais complices de l'invasion. La mort du roi, empoisonné par un moine suicidaire, semble avoir une signification double et quelque peu contradictoire. Elle peut apparaître comme une action de la *némésis*, punissant l'usurpation et le crime d'État, mais aussi comme un sacrifice justifiant le refus du roi de se faire dicter sa conduite par l'Église de Rome, laquelle se révèle alors comme aussi criminelle que lui, et de plus empiétant sur l'indépendance d'Albion. Il y a peu d'allusions directes à l'agression et à la défaite en 1587 de

[14] *Les Pensées*, De l'éducation d'un Prince, XXIV.

l'Armada de Philippe II dans l'œuvre de Shakespeare, mais on y sent la présence et la vivacité du souvenir qu'elle a laissé.

La première Tétralogie, ensemble formé par les trois parties d'*Henri VI* et *Richard III*, a précédé la seconde, formée de *Richard II*, des deux parties d'*Henri IV* et de *Henri V* dans la chronologie des œuvres de Shakespeare, mais non dans la chronologie historique, puisqu'il a d'abord porté au théâtre les événements qui se sont produits en France et en Angleterre de 1422 à 1485 et, quelques années plus tard, ceux qui se sont déroulés de 1399 à 1420. Il a réussi à imbriquer l'un dans l'autre les deux thèmes inhérents au sujet traité ici, la guerre étrangère et la guerre civile. Il a fait preuve d'une grande habileté dans le domaine de la construction dramatique, mais sans falsifier l'histoire, cette superposition désastreuse s'étant produite réellement. L'auteur de *Richard II* n'a pas explicitement souligné le fait que la guerre dite de Cent Ans a joué un rôle dans la rébellion qui a conduit à la déposition du roi en 1399 qui, comme le prophétise l'évêque de Carlyle dans la pièce, a eu des conséquences funestes pendant une grande partie du XV^{e} siècle. Parmi les griefs qui ont conduit les barons à la révolte figurait le pacifisme du roi, peu enclin à continuer en France la guerre de conquête lancée avec fracas par son grand-père Édouard III. La conquête s'accompagnait de rapines à grande échelle, car ce n'était pas seulement pour remplacer une dynastie par une autre au sommet de l'État que les barons en question traversaient la Manche, c'était aussi et surtout pour s'emparer à leur profit de châteaux, de territoires, de richesses diverses, notamment vineuses. Contrairement à ce qu'espéraient les magnats qui avaient porté Henri de Lancastre sur le trône, le nouveau roi ne tenait guère à envoyer de nouvelles troupes en France, car il avait fort à faire avec les diverses rébellions qui cherchaient à lui faire subir le même sort que celui qu'il avait imposé à son prédécesseur Richard II. Cela explique en partie le conseil qu'il donne à son fils : occuper les amateurs de grabuge à aller combattre des étrangers, stigmatisés comme ennemis, plutôt que leurs compatriotes et leur roi. Ce calcul ne fut pas aussi efficace que prévu. Un soubassement de guerre civile a miné l'armée anglaise. À la fin d'*Henri V*, le chœur, rappelant au public que la suite de l'histoire a déjà été montrée sur la scène par le même auteur, déclare que ce sont les dissensions et les trahisons au sommet de l'armée anglaise qui ont causé la défaite. Nous pouvons laisser à Shakespeare et à son chœur la responsabilité de la véracité ou absence de véracité historique sur le sujet, ce qui importe est que l'auteur indique que les origines de la guerre des Deux Roses étaient déjà présentes avant le retour penaud des Anglais chez eux en 1453. Cela a pour résultat que, même dans *Henri V*, le thème de la guerre civile est déjà présent, puisque le roi doit réprimer un complot ourdi par le clan des York. L'art avec lequel, particulièrement dans la première partie d'*Henri VI*, Shakespeare combine en un habile tressage les deux fils conducteurs de l'action, constitue une réussite dramatique, tout en contenant une réflexion implicite sur les ressemblances qui existent entre les différents types de guerre.

Il y a dans la troisième partie d'*Henri VI* une scène poignante, qui dit tout sur l'horreur de la guerre civile. Au cours d'une bataille, un père tue son fils et un fils tue son père. En voulant, selon une vieille tradition militaire, dépouiller leur

ennemi mort, les deux vainqueurs constatent qu'ils ont involontairement perpétré un forfait impardonnable. Pour donner à cette scène une solennité qui rappelle le théâtre grec ou les mystères du Moyen Âge, Shakespeare a fait du roi lui-même un témoin de l'événement qui, tel un chœur antique, adresse au public un commentaire moral et pathétique. Toute stylisée et imaginaire qu'elle est, cette scène a cependant une valeur documentaire. Ce genre d'événement était plausible autant que symbolique. Les grands seigneurs pouvaient parmi les hommes du peuple, notamment les métayers qui faisaient partie de leur domaine, former et mobiliser une troupe prête à en découdre avec une autre milice du même genre, dépendant d'un rival ou d'un ennemi. Pendant la guerre des Deux Roses, les deux dynasties antagonistes pouvaient compter sur des vassaux plus ou moins fidèles – certains changeaient de camp du jour au lendemain, notamment pour se mettre au service de celui qui avait le plus de chance de gagner. Parmi les premières décisions prises par Henri VII Tudor, arrivé sur le trône en 1485, figure celle qui mettait fin, pour les seigneurs féodaux, sous peine des pires châtiments, à la coutume de s'entourer d'une garde prétorienne pouvant grossir jusqu'à atteindre la taille d'un régiment. Shakespeare a éprouvé le besoin d'expliquer cette situation au public, en faisant parler les deux personnages recrutés, qui révèlent comment ils ont été recrutés par des partisans ennemis. Plus d'un siècle après la suppression du droit féodal en question, les spectateurs pouvaient avoir oublié que, sur ce point, la législation avait évolué, ce qui montre incidemment que Shakespeare n'a pas toujours la vision achronique de l'Histoire qu'on lui prête parfois, non sans raison. La référence à Henri VII rappelle obliquement que si le prétendant Tudor a pu accéder au pouvoir suprême, c'est principalement parce que les Lancastre et les York avaient fini par s'entretuer, il ne restait plus que Richard III, fragilisé par la réputation qu'il avait d'être un usurpateur et un assassin d'enfants royaux[15]. Le fils et le père meurtriers mentionnés plus haut avaient au moins l'excuse d'avoir commis leur crime involontairement. Les descendants des Plantagenêts qui se sont entretués jusqu'au dernier n'ont pas cette excuse. Qu'ils aient entraîné dans la mort un grand nombre de victimes collatérales n'atténue pas leur responsabilité. La conclusion à tirer est que toute guerre civile équivaut à un suicide collectif. Pour les pacifistes convaincus, toutes les guerres sont des suicides collectifs.

Shakespeare a peut-être, en un seul vers du Sonnet 55, réglé son compte à la gloire militaire:

When wasteful war shall statues overturn
Quand la guerre gaspilleuse abattra les statues.

[15] Certains historiens, notamment Paul Murray Kendall (*Richard the Third,* Londres, Allen and Unwin, 1955), mettent en doute la légende noire qui a entouré Richard III, dont Shakespeare s'est largement inspiré et qu'il a même enrichie. Que les historiens du siècle des Tudors aient inventé ou exagéré certains détails ne peut être nié. Il n'en reste pas moins qu'il n'existe aucun document qui prouve l'innocence du dernier survivant mâle des York.

La sculpture et l'architecture sont les manifestations les plus visibles du lien qui existe entre l'art et la civilisation. Comme Horace dans son ode qui commence par *Exegi monumentum aere perennius*, Shakespeare espère que son œuvre vivra plus longtemps dans la mémoire des hommes que les monuments construits par leurs ancêtres, menacés par la lente usure du temps et la rapide brutalité des guerres. La comparaison entre la poésie et l'architecture permet de tirer une certitude simple et rassurante : Shakespeare préfère la paix à la guerre. Qu'il en soit remercié, mais il faut bien se rendre à l'évidence : la guerre fait partie de ce que nous appelons improprement notre *culture*, par l'emploi d'un mot qui, bien que d'origine franco-latine, est calqué sur l'anglais. Si l'on disait la vérité, à savoir que la guerre fait partie de la civilisation, on risquerait de provoquer une bourrasque de clameurs indignées. C'est pourtant bien ce que l'œuvre de Shakespeare nous apprend, comme si nous avions besoin d'apprendre ce que nous savons déjà, mais contre notre gré. Cette œuvre ne constitue pas seulement une collection de spectacles destinés à nous divertir. Elle nous avertit, autant qu'elle nous divertit. C'est le miroir de la nature, comme dit Hamlet, un regard panoramique porté sur le monde, et particulièrement sur l'humanité.

Les questions sans réponse à ce sujet se multiplient si l'on essaie de jeter un regard lui aussi panoramique, à prétention exhaustive, sur les nombreux visages que Shakespeare donne à la guerre et aux guerriers. Il suffit de mentionner les noms de Talbot (dans *1 Henri VI*), de Richard III et d'Henri Tudor, de Faulconbridge, de Hotspur, d'Henri V, des divers belligérants dans *Jules César*, de Fortinbras, d'Hector et d'Achille (dans *Troïlus et Cressida*), d'Othello, de Macbeth, d'Alcibiade (le redresseur de torts dans *Timon d'Athènes*), de Coriolan, de Marc Antoine, auxquels pourraient s'ajouter beaucoup d'autres noms, celui de Jeanne d'Arc par exemple, et d'autres noms encore appartenant à des personnages qui n'apparaissent pas sur la scène, mais qui, venant de l'histoire ou de la légende, sont cités dans le texte, pour constater que la diversité des caractères, des motivations, et des significations d'ordre général à tirer de tout ce qui touche aux activités guerrières, rend difficile l'élaboration d'une synthèse. Elle existe cependant, même si elle n'a pas plus de profondeur et d'originalité qu'un truisme, à savoir que la guerre sous toutes ses formes a précisément beaucoup de formes et provoque des réactions contradictoires, non seulement d'une personne ou d'un groupe de personnes à l'autre, mais à l'intérieur d'une même conscience. L'œuvre de Shakespeare reflète cette réalité, même s'il la transforme par le travail artistique. Les portraits, les paysages en peinture sont toujours ressemblants, même après les métamorphoses que l'œil, l'imagination et le pinceau de l'artiste leur ont imposées. Par association d'idées, la référence à la peinture et à l'art en général fait penser à nouveau à la notion de tragédie, dont le champ sémantique se révèle très vaste, et dont les connotations stylistiques doivent également être prises en considération.

À la question de savoir quelle est l'attitude exacte de Shakespeare – il s'agit de l'auteur, non de l'homme, qui nous échappe et dont il est vain de vouloir dresser le portrait à partir d'une lecture de ses œuvres – on peut revenir à Aristote et s'inspirer de la distinction qu'il fait entre la tragédie et l'épopée. Il ne s'agit pas

seulement d'une différence de nature formelle. À l'origine, le mot *tragédie* désigne une œuvre conçue pour le théâtre, tandis que l'épopée constitue un genre narratif. Les situations de type tragique, les ressorts qui font fonctionner le mouvement diégétique, conviennent au théâtre, dont la durée limitée et l'incarnation des personnages présents sur la scène accrochent et soutiennent l'attention du public, mieux que les conflits de longue durée qui fournissent la matière des épopées, conçues pour la lecture. Au-delà des différences formelles, et pour revenir aux sources de toute littérature, qui se trouvent dans la vie réelle, la substance des affrontements implique aussi un contraste de nature. Selon Aristote, la tragédie exploite les conflits inévitablement haineux qui opposent les membres d'une même famille, d'une même nation, et font éprouver au public un sentiment de déchirement scandaleux, impie eu égard aux fondements de la morale et de la civilisation. L'épopée, au contraire, voit s'affronter des familles, des tribus, des nations différentes. On peut rappeler sur ce point que l'opposition des Montaigu et des Capulet, dans *Roméo et Juliette*, même si elle ne concerne que deux familles, constitue une guerre héréditaire, et dans ce cas la guerre et la haine se confondent. Le caractère irrationnel de cette exécration réciproque apparaît, entre autres symptômes, dans le fait que les adversaires ne savent pas pourquoi ils se haïssent. Ils ont le même rang social, il n'existe entre eux aucun motif de rivalité ou de discordance d'opinion. La vendetta constitue un héritage transmis depuis si longtemps que les intéressés ont perdu le souvenir de ses origines. Ce détail n'a pas été inventé par Shakespeare, il se trouve dans les sources italiennes de la tragédie. Il rappelle la notion de la guerre comme un phénomène absurde, incompréhensible, l'instinct de conservation se muant en une pulsion suicidaire capable d'affecter toute une collectivité. C'est pendant le bal des Capulet que Tybalt sème le grain de la haine qui causera la mort de six personnes. Un bal offert à ses concitoyens par un gentilhomme riche, accueillant et généreux peut passer pour le symbole même de la paix joyeusement fraternelle qui devrait régner partout. L'hospitalité rituelle, la bonne chère partagée par le grand nombre d'invités, la musique et la danse constituent des symboles de paix, d'harmonie.

Les prises de distance avec le bellicisme officiel existent aussi, et certains passages ont un contenu objectivement satirique. Ainsi, dans la seconde partie d'*Henri IV*, le public est indiscrètement invité à entendre le roi, lui-même ancien rebelle s'étant emparé du trône de façon contestable, donner sur son lit de mort des conseils tranquillement cyniques à son héritier. Rien de tel, dit-il, qu'une guerre étrangère pour éviter une guerre civile. Les sujets les plus remuants et les plus enclins à la rébellion auront, de l'autre côté de la Manche, l'occasion d'assouvir dans le bruit des armes la fureur de leurs penchants guerriers. De même, dès la première scène d'*Henri V*, et qui dit première scène dit scène d'exposition, les spectateurs assistent à un entretien secret qu'échangent deux prélats de haut niveau. On prête au roi l'intention de saisir chaque année une grande partie des bénéfices de l'Église. Il est donc urgent de le détourner de son projet en le convainquant de reprendre les hostilités contre la France, mises en suspens sous le règne troublé d'Henri IV. Deux moyens sont mis en œuvre, lui démontrer, preuves juridiques en

mains, que sa revendication du trône de France est légitime, et lui accorder un soutien financier, mais temporaire, non régulier, comme l'aurait obtenu le projet qu'il faut faire avorter. Les spectateurs, ayant ainsi surpris la préparation d'une sorte de complot, grâce au privilège qu'ils ont acquis en payant le billet d'entrée au théâtre, nourrissent forcément quelques soupçons sur l'honorabilité de l'expédition en vue, en plus de la connaissance qu'ils ont de la défaite finale. On peut s'étonner, aujourd'hui, de l'audace satirique que contient le passage cité. Il existait une censure du temps d'Élisabeth I, mais elle ne s'appliquait qu'exceptionnellement quand les textes traitaient du passé. On sait que Shakespeare a été contraint de supprimer la scène de la déposition de Richard II dans la tragédie du même nom, mais l'image souvent sévère qu'il donne de certains des ancêtres de la reine prouve qu'il jouissait d'une grande liberté d'expression. On peut observer que, dans *Henri V,* dénoncer objectivement la duplicité des prélats catholiques dans l'Angleterre protestante d'Élisabeth, qui fut excommuniée par le pape Pie V en 1570, n'a rien d'audacieux, mais montrer comment le héros de la pièce fut en partie manipulé par les dignitaires en question atténue sa gloire.

« Le premier qui fut roi fut un soldat heureux », a écrit Voltaire dans *Mérope* (I.3) et d'autres aussi ont trouvé une couronne en gagnant une bataille. Les exemples sont nombreux dans Shakespeare, il ne les a pas inventés, il les a trouvés dans l'Histoire. À la fin de *Richard III*, le propre grand-père d'Élisabeth, Henri Tudor devenu Henri VII, pose sur sa tête la couronne que son royal ennemi, qu'il a vaincu en combat singulier – détail inventé –, a fait tomber sur le sol en tombant lui-même.

En attendant l'apparition miraculeuse de la paix éternelle et universelle, qui ne peut venir que si le désir de paix ne se confond pas avec un désir de victoire, les nations en sont réduites à mettre en pratique la doctrine du *Si vis pacem para bellum.* Cela nous ramène à Shakespeare, qui a connu la victoire sur l'Armada en 1587, causée par les tempêtes sur la mer largement autant que par les exploits de la marine anglaise. Il en a peut-être tiré l'éloge de la mer que prononce Jean de Gand dans *Richard II*.

De guerre lasse, il faut bien arriver à une conclusion, qui ne peut rester que flottante et ne peut que répéter qu'il est vain de vouloir déduire des œuvres de Shakespeare la couleur de ses opinions en matière de guerre et de paix. Si un journaliste chargé de la rubrique littéraire dans la Gazette de Stratford-sur-Avon lui demandait : « Monsieur Shakespeare, pardon, cher maître, êtes-vous belliciste ou pacifiste ? », il ne répondrait certainement que par un sourire aimablement narquois. Essayons de répondre à sa place à une question qui n'aurait pas dû être posée. Il va de soi qu'en tant qu'homme et en tant qu'auteur, William Shakespeare préfère la paix à la guerre, comme tous les lecteurs et toutes les lectrices de la revue *Théâtres du Monde*, mais c'est en premier lieu un poète dramatique, non un donneur de leçons ni un convoyeur de doctrines. Une lecture objective de la première tétralogie laisse entendre que la guerre de Cent Ans, déclenchée par Édouard III, n'a produit qu'un énorme gâchis, même si la leçon de l'histoire, à vrai dire

parfaitement banale, n'est pas énoncée de façon explicite et sermonneuse. La foule des fantassins sans grade, sacrifiés par milliers, dénonce l'inhumanité de la guerre. Napoléon passe pour avoir dit, après la bataille d'Eylau en 1807, une des plus meurtrières de l'Histoire, « Une nuit de Paris réparera tout ». Le roi Lear prononce une phrase du même genre quand, dans son délire, il appelle les hommes et les femmes à la lubricité sans limites afin de faire croître la natalité : « Vas-y, luxure, pêle-mêle, car je manque de soldats ! » (III.vi.117).

Shakespeare ne pratique pas l'art pour l'art dans un climat d'indifférence et de scepticisme, ayant mis sa pensée à l'abri de tout engagement. Il sait aussi que s'il faut de l'énergie pour faire la guerre il en faut aussi pour établir et maintenir la paix. La meilleure façon de décrire cet auteur est de le considérer comme un poète visionnaire, mais visionnaire du réel. Shakespeare est un artiste figuratif, terme qui, si l'on s'en tient à la forme, n'est pas synonyme de *réaliste*. Sur le fond, la notion de réalisme, à ne pas confondre cependant avec cynisme, peut s'appliquer à la vision qu'a Shakespeare de la vie en général, notamment de la vie collective des hommes. Ceux-ci sont ainsi faits qu'ils aiment la paix, mais qu'ils condamnent la lâcheté, et honorent les combattants tombés pour la patrie. Si l'on décèle en cela une contradiction, et qu'on la rencontre dans Shakespeare, il ne faut pas accuser celui-ci d'incohérence. Il ne fait que décrire la réalité, non seulement celle des faits matériels, mais aussi celle qui se trouve dans le langage, dans les esprits, dans la mentalité collective. Si celle-ci contient un enchevêtrement de contradictions, il est naturel qu'on la retrouve dans une œuvre dramatique qui contient neuf cents personnages appartenant à toutes les strates et à tous les états de la société. Si, conjointement à sa fonction suprême, celle d'un poète dramatique sans rival, on cherche à lui trouver une place dans le domaine des sciences humaines, c'est dans la sociologie ou, mieux encore, dans l'anthropologie qu'on peut lui en trouver une.

Peut-on considérer Shakespeare comme un prédécesseur du sociologue français Gaston Bouthoul (1896-1980), créateur de la polémologie, discipline qui se donne pour projet d'étudier la guerre dans tous ses aspects, ses causes, ses conséquences, la recherche des moyens d'y remédier ? Oui, peut-être, mais l'écriture théâtrale ne constitue pas un travail de recherche sociologique. Elle offre un terrain à explorer, un reflet de la réalité capable cependant de s'élever au-dessus de la simple description et d'atteindre un certain niveau d'intellection et de synthèse. Les variations sur le thème de la guerre qu'on trouve dans Shakespeare permettent de voir comment une action théâtrale peut contenir une pensée inhérente à toute sa texture.

Henri SUHAMY
Université Paris-Nanterre – Paris X

HENRY V ET JEANNE D'ARC VERSION X, OU LA GUERRE EN FRANCE SELON SHAKESPEARE

Dès la dernière scène du deuxième acte, l'action du *Henry V* de Shakespeare se déroule en France : d'abord à Paris dans le palais du roi Charles VI, puis successivement devant Harfleur, à Rouen et en Picardie, et finalement, après l'écrasante victoire anglaise d'Azincourt (1415), à Troyes, où Henry prépare son union avec Catherine, la fille du perdant. À cette occasion, les futurs époux échangent quelques phrases chacun dans la langue de l'autre et Catherine félicite Henry, dont elle juge le français meilleur que son anglais à elle. Elle a pourtant déjà pris une leçon particulière avec sa dame de compagnie, Alice ; mais à peine la princesse y a-t-elle appris à nommer en anglais diverses parties du corps, qu'elle se récrie, jugeant « malsonnants, grossiers et impudiques » les mots *foot* (le « pied ») et *coun* (pour *gown*, la « robe »)… où elle a entendu « foutre » et « con ». Que cette leçon d'anglais nous serve de leçon de théâtre ! Il nous faut recevoir l'anglais de Shakespeare comme Catherine reçoit celui d'Alice : en prêtant l'oreille au jeu – souvent licencieux – du signifiant. Derrière l'hymne patriotique anglais que ce drame historique est par ailleurs, le traitement clandestin de la guerre révèle un tout autre *Henry V*, à la triple condition que l'on mette l'oreille en coin, réactive l'argot sexuel de l'époque et s'attache au choix précis des mots du dramaturge au lieu de survoler son texte.

Avant de gagner la France, l'action se passe dans le Sud de l'Angleterre, d'où Henry est poussé à franchir la Manche pour aller reconquérir des territoires qui, lui assure-t-on, lui appartiennent. À la fin du Prologue, des prélats louent la métamorphose du nouveau roi, ex-compagnon de débauche du lâche et plantureux Falstaff, l'anti-héros des deux *Henry IV*. Quand Henry V entre à son tour en scène, il veut être « éclairé » (*resolv'd*) sur plusieurs « choses de poids » (*things of weight*) touchant la France ; s'ensuit un plaidoyer de ses conseillers en faveur d'une expédition militaire outre-Manche. Pour le public, leur interminable argumentaire serait assommant, s'il ne s'y produisait un phénomène comique, caractéristique de l'écriture shakespearienne. En effet, au fil de leurs savantes formulations, *le gant du langage se retourne*[1]. La pesante solennité des explications officielles prête alors d'autant plus à rire qu'elle charrie, à l'insu des hauts personnages, un flot de gravelures. Le profil du souverain anglais s'en trouve modifié : est-il vraiment ce parangon de vertu dépeint dans la première scène, un repenti ayant abjuré la luxure ? Le mot *resolved* n'a pas été choisi à la légère, et sa répéti-

[1] Voir *La Nuit des rois*, 3 1 11-15 : FESTE : Pour un bel esprit une phrase n'est qu'un gant de chevreau. En un rien de temps la voilà retournée du mauvais côté ! VIOLA : Ça, c'est sûr. Ceux qui finassent avec les mots peuvent vite les rendre dissolus.

La traduction de nos citations est celle de Jean-Michel Déprats (pour *La Nuit des rois*) et de Line Cottegnies (pour *La Première Partie d'Henry VI*) publiée dans William Shakespeare, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002-16.

tion, à quelque deux cents vers d'intervalle, ne doit rien non plus au hasard : la première fois, il renvoie à un désir d'être « éclairé », d'avoir la solution ; la seconde, à un esprit « déterminé », plein de résolution. En latin *solvere*, c'est « délier, dissoudre » et *resolution*, qui désigne en médecine la disparition ou « résolution » d'un engorgement – comme lors de l'éjaculation –, a pris en argot élisabéthain les sens dérivés de « parties génitales masculines » et de « fornication », comme le rappelle la chercheuse états-unienne Frankie Rubinstein dans son précieux dictionnaire[2]. Henry devient ainsi le roi du sperme, bien doté de ces « choses de poids » dont il a parlé d'entrée de jeu.

Que se passe-t-il donc d'un *resolved* (v. 4) à l'autre (v. 222), entre son vœu d'être instruit du dossier français et la réalisation de ce souhait ? Les dignitaires mettent leur jeune souverain en état de posséder la France, objet de son désir. Et il dresse lui-même innocemment la liste de l'équipement sexuel requis, lorsqu'il les dissuade de mettre en avant des titres (*titles*) inventés, « dont le droit (*right*) ne s'accorde pas (*suits*) aux couleurs (*colours*) de la vérité (*truth*)[3] » : en argot *title* désigne le « pénis » ; *suits* (proche du français « suites » ou testicules du sanglier) et *colours* renvoient aux « couilles » et *right* vient du latin *rectum*... Si les titres avancés sont fictifs, la vérité sera bafouée ; autrement dit, si l'anatomie du roi n'est pas à la hauteur, il ne pourra pénétrer le trou (suggéré par *truth*). Dieu merci, du fond de sa science historique et juridique, l'archevêque de Cantorbéry a fait en sorte que le roi ait tout ce qu'il faut de « titres » légitimes. Et la Cour pousse Henry à en jouir, tous les autres royaumes attendant qu'il se dresse (*rouse yourself*) : « Défendez votre dû ! » (*Stand for your own !*). Les hommes d'Église disent vouloir lever pour Son Altesse de grosses sommes ; mais leur phrase est tournée de telle manière qu'on entend « nous lèverons / Votre Altesse » (*we […] / Will raise your highness*), c-à-d. son phallus. Il est vivement exhorté à « bander » (*rouse yourself, stand, raise*), et semble l'avoir compris : « Quand je serai monté sur mon trône de France, / […] je me dresserai dans une gloire si pleine / Que j'éblouirai tous les yeux de France[4]. » Ce roi ithyphallique éblouira en effet tous les « yeux » – *eyes* renvoyant en argot de l'époque au « sexe de la femme ». Sûr de lui à présent, il se sent pousser des ailes et songe déjà au moyen d'améliorer ses performances : « […] que les forces nécessaires à ces guerres / Soient bientôt rassemblées, et qu'on pense à tout / Ce qui peut assez rapidement ajouter / Des plumes à nos ailes[5] ! » Son lyrisme est lourd d'inconvenance : outre l'équivoque sur *proportions*

[2] Frankie Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and their Significance*, Londres, Palgrave Macmillan, [1984], 2de édition, 1989, p. 218.

[3] *Henry V,* 1 2 13-17 : « *[...] titles miscreate, whose right / Suits not in native colours with the truth* ».

[4] *Ibid.*, 1 2 275 et 278-279 : « *When I do rouse me in my throne of France, / […] I will rise there with so full a glory / That I will dazzle all the eyes of France.* »

[5] *Ibid.*, 1 2 304-307 : « *Therefore our proportions for these wars / Be soon collected, and all things thought upon / That may with reasonable swiftness add / More feathers to our wings* ».

(« forces armées » et « pénis »), il se pare de « plumes » et d'« ailes » qui en latin se disent *pennis* ; quant à l'adjectif *reasonable* (« raisonnable »), il suggère *rising+able*, qui voudrait dire « capable d'érection ». C'est donc comme un pressant appel aux aphrodisiaques que lance ici le roi, à la fin du premier acte, et le distique final est une feuille de route pour la fornication, avec l'équivoque habituelle sur « *foot* »[6]. Maintenant qu'il a tout l'attirail, Henry est impatient de passer à l'« acte (sexuel) » (*action*), entouré qu'il est de nobles « conseillers » (*counsellors*) et redoutable dans sa « ferme résolution » (*constant resolution*[7]) : oui, ses conseillers se sont montrés envers lui bons vendeurs (*-sellers*) de con (*coun-*) ; et, venant du latin *stare* (« être debout »), l'adjectif *constant* suggère, lui aussi, l'érection. Finalement le vœu du roi est exaucé : « Nous sommes bien résolu (*resolved*) […] / La France étant à nous (*ours*), nous la plierons à notre autorité (*awe*) / Ou la mettrons en pièces[8]. » Le jeu du signifiant fait entendre *whores* (des « prostituées ») dans *ours*, et *awl* (« poinçon », « pénis ») dans *awe* : ce que le roi se propose ici de plier à son désir phallique, ce sont des putains incarnant la France. Au total, les mots malicieusement choisis par le dramaturge font de cette grande scène d'exposition une cérémonie d'initiation au cours de laquelle on prépare physiquement un puceau aux prouesses du bordel. Aller faire la guerre en France, ce sera donc aussi venir faire l'amour à des catins.

Une fois persuadé de son bon droit et décidé à combattre, Henry reçoit l'ambassadeur de France, qui, depuis le début de la scène, faisait antichambre. L'homme lui apporte un présent du Dauphin : un plein tonneau de balles de jeu de paume. Parallèlement à ce qu'un tel cadeau emprunte à d'anciens rites de carême-prenant, rappelés par Gisèle Venet[9], il suggère aussi chez Henry une virilité défaillante, que lesdites « balles » (*balls*) viendraient pallier. Ce cadeau métaphorique perfidement remis à un jeune débauché dont les excès auraient émoussé la vigueur tranche par sa crudité avec la gravité des conseillers. Mais, en dépit du changement de registre, on note une singulière continuité d'inspiration grivoise : le thème phallique courait déjà souterrainement, comme on l'a vu, dans les propos de la noblesse anglaise. La séquence des balles relève du comique de situation, car s'il est une chose dont le jeune monarque ne manque plus désormais, c'est bien cela : les françaises venant s'ajouter à celles que lui-même vient d'acquérir auprès de son entourage, le voilà finalement suréquipé ! Et il l'envoie dire à l'envoyeur, en termes aussi bruts que subtils : « Dites-le au Dauphin, je viens / […] brandir / Mon bras justicier en une sainte cause. Et dites au Dauphin / Qu'on ne trouvera pas sa plai-

[6] *Ibid.*, 1 2 309-310 : « Que désormais chacun emploie donc sa pensée / À mettre cette belle entreprise sur pied. » « *Therefore let every man now task his thought, / That this fair action may on foot be brought.* »
[7] *Ibid.*, 2 4 33-35.
[8] *Ibid.*, 1 2 222-225 : « *Now are we well resolved […] / France being ours we'll bend it to our awe* ».
[9] Gisèle Venet, « Notice », dans William Shakespeare, *op. cit.*, IV, 2008, p. 1600-1602.

santerie très spirituelle[10]. » Le bras phallique de l'Anglais sera brandi ou tendu plein cul (*rightful*), plein sexe (*cause*), dans la jouissance de l'orgasme (*coming*). Face à ce Priape anglais, le Dauphin n'est pas du bon calibre : son membre (*wit*) ne s'enfonce pas très loin (*shallow*). Excessivement précieux jusque dans l'obscénité, Shakespeare ici en rajoute – notamment avec *will* (« organe sexuel ») et *but* (homophone de *butt*, le « derrière »), en sorte qu'à la faveur de ce vers saturé d'équivoque quant à l'anatomie virile l'Anglais retourne au Français le compliment de ces boules supposées lui faire défaut, qu'il se promet de changer en boulets de canon.

La scène suivante prolonge cette pornographie. Elle a pour décor une rue de Londres et, cette fois, tout est plus explicite car elle réunit autour de la Pétule (tenancière d'une taverne à filles) trois acolytes de Falstaff (Bardolph, Filou et Pistolet, déjà présents dans *Henry IV*) :

> PISTOLET : Compagnons d'armes, en France ! et là, comme des sangsues (*horse-leeches*), les gars, suçons, suçons, suçons jusques au sang !
> LE JEUNE GARÇON : À ce qu'on dit, ce n'est pas là un aliment très sain (*unwholesome*).[11]

Ces noceurs ne vont donc quitter les filles que pour en fréquenter d'autres en France, déjà bien présentes – à l'oreille – dans *horse-leeches* (*horse*, « cheval » / *whores*, « prostituées »). Quant à la réplique du Jeune Garçon, la seule raison d'être en est un calembour graveleux : son *unwholesome* (« malsain », comme une fille poivrée) joue sur *hole*, le « trou » que consomment les clients de ces dames. Que Pistolet se trouve d'un côté de la Manche ou de l'autre, le monde tel qu'il le voit est clos sur la vérole et celui des gueux est un décalque du monde des princes. À force d'équivoque, le dramaturge fait coïncider les deux milieux, jusque dans le beau programme d'Henry en direction de ses nobles : « Servez à présent de modèles aux hommes d'un sang moins pur, / Et apprenez-leur à guerroyer (*war*)[12]. » La chute est terrible : on y entend le roi presser ses seigneurs d'apprendre à leurs inférieurs à courir la gueuse (*war / whore*), comme il l'a fait sans le savoir dès sa prise de parole : « Encore une fois sur la brèche, précieux amis, encore une fois[13] ! » Ce royal appel aux hommes à se lancer dans la « fente » (*breach*) est spectaculairement repris en ouverture de la scène suivante, par Bardolph, à l'adresse de ses compères : « Allez, allez, allez, allez, allez ! Sur la brèche, sur la brèche (*breach*)[14] ! »

---

[10] *Henry V*, 1 2 292-293 et 295 : « *I am coming on / [...] to put forth / My rightful hand in a well-hallow'd cause. / [...] And tell the Dauphin / His jest will savour but of shallow wit*
[11] *Ibid.*, 2 3 47-50 : « PISTOL : *[...] let us to France, like horse-leeches, my boys, to suck, to suck, the very blood to suck.* BOY : *And that's but unwholesome food, they say*. »
[12] *Ibid.*, 3 1 24-25 : « *Be copy now to men of grosser blood, / And teach them how to war.* »
[13] *Ibid.*, 3 1 1 : « *Once more unto the breach, dear friends, once more !* »
[14] *Ibid.*, 3 2 1 : « *On, on, on, on, on, to the breach, to the breach !* »

La répétition verbale et la symétrie des deux situations unissent les univers princier et roturier en un même rapport au sexe. Dans les derniers mots de Pistolet – les derniers issus du camp anglais –, le vocabulaire de la guerre se confond avec celui de la prostitution : « Je vole en Angleterre et, une fois là-bas, je me ferai voleur, / Je mettrai des emplâtres sur ces contusions, / Et jurerai les avoir reçues dans les guerres des Gaules[15]. » Pistolet fait ici référence aux coups de bâton qu'il a reçus d'un autre soldat, mais les mots *patches* (« emplâtres », « taches cutanées ») et *scars* (« cicatrices ») renvoient également aux lésions syphilitiques. Et de même que Falstaff est mort chez la Pétule d'une suée vénérienne la veille du départ de Pistolet pour la France, de même la Pétule meurt de la syphilis – appelée à l'époque « le mal français » (*malady of France*) – la veille du retour de son mari Pistolet à Londres, où il compte se faire maquereau[16]. Ainsi s'abolissent les frontières entre les deux royaumes, le mal français frappant en Angleterre tandis que les Anglais sont venus s'encanailler en France.

Ce goût immodéré de la farce paillarde plaquée au revers des conduites héroïques ne surprendra pas qui aura suivi les tribulations de la Jeanne d'Arc mise en scène par Shakespeare, près de dix ans auparavant, dans la *Première Partie d'Henry VI*.

L'orthographe du surnom de la Pucelle y varie : *Puzel, Pucell, Pucel, Pussel, Pucelle*... Comme l'affirme Line Cottegnies, qui a superbement traduit les trois parties d'*Henry VI* pour la Bibliothèque de la Pléiade, *puzel* « peut signifer 'femme de mauvaise vie[17]' ». Jeanne donne elle-même des verges pour se faire battre, lorsqu'elle affirme crânement qu'elle ne fuira jamais devant un homme[18] ! Au tiers de la deuxième scène de la pièce, alors que les Français se désespèrent d'avoir été piteusement repoussés par les Anglais devant Orléans, le Bâtard d'Orléans entre en scène, pour dire que le secours est proche car il leur amène « une sainte (*holy*) fille » : c'est ainsi que le public apprend l'existence de Jeanne d'Arc, qui apparaît presque aussitôt. Le mal est déjà fait. Car la première épithète à laquelle elle a droit ne peut que mettre la puce à l'oreille des spectateurs habitués aux calembours des dramaturges élisabéthains, tels ces potaches des Écoles de Droit (*Inns of Court*) londoniennes qui accouraient par centaines au théâtre : *holy* fait entendre *hole* (« trou). Il est significatif que l'héroïque Talbot, qui a mené la charge anglaise devant Orléans, découvre à son tour l'existence de la Pucelle à travers ce même adjectif lorsqu'un Messager lui annonce qu'« Une sainte (*holy*) prophétesse récemment apparue / Arrive […] pour faire lever le siège[19] ». Voilà comment sainte Jeanne est, d'entrée de jeu, une fille « à trou ».

---

[15] *Ibid.*, 5 1 80-82 : « *To England will I steal, and there I'll steal, / And patches will I get unto these cudgell'd scars, / And swore I got them in the Gallia wars.* »
[16] *Ibid.*, 5 1 89 : « *Bawd I'll turn.* »
[17] William Shakespeare, *op. cit.,* III, n. 18, p. 1455-1456.
[18] *La Première Partie d'Henry VI*, 1 2 103 : « *And while I live I'll never fly from a man.* »
[19] *Ibid.*, 1 4 101-102 : « *A holy prophetess new risen up / Is come […] to raise the siege.* »

Chez l'ennemi, tant bourguignon qu'anglais, d'emblée son compte est bon. Le duc de Bourgogne la traite de « courtisane effrontée[20] » et compare le Dauphin et sa « ribaude » (*trull*) à « un couple de tendres tourtereaux / Qui ne peuvent vivre l'un sans l'autre ni le jour ni la nuit[21] », laissant entendre par-là qu'elle roucoule (*whorr*) au lit avec cet homme, qu'elle est sa putain (*whore*). Bourgogne joue perfidement aussi sur l'ambiguïté de l'expression *carry armour*, « porter l'armure » : soit en guerrière qui en porte une sur elle, soit comme une femme couchée sous un soldat dont elle porte le poids ! Et, il prie cyniquement Dieu que Jeanne ne tombe pas enceinte d'un militaire français, lequel est ici réduit, fort à propos, à un (éten)dard (*standard*) ithyphallique (*stand*, « être debout »)[22]. Au dernier acte, c'est au tour du duc d'York d'ironiser sur la Française, désormais prisonnière, dont il livre à mots couverts la « fente » (*prize, eye*) au « phallus » (*grace*) du diable, puis au « pénis » (*shape*) de Charles : « Une fameuse prise (*prize*), digne de Sa Grâce (*grace*) le diable ! […] Oh ! Charles […] est un bel homme : / Seule sa forme (*shape*) plaît à votre œil (*eye*) délicat[23] ». Puis quand il apprend, de Jeanne elle-même, qu'elle est enceinte (du duc d'Alençon ou du duc d'Anjou, elle ne sait pas), il s'exclame : « Je crois qu'il y en a eu tellement / Qu'elle ne sait plus lequel accuser[24] ! » et il la traite publiquement de « traînée » (*strumpet*). Chez les Anglais, c'est à leurs deux meilleurs combattants, les Talbot père et fils, que l'auteur attribue les mots les plus mordants : le fils voit en elle « une dévergondée[25] » et le père une sorcière entourée d'amants lubriques, une « insolente putain » (*high-minded strumpet*[26]) – une expression crue et cruelle qui suggère une Jeanne au derrière (*mind*) en l'air (*high*).

Ironiquement c'est la même image que véhicule de par son étymologie l'épithète *excellent* appliquée par Charles lui-même à sa chère Jeanne : « Excellente Pucelle, si tel est ton nom[27] » ; le verbe latin *cellere* signifie « monter en l'air », « s'élever » et suggère le nom latin *sella*, un « siège ». Or, « lever le siège », c'est exactement ce que fait Jeanne d'Arc à Orléans. Tout indique que la Pucelle possède effectivement au plus haut point le pouvoir de lever le siège, à commencer par le sien. C'est d'ailleurs dans cette position que le Messager la décrit quand il dit *risen up*, littéralement « levée », « en l'air » : « Une sainte prophétesse récemment

---

[20] *Ibid.*, 3 2 44 : « *shameless courtesan !* »
[21] *Ibid.*, 2 2 30-31 : « *Like a pair of loving turtle-doves / That could not live asunder day or night.* »
[22] *Ibid.*, 2 1 21-24 : « […] pour peu qu'elle continue, sous l'étendard des Français, / À porter l'armure, comme elle a commencé ! (*[...] If underneath the standard of the French / She carry armour as she has begun*. »
[23] *Ibid.*, 5 3 33 et 39 : « *A goodly prize, fit for the devil's grace. [...] No shape but his can please your dainty eye.* »
[24] *Ibid.*, 5 5 80-81 : « *I think she knows not well / (There were so many) whom she may accuse.* »
[25] *Ibid.*, 4 7 41 : « *a giglot wench* ».
[26] *Ibid.*, 1 5 12.
[27] *Ibid.*, 1 2 110 : « *Excellent Pucelle, if thy name be so* ».

apparue (*risen up*), / Arrive […] pour faire lever le siège (*raise the siege*)[28]. » Et, « Pucelle ou putain » (*Pucelle or pussel*)[29], avant même la fin du premier acte elle a réussi à lever le siège d'Orléans, fût-ce provisoirement. Elle « a tenu parole (*word*)[30] » : la Pucelle a bien fait la putain (*whored*), le derrière en l'air, comme elle avait promis de le faire quatre scènes plus tôt, à grand renfort de « cul » (*ass*) : « Je suis destinée (*assign'd*) à être le fléau des Anglais. / Cette nuit, c'est sûr (*assuredly*), je lèverai le siège (*siege*)[31] ».

Au troisième acte l'action se déplace à Rouen, reprise aux Français par Talbot. Et de nouveau la Pucelle entre en scène : elle fomente le sac (*sack*) de la ville. Le mode opératoire trahit la virago qui est en elle : « Voici les portes de la ville, les portes de Rouen, / Où notre habileté doit faire une brèche (*breach*)[32] ». Elle a ordonné à quatre de ses soldats de faire comme s'ils allaient vendre leur grain au marché. Ce sont ces sacs (*sacks*)[33] de grain qui vont permettre de franchir les portes, d'ouvrir la brèche : autrement dit, les testicules (*sacks*) vont oeuvrer à la fente (*breach*). L'image d'un viol de Rouen par la Pucelle affleure sous l'image du mariage de la ville avec les Français, telle que Jeanne l'incarne, une torche à la main, semblable à Hymen, le dieu du Mariage de l'Antiquité gréco-romaine : « Regardez, voici l'heureuse torche nuptiale / Qui unit Rouen à ses compatriotes (*countrymen*) / Mais brille d'un éclat (*burning*) fatal pour les gens de Talbot[34] ! » Quelle est au juste la nature de la torche ainsi brandie ? Le vocabulaire du mariage la fait implicitement correspondre au phallus qui va s'unir au « con » (*cunt* / *countrymen*). Cette torche-là complète l'attirail viril d'assaillants déjà porteurs de sacs de graines. Et Jeanne brandit la torche du haut d'une tour, en une verticalité doublement phallique, soulignée par le Bâtard d'Orléans : « La torche enflammée (*burning torch*) se dresse (*stands*) là-bas sur la tourelle[35]. » ; dernier mot de la réplique, le verbe *stands* n'en prend que plus de sens, y compris dans sa valeur argotique (« être en érection ») : à cet égard, la virile Pucelle, la torche et la tour ne font plus qu'un. Le nom de Rouen, ainsi mise à sac par Jeanne d'Arc et ses soldats, va désormais se confondre avec *ruin* (« ruine »), dans le contexte nouveau d'une destruction par la syphilis.

Car c'est bien cette maladie vénérienne qu'évoque « la torche qui brûle », « qui brûle d'un feu fatal » (*burning fatal*) pour tout le monde, non seulement les

---

[28] *Ibid.*, 1 4 100-102 : « *A holy prophetess new risen up, / Is come with a great power to raise the siege.* »
[29] *Ibid.*, 1 4 106 : « *Pucelle or pussel* ».
[30] *Ibid.*, 1 6 3 : « *Thus Joan la Pucelle hath perform'd her word.* »
[31] *Ibid.*, 1 2 130 : « *Assign'd am I to be the English scourge. / This night the siege assuredly I'll raise* ».
[32] *Ibid.*, 3 2 1-2 : « *These are the city gates, the gates of Rouen, / Through which our policy must make a breach.* »
[33] *Ibid.*, 3 2 10 : « *Our sacks shall be a mean to sack the city* ».
[34] *Ibid.*, 3 2 25-27 : « *Behold, this is the happy wedding-torch / That joineth Rouen unto her countrymen, / But burning fatal to the Talbonites !* »
[35] *Ibid.*, 3 2 29 : « *The burning torch in yonder turret stands.* »

Anglais et Rouen mais toute la France, comme la Pucelle le dit elle-même lorsqu'elle tente de convaincre le duc de Bourgogne de se rallier aux Français : « Vois, vois la maladie de langueur qui touche la France (*the pining malady of France*)[36] ». L'adjectif *pining* renvoie à la fois à la « langueur », au bois de « pin » (*pine*) servant aux torches et à la « pine »[37] par où s'attrape le mal français ou syphilis. Ainsi la formulation de Jeanne réunit secrètement la ruse de la torche destinée à indiquer aux troupes françaises par où s'introduire dans la place et la vision apocalyptique d'un monde vérolé « aux villes et aux cités défigurées », comme Rouen, « par les ravages (*ruin*) destructeurs (*wasting*) d'un ennemi cruel[38] ». « L'heureuse torche nuptiale » s'est vite transformée en un feu vénérien galopant. À entendre le vers qui clôt la première scène de l'Acte IV – « Alors vient la ruine (*ruin*), alors commence la confusion[39] » –, on a le sentiment que l'épisode rouennais de la guerre préfigure *The Waste Land* ; mais alors que T. S. Eliot, à la fin de son poème, fait tomber « Jérusalem Athènes Alexandrie / Vienne Londres » (v. 374-375), il suffit à Shakespeare de la seule ville de *Rouen* pour incarner la *ruine*.

*

Écrite peu après la victoire anglaise de 1588 sur l'Invincible Armada, *La Première Partie d'Henry VI* (première pièce de Shakespeare ?) ne célèbre pas une Angleterre triomphante : étrangement elle s'ouvre sur une « Marche funèbre » en hommage au vertueux et glorieux Henry V. Le dramaturge a fait explicitement du vainqueur d'Azincourt un modèle indépassable ; quand il s'éteint, l'Angleterre est soudain plongée dans les ténèbres : « Cieux, tendez-vous de noir ! Jour, fais place à la nuit[40] ! » Le tout premier vers du théâtre de Shakespeare serait cet appel au deuil ! Et, à la fin du quatrième acte, lorsque les Talbot père et fils tombent au combat devant Bordeaux, avec eux disparaît le dernier reflet du roi-soleil conquérant ; près de la moitié de la pièce est consacrée à leurs exploits : ce couple incarne l'héroïsme passé, celui d'une époque où, comme le rappelle le père, « Les chevaliers […] étaient de noble naissance, / Vaillants et vertueux, pleins d'un mâle courage[41] ». Leur disparition, après les funérailles du grand roi, inaugure une ère de décadence. D'ailleurs, à peine Henry V est-il enterré que Jeanne d'Arc apparaît, dès la deuxième scène, elle avec qui « les rois de la terre se sont livrés à l'impudicité », comme pour la Babylone de l'Apocalypse (18. 3). Les étoiles de l'ère nouvelle s'appellent la Pucelle et Falstaff, un poltron dont le nom même trahit la nature : on y entend *false stuff*, ce qui dit la « fausse étoffe » dont il est fait. Il a

[36] *Ibid.*, 3 3 49 : « *See, see the pining malady of France* ».
[37] Voir l'entrée *pine* dans Frankie Rubinstein, *op. cit.*, p. 342.
[38] *La Première Partie d'Henry VI*, 3 3 45-46 : « *And see the cities and the towns defac'd / By wasting ruin of the cruel foe* ».
[39] *Ibid.*, 4 1 192 : « *There comes the ruin, there begins confusion.* »
[40] *Ibid.*, 1 1 1.
[41] *Ibid.*, 4 1 34-35.

trahi son camp en pleine bataille, « abandonnant Lord Talbot, […] tous les Talbot de l'univers[42] », pour sauver sa peau. C'est l'avènement d'un âge corrompu, où la guerre elle-même a lieu à hauteur de fente et de braguette.

En apparence, tout est donc simple : d'un côté, les preux (Henry V, les Talbot) ; de l'autre, les infâmes (Jeanne d'Arc, Falstaff), cependant que le trône d'Angleterre a échu à un roi-enfant manipulable (Henry VI, fils d'Henry V).

Pourtant, en sous-main, Shakespeare apparente Henry V et Jeanne d'Arc, les qualifiant notamment tous les deux de *warlike* (« belliqueux »). C'est même la première épithète qu'il accole au prénom du glorieux monarque. Or, *war* est trop proche de *whore* pour qu'il n'y ait pas un risque de contamination verbale. En jouant entre texte et sous-texte, le dramaturge réussit comiquement à nous montrer à la fois les nouveaux habits du souverain réformé et l'envers toujours aussi « putassier » (*whore-like*) du personnage ; les sous-entendus malsonnants démentent la rupture proclamée entre un roi se disant désormais vertueux et le prince dissolu des années Falstaff. S'agissant de la Pucelle, quand elle presse Charles de la recevoir pour sa « martiale (*warlike*) compagne[43] » (v. 92), l'adjectif relève de la même veine d'inspiration obscène que l'équivoque *holy* qui a servi à la qualifier juste avant.

Peut-être que Shakespeare, en héritier des maîtres farceurs, s'est délecté par-dessus tout à retourner sur l'envers le gant du langage et à donner à chacune de ses pièces une doublure licencieuse. Mais peut-être aussi que cette omniprésente paillardise vaut commentaire sur l'Histoire et que la farce pornographique est le mode d'expression adéquat de temps dégénérés, où se déclenchent en même temps les hostilités et les obscénités : Shakespeare établirait, dès sa première pièce, une équivalence fondamentale entre *war* et *whore*, entre la furie de la guerre et la fureur du lupanar. Ces hypothèses méritent sans doute d'être formulées, mais les poser nous fait sortir de l'observation de faits textuels irréfutables et entrer sur le terrain peu scientifique de l'interprétation.

Jean-Pierre RICHARD
Université Paris 7

[42] *Ibid.*, 3 2 106-107.
[43] *Ibid.*, 1 2 92 : « *receive me for thy warlike mate.* »

DE LA HAINE DANS TROIS PIÈCES DE SHAKESPEARE
(*ROMÉO ET JULIETTE, LE MARCHAND DE VENISE, OTHELLO*)

Et la Haine est vouée à ce sort lamentable
De ne pouvoir jamais s'endormir sous la table.
Charles Baudelaire[1]

Traiter de la haine au théâtre peut paraître une gageure car, même dans la vie, le plus souvent ce sentiment ou ce mal ne s'exprime pas de vive voix ; néanmoins il peut transparaître sur le visage de la personne qui le ressent ou dans son comportement en société, et *in fine* mener à des actes violents, voire meurtriers. Sur scène, la haine peut apparaître dans la gestuelle de l'acteur ou dans ses mimiques, mais cela ne saurait suffire à rendre ce que le personnage qu'il incarne est censé ressentir, ni à expliquer les raisons de son comportement. Pour interpréter ce rôle l'acteur n'a que deux recours, le monologue ou l'adresse à quelques autres personnes à qui il instille son mépris ou ses rancœurs à l'encontre d'un ou d'autres personnages alors absents de la scène.

Le haineux est en un sens un metteur en scène qui dicte à d'autres acteurs leur rôle tout en étant l'un d'eux, mais en restant dans l'ombre ; le plus souvent il n'exprime pas son aigreur à celui ou celle qu'il déteste mais il l'instille à d'autres personnes qui vont ensuite la propager sans même s'en rendre compte car elles ne sont plus que des marionnettes entre ses mains. Nous reviendrons sur ce point plus loin.

De même dans la vie quotidienne le haineux exprime son aigreur sans savoir qu'il est lui-même un acteur ; le plus souvent il ne s'adressera pas à celui ou celle qu'il déteste, non pas parce qu'il les craint, mais parce qu'il espère que d'autres personnes que lui exprimeront le mépris qu'il porte à sa future victime et ainsi la blesseront sans qu'il se trouve impliqué.

Calvin, dans son *Institution de la religion chrétienne*, avait défini un autre aspect de ce sentiment perfide, qui, pensons-nous, ne ressortit pas à la théorie des humeurs ; il le percevait en ces termes : « La haine n'est qu'ire enracinée », une colère retenue[2]. Rage il y a, désir de nuire également, mais il s'agit d'un sentiment ancré chez l'individu pendant un temps, un mal en quelque sorte enfoui et en un sens difficilement perceptible, qui n'a rien d'une humeur qui, elle, relève des quatre éléments fondamentaux du corps selon la théorie hippocratique et qui marquent les individus dès le jeune âge. Certes on aurait tendance à penser que dans le théâtre élisabéthain par exemple, les haineux sont aussi des bilieux au caractère vindicatif, voire violent, mais nous verrons que la brutalité qui découle de leur aigreur provient souvent d'une série de circonstances plus ou moins inattendues ; il

[1] Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, in Baudelaire, *Œuvres complètes* (Paris, Gallimard, La Pléiade, 1961), « Le tonneau de la haine », p. 68.
[2] Calvin, *Institution de la religion chrétienne* (Genève, 1560), p. 302.

n'en demeure pas moins néanmoins que le haineux tend à manigancer une intrigue afin de blesser psychologiquement ou physiquement celui ou celle qu'il abomine pour diverses raisons.

S'il fallait ranger le haineux dans le règne animal, il appartiendrait peut-être à l'ordre des reptiles, ces bêtes invisibles et silencieuses, rampant dans l'ombre des herbes, et qui usent de leur venin et le répandent jusqu'à ce qu'elles atteignent leur proie par diverses voies. Chez Shakespeare la flore et la faune servent souvent de métaphores et, par exemple, caractérisent certains personnages ou annoncent quelques événements funestes ; les animaux chthoniens comme la souris, le rat, la chouette, le serpent, les vers et quelques autres, étaient considérés comme maléfiques et parfois annonciateurs de catastrophes ou de mort. Mais dans les pièces que nous allons aborder la bête humaine peut être tout aussi dangereuse car, dans un premier temps, elle garde par devers elle ses ressentiments et sa hargne à l'encontre de celui ou de celle qu'elle veut atteindre et blesser, et dans un second temps elle laisse à d'autres le soin d'achever sa victime. Dans un premier temps on ne peut s'empêcher d'aborder quelques pièces de Shakespeare, ne serait-ce que parce que son œuvre est marquée par la haine, ce que soulignent quelque 300 occurrences du terme « hate » (haine) et de ses dérivés ; il faut également tenir compte des termes proches, mais moins nombreux comme « dislike, enmity, grudge, hostility, malevolence, rancour », ou encore des termes exprimant ce que les victimes de la haine peuvent ressentir, mais ceux-ci ne mettent pas vraiment en relief le sentiment premier, à savoir une détestation aiguë à l'encontre d'une personne au point de désirer son malheur, voire sa mort. En outre il demeure une difficulté majeure pour le lecteur comme pour le spécialiste de l'œuvre de Shakespeare, c'est de trouver le sens et la tonalité que ce dernier donnait au terme « *hate* » ou à ses dérivés dans les monologues ou échanges verbaux des personnages à tel ou tel moment de l'intrigue.

Pour José Ortega y Gasset « Haïr, c'est tuer virtuellement, détruire en intention […]. Haïr quelqu'un, c'est ressentir de l'irritation du seul fait de son existence, c'est vouloir sa disparition radicale. » Il ajoute : « La haine sécrète un suc virulent et corrosif. [Elle] est annulation et assassinat virtuel - non pas un assassinat qui se fait d'un coup ; haïr, c'est assassiner sans relâche, effacer l'être haï de l'existence[3]. » Cette métaphore qui fait de la parole ou du comportement la « sécrétion d'un suc » néfaste nous ramène aux reptiles. Il est vrai que le processus d'élimination de la personne haïe suit le plus souvent un chemin sinueux.

Il est une autre source de haine, la jalousie, sentiment aux formes diverses mais qui correspond souvent à un désir non satisfait, une blessure ou une envie ardente, et surtout à une perversion de l'amour où l'un des deux partenaires domine l'autre au point de le soumettre à des règles draconiennes. Nous verrons aussi que

[3] J. Ortega y Gasset, *Études sur l'amour*, 1926 (Paris, Payot, 2004), p. 38-41.

la jalousie, si l'on se réfère à son origine, le terme grec « zelos », implique de défendre ce à quoi l'on tient et pour cela de faire montre de force[4].

Nous retiendrons trois pièces de Shakespeare où la haine joue un rôle à des degrés divers et sous des formes dissemblables, *Roméo et Juliette*, *Le Marchand de Venise* et *Othello.* Ces pièces, outre qu'elles se situent en tout ou partie en Italie, présentent quelques points en commun quoique le thème qui nous intéresse soit développé dans chacune d'elles de façon fort différente[5].

Dans la première pièce la haine entre les Capulet et les Montaigu n'a pas d'origine précise ni de raison manifeste. Shakespeare a emprunté ce thème à Arthur Brooke qui s'est inspiré de la nouvelle de Matteo Bandello, mais ce qui importe semble-t-il c'est que la haine entre les deux familles tient davantage d'un conflit ancien, ou pourrait-on même dire de ces guerres telles qu'il en existait entre les cités-États en Italie au XVI^{e} siècle, à l'époque de Machiavel. Rien n'assure que les jeunes générations issues de ces familles savent pourquoi elles s'affrontent, si ce n'est par tradition, orgueil ou bravade. Leur comportement tient plus du mépris et de la provocation que d'une quelconque vindicte.

Les affrontements entre les fils des deux familles, leurs duels parfois mortels, ne sont pas sans évoquer une espèce de guerre des gangs telle que l'on en a toujours connu dans les quartiers mal famés des villes ou des cités. C'est d'ailleurs ainsi qu'Arthur Laurents, Stephen Sondheim et Leonard Berstein avaient adapté la pièce de Shakespeare pour leur célèbre tragi-comédie musicale, *West Side Story*[6], en situant l'action à Brooklyn, un quartier pauvre de New York, et en opposant deux bandes adverses. Mais les Capulet et les Montaigu, ainsi que Shakespeare le dit dans son Prologue, sont « Deux maisons toutes deux égales en dignité / Dans la belle Vérone… », et riches de surcroit[7]. Le vieux Capulet et le vieux Montaigu règnent en potentats dans leurs « quartiers-États », dirions-nous, au mépris des lois d'Escalus, le Prince de Vérone, et leurs enfants se comportent en petits seigneurs**.** Leurs querelles sans raison manifeste troublent les rues, sèment le bruit et la fureur, et, dès le premier acte, le Prince intervient alors qu'un nouvel affrontement vient d'éclater entre les jeunes Capulet et Montaigu qu'il qualifie de « Sujets rebelles, ennemis de la paix, … ». En un sens ces querelles sont à ses yeux une guerre civile qui oppose deux clans ou deux lignées. Nous reviendrons par un autre biais sur ce sujet. Il leur demande de jeter leurs « épées trempées dans la haine » et annonce

[4] Voir Henri Suhamy, *Shakespeare* (Paris, ellipses, 2018), p. 226.

[5] *Roméo et Juliette* se passe principalement à Vérone, *Le Marchand de Venise*, comme son titre l'indique, dans la cité des doges et il en est de même pour *Othello*, tout au moins au premier acte avant que l'action ne le conduise avec d'autres personnages à Chypre.

[6] La tragi-comédie musicale date de 1957, le film qui en découla de 1961.

[7] Shakespeare, *Roméo et Juliette*, *Tragédies*, vol. I (Paris, Gallimard, La Pléiade, 2002), Prologue, p. 201, et Acte II, sc. II, p. 287.

qu'ils devront comparaître devant sa cour de justice[8]. Hélas la convocation tardera et, avant que la paix ne s'impose, du sang aura encore coulé, en particulier celui de Mercutio, un parent du prince et ami de Roméo qui le vengera en tuant Tybalt, un cousin de Juliette.

Ainsi que l'a relevé Henri Suhamy les pièces de Shakespeare situées hors du royaume d'Angleterre ne s'en écartent jamais vraiment et cela est vrai pour les seize comédies ou tragédies ayant pour cadre l'Italie. En fait Shakespeare connaissait très mal les sites continentaux où il plaçait ses personnages, Vérone ou Venise par exemple, ni ne chercha à rendre en anglais le parler local pour lui donner une tonalité exotique. Cela vaut aussi pour les pièces aux thèmes antiques[9]. Pourquoi alors choisir de tels lieux également inconnus de la plupart de ses spectateurs ? Nous pensons que la distanciation entre le lieu de l'action et celui propre à l'auditoire permettait à Shakespeare de traiter des sujets brûlants qui auraient retenu l'attention des censeurs[10]. Sauf à penser que Roméo et Juliette ont trahi leurs familles respectives et se sont unis sans leurs accords, la pièce homonyme ne traite pas un sujet brûlant, et néanmoins il nous semble que l'auteur s'écarte de son intrigue majeure pour mettre discrètement en parallèle le conflit entre les deux maisons et une page de l'histoire de l'Angleterre où deux lignées royales, les Lancastre et les York, se livrèrent elles aussi à une guerre civile, certes pour s'approprier le trône : la guerre des Deux Roses, ainsi que nous la nommons[11]. En effet lors de leur première rencontre Juliette demande à Roméo de renier son nom, Montaigu, et elle jure de n'être plus une Capulet. Plus loin elle ajoute :

> Oh ! Sois quelque autre nom !
> Qu'y a-t-il dans un nom ? Ce qu'on appelle une rose
> Sous un autre nom sentirait aussi bon […][12].

Comment ne pas voir dans l'emploi du mot « rose », exemple que Juliette prend pour souligner l'ineptie d'accorder de l'importance à deux noms de famille ou de lignée au point de s'entretuer, une allusion à la guerre entre les Lancastre et les York[13]. Ce conflit prendra fin à la mort de Richard III en effaçant ces deux dynasties, sinon leurs noms, lorsque Henri Tudor prit le pouvoir sous le nom de Henri VII et inaugura une ère nouvelle, un âge d'or pour l'Angleterre qui connaîtra, non sans quelques conflits internes et guerres extérieures, prospérité et puissance mari-

[8] *Ibid*., Acte I, sc. I, p. 211.
[9] Henri Suhamy, *Shakespeare*, *op. cit*., p. 270.
[10] Sur la question de la censure à l'époque de Shakespeare, voir Henri Suhamy, *op. cit*., p. 70-71.
[11] Rappelons que l'emblème des Lancastre était une rose rouge et celui des York une rose blanche. La rose rouge demeure un des emblèmes de l'Angleterre.
[12] *Roméo et Juliette*, Acte II, sc. I, p. 271 ; Acte V, sc. VII.
[13] Shakespeare a consacré quatre pièces à la guerre des roses, la trilogie de *Henri VI* et la pièce sur *Richard III*.

time jusqu'en 1603 et au-delà quand un Stuart, Jacques VI d'Écosse, succédera à Élisabeth I^{ère} sous le nom de Jacques I^{er}.

Le prologue de la pièce est pour le moins étonnant car Shakespeare non seulement évoque, sans autre précision, « d'anciennes rancœurs » entre les Capulet et les Montaigu, mais il annonce que la mort de Juliette et de Roméo, leur fille et leur fils respectifs, mettra fin au conflit entre les deux familles et les réconciliera. En révélant ainsi la fin de sa tragédie Shakespeare semble donc user d'une métaphore pour évoquer la guerre des roses, et l'intervention et les paroles du prince de Vérone à la fin de la pièce tendraient à corroborer cette lecture lorsqu'il dit : « jamais histoire ne vit plus grand fléau… ». Lorsqu'il écrivit cette pièce, Shakespeare, s'il fit ainsi que nous le suggérons une allusion à la guerre des roses, savait qu'elle ne serait comprise que par quelques spectateurs et non par tout le public car un siècle s'était écoulé. On ne saurait donc voir seulement dans ce qui anime la querelle entre les deux familles une haine acharnée visant à éliminer l'une d'elles, mais un message de la part du dramaturge pour que des conflits de ce genre ne se reproduisent pas dans le royaume d'Angleterre.

Avec *Le Marchand de Venise*, nous nous trouvons face à une forme de haine plus complexe car ce sentiment ressenti par un de ses personnages est à double tranchant et va se retourner contre lui. Rappelons que cette pièce est une comédie qui de surcroit comporte deux intrigues ; la principale tourne autour du mariage de Portia, « une riche héritière » que de nombreux prétendants convoitent pour sa dot, mais c'est la seconde intrigue qui retient en général l'intérêt du public, celle où figure Shylock, un usurier et marchand juif. En effet il est le personnage de la pièce le plus connu des spectateurs, sinon le mieux compris, alors même qu'il ne figure que dans cinq scènes sur les vingt que compte la comédie entière. Précisons, pour éviter des analyses erronées et trompeuses, que lorsque Shakespeare écrivit en 1596 cette pièce, il n'y avait quasiment pas de Juifs en Angleterre ; ils avaient été expulsés par le roi Édouard I^{er} en 1280 et ne revinrent en Angleterre que sous la République de Cromwell. Certes il existait quelques petites communautés marranes depuis l'expulsion des Juifs d'Espagne en 1492, mais rien ne dit que celles-ci aient pu inspirer Shakespeare étant donné leur invisibilité et leurs activités peu importantes[14].

La situation des Juifs en Italie après leur expulsion d'Espagne, suivie de celle de Sicile, alors dépendante de la couronne d'Espagne, et de Naples, fut différente. Des communautés s'ajoutèrent à celles déjà présentes à Rome et s'installèrent en particulier dans des villes maritimes où il leur était possible de faire un peu de commerce et du prêt à usure, quoique en respectant des règles draconiennes. Ainsi en 1516, le Sénat de Venise décida que les Juifs devraient demeu-

[14] Sur l'histoire des Juifs en Angleterre, voir le *Dictionnaire encyclopédique du judaïsme*, dir. Geoffrey Wigoder (Paris, Cerf / Robert Laffont, 1996), p. 1214-1224, et plus particulièrement, pour la période qui nous intéresse, p. 1216-1218.

rer dans le Ghetto Nuovo, un îlot qu'ils pourraient quitter pendant la journée pour commercer au cœur de la ville mais en respectant certains interdits, en particulier ne pas sortir lors des fêtes chrétiennes. Dans la comédie, il n'est point question de ces contraintes ni du Ghetto, mais Shylock fait allusion au Rialto, une place près du pont homonyme où se trouvaient la Bourse de Venise et le marché, et où se côtoyaient commerçants et usuriers. Si avec l'extension du commerce international en Europe, des banques[15], en particulier en Italie, s'étaient développées depuis plusieurs décennies déjà, l'usure restait interdite selon le christianisme (quoique la papauté tout comme les rois et autres grands dignitaires y recourussent) et n'était censée être pratiquée que par les Juifs.

Le titre de la pièce est souvent source d'erreurs car le *Marchand de Venise* qui est mis en avant n'est pas Shylock, mais Antonio, un jeune commerçant et armateur qui décide d'aider Bassanio, un ami épris de Portia et qui se trouve en grandes difficultés car, tout seigneur qu'il soit, il s'est ruiné en menant un train de vie exorbitant comme beaucoup de jeunes gens dans cette ville de Venise où tout est légèreté, bals, fêtes et carnavals. Pour séduire élégamment Portia, Bassanio doit donc emprunter trois mille ducats et s'adresser au Juif Shylock qui, dans une scène comique, ne cesse de réfléchir à sa demande et de répéter ses paroles ; mais quand Bassanio lui dit qu'Antonio se portera garant, le ton de de Shylock change et, tout en jouant sur les mots, il accepte de le recevoir et déclare que c'est « un homme de bien », à savoir fiable ou financièrement aisé[16]. Or ce n'est pas le cas car Antonio est lui aussi à court d'argent et attend pour se rétablir que sa flotte de caraques rentre au port avec ses chargements de produits d'Orient. Dès son entrée Shylock exprime en aparté la haine qu'il lui porte et en donne les raisons : il hait sa religion, sa bêtise (à savoir prêter de l'argent sans intérêt), le fait qu'il nuit à ses affaires, mais aussi son comportement qui le blesse profondément. Au début de leur conversation, Shylock joue au chat et à la souris, use d'un épisode de la *Genèse* pour justifier l'usure et s'étend longuement sur le prêt et le taux ; devant ses réticences Antonio s'impatiente et c'est alors que Shylock vide sa bile : sur le Rialto, dit-il, Antonio l'a insulté à maintes reprises parce qu'il gagnait de l'argent, l'a traité de tous les noms, chassé à coups de pied et a même craché sur sa « houppelande de Juif »[17]. Ainsi méprisé et blessé comment Shylock pourrait-il traiter avec Antonio ? Celui-ci lui dit alors que l'on ne saurait prêter de l'argent à intérêt à un ami, mais que rien ne l'empêche de le faire à un ennemi. Cette remarque prend un tour ironique quand Shylock, ayant retenu ce conseil, annonce qu'il pourrait aider Antonio « sans prendre un seul denier / d'intérêt … », offre généreuse qui étonne même Bassanio. En fait il tient sa vengeance et a hâte de l'appliquer. Il fera un billet de

[15] Le mot « banque » est dérivé de l'italien « banca » banc (1458), « spécialisé en finances pour désigner le comptoir du changeur » souvent installé à l'origine sur une place publique. Voir le *Dictionnaire historique de la langue française* (Paris, Le Robert, 1992), p. 177.
[16] *Le Marchand de Venise*, *Comédies*, vol. I (Paris, Gallimard, La Pléiade, 2013), Acte I, sc. III, p. 1050-1051.
[17] *Ibid*., p. 1058-1061.

trois mille ducats à trois mois d'échéance et sans intérêt, mais, dit-il, en cas de non-paiement le dédit sera fixé « par plaisanterie » à une livre de chair humaine prise sur une partie du corps d'Antonio. Ce dernier convaincu de pouvoir rembourser sa dette accepte cet ignoble marché. À cet instant la clause imposée peut sembler aux spectateurs n'être qu'un simple jeu ou une leçon, mais en fait Shylock est sérieux et déteste le jeune marchand au point de vouloir sa mort. La clause est d'autant plus odieuse qu'il sait que la flotte marchande d'Antonio court des risques et n'est pas près de rentrer au port. Outre la hargne qu'il lui porte il méprise tous ces jeunes Vénitiens qui se livrent au commerce simplement pour mener une vie légère, voire débridée, et pour qui l'argent ne sert qu'à s'amuser, à bien vivre sans se préoccuper de l'avenir, *Carpe diem*.

La générosité apparente du Juif en refusant tout intérêt à lui payer est telle qu'Antonio le compare à un chrétien pour qui l'usure est indigne et condamnable, mais Bassanio, lui, n'est pas dupe. À l'acte II, scène III, on découvre que Shylock a une fille, Jessica, qui souffre du comportement de son père, de ses mœurs et de l'enfer qu'est leur maison. Elle est amoureuse d'un gentilhomme de Venise, Lorenzo, et disposée à l'épouser et pour cela à se convertir. Il se trouve qu'un soir Shylock est invité à souper par Bassanio et quelques jeunes gens. Il dit se rendre à ce repas « dans la haine, / Pour manger aux dépens du chrétien prodigue », or une prémonition devrait l'inciter à ne pas quitter son foyer ; on trame, dit-il, quelque chose contre lui car il a rêvé la nuit passée de sacs d'argent. En effet cette soirée a été manigancée pour permettre à Lorenzo d'enlever avec son accord Jessica ainsi que le coffret dans lequel elle garde l'or et les bijoux destinées à sa dot, c'est-à-dire à être dépensés[18]. À la scène VIII on apprend que Shylock, ayant découvert la fuite de sa fille, a fouillé avec l'accord du Duc (ou doge) le bateau de Bassanio, opération inutile car Lorenzo et Jessica avaient déjà pris une gondole et disparu. Ensuite la colère du Juif qui hurle au vol de ses ducats dans les rues de Venise et au reniement religieux de sa fille fait aussi écho à sa prémonition et semble annoncer le châtiment qu'il subira à la fin de la pièce, ce retournement de la haine qu'il ressent à l'encontre des chrétiens qui se moquent de la valeur de l'argent, car tout tourne autour de cette question. Cette scène drolatique semble sortir de la *commedia dell'arte* et un public français ne peut s'empêcher en écoutant Salarino dire que les enfants de Venise suivaient Shylock en criant « Mes pierres, ma fille, et mes ducats »[19], de penser à *L'Avare*, pièce certes plus tardive, et à la cassette d'Harpagon ; mais si Molière a puisé chez Plaute, Shakespeare, lui, s'est inspiré d'une nouvelle tirée d'un recueil de Giovanni Florentino (*Il pecorone* [*Le Simplet*] datant du XIV^e^ siècle)[20].

À l'acte III, scène I, la haine de Shylock va tout d'abord se porter sur sa fille quoiqu'il dise à Salarino, un gentilhomme de Venise, qu'elle est sa chair et son

[18] *Ibid*., Acte II, scènes III, IV.
[19] *Ibid*., Acte II, sc. VIII, p. 1109.
[20] *Ibid*., Notice, p. 1399.

sang et qu'elle ne saurait se dresser contre lui. Cette métaphore de la chair et du sang est prise au pied de la lettre par Salarino qui dit penser que si Antonio ne peut payer son dédit, Shylock n'usera pas de son billet car la livre de chair ne servirait à rien. Mais la hargne de Shylock s'est accentuée et il n'oublie pas le mépris d'Antonio à son égard. Dans un élan de colère contenue, il réplique que cette chair servira à « appâter le poisson », or le poisson (ou Ichthus) est le symbole des premiers chrétiens, ces nouveaux croyants qui, en fait, étaient des Juifs (infidèles aux yeux de Shylock) ; il laisse donc entendre qu'il attrapera un chrétien et, pour montrer qu'il en est proche, il rappelle à ses auditeurs et, par la même occasion, aux spectateurs de la pièce, que quoique juif, il est en tout point semblable à eux. Et quant aux valeurs humaines, aux sentiments et comportements, ils ne diffèrent en rien, ajoute-t-il[21]. Il apprend ensuite qu'une caraque attendue par Antonio s'est perdue en mer, ce qui le réjouit. Considérant alors qu'Antonio court à sa ruine, il s'en réjouit car il veut le harceler, le torturer jusqu'à la fin et, afin d'assouvir sa vindicte, il décide d'engager un officier de police pour le faire garder[22]. À la scène III, il retrouve, sous la garde d'un geôlier, Antonio qui veut lui parler mais il refuse de l'écouter ; il ne cesse d'évoquer son « billet » et il rappelle à son débiteur que celui-ci l'a traité de « chien », ce qui devrait l'inciter à prendre « garde à ses crocs ». Il n'est pas question pour lui de pardon ni de clémence, ce qui serait une faiblesse et une façon de s'abaisser devant des chrétiens. En outre, ainsi qu'Antonio le dit dans la scène suivante, on ne saurait à Venise ne pas respecter la loi qui protège les étrangers car la cité dépend du commerce fait avec « toutes les nations » et des profits qu'elle en tire.

En dépit de son entêtement et de sa hargne on pourrait un instant comprendre Shylock car, homme austère, il juge l'argent nécessaire pour vivre, mais non pour être thésaurisé ou, pis encore, dépensé en fêtes et jouissances diverses. C'est en partie pour cela qu'il traîne en justice un représentant de la société du plaisir, un de ces jeunes marchands incapables de gérer leurs gains, le malheureux Antonio.

L'acte IV ne compte que deux scènes qui verront les deux intrigues de la pièce s'imbriquer avec une remarquable habileté et la haine de Shylock se retourner progressivement contre lui. Devant la cour de justice présidée par le Duc, Antonio semble soumis à son sort déjà écrit sur un papier. Dans un premier temps le Duc prie le Juif de faire preuve d'indulgence et de ne pas se comporter comme les Turcs ou les Tartares connus pour leur cœur de pierre. Ce qui choque à cet instant le Duc et les spectateurs, c'est la cruauté de Shylock, la démesure de sa cruelle demande comparée aux insultes et humiliations qu'il a connues, et son refus de miséricorde. Shylock s'entête car il tient, dit-il, à ce que les lois soient respectées, mais il reconnait aussi porter à Antonio « une haine enracinée et une aversion réso-

[21] Pour le célèbre discours de Shylock, voir *Ibid*., Acte III, sc. I, p. 1122-1123.
[22] *Ibid*., Acte III, sc. III, p. 1151.

lue ». Pour sauver son ami, Bassanio s'efforce de faire comprendre à Shylock que sa cruauté ne peut être excusée. Suit alors un échange de questions et de réponses qui ne font que renforcer l'entêtement du Juif. En dernier recours Bassanio, pour payer la dette, lui offre six mille ducats, argent fourni par Portia, la riche dame de Belmont qu'il a su conquérir, mais Shylock les refuse car seul compte pour lui son billet et sa vengeance. Le Duc déclare alors qu'il a appelé un médecin, Bellario, afin de le consulter. Dans l'attente Antonio semble accepter stoïquement son sort. Faut-il voir dans le comportement du jeune marchand l'acceptation d'un genre d'immolation, un sacrifice chrétien, ou simplement le respect d'un engagement d'ordre financier ? Comme s'il était sur le point de mourir, il dit à Bassanio :

> Je suis le bélier taré du troupeau,
> Celui qui doit mourir ; le fruit le plus chétif
> Tombe à terre le premier, qu'il en soit ainsi de moi ;
> Vous ne sauriez mieux vous employer, Bassanio,
> Qu'à continuer à vivre pour écrire mon épitaphe[23] !

Il est à cet instant, nous semble-t-il, deux façons (au moins) de comprendre ces paroles selon la manière dont l'acteur les prononcera, adoptant soit un ton sérieux et grave, légèrement contenu, soit, car il s'agit d'une comédie, un ton doucereux, hypocrite comme celui de Tartuffe lorsqu'il entre en scène chez Molière. Entendons-nous le chrétien acceptant son sort, mais alors ses comparaisons avec un « bélier taré » et un « fruit chétif » montrent une méconnaissance de la Bible, ou le jeune marchand à l'esprit léger et ne fréquentant guère l'église ? Telle est la question. Arrive un messager, en fait Nerissa, la servante de Portia, déguisée en clerc de justice, tandis que Shylock impatient aiguise son couteau. Dans ce geste qui a souvent prêté à des commentaires tendant à considérer la pièce comme anti-judaïque, il faut peut-être voir simplement une allusion habile de la part de Shakespeare au sang qui coulerait si Shylock obtenait gain de cause[24]. Nerissa apporte une lettre de Bellario précisant qu'il est souffrant mais qu'il connait un jeune et savant docteur nommé Balthazar qui apparaît alors ; il s'agit en fait de Portia, également déguisée, qui dit au Duc connaître parfaitement l'affaire en cours. Dans un premier temps elle s'efforce d'obtenir la miséricorde du Juif. Malgré Bassanio qui supplie Portia de déroger à la loi, d'être injuste pour être juste, dit-il, rien, ni la sagesse ni l'argent, ne fait céder Shylock. Portia est contrainte alors de jouer son rôle de juge avec sérieux et perfection car si Shylock perçait son identité, le sort d'Antonio serait scellé. Jusqu'à la fin de l'Acte IV aucun des personnages présents ne découvrira que derrière le clerc et le docteur se cachent respectivement Nerissa et Portia.

---

[23] *Ibid*., Acte IV, sc. I, p. 1175.

[24] *Ibid*., Acte IV, sc. I, p. 1174-1175. Certains critiques ont vu dans ce geste une allusion aux rumeurs selon lesquelles les Juifs commettaient des crimes de sang, tuaient de jeunes enfants selon des rites qui leur étaient propres, interprétation que nous n'adoptons pas.

À partir de ce moment, dans un long échange, Portia et Shylock vont examiner la teneur du billet afin de respecter la loi. Ce passage ne peut que tromper qui voit la pièce pour la première fois et entend de la bouche de la juge que les clauses du billet doivent être appliquées point par point ; sa description du prélèvement de la livre de chair auquel Shylock va devoir se livrer vise, pensons-nous, à faire frissonner l'auditoire. En entendant ces constats qui semblent condamner Antonio à mort, le Juif ne cesse de complimenter et de remercier la juge. La pièce à cet instant oscille entre la tragédie et la comédie, mais assez vite on pressent que Portia garde une carte dans sa manche et que Shylock sera le dindon de la farce.

Shylock entre au vers 16 de la scène I et n'apprend qu'aux vers 300-307 que son billet ne lui donne le droit de prendre une livre de chair que si aucune goutte de sang ne coule. Tout son monde s'écroule alors. Notons ici que le fait qu'il n'ait pas un seul instant songé que du sang serait versé lors du prélèvement de cette livre de chair le lave de ces rumeurs qui circulaient depuis des siècles selon lesquelles les Juifs procédaient à des meurtres rituels et passaient pour des êtres diaboliques. Ne pouvant accomplir sa vengeance, Shylock accepte l'offre financière de Bassanio, trois fois le montant du billet, mais c'est oublier une autre loi de Venise, celle qui condamne au dépouillement de ses biens tout étranger ayant cherché la mort d'un citoyen. Il se retrouve soudain plus seul encore qu'il n'était après la fuite de Jessica, et contraint de devenir chrétien pour jouir jusqu'à sa mort de la moitié de ses biens sans les posséder – biens qui reviendront *in fine* à l'époux de sa fille, Lorenzo. L'acte V, souvent considéré comme inutile, termine la pièce sur une note légère ; tous les personnages à l'exception du Juif, du Duc et des figurants, se retrouvent à Belmont sous un ciel nocturne éclairé par la lune, et où se mêlent propos langoureux entre jeunes couples, voire facétieux ou même grivois ; en outre, comme si Shakespeare avait voulu atténuer le trouble qu'avaient pu ressentir les spectateurs au cours de l'acte IV, Portia annonce à Antonio, qui en « reste muet », que trois de ses « caraques / Richement chargées viennent de rentrer au port », ironie du sort si l'on songe à Shylock[25]. Cette pièce, rappelons-le, est une comédie et son auteur, comme pour nous en faire oublier les scènes choquantes, y met fin en nous faisant entendre la musique des sphères et des propos légers entre jeunes gens avides de plaisirs, de fêtes et de gaité.

Les deux pièces que nous venons de survoler ont un point en commun en ce qui concerne notre thème, la haine. Les personnages principaux, Roméo et Juliette tout comme Shylock souffrent, sous des formes différentes, d'être exclus de leur monde respectif. La rivalité entre les Capulet et les Montaigu contraint les deux jeunes gens à cacher leur amour et ainsi les oblige à quitter leurs familles et leur milieu, tout comme Shylock est rejeté de la société vénitienne par une clique de jeunes patriciens. Il en est parfois différemment car, si la haine hante d'autres pièces de Shakespeare, cette exclusion d'ordre social ne s'applique pas toujours ; ainsi en est-il pour *Richard III* par exemple.

[25] *Ibid*., Acte V, p. 1227.

En outre la haine, lorsqu'elle existe, n'est pas toujours au centre de l'intrigue de la pièce ; on remarquera que l'amour occupe une place majeure dans les deux pièces que nous avons abordées et qu'il en est de même dans la tragédie qui suit où néanmoins la haine atteint un paroxysme au point d'être le thème majeur qui, de l'Acte I à l'Acte V, éclipse tous les autres. Il s'agit de *La Tragédie d'Othello, Maure de Venise*. Alors que les sources de la haine étaient inconnues pour ne pas dire inexistantes dans le cas de *Roméo et Juliette* ou clairement définies comme dans *Le Marchand de Venise*, blessure morale, concurrence professionnelle et mépris, il est plus difficile d'analyser dans cette tragédie les sentiments néfastes de Iago, rancœur, hostilité, amertume, animosité, jalousie, etc., et leurs sources. En fait traiter le thème de la haine dans *Othello* imposerait d'écrire un livre entier, ce que nous ne pouvons faire ici, et notre lecture sera nécessairement lacunaire.

La première scène de la pièce laisse pendant un moment le public dans le doute et la confusion car elle commence par un entretien *in medias res* le soir sur une place de Venise entre Roderigo, un gentilhomme, et Iago, l'enseigne d'un officier supérieur ; ils parlent avec une certaine hargne d'un individu sans citer son nom tout d'abord, puis ensuite en le désignant par son origine ethnique, le Maure[26].

Les deux hommes sont mécontents, mais Iago monopolise la parole et déclare que si ce qu'il va dire est faux ou imaginé, il mérite d'être « exécré » et même, ajoute-t-il, « méprisé », inversant en quelque sorte les rôles car, non seulement il exècre et hait un homme qui n'a en fait à son égard que confiance et amitié, mais il ne cesse de mentir[27]. Les affirmations répétées de Iago, tout comme les prétéritions, les sous-entendus et les conseils amicaux dont il use souvent dans les conversations, devraient mettre ses interlocuteurs sur leurs gardes, mais nous verrons que, comme Roderigo, ils ne se méfient pas de lui. Iago donne alors des raisons à ses plaintes et, ce faisant, met sous sa coupe Roderigo qui lui reproche l'argent qu'il lui a confié à des fins que l'on n'apprendra que plus tard. Comme tout bon menteur, Iago mêle vérité et tromperie ; ainsi il dit n'avoir pas été promu au grade de lieutenant qui lui avait été promis par « trois grands de la cité », ce qui est faux, mais il critique non sans raison le système de promotion dans l'armée qui ne repose plus sur l'ancienneté, mais sur la « recommandation » et la « faveur ; en outre le grade a été donné à un certain Cassio, Florentin de surcroit, ce qui le blesse. Cette nomination est une forme de rejet et il exprime alors sa « haine » contre celui qui a refusé de le promouvoir et dont il tait le nom. Roderigo de son côté est obsédé par un événement tout autre que les spectateurs ignorent encore, le

[26] Voir *La Tragédie d'Othello, Maure de Venise*, Tragédies, vol. I (Paris, Gallimard, La Pléiade, 2002). Pour connaître le nom du Maure, il faudra attendre l'Acte I, sc. III, p. 1025, quand le Duc (le doge en fait) prononce son nom après qu'un sénateur a annoncé la venue du « vaillant Maure ». En fait Othello n'est pas de Mauritanie, mais plus certainement d'Afrique noire ; la couleur noire revient souvent dans la pièce et cela dès la première scène quand Iago le traite de « old black ram », « vieux bélier noir » en train de monter une « blanche brebis » (voir Acte I, sc., I, p. 1003).

[27] *Ibid*., Acte I, sc. I, p. 996-997.

mariage ou l'union de Desdemona, jeune femme dont il était épris, avec Othello. Iago va plus loin et dit ne servir le Maure, c'est-à-dire Othello, que dans son propre intérêt et pour profiter de lui ; il se rit des « honnêtes crapules » qui servent leurs maîtres loyalement et il se vante d'être l'un de ces gaillards qui ne pensent qu'à eux-mêmes. Plus significative encore est une affirmation qui ne prendra de sens que plus tard et qui révèle un aspect majeur de sa personnalité ou de son être : il déclare à Roderigo qui n'y prête aucune attention : « *I am not what I am* », « je ne suis pas ce que je suis », c'est-à-dire « je ne suis pas ce que vous croyez ou pensez que je suis »[28] ; ce mot rappelle celui de saint Paul dans la *Première épitre aux Corinthiens* (1, 15, 10) : « *But by the grace of God I am what I am* »[29]. Si l'on retient la parole de Paul, non seulement Iago donne une image trompeuse de lui-même, mais Dieu ne lui a pas accordé sa grâce. Nous aurons très vite un exemple de sa duplicité quand il passe avec Roderigo devant la maison de Brabantio, un sénateur de Venise et le père de Desdemona qui ignore que celle-ci vient de s'unir à Othello[30]. Iago alors conseille à Roderigo de hurler, d'appeler Brabantio et de faire grand bruit afin en un mot d'empoisonner le bonheur d'Othello. Commence alors un tintamarre entre le jeune gentilhomme et le sénateur auquel se joint, sans être reconnu, Iago qui, entre autres termes odieux, crie à Brabantio que sa fille et le Maure « sont en train de faire la bête à deux dos »[31]. Sur ces mots, Iago quitte la place en prétextant qu'il doit aller servir Othello, son supérieur ; malgré sa haine à son égard, ainsi qu'il le dit à Roderigo, il se doit de garder « l'enseigne de l'amitié / Simple signe en vérité[32] » car Venise ne saurait se passer du Maure dans la guerre pour Chypre menacée par les Turcs.

Au début de la scène II, nous trouvons brièvement en tête à tête Othello et Iago qui lui dit que Brabantio, le sénateur, a tenu des propos ignominieux contre lui et qu'il doit prendre garde. Othello lui dit ne rien craindre et lorsque Iago, croyant avoir vu les hommes de Brabantio, lui conseille de rentrer, il répond vouloir être connu pour sa valeur, son nom, son âme intègre et ne pas se cacher devant des personnes qui pourraient le mépriser ; en un sens, contrairement à Iago, il est ce qu'il est et pour lui c'est une question d'honneur. Il demande si ce sont des gens de Brabantio et Iago lui dit en usant d'une étrange interjection : « Par Janus, je pense que non. » Cette allusion au dieu romain mythique lui convient fort bien car s'il existe un homme à deux faces, une visible et claire et l'autre sombre et obscure, un hypocrite doucereux et un fourbe dangereux, c'est lui[33]. On peut donc ici se demander

[28] *Ibid*., Acte I, sc. I, p. 1000-1001.
[29] « C'est par la grâce de Dieu que je suis ce que je suis », voir *Première Épitre aux Corinthiens*, 15, 10, in *La Bible de Jérusalem* (Paris, Les Éditions du Cerf, 1998), p. 1934, et *The Holy Bible* (Londres et New York, Collin's Sons and Company, 1959), I Corinth., 15, 10.
[30] On s'étonnera qu'il faille attendre la fin de la scène I pour apprendre l'existence de Desdemona et comprendre pourquoi Roderigo déteste Othello
[31] *La Tragédie d'Othello*, *op. cit*., Acte 1, sc. I, p. 1007.
[32] *Ibid*., Acte 1, sc. I, p. 1009.
[33] *Ibid.*, Acte 1, sc. II, p. 1014-1015.

s'il regrette que les personnes qui arrivent soient en fait des « serviteurs du Duc », mais surtout sa duplicité apparaît criante et l'on s'étonne que personne dans son entourage ne s'en aperçoive ; son jeu va durer ainsi jusqu'au dernier acte. Cassio, le lieutenant d'Othello, vient lui dire que le Duc l'attend pour discuter des mesures à prendre dans la guerre pour Chypre. Othello s'absente un instant et Iago profitant de cela annonce à Cassio que le Maure s'est marié ; sur ses entrefaites Othello revient et Brabantio surgit avec ses hommes prêts à en découdre, mais un officier déclare au sénateur qu'il est aussi attendu par le Duc.

La scène III réunit les sénateurs autour du Duc pour parler de Chypre, mais lorsque Brabantio et Othello arrivent, tout ou presque va tourner autour de l'union de Desdemona avec le Maure qui déclare que cela s'est fait sans « d'infâmes pratiques » contrairement à ce qu'affirme le père de la jeune fille. Interrogé, Othello dit que Brabantio l'invitait souvent et aimait l'entendre parler de ses exploits ; Desdemona écoutait aussi ses récits et c'est ainsi qu'elle fut conquise de son propre gré et l'épousa, dit-elle au Duc lorsqu'elle comparait devant lui. En dépit de la colère de Brabantio, le Duc se doit de traiter les mesures à prendre contre les Turcs et décide d'envoyer Othello à Chypre ; celui-ci demande « une situation convenable » pour son épouse ; devant le refus de Brabantio d'accueillir sa fille, ce que d'ailleurs Othello ne souhaite pas, Desdemona déclare vouloir vivre et suivre son époux. Il est alors décidé qu'elle parte très tôt pour Chypre et Othello la confie à « un homme honnête et de confiance », dit-il, son enseigne, à savoir Iago. Au moment de se retirer Brabantio ne peut s'empêcher de mettre en garde Othello : « Surveille-la, Maure, ouvre l'œil et le bon. / Elle a trompé son père, elle peut bien te tromper. » On ne peut s'empêcher de penser alors que le ver est dans le fruit et qu'un doute s'est installé. Othello et Desdemona, la réunion achevée, s'en vont et restent en scène Iago et Roderigo, l'amoureux déçu qui envisage alors de se noyer. Iago le persuade que rien n'est perdu, qu'il lui suffit de suivre l'armée en se déguisant, et il lui conseille à plusieurs reprises de remplir sa bourse car, affirme-t-il, Desdemona ne gardera pas « longtemps son amour pour le Maure » et il ajoute que les Maures « sont changeants dans leur désir »[34]. Pour le convaincre il répète haïr Othello. La scène s'achève sur un soliloque de Iago qui révèle une fois encore sa duplicité. Il précise que l'argent de Roderigo, qu'il qualifie de « bouffon » et de « pigeon », ira dans sa bourse car perdre son temps pour lui mérite « plaisir et profit ». Et c'est alors, selon son mot, qu'il prépare une « double crapulerie », obtenir le poste de Cassio et nuire à Othello. Il déteste le Maure et ajoute que certains croient que celui-ci a couché avec Emilia, son épouse ; il ignore si cela est vrai, mais affirme qu'« un simple soupçon » le ferait agir comme si cela l'était. C'est ce genre de doute qu'il projette d'instiller dans l'esprit du Maure qui le croira d'autant plus qu'il lui fait confiance :

Au bout de quelque temps tromper l'oreille d'Othello,

[34] *Ibid*., Acte I, sc. III, p. 1047.

En insinuant qu'il est trop familier avec sa femme :
Il a une personne et des façons doucereuses
Qui prêtent au soupçon, il est bâti pour rendre les femmes infidèles ;
Le Maure est une nature ouverte et franche,
Qui croit les hommes honnêtes, pour peu qu'ils le paraissent,
Et il se laissera docilement conduire par le nez…
Comme les ânes[35] !

On relèvera ici qu'à la haine s'ajoute le mépris, mais ce qui importe à cet instant c'est que Iago, comme l'araignée, a commencé à tisser la toile dans laquelle progressivement vont se laisser prendre Othello, Roderigo, Cassio et même Emilia, son épouse[36]. Ainsi que nous l'avons dit, le haineux n'exprime jamais à la personne qu'il déteste ce qu'il pense d'elle et les raisons de sa rancœur. Ainsi que nous le verrons Iago s'adresse toujours discrètement à une seule personne lorsqu'il veut lui instiller la haine qu'il ressent pour une tierce personne. À cet instant cependant son piège est loin d'être achevé. Pour en suivre l'évolution il faut prendre en compte les monologues de Iago qui ne sont pas toujours signalés par des didascalies[37]. Sur scène c'est au comédien de trouver le ton juste pour que les spectateurs distinguent ce qu'il dit à son ou à ses interlocuteurs et ce qu'en leur présence il pense et n'exprime qu'en aparté.

À partir de l'Acte II l'action se passe à Chypre. Au tout début, Montano, le gouverneur de l'île, parle de la terrible tempête qui a fait rage et certainement détruit la flotte turque ainsi que le lui dit un gentilhomme de son entourage. Arrive alors Cassio, le lieutenant d'Othello, qui se trouvait dans un autre navire que le Maure, et qui explique qu'ils ont été séparés car la mer était déchaînée. Othello est d'autant plus attendu qu'il doit prendre les pleins pouvoirs à Chypre, ce qu'accepte Montano car il le juge être « un excellent gouverneur ». On remarquera, ainsi que nous l'avons vu lors de la réunion du Duc et des sénateurs, qu'à l'exception de Roderigo, Iago et Brabantio, le Maure est admiré et respecté de tous. On apprend alors que viennent de débarquer sains et saufs Iago ainsi qu'Emilia, son épouse, Roderigo et Desdemona. Celle-ci s'empresse de demander des nouvelles d'Othello à Cassio qui la rassure. Est alors annoncée une voile qui ne peut être que celle du

[35] *Ibid*., Acte I, sc. III, p. 1049.
[36] *Ibid*., Iago lui-même use de cette image à l'Acte II, sc. I, p. 1065, en regardant Cassio parlant à Desdemona : « Il la prend par la main : oui, à la bonne heure, chuchote ; avec une toile d'araignée aussi fine que celle-ci, j'attraperai une aussi grosse mouche que Cassio. » ; et encore dans le même acte, à la fin de sc. III, p. 1103, à propos d'Othello il dit : « Ainsi je rendrai sa vertu noire comme de la poix, / Et de sa bonté je ferai le filet / Où tous viendront se prendre. »
[37] Rappelons qu'à l'époque les textes publiés des pièces comportaient peu ou pas de didascalies descriptives ou comportementales ; en outre nous ne disposons d'aucune pièce écrite de la main de Shakespeare. Nous avons relevé au moins une douzaine d'apartés, parfois fort longs, de Iago.

bateau du Maure. Dans l'attente Desdemona semble se livrer à un jeu avec Iago à qui elle demande de faire son portrait en lui suggérant divers critères ; après s'être moqué de cette forme d'amour courtois que Cassio témoigne aux femmes, il dresse en réponse aux questions de Desdemona des éloges ironiques et blessants des femmes en général. Desdemona outrée dit à Emilia de ne pas écouter son mari qu'elle qualifie de « moraliste très païen » et demande à Cassio ce qu'il en pense. Celui-ci lui répond en chuchotant. Iago les contemple alors et se réjouit de les voir murmurer, sourire et même se baiser les doigts ; cela le conforte dans son plan[38]. Le comportement de Cassio est celui d'un gentilhomme et ce baiser sur la main de Desdemona un signe de respect comme lorsque l'on est présenté à une grande dame, mais Iago a l'art de pervertir les gestes comme les paroles. Arrivent alors Othello et ses hommes. Les retrouvailles des mariés sont touchantes et ils se retirent rapidement au comble du bonheur, laissant Iago et Roderigo seuls. Iago s'empresse de dénigrer le couple en disant qu'Othello a conté des mensonges pour séduire Desdemona et que celle-ci n'est pas vertueuse ; il cite Cassio, ce « bel homme, jeune », le contraire donc d'Othello, qui aurait séduit la frivole Desdemona car c'est « une crapule subtile et insinuante, saisissant les bonnes occasions ». Il suggère donc à Roderigo de mettre Cassio en colère afin de provoquer une querelle et de le discréditer aux yeux d'Othello. Roderigo se retire et Iago laissé seul à cet instant songe à la situation et aux actions à mener ; il se dit qu'il serait « naturel et tout à fait plausible » que Desdemona aimât Cassio ; de nouveau il « soupçonne fort » Othello d'avoir couché avec sa femme et veut se venger en le faisant souffrir afin d'être quitte ou en le rendant jaloux, ou pis encore fou. Il envisage aussi de dénoncer les « manières corrompues » de Cassio, afin cette fois d'être remercié, apprécié et même récompensé par Othello. Mais il sent que ses manigances sont encore confuses et que c'est à l'œuvre que l'on peut contempler « le vrai visage de la crapulerie »[39].

À cet instant on peut penser que si Othello et Desdemona étaient restés à Venise après leur union, la malédiction de Brabantio n'aurait pas eu d'écho et que les tensions entre quelques hommes seraient restées dormantes. Une fois débarqué à Chypre après une tempête effroyable, présage souvent néfaste dans le théâtre élisabéthain, le petit groupe d'hommes et de trois femmes se trouve en quelque sorte en huis-clos dans la forteresse pour un temps indéfini et les tensions qui existaient à Venise semblent alors réapparaître et s'accentuer.

Devenu gouverneur de Chypre, Othello fait proclamer qu'étant donné que la flotte turque est défaite et qu'il célèbre ses noces, la population festoie jusqu'à onze heures du soir. Iago va alors entraîner Cassio qui supporte mal le vin dans une beuverie qui s'achèvera par un combat entre lui et Montano, l'ex-gouverneur, qui sera blessé à sang. Othello appelé sur les lieux sermonne les hommes présents et Iago décrit l'incident et dans un plaidoyer et une supplique peu crédibles, il déclare

[38] *Ibid.*, Acte II, sc. I, p. 1058-1067.
[39] *Ibid.*, Acte II, sc. I, p. 1068-1075.

ne pas vouloir faire du tort à Cassio tout en l'accablant car, dit-il, « les hommes, les meilleurs parfois s'oublient ». C'est là un comportement qu'il va conserver dorénavant afin de semer le doute dans l'esprit d'Othello ; après le départ de celui-ci, il profite de l'algarade pour réconforter Cassio et lui conseiller de se confier à Desdemona, dont il fait un portrait élogieux, et de lui demander d'intervenir en sa faveur auprès de son époux. Suit alors un de ces très nombreux apartés de Iago qui révèlent comment il prétend aider ses proies alors même qu'il les manipule et les emploie pour nuire à Othello. La fin de la scène III de l'Acte II est un chef-d'œuvre de machiavélisme. Nous ne pouvons citer ici tout cet aparté et n'en donnerons que quelques vers. Cassio vient de quitter Iago en le remerciant vivement pour son aide et celui-ci ne peut s'empêcher de se réjouir :

> Et qui donc viendra dire que je joue le traître,
> Quand je donne un conseil généreux, et honnête […]
> […] Comment serais-je un traître
> De conseiller à Cassio la parallèle
> Qui le mène droit à son bien ? Divinité de l'enfer !
> Quand aux plus noirs péchés le diable vient nous entraîner,
> Il nous séduit d'abord par des dehors célestes,
> Comme je le fais à présent. […]

Iago se révèle ici dans toute son habileté diabolique à manier les gens, et de surcroit donne au démon un habit divin qui trompe son monde. Ainsi, après avoir encouragé Cassio à solliciter l'aide de Desdemona, il profitera de la supplique qu'elle présentera à Othello en faveur de son lieutenant déchu pour faire croire au Maure « Qu'elle ne veut rétablir Cassio que pour la luxure de son corps … » ; Iago ajoute que la bonté de Desdemona « la ruinera auprès du Maure » et qu'il en fera « le filet / Où tous viendront se prendre »[40]. Notons que s'il prétend, non sans ironie, n'être pas un traître, Iago est un excellent comédien qui joue fort bien le rôle de l'homme « honnête » toujours prêt à aider ou à servir son prochain ; cela implique, ajouterons-nous, que le metteur en scène qui monte cette pièce trouve un excellent acteur capable de se glisser dans les diverses peaux de ce personnage.

L'acte III est le point nodal de la pièce, le moment où tout va basculer et où Iago va user de ses talents de manipulateur au détriment de tous les personnages, y compris de Desdemona qui, sous l'influence de son époux, croit malheureusement en sa bonté et sa sensibilité. Un moment particulier de la scène III (la plus longue de la pièce avec ses 470 vers) mérite d'être mis en lumière ; jusqu'à ce moment Iago ne s'était pas entretenu longuement avec Othello mais survient un banal incident qu'il va saisir au passage et qui marquera à jamais Othello. Desdemona a reçu Cassio et lui a promis de défendre sa cause et d'obtenir de son mari sa grâce. Lorsque Cassio quitte la demeure de Desdemona, Iago le remarque et murmure : « Ah ?

[40] *Ibid.*, Acte II, sc. III, p. 1103.

Je n'aime pas cela. » À ces mots, Othello lui demande davantage de précisions et Iago laisse entendre que Cassio semblait s'esquiver « comme un coupable ». Desdemona qui vient d'arriver implore alors son mari de recevoir Cassio mais il tergiverse et ne fixe pas de rencontre au grand dam de son épouse qui ne comprend pas pourquoi et insiste, ce qui ne fait que confirmer pour Othello les allusions de Iago et même l'agacer[41].

Après le départ de Desdemona, commence une longue conversation entre Othello et Iago au cours de laquelle ce dernier ne va cesser d'enfoncer le clou du doute dans l'esprit du Maure. Interrogé par Iago, Othello lui dit que Cassio lui avait servi d'intermédiaire à Venise auprès de Desdemona ; Iago s'en étonne et à Othello qui lui demande si Cassio est « honnête », il ne cesse alors de répéter ce mot sur un ton dubitatif. Othello insiste, lui demande vainement ce qu'il en pense et lui dit qu'il l'a même observé et vu son front se contracter et se plisser comme s'il avait dans son esprit « une vision d'horreur »[42]. À cet instant Iago refuse de commenter ces remarques et, dit-il, de lui confier ses propres pensées car elles peuvent être « viles et fausses », qu'il peut se tromper dans ses suppositions, imaginer « des fautes qui ne sont pas », et ce faisant il ne cesse d'accentuer les craintes d'Othello. Il insiste en usant d'une métaphore et disant que le « bon renom pour l'homme et pour la femme » est « le premier joyau de nos âmes » et qu'il vaut mieux se faire voler sa bourse que de perdre son renom[43]; nous reviendrons sur ce point à propos de « l'honneur ». Réaffirmant son « amour » et son dévouement pour le Maure, il lui conseille de surveiller sa femme et va jusqu'à lui rappeler que celle-ci, en l'épousant, a trompé son père. Il est à noter que le terme « *love* » (sous forme nominale ou verbale) est très souvent employé dans la pièce, que ce soit par un homme ou par une femme. Nous pensons que Shakespeare en a usé pour son caractère ambigu en anglais que l'on pourrait rendre de diverses façons en français (dans ce cas par « amitié », « estime », ou encore, comme le fit François-Victor Hugo, « affection »). Cette ambiguïté a une grande importance dans la pièce car c'est aussi le terme dont use Desdemona pour justifier l'aide qu'elle apporte à Cassio, créant ainsi une confusion entre « l'amour » (« *love* ») qui l'unit à Othello et « l'amitié » qu'elle voue à Cassio. Revenons à ce moment critique. Othello est dorénavant sous l'influence de son démon au point de lui emprunter sa syntaxe, ses prétéritions, quand il dit : « Je ne pense pas que Desdemona ne soit pas honnête.[44] » Il en arrive à se demander pourquoi il s'est marié et, dans un aparté, il se dit que Iago en sait « plus, bien plus, qu'il n'en révèle »[45]. Iago conseille à Othello d'attendre un peu avant de rétablir Cassio dans ses fonctions et de surveiller son épouse pour voir si elle « sort de sa réserve », c'est-à-dire montre son amour pour le lieutenant. Sur ces mots, il quitte Othello ; ainsi que nous le verrons, Iago a pré-

[41] *Ibid*., Acte III, sc. III, p. 1117-1123.
[42] *Ibid*., Acte III, sc. III, p. 1125.
[43] *Ibid*., Acte III, sc. III, p. 1129.
[44] *Ibid*., Acte III, sc. III, p. 1135.
[45] *Ibid*., Acte III, sc. III, p. 1137.

paré un piège. Othello, seul un instant, voit en son enseigne un homme « d'une extrême honnêteté » au « cœur savant » qui « connaît toutes les modalités / Des conduites humaines… », et cela renforce sa confiance en lui[46]. En fait s'il est une chose que Iago connaît, dirions-nous, ce sont les « faiblesses humaines ». Les termes « honest » et « honesty » qui figurent 51 fois dans la pièce sont si souvent associés à Iago que la tragédie devrait en fait avoir pour titre « *Iago, the Honest Villain* », étant donné qu'il en est le personnage principal[47].

En l'absence de Iago entrent Desdemona et Emilia pour annoncer à Othello qu'il est attendu par les nobles de l'île qu'il a invités à dîner. Il s'excuse et dit à son épouse, qui trouve étrange le son de sa voix, qu'il a mal à la tête et elle lui propose de lui bander le front avec un mouchoir ; il refuse et malencontreusement elle laisse tomber ce mouchoir. Emilia, restée seule, trouve ce carré d'étoffe et se réjouit car Iago, son mari, n'a cessé de le lui demander. Elle envisage alors d'en faire faire une copie, mais Iago arrive et commence à l'admonester ; aussi, pour avoir la paix, elle le lui donne en lui rappelant que c'est un présent offert par le Maure à Desdemona. À l'époque, dans certains milieux aristocratiques ou de la haute bourgeoisie, qu'un homme donnât un mouchoir, souvent brodé, à une femme était, au même titre qu'une bague de fiançailles, un symbole d'engagement et d'amour qui se portait parfois de façon ostensible. Iago refuse d'expliquer pourquoi il désire ce mouchoir mais, en aparté, il dit vouloir le laisser dans l'appartement de Cassio comme signe du lien entre ce dernier et Desdemona. Voyant Othello arriver, Iago jubile car il sait que dorénavant jamais plus le Maure ne profitera de « ce délicieux sommeil » qu'il appréciait la veille encore. On retrouve ici l'importance symbolique ou à caractère religieux du sommeil dans le théâtre élisabéthain, thème que Shakespeare introduit souvent dans son œuvre, en particulier lorsque, signe néfaste, le sommeil est agité ou troublé, les exemples les plus frappants étant dans *Hamlet* (23 occurrences du terme « *sleep* » et de ses dérivés) et dans *Macbeth* (34 occurrences). Othello oscille entre la conviction d'être trompé par son épouse et le doute, mais Iago va le convaincre définitivement en lui contant un rêve de Cassio qu'il aurait entendu une nuit alors qu'ils étaient couchés côte à côte, chose peu probable étant donné que Iago est marié. Cassio dans son sommeil aurait pris Iago pour Desdemona et dit qu'ils devaient se montrer prudents et cacher leurs amours. Non seulement il aurait saisi la main de Iago mais il l'aurait embrassé sur la bouche et maudit ce destin qui avait donné Desdemona au Maure[48]. N'importe quelle personne sensée aurait vu dans ce récit une folie, mais Othello est complètement sous la coupe de Iago et prend tout pour argent comptant. À la fin de cette scène cruciale, non seulement Othello se demande comment tuer Cassio, mais il nomme Iago son nouveau lieute-

[46] *Ibid*., Acte III, sc. III, p. 1139.
[47] Le site « opensourceshakespeare.org » qui comporte toutes les œuvres du Barde de Stratford et permet de faire des recherches de termes dans les pièces ou les poèmes n'est pas toujours fiable dans ses calculs ; ainsi il souligne dans *Othello* 45 fois les termes « honest » et « honesty » alors qu'ils figurent 51 fois dans la tragédie.
[48] *La Tragédie d'Othello*, *op. cit*., Acte III, sc. III, p. 1151-1153.

nant. En un mot la partie est jouée. La scène IV ne va qu'accentuer les suspicions d'Othello et son désir de meurtre. Desdemona tient à défendre le cas de Cassio, mais elle craint que la perte de son mouchoir ne suscite la colère de son époux. Emilia interrogée ment et dit ne pas savoir où le mouchoir est tombé ; en fait elle ignore même ce que son mari va en faire. À ce moment Desdemona croit encore en l'amour de son époux et est convaincu qu'il n'est en rien jaloux ; il arrive alors en faisant un effort pour dissimuler ses doutes. Desdemona lui annonce qu'elle a fait venir Cassio, mais, prétendant être enrhumé, Othello lui demande son mouchoir ; elle dit ne pas l'avoir, or, lui confie son époux, c'est un don de sa mère et il a aussi « une vertu magique ». Un dialogue de sourds se déroule alors, Othello ne cessant de demander à voir ce mouchoir et Desdemona, désemparée, insistant pour qu'il reçoive Cassio. Othello part et Desdemona reste désemparée, mais décidée à aider Cassio. C'est alors que l'on apprend que ce dernier fréquente Bianca, une courtisane à qui il a demandé de reproduire un dessin qui n'est autre, on le devine, que celui existant sur le mouchoir qu'il a trouvé dans sa chambre, là où Iago l'a déposé pour le piéger.

L'Acte IV a paru à certains critiques inutile, mais en fait il est un tournant de la pièce. Tout d'abord Iago va achever le tissage de la toile dans laquelle il a saisi Othello en montant en bon metteur en scène une espèce de spectacle digne d'une pièce de boulevard, à savoir un entretien entre Cassio et lui dont Othello sera le témoin caché[49]. Afin de maintenir le Maure dans sa folie et de le convaincre qu'il est trompé par son épouse, il va interroger Cassio sur ses amours avec Bianca, mais en taisant le nom de celle-ci afin qu'Othello pense qu'il s'agit de Desdemona. Or si Cassio fréquente Bianca ce n'est que pour des plaisirs sexuels et rien d'autre. Il la traite de « friponne » et va jusqu'à dire que « cette guenon veut faire croire » qu'il l'épousera. Comme aucun nom n'est cité, Othello pense que Cassio parle de Desdemona et même l'arrivée de Bianca avec le mouchoir égaré ne le trouble pas car il est convaincu par ce qu'il a entendu. Il est à présent décidé à tuer Cassio et à empoisonner Desdemona, ce que Iago lui déconseille en lui suggérant plutôt de l'étrangler dans son « lit qu'elle a contaminé ».

Déparquent alors Lodovico, un envoyé du Duc de Venise, accompagné de sa suite et de Desdemona. Il remet à Othello une lettre lui enjoignant de retourner à Venise ; cet événement inattendu est essentiel car il va mettre fin au huis-clos qui régnait à Chypre en incitant certaines personnes, dont Iago et le Maure, à prendre des décisions hâtives et fatales. Comme Lodovico demande des nouvelles de Cassio, Desdemona en profite pour que le différend entre le lieutenant et son époux soit réglé. Othello, qui lisait la lettre ordonnant de nommer Cassio au poste de gouverneur, s'emporte, insulte Desdemona en l'entendant se réjouir et la frappe. Lodovico n'en croit pas ses yeux et incite Othello à s'excuser car la jeune femme est en pleurs. Le Maure adresse d'autres propos violents à son épouse qui sort et il an-

[49] On ne peut s'empêcher de penser à la fameuse scène du *Tartuffe* de Molière où Orgon est caché sous la table alors que l'Imposteur s'efforce de séduire Elmire, l'épouse d'Orgon.

nonce, avant de quitter la scène, qu'il obéit à l'ordre de rentrer à Venise et donnera le soir même un souper. Lodovico, qui ne reconnait pas le Maure admiré par le sénat unanime, s'en étonne auprès de Iago qui répond de façon ambiguë et se garde de commenter ou d'expliquer le comportement d'Othello. Jusqu'alors Iago était maître du jeu, il tenait les ficelles de ses marionnettes et les maniait comme il voulait. L'arrivée des envoyés de Venise bouleverse tout et, sentant le danger, il décide de hâter en sa faveur la fin du jeu.

La scène II est l'une des plus complexes que Shakespeare ait pu imaginer. Le trouble produit par l'arrivée de Lodovico est tel que les personnages principaux ne vont pas cesser d'entrer et de sortir, chacun ayant un interlocuteur différent, et de chercher au plus vite à régler les problèmes qui les concernent. Ainsi Othello, toujours obsédé par ce que Iago lui a fait croire, interroge Emilia et lui demande ce qu'elle a vu lorsque Desdemona se trouvait avec Cassio ; rien de mal, ne cesse-t-elle alors de lui répéter. Il trouve cela étrange et elle lui dit : « Si un misérable vous a mis cela dans la tête / Que les cieux le récompensent en lui infligeant la malédiction du serpent.[50] » Ce qu'Emilia ignore à cet instant, c'est que le misérable qui mérite ce châtiment est son propre mari. Ensuite le Maure, qui voit en Emilia une putain, va une fois encore harceler Desdemona, lui demander de jurer qu'elle est son épouse afin, dit-il, qu'elle se damne en mentant ; il l'insulte et même l'outrage. Entre alors Emilia et Othello quitte la pièce en lui donnant de l'argent pour la passe comme si elle était une mère maquerelle et Desdemona une putain. Désespérée, celle-ci demande à Emilia de mettre sur son lit ses draps de noce et de faire venir Iago, celui-là même qui a détruit son union, ce qu'elle ignore. Ce démon va dans un premier temps endosser la tenue de l'innocent ignorant tout, et ensuite affirmer à Desdemona, qui l'appelle « Mon bon ami », que le comportement d'Othello n'est qu'un « accès d'humeur » dû à des affaires d'État. Les deux femmes sortent alors et surgit Roderigo, l'amoureux déçu de Desdemona, qui vient demander à Iago des comptes au sens propre. L'argent et les bijoux qu'il lui avait donnés pour séduire Desdemona n'ont jamais servi à cela et il s'est fait duper, dit-il. Gardant un brin d'espoir, il déclare qu'il se présentera à elle et, si elle lui rend ses bijoux, il renoncera à sa requête sinon il s'en prendra à Iago. Acculé, Iago recourt une fois encore à sa faconde, le félicite de se comporter enfin avec fermeté et annonce que Cassio va occuper le siège d'Othello car celui-ci doit se rendre avec sa femme en Mauritanie, ce qui les éloignera à jamais, à moins, précise-t-il, que Cassio ne soit écarté, en un mot tué. Dans ce cas Othello et Desdemona resteraient et Roderigo demeurerait proche de celle qu'il aime. Pour cela, lui dit Iago, il faut éliminer Cassio et c'est ce qu'il veut organiser le soir même avec lui ; Roderigo hésite et souhaite des justifications. En fait Iago commence à se sentir piégé car la situation se complique et il n'a toujours pas obtenu ce qu'il désirait : Cassio a retrouvé le grade de lieutenant et occupe à présent le siège d'Othello, et Roderigo ne lui fait plus confiance. Les manigances n'ont plus d'effet et il se voit contraint d'user, habilement si possible, de

[50] *La Tragédie d'Othello*, *op. cit.*, Acte IV, sc. II, p. 1211.

la violence alors même qu'il voulait qu'elle fût le fait des gens qu'il manipulait et détestait ou méprisait. Le haineux se doit en bon disciple de Machiavel d'avoir les mains propres et de confier ou laisser les tâches odieuses à d'autres qui satisferont ainsi, sans toujours le savoir, ses désirs les plus sombres. À ce moment Iago pense encore pouvoir l'emporter ; il a convaincu Othello que sa femme le trompait et a détruit leur bonheur à jamais ; il croit possible d'éliminer Roderigo pour conserver l'argent qu'il lui a volé et de se débarrasser de Cassio qui a la confiance du Duc et des sénateurs de Venise et par là même d'occuper sa fonction. La scène s'achève sur une conversation très émouvante entre Emilia et Desdemona au cours de laquelle celle-ci exprime son amour pour le Maure malgré sa rudesse, et évoque sa mère et une servante nommée Barbarie qui était amoureuse d'un homme qui devint fou et la quitta. Ces détails semblent être un miroir de la pièce elle-même et la chanson qui hante Desdemona, *Le Saule*, rappelle le chant d'Ophélie dans *Hamlet* et apparaît alors comme un signe de mort proche[51].

Le dernier Acte comme le premier se passe la nuit, moment souvent sinistre dans le théâtre élisabéthain, mais cette fois les ténèbres vont prendre un aspect bien plus sombre et funèbre qu'au début de la pièce. Dans la scène première Iago et Roderigo se retrouvent pour éliminer Cassio. Roderigo demeure un peu réticent quoique Iago lui ait donné de bonnes raisons d'agir et il se dit donc que cela ne fera jamais qu'un homme de moins. Iago de son côté, dans un de ses longs monologues, voit là une façon de se débarrasser de l'un des deux hommes ou mieux encore des deux. Si Roderigo vit, il lui faudra le supprimer car sinon il réclamera son argent et ses bijoux, et si c'est Cassio, il sera « en grand péril » car, se dit-il Cassio a une amante, Bianca, et Othello peut tout découvrir :

> Il a une quotidienne beauté dans sa vie
> Qui me rend laid et, en outre, le Maure
> Peut me démasquer à lui […][52]

Roderigo entend alors venir Cassio et il le frappe mais ce dernier, vêtu d'une cotte de mailles, pare le coup donné et pourfend son agresseur ; Iago blesse alors gravement Cassio qui se met à crier au secours sans savoir qui l'a frappé. Entre Othello qui reconnait la voix de Cassio, le supposé amant de son épouse, et dans un bref aparté il remercie Iago d'avoir tenu parole et lavé l'outrage qui l'a sali ; convaincu que Cassio est mort, il voit dans ce geste l'obligation d'accomplir son devoir, c'est-à-dire de tuer son épouse. Les choses vont alors se précipiter et la toile tissée par Iago se déchirer progressivement. Arrivent sur le lieu des agressions Lodovico et Gratiano, les envoyés de Venise (et parents du père de Desdemona). Dans le bruit et la fureur qui règnent, Iago profite de l'obscurité, surgit et feint d'ignorer ce qui s'est passé. C'est à ce moment qu'il montre ses deux faces, celle de l'enseigne

[51] *Ibid*., voir note 20, p. 1521.
[52] *Ibid*., Acte V, sc. I, p. 1245.

d'Othello, « un très vaillant garçon » dit Lodovico[53], et celle sombre qui se fond dans la nuit. Cassio crie alors avoir été blessé par des scélérats et que l'un d'eux est « hors d'état de fuir » ; il s'agit en fait de Roderigo qui appelle à l'aide et Iago, feignant ne pas le reconnaître dans l'obscurité, l'achève et le traite de « misérable meurtrier ». Devant les envoyés de Venise qui ont une haute estime de lui, Iago ne peut pas tuer Cassio blessé. Arrive Bianca qui a entendu les cris et qui s'effondre devant son amant. Iago demande alors de la lumière et, prétendant découvrir alors le corps de son ami et cher patriote Roderigo, il lui impute la blessure de Cassio. Gratiano, qui a bien connu Roderigo à Venise, a des doutes et répète son nom. Iago s'étonne ensuite que son ami ait cherché à tuer Cassio et, tentant de salir celui-ci, demande quelle rancune il y avait entre eux, à quoi Cassio répond qu'il ne le connaissait pas. Iago alors laisse entendre que Bianca est impliquée dans ces crimes car il songe au fameux mouchoir. Entre Emilia, son épouse, et il lui dit de demander à Cassio où il a soupé ; Bianca répond que c'était chez elle, déclenchant alors une vague d'insultes d'Emilia qui la traite de putain. Iago invite les envoyés de Venise à soigner Cassio avec lui ; il dit aussi vouloir s'occuper de Bianca et envoie sa femme annoncer à Othello et Desdemona ce qui vient de se passer. À cet instant, dans un bref aparté, il se dit que cette nuit fera sa fortune ou le détruira.

La dernière scène, qu'on la lise ou qu'on la voie au théâtre, est certainement une des plus effroyables que Shakespeare ait imaginées. On a beau savoir qu'il ne s'agit que de mots sur du papier ou d'ombres qui ne font que passer sur les planches, on ne peut qu'être troublé par la violence du texte et de l'action. Othello a regagné sa chambre où dort, du sommeil des justes pourrions-nous dire, Desdemona. Il la contemple, semble hésiter, ne veut pas verser son sang, mais insiste sur le fait qu'elle doit mourir sinon « elle trahira d'autres hommes ». En fait il est déchiré entre son amour pour elle et ce qu'il nomme « la cause », sans la définir[54]. Il l'embrasse et la réveille, puis lui demande si elle a prié avant de se coucher ; en dépit de sa réponse positive, il ne cesse d'exiger qu'elle fasse acte de contrition pour des péchés qu'elle ne peut reconnaître puisqu'elle ne les a pas commis. Ce rite religieux, cette confession à l'article de la mort a étonné certains critiques, d'autant plus qu'elle est le fait d'un civil et non d'un prêtre, et de surcroit d'un Africain, mais l'intrigue de la pièce n'implique que des Italiens et Othello, en dépit de ses origines, a certainement adopté à Venise la religion catholique. Devant l'insistance menaçante d'Othello, Desdemona s'efforce de lui exprimer son amour, mais il évoque de nouveau le mouchoir qu'il lui a offert et qu'elle a perdu, mais qu'il croit avoir été donné à Cassio. Desdemona a beau nier les accusations de son mari, celui-ci reste sous l'influence de « l'honnête » Iago et prend ses mensonges pour des vérités. Devant son entêtement et ses propos de plus en plus menaçants, elle lui dit

---

[53] *Ibid*., Acte V, sc. I, p. 1249.

[54] Par « cause » il faut comprendre ici « faute » ou « crime » ; voir « *cause* » in C.T. Onions, *A Shakespeare Glossary*, p. 39 (Oxford, Oxford University Press, 1986), qui donne « *Offence, charge, accusation* » et comme exemple : « What was thy cause ? / Adultery ? », *Le roi Lear*, *Tragédies*, vol. II (Paris, Gallimard, La Pléiade, 2002), Acte IV, sc. VI, p. 228.

d'interroger Cassio mais, déclare-t-il, il a avoué avoir usé d'elle. Lorsqu'il lui annonce qu'il est mort, car il ignore qu'il n'est que blessé, Desdemona se sent perdue et supplie son mari qui la traite de « traînée » de ne la tuer que le lendemain ou même de ne lui donner qu'une demi-heure pour prier ; mais il refuse et l'étouffe. Ce bref délai, s'il avait été accordé, aurait sauvé Desdemona ainsi que nous allons le voir, mais il aurait aussi transformé la pièce en en faisant peut-être une tragi-comédie comme *Le Marchand de Venise*.

Arrive en effet à cet instant fatal Emilia qui veut parler des événements à Othello ; celui-ci hésite avant de la recevoir, puis tire les rideaux, et elle entre et annonce alors que Roderigo a été tué et Cassio blessé. Dans un dernier souffle Desdemona crie avoir été « injustement assassinée ». Emilia reconnait la voix de sa « douce maîtresse » et lui demande qui a commis ce crime, à quoi, toujours fidèle à son époux, elle répond personne, sinon elle-même, et meurt. Ces dernières paroles prononcées par Desdemona alors qu'elle a été étouffée pourraient étonner le public et paraître improbables, mais les spectateurs sont sous le choc car les événements violents se suivent et ils ne songent pas à ces improbabilités ; que les spectateurs soient stimulés par l'action et non par la raison est une des caractéristiques majeures du théâtre de la cruauté. Othello à ce moment assume son crime et dit qu'elle était une putain, que Cassio « la grimpait » et qu'Emilia n'a qu'à demander à son mari. Interloquée et indignée, celle-ci répète trois fois ce mot « mari » et dit qu'il ment. Othello ne peut croire cela et arrivent alors Montano, Gratiano, Iago et d'autres personnes. Dès lors Iago est confronté à des gens qu'il n'avait pas pris dans son filet, son épouse en particulier. Emilia dans un premier temps demande à son mari s'il a dit au Maure que sa femme lui était infidèle et Iago lui répond qu'il n'a fait qu'exprimer sa propre pensée et ce que le Maure trouvait juste. Devant l'insistance de sa femme, il reconnait avoir parlé d'une liaison entre Cassio et Desdemona et il lui intime l'ordre de se taire et de rentrer à la maison. Othello s'effondre alors sur le lit et Emilia l'accuse d'avoir tué une innocente. Malgré cela et devant Gratiano, il répète que Desdemona l'a trompé, que Cassio l'a avoué et même qu'il avait reçu le fameux mouchoir, « gage d'amour ». À ces mots Emilia comprend ce qui s'est passé et découvre le rôle qu'elle a involontairement joué et sa part de responsabilité dans la mort de Desdemona. Dans un premier temps elle ne peut croire que son mari a trompé et manipulé Othello, mais il le reconnait lui-même, et alors elle découvre qu'elle a été sans le savoir la main meurtrière de Iago. Malgré les menaces de son mari qui dégaine son épée, elle explique que c'est elle qui a trouvé le mouchoir et le lui a donné. Iago la traite alors de menteuse. Othello enfin décillé se précipite sur Iago qui tue sa femme et s'enfuit. Montano se lance à sa poursuite après avoir demandé à Gratiano de retirer à Othello son épée et de le tuer si nécessaire. Le Maure a une autre arme et provoque Gratiano ; dans un long discours il évoque son passé et songe au jour du Jugement et à l'enfer. Entrent Lodovico, Montano, Iago et Cassio porté sur une chaise. Othello, dans un moment célèbre, regarde les pieds de Iago, constate qu'ils ne sont pas fourchus et il le blesse, mais ne peut le tuer car, dit-il, c'est un diable. Othello considère alors que

mourir est un bonheur car vivre sans Desdemona serait pour lui un enfer et il fait son *mea culpa* ; il dit n'avoir « rien fait par haine, mais tout par honneur », reconnait avoir été de connivence pour tuer Cassio et implore le pardon car Iago avait empoisonné son âme et son corps. Iago quant à lui a décidé de garder le silence. Cette notion d'honneur dont Othello s'est réclamé a souvent intrigué les critiques or elle est très souvent employée de nos jours encore dans des contextes divers, parfois meurtriers[55]. Dans son sens le plus courant elle signifie remplir son devoir, accomplir sa tâche pour le mieux et respecter ses engagements. Ce terme était encore très employé au XVIII[e] siècle dans le commerce et dans les relations d'affaires, et signifiait « être fidèle à sa parole ». Perdre son honneur était perdre la confiance des autres, mais aussi perdre son renom ; si Othello a tué son épouse c'est parce qu'il croyait qu'elle le trompait et il tenait à sauver son honneur d'homme et à n'être pas la risée des autres.

Lodovico annonce alors à Othello que tous ses pouvoirs lui sont ôtés et qu'il restera prisonnier dans l'attente d'un jugement émis par l'État vénitien. Othello a alors un ultime sursaut et s'efforce de ne pas perdre la face et l'estime qu'on lui portait. Il rappelle les services qu'il a rendus à l'État, mais ne veut pas que l'on en parle. Il demande que l'on évoque les événements funestes sans les atténuer et déclare n'avoir pas « aimé avec sagesse », mais avec « excès », c'est-à-dire avec jalousie. Il a été manipulé et a perdu la tête, et se compare selon le Quarto I ou le Folio I, à un Indien (*Indian*) ou un Juif (*Iudean*) qui aurait jeté la plus belle perle de son peuple (à savoir Desdemona)[56]. À cet instant il se poignarde et ses derniers mots s'adressent à son épouse :

> Je t'ai embrassée avant de te tuer ; il ne me reste que ceci,
> Me tuant, mourir sur un baiser.

Comme oraison funèbre, Cassio dira simplement de lui : « Il était grand de cœur ».

Nous n'aborderons pas le thème de la haine dans le théâtre français, italien ou même allemand à la même époque, car il fut rarement au centre des tragédies. Contrairement aux dramaturges élisabéthains et surtout jacobéens, les Européens qui créèrent des tragédies noires ne laissèrent, à quelques exceptions notables près, que peu de traces pour que l'on se souvienne d'eux et a fortiori de leurs œuvres. Il faut dire qu'à la fin du XVI[e] siècle en France la censure, la bienséance et aussi le théâtre de cour ne se prêtaient guère à un public populaire contrairement aux théâtres à ciel ouvert comme *The Globe*, *The Rose*, *The Swan*, sans parler, entre autres lieux, des cours d'auberge, des parcs ou des arènes pour combats de coqs ou

---

[55] Voir Kwame Anthony Appiah, *Le code d'honneur, Comment adviennent les révolutions morales* (Paris, Gallimard, 2012), notamment chapitre IV : *Les guerres contre les femmes*.

[56] Voir *La Tragédie d'Othello*, opus cité, p. 1522, note 14, et aussi *Othello – The Moor of Venice*, in *Shakespeare, Œuvres complètes*, tome II (Paris, Gallimard, La Pléiade, 1963), p. 870, note I. Si l'on retient la version du Folio I et son « Juif » (*Iudean*) on peut songer à Judas, Jephté, ou à Hérode.

d'ours où jouaient des troupes qui attiraient des foules souvent peu cultivées ; cela créait des troubles au grand dam du lord-maire de Londres, James Hawes, qui émit un édit en 1574 interdisant tout spectacle dans les limites de sa juridiction, ce que le Conseil privé réfuta sous les pressions des troupes d'acteurs et peut-être même de la Reine[57]. Dans le royaume de France sotties et mystères, spectacles ambulants, les uns tenant de la comédie, les autres de la religion, furent contrôlés, et même interdits un temps pour les mystères en 1548 et pour les comédies de 1588 à 1594.

La tragédie domina ensuite au XVII^e^ siècle et de nombreux dramaturges s'inspirèrent des Grecs et des Romains, en particulier de Sénèque, en associant dans leurs pièces deux thèmes, la mort et l'amour, ce qui nous ramène aux œuvres que nous avons abordées. Mais on ne saurait oublier les écrivains italiens, en particulier Matteo Bandello, prêtre catholique et nouvelliste dont certains textes seront traduits par Belleforest, qui inspirèrent aussi le théâtre élisabéthain et français. Christian Biet, dans son article sur le théâtre dit de la cruauté, évoque une œuvre d'un auteur normand anonyme, *La tragédie du More cruel*, datant du début du XVII^e^ siècle[58]. Étrangement cette pièce semble être une parodie de celles de Shakespeare que nous avons abordées, en particulier en ce qui concerne leurs personnages. Ainsi le More, esclave maltraité et humilié par son maître, un certain Riviery, devient un sosie de Iago qui, son maître l'ayant affranchi peut-être par remords, se voit confier par lui la charge de protéger son épouse et ses enfants car il quitte son domaine pour un moment. Rappelons qu'Othello, libre et admiré de tous chez Shakespeare, confit à Yago sa jeune épouse Desdemona pour la traversée maritime jusqu'à Chypre. Mais, en l'absence de Riviery, le More viole son épouse sur scène devant ses enfants et le public. Alerté le maître tente sans succès de reprendre son pouvoir ; le More menace de tuer sa famille, mais jure sur le dieu de Riviery (le Christ certainement) qu'il les épargnera si Riviery se coupe le nez (ce châtiment était fait aux esclaves qui avaient tenté de s'enfuir). Ici nous ne pouvons que penser à la livre de chair demandée par Shylock dans *Le Marchand de Venise* et ensuite à sa condamnation à adopter la religion chrétienne. Le More, lui, une fois que son maître s'est coupé le nez, dit ne pas croire en ce dieu-là et donc n'être pas tenu par sa parole. La pièce s'achève sur la mort de tous les personnages et même du More qui, une fois sa vengeance accomplie, se suicide car, pensons-nous, son rôle doit finir ainsi pour ne pas heurter le public.

Cependant, si l'on s'intéresse aux auteurs de tragédies à cette époque, seuls restent quelques noms dans la mémoire collective, Corneille, Racine, de Scudéry, Crébillon, Cyrano de Bergerac, Tristan L'Hermite et quelques autres ; mais aujourd'hui, mis à part des universitaires et des chercheurs, qui se souvient de Baro, Métel de Boisrobert, Des Houlières, Soret, ou même d'Alexandre Hardy. Entre ces

---

[57] Voir Robert Seymour, *A Survey of the Cities of London and Westminster*, tome II, livre IV (Londres, J. Read, 1735), p. 410.

[58] Voir *Théâtre de la cruauté et récits sanglants, France, fin XVI^e^-début XVII^e^ siècle*, Christian Biet, dir. (Paris, Laffont, collection « Bouquins », 2006), p. 7-19.

dramaturges, Corneille se distingue avec des pièces comme *Médée* où l'héroïne (notons qu'il s'agit d'une magicienne, personnage que bien des spectateurs durent percevoir comme un être imaginaire et non humain) égorge à la fin ses propres enfants, *Horace* où les affrontements sont plus évoqués que mis en scène, ou encore *Rodogune*, tragédie dans laquelle Cléopâtre, reine de Syrie, annonce qu'elle a tué Séleucus avec une arme blanche et finalement se suicide en buvant un poison destiné à Rodogune et Antiochus, son propre fils qu'elle ne voulait pas voir monter sur le trône. Dans les tragédies des quelques dramaturges cités plus haut il n'y a guère de combats, de meurtres et de sang sur scène. Contrairement à Londres, Paris à cette époque ne connaissait pas une effervescence théâtrale et comptait quatre troupes de comédiens pour trois salles de spectacle. Certes bien des troupes circulaient dans les provinces mais rares sont les traces qu'elles laissèrent ; les auteurs des pièces qui étaient présentées alors sur des scènes improvisées lors des foires, sur des places publiques, dans des cours d'auberges ou encore des salles de jeu de paume par exemple, sont souvent aussi oubliés. En ce sens Molière est une exception notoire, mais après avoir un peu joué en province, il passa l'essentiel de sa vie à Paris et à Versailles. Le XVIII[e] siècle annonce le crépuscule du théâtre classique ; ne se distinguent que Crébillon père qui donna quelques pièces rompant avec la bienséance, *Atrée et Thyeste* ou *Catilina* par exemple, et bouleversant la tragédie classique en présentant des scènes de violences, et Voltaire qui produisit tant de tragédies, certes en alexandrins, et de pièces diverses qu'il crut jusqu'à sa mort que ce serait son œuvre théâtrale qui lui vaudrait sa renommée éternelle. À la fin du siècle la France connut néanmoins dans la foulée des Lumières une vague d'anglomanie et quelques auteurs réécrivirent des pièces de dramaturges anglais, entre autres *Othello*. Ainsi Douin, capitaine d'infanterie, refit *Le More de Venise* en 1773, Jean-François Butini donna un O*thello, drame en 5 actes et en vers, imité de Shakespeare* en 1785, et Jean-François Ducis un *Othello, ou le More de Venise*, également en 5 actes et en vers en 1793. Mais il faut préciser que ces pièces étaient fort remaniées par leurs auteurs et aussi par les directeurs de théâtres ; ainsi l'Othello de Ducis avait la peau blanche ou cuivrée, et il y avait deux dénouements possibles, un cruel et l'autre heureux. En fait le public n'appréciait guère cette pièce qui fournit en fait des thèmes de pantomimes[59]. Il faudra attendre le XIX[e] siècle en France pour qu'un Victor Hugo, grand admirateur de Shakespeare contrairement à Voltaire, écrive des tragédies telles que *Hernani*, *Lucrèce Borgia*, *Ruy Blas* ou *Angelo, tyran de Padoue*, et que l'on voie de nouveau sur scène des actes de violence, des meurtres ou des décès. Avec Victor Hugo nous pouvons joindre Alfred de Musset et son *Lorenzaccio*, mais il nous faut reconnaître que la France, en dépit de la révolution romantique, n'a pas connu autant de grands dramaturges

[59] Nous sommes très redevables au professeur J. B. Fort pour ces informations et ses introductions, notices et notes dans l'édition du *Théâtre complet de Shakespeare* en trois volumes (Paris, Éditions Garnier Frères, 1971). Concernant les adaptateurs cités ici, voir les pages 95-96 de la notice pour *Othello* (volume 3).

tragiques en plus d'un siècle que l'Angleterre dans le même temps, disons de 1550 à 1640. Le public préférait des spectacles plus légers et le XIX^e^ siècle fut riche en comédies et ce qu'une frange de la population nomma, non sans mépris, le vaudeville ou le théâtre de boulevard où s'illustrèrent des auteurs comme Tristan Bernard, Courteline, Feydeau, Labiche, Mirbeau, etc. Leurs pièces connurent très vite un grand succès et demeurent populaires de nos jours.

Évoquer le théâtre français du XX^e^ siècle serait prématuré ; certes nous pouvons citer des écrivains comme Claudel, Giraudoux, Anouilh, Montherlant qui restèrent plus ou moins attachés à des mythes antiques tout en les inscrivant dans un contexte autre, celui dans lequel ils vivaient. D'autres auteurs, comme Sartre et Camus, marqués par la Seconde Guerre mondiale ou les guerres coloniales, donneront à leurs pièces une dimension politique et philosophique. Des formes théâtrales nouvelles naîtront de sources diverses, comme le théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud, le théâtre dit de l'absurde d'un Beckett ou d'un Ionesco, deux auteurs venus d'autres pays et associant de façon subtile des cultures différentes qui échappent souvent aux spectateurs, et bien d'autres dramaturges et écrivains, comme Duras, Nathalie Sarraute, Novarina, Koltès, Yasmina Reza, etc., ont développé des thématiques et structures théâtrales nouvelles aussi bien au niveau du verbe que de la scénographie. Cependant pour ceux qui aiment le théâtre élisabéthain, l'œuvre de Shakespeare offre encore aux connaisseurs un large choix de pièces quoique le plus souvent les directeurs de théâtres préfèrent monter ses tragédies noires, quelquefois hélas en les situant dans le temps présent comme si ce qu'elles véhiculent n'était pas éternel. Si de 1897 à 1963, avec quelques brèves interruptions, le Grand-Guignol, une petite salle de spectacle parisien, attira des gens qui appréciaient la comédie mais aussi des pièces érotiques mêlant meurtres et bains de sang, il semble qu'en général le public français se montre néanmoins rétif et n'apprécie guère au théâtre les scènes de violence et de carnage alors même qu'il les supporte, voire les apprécie sur les écrans de cinéma. Il se pourrait donc, simple supposition, qu'il n'y ait quasiment pas de distance entre les comédiens en chair et en os et leurs spectateurs dans une salle de théâtre et qu'il soit difficile à ceux-ci de ne pas se sentir impliqués dans ce qui se passe sur la scène, tandis que dans un film « *gore* », les acteurs perdraient leur dimension humaine, seraient en grande partie rendus artificiels à cause des effets spéciaux au point d'apparaître fictifs aux yeux du public. Il est vrai que chaque soir au théâtre les comédiens, contrairement aux acteurs de cinéma, risquent symboliquement leur vie, et c'est là ce qui fait leur grandeur.

Jean-François SENÉ
Professeur honoraire, lycée Henri-IV

FERDINAND
DANS *LA DUCHESSE D'AMALFI* DE JOHN WEBSTER
OU LA VIOLENCE EN PROCÈS

Il apparaît, de manière manifeste, quand on étudie les rapports de l'éthique et de l'esthétique dans *The Duchess of Malfi* (*La Duchesse d'Amalfi*[1]), que John Webster parvient, grâce à un art proprement baroque du déséquilibre et des incertitudes, à suggérer le « combat douteux » que se livrent les forces ténébreuses du mal et les forces lumineuses de l'esprit[2], suscitant par là-même chez le spectateur un sentiment complexe et ambigu d'inquiétude et d'optimisme, voire d'angoisse mêlée d'espérance[3].

Le Mal étant symboliquement incarné dans les « frères d'Aragon » – Ferdinand et le cardinal, frères de la duchesse –, il n'y a aucune difficulté à reconnaître, dans la conception aussi bien que dans la structure de cette tragédie, une volonté délibérée de la part du dramaturge de souligner les enjeux éthiques de sa pièce. Que les deux frères, l'un par sa violence tyrannique, l'autre par sa perfidie machiavélique, représentent de manière assez évidente les deux aspects les plus communément repérables du Mal[4], ne doit pas cependant nous faire perdre de vue que Webster a su camper, avec Ferdinand, un personnage dont l'épaisseur psychologique ne saurait être négligée.

L'objet de la présente étude est d'essayer de montrer (sans vouloir pour autant rechercher les causes ou motivations à l'origine du comportement de Ferdinand[5]) que la violence du duc de Calabre est double, dirigée contre sa sœur (sa jumelle ou plutôt son « double » positif) autant que contre lui-même (à son insu sans doute) car, en souhaitant détruire la duchesse, c'est aussi, et peut-être surtout, à sa propre destruction qu'il parvient finalement, l'ayant probablement, d'ailleurs, obscurément recherchée.

Par nature, Ferdinand est reconnu par ceux qui le pratiquent comme étant « de caractère violent » : Antonio, observateur, engagé certes, le décrit en ces termes qui ne laissent planer aucun doute possible sur le tempérament emporté du

[1] Édition de référence : John Webster, *The Duchess of Malfi*, Ed. Elizabeth Brennan, The New Mermaids, London, E. Benn, 1964.

[2] Voir Maurice Abiteboul, *Les Rapports de l'éthique et de l'esthétique chez Cyril Tourneur, John Webster et Thomas Middleton : trois moments de la sensibilité jacobéenne*, Lille, ANRT, 1986 ; notamment pages 617-630.

[3] Voir Maurice Abiteboul, « *The Duchess of Malfi* de John Webster ou les avatars de l'espérance », *M.C.Rel*, V (1987), 27-37.

[4] Voir Gunnar Boklund, *The Duchess of Malfi: Sources, Themes, Characters*, Cambridge, Mass., Harvard UP, 192, p. 101 : "Violence on the judge's seat and arbitrary power on the priest's, both representatives equally evil […]".

[5] Voir notamment Elizabeth Brennan, "The Relationship between Brother and Sister in the Plays of John Webster", *Modern Language Review*, LVIII (1963), 488-494.

duc : « Le duc que voilà ? Une nature des plus perverses et des plus lentes[6] ! ». Le cardinal, à maintes reprises au cours de la pièce, tente de réfréner ce côté impétueux et incontrôlé qu'il déteste et redoute à la fois chez son frère ; c'est de manière imagée qu'il évoque ce déchaînement brutal du courroux de Ferdinand :

> Que cette fureur est vaine ! qui vous transporte,
> Comme ces hommes balayés par des sorcières dans les airs,
> En de violentes bourrasques[7].

Ce n'est qu'à la toute dernière minute que Ferdinand, littéralement « hors de lui » la majeure partie du temps, « revient à lui », selon l'expression tout à fait pertinente de Bosola, l'âme damnée des deux frères :

> Il semble revenir à lui
> À présent qu'il touche le fond[8].

Entre la réplique d'Antonio, à l'acte I, et celle de Bosola, à l'acte V, s'inscrit la trajectoire fulgurante de Ferdinand, parcours de haine et de violence que nous allons à présent baliser.

Les dernières paroles de Ferdinand semblent rendre compte de son comportement global dans la pièce (si l'on veut bien accorder toute lucidité à ce personnage qui est enfin parvenu à cette forme d'*anagnorisis* que lui reconnaît objectivement Bosola). Il admet que son déchaînement de passion, de fureur et de rage aura été causé par ces sentiments troubles – accompagnés d'un ressentiment mortifère – que, toujours, lui aura inspirés sa sœur, dans un mélange pervers d'amour refoulé et de haine compensatrice (et libératrice) : « Ma sœur, oh ! ma sœur, voilà la cause de tout[9] ! ».

Nous ne souhaitons pas insister – d'autres l'ont fait plus ou moins pudiquement – sur le caractère probablement incestueux de ses sentiments à l'égard de la duchesse, ni sur le refoulement inconscient (et funeste) qu'il aura vraisemblablement opéré lui-même sur « l'obscur objet de son désir » – devenu du coup « clair objet d'aversion » et de haine. Mais nous considérerons comme moments « privilégiés » de la violence de Ferdinand ceux que suscitent ses confrontations successives avec sa sœur : nous nous attacherons donc à examiner plus particulièrement les quatre scènes où le frère et la sœur se retrouvent en présence l'un de l'autre, pour étudier plus précisément dans le personnage de Ferdinand les symptômes de la violence et l'esprit d'**agressivité** (acte I, scène 2), les progrès du mal

---

[6] *DM*, I.2.91 : The Duke there? A most perverse and turbulent nature. [*Nous traduisons nous-même cette citation ainsi que les suivantes*]

[7] *Ibid*., II.5.50-52 : How idly shows this rage! Which carries you, / As men convey'd by witches, through the air / On violent whirlwinds.

[8] *Ibid*., V.5.68-69 : He seems to come to himself / Now he's so near the bottom.

[9] *Ibid*., V.2.70) : My sister, oh! my sister, there's the cause on't.

générateurs de **tensions** dans la psyché du sujet (acte III, scènes 1 et 2), les débordements de violence proprement dits et l'**agression** à l'égard de la duchesse (acte IV, scène 1) ; enfin, après la mort de l'héroïne, absente de la scène désormais mais présente spirituellement dans la conscience des personnages qui lui survivent[10], la crise démentielle qui marque la **rupture** violente de l'équilibre psychique de Ferdinand, équilibre difficilement assuré jusqu'alors (acte IV, scène 2 ; acte V, scènes 2 et 5), apporte une conclusion cohérente et logique aux relations conflictuelles évoquées.

La violence de Ferdinand, en vérité, se manifeste à deux niveaux structurels : l'un qui se situe sur l'axe **agressivité ➔ agression** (axe orienté dans un sens irréversible **virtualité ➔ réalisation**) et qui est dirigé contre l'**autre** (en l'occurrence : la duchesse) ; l'autre, sous-jacent au premier, situé sur l'axe **tension ➔ rupture**, également orienté de manière irréversible et qui est dirigé contre le **même** (Ferdinand lui-même par conséquent). Mais il existe des interactions entre ces deux niveaux puisque l'*agressivité* (forme virtuelle de la violence contre autrui), tout en se développant en *agression*, provoque des tensions (forme virtuelle de la violence contre soi) ; de leur côté, ces *tensions* engendrent des actes d'*agression* caractérisée (forme réalisée de la violence contre autrui) tout en favorisant les conditions de la rupture psychique (forme réalisée de la violence contre soi) ; à son tour, l'*agression*, conjuguée aux effets de *tension*, entraîne la *rupture* qui apparaît comme la résultante des forces à la fois internes et externes et comme l'aboutissement inéluctable de réactions en chaîne, provoquées, de manière manifeste ou de manière souterraine, par l'explosion de la charge d'agressivité initiale (voir l'ANNEXE).

À l'acte I, scène 2, en quelques vers à peine, Webster suggère que Ferdinand impose à sa sœur, sinon de force du moins de manière pressante, de prendre à son service Bosola, qu'il chargera par la suite d'espionner les faits et gestes de la duchesse :

> *Ferdinand* – C'est un homme méritant et je vous saurais gré
> De lui remettre le soin de votre cheval.
> *Duchesse* – Vous le connaissez
> Et que vous le recommandiez lui donne toute préférence[11].

[10] La « scène des échos » (V.3) illustre parfaitement cette force spirituelle de la duchesse, encore présente en scène, d'une certaine manière, même après sa mort.

[11] *DM*, I.2.135-138 : *Ferdinand*. A worthy fellow he is: pray, let me entreat for
The provisorship of your horse.
Duchess. Your knowledge of him
Commends him and prefers him.

Nous assistons un peu plus loin à la « scène de remontrances » (I.2.214-259) où toute l'agressivité de Ferdinand est déjà perceptible, ses menaces à peine voilées, le ton de ses propos inexplicablement violent. Dans cette scène de près de cinquante vers, les deux frères ne laissent à la duchesse que peu de répliques (à peine six vers) qui lui permettent, il est vrai, cependant, de se défendre avec malice et impertinence :

> Les diamants ont d'autant plus de prix,
> Dit-on, qu'ils sont passés par les mains de plus d'un joailler[12].

et elle oppose alors un démenti formel aux insinuations les plus fielleuses : « Vous m'entendez ? Je ne me marierai jamais[13] ! », observant avec lucidité, et une pointe d'ironie, que les conseils qui lui sont prodigués sont bons et terrifiants à la fois : « Que voilà un bon et terrible conseil[14] ! » et remarquant finement que le discours qui vient de lui être adressé était décidément bien préparé :

> Je pense que ce discours que tous deux avez tenu était bien étudié.
> Il coulait de source, avec une telle facilité[15].

Mais l'essentiel de la scène suggère, en un crescendo inquiétant, la *violence contenue* de Ferdinand : allusions grossières pour commencer : « Les putains, si l'on vous suit, sont donc précieuses[16] ». Il s'agit là, bien sûr, d'insinuations désobligeantes dont le caractère de généralité dissimule mal les attaques personnelles :

> Car celles dont le visage trahit le cœur
> Sont des sorcières, avant même d'arriver à vingt ans,
> Oui, et elles allaitent le diable[17].

Puis arrivent les mises en garde qui se révèlent pour ce qu'elles sont : des propos menaçants exprimés désormais sans retenue et de manière explicite où les connotations de châtiment sont assez clairement perçues :

> Cependant, croyez-moi :
> Vos actions les plus noires, que dis-je, vos pensées les plus intimes

---

[12] *Ibid*., I.2.220-221 : Diamonds are of most value, / They say, that have pass'd through most jewellers'hands.
[13] *Ibid*., I.2.223-224 : Will you hear me? / I'll never marry!
[14] *Ibid*., I.2.232 : This is terrible good counsel!
[15] *Ibid*., I.2.248-249 : I think this speech between you both was studied. / It came so roundly off.
[16] *Ibid*., I.2.222 : Whores, by that rule, are precious.
[17] *Ibid*., I.2.230-232 : For those whose faces do belie their hearts / Are witches, ere they arrive at twenty years, / Ay, and give the devil suck.

Seront mises en lumière[18].
[…] On peut dire, plus exactement, de pareils mariages, qu'ils sont
Exécutés plutôt que célébrés[19].

C'est enfin l'expression d'une intimidation ouverte qui se manifeste avec l'évocation aussi brutale qu'inattendue du poignard :

Voici le poignard de mon père et, vous voyez,
Je détesterais le voir se rouiller, parce que c'était le sien[20].

Cette scène, où Ferdinand se contente d'adresser à sa sœur des conseils qui remplissent d'effroi (« […] de bons et terribles conseils ») et des admonestations redoutables, témoigne, c'est le moins qu'on puisse dire, d'un manque de bienveillance à son égard, pour ne pas dire d'un esprit d'agressivité caractérisé.

C'est d'ailleurs au cours de la scène 5 de l'acte II, dans les propos qu'il échange avec le cardinal, que va se manifester, avec moins de retenue, la violence verbale de Ferdinand et que va se donner libre cours son imagination enfiévrée, au point que son frère devra, à plusieurs reprises, tenter de réfréner et d'apaiser son courroux : « Parlez plus bas » (vers 4) ; « Pourquoi vous transformez-vous / En si violente tempête ? » (vers 16-17) ; « Vous dépassez les bornes de la raison » (vers 47) ; « Que cette fureur est vaine ! » (vers 50) ; « Vous devez vous en faire reproche » (vers 59) ; « Allons, reprenez-vous, / De la mesure[21] ! » (vers 62-63). Sans doute lui est-il plus facile, en l'absence de la duchesse, d'exprimer la violence de ses sentiments après avoir fait effort, devant elle, pour ne laisser paraître qu'un vif mécontentement et quelques accès de mauvaise humeur, peu rassurants il est vrai.

À l'acte III, scène1 (faisant un peu écho à l'acte I, scène 3), Ferdinand veut imposer à la duchesse non plus, cette fois, un serviteur comme Bosola, mais un mari, le comte de Malateste, qu'elle récuse tout aussitôt. Ferdinand, qui va apprendre un instant plus tard, de la bouche de Bosola, que sa sœur « a eu trois bâtards », et qui la soupçonnait déjà de s'être déshonorée, feint d'entendre les raisons de la duchesse, parvenant encore pendant quelque temps à contenir sa rage et à réprimer la violence qui monte en lui (III.1.38-56) ; mais il se jure d'agir au plus

[18] *Ibid*., I.2.234-236 : Yet, believe't, / Your darkest actions, nay, your privat'st thoughts / Will come to light.
[19] *Ibid*., I.2.242-243 : Such weddings may more properly be said / To be executed than celebrated.
[20] *Ibid*., I.2.250-251 : This was my father's poniard: do you see, / I'll'd be loath to see't look rusty, 'cause 'twas his.
[21] *Ibid*., II.5.41 : Speak lower ; II.5.16-17: Why do you make yourself / So wild a tempest? ; II.5.47: You fly beyond your reason ; II.5.50: How idly shows this rage! ; II.5.59: Chide yourself ; II.5.62-63 : Come, put yourself / In time.

vite, confiant à Bosola : « cette nuit, / Je la forcerai à tout confesser[22] ». Certes, Ferdinand brûle de passer à l'action et de châtier sa sœur, mais il lui faut patienter, car il lui faut obtenir d'abord, de celle qu'il considère comme coupable l'entière confession de ses fautes. Mais attendre n'est pas son fort et l'on peut dire qu'en patientant, si peu que ce soit, *il se fait violence*.

Le stratagème qu'il met en œuvre, lors de la longue « scène du poignard » (III.2.62-141), marque un progrès dans le crescendo de la violence : en effet, la haine qui couvait seulement en lui lorsqu'il perdait peu à peu sa maîtrise en présence du cardial (voir *supra*, acte II, scène 5) va maintenant exploser, toujours verbalement, et les insultes et imprécations vont pleuvoir sur la pauvre duchesse offensée et terrorisée. Cependant, Ferdinand, passant de la violence verbale à une violence plus concrète, ne se contente plus d'évoquer le poignard de son père, comme à l'acte I, mais le met littéralement en scène, le présente à la duchesse comme objet symbolique de mort (et peut-être aussi, comme on peut le supposer, comme évocation d'un sombre désir refoulé). Ce poignard, menace plus précise que jamais, où se mêlent confusément les symboles d'*eros* et de *thanatos*, atteste que Ferdinand est partagé entre sa pulsion de meurtre (et d'inceste ?) et son refus douloureux de passer définitivement aux actes, entre son désir de se venger et de meurtrir celle qui l'a offensé et sa répugnance, pour l'instant, à être *directement* responsable d'un bouleversement dans sa vie. Peut-être faut-il voir comme un aveu d'impuissance malheureuse dans ces quelques vers qui semblent en dire beaucoup sur les tensions douloureuses auxquelles est soumise l'âme de Ferdinand :

> Oh, très imparfaite lumière de la raison humaine,
> Qui nous rends si malheureux : c'est-à-dire de prévoir
> Ce que nous pouvons le moins empêcher[23].

Dans la fable que conte Ferdinand à la duchesse (III.2.120-136), et qui est comme l'illustration emblématique du drame qui se noue sur scène, Réputation et Amour se séparent (comme le frère et la sœur) mais Mort leur fixe rendez-vous « en de grandes batailles[24] », c'est-à-dire en des lieux de violence, où toutes tensions seront définitivement résolues. Ainsi cette fable porte un éclairage indirect sur les *tensions* auxquelles est en proie Ferdinand et qui, au même titre que l'*agressivité* manifestée précédemment à l'encontre de la duchesse, témoignent d'une violence virtuelle dirigée non pas contre l'**autre** mais contre le **même**.

Mettant ses projets de vengeance à exécution, Ferdinand se livre, dans la « scène des figures de cire » (IV.1.27-54), à une agression délibérée contre sa

[22] *Ibid*., III.1.78-79 : this night, / I will force confession from her.
[23] *Ibid*., III.2.78-80 : Oh, most imperfect light of human reason, / That mak'st us so unhappy, to foresee / What we can least prevent.
[24] *Ibid*., III.2.126 : Death told them, they should find him in great battles.

sœur : il procède à un véritable viol de conscience, tentant d'entrer par effraction dans le psychisme de l'**autre**. Faisant en effet une intrusion brutale dans la vie privée de la duchesse, il s'efforce, comme il le dit lui-même plus tard à Bosola, de « la pousser au désespoir[25] » et, pour ce faire, lui offre le spectacle terrifiant de figures de cire représentant les cadavres d'Antonio, son époux secret, et de ses enfants. Ce simulacre a pour but, sinon encore pour effet, de détruire l'équilibre mental de la duchesse ; mais, en même temps, il procure à Ferdinand l'ersatz d'une satisfaction de vengeance, qu'il met en scène avec une habileté diabolique à défaut, pour l'instant, de pouvoir l'accomplir réellement. La duchesse avait ressenti la visite nocturne et les propos menaçants de Ferdinand comme une violation des valeurs qu'elle considérait comme les plus sacrées :

> Vous violez un sacrement de l'Église
> Et pour cela, vous hurlerez en enfer[26].

Mais la violence du duc de Calabre commence à porter ses fruits : la « noble dame » en effet, devant le « triste spectacle » offert à ses yeux, envisage de se laisser mourir : « Je jeûnerai jusqu'à en mourir[27] ». La violence de Ferdinand, longtemps contenue ou seulement limitée à des menaces ou des velléités de vengeance, à présent s'actualise et les scènes d'agression contre la duchesse se multiplient, développant une cruauté de plus en plus grande : « scène du divertissement » offerte par les fous, « scène du fossoyeur » et, finalement, « scène d'exécution et de mort de l'héroïne » (acte IV, scène 2).

Mais, à mesure que s'accomplissent les différents actes de vengeance dirigés contre la duchesse, à mesure que la folie meurtrière de Ferdinand se manifeste en des actes d'une violence impitoyable, c'est le psychisme du duc qui est ébranlé, c'est son équilibre mental qui est détruit, atteignant un point de rupture irréversible. Lorsqu'il décide d'offrir à sa sœur, pour la rendre folle, le spectacle de fous criant et hurlant sous ses fenêtres (IV.1.125-128), c'est déjà, en réalité, à une projection de sa propre folie que l'on assiste. En fait, comme en témoignent les crises de lycanthropie dont souffre Ferdinand, la violence contre l'**autre**, s'ajoutant aux tensions souterraines qui, déjà, préparaient le terrain, provoque, en une sorte d'explosion brutale, la violence contre le **même**, après une série de crises douloureuses et incontrôlables : c'est ainsi que, à partir du moment où Ferdinand apprend la mort de sa sœur, ordonnée par lui, apparaissent les premiers signes de cette démence qui va progressivement l'envahir pour finalement le détruire :

> Le loup trouvera sa tombe, et la grattera,

[25] *Ibid*., IV.1.115 : […] to bring her to despair.
[26] *Ibid*., III.1.38-39 : You violate a sacrament o'th' Church / Shall make you howl in hell for't.
[27] *Ibid*., IV.1.76 : I'll starve myself to death.

Non pas pour dévorer le cadavre, mais pour que soit révélé
L'horrible meurtre[28].
J'irai chasser le blaireau à l'heure des chouettes :
C'est un acte de ténèbres[29].

Le meurtre de la duchesse est en effet reconnu par celui-là même qui l'a ordonné comme « un acte de ténèbres », un acte de violence injuste et impardonnable : rongé par le remords, Ferdinand sent bien qu'en faisant assassiner la duchesse, il a tué la meilleure part de lui-même, qu'en visant l'**autre**, c'est le **même** qu'il a atteint :

Je t'ai ordonné, quand j'avais perdu l'esprit,
D'aller tuer ma plus chère amie, et tu l'as fait[30].

Remords ? Bref moment d'*anagnorisis* ? Les deux sans doute à la fois. Mais c'en est fait de l'équilibre mental de Ferdinand, définitivement rompu à présent qu'il a admis que « l'horrible meurtre » est un acte irréversible, un peu comme le *what's done is done* dans *Macbeth* : « Ce que j'ai fait, je l'ai fait : je ne confesserai rien[31] ». L'agression contre la duchesse a donc entraîné de manière inéluctable un éclatement de la psyché de Ferdinand, dont l'ultime apparition sur la scène (IV.546-72) marque les derniers effets de l'incohérence et de la confusion en même temps qu'elle symbolise le triomphe global de la violence. Même les quelques mots prononcés par Ferdinand, dans un bref accès de lucidité, au moment où son destin s'accomplit, évoquent la reconnaissance qu'il n'y a pas de violence dirigée contre l'**autre** qui n'atteigne du même coup, ironiquement, le **même**, celui qui en était l'auteur.

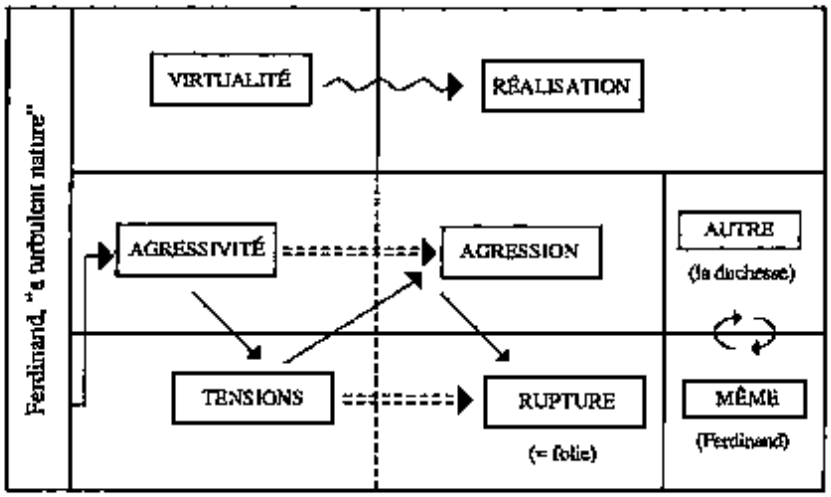
Ainsi est bouclée la boucle, ainsi s'est accompli le cycle de la violence dans *La Duchesse d'Amalfi*. Le destin a choisi des voies obliques pour châtier non pas celle, en vérité, mais celui par qui le scandale est arrivé : le pouvoir autodestructeur du Mal, une fois de plus, dans la tragédie jacobéenne (et élisabéthaine) se vérifie. Au-delà des scènes dramatiques, voire mélodramatiques, souvent très spectaculaires auxquelles nous convie Webster, c'est toujours l'éternel enjeu éthique du combat des forces du Mal contre les forces de l'Esprit qui constitue le tissu tragique par excellence. Mais en traitant comme il le fait le thème de la violence dans sa pièce, c'est-à-dire en ramenant toujours, en un va-et-vient constant, l'attention du spectateur de la victime au bourreau, ou plutôt en suggérant, sous la violence apparente, une violence sous-jacente qui n'épargne pas davantage son auteur,

[28] *Ibid*., IV.2.303-305 : The wolf shall find her grave, and scrape it up, / Not to devour the corpse, but to discover / The horrid murther.
[29] *Ibid*., IV.2.328-329 : I'll go hunt the badger by owl-light, / 'Tis a deed of darkness.
[30] *Ibid*., IV.2.273-274 : I bade thee, when I was distracted of my wits, / Go kill my dearest friend, and thou hast done't.
[31] *Ibid*., IV.2.54 : What I have done, I have done: I'll confess nothing.

Webster témoigne d'un intérêt profond pour le développement d'un thème *éthique* majeur mais sans jamais perdre de vue que c'est par une *esthétique*, en réalité spécifiquement baroque, du mouvement, de la surprise et de l'instabilité que peuvent être résolues les tensions proprement tragiques.

Maurice ABITEBOUL
Avignon Université

ANNEXE



La violence de Ferdinand à ses deux niveaux de virtualité (agressivité et tension) et de réalisation (agression et rupture = meurtre et folie).

DE CYRANO À AGRIPPINE
UN GOUFFRE D'HORREUR HISTORIQUE

Descendez dans ce gouffre paléolithique d'horreur et vous serez mis en abîme avec vous-même, avec votre capacité à résister à la graphicité, l'atrocité du récit. Et de chambre souterraine en chambre souterraine vous découvrirez tous les « trésors » monstrueux d'un des épisodes de l'histoire européenne qui ne fait pas trembler, ni frémir, mais fait véritablement découvrir dans le dégoût ultime toute la turpitude impériale, toute la vilénie politicienne, toute la haine répugnante des gens de pouvoir juste après le règne glorieux d'un empereur Auguste dont les descendants – mais étaient-ce vraiment seulement les descendants ? – se confrontaient les uns aux autres avec la mort infligée, jamais naturelle jusqu'à ce qu'un seul pût survivre et ce sera Caligula, le dernier de cette lignée abominable, avant Claude et bien sûr Néron qui, en définitive ne sera que le coda de Caligula, avant extinction finale.

Mais qu'est-ce que Cyrano de Bergerac faisait dans cette galère qui n'était ni turque ni amarrée à la rive de Saint Cloud[1] ? Jouée – peut-être – en 1653 et publiée en 1654, elle fit scandale, d'abord et avant tout, du fait de l'athéisme proféré par Séjanus, et il est le seul, mais à l'inverse d'une citation célèbre « Un seul être vous manque, et tout est dépeuplé » (Lamartine, vers boiteux du fait de la virgule qui empêche la liaison), « Un seul athée vous tance et le tout est impie. » Et quatre clous en forme de T vous crucifient la pièce en un anathème *urbi et orbi* des Jésuites de l'époque. Politiquement la France est entre deux règnes sous une régence de la veuve de Louis XIII, avec Mazarin comme principal ministre et éducateur du futur Louis XIV. On voit mal comment la situation sous Tibère pourrait être une métaphore ou parabole de la situation française, si ce n'est comme une illustration des horreurs de la Fronde et des guerres à base religieuse qui déchirent la France pendant ce très long interrègne.

Mais nous négligerons cet aspect de la pièce, Cyrano de Bergerac n'en ayant laissé aucune trace, tout comme nous ne reprendrons pas les propos de Daniel Mesguich, ni pour les illustrer, ni pour les rejeter. Daniel Mesguich, dont j'ai le texte de l'adaptation, a largement modifié le texte et son propos lui est propre. Je vais au contraire centrer mon propos sur les quatre personnages principaux, par ordre alphabétique Agrippine, Livilla, Séjanus et Tibère. Les confidents ou confidentes sont totalement négligeables dans ce travail car ils ne sont, au plus, qu'un stencil négatif de ce que leurs maîtres représentent, une sorte d'écho mental des quatre personnages que je retiens et, en ce sens, je suis d'accord avec Daniel Mesguich, ce qui réduit ces confidents ou confidentes à n'être que des faire-valoir dramatiques.

[1] Voir la comédie de Cyrano de Bergerac, *Le Pédant Joué*, et sa reprise par Molière, *Les Fourberies de Scapin*, évoquée largement dans *Le Banquet d'Auteuil* de Jean-Marie Besset, ainsi que dans mon article sur le sujet publié dans *Théâtres du Monde* n° 29.

Je suis, de plus, intéressé par les structures ternaires qui posent les conflits dynamiques et dynamisants de la pièce. J'entends, en premier lieu, « Séjanus-Agrippine-Tibère », l'objectif pour les deux premiers étant de tuer Tibère pour que Séjanus, en épousant Agrippine, de sang impérial, devienne le nouvel empereur alors qu'il est de sang plébéien. En deuxième lieu, « Séjanus-Livilla-Agrippine », avec une contradiction profonde entre les deux premiers, Livilla voulant la mort d'Agrippine et Séjanus voulant l'épouser pour accéder au trône, ledit trône étant sans intérêt pour Livilla puisque, de toute façon, elle ne vise pas la mort de Tibère dans sa motivation initiale. Cela nous mènera à poser la question des ambitions de Tibère et donc des assassinats passés et programmés pour que son pouvoir soit protégé. Cela pose alors l'élimination de Livilla et de tous ses proches, de Séjanus et de tous ses proches, et d'Agrippine et de tous ses proches – sauf Caligula et ses filles dont Agrippine la Jeune, mère de Néron, lui-même neveu de Caligula et petit-fils d'Agrippine l'Aînée qui est celle en cause dans cette pièce, et qui meurt à la fin, sur ordre de Tibère, pendant le supplice de Séjanus juste avant sa mort :

Tibère : Qu'on égorge les siens, hormis Caligula !
[…] D'elle et de Séjanus, les âmes déloyales
Arriveront ensemble aux plaines infernales ;
(Acte V, Scènes 7 & 8, vers 1643, 1645-46)

Nous sommes au cœur de l'ouvrage. Descendons dans le vif – bien qu'il s'agisse de plus d'une demi-douzaine, peut-être une douzaine de morts – du sujet.

I. Le Schéma du Sacrifice Humain à Rome

C'est Livilla qui donne dans l'acte II, scène 5, un récit graphique de ce qu'est un sacrifice – qui ne peut être, de par le contexte, qu'humain – dont elle a eu un rêve, et donc une vision, avec des prédictions plus que dramatiques. J'ai mis en valeur les éléments dudit sacrifice.

Livilla : Des poings du victimaire aujourd'hui nos hosties,
Le couteau dans la gorge en fureur sont parties ;
L'Aruspice a trouvé le cœur défectueux,
Les poumons tout flétris, et le sang tout bourbeux ;
La chair du sacrifice au brasier pétillante,
Distillait sur l'Autel une liqueur puante ;
Le bœuf n'a pas été mortellement atteint ;
L'encensoir allumé par trois fois s'est éteint ;
Il est sorti de terre une vaine figure ;
On n'a point vu manger les oiseaux de l'Augure ;
Le Sacrificateur est chu mort en riant ;
Le temple s'est fermé du côté d'Orient ;

Il n'a tonné qu'à droite, et durant cet extase
J'ai vu nos Dieux foyers renversés de leur base.
(Acte II, Scène 5, vers 653-665)

Les six premiers vers sont la description du sacrifice humain, et il s'agit bien de Tibère dans la tête de Livilla qui parle en ce moment comme membre du complot. Les huit derniers vers donnent la vision dramatique de Livilla qui ainsi voit l'échec de la mise à mort et les conséquences dramatiques sur Rome avec la mort de la religion (l'encensoir s'est éteint par trois fois bien sûr, la figure ternaire est la figure dramatique chez Cyrano de Bergerac) ; puis l'émergence d'un spectre ou « vaine figure » où « vaine » signifie vide, sans substance, sans matérialité ; ensuite la non-consommation des oiseaux de l'Augure qui ont permis de lire l'avenir, conformément aux pratiques d'ornithomancie ; après, le Sacrificateur meurt, or il est celui qui a officié dans le sacrifice humain et on peut donc lire ici les comploteurs contre Tibère ; subséquemment, le temple se referme vers l'est, le tonnerre tonne à droite qui devrait être le sud, et cela cause une extase dans la vision, dans le drame, mais aussi et surtout dans Livilla, dans son rêve, extase masculine dans le texte et dont le sens est étymologique, soit de sortir de sa place, d'être donc déplacé pour ce qui est du sacrifice humain et de ce qui s'ensuit, ou bien égaré par l'étonnement, peut-être, par la frayeur pour sûr ; finalement la société romaine s'en retrouve chamboulée car les dieux foyers[2], ces dieux de la vie quotidienne et qui ont des autels dans les maisons et protègent les foyers et les familles comme Vesta, la déesse romaine du foyer, à la fois le foyer où brûle le feu nécessaire à la vie, et le foyer de personnes qui vivent autour de ce feu. N'oublions pas que, du temps de Cyrano de Bergerac, on dénombrait la population en nombre de « feux » et qu'encore aujourd'hui on dénombre la population d'un village par exemple en nombre de « foyers ».

Ce rêve devient alors le présage d'un malheur inéluctable pour les comploteurs. Et la réponse de Séjanus est sans appel, bien que parfaitement illusoire :

Séjanus : Quoi ! Ces présages vains étonnent ton courroux ?
Ils sont contre Tibère, et non pas contre nous.
(Acte II, Scène 5, vers 666-667)

[2] Les dieux foyers sont largement présents dans les cultures orientales, avec le plus célèbre d'entre eux, le Dieu de la Cuisine (*the Kitchen God*), qui a encore une vraie existence dans les pays d'Asie, particulièrement en Chine et au Japon, mais aussi en Corée, au Vietnam et dans le sud-est asiatique. Le sous-continent indien est un peu à part du fait de sa coupure entre l'hindouisme et l'Islam, mais même dans les traditions bouddhistes, du Sri Lanka par exemple, j'ai personnellement constaté la présence de dieux de villages et, le long des routes, de petits autels où s'arrêtent de nombreux véhicules pour un moment de recueillement ou une offrande. Le taxi qui m'a amené de mon village à l'aéroport a fait deux haltes le long de la route. Le chauffeur était bouddhiste. Par contre, le taxi qui m'avait amené dans l'autre sens n'avait fait qu'une halte pour acheter un fruit partagé entre eux et moi. Les deux jeunes chauffeurs étaient catholiques, l'un d'eux allait se marier peu après.

Et je ne peux m'empêcher de penser que la Bête dans l'Apocalypse de Jean de Patmos est identifiée comme 666. Bien sûr que cela n'est peut-être qu'une circonstance fortuite quant au numéro du vers de Séjanus.

Revenons aux éléments essentiels de ce sacrifice. D'abord le « victimaire » qui est celui qui pratique le sacrifice sur la ou les victimes, comme son nom l'indique. Il n'y a aucune gloire à mourir ainsi sacrifié par le couteau du victimaire. On est bien ici dans le cadre d'une exécution capitale, et pourtant la dimension religieuse existe. Elle est immédiatement introduite par le mot employé pour désigner justement les victimes, à savoir les « hosties ». La meilleure définition qui montre la contradiction au temps de Cyrano de Bergerac est donnée par le CNRTL, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales du CNRS[3] :

> A. –
> 1. [Dans l'Antiq.] Victime immolée. Hostie vivante (Ac.).
> 2. P. ext., littér. Victime expiatoire. Je vois à travers les siècles toutes les hosties de l'humanité, toutes les nobles Iphigénie, toutes celles, tous ceux qui se dévouent, toutes les victimes immolées (Barrès, *Pitié églises*, 1914, p. 316) :
> 1. ... à peine la Révolution s'est nommée que la guerre reprend son essor. Jamais le monde n'avait assisté à de pareilles funérailles. En moins de vingt-cinq ans, dix millions d'hosties humaines sont immolées dans ces luttes de géants. Proudhon, *Guerre et paix*, 1861, p. 65.
> B. – LITURG. CATH. Petite rondelle mince de pain azyme que le prêtre consacre pendant la messe. Hostie consacrée ; la sainte hostie ; recevoir l'hostie ; l'élévation de l'hostie. Notre Seigneur Jésus-Christ est réellement dans l'hostie quand le prêtre a prononcé les paroles sacramentales (Ac.). Le prêtre ouvrit le calice ; il prit entre ses deux doigts une hostie blanche comme la neige (Chateaubr., *Génie*, t. 2, 1803, p. 256) :
> 2. À huit ans, on le mène à la grand-messe, au salut, parmi les grandes personnes qui se prosternent ; on lui montre, au milieu des fleurs et des lumières, dans un nuage d'encens et de musique, un bel ostensoir doré : c'est toujours le même bon Dieu, qui est là, dans cette hostie blanche. Martin du G., *Thib*., *Mort père*, 1929, p. 1382.
> – P. métaph. La lune à l'horizon montait, hostie énorme (Hugo, *Contempl*., t. 3, 1856, p. 357). Le soleil était devenu une hostie rose dans les nuages bleus (La Varende, *Cavalier seul*, 1956, p. 71).

On voit donc le sens antique du mot, et les Jésuites n'ont vu que le sens catholique du mot, donc l'iconoclastie conceptuelle, c'est à dire l'impiété, la profanation, le blasphème. Si Cyrano de Bergerac a fini sa vie persécuté à en mourir de maladie due à cette persécution morale et sociale, c'est bien de tels éléments qui

[3] https://www.cnrtl.fr/definition/hostie, consulté le 29 juillet 2019

sont en cause. C'est un trait du libertinage de Cyrano de Bergerac, mais un libertinage pas mondain du tout, un libertinage qui se veut sinon agressif, du moins caustique. Comme diraient les bien-pensants d'aujourd'hui sur de tels cas d'ostracisme, « Il l'a bien cherché. » Il est bien sûr impensable et inacceptable qu'un tel ostracisme ait aujourd'hui pignon sur rue[4]. Il s'agit bien de ces hosties qui « sont parties » quand le victimaire a enfoncé dans la gorge de ces hosties son couteau en fureur (comportement violent causé par un dérèglement d'esprit, selon Furetière).

L'haruspice est le prêtre qui va lire l'augure dans le corps de l'hostie, laquelle va être disséquée en organes et chacun l'un après l'autre, puis la chair restante, brûlés dans un brasier et l'odeur qui en monte est déclarée puante, bien sûr, car la vision est rapportée sans le moindre respect rituel pour ce sacrifice divinatoire divin, ce qui rendrait cette odeur divine. Il est vrai que Livilla pense qu'il s'agit des divers comploteurs et donc d'elle-même et de Séjanus. Notons ici que Cyrano de Bergerac préfère le nom Séjanus plutôt que le nom plus discret de Séjan. Ce nom est ambigu car il se lit comme s'il était écrit « c'est Janus » avec le sens de Janus, le dieu romain des commencements, des fins, des choix, du passage et des portes. Il est représenté comme *bifrons* (« à deux têtes »), une face tournée vers le passé, l'autre vers l'avenir. Sa fête est le 1er janvier. *Januarius,* « janvier », son mois, marque le commencement de la fin de l'année dans le calendrier romain. L'année commençant en mars et donc le 1er janvier est le début de l'hiver qui va faire mourir l'année ancienne et permettre la naissance de l'année nouvelle. Ainsi ce Séjanus n'est en rien Janus car il annonce simplement la fin d'un complot impuissant. Je passerai, bien sûr, sur l'obscénité que contient ce nom et dont Cyrano de Bergerac ne pouvait pas ne pas être conscient. C'est le type de provocation de mauvais goût que Cyrano de Bergerac aimait à pratiquer.

On arrive alors au brasier et à l'autel qui n'ont pas de sens particulier, mis à part que cet autel est un autel sacrificatoire et donc qu'il y a allusion au rite de l'Eucharistie qui fait descendre le Christ dans sa chair et dans son sang, dans le sacrifice de sa crucifixion, sur l'autel justement. Je ne suis pas sûr que ce soit le vers 1306 qui ait provoqué, comme le dit Françoise Gomez, l'interdiction immédiate de la pièce.

> *Séjanus* : Frappons, voilà l'hostie, et l'occasion presse ;
> (Acte IV, Scène 4, vers 1306)

Ce vers est plus léger qu'autre chose. Il ne contient pas les éléments graphiques du sacrifice humain que la vision de Livilla contient. Il est sûr qu'utiliser le

[4] Si vous marchez ou faites du vélo sur route et que vous suivez les consignes de sécurité et donc endossez un « gilet jaune », vous devrez subir les quolibets ou les félicitations d'un certain nombre de gens, dont des chauffeurs qui vous doublent en klaxonnant, ce qui est très rassurant car ils pourraient serrer un peu trop près et ils diraient ensuite qu'ils avaient été éblouis par le jaune fluo de la tenue du marcheur ou cycliste. Je parle ici d'expérience. L'ostracisme social est un fait quotidien.

terme d'hostie avec son sens latin est forcément un manque de respect pour l'Eucharistie. Si c'est ce terme qui a provoqué l'interdiction, c'est plutôt léger. Les déclarations de Séjanus contre toute dimension religieuse me semblent beaucoup plus prégnantes et incontournables que l'utilisation désinvolte d'un terme consacré.

II. Agrippine

Elle est la fille de l'empereur Auguste et, en tant que femme, ne peut pas monter sur le trône. Bien avant le début de la pièce, et la pièce justement commence avec ce récit, elle est mariée à un général qui combat sur toutes les frontières et en particulier la frontière nord contre les populations germaniques, d'où le nom qu'il adopte, Germanicus. Elle suit son mari sur le front et participe aux combats non pas en amazone, mais en construisant le moral des légionnaires. La pièce ouvre sur ce récit déclaré répétitif, j'entends comme un récit qu'elle a donné de nombreuses fois.

C'est le récit de la gloire de Germanicus. Dans la tradition romaine, il aurait pu devenir le nouvel empereur, associant sa gloire militaire et le sang impérial de son épouse. Mais Auguste en a décidé autrement. Il a adopté, à l'âge de trois mois, dit Agrippine avec sarcasme, Tibère pour devenir son successeur et c'est ce qui se passe. Le clan Tibère compte Livilla, sa belle-fille mariée à son fils Drusus, Séjanus, son principal ministre, qui assure le pouvoir au jour le jour, et Pison, qui sera la cheville empoisonneuse de ce groupe de quatre (lequel garantira le pouvoir de Tibère par une quadrature du cercle impérial en éliminant Germanicus et donc en neutralisant Agrippine – qui, sans époux, n'est rien). C'est d'ailleurs bien l'argument qu'elle emploie avec Séjanus dans son complot contre Tibère. Elle épousera Séjanus pour qu'il devienne empereur s'il tue Tibère, et il est le mieux placé puisqu'il côtoie Tibère tous les jours, du moins quand l'empereur est à Rome, car il passe la plupart de son temps sur l'île de Capri où il mène une vie plus scandaleuse qu'impériale – bien que, dans la société esclavagiste qu'est la société romaine, les esclaves dussent savoir satisfaire tous ses désirs et caprices, y compris son instinct de mort, son Thanatos freudien.

Agrippine a vécu les campagnes de son mari Germanicus comme un témoin immédiat et en parle avec tout le réalisme nécessaire pour soulever l'horreur des auditeurs. Du côté de la campagne contre les peuples germaniques, le récit sanglant reste modéré :

> *Agrippine* : Là des bras emportés, là des têtes brisées ;
> Des troupes en tombant sous d'autres écrasées,
> Font frémir la campagne au choc des combattants
> Comme si l'univers tremblait pour ses enfants
> […] Ayant fait du Germain la sanglante moisson,
> Il prit sur leurs autels leurs dieux même en rançon,
> Afin qu'on sût un jour par des exploits si braves

Qu'un Romain dans le Ciel peut avoir des esclaves.
(Acte I, Scène I, vers 33-36, 43-46)

Quand elle passe aux guerres à la frontière sud, donc en Afrique, le récit devient effrayant :

Agrippine : Dans ces pays brûlés de l'arène[5] volante
Sous la marche des siens était étincelante,
De cadavres pourris il infecta les airs.
Il engraissa de sang leurs stériles déserts,
Afin que la moisson pouvant naître en ces plaines
Fournît de nourriture aux légions romaines ;
Que par cet aliment notre peuple orgueilleux
Suçât avec leur sang quelque amitié pour eux,
Et qu'un jour le succès d'un combat si tragique
Pût réconcilier l'Europe avec l'Afrique ;
Enfin tout l'univers il se serait soumis,
Mais il eut le malheur de manquer d'ennemis.
(Acte I, Scène I, 61-72)

On sent, bien sûr, dans ces récits guerriers l'amour et la fierté d'Agrippine face aux exploits de son mari et, pour soumettre « tout l'univers », il est clair que l'objectif devient alors Rome puisque l'empire romain est le monde entier. Mais la description de la mort de Germanicus est l'aune à laquelle nous pouvons mesurer le traumatisme qu'Agrippine subit du fait du poison versé par Pison.

Agrippine : Il [Pison] arrive, et mon Prince[6] ignorant sa malice,
D'un véritable amour payait son artifice
Quand nous vîmes tomber ce demi-Dieu romain
Sous l'invisible coup d'une invisible main.
Une brûlante fièvre allume ses entrailles ;
Il contemple vivant ses propres funérailles.
Ses artères enflées d'un sang noir et pourri
Regorgent du poison dont son cœur est nourri :
À qui le considère il semble que ses veines
D'une liqueur de feu sont les chaudes fontaines,
Des serpents enlacés qui rampent sur son corps
Ou des chemins voûtés qui mènent chez les morts ;
La terre en trembla même, afin que l'on pût dire

[5] Le sable du désert comparé ici au sable de l'arène, du Colisée par exemple.
[6] Remarquons que Germanicus n'est pas de sang impérial, mais est de sang militaire. L'ambition d'Agrippine se révèle dans ce terme qui ne peut en rien être mis au même niveau que le « Prince Charmant » de quelque conte de fées.

Que sa fièvre causait des frissons à l'Empire.
(Acte I, Scène I, vers 105-118)

On peut remarquer une constance dans une métaphore de ces récits : « frémir la campagne », « l'univers tremblait », « la terre en trembla » et « des frissons à l'Empire ». Mais de la « campagne » qui est soit la terre germanique, soit la campagne militaire, on passe à la « terre » elle-même et à « l'Empire ». Cette force métaphorique qui prend racine dans le sang des peuples non-romains vaincus, et donc massacrés, par Germanicus, porte en elle le traumatisme qu'elle transfère de la haine contre les peuples barbares à sa haine contre l'Empire, ou plus exactement l'Empereur qu'elle tient pour responsable de cette mort, et de ses propres ambitions frustrées.

Une fois Germanicus éliminé, le pouvoir de Tibère n'a plus à craindre de qui que ce soit. Mais pour Agrippine c'est un mal qui la ronge de façon obsessionnelle et compulsive. La frustration devient un OCD (Trouble Obsessionnel Compulsif) qui la mène directement à un PTSS (Trouble de Stress Post-Traumatique) qui la conduit à ce qui est une véritable schizophrénie qui n'a plus qu'un seule objectif, se venger, et ne peut se terminer que par la mort des coupables de l'empoisonnement de Germanicus, et pour elle ce sont Livilla, Séjanus et Tibère, ou par sa propre mort causée par sa tentative si elle échoue. La promesse du trône pour Séjanus est une promesse vaine puisqu'elle considère qu'il doit mourir de sa propre main et que l'Empereur ne peut pas être une femme.

Tout pour elle ne sera donc que manipuler les gens dont elle a besoin pour réaliser son projet. Elle encourage l'amour carriériste de Séjanus pour elle car il peut être la cheville assassine du complot, mais elle ne pense surtout pas à l'épouser, quoiqu'elle en dise. Elle le mettra à mort sur le corps mort de Tibère.

Agrippine : Et veuve d'un héros j'épouserai un traître !
[…] Vois jusqu'où doit aller le courroux d'Agrippine,
Qui l'oblige à flatter l'auteur de sa ruine ;
Et combien il est grand, puisque pour l'occuper
Étant ce que je suis, je m'abaisse à tromper :
Oui, j'abhorre ce monstre ; après l'avoir ravie,
Pour le tuer encore je lui rendrais la vie ;
Et je voudrais qu'il pût, sans tout à fait périr,
Et sans cesse renaître, et sans cesse périr.
Mais hélas je ne puis me venger de Tibère
Que par la seule main de mon lâche adversaire.
(Acte I, Scène III, vers 202, 205-214)

Son « courroux », comme elle l'appelle, est pour elle une véritable drogue et comme tous les drogués elle en devient cannibale et elle dévore, vivants si possible, ceux qui d'une façon ou d'une autre s'approchent d'elle, raison de plus Séja-

nus qui ose l'aimer, ce qui la révulse. Et cela s'exprime avec force dans les vers 211-212 dont la structure est un véritable martèlement diabolique :

Et je voudrais qu'il pût, sans tout à fait p*érir*,
Et sans cesse *renaître*, et sans cesse *mourir*.

Et (1) … p (1) … sans (1) … p(2)*érir* (1)
Et (2) sans (2) cesse (1) *renaître* (2) et (3) sans (3) cesse (2) *mourir* (3)

Trois « et », trois « sans » et trois verbes « périr », « renaître » et « mourir ». Cela nous donne le nombre de la bête de l'Apocalypse, cela donne l'obsessionnel et le compulsif du mal d'Agrippine qui se réalise dans la cyclicité éternelle et sadique de ces trois verbes, et le tout est martelé de deux paires, soit les quatre clous de la crucifixion, l'allitération « p – p » et la répétition « cesse – cesse » sans compter la double allitération ternaire en « s » du deuxième vers « s… – ce – sse » qui reprennent le « s… » du premier « sans » portant ainsi cette allitération à sept et donc à la justice, à l'achèvement d'un travail bien fait, que ce soit la semaine de la Genèse ou la Semaine Sainte. Notons que cela lui permet d'amplifier les six « s » du deuxième vers qui menait à la sagesse de Salomon. Mais on voit le trouble d'Agrippine qui ainsi investit toute sa haine dans deux vers qui portent toute la symbolique chrétienne fondamentale de la Création (Genèse) à l'Apocalypse qui est l'épiphanie des trois verbes en

périr [crucifié] ;
renaître [ressusciter] ;
mourir [à nouveau, mais par la Seconde Venue/la Résurrection des Morts/le Jugement Dernier/l'Apocalypse qui est la mort de ce monde pour monter à la Jérusalem messianique, la promesse suprême de justice et donc de vengeance. Morbidité jouissive d'Agrippine].

Ce trouble pervertit cette perfection chrétienne qui mène au salut pour les élus (et à la mort dans le feu et le soufre éternels de tous ceux qui ont commis des péchés irréductibles) en réduisant le troisième élément à une simple mort qui doit amener dans l'esprit d'Agrippine une nouvelle renaissance pour permettre encore une mort qui mènera à une mort supplémentaire en un cycle éternel, réduisant alors la triade « périr-renaître-mourir » à un simple battement binaire obsessionnel, donc sadique et pour sûr morbide. Mais la complexité d'Agrippine apparaît pleinement dans sa confrontation à Tibère dans l'Acte II, Scène 2. Tibère va tenter de piéger Agrippine rhétoriquement. Son intention est claire : « Mais écoute-nous feindre à qui feindra le mieux », dit-il à Nerva juste avant l'arrivée d'Agrippine. La feinte de Tibère est de proposer à Agrippine de devenir l'Impératrice-Mère car il lui annonce qu'il est prêt à abandonner le trône au profit de son fils à elle, Caligula. Sa feinte à elle est de refuser. Tout n'est qu'affrontement de mensonges dans une joute oratoire purement rhétorique, parfaitement consciente et donc cynique.

Tibère : Car un moindre présent que le trône d'un roi
Ne saurais m'acquitter de ce que je te dois ;

[…] ton fils […]
Oui je viens sur son front déposer ma couronne.
(Acte II, Scène 2, vers 443-444, 447, 449)

On remarquera la duplicité du « ma couronne » car il ne s'agit pas de la couronne de Tibère mais de la couronne de l'Empereur et donc de l'Empire. Ce possessif révèle l'intention de ne pas céder ladite couronne.

Agrippine : Qui renonce à sa gloire en offrant sa couronne,
Il en acquiert, César, plus qu'il n'en abandonne ;
Tu m'estimes beaucoup de me la présenter,
Mais je m'estime trop pour pouvoir l'accepter :
C'est en la refusant qu'on s'en doit rendre digne.
(Acte II, Scène 2, vers 453-457)

Condescendante et pratiquement injurieuse, elle provoque une réaction de justification de son choix ou de sa décision par Tibère.

Tibère: Puisqu'aujourd'hui son sang [le sang de l'Empire] en tes bras affaibli
A dans ceux de ton fils [Caligula] ses forces rétabli,
Je le veux élever par droit héréditaire,
Après un interrègne au trône de son père [en fait de son grand-père].
[…] Et par cette raison son esprit et son sang
Sont des droits à ton fils pour monter à mon rang.
J'en ai le diadème, et d'une foi sincère
Je le veux rendre au fils, l'ayant *reçu* du père.
[…] Pour te la *conserver*, j'ai *reçu* la couronne ;
Je te la rends, Princesse.
Agrippine : Et moi je te la *donne*.
Tibère – Mais comme j'en dispose au gré de tes parents,
C'est moi qui te la *donne*.
Agrippine : Et moi je te la rends.
(Acte II, Scène 2, vers 471-474, 479-482, 485-488)

On voit l'âpreté de la confrontation entre la fille réelle d'Auguste et le fils adoptif du même Auguste. Pour elle, il est un usurpateur et il n'a aucune légitimité à lui donner ou rendre la couronne de l'Empire. Mais cette confrontation a encore une dernière flambée de rhétorique à brûler avant que les dés ne soient jetés, même si on peut considérer qu'ils sont jetés depuis le premier instant, c'est-à-dire depuis la mort de Germanicus.

Agrippine : […] De peur qu'un si bon roi ne cessât de régner.
Tibère – Règne, je te l'*ordonne*, et, régnant, fais connaître
Que tu sais m'*obéir* encor comme à ton *maître*.

Agrippine – Règne, je te l'*ordonne*, et respectant ma loi,
Obéis, pour montrer que tu n'es plus mon roi ;
Règne, et puisque tu veux me rendre souveraine
Montre en m'*obéissant* que je suis déjà reine.
Reprends donc ta *couronne* : aussi bien *couronner*
Celle qui te *commande* est ne lui rien *donner*.
(Acte II, Scène 2, vers 504-512)

Deux pentacles, diaboliques si l'on en croit Kenneth Burke qui fut en son temps un expert du pentacle, s'entrecroisent. 1- régner – règne – régnant – règne – règne ; 2- ordonne – obéir – ordonne – obéis – obéissant. Le premier est simple et est étendu par un écho de la précédente joute « reprends – donner » qui embrasse le doublon « couronne – couronner » et l'oxymoron « couronner celle qui te commande ». Le deuxième pentacle est plus complexe et met en cause un chassé-croisé de l'agent et du patient. Remarquons que le verbe « ordonner » implique une relation directe d'agent à patient, alors que le verbe « obéir » est un verbe quasi ergatif car le sujet est le patient et l'objet indirect est le vrai agent. Ces deux verbes prennent des objets indirects, alors que « commander » est d'un autre statut : il pose une situation de commandement, donc d'autorité, dans le sujet et pose dans ce sens un objet direct (« L'Empereur commande toutes les armées de l'Empire. ») et c'est bien ce sens fonctionnel qui est utilisé dans le texte et non le simple sens de synonyme de « ordonner » qui impliquerait un objet indirect (« Je commande à mon frère de faire ceci ou cela. »). De telle sorte que ce dernier verbe n'est pas une extension du pentacle qui le précède mais un dépassement qui du situationnel passe au générique statutaire. Tibère se pose comme celui qui donne deux fois des ordres à Agrippine. Agrippine lui répond sur le même ton trois fois en lui donnant d'ailleurs le même ordre bien qu'inversé, mais elle conclut avec une forme incontournable qui la pose comme celle en qui réside l'autorité statutaire. Elle nie donc toute autorité statutaire à Tibère qui n'est alors qu'un imposteur à qui elle ordonne de rester dans sa position d'imposteur. Sa motivation, bien sûr, est que si elle acceptait qu'il abdique au profit de Caligula, elle n'aurait alors plus la moindre justification de l'assassiner. On ne peut plus assassiner un imposteur s'il a décidé de ne plus l'être.

T. – Tibère (Agent) – ordonne – à Agrippine
Agrippine – obéit – à Tibère (Agent)
A. – Agrippine (Agent) – ordonne – à Tibère
Tibère – obéit – à Agrippine (Agent)
Tibère – obéit – à Agrippine (Agent)
Agrippine (Agent Statutaire) – commande – Tibère

C'est justement parce qu'elle se considère comme l'agent statutaire légitime de l'Empire qu'elle peut refuser l'abdication de Tibère au profit de Caligula, mais, pour Tibère, ce n'est que partie remise puisqu'il ne lui proposait cette abdica-

tion que pour la mesurer, la sonder sur son ambition. Il sait donc alors que sa frustration, son traumatisme est plus profond que simplement la perte de la position légitime d'Impératrice qui devrait être la sienne. Son refus est irréaliste et certainement pas politique. La sagesse politique aurait été d'accepter pour voir si Tibère avait vraiment cette intention. L'ironie de l'histoire, c'est que c'est bien Caligula qui succédera à Tibère, et que, bien sûr, nous le savons, ce qui rend cette scène pathétique.

L'acte trois devrait perdre Agrippine comme il devrait perdre Séjanus. À la fin de la première scène, elle dit à Cornélie :

Agrippine : […] Oui, moi, de César je veux percer le flanc,
Et jusque sur son trône hérissé d'Hallebardes.
Je veux, le massacrant au milieu de ses gardes,
Voir couler par ruisseaux de son cœur expirant
Tout le sang corrompu dont se forme un Tyran !
(Acte III, Scène 1, vers 764-768)

Tibère arrive sur ces entrefaites et il a entendu cela. Agrippine s'en tire en prétendant que ce n'était que « le songe que j'ai fait. » (vers 779). Elle se lance alors dans une tirade, pour le moins ambiguë, sur Séjanus.

Agrippine : […] Séjanus par exemple,
Superbe, sanguinaire, homme à brûler un temple,
Mais qui pour ton salut accepterait la mort,
Ne peut être accusé ni soupçonné qu'à tort :
Et cependant, César, un fourbe, un lâche, un traitre.
Pour gagner en flatteur l'oreille de son maître,
Peut te dire aujourd'hui […]
[Séjanus entre sans être vu d'Agrippine ni de Tibère.]
[…] Séjanus te trahit,
Il empiète à pas lents ton trône, et l'envahit,
Il gagne à son parti les familles puissantes,
Il se porte héritier des maisons opulentes,
Il brigue contre toi la faveur du sénat.
[…] Il renverse l'État,
Il sème de l'argent parmi la populace.
[*Séjanus* […] *en se jetant aux pieds de l'empereur.*]
Séjanus : Oui, Seigneur, il est vrai, j'ai conjuré !
(Acte III, Scène 2-3, vers 809-823)

Agrippine va sauver la situation et Séjanus, du moins pour l'instant, en prétendant que tout cela n'est que mensonge que l'on diffuse sur l'Empereur dans les ruelles de la ville, et les atria des maisons romaines, et probablement aussi sur le forum. Et ainsi de « conjurer » au sens de « comploter », Agrippine et Séjanus (qui

a compris la ruse) passe au sens de « conjurer » pour « invoquer », « adjurer », « implorer » :

Séjanus – Préviens de grands malheurs, César, je t'en conjure,
Je t'en conjure encor par l'amour des Romains,
Et par ces tristes pleurs dont je mouille tes mains.
(Acte III, Scène 3, vers 838-840)

Et c'est dans la scène suivante, Tibère parti, qu'elle dit clairement son amour pour Séjanus après son intention un peu sibylline d'épouser Séjanus dans l'acte I, une fois Tibère éliminé, et de lui permettre de devenir Empereur.

Agrippine : Que le trône est le temple où je dois t'épouser.
(Acte I, Scène 2, vers 172)
[…] [*Vers équivoques*]

Agrippine : Non, croyez, Séjanus, avec tous les humains,
Que je ne puis sans vous achever mes desseins,
Et que vous connaîtrez dans peu comme moi-même
Si véritablement Agrippine vous aime.
(Acte III, Scène 4, vers 895-898)

Agrippine : […] Non, sa veuve [la veuve de Germanicus] à son gré te fera son époux,
Tu seras son rival sans qu'il en soit jaloux ;
Il joindra de son nom la force à ton audace,
Pour qu'en le vengeant tu mérites sa place.
À ces conditions que je passe avec toi,
Dessous le sceau de l'hymen je t'engage ma foi.
[Vers qui cachent un autre sens.]
Mais il faut, si tu veux que le contrat s'observe,
Vengeant Germanicus, le venger sans réserve ;
Et quand ton bras aura ses Mânes consolé
Et tous – ses meurtriers à son ombre immolé,
Mes faveurs envers toi pour lors seront si grandes
Que je t'épouserai si tu me le demandes.
(Acte IV, Scène 3, vers 1223-1234)

On peut mesurer dans cette croissance de la promesse maritale toute l'impatience d'Agrippine devant la lenteur précautionneuse et prudente de Séjanus. Elle le force à agir par une promesse qui d'une simple circonstance passe à une marque d'amour et ensuite à une justification du mariage promis dans sa propre fidélité à Germanicus. C'est presque racinien, c'est presque Bérénice. C'est comme si elle disait : « J'aime Germanicus et donc je vous épouse. » Ou bien « Vengez-le,

Séjanus, je vous épouserai. » Ou bien « Un mari bien vengé, un amant satisfait. » Et on pourrait continuer de telles litanies sur la vengeance, l'amour, le mariage, et les promesses que le cinquième acte va nous révéler être toutes nulles et non-avenues.

Après que Livilla a compris l'ambition de Séjanus qu'elle aime pour la couronne et qui veut épouser Agrippine pour accéder au trône, et donc qu'elle a compris la trahison dont son amour est la victime, après que Livilla a révélé le complot à Tibère, Agrippine, dont le sort est jeté, révèle dans les dernières scènes sa véritable nature.

Elle révèle alors à Séjanus avant qu'il ne soit soumis au supplice de la pierre (étouffé sous une pierre énorme posée sur sa poitrine) son véritable état d'âme, véritable car il n'a plus rien ni à gagner, ni à perdre :

Agrippine : Ton fils, ton héritier, à la haine de Rome
Va tomber, quoique enfant, du supplice d'un homme,
Et te perçant du coup qui percera son flanc,
Il éteindra ta race et ton nom dans son sang ;
Ta fille, devant toi par le bourreau forcée,
Des plus abandonnés blessera la pensée,
Et de ton dernier coup la nature en suspens
Promènera ta mort en chacun de tes sens. »
(Acte V, Scène 6, vers 1549-1556)

Mais c'est en face de Tibère que sa rage sera la plus glacée et la plus profonde.

Agrippine : […] Du traître Séjanus enfin tu m'as vengée !
[…] Oui, je dois t'arracher et l'Empire et la vie,
Par cent coups redoublés contenter mon envie ;
Séjanus abattu, renverser son appui,
Te noyer dans son sang, t'immoler dessus lui,
Et d'une main cruelle en desserrant ta vue,
Te contraindre de voir que c'est moi qui te tue !
[…] Comble tes lâchetés du meurtre d'une femme.
[…] Je te laisse encore un fils héritier de ma rage,
Qui fera pour venger les maux que j'ai soufferts,
Rejaillir jusqu'à moi ton sang dans les Enfers !
(Acte V ; Scène 7, vers 1590, 1601-1606, 1610, 1634-1636)

Tibère le lui rend bien et nous touchons alors au sort d'Agrippine :

Tibère : Moi te donner la mort ? J'admire ton audace !
Depuis quand avec nous es-tu rentrée en grâce ?
Pour allonger tes maux, je te veux voir nourrir

Un trépas éternel dans la peur de mourir.
(Acte V, Scène 7, vers 1617-1620)

Cela serait l'ultime et suprême syllepse[7], ni rhétorique, ni sémantique entre sens propre et sens figuré, mais plutôt une double syllepse oxymorique dans laquelle la vie sans cesse serait ravivée par la peur de la mort ou bien dans laquelle la mort sans cesse présente et crainte serait transmuée en douleur vitale par la certitude de sa venue mais l'ignorance de quand et comment, retrouvant alors la syllepse antérieure d'Agrippine : « la cause de mon deuil » où deuil étymologiquement signifie douleur et par évolution sémantique est devenu le statut de veuve d'Agrippine, statut de veuve qui se trouve réactivé jour après jour en douleur, souffrance et autres malheurs dont elle suractive la force par le récit, ou simplement le souvenir, de la mort de Germanicus sous l'effet du poison de Pison, que l'on peut alors considérer comme le bien-nommé car il empoisonne la vie d'Agrippine. Et la scène se conclut sur un échange mortifère :

Tibère : Qu'on égorge les siens, hormis Caligula !
Agrippine : Pour ta perte, il suffit de sauver celui-là.
(Acte V, Scène 7, vers 1643-1644)

Mais il y a comme une ignorance dans ce que Tibère vient de dire. Livilla, sa belle-fille, s'est vantée d'avoir tué elle-même ses deux neveux, les fils d'Agrippine hormis Caligula. Les filles, bien sûr, ne sont pas concernées et Agrippine la Jeune survit et donnera naissance à Néron. Cependant, il est faux de croire qu'il épargne Agrippine pour la laisser souffrir de sa peur de mourir sans savoir jamais quand cela arrivera et comment. Dans la scène suivante, dans le vers suivant, Tibère condamne Agrippine :

Tibère : D'elle et de Séjanus, les âmes déloyales
Arriveront ensemble aux plaines infernales ;
(Acte V, Scène 8, vers 1645-1646)

Comme Séjanus va être déclaré mort à peine une minute plus tard, Agrippine sera morte avant même de sortir du palais impérial. Ainsi se clôt la mort d'Agrippine qui est bien ordonnée morte par Tibère.

[7] Une syllepse de sens est une figure qui consiste à employer un mot dans son sens propre et dans son sens figuré en même temps.(https://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/syllepse.php, consulté le 4 août 2019) « Les Tropes mixtes, qu'on appelle Syllepses, consistent à prendre un même mot tout-à-la-fois dans deux sens différents, l'un primitif ou censé tel, mais toujours du moins propre ; et l'autre figuré ou censé tel, s'il ne l'est pas toujours en effet ; ce qui a lieu par métonymie, par synecdoque, ou par métaphore » (Fontanier, *Les Figures du discours*, *Manuel classique pour l'étude des tropes*, Paris, Flammarion, 1968 [1830], p. 105).

III. Livilla

Il y a peu à dire sur Livilla. Par amour pour le plébéien Séjanus, et par haine de son beau-père, l'Empereur Tibère, probablement du fait du traumatisme de l'assassinat de son frère Germanicus, qu'elle prétend avoir commandité, elle liquide autour d'elle son propre mari, Drusus, fils de Tibère qui fait d'elle la future impératrice, et deux des trois fils de Germanicus, ses neveux. Avec cependant un peu de flou entre l'acte I et l'acte IV, et tout cela pour le seul amour qu'elle ait jamais ressenti, celui qu'elle porte à Séjanus :

Livilla : Quoi ! Je t'ai de mon frère immolé jusqu'au nom !
[…] Et chassé, pour complaire à toi seul où j'aspire,
De mon lit et du jour l'héritier de l'Empire !
[…] J'ai fait à ton amour, au péril de la tombe,
Des héros de ma race un funeste hécatombe ;
[…] On m'a vu promener encor' jeune, encor' fille,
Le fer et le poison par toute ma famille,
[…] Chaque instant de ma vie est coupable d'un crime :
(Acte I, Scène 4, vers 275, 277-278, 281-282, 285-286, 289)

En échange, elle ne demande de Séjanus que la mort d'Agrippine. Qui est cette femme qui ainsi a tué tout du long de sa vie ? Une meurtrière en série, avant même le concept. Cela a-t-il un sens au XVII^{e} siècle, si ce n'est une allusion aux Médicis qui comptent pour quelque chose dans les intrigues autour de la couronne de France depuis Henri II ? Son objectif d'amour est plutôt dépassé, sinon en considérant qu'épouser Séjanus pourrait faire de lui un empereur (de façon quasi marginale car elle n'est pas de sang impérial), mais encore faudrait-il qu'elle demande la tête de Tibère, ce qu'elle ne fait pas. Elle demande la tête d'Agrippine, la fille d'Auguste. Elle détruit ainsi la ligne de sang de cet Auguste et donc de Tibère, que ce soit le sang natif (en ayant épargné Caligula, si on suit son raisonnement sanglant sur sa criminalité) ou le sang adoptif. C'est donc Tibère qui est stérilisé dans sa descendance et, par suite, dans sa succession. Mais pourquoi alors épargner Caligula ? Qu'est-ce que ce Caligula représente pour elle qu'elle puisse respecter et épargner, si ce n'est qu'il est le fils de son frère Germanicus ? Mais alors pourquoi lui plutôt que l'un de ses deux frères ? Cette vision psychopathe de Livilla qui vire aisément au psycho-pathétique, est rendue un peu floue dans l'acte IV quand elle réalise que son amour pour Séjanus est trahi et qu'elle en est réduite à ses seuls moyens qui seront d'abord la dénonciation et ensuite son auto-culpabilisation en prétendant qu'elle est la tête pensante de ce complot contre Tibère :

Livilla : L'intrigue est découvert, les lâches m'ont trahie !
Ils m'en ont fait l'affront, ils en perdront la vie ;

D'un esprit satisfait je les verrai mourir,
Et périrai contente en les faisant périr.
Ô vous, mes (1+) chers neveux (1), mon (2+) époux (2) et mon (3+) frère (3),
Ma fureur a trouvé le moyen de vous plaire,
Pour vous rendre le faix du tombeau plus léger
De tous vos assassins elle va vous venger ;
Et par des coups si (1) grands (1), si (2) pleins (2), si (3) légitimes (3),
Que je serai comprise au nombre des victimes.
(Acte IV, Scène 5, vers 1309-1318)

Mais Cyrano de Bergerac atteint alors la « monstruosité » de cette femme dans sa stylistique. Neuf est le nombre de cette apocalypse : {[chers neveux / époux / frère] + [si / si / si] + [grands / pleins / légitimes]}. Elle manque de peu la perfection de douze avec le boiteux [mes / mon / mon], boiteux dès le départ, dès le premier terme de cette ennéade, qui dans l'obsession qui est la sienne devient une neuvaine. Cependant elle retrouve le douze avec les trois victimes principales de sa dénonciation : Séjanus / Agrippine / Livilla. Et là, c'est le sexe mâle de Séjanus qui rend ces triades dodécadiennes boiteuses dès le départ, Séjanus, qui est le vrai enjeu de Livilla, qu'elle aime sans qu'il le lui rende et, pire encore, en la trahissant avec Agrippine qu'elle veut morte à tout prix.

Elle manipule alors Tibère qui a manipulé Séjanus en l'envoyant au Sénat porter une lettre qui stipule qu'il doit être mis à mort par le supplice de la pierre, etc. (voir plus haut), tout autant qu'il manipule Agrippine pour lui faire croire que sa mort n'est pas programmée, du moins pas dans l'immédiat, ce qui est mensonger (voir plus haut).

Mais qui est Livilla ?

Livilla [*à Tibère*] : Moi femme de ton fils, moi fille de ton frère,
J'allais te poignarder, toi mon oncle et mon père.
[…] Moi, ta nièce, ta bru, ta cousine, ta fille,
Moi qu'attachent partout les nœuds de ta famille,
Je menais en triomphe à ce coup inhumain
Chacun de tes parents t'égorger par ma main !
[…] J'ai tué mon époux, mais j'eusse encor fait pis,
Afin de n'être plus la femme de ton fils ;
Car j'avais dans ma couche à ton fils donné place,
Pour être en mes enfants maîtresse de ta race,
[…] Et dans mon désespoir, si je m'accuse encore,
C'est pour suivre au tombeau Séjanus que j'adore :
Ose donc, ose donc, quelque chose de grand,
Je brûle de mourir par les mains d'un tyran.
(Acte V, Scène 3, vers 1409-1410, 1413-1416, 1423-1426, 1433-1436)

La réponse de Tibère est glaçante de cruauté :

Tibère [*à Livilla*] : Oui tu mourras perfide ; et quoi que je t'immole,
Pour punir ta fureur, je te tiendrai parole ;
Tu verras son [Séjanus] supplice, il accroîtra ton deuil [syllepse],
Tes regards étonnés le suivront au cercueil :
Il faut que par tes yeux son désastre te tue,
Et que toute sa mort se loge dans ta vue.
(Acte V, Scène 3, vers 1437-1442)

Mais face à Séjanus, les deux sous bonne garde militaire, elle n'en est pas moins cruelle.

Livilla [*à Séjanus*] – Ton trépas est juré, Livilla l'entreprend,
Et la main d'une femme fait un coup si grand.
[…] Ton amour m'enseigna ce crime abominable ;
Peut-on être innocent quand on aime un coupable ?
[…] Je t'accompagnerai jusque dans les Enfers ;
C'est dans cette demeure à la pitié cachée,
Que mon ombre sans cesse à ton ombre attachée,
De son vol éternel fatiguera tes yeux,
Et se rencontrera pour ta peine en tous lieux ;
Nous partirons ensemble, et d'une égale course
Mon sang avec le tien ne fera qu'une source
Dont les ruisseaux de feu, par un reflux commun
Pêle-mêle assemblés et confondus en un,
Se joindront chez les morts d'une ardeur si commune,
Que la Parque y prendra nos deux âmes pour une.
(Acte V Scène 5, vers 1459-1460, 1465-1466, 1480-1490)

Elle semble même en avoir oublié Agrippine qui va prendre le même chemin, le même bateau pour traverser le Styx, mais Agrippine est incontournable et intervient sur ses entrefaites.

Il n'en reste pas moins que Livilla est une psychopathe au moins psychotique sinon schizophrène, mais on sait aujourd'hui que la schizophrénie n'est qu'une forme extrême de la psychose. Nous ne saurons jamais pourquoi elle est cette femme avec ses dérèglements. Est-ce un état ancien et même de naissance, un traumatisme de la prime enfance dans cette « race » dont elle se déclare membre, marquée par les rivalités, les crimes, les assassinats, les empoisonnements, les mises à mort, et en bref toutes les violences justifiées ou non, décrétées en justice ou non, ou simplement la perpétuation du crime originel de Brutus auquel il est fait allusion ? Il n'en reste pas moins qu'elle meurt satisfaite de voir mourir celui qu'elle aime et de savoir que celle qu'elle déteste mourra peu de temps après, en

fait en même temps qu'eux deux. La communion dans la mort, l'épiphanie dans le trépas, la mort comme euthanasie de l'amour et de la haine. Tuons dans l'œuf ces amours et ces haines qui nous hantent d'un désir thanatique, d'une envie psycho-pompe qui rend toute thanatopraxie inutile et vaine. Et c'est là qu'on rencontre Séjanus.

IV. Séjanus et Tibère

Il y a peu à dire sur les deux hommes de notre quarteron. Ils doivent se défendre contre deux furies femelles en délire criminel. Il n'y a pas trente-six moyens de se défendre contre ces deux harpies qui ne veulent que la mort des autres et d'elles-mêmes uniquement pour prolonger la souffrance des hommes au-delà même de leur libération funéraire.

Séjanus se drape dans une indifférence matérialiste anti-éternelle et donc qui nie d'un seul mouvement l'âme, Dieu, la vie éternelle, l'Enfer, le Paradis et tout ce qui peut toucher ou concerner un quelconque au-delà. Il se mure dans une attitude noble qui le fait mourir serein, du moins en apparence. Appréciez toute la radicalité de ces quelques échanges avant le supplice :

Agrippine : Mais je veux de ta mort pleinement me soûler,
Et goûter à longs traits l'orgueilleuse malice
D'avoir par ma présence augmenté ton supplice.
Séjanus : De ma mortalité je suis fort convaincu ;
Hé bien, je dois mourir, parce que j'ai vécu.
[…] Étais-je malheureux, lorsque je n'étais pas ?
Une heure après la mort notre âme évanouie
Sera ce qu'elle était une heure avant la vie.
[…] Car puisque l'on ne reste, après ce grand passage,
Que le songe léger d'une légère image,
Et que le coup fatal ne fait ni mal ni bien,
Vivant, parce qu'on est, mort, parce qu'on n'est rien,
Pourquoi perdre à regret la lumière reçue
Qu'on ne peut regretter après qu'elle est perdue ?
[…] Et si vous en doutez, venez me voir mourir.
(Acte V, Scène 6, vers1520-1524, 1560-1562, 1569-1574, 1580)

Et tout est dit. Séjanus est un stoïque probablement à la fois par gloriole et par conviction, de toute façon intéressé qu'il est à ne pas donner plus de valeur à son choix qu'il ne saurait en avoir. Il annonce le pari de Blaise Pascal presque vingt ans avant la publication des *Pensées* en 1670, mais plutôt que de parier sur l'existence possible d'un Dieu, il parie sur sa non-existence possible et donc il doit faire à la fois le beau devant la mort et le monde, et simplement faire avec la mort, seul car on est toujours seul face à la mort, même quand elle est donnée en pâture,

ou en spectacle, à une foule concupiscente et pratiquement lubrique, définitivement, entièrement, donnée à la jouissance voyeuriste.

Tibère se mure, lui, dans une implacable détermination à éliminer les obstacles à son simple pouvoir qui n'est pas éternel mais dont il veut jouir jusqu'à sa mort naturelle. Il n'a aucune autre dimension humaine, émotionnelle ou sentimentale. Il n'est qu'un Empereur qui veut mourir empereur de mort qui sera déclarée naturelle. On peut longuement discuter le prétendu athéisme de Séjanus. Il n'y a pas plus connaisseur et défenseur de l'athéisme que tous les déistes venus car pour eux, sans les athées qui nient Dieu, Dieu n'existerait pas. Dieu n'est qu'un concept et un concept n'existe que quand on l'asserte contre ceux qui le nient ou quand on le nie contre ceux qui l'assertent. Les Jésuites étaient en ce temps-là les pires défenseurs de l'athéisme. Brûler un athée était pour eux l'acte suprême d'assertion de l'existence divine, tout comme brûler une sorcière était l'assertion la plus claire de l'ignorance mère de tous les vices, en comprenant bien que l'ignorance est du côté de ceux qui assurent que la terre et plate, que le soleil tourne autour d'elle, que la médecine est un crime contre Dieu et la vaccination une négation de la nature divine de l'homme. Il faut bien voir que « Laissez-les vivre » a pour antinomie « Laissez-les mourir » ! En quelque sorte, Tibère est la face cachée de Séjanus car il est, lui, pour « Faites-les mourir » comme réponse à « Laissez-moi vivre » que Séjanus jamais n'exprime, et peut-être jamais ne pense.

La pièce est entièrement dominée par les deux femmes que j'ai suivies en détail et les deux hommes qui les accompagnent ne sont guère que des faire-valoir. Ils sont comme des méta-confidents vus comme les faces cachées et indignes des deux femmes que nous savons. Et la solution sur laquelle tout le monde est d'accord, la survie du seul Caligula comme futur empereur, Caligula épargné par Livilla, Caligula adulé par Agrippine, Caligula épargné par Tibère et Caligula jamais menacé par Séjanus. Un coup de dés peut-être mais à quatre comme les quatre clous d'une crucifixion, et crucifixion ce sera, avant que Néron n'arrive, après un bref intermède de Claude, et puis on changera de dynastie.

Il y a dans cette pièce une morbidité, voulue, désirée, recherchée, imposée par tous et à chaque instant, qui rend ivre de vertige devant l'humanité de cet ancien temps présent de Cyrano de Bergerac, devant l'avenir d'une régence pour le moins discutée. Dans l'attente de l'arrivée d'un roi qui sera un vrai soleil, qui mettra fin à la justice non-royale, aux brûleries de sorcières et autres vicissitudes de justice, et certaines, comme la roue, auront la vie dure, Cyrano de Bergerac vit son présent comme un calvaire universel. Il n'imagine pas que l'on puisse vivre dans un monde qui soit plus juste et plus équilibré, si ce n'est dans sa science-fiction lunaire et solaire, comme quoi le Roi Soleil est déjà programmé.

La pièce dominée, comme je l'ai montré, par deux femmes inconciliables et incontournables, il y a dans ce discours une misogynie qui assure, affirme et asserte, trinité absolue de la conviction que j'ose employer avec les deux sens de l'anglais (être convaincu de quelque chose, et être reconnu coupable d'un crime), que les femmes quand elles jouent de tous leurs moyens sont bien pires encore que

les hommes qui sont au pouvoir. Imaginez un peu ce que ces femmes feraient si elles étaient au pouvoir. C'est une pièce profondément ancrée dans la période troublée de l'entre-deux-règnes de Louis XIII à Louis XIV, sous la seule domination de Mazarin, Cardinal de son état, ministre principal de la Régente. Dans les affrontements de la Fronde, confrontation d'une aristocratie, rebelle au centralisme, à l'aristocratie royale qui construit ce centralisme, ce ne sont que trahison, défection et désertion d'un côté comme de l'autre, avec parfois des renforts de protestantisme dans l'attente de l'arrivée de Jacques-Bénigne Bossuet qui ramènera dans le giron catholique le Prince de Condé et Henri de Turenne avant d'influencer, en tant que confesseur et conseiller de Louis XIV, la future révocation de l'Édit de Nantes.

Cette pièce est donc nostalgique d'un pouvoir politique stable et reconnu comme juste et pacifique, en même temps que la crainte que le futur ne soit entre les mains de gens, hommes et femmes, mais plus probablement de femmes manipulant des hommes, dans le seul but de satisfaire leurs passions, qu'elles soient amoureuses (érotiques comme Éros ou libidineuses comme la libido) ou thanatiques (comme Thanatos et l'instinct de mort). C'est une pièce qui devrait faire froid dans le dos et donner des suées glaciales à tous ceux qui croient qu'il suffit d'occuper un rond-point pour changer le monde. Il est sûr que Cyrano de Bergerac a, dans ce sens, une prémonition que les hommes ne soient obligés d'affronter en combats singuliers des singes comme Fagotin, celui de Brioché au Pont-Neuf. Mais écoutons la parodie burlesque qu'en donne Charles Coypeau d'Assoucy vers 1655 :

> À l'aspect de la figure de Bergerac, la troupe à couleurs éclata de rire sardoniquement ; un de la bande fit faire le moulinet au feutre de l'auteur ; un autre gaillard, en lui appuyant une chiquenaude au beau milieu de la face, s'écria : Est-ce là votre nez de tous les jours ? Quel diable de nez ! Prenez la peine de reculer, il m'empêche de voir. Notre nasaudé, plus brave que Dom Quichotte de la Manche, mit flamberge au vent contre vingt ou trente agresseurs à brettes : les laquais alors portaient des épées. Il les poussa si vivement qu'il les chassa tous devant lui comme le mâtin d'un berger fait un troupeau. Belle comparaison ! laissez-la passer.
>
> Le singe, farci d'une ardeur guenonique, lorgnant notre guerrier le fer en main, se présenta pour lui allonger une botte de quarte. Bergerac, dans l'agitation où il se trouvait, crut que le singe était un laquais et l'embrocha tout vif. Ô ! quelle désolation pour Brioché !

Est-ce bien là notre avenir ? Ne sommes-nous pas cette bande de badauds bélîtres, Céladons, Mirmidons ou Laridons que l'Histoire, avec un H grand comme un nez, en plein dans le bedon, à la fin de l'envoi touche[8] ?

Jacques COULARDEAU
Université Paris I Panthéon Sorbonne

[8] D'après Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, acte I, scène 4.

Bibliographie

* Attali, Jacques, *Du Cristal à la Fumée*, Fayard, Paris, 2008.
* 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.
* Cixous, Hélène, *Angst*, Éditions Des Femmes, Paris, 1977-1998.
* Claudel, Paul & Lioure Michel (présentation, mise en forme et annotations), *Tête d'Or*, Gallimard, Paris, 2005 (Mercure de France, Paris, 1959).
* Coulardeau, Jacques, nombreuses critiques des productions et spectacles programmés par Daniel Mesguich au Théâtre de La Métaphore à Lille de 1992 à 1995, dans *La Grande Fanfare de Lille I & II*, Éditions La Dondaine, Roubaix, & Canal Sambre, Aulnoye-Aymeries, (août1994 & Juin 1995)
* Cyrano de Bergerac, *La Mort d'Agrippine*, Éditions La Table Ronde, Paris, 1995.
* Cyrano de Bergerac & Gomez, Françoise (présentation, mise en forme et annotation), *La Mort d'Agrippine*, Le Livre de Poche, Paris, 2019.
* Cyrano de Bergerac, *L'Autre Monde, Les États et Empires de la Lune, Les États et Empires du Soleil*, Folio Classiques 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.
* Mesguich, Daniel & Molière, *Dom Juan*, Théâtre du Gymnase, Marseille, DVD La Compagnie des Artistes, 2003.
* Mesguich, Daniel, *Boulevard du boulevard du boulevard*, in *L'avant-scène théâtre*, numéro 1200, 2006.
* Mesguich, Daniel, *L'Éternel Éphémère*, suivi de Derrida, Jacques, *Le Sacrifice*, Éditions Verdier, Lagrasse, 2006

* Mesguich, Daniel & Attali, Jacques, *Du Cristal à la Fumée*, Théâtre du Rond-Point, Paris, DVD La Compagnie des Artistes & ARTE, 2008.
* Mesguich, Daniel, *« Je n'ai jamais quitté l'école… », entretiens avec Rodolphe Fouano*, Albin Michel, Paris, 2009.
* Mesguich, Daniel, interview dans Syndicat National des Metteurs en scène, *Les artisans de l'éphémère*, un film documentaire de Cyril le Grix, DVD La Compagnie des Artistes, 2016.
* Mesguich, Daniel & Spriet, Stella (annotations et postface), *Estuaires*, (recueil de textes de 1977 à 2015), Gallimard, Paris 2017
* Mesguich, Daniel, & Viala, Alain, *Le Théâtre*, Presses Universitaires de France, Que sais-je ?, Paris, 2011 (2018).
* Mesguich, Daniel, *Vie d'artiste, Entretiens avec Jocelyne Sauvard*, Éditions Écriture, Paris 2012.
* Mesguich, Daniel, Accès privé par autorisation personnelle du metteur en scène à une quinzaine de captations de spectacles non commerciales et de simple archivage, dans l'ordre du visionnage (la date de la captation est indiquée pour les spectacles qui ont été produits plusieurs fois au cours des années) : *Tète d'Or* (Paul Claudel), *Andromaque* (Jean Racine, 1992), *Bérénice* (Jean Racine, 1989), *Lulu* (Alban Berg, Pierre Boulez & Patrice Chéreau, 1979, Opéra de Paris), *Dom Juan* (Molière, 1996), *Hamlet* (William Shakespeare, 1996), *L'entretien de Monsieur Descartes avec Pascal le Jeune* (Jean-Claude Brisville, 1997), *La Dévotion de la Croix* (Pedro Calderon de la Barca), *La Tempête* (William Shakespeare, 1998), *Le Bal Masqué* (Giuseppe Verdi, Jean Claude Casadesus, Opéra de Lille), *Le Diable et le Bon Dieu* (Jean-Paul Sartre), *Le Prince de Hombourg* (Heinrich von Kleist, La COPAT), *Lorenzaccio* (Alfred de Musset), *Marie Tudor* (Victor Hugo), *Roméo et Juliette* (William Shakespeare, 1985).
* 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.
* Rostand, Edmond, *Cyrano de Bergerac*, Librio, Paris 2018.
* 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.

L'EAU ET LE FEU DANS *PHÈDRE* DE JEAN RACINE : RÉFLEXION SUR LE POUVOIR LOUIS-QUATORZIEN

Introduction

Cet article tend à démontrer les liens entre *Phèdre* de Racine et le pouvoir de Louis XIV. Cette pièce de théâtre peut être considérée comme une image du pouvoir de ce monarque, notamment par la récurrence des termes relatifs à l'eau et au feu. Cette œuvre interroge Versailles et ses contradictions. Comment se manifeste cette alliance singulière entre l'eau et le feu dans *Phèdre* de Jean Racine et quelle image cette tragédie donne-t-elle du pouvoir louis-quatorzien ? Telle est la problématique que nous nous proposons d'aborder dans cet article en deux parties. La première partie se focalisera sur le texte racinien précité, tentera de repérer les différents usages de l'eau et du feu et s'intéressera plus spécifiquement à l'hypotypose prégnante dans « Le Récit de Théramène » pour tenter de démontrer que l'eau et le feu s'apparentent à deux éléments du pouvoir politique non seulement caractéristique du cadre mythologico-littéraire de cette tragédie mais aussi de l'époque moderne. La seconde partie, quant à elle, portera sur l'utopie et la dystopie, concepts représentatifs du « Grand Siècle » dont la figure de Louis XIV est l'expression emblématique. Comment *Phèdre* de Jean Racine interroge-t-elle Versailles et ses contradictions ? Comment l'eau et le feu sont-ils deux forces à la fois antithétiques et complémentaires ? Comment, à l'instar de l'utopie et de la dystopie, l'eau et le feu apparaissent-ils comme les deux versants d'un même phénomène ?

L'eau et le feu dans *Phèdre* de Jean Racine : utilisation, enjeux et implications

Fréquemment associés, l'eau et le feu attestent tous deux de l'ambition et de l'omnipotence du pouvoir politique, plus encore à l'époque moderne. Voyons comment cela transparaît dans *Phèdre*, l'ultime tragédie profane de Jean Racine. En annexe, un tableau récapitulatif personnel vous présente le nombre et le type d'occurrences non seulement de l'eau et du feu mais aussi de leur champ lexical respectif. Nous allons tenter d'en tirer des conclusions, lesquelles vont *in fine* nous inviter à nous focaliser sur « Le Récit de Théramène » (Acte V, Scène 6) et sur l'hypotypose qui en est caractéristique. Ce tableau nous démontre que non seulement les deux scènes d'aveu d'amour passionnel de Phèdre, d'une part à Oenone (Acte I, Scène 3) et d'autre part à Hippolyte (Acte II, Scène 5), mais aussi et surtout « Le Récit de Théramène » (Acte V, Scène 6) caractérisé par l'hypotypose, rendent effectivement compte d'un usage spécifique des motifs de l'eau et du feu ainsi que de leur champ lexical respectif. L'hypotypose est une figure de rhétorique (classée parmi les figures de pensée) qui sert à évoquer une scène de façon si intense qu'elle paraît perceptible, visible et qu'elle génère une vive image mentale.

Dans le théâtre racinien, la pompe spectaculaire, la solennité verbale et la courtoisie des princes sont trompeuses. Le déploiement tente de celer la férocité des mœurs et la sauvagerie passionnelle. Le voile et le masque des élégances couvrent un monde brutal et une descente aux Enfers. « La société pastorale est […] l'image renversée du monde tragique, où la Grandeur et le Destin ont systématiquement partie liée »[1]. Au sein de cet univers paroxystique d'émotions à fleur de peau, l'envie de régner et d'aimer cherche à assouvir des désirs que rien, mise à part la mort, ne peut apaiser. Les personnages raciniens sont des fauves dont les conflits sont d'autant plus virulents qu'ils se déroulent dans un cadre propice aux tensions, à savoir le cadre familial et la Cour. Jean Racine reprend et adapte ici les sujets des tragédies antiques dans lesquelles la proximité du sang attise la haine. Tel est précisément le cas dans *Phèdre*, tragédie qui répond au canevas du type des protagonistes raciniens : un père abusif et tyrannique, mâle tout-puissant qui gouverne et détient la force (Thésée), deux femmes convoitées et victimes de la violence passionnelle (Phèdre et Aricie) et un fils assujetti (Hippolyte). Qu'ils soient adeptes des armes, de l'amour ou des deux à la fois, qu'ils soient victimes ou bourreaux, ces protagonistes « connaissent tous les raffinements de la cruauté »[2]. Et pourtant, cette cruauté est atténuée par le langage. En atteste, dans ce théâtre paradoxal, la représentation des corps. Ceux-ci apparaissent simultanément voilés, obsédants et indécents mais pudiques. Brûlants de désir et rongés par la passion, qui atteint sans distinction le physiologique et le psychologique, les personnages raciniens souffrent dans leur chair et les symptômes de leurs troubles sont nommés par des verbes significatifs tels que *rougir*, *trembler*, *frissonner et pâlir*.

Axons-nous maintenant sur « Le Récit de Théramène » (Acte V, Scène 6) caractérisé par l'hypotypose. Tout comme Apollon et, allégoriquement, Louis XIV dans *Alceste* de Jean-Baptiste Lully et Philippe Quinault (1674), Thésée, en tant que héros civilisateur, a autrefois purgé la terre des monstres qui portaient atteinte à l'humanité. Le monde est à peine pacifié que la sauvagerie refait surface. Un dragon effroyable surgit de la mer, répand la terreur et provoque la mort d'Hippolyte, jeune prince qui entendait fuir Trézène : « Arrachez-vous d'un lieu funeste et profané, / Où la vertu respire un air empoisonné » (Acte V, Scène 1 – Vers 1359-1360 : Hippolyte s'adresse à Aricie et l'invite à fuir avec lui)[3].

La mort punit davantage le jeune homme de son exil hors de l'univers symbolique que pour son silence ou son amour interdit pour Aricie. Les figures de style sont autant d'images par lesquelles la littérature peut tenter d'exprimer l'inexprimable grandeur royale. L'écart entre la fiction et le réel se voit donc com-

[1] Gérard Genette, « Le serpent dans la bergerie », in *Figures I*, Paris, Seuil, « Essais », 1966, p. 112.
[2] Michel Jeanneret, *Versailles, ordre et chaos*, Gallimard, Paris, 2012, p. 300.
[3] Christian Delmas et Georges Forestier (éd.), *Racine. Phèdre*, Paris, Gallimard, 1995, p. 98.

blé par le jeu des figures de style[4]. Dans le théâtre racinien, l'hypotypose joue plusieurs rôles. Cette figure de style est à la fois un processus narratif, une activité descriptive et une finalité argumentative. Théramène paraît sur scène pour relater à Thésée un événement extérieur extrêmement violent, à savoir la mort d'Hippolyte. Ce récit est tellement traumatisant et d'une intimité si transgressive que le spectateur ne peut se retrouver face à cette réalité. La Rochefoucauld affirme d'ailleurs que personne n'est capable de tourner les yeux vers le soleil ou vers la mort. Il n'en demeure pas moins que dans ce cadre, l'horreur ou le sublime du monde sont l'un et l'autre pleinement exprimés et détaillés par le biais de l'hypotypose. Selon Bernard Lamy, cité par Yves Le Bozec, une telle définition rejoint l'étymologie même du mot grec *hypotypose*[5]. Cette figure de style peut s'apparenter soit à la description précise d'une action, soit à la narration d'un événement dramatique unique. Par conséquent, la description (être) et la narration (faire) ne sont pas oxymoriques. Il existe au contraire un *continuum* entre ces deux actions. Par la force de l'évocation, la fonction essentielle de l'hypotypose est de s'adresser à quelqu'un pour le faire agir. Précisons par ailleurs que le recours à l'hypotypose est surtout nécessaire pour conserver l'unité de lieu, caractéristique de la tragédie.

Hormis la panique des hommes, « Le Récit de Théramène » détaille la laideur d'une bête monstrueuse et le soulèvement qu'elle suscite au sein de la nature horrifiée par ce spectacle macabre. Un cataclysme s'abat ainsi sur les hommes et sème sur terre la confusion du chaos originel. Jadis neutralisés, les monstres tels que le Minotaure sortent des eaux, reviennent répandre l'anarchie et anéantir l'ordre établi. La victoire de la force animale se voit redoublée par le retour des chevaux d'Hippolyte à l'état sauvage. Le jeune prince les a autrefois domestiqués à un point tel qu'ils partageaient son humanité. Néanmoins, dans un sursaut funeste, le dragon les effraie et libère leur instinct bestial, lequel va les amener à tuer leur maître. En outre, le dieu Neptune a également réservé sa main assassine à Hippolyte pour se venger du fait qu'il se soit, par amour, détourné de l'art de la cavalerie. Neptune punit donc le jeune homme de la même manière qu'il a trompé Thésée.

« Le Récit de Théramène » s'apparente à un « scénario composite » basé sur « l'assemblage contrasté d'un corps souffrant et d'une image symbolique », qui met en parallèle le destin du monstre et celui d'Hippolyte[6]. 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 mis à l'épreuve (le sang versé, la pulsion et la chair souffrante) est une composante du tragique racinien. Néanmoins, il ne faut pas que ce type de corps surpasse les autres corps et envahisse l'espace scénique au point

[4] Jean-Pierre Néraudau, *L'Olympe du Roi-Soleil : mythologie et idéologie royale au Grand Siècle*, Paris, Les Belles-Lettres, 1986, p. 58.
[5] Bernard Lamy, *La Rhétorique ou l'art de parler*, éd. De B. Timmermans, L'Interrogation philosophique, PUF, Paris, 1998, p. 200.
[6] Sylvaine Guyot, *Racine et le corps tragique*, Paris, P.U.F., 2014, p. 98.

de faire fi de « toute figuration symbolique ». La dignité générique de la tragédie suppose de privilégier le corps glorieux. En effet, pour susciter des émotions auprès du public, le charnel doit avoir son espace privilégié.

Hippolyte est vaincu par le monstre intérieur qui menace la raison, l'homme et la civilisation. Il existe un équilibre entre la nature explosive de Phèdre et le fait qu'Hippolyte ne puisse plus dompter ses chevaux pour parvenir à faire reculer le monstre marin. « On voit se dessiner le grand thème d'une crise qui serait confrontation de l'insensé avec son propre sens, de la raison avec la déraison, de la ruse lucide de l'homme avec l'aveuglement de l'aliéné, une crise qui marque le point ou l'illusion, retournée contre elle-même, va s'ouvrir sur l'éblouissement de la vérité »[7].

Les merveilles et les monstres, les situations angoissantes et les scènes surprenantes, en d'autres termes l'« inquiétante étrangeté » véhiculée par la mythologie est, de tout temps, une source d'inspiration inépuisable pour les artistes. À Versailles, la mythologie atteste de manière inédite de l'ampleur urbanistique et idéologique du discours royal. « L'Antiquité et les grands mythes étaient alors ressuscités à Versailles en l'honneur du roi, faisant ainsi revivre un second âge d'or »[8]. Dès lors, les artistes versaillais vont façonner des figures qui proviennent des profondeurs de la psyché et qui s'adressent à l'imagination. Si un auteur se montre ou feint de se montrer, c'est en se conformant à des modèles qui intègrent le particulier dans l'universel. Si un auteur se confronte aux passions humaines, c'est pour en faire une analyse psychologique quasi-médicale, laquelle témoigne de sa distanciation critique.

Par ailleurs, bannir la trivialité, la vulgarité et évoquer de manière elliptique les désirs corporels servent à conserver la sensualité sous contrôle. L'écriture évoque des éclats, des excès et des désastres dans une langue épurée et sur un ton distancé. Preuve s'il en est que la raison demeure souveraine et que l'homme reste debout. C'est ainsi que Jean Racine apparaît d'une part comme un architecte adepte de l'ordre et de la logique et d'autre part comme constructeur d'une œuvre d'autant plus rigoureuse qu'elle doit défier les forces destructrices : le fond est corrigé par la forme puisque la civilité de l'écriture a vocation de contenir la barbarie.

« En réponse au délire que le mystère du monstrueux fait naître, Ovide offre les formes poétiques par lesquelles il s'exprime et se dépasse »[9]. Les monstres ovidiens métaphorisent la fragilité du bonheur terrestre. Ils disent qu'un dragon doit toujours être vaincu et que la bestialité n'a de cesse de menacer l'ignorance

[7] Michel Foucault cité par Erica Harth dans Erica Harth, « Exorcising the Beast: Attempts at Rationality in French Classicism », in *Modern Language Association*, 88.1 (1973), p. 19-24.

[8] Gaëlle Lafage, « Les Chroniques versaillaises. 1668. Le Grand Divertissement royal », p. 25.

[9] Jean-Pierre Néraudau, « Ovide au château de Versailles, sous Louis XIV », in Raymond Chevallier, *Colloque. Présence d'Ovide*, Paris, Les Belles-Lettres, 1982, p. 342.

humaine. Pour pouvoir triompher des ténèbres, il faut savoir que le monde demeure non seulement un mystère mais aussi un labyrinthe. Or, dire le monde revient, d'une certaine façon, à le posséder et à le retenir au bord de l'absurde. Le décor versaillais invite longuement au récit, à des histoires qui expriment l'indicible et abolissent le silence de la peur. Par les récits ovidiens notamment, le charisme royal se donne pour mission d'être le garant de la cohérence du monde.

À l'instar de l'alliance entre l'éloquence et la violence, entre la pureté et la monstruosité, l'union entre la chaleur et l'humide engendre non seulement la vie mais aussi la végétation. Fondateur de ce « pays régénéré » versaillais, Louis XIV inscrit symboliquement ses actions au sein du palimpseste des mythes les plus anciens de la création et les renvoie à un événement majeur du processus naturel en insérant, dans le jardin du soleil, des fontaines, des jets d'eau et des figures de pluie qui fécondent les semences et assurent la survie à l'humanité. Versailles demeure le domaine le plus somptueux de l'eau façonné par les arts.

En ce qui concerne maintenant les feux d'artifice versaillais, ils ont aussi leur propre histoire, obéissent à certaines règles, évoluent et sont liés à des circonstances spécifiques. Utilisés dès le XVI^e^ siècle à la Cour des Valois, les feux d'artifice ont toujours été corrélés aux illuminations. Celles-ci précèdent, suivent ou sont simultanément jouées aux feux d'artifice pour éviter que les spectateurs ne soient totalement immergés dans le noir. En outre, les illuminations peuvent compléter les feux d'artifice, lesquels sont d'ailleurs l'apothéose des spectacles versaillais. Jusqu'au XVIII^e^ siècle, les artificiers se servent d'une palette chromatique limitée. La surprise est la caractéristique fondamentale des feux d'artifice louis-quatorziens. L'art des feux d'artifice est alors encore fortement lié à l'art de la guerre. Fréquemment surnommé – et particulièrement de nos jours – « roi de feu », Louis XIV entend user du feu de la même façon qu'il se sert des jeux d'eau. L'eau et le feu luttent donc l'un contre l'autre sous les yeux des courtisans. Leur union est considérée par les contemporains du monarque comme une prouesse. L'eau apparaît comme un miroir qui démultiplie les effets du feu. En ce qui concerne le roi, il est « à l'origine de tout, maîtrisant les éléments et le temps, faisant le jour en pleine nuit, seul capable de faire naître entre l'art et la nature une sublime harmonie »[10]. De fait, Louis XIV est le chef d'orchestre de Versailles, lequel devient « un palais merveilleux à l'égal de ceux qui peuplaient alors les romans »[11]. Voyons, dès à présent, dans quel contexte général s'inscrit cette démarche royale.

L'utopie et la dystopie : deux concepts mythiques caractéristiques du Grand Siècle ?

Le XVII^e^ siècle est un siècle hybride oscillant entre (e)utopie et dystopie. Étymologiquement, « l'utopie » est un mot grec qui se décompose en *ou-topos*,

[10] Gaëlle Lafage, *op.cit.*, p. 25.
[11] Gaëlle Lafage, « Les Chroniques versaillaises. 1674. Les Divertissements de Versailles », p. 45.

autrement dit un *nulle part*, un produit de l'imaginaire, un mode de pensée et une attitude face au réel. L'utopie cherche à combler un désir et survient en confrontation avec une société de référence. Dès lors, l'utopie génère autant l'altérité que l'exclusion. Ce concept mythique se fonde sur un ordre politique et une organisation sociétale. C'est un « projet » à la fois politique et social.

Dans ce cadre, le bonheur est créé pour/par les hommes et est le fruit d'une entreprise non seulement humanisante mais aussi totalitaire. L'homme est maître de son destin et gère simultanément l'entièreté des aspects de vie des autres hommes, lesquels doivent éviter de prendre une quelconque initiative personnelle. Le « bonheur utopique » se caractérise par[12] :

- L'insularisme : hiérarchisée par nature, la société est isolée de toute civilisation et préservée de la corruption extérieure. Ce monde clos paraît être un cosmos miniaturisé dans lequel règnent des lois spécifiques. L'insularisme utopique résulte d'une attitude mentale selon laquelle seule une communauté, prémunie des influences extérieures néfastes, peut atteindre l'apogée de son développement. Cela engendre une autarcie et une autonomie presque absolues qui fondent le projet économique utopique. À l'instar de Trézène vis-à-vis d'Athènes dans *Phèdre* de Jean Racine, Versailles est à la fois proche et éloigné de Paris et s'apparente dès lors à un refuge. Ce lieu est considéré par les contemporains du roi comme une capitale. Quant au château, il est davantage considéré comme une cité administrative à laquelle certains privilégiés ont accès sur invitation[13]. Si, du côté ville, Versailles apparaît comme un décor théâtral, du côté jardin, il met en œuvre les palais non seulement du Soleil mais aussi de la Renommée. Versailles présente la totalité des éléments d'une cosmogonie gouvernée par l'astre solaire. Le parc est cerné par une enceinte, le site est entouré de forêts et de collines, lesquelles le coupent du monde extérieur. Tout comme le palais de la Renommée, Versailles demeure en hauteur et possède non seulement d'innombrables avenues mais aussi mille ouvertures évoquées notamment par Ovide.
- Le mépris de l'or et de l'argent : le bonheur utopique fait fi des richesses matérielles. En utopie, le système économique est clos, fermé, parfaitement autarcique et bannit le commerce, lequel est considéré comme immoral, antisocial et parasitaire. L'ostracisme de l'économie monétaire et commerciale génère le culte d'un système exclusivement agricole. En devenant un des plus grands rois de France, le jeune Louis XIV s'apparente à un homme d'ordre prototypique de l'utopie, enthousiaste et généreux avec le peuple. Dès sa naissance, le roi est prédisposé à rêver d'un monde différent de celui dans lequel il vit, autrement dit d'un monde mythologique avec

[12] Paul-Augustin Deproost, « Âge d'or et sociétés idéales », http://pot-pourri.fltr.ucl.ac.be/itinera/enseignement/glor2390/age_or_2007/default.htm (page consultée le 22 avril 2019).
[13] Georges Sabatier, *Versailles ou la figure du roi*, Albin Michel, Paris, 1999, p. 438.

lequel il fait corps. Tel un héros légendaire, il possède plusieurs visages et relève à la fois de la religion, du rêve et de la réalité. En d'autres termes, le roi allie la gloire des immortels à la misère humaine. Ce destin invite le jeune souverain à tout espérer de la vie. Néanmoins, la Fronde va lui faire perdre ses idéaux et forger son caractère. Il va ainsi pouvoir s'affirmer simultanément en tant qu'homme et en tant que roi.

- L'utopie est et ne devient pas : le bonheur utopique n'a pas de passé ni de futur. En effet, il « est », il est un état immuable et obligatoire. Le temps n'a donc pas cours en utopie. C'est un présent unique et définitif dans lequel la perfection règne en maître. L'utopie n'accepte pas le progrès car elle est définitive, fixiste, à l'abri du temps et du changement. C'est un modèle républicain qui fait fi des crises. En utopie, le visiteur n'y pénètre qu'en état de perfection immuable.
- L'architecture géométrique : le bonheur utopique s'oppose à toute irrégularité, dissidence ou transgression au sein de son mécanisme social, lequel doit être réglé comme du papier à musique, comme une horloge et ne tolérer aucune fantaisie ou exception. C'est la raison pour laquelle l'utopie affectionne particulièrement l'architecture géométrique de ses bâtiments et voiries car c'est le signe d'un pouvoir sans partage.

Pour « inventer » Versailles, des terres sont acquises en dehors de la capitale française. Les plans architecturaux sont conçus par Le Vau en fonction de l'aménagement symétrique des jardins élaborés par André Le Nôtre. Ces jardins s'apparentent à un microcosme subordonné au château, lequel est la figuration symbolique d'un monde irradié par les rayons de l'astre solaire ; le soleil étant le centre de l'univers et le pivot qui permet d'assurer l'unité cosmique. La seule et unique attitude face à ces jardins est de se taire et de contempler. Ce silence s'apparente à l'aboutissement du sublime. Le premier pas vers l'accomplissement du sublime est le dépassement de la parole, préparé par la diction des comédiens tragiques qui psalmodient les textes et accompli par le récitatif opératique, lequel imite la parole tragique tout en la coupant du réalisme. Nous nous approchons de ce silence dès que nous regardons le château se diluer dans ses bassin, que le réel ne se distingue plus du reflet, que la fluidité qui transforme les marbres et menace l'univers et que la lumière elle-même se décompose en reflets. Nous nous approchons aussi du silence, les soirs de feux d'artifice « qui par le jeu des feux de Bengale et des pyramides de feu font naître [naissent] des bassins »[14].

L'architecture versaillaise se caractérise par des rayons qui se rassemblent en un centre autour duquel convergent des allées vers le palais royal ou vers les fontaines. C'est l'image symbolique d'une conception fermée et concentrique qui évoque une hiérarchie sociale au sommet de laquelle se trouve Louis XIV, mo-

[14] Jean-Pierre Néraudau, « La mythologie à Versailles au temps de Louis XIV. Architecture, jardins et musique », in *Etudes classiques*, Namur, Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix, 1988, p. 84.

narque absolu de droit divin et « lieutenant de Dieu » sur terre. « Les grandes lignes se croisent pour nous ramener toujours au palais, autant dire au roi, dans sa souveraineté absolue[15]. Dès lors, comment interpréter le quadrillage à angles droits des parterres et des carrés d'eau qui semblent davantage être un plan élaboré par l'homme pour l'homme ? La disposition versaillaise évoque en fait l'équivocité des rapports entre Dieu, le souverain et les hommes. Une utopie, quelle qu'elle soit, ne peut survivre aux affres du temps. De surcroît, l'utopie fait fi de toute initiative personnelle et opprime l'être humain, lequel est pourtant l'élément central de la société. « Versailles serait donc un récit ou, plus exactement, une leçon flottant entre le mythe et le réel. Pareil à la statue de Memnon qui rendait le son d'une lyre lorsque poignait l'aurore et que les rayons du soleil touchaient sa matière inerte, Versailles, resplendissant de lumière apollinienne, chante à nouveau les armes et le héros, mais aussi l'ordre et la rigueur »[16].

Le château de Versailles bénéficie également d'un climat propice aux réjouissances. L'Art du jardinier surpasse ainsi l'ordre de la Nature. À Versailles, cette nécessité de fixer le temps est perceptible par la mise en place rigoureuse de l'étiquette sur laquelle nous reviendrons ultérieurement. Le château porte également un calendrier qui présente les douze mois de l'année, les heures, les saisons, les âges de la vie et qui entoure le couple Diane-Apollon. Tandis que les fleuves et les nymphes décrits notamment par le poète latin Ovide entourent le pavillon, les Saisons sont présentes autour du Soleil et, dès 1673, ponctuent le parc. Ce sont « les quatre éléments, les quatre parties du jour, les quatre parties du monde, les quatre saisons, les quatre poèmes et les quatre tempéraments »[17]. Intercesseur entre le rêve et la réalité, Ovide abolit ainsi la durée. Remarquons que tous ces symboles se trouvent également au Louvre et dans la galerie d'Apollon.

De surcroît, Versailles peut s'apparenter à une pièce classique qui respecte scrupuleusement la règle des trois unités. En effet, la vie quotidienne se ritualise. Itératif et éternellement prolongé, le temps du cérémonial demeure un temps immobile et une liturgie royale. Quant à l'unité d'action, elle a trait à la mise en scène du roi, de son statut et de sa personne, intrinsèquement liée à l'étiquette. Les journées royales respectent un canevas très strict : le lever du roi et ses six entrées, la messe, le Conseil, le dîner, la promenade ou la chasse, les soirées d'appartement, le souper au grand couvert, le coucher du roi.

---

[15] Robert Harrison, *Jardins : réflexions sur la condition humaine*, trad. Florence Naugrette, Le Pommier, Paris, 2007, p. 140.

[16] Ludivine Goupillaud, *De l'or de Virgile aux ors de Versailles*, Droz, Genève, 2005, p. 339.

[17] « Le Flegmatique, le Colérique, le Sanguin et le Mélancolique. Les sculpteurs se sont inspirés de Cesare Ripa, *Iconologia ovvero descrittione dell'imagini universali cavate dall'antichità e da altri luoghi*, Rome, 1593-1603 ; trad. fr. en 1644. Le Brun a recouru à cet ouvrage pour ses grandes compositions aussi ».

Citation de Jean-Pierre Néraudau dans Jean-Pierre Néraudau, « Ovide au château de Versailles, sous Louis XIV », in Raymond Chevallier, *Colloque. Présence d'Ovide*, Paris, Les Belles-Lettres, 1982, p. 325.

- La Loi : en utopie, la loi est incarnée par un personnage quasi divin, charismatique, garant de l'ordre et de l'équilibre.
- L'uniformité sociale : chaque citoyen doit être assimilé et identifié à l'État. À ce titre, tout citoyen doit éviter les divergences, les exceptions et les dissidences. C'est ainsi que les conflits, les passions ou les revendications de quelconque ordre sont évités. Les partis politiques deviennent des classes « créées » par le pouvoir central.
- Le dirigisme : contraignante par nature, l'utopie ne se conçoit pas sans dirigisme. Sous le couvert de la liberté, l'homme est en réalité toujours esclave et conditionné au bien. La vertu enferme l'homme dans des cases géométriques. La loi régit les cadres de vie en société.

À l'aube de son règne, Louis XIV manie de façon ludique la flamboyance. Le jeune monarque est un illusionniste qui domine un monde féerique, lequel enthousiasme les invités conviés aux fêtes organisées dans le « labyrinthe versaillais ». Pour ne citer que cette œuvre antique, *Les Métamorphoses* d'Ovide s'apparentent à une épopée dans laquelle l'intensité du souffle épique est fréquemment brisée par l'humour qui amuït le sérieux ou le tragique des aventures des personnages. Chaque rocher, fleur ou source génère un récit dans lequel domine un perpétuel renouveau davantage qu'une idée angoissante d'un perpétuel changement. En bref, le rôle joué notamment par Ovide à Versailles est poétique. À ce titre, il crée un univers qui sied parfaitement au roi et à son idéal monarchique.

Si le monarque est censé agir à sa guise, la réalité est, quant à elle, bien différente. En effet, ses désirs n'ont de cesse d'être contrecarrés et doivent obligatoirement obéir à la raison d'État. Louis XIV est donc entouré de contraintes et d'interdits. La résistance du réel génère inévitablement un rêve utopique. Le monarque souhaite pleinement pouvoir exprimer ses désirs voilés. Ce sera le cas dès 1661, année de l'arrestation de Nicolas Fouquet (surintendant des finances). Louis XIV demande aux artistes à l'initiative du château de Vaux-le-Vicomte d'être au service de Sa Majesté pour Versailles. Soulignons que c'est en 1682 seulement que le gouvernement royal et la cour prennent possession de ce château dont les travaux s'achèvent en 1710. Autant dire que, du vivant du souverain, Versailles demeure aux yeux de ses contemporains un projet inachevé et un « autre lieu » à la lisière entre *ou-topos* et *eu-topos*.

- Le bonheur collectif et unanime : en utopie, chacun doit être heureux au vu et au su de tous. Le bonheur est non seulement unanime mais aussi collectif. Il n'est pas une jouissance individuelle, ni suspecte. L'utopiste rêve d'une transparence dans laquelle chacun serait le miroir de l'autre.
- Action et éducation : en utopie, chaque citoyen est actif et œuvre pour tout un chacun. L'éducation assure le bonheur. La pédagogie permet d'uniformiser les consciences. C'est pourquoi cette branche du savoir est fréquemment gérée par l'État, garant de la norme et seul modèle autorisé.

Versailles possède donc aussi son revers dystopique. La dystopie est littéralement le contraire de l'utopie. La dystopie se définit comme une « anti-utopie » ou une « contre-utopie ». À Versailles, derrière le masque fastueux des apparences, s'insinue précisément la monstruosité. Prenons l'exemple du Minotaure prégnant dans *Phèdre* de Jean Racine. Ce monstre incarne d'une part le Chaos, le Mal, le refoulé, l'occulté, l'enfoui et le celé. D'autre part, il représente le visage anxieux du classicisme, la confrontation de l'ordre classique avec l'animalité, la violence et la fusion avec la sauvagerie que cet âge tente de maîtriser mais ne refoule pas. Cette alliance caractéristique du Grand Siècle entre l'ordre et le désordre, la beauté et la laideur, la sérénité et l'effroi peut se traduire par cette locution de James Joyce : le *chaosmos*.

La culture classique recherche le primitivisme, entend revenir aux origines et explorer l'élémentaire et le territoire obscur des passions, des pulsions et des convulsions. Le classicisme lutte contre la bête qui se trouve en l'homme, combat les forces aliénantes qui, enfouies dans une nature précédant la civilisation, menacent de refaire surface. « Le grand jeu des apparences impose de tricher – et à chacun de jouer son rôle, contribuant à l'image lisse, majestueuse et festive qui a donné le change »[18]. Le protocole et l'étiquette imposent le rôle que chacun se doit de tenir en société. La vie sociale paraît être un vaste théâtre dans lequel le jeu tente de contenir toute forme de spontanéité.

Conclusion

Dans cet article, nous nous sommes d'une part focalisée sur *Phèdre* de Jean Racine et particulièrement sur « Le Récit de Théramène » caractérisé par l'hypotypose. Le langage épuré et grandiloquent tente de contenir l'animalité et la bestialité des personnages, lesquels s'apparentent à des fauves épris d'absolu. D'autre part, nous nous sommes axée sur l'utopie et la dystopie. À l'instar de l'eau et du feu, les deux concepts précités sont à la fois opposés et complémentaires et caractérisent la société versaillaise. L'aube du château de Versailles renvoie au Chaos des origines. L'art tente de corriger le caractère sauvage de la nature. À ce titre, il se trouve à la lisière du chaos et du cosmos en n'étant ni tout à fait l'un, ni tout à fait l'autre. Il demeure plutôt un entre-deux à l'équilibre vacillant. Le paradis terrestre artificiel au sein duquel les courtisans se promènent est faillible. La violence couve dans les jardins et lors des spectacles et des fêtes versaillaises. Étant donné que la frontière est poreuse entre le chaos et le cosmos, cela signifie vraisemblablement que l'homme n'est pas aussi civilisé que l'âge classique tente de le démontrer et que la civilité peut à tout instant devenir barbarie. « L'harmonie so-

[18] Michel Jeanneret, *op. cit*., p. 10.

ciale n'est jamais à l'abri de la force anarchique des passions humaines »[19]. Dans ce cadre, la solution esthétique et artistique se doit de contrer la menace du chaos. C'est exactement ce que fait Jean Racine avec *Phèdre* et ce que nous donne à voir le spectacle musical *Le Roi Soleil* (produit par Albert Cohen et Dove Attia, chorégraphié et mis en scène par Kamel Ouali, 2005). Il serait d'ailleurs intéressant de le démontrer dans le cadre d'une nouvelle étude.

Marine DEREGNONCOURT
Doctorante,
Université du Luxembourg – Université de Lorraine (Metz)

Bibliographie

Corpus primaire
* Delmas Christian et Forestier Georges, *Racine. Phèdre*, Paris, Gallimard, 1995.

Corpus secondaire
* Burkhardt Marie, Plattner Annatina et Schorderet Alain, *Parallelismen : Literatur- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu Ehren von Peter Fröhlicher*, Tübingen, 2009.
* Debaisieux Martine, *Le labyrinthe de Versailles : parcours critiques de Molière à La Fontaine,* Rodopi, Amsterdam, 1998.
* Deproost Paul-Augustin, « Âge d'or et sociétés idéales », http://potpourri.fltr.ucl.ac.be/itinera/enseignement/glor2390/age_or_2007/default.htm (page consultée le 22 avril 2019).
* Genette Gérard, « Le serpent dans la bergerie », in *Figures I*, Paris, Seuil, « Essais », 1966.
* Goupillaud Ludivine, *De l'or de Virgile aux ors de Versailles*, Droz, Genève, 2005.
* Guyot Sylvaine, *Racine et le corps tragique*, Paris, P.U.F., 2014.

[19] Peter Kuon et Gérard Peylet, *L'utopie, entre eutopie et dystopie*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2013, p. 19-20.

* Harrison Robert, *Jardins : réflexions sur la condition humaine*, trad. Florence Naugrette, Le Pommier, Paris, 2007.
* Harth Erica, « Exorcising the Beast: Attempts at Rationality in French Classicism », *Modern Language Association*, 88.1 (1973), p. 19-24.
* Jeanneret Michel, *Versailles, ordre et chaos*, Gallimard, Paris, 2012.
* Kuon Peter et Peylet Gérard, *L'utopie, entre eutopie et dystopie*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2013.
* Lafage Gaëlle,
- « Les Chroniques versaillaises. 1664. Les Plaisirs de l'île enchantée », in *Dossier de l'art n°244. Fêtes et spectacles à la cour de Versailles*, p. 16-17.
- « Les Chroniques versaillaises. 1668. Le Grand Divertissement royal », p. 24-25.
- « Chroniques versaillaises. 1674. Les Divertissements de Versailles », p. 44-45.
* Lamy Bernard, *La Rhétorique ou l'art de parler*, éd. De B. Timmermans, L'Interrogation philosophique, PUF, Paris, 1998.
* Le Bozec Yves, « L'hypotypose : un essai de définition formelle », *L'Information Grammaticale*, 92 (2002), p. 3-7.
* Masson Raphaël et Thiébaut Elise, *Feux royaux à Versailles. La Face cachée du soleil*, Paris, Actes Sud, 2008.
* Néraudau Jean-Pierre,
- « Ovide au château de Versailles, sous Louis XIV », in Raymond Chevallier, *Colloque. Présence d'Ovide*, Paris, Les Belles-Lettres, 1982, p. 323-342.
- *L'Olympe du Roi-Soleil : mythologie et idéologie royale au Grand Siècle*, Paris, Les Belles-Lettres, 1986.
- « La mythologie à Versailles au temps de Louis XIV. Architecture, jardins et musique », in *Études classiques*, Namur, Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix, 1988, p. 72-84.
* Sabatier Georges, *Versailles ou la figure du roi*, Albin Michel, Paris, 1999.
* Souriau Éric, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 2010.
* Spielmann Guy, *Le Jeu de l'Ordre et du Chaos : comédie et pouvoirs à la Fin du règne, 1673-1715,* Paris, Champion, 2002.
* Villenave Baptiste et Wolkenstein Julie, *Le Regard à l'œuvre. Lecteurs de l'image, spectateurs du texte*, Caen, Université de Caen, 2014.
* Weiss Allen, *Miroirs de l'infini : le jardin à la française et la métaphysique au XVII^e^ siècle*, Paris, Seuil, 1992.
* Yardeni Myriam, *Utopie et révolte sous Louis XIV*, A.G. Nizet, Paris, 1980.

ANNEXE

Phèdre de Jean RACINE	L'eau	Le feu
Acte I / Scène 1	Vers 10, 11, 12 et 14 Théramène : « J'ai couru les deux mers que sépare Corinthe » ; « J'ai demandé Thésée aux peuples de ces bords » ; « Où l'on voit l'Achéron se perdre chez les morts » ; « Passé jusqu'à la mer, qui vit tomber Icare ». Vers 35 Hippolyte : « Depuis que sur ces bords les dieux ont envoyé [la fille de Minos et de Pasiphaé (Phèdre)]». Vers 86 Hippolyte : « Salamine témoin des pleurs de Péribée ». Vers 130 et 131 Théramène : « Tantôt faire voler un char sur le rivage » ; « Tantôt savant dans l'art par Neptune inventé ».	Vers 88 et 110 Hippolyte : « Trop crédules esprits que sa flamme a trompés » ; « Jamais les feux d'hymen ne s'allument pour elle ». Vers 117 Théramène : « Et sa haine irritant une flamme rebelle ». Vers 126 Théramène : « D'une pudique ardeur n'eût brûlé pour Thésée ? ». Vers 134 et 135 Théramène : « Chargés d'un feu secret vos yeux s'appesantissent » ; « Il n'en faut point douter, vous aimez, vous brûlez ».
Acte I / Scène 3	Vers 157 Oenone : « Dieux tout puissants ! que nos pleurs vous apaisent ». Vers 184 Phèdre : « Et mes yeux malgré moi se remplissent de pleurs ». Vers 243 Oenone :	Vers 189 Oenone : « Quelle fureur les borne au milieu de leur course ? ». Vers 276, 277, 284, 287, 305, 308, 310 et 316 Phèdre : « Je sentis tout mon corps et transir, et brûler » ;

	« Madame, au nom des pleurs que pour vous j'ai versés ». Vers 254 Phèdre : « Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée ? ». Vers 264, 265 et 268 Oenone : « Voyage infortuné ! Rivage malheureux ! » ; Juste ciel ! tout mon sang dans mes veines se glace ! » ; « Fallait-il approcher de tes bords dangereux [Trézène] ? ». Vers 311 Phèdre : « Je n'ai pu soutenir tes larmes, tes combats ».	« Je reconnus Vénus, et ses feux redoutables » ; -« En vain sur les autels ma main brûlait l'encens » ; « Même au pied des autels que je faisais fumer » ; « Ce n'est plus une ardeur dans mes veines cachée » ; « J'ai pris la vie en haine, et ma flamme en horreur » ; « Et dérober au jour une flamme si noire » ; « Un reste de chaleur, tout prêt à s'exhaler ».
Acte I / Scène 4	Vers 324 Panope : « Et que par des vaisseaux arrivés dans le port ». Vers 333 Panope : « Et l'on craint, s'il paraît dans ce nouvel orage ».	
Acte I / Scène V	Vers 346 et 358 Oenone : « Ses larmes n'auront plus de main qui les essuie » ; « Roi de ces bords heureux, Trézène est son partage ».	Vers 350 et 352 Oenone : « Votre flamme devient une flamme ordinaire » ; « [Les nœuds (du mariage)] Qui faisaient tout le crime et l'horreur de vos feux ».
Acte II / Scène 1	Vers 382, 385 et 388 Ismène : « Les flots ont englouti cet	Vers 429 Aricie : « On craint que de la sœur

	époux infidèle » ; « Il a vu le Cocyte et les rivages sombres » ; « Et repasser les bords, qu'on passe sans retour ». Vers 391 Aricie : « Quel charme l'attirait sur ces bords redoutés ? ». Vers 419 et 425 Aricie : « Un cœur toujours nourri d'amertume et de pleurs » ; « Le fer moissonna tout, et la terre humectée ».	les flammes téméraires ».
Acte II / Scène 2	Vers 533, 534 et 550 Hippolyte : « Qui des faibles mortels déplorant les naufrages » ; « Pensais toujours du bord contempler les orages » ; « Je ne me souviens plus des leçons de Neptune ». Vers 568 Aricie : « Vous devez à ses pleurs quelque ombre de pitié ».	Vers 504 Hippolyte : « A fait fumer le champ dont il était sorti ».
Acte II / Scène 5	Vers 585 Phèdre : « Seigneur. A vos douleurs je viens joindre mes larmes ». Vers 600 et 602 Phèdre : « Aux bords que j'habitais je n'ai pu vous souffrir » ; « J'ai voulu par des mers en être séparée ». Vers 620 et 621 Hippolyte : « Le ciel peut à nos pleurs accorder son retour » ; « Neptune le protège, et ce	Vers 630 Phèdre : « Seigneur, ma folle ardeur malgré moi se déclare ». Vers 633 Hippolyte : « Toujours de son amour votre âme est embrasée. Vers 634 Phèdre ; « Oui, Prince, je languis, je brûle pour Thésée ». Vers 673, 680 et 690 Phèdre : « Eh bien, connais donc

	dieu tutélaire ». Vers 623, 624 et 626 Phèdre : « On ne voit point deux fois le rivage des morts » ; « Seigneur. Puisque Thésée a vu les sombres bords » ; « Et l'avare Achéron ne lâche point sa proie ». Vers 648 Phèdre : « Entrer dans le vaisseau qui le mit sur nos bords ? ».	Phèdre et toute sa fureur » « Ont allumé le feu fatal à tout mon sang » ; « J'ai langui, j'ai séché, dans les feux, dans les larmes ».
Acte II / Scène 6	Vers 721 Théramène : « Si vous voulez partir, la voile est préparée ».	
Acte III / Scène 1	Vers 797 et 798 Phèdre : « Déjà de ses vaisseaux la pointe était tournée » ; « Et la voile flottait aux vents abandonnée ».	Vers 741 Phèdre : « Mes fureurs au dehors ont osé se répandre ». Vers 754 Oenone : « Vous nourrissez un feu qu'il vous faudrait éteindre ». Vers 765 Phèdre : « Il n'est plus temps. Il sait mes ardeurs insensées ».
Acte III / Scène 3	Vers 837, 838 et 844 Phèdre : « Sur mes justes remords tes pleurs ont prévalu » ; « Je mourais ce matin digne d'être pleurée » ; « L'œil humide de pleurs, par l'ingrat rebutés ».	Vers 841, 846 et 853 : Phèdre : « Je verrai le témoin de ma flamme adultère » ; « Il lui cache l'ardeur dont je suis embrasée ? » ; « Je connais mes fureurs, je les rappelle toutes ». Vers 881 Oenone : « Ah ! que plutôt du ciel la

		flamme me dévore ! ».
Acte III / Scène 5	Vers 928 et 941 Hippolyte : « C'est vous qui sur ses bords conduisîtes ses pas » ; « Vous aviez des deux mers assuré les rivages ». Vers 962 Thésée : « J'ai vu Pirithoüs, triste objet de mes larmes ».	Vers 923 Hippolyte : « Même si mes vœux ardents vous peuvent émouvoir ». Vers 957 Thésée : « Je n'avais qu'un ami. Son imprudente flamme ».
Acte III / Scène 6	Vers 988 Hippolyte : « Où tendait ce discours qui m'a glacé d'effroi ? ».	Vers 989 Hippolyte : « Phèdre toujours en proie à sa fureur extrême ».
Acte IV / Scène 1	Vers 1022 Oenone : « J'ai servi malgré moi d'interprète à ses larmes ». Vers 1026 Thésée : « Ses froids embrassements ont glacé ma tendresse ».	Vers 1015 et 1016 Oenone : « Honteuse du dessein d'un amant furieux » ; « Et du feu criminel qu'il a pris dans ses yeux ». Vers 1051 Thésée : « Et ce feu dans Trézène a donc recommencé ? ».
Acte IV / Scène 2	Vers 1065 et 1066 Thésée : « Et toi, Neptune, et toi, si jadis mon courage » ; « D'infâmes assassins nettoya ton rivage ». Vers 1111 Hippolyte : « On sait de mes chagrins l'inflexible rigueur ». Vers 1115 Thésée : « Je vois de tes froideurs le principe odieux ».	Vers 1048 et 1076 Thésée : « Jusqu'au lit de ton père a porté sa fureur » ; « Thésée à tes fureurs connaîtra tes bontés ». Vers 1113 Hippolyte : « Et l'on veut qu'Hippolyte épris d'un feu profane… ». Vers 1118 Thésée : « Dédaignait de brûler

		d'une flamme innocente ». Vers 1120 et 1126 Hippolyte : « [Ce cœur] N'a point d'un chaste amour dédaigné de brûler » ; « [Mon âme] Ne peut ni soupirer, ni brûler que pour elle ».
Acte IV / Scène 3	Vers 1158 Thésée : « Neptune par le fleuve aux dieux mêmes terrible »	
Acte IV / Scène 4	Vers 1178 Thésée : « Neptune me la doit, et vous serez vengée ». Vers 1179 Phèdre : « Neptune vous la doit ! Quoi ! vos vœux irrités… ». Vers 1190 Thésée : « Espérons de Neptune une prompte justice ».	
Acte IV / Scène 5		Vers 1194 Phèdre : « Quel feu mal étouffé dans mon cœur se réveille ? ».
Acte IV / Scène 6	Vers 1245, 1247 et 1250 Phèdre : « Me nourrissant du fiel, de larmes abreuvées » ; « Je n'osais dans mes pleurs me noyer à loisir » ; « Il fallait bien souvent me priver de mes larmes ».	Vers 1217 Oenone : « J'ai craint une fureur à vous-même fatale ». Vers 1228 et 1254 Phèdre : « La fureur de mes feux, l'horreur de mes remords » ; « De leur furtive ardeur ne pouvais-tu m'inscrire ? ». Vers 1254, 1266 et 1272

		Phèdre : -« Ils bravent la fureur d'une amante insensée » ; « Mon époux est vivant, et moi je brûle encore ! » ; « [Mes homicides mains] Dans le sang innocent brûlent de se plonger ». Vers 1306 Oenone : « [Les dieux même] Ont brûlé quelquefois de feux illégitimes ».
Acte V / Scène 1	Vers 1331 Aricie : « Cruel, si de mes pleurs méprisant le pouvoir ». Vers 1374 Hippolyte : « Quand je suis tout de feu, d'où vous vient cette glace ? ».	Vers 1374 Hippolyte : « Quand je suis tout de feu, d'où vous vient cette glace ? ».
Acte V / Scène 3	Vers 1442 Thésée : « J'ai vu, j'ai vu couler des larmes véritables ».	
Acte V / Scène 5	Vers 1468 Panope : « Et les flots pour jamais l'ont ravie à nos yeux ». Vers 1472 Panope : « Elle prend ses enfants, et les baigne de pleurs ». Vers 1484 Thésée : « Neptune. J'aime mieux n'être exaucé jamais ».	
Acte V / Scène 6	Vers 1490 Thésée : « Mais d'où naissent les pleurs que je te vois répan-	Vers 1504, 1533 et 1534 Théramène : « [Ses superbes coursiers, (ceux d'Hippolyte)] Pleins

	dre ? ». Vers 1511, 1513, 1514, 1515, 1516, 1521, 1524, 1538 et 1546 : Théramène : « Jusqu'au fond de nos cœurs notre sang s'est glacé » ; « Cependant sur le dos de la plaine liquide » ; « S'élève à gros bouillons une montage humide » ; « L'onde approche, se brise, et vomit à mes yeux » ; « Parmi des flots d'écume un monstre furieux » ; « Ses longs mugissements font trembler le rivage » ; « Le flot, qui l'apporta, recule épouvanté » ; « [Les chevaux] Ils rougissent le mors d'une sanglante écume » ; « [Cette image cruelle (la mort d'Hippolyte)] Sera pour moi de pleurs une source éternelle ». Vers 1585 et 1586 Théramène : « [Aricie] Et froide, gémissante, et presque inanimée » ; « Ismène est auprès d'elle. Ismène tout en pleurs ».	d'une ardeur si noble obéir à sa voix » ; « [Le monstre] Se roule, et leur présente une gueule enflammée » ; « Qui les couvre de feu, de sang, et de fumée ». Vers 1577 Théramène : « [Aricie] Elle approche. Elle voit l'herbe rouge et fumante » ;
Acte V / Scène 7	Vers 1601 et 1605 Thésée : « Son trépas à mes pleurs offre assez de matières » ; « Laissez-moi loin de vous, et loin de ce rivage ». Vers 1640 Phèdre : « Dans ce cœur expirant	Vers 1625, 1627, 1628, 1632 et 37 Phèdre : « Le ciel mit dans mon sein une flamme funeste » ; « [Oenone] Elle a craint qu'Hippolyte instruit de ma fureur » ; « Ne découvrît un feu qui

	jette un froid inconnu ». Vers 1648 Thésée : « Mêler nos pleurs au sang de mon malheureux fils ».	lui faisait horreur » ; « [Oenone] A cherché dans les flots un supplice trop doux » ; « J'ai pris, j'ai fait couler dans mes brûlantes veines ».

LES EFFETS DE MARS DANS LE THÉÂTRE FRANÇAIS DE L'ANCIEN RÉGIME

> De tous temps, les hommes, pour quelque morceau de terre de plus ou de moins, sont convenus entre eux de se dépouiller, de se brûler, se tuer, s'égorger les uns les autres ; et pour le faire plus ingénieusement et avec plus de sûreté, ils ont inventé de belles règles qu'on appelle l'art militaire.
>
> La Bruyère, *Les Caractères*, « Du souverain et de la République »

> La victoire en chantant
> Nous ouvre la barrière.
> La liberté guide nos pas.
>
> M.-J. Chénier, *Le chant du départ*, 1794

> Que les hommes puissent se livrer à leur
> propre extermination rendait fou le vieux Joseph.
>
> Andrée Chedid, *L'enfant multiple*, 1989

La guerre. La voix de Nana Mouskouri résonne encore : « Pardonne à la violence, pardonne à l'insolence, des hommes, quand ils se croient des dieux. » Pardonne à la fureur, pardonne à la cacophonie, aux flots de sang qu'évoquent les dramaturges de l'Ancien Régime qui touchèrent la guerre de plus près que la majorité d'entre nous, assis dans un fauteuil. Paul Girard, dans « Thespis et les débuts de la tragédie[1] », argue que le lien entre la tragédie et les préoccupations contemporaines de son public était plus serré qu'on l'a cru, ce qui explique, tout au long de l'histoire du théâtre, l'intervention sporadique de la censure, notamment sur la présentation de la guerre. Nous nous limiterons à quelques exemples issus surtout de la France de l'Ancien Régime.

Rappelons que, de tous temps, dramaturges et hommes de guerre pouvaient être étroitement liés. Eschyle prit part aux batailles de Marathon et de Salamine ; Sophocle, né d'un père armurier, servit contre Samos et survécut jusqu'à 90 ans. Sénèque côtoya ceux qui avaient l'autorité de déclarer la guerre ou de l'arrêter : Caligula, Claude et Néron. Stoïcien, il fut frappé par les résultats non moins mortifères des dissensions internes du palais. Guerres extérieures, guerres intestines.

Plus près de nous, Jean et Jacques de la Taille participèrent aux guerres de religion ; Jacques fut blessé à Arnay-le Duc (1570) ; Jean de Schélandre gagna ses galons en Hollande puis sous Turenne. Antoine de Montchrestien défendit les Huguenots et mourut aux Tourailles en Normandie, en 1621 ; Uguenot,, HuguenotTristan l'Hermite, au service de Louis XIII, lutta contre eux[2]. Il fut donc

[1] Dans *Revue des Études grecques*, IV, 14, 159-170.

[2] Voir Bruno Méniel « La colère dans la tragédie humaniste ».
https://journals.openedition.org › crm

des dramaturges engagés dans l'armée, ainsi que ceux qui, secrétaires de nobles, devaient parfois les suivre au combat pour consigner manœuvres et réflexions.

Dans la magistrature, Corneille et Rotrou, juristes en Normandie, furent au beau milieu des destructions causées par la guerre civile : on massacra au nom de la pureté de sa foi. Au lieu de l'affermir, elle sapa la croyance[3]. Il fut des dramaturges espions : Marlowe, et plus tard Beaumarchais, sillonnant la Manche. Puis, dans les temps modernes, Marie-Joseph Chénier (brièvement), Vigny, Hugo, Cocteau, Apollinaire etc… prirent les armes.

Le sens du mot trahison changea. Au Moyen Âge chevaleresque, le sens du mot était clair. Mais, lorsque les combats s'étendirent, les couronnes se prêtèrent officiers et soldats. Servir l'une, au gré des alliances, n'était pas nécessairement trahir l'autre ; on se posa alors la question de la foi[4]. Ainsi la scène permit de voir, en un temps relativement bref, la cause et l'évolution d'hostilités, le bruit, la violence, et la fureur qu'elles déchaînaient, et aussi les conflits qu'elles causaient dans les familles et dans le cœur humain. Le mot reprit sa connotation ancienne à l'époque du nationalisme et des grandes guerres mondiales.

Violence contient le mot viol : imposition par la force physique, d'abord, d'une volonté de puissance sur autrui. La cause peut en être la transgression d'un territoire, d'une loi ou d'un tabou, ou le châtiment qu'elle entraîne. La tragédie s'adressant d'abord à la classe des nobles, défenseurs de la nation, le sujet était familier. Ils lisaient *La guerre des Gaules*, apprenaient les classiques ainsi que la logique et la rhétorique de l'argumentation. Ces dernières permettaient de divertir, instruire et émouvoir, dans l'enceinte d'un boudoir, d'une salle, ou d'un théâtre, et serviraient plus tard l'éloquence nécessaire au conseil ou au parlement. La tirade servait l'exposition des situations et des sentiments, le dialogue en quatrains resserrait le débat, qui s'échauffait dans la stichomythie[5].

---

[3] Dans *Le Cid, Horace, and Polyeucte by Pierre Corneille*, de William Albert Nitze, Stanley L. Galpin dans ses notes sur *Polyeucte*, signale que Corneille finit par oser exprimer cette pensée agnostique de la bouche de Sévère :

Peut-être qu'après tout, ces croyances publiques
Ne sont qu'inventions de sage politique
Pour contenir le peuple ou bien pour l'émouvoir,
Et dessus sa faiblesse affermir leur pouvoir. (insertion censurée après le vers 1434).

[4] Cette évolution troubla aussi Montchrestien qui fait dire au chœur de Rosemonde :

L'on ne voit aujourd'hui que toute perfidie,
Que meurtre et trahison,
De ce monde la foi maintenant est bannie,
Justice et la raison.
La vengeance, et l'orgueil, les cruautés et l'ire,
Ont maintenant leur cours.

[5] Voir, par exemple, la progression de la scène entre Capulrnie et Brutus dans le *César* de Grévin (1561) ; le débat sur la clémence dans *Porcie* (III) de Garnier, probablement imité

Shakespeare put mettre en scène l'épopée nationale de la guerre des Deux Roses. La rapide succession de règnes, couronnés par la Saint-Barthélemy, fit, je suppose, qu'en France, mis à part *Tyr et Sidon* (1608) de Jean de Schélandre, on se tut, ou presque. En attendant Marie-Joseph Chénier au XVIII[e] siècle, ce sont nos amis d'Outre-Manche, Chapman et Marlowe, qui mirent en scène les cours contemporaines de François I, d'Henri III, et de Charles IX tandis que Montchrestien s'occupait des démêlés de Marie Stuart et d'Élisabeth Tudor (*La Reine d'Écosse*, 1601).

Pour défendre ce silence de notre tragédie, on invoqua le manque de place sur la scène française, occupée par acteurs et spectateurs et réduite à trois lieux pour les besoins de la vraisemblance – le parc, la rue et le palais. Mais surtout la Couronne et le Parlement émirent des injonctions interdisant de mettre en scène les familles royales, le clergé, la noblesse, et toute personne éminente du Tiers-État. Le Synode de Figeac, en 1579, interdit la représentation de tout personnage biblique. Henri IV, prudent après les tragédies[6] sanglantes des rues françaises, interdit dans l'Édit de Nantes de parler de ce qui s'était passé avant le début de son règne et préféra le divertissement. La flatterie envers les Grands de ce monde, protecteurs des Lettres, des Arts, et Défenseurs du royaume, fut donc confiée aux préfaces ou aux épîtres.

Mais les penseurs trouvèrent des exemples parlants dans l'antiquité ou dans l'histoire d'autres nations. La ville semblait le lieu de prédilection, sans compter que rixes et incendies faisaient partie de l'expérience commune. Le public pouvait donc extrapoler par l'imagination, et même ressentir les apprêts nécessaires à la victoire de la force : la prise et mise à sac de Troie, le carnage de Jérusalem dans les tragédies ayant pour sujet Hérode et Mariamne ou dans *Les Macchabées* (1721) d'Antoine Houdar de la Motte, les ravages de Constantinople, de Carthage et de Rome, dans *Andromaque* (1667) ou *Mithridate* (1673) de Jean Racine ou dans *Manlius Capitolinus* (1697-99) d'Antoine de la Fosse d'Aubigny, (III, v), par exemple.

Les blessés psychologiques des guerres de religion, comme Garnier, préférèrent voir la guerre portée au dehors plutôt que dans le territoire (*Porcie*, 1568, III) :

> Il me déplaît que les Romains
> S'entre-massacrent de leurs mains,
> Et que nos guerrières phalanges
> Ne vont en quelques lieux lointains
> Combattre les peuples étranges.

---

dans la scène entre Livie et Auguste de *Cinna* (1642, IV, iii) de Pierre Corneille ; ou entre Brutus et Cassius du *Charles IX, ou l'École des Rois* (1787-89) de Marie-Joseph Chénier.

[6] Mot connu dans son acception générale depuis le XIV[e] siècle.

Il ne cacha pas ses intentions allusives : Rome fournit tous les exemples nécessaires des méfaits des complots et de la guerre civile ; la guerre de Troie et ses prolongements, les rivalités entre Albe, Carthage et Rome, les conséquences tragiques des guerres rétributives et de la cupidité.

Lorsque Richelieu voulut rééduquer la Cour sur sa politique européenne, il s'entoura de cinq dramaturges qui mirent aussi en scène les combats pour les Successions[7], les guerres vengeresses, et les guerres hégémoniques où la destruction était parfois motivée par un désir de paix mondiale. Pour redresser la France, le Cardinal, prenant la plume, prit soin de la rapetisser en Francion[8], menacée d'être étouffée par les dominateurs – l'Espagne, l'Autriche et l'Angleterre – illustrés au frontispice de sa comédie historique, écrite sans doute en collaboration avec Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Europe* (1643)[9]. Les préfaces et les épîtres comparèrent le plus souvent les rois, les princes, ou Richelieu, à Hercule. Les guerres de la royauté étaient ainsi justifiées, comme travaux entrepris et comme dons de soi sacrificiels au service du monde. Plus tard, Racine se plaignit de l'absence de tragédies sur Alexandre[10] et se hasarda à comparer favorablement le roi-soleil au conquérant, sa réputation n'étant « point établie sur les embrasements et sur les ruines. » (Préface à *Alexandre le Grand,* 1665). Mais Louis XIV se défia du compliment qui transformait la guerre défensive en guerre de conquête. Les dramaturges du XVIII[e] siècle ne se privèrent pas pour montrer l'ombre du conquérant.

À cette époque, nul ne pouvait échapper à la violence, ne serait-ce que par les récits de ceux qui revenaient des guerres de Succession. Mais contrairement à

[7] La France eut un rôle diplomatique ou militaire dans les guerres de Succession de Pologne (1587-88) qui élut Henri III sur son trône (il y resta un trimestre) ; de Juliers et de Clèves (1609-1614) ; de Montferrat (1613-1617) et de Mantoue (1628-1631). Richelieu favorisa le pays local contre la mainmise espagnole.

[8] Sage précaution, car trop d'éloge cause la jalousie. Dans *David triomphant* (c. 1563), Des Masures montre la conséquence tragique des paroles inconsidérées des louangeurs de David, chef de l'armée de Saül : « Chantons l'heur de David. Saül en a tué mille / Et David, homme plus fort / En a mis dix mille à mort. » Elles causèrent la jalousie de Saül et les combats qui s'ensuivirent.

[9] La France prit part, avec ténacité, à bon nombre de conflits : outre ceux de Succession nommés plus haut s'ajoutent celui d'Espagne (1701-14) ; de Pologne à nouveau (1733-1738) ; d'Autriche (1740-1748) et de Bavière qui finit en 1778 et les autres plus vastes : la Guerre de Trente Ans, la Guerre de Sept Ans et les luttes franco-anglaises au Canada. (1756-1763). La Marine essaya de se maintenir dans la Guerre franco-anglaise de 1627-1629, franco-espagnole de 1635-1659, dans la seconde Guerre anglo-hollandaise, la Guerre franco-hollandaise et la Guerre de Neuf Ans.

[10] *Alexandre le Grand* (1665) de Racine se termine, comme chez Claude Boyer (1648) ou chez Morel, *Timoclée ou la Générosité d'Alexandre*, 1658, sur l'admiration de Porus pour la grandeur d'âme du vainqueur de Darius. Au salon de Mars, à Versailles, en 1665, on voit plusieurs pièces artistiques la célébrant : *L'entrée d'Alexandre dans Babylone*, *Alexandre et Porus*, ou encore *La famille de Darius aux pieds d'Alexandre*.

Shakespeare qui pouvait, par le mélange des genres, montrer des Bardolph et des Falstaff, rescapés de la guerre, qui traînaient dans les rues et tavernes de Londres[11], les nécessités de la bienséance française ne le permirent pas. D'où une vision parfois intellectualisée des mérites et des désastres de la guerre, parsemée de quelques récits poignants sur les destructions et les corps souffrants.

La cause des luttes armées semble bien être la transgression : l'hubris de l'homme qui se veut égal à Dieu (César, Alexandre), (Rome : véritable personnage agissant), le faux serment (*Mariamne* ; *Lysimachus*), les rivalités familiales (Œdipe/Etéocle et Polynice/père et fils/les successions orientales, les Atrée/Mithridate), le meurtre (*passim*), l'adultère (*La Troade*, *Atrée et Thyeste*), le vol et la convoitise de richesses (Tamerlan, Rome), la jalousie (Rome/Carthage ; Iago/Othello, Hérode), toutes celles incluses dans le Décalogue et leurs effets. Mais il faut aussi compter le besoin économique à court terme qui fait que, pour satisfaire leur faim, les tribus, pour un butin plus ou moins modeste, semèrent la disette créant la faim : les Barbares, Tamerlan ; la Guerre des Gaules, l'invasion des Vikings et Guillaume de Normandie dont on ne parle pas, car le sujet de l'histoire française pouvait nuire aux relations internationales, deux raisons pour lesquelles la censure ou l'autocensure eut à intervenir. C'est ainsi qu'au cours des années et surtout sous la Restauration, la censure trouva peu de pièces acceptables, car à ces deux tabous s'ajouta le fait que le public, de plus en plus aguerri au théâtre, trouvait partout des allusions et risquait de manifester avec violence sa désapprobation. Le conflit descendait alors de la scène à la rue sous l'œil angoissé des préfets de police[12]. C'était un retour aux inquiétudes passées causées par les spectacles de foire : miracles, soties etc…

Tel n'était pas, au début, le souci de la tragédie humaniste ou de la tragédie dite classique qui s'adressaient à un public d'élite : la première se posait la question du rôle du roi, du serment juré, et de la rébellion civile contre la tyrannie au nom d'un principe supérieur. La seconde, encouragée par Richelieu, cherchait à voir les relations internationales et si les petits pays pouvaient ou non résister soit à l'invasion barbare, soit à l'étau d'une grande puissance. On y trouve pourtant une peur quasi paranoïaque de toute manifestation populaire dégénérant en rébellion – surtout du peuple urbain en lieu clos et dont on avait vu les effets – ou des soldats dans l'armée, avec qui il fallait de plus en plus compter. Par conséquent les pièces, parfois sur commande, contiennent bon nombre de discours plaintifs de rois, sur la difficulté de leur tâche sacrificielle. César : « Pour leur donner la paix, mon esprit est en guerre » (George de Scudéry, *La Mort de César,* 1635, III, i), et Venceslas, (Rotrou, *Venceslas*, I, i, 37-39) :

[11] Shakespeare les mit en scène trois fois dans *Henri IV*, *Henri V* et *Les Joyeuses Commères de Windsor*.
[12] Le *Charles IX* de Chénier, puis *L'Ami des Lois* de Laya créèrent toutes deux les redoutés soulèvements populaires qui se firent de plus en plus fréquents au XIX^{e} siècle.

S'il se porte à la guerre, il fait des malheureux,
S'il entretient la paix, il n'est pas généreux.
S'il pardonne, il est mol ; s'il se venge, barbare.

Le terme *généreux* surprend le lecteur contemporain. On le trouve dans de nombreuses tragédies. Il se rapporte à l'éthique de l'aristocratie militaire qui risquait sa vie en participant aux conquêtes et défenses territoriales : les prouesses d'Hercule, de Jason ou de la conquête du Graal, illustraient donc une violence inévitable et *généreuse* puisque entreprise dans un but ouvertement déclaré et non sournois[13], notion qui évolua au cours des siècles.

Le terme est amplement discuté dans *La mort d'Asdrubal* (1647), tragédie en prose de La Serre, mise en vers par Montfleury. L'œuvre concerne la deuxième guerre punique, guerre rétributive. L'État-major, au début et à la fin de la tragédie, débat sur le crime et l'action punitive à exercer contre Carthage. Deux adjectifs à travers le texte laissent le lecteur moderne perplexe : *glorieux* et *généreux*. La gloire touche à la réputation, l'auréole lumineuse qui entoure les personnes. Pour Descartes (*Les Passions de l'âme*, 1650, art. 153, 155), la générosité consiste à estimer qu'on a utilisé ses volontés selon la vertu. Elle empêche que l'on méprise les autres, en les excusant plutôt qu'en les blâmant. Dans *La mort d'Asdrubal,* c'est dans ce sens que Lélie prend le mot : référence à la générosité d'Alexandre envers Porus. De même Amilcar réutilise le mot en rappelant à Scipion qu'il a violé les traités et sa foi, sa parole d'honneur (I, iii), et donc aurait besoin lui aussi d'en être le bénéficiaire.

Pour le jeune Lélie, donc, la *générosité* signifiait clémence, la rivalité entre Rome et Carthage n'étant, à son avis, que des combats de tigres avides de puissance[14]. Scipion tiraillé entre l'expérience passée – deux fois endeuillé par les Carthaginois qui tuèrent son père et son oncle en Espagne –, la récidive de Carthage, et l'ultimatum de Rome apporté par Caton, opta pour la cruauté au nom de la prudence : « Il faut qu'ils gémissent sous nos fers… et les priver de vie. », dit-il, et Caton, le censeur, de renchérir sur ce *généreux* dessein[15] qui « assure notre liberté »

[13] D'où la honte attachée à deux évènements : Les Noces Siciliennes le jour de Pâques 1282 ; et la Saint-Barthélemy (1572) durant les fêtes d'un mariage princier. Dans *Romulus*, 1722, Houdar de la Motte leur ajoute l'épisode du rapt des Sabines conviées à une fête. Depuis la trahison de Ganelon dans l'épopée de *La chanson de Roland*, on trouve illustrée la traîtrise dans de multiples tragédies humanistes, notamment dans *La Troade* de Garnier, *César* de Grévin, *Saül* (1572) de Jean de La Taille, etc.

[14] Dans *Nicomède*, 1651, Corneille, avec quelques entorses à la vérité historique, résume ainsi la technique hégémonique de Rome par la bouche d'Attale : « Aussitôt qu'un État devient un peu trop grand, / Sa chute doit guérir l'ombrage qu'elle en prend. » (V, i).

[15] Le même argument était utilisé par les chefs d'une rébellion destinée à renverser la tyrannie. Dans *Cinna*, 1642, la générosité pour les conjurés consiste à « faire gloire de son ignominie », c'est-à-dire à trahir le supposé tyran (III, iv, 999-1002).

car « Le sort les relevant nous jetterait à terre, / Ils porteraient chez nous le fléau de la guerre. » (I, i.)[16]. Le souvenir de la marche sur Rome d'Hannibal et de ses troupes[17] justifiait donc une vengeance rétributive autant que préventive. Scipion, évoque avec tristesse la chute de Carthage, pire que celle d'Ilion : plus de récidive possible par annihilation totale !

Un argument similaire est utilisé par Racine dans *Alexandre le Grand* et par Alexis Piron, cent ans plus tard, dans *Callisthène* (1773), inspiré de Justin, XV, *cap.* 3. Aux reproches que lui fait Léonide, sœur du philosophe, de continuer une guerre sans fin, Alexandre répond qu'il ne peut s'arrêter qu'aux confins de la terre, afin de sécuriser la paix, en imposant à l'Indien, au Gaulois, au Scythe, et à l'Africain, le même régime politique, et les mêmes croyances[18] : « Tous les voisins d'un peuple à peine encore dompté, / Sont autant d'ennemis du vainqueur redouté. » (*Callisthène*, IV, v).

Et Thomas Corneille, dans *La mort d'Annibal* (III, iii), montre le proscrit Hannibal rassemblant des alliés contre Rome :

> Cet exil qui déjà m'a fait voir tant d'États
> Vous coûte quelques soins que vous ne dites pas,
> Et pour tenir votre âme en tous lieux alarmée,
> C'est beaucoup d'Annibal, et même sans armée.

La guerre illimitée devient donc ici une course ayant pour but la tyrannie globale, au nom de la pacification, par crainte d'un renouveau de conflit. Le problème hanta

---

La générosité signifie alors l'indivision de l'âme et de l'action au nom d'un principe, au prix du renoncement d'une partie de soi. Les tragédies de Pierre Du Ryer présentent ainsi des personnages debout : Alcionée refuse d'épouser l'homme qu'elle aime, car il s'est révolté contre son père (*Alcionée*, 1637) ; Scévole conclut la mort de Persenne au nom de la liberté romaine (*Scévole*, 1644, IV, v), et Saül devient stoïque (*Saül*, 1640). Voir aussi Agamemnon qui se soumet au sacrifice requis : « Ma pitié semblerait un effet de ma peur. » (Racine, *Iphigénie* 1674, IV, vii).

[16] Les dramaturges semblent souvent s'accorder : la question se trouvait dans la Bible où Saül, contre l'injonction de Dieu et de Samuel, conserva la vie d'Agar et s'attira l'ire de Dieu, repris dans le *Saül le furieux* (1572) de Jean de la Taille. Voir aussi *La Reine d'Écosse* (1601, I) de Montchrestien : « Contre les méchants qui forcent le devoir [de punir] / Le Prince trop bénin se rend fauteur de vice » ; voir aussi Septime, en faveur de l'assassinat de Pompée, dans *La Mort de Pompée* de Corneille (1643-44, I, i) ; et *Esther* (1689, II, i), de Racine : « La vengeance trop faible attire un second crime. » C'est par peur de la vengeance que les Grecs veulent la mort d'Astyanax (*Andromaque*, III, iv).

[17] Elle est dramatisée par l'auteur en sac de la ville, entorse historique.

[18] C'est aussi ce qu'affirme le Mahomet de Voltaire (*Mahomet*, 1741, II, v), qui ne doute pas d'être l'homme du temps présent :

> Chaque peuple à son tour a brillé sur la terre,
> Par ses lois, par les arts, et surtout par la guerre.
> Le temps de l'Arabie est à la fin venu.

la France sur deux plans : à l'extérieur, la crainte d'être avalée par la puissance des Habsbourg et, à l'intérieur, la hantise des divisions qui sévissaient avec violence depuis près de deux siècles – guerres de religions et deux Frondes – prolongées par des rebellions locales. La guerre apparaît ici comme le produit de deux passions de l'âme, la peur qui chez le faible mène à la violence et la soif de paix.

C'est donc un prolongement de la guerre défensive, pour repousser l'envahisseur, qu'on trouve dans *Le Cid* de Corneille, lien avec la geste du Moyen Âge. Mais dans *La Mort d'Asdrubal*, Scipion pose des problèmes de conscience : où est la gloire lorsque « Carthage n'est plus rien qu'un objet de terreur, / Qu'un théâtre sanglant, qu'un désert plein d'horreur[19] » ? et où est la générosité dans les deux sens du terme lorsque « nos exploits guerriers / L'accablant de Cyprès nous charge de Lauriers. » (I, i, *passim*) ?

Il s'y ajoute celle, morale, de la trahison des traités, donc de la foi jurée, pour les besoin de l'expédient, dont on trouvait un exemple dans la Bible dans l'alliance entre les Gabaonites et Josué, traité qu'il respecta, mais que Saül brisa, créant massacre et disette.

Pour pacifier la conscience troublée de Scipion, Caton, l'imperturbable porte-parole de l'État, diabolise l'ennemi :

> Crois-tu donc mériter l'infâme nom de traître
> Pour avoir bien servi ta patrie et ton maître. . .
> Et fais voir sans pitié tous ces monstres d'Afrique,
> Pieds et mains enchaînés à notre République.

À l'opportunisme machiavélique et à l'obéissance passive, Scipion oppose les droits de la conscience (V, ii) :

> Qui viole sa foi pour bien servir son maître,
> N'en mérite pas moins l'infâme nom de traître,
> Et tout homme d'honneur doit souffrir le trépas
> Plutôt que de promettre et de ne tenir pas[20].

[19] *Manlius*, d'Antoine de la Fosse, *La Mort d'Achille* (1676, IV, ii), de Tomas Corneille, *Ajax* (1760) de Louis Poinsinet de Sivry, par exemple, montrent la similitude des destructions urbaines selon le type de guerre : feu, fer, carnage, et viols. Celle de la campagne avoisinante créait la disette, comme le rappelle Joad à Absalon d'un ennemi qui « vit le fer et le feu conduit par ma vengeance, / De ses fertiles champs moissonner l'espérance. » (Duché de Vancy, *Absalon*, 1737, I, i). Ce fut aussi la technique employée par Guillaume le Conquérant en Angleterre, selon Henri Suhamy (*Guillaume le Conquérant*, Paris, 2008).

[20] Comme Mercier plus tard, dans *Jean Hennuyer*, 1772, dans la scène entre le lieutenant du roi et l'évêque. Le lieutenant doit fermer la ville où sont réfugiés les protestants : « Il faut servir le trône et l'autel, au nom de l'unanimité », ce à quoi le prélat répond : « Je suis loin de répondre aux ordres homicides que vous m'apportez. » Le lieutenant insiste : « Laissez ces malheureux Huguenots subir leur sort : le Roi ne fait sans doute que prévenir leur fu-

Caton répond avec fermeté qu'en acceptant sa position, Scipion avait aliéné sa liberté d'action et ne pouvait plus qu'obéir. La remarque désabusée de Scipion montre bien une tension entre le pouvoir central et les généraux qui exécutent ses ordres, comme au temps de Montfleury : certains du parti de Condé, d'autres de celui de la couronne :

> Rome et les généraux diffèrent en ce point,
> Qu'elle a toujours ses droits, et qu'ils n'en trouvent point…
> Elle sait retirer et la gloire et le fruit,
> Et fait tomber sur nous le blâme qui la suit… *La mort d'Asdrubal*, V, ii.

La question touchait aussi celle des rapports entre les rois et leurs conseillers sur les question intérieures, comme dans Racine (*Britannicus*, 1669) ou sur les actions militaires comme dans les tragédies qui ont pour sujet la Troiade, Alexandre, Mithridate etc… Ce genre de débat honorable créait, dit-on, un affaiblissement dans l'État-major français impliqué dans les deux grandes conflagrations européennes. Caton répond avec fermeté qu'en acceptant la position, Scipion avait aliéné sa liberté d'action, et ne pouvait plus qu'obéir.

L'argumentation est doublée en miroir dans la tragédie de Montfleury par un autre débat sur la trahison et la violence que crée la guerre au sein du couple royal : en effet, Sophonie, fille d'Hannibal, exige la mise à mort de son mari, Asdrubal, qui, sachant Carthage irrémédiablement vaincue, s'apprête à la livrer à Rome, sans combat, en indiquant un passage secret[21]. Il espère ainsi sauver des vies humaines (y compris celles de sa famille). Pas de désertion, dit sa femme : le chef doit vaincre ou mourir[22]. C'est l'éthique que l'on trouve chez le vieil Horace de Corneille[23]. La situation est pleine d'ironie, puisque Scipion vient d'accepter le pacte d'Asdrubal. Or la dame rappelle au général l'avertissement de Samuel à Saül

---

reur », argument de la guerre ou du massacre préventif (III, iii) (Voir aussi *Jonathas*, 1699, I, i). Les militaires refusent alors d'être des bourreaux et Hennuyer de conclure : « On n'est jamais criminel pour refuser d'être persécuteur. »

[21] Le thème est repris en sens inverse dans *Mithridate* de Racine, quand, furieux, Pharnace est sur le point de livrer la ville aux Romains.

[22] Éthique universelle de la marine aussi bien que de l'armée terrestre dont Voltaire se moqua dans *Candide* : en Angleterre, dit-il, « il est bon de tuer de temps en temps un amiral pour encourager les autres. » Chapitre 23.

[23] Voir aussi *Les Juives*, 1582, acte IV. Le vieil Horace, indigné qu'un de ses fils ait survécu à la défaite de Rome par Albe, et de la lâcheté des soldats qui auraient dû le faire, se prépare à le tuer (*Horace*, 1640, III, vi). Éthique militaire surprenante, alors qu'on redoute, d'autre part, la révolte des soldats, des janissaires, etc.

> Pleurez le déshonneur de toute notre race. ...
> J'atteste des grands dieux les suprêmes puissances,
> Qu'avant ce jour fini, ces mains, ces propres mains
> Laveront dans son sang la honte des Romains.

de se défier de pardonner à un traître « utile » qui n'a pas de parole (foi), et qu'il faut donc supprimer : « Et toi que la valeur et la gloire ont fait naître, / Peux-tu prêter l'oreille aux paroles d'un traître ?... Garde-toi Scipion… » (*La Mort d'Asdrubal*, II, iii, *passim*). Le conseil se révéla juste, car Sophronie, simplement incarcérée, se libère et s'oppose aux troupes alliées de Scipion et d'Asdrubal, au prix de massacres de part et d'autre. Défaite, mais *généreuse*, elle choisit le suicide pour elle et pour ses enfants.

La pièce reprend en écho certaines questions posées dans les *Sophonisbe* : où est la foi, la valeur, la sagesse, ou l'amour ? Elle hante encore Montfleury, ainsi que Corneille, car elle met en cause l'éthique de la guerre. Autrefois religieuse[24], au sens de confiance en l'alliance de Dieu, la question de la foi, de la parole donnée, « était passée au domaine de l'éthique tout court[25] » et devenait débattable par expédient politique.

Pour les destructions matérielles de l'habitat et des monuments, les exemples abondent, mais Montfleury donne un résumé expressif et presque cinématographique des souffrances humaines (*La Mort d'Asdrubal*, I, iii) :

> Les uns sont étouffés sous le faix de la terre
> Qui tombe par l'effort des machines de guerre.
> Les autres étonnés ne savent où courir,
> S'ils évitent le feu, l'onde les fait mourir.
> On voit de tous côtés nos femmes désolées,
> Nos soldats égorgés, nos filles violées.
> Nos pères dans leurs lits rencontrent leur tombeau,
> Nos malheureux enfants sont meurtris au berceau.

La violence inhérente à la guerre était autrefois réduite par le combat singulier, jugement de Dieu, qui épargnait la destruction de toute une armée[26], puis par l'ordre qu'il était permis d'attaquer et de combattre seulement le soldat en face dans les batailles rangées, idéal qui n'était pas toujours réalisé. On en retrouve pourtant quelques vestiges dans la trilogie de *David* de Des Masures, et plus tard

[24] La question fut soulevée dans le prologue des *Contes de Canterbury* de Chaucer (1392), avec une référence au Christ et à Platon (vers 739-42). On la trouve dans *Jephté* (1555) de George Buchanan et *Abraham sacrifiant* (1550) de Théodore de Bèze et elle redevint à l'ordre du jour, à cause des renversements des alliances européennes.

[25] Pour ce même souci à l'époque contemporaine, voir l'excellent livre de l'Anglaise Shirley Williams : *God and Caesar. Personal reflections on Politics and Religion*, London, 2003.

[26] Voir Kwame A. Appiah, *The Honor Code* (New York, London : W. W. Norton and Co., 2010, 27) ; et la longue épitre de Louis de Masures, précédant sa trilogie de David. Le Concile de Trente (1563) ne voyait plus dans le combat singulier le jugement de Dieu comme au Moyen Âge ; dans les tragédies sur la guerre de Troie, il a perdu toute valeur morale ; dans le duel, il ne sert plus que l'honneur et la vengeance privée, rapidement remplacés par l'assassinat.

dans *Romulus* (1722, II, ii) d'Houdar de la Motte, dédié au Régent. Tatius, ennemi de Romulus, rend hommage au fondateur de Rome qui, bien qu'attaqué, modère sa vengeance en arrêtant le combat :

> Arrêtez, a-t-il dit ; calmez votre furie,
> Soldats de Tatius ; il y va de sa vie.
> Vous, Romains, suspendez d'inutiles exploits :
> Il est en mon pouvoir ; nous réglerons nos droits.

La mission du chef de l'armée est de maîtriser ses soldats, et de les bien traiter. Mais l'armée était aussi composée de mercenaires pour qui l'intérêt patriotique passait au second plan, après l'appât du gain : « De meurtre et de butin la soldatesque avide / Ne vous suivra que trop où son penchant la guide », dit Léonide à Alexandre. (*Callisthène*, IV, v)[27]. Dans *Osman* (1656), Tristan l'Hermite montre les conséquences de ne pas écouter les doléances de ses troupes (*Osman*, I, iii, et IV)[28]. N'étant pas satisfaits, les janissaires tuent Osman et mettent sa tête sur une pique au sérail (*Osman*, V). Un combat non moins épique se trouve dans *Mithridate* (1673) de Racine, dans des circonstances opposées car il rejoint, avant de mourir, le foyer familial.

Dans la guerre civile ou militaire, comme parfois après des concerts de Rock stars ou des rencontres sportives, la fureur pouvait devenir contagieuse. L'individu dans une foule égarée, hors de lui-même, possédé, risquait de commettre des actes inconcevables autrement, comme lors de la mort de Coligny, âgé de 80 ans : « On précipitait son corps déchiré. Guise foulait aux pieds ses cheveux blancs. » (Louis-Sébastien Mercier, *Jean Hennuyer*, 1772, II, v).

La désacralisation du corps d'un ennemi à terre était pourtant la pire offense, comme cruauté gratuite. La Grèce valait bien l'Orient : Ajax tirant Patrocle sur la grève (Louis Poinsinet De Sivry, *Ajax*, 1760), Pyrrhus traînant Hector sous les murs de Troie (Racine, *Andromaque*) ; mais quelle honte dans une guerre entre chrétiens (*Jean Hennuyer*, II, v) ! La question de laisser le corps sans sépulture, comme punition de la rébellion armée, débattue dans les pièces grecques importait aussi pour les chrétiens. L'Antigone de Garnier s'indigne au nom de l'humanité : « Souffert mon propre frère être des loups pâture… / Mon frère, mon germain, de

[27] Dans *Les Juives*, IV, iii, Garnier utilise aussi un terme dérogatoire, « soudards », indomptés par leur chef, Nabuchodonosor. (Shakespeare aussi, dans *Coriolan*, note Henri Suhamy). Dans *Timoclée* (1628), l'héroïne se plaint des viols et des rapines des soldats ; le soldat jaloux des capitaines de Schélandre, dans *Tyr et Sidon* (1608), se plaint des promesses de butin non-tenues ; de même, dans *Osman*. Les deux auteurs, militaires, savaient de quoi ils parlaient.

[28] Orcane, chef d'une délégation de janissaires mécontents, affronte l'empereur prêt à abandonner Byzance prétextant le manque d'ardeur de ses troupes. Le délégué exprime leurs doléances – abandon de Byzance sans consultation préalable, retard du partage de butin promis et demande d'exécution du Grand Vizir, du secrétaire et de Lodia. Il s'ensuit une poursuite épique, suivie de la mort d'Osman.

même ventre né[29]. » Dans *Mariamne* et dans *Osman* d'Alexandre Hardy, les corps même mutilés sont du moins ensevelis dans un monument. Chez d'autres auteurs, ils s'élèvent, transfigurés, car la mort, de la Renaissance à l'art baroque, n'est souvent qu'un passage désagréable, mais libérateur. Ainsi dans la *Sophonisbe* (1596) de Montchrestien (acte V), Massinissa se demandant s'il doit répondre au désir d'aide suicidaire de la reine, dit avec compassion : « Meurs donc pour revivre immortelle. »

Au-delà de décisions cruelles, violentes, mais raisonnées, il exista celles impulsives d'êtres pas foncièrement mauvais, mais caractériels et dont les réactions furibondes procédaient de l'automatisme de leurs esprits animaux[30]. Aristote analyse les motifs de la colère, non de la colère juste et punitive, comme le tyrannicide, mais de la passion irraisonnée. Elle est souvent causée par le hasard ou la contrainte restreignant la nature ou l'habitude, ou par un désir irrésistible de la haine, de l'envie, de l'émulation qui mène à une dispute, à un combat ou à un désir douloureux de vengeance : Athalie ou Mariamne traumatisées par l'expérience vécue de la cruauté des massacres, par exemple.

Sénèque considère la colère comme une folie temporaire, qui pousse au mal et obscurcit le jugement. Créée par la peur et l'angoisse, elle n'est pas apaisée en entendant la vérité. Ainsi Hérode le Grand, respecté pour son intelligence et sa circonspection dans ses relations avec Rome, se dit « bourrelé dans l'esprit de passions contraires » entre deux loups passionnels[31]. Incapable de gérer ses sentiments[32] et ses relations familiales, pris au piège par sa sœur, il ne peut croire les témoignages de l'innocence de sa femme, tergiverse, la fait tuer, se repent et se détruit ainsi que les bienfaits de son règne ; de même Justinien que la calomnie

---

[29] Ceci faisait aussi partie des persécutions huguenotes. Quant aux acteurs, il fallut longtemps pour qu'on la leur accorde.

[30] Parmi les passions, il note la colère, le désir, la pitié, la terreur, la haine, l'envie, l'émulation, la dispute, le désir douloureux de vengeance d'un mépris non justifié.

Pour Spinoza, la colère diffère de la haine : elle entraîne une action négative, un désir de punir qui mène à la violence. Elle peut être satisfaite par le repentir, l'humiliation ou la considération de l'autre.

[31] Alexandre Hardy, *Mariamne*, 1610, IV, 2. *Homo homini lupus*. Dans les Fabliaux le loup représentait la force violente et cruelle. Plus tard, La Fontaine utilisa l'image dans les Fables ainsi que Claude II Audran dans *Mars sur un char tiré par des loups* (n. d.) au plafond du Salon de Mars à Versailles. En 1967, Reggiani utilise le symbole pour exprimer son angoisse de l'invasion dans *Les Loups sont entrés dans Paris*.

[32] Voir Voltaire, *Hérode et Mariamne* (1725) : on pense à l'Arnolphe de Molière. La passion du roi le détourne de son rôle de roi et suspend son projet de lutte systématique contre les Parthes :

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.

tourne contre Bélisaire, l'appui militaire de son trône (Rotrou, *Bélisaire,* 1643)[33]. L'ire peut être aussi le fruit du mépris, de la vexation ou de l'outrage : l'impératrice Théodora obnubilée par ses humbles origines ; Cléopâtre, bafouée, changeant de mère en marâtre (Corneille, *Rodogune*, 1644, I, iv), ou Manlius, privé de triomphe, se muant de défenseur en ennemi de son père (*Manlius Capitolinus*).

La colère peut être rentrée, réfléchie et sublimée ou même hypertrophiée, mais la Fureur est son excès et la rage, son point extrême. Elle se nourrit elle-même, s'aveugle par ses fumées et va en crescendo, comme dans *Aman* de Montchrestien (v. 559-570). Elle entraîne des effets immédiats et irraisonnés, comme chez Hérode, ou un repli sur soi, comme chez Achille, ou encore un courant d'actions implacables et opiniâtres, comme chez l'impératrice. Selon Sénèque, cette fureur n'a pas de valeur militaire, puisque les hordes germaniques furent défaites par la discipline des légions romaines[34].

Qui dit discipline militaire dit obéissance inconditionnelle. Oui, mais quelle part d'initiative a le général ? Celle d'exécution, et non de décision. Rodrigue enfreignit la consigne mais ramena ses nobles ennemis au roi après avoir gagné la bataille ; puissant, il est félicité. Mais Manlius, revenu victorieux, est en butte à la jalousie de Torquatus, son père, et condamné par le sénat (*Manlius Capitolinus*). De la Fosse voulut-il répondre à Corneille ou à Otway ? Le reste de la pièce nous le montre impulsif et vindicatif. On applaudit donc souvent Ulysse, bon diplomate qui par la ruse réussit à renouer l'alliance entre Agamemnon et Achille. Car l'intelligence et la prudence sont aussi des armes guerrières, comme la feinte (*Horace*) et le guet-apens (*Le Cid*). Le machiavélisme pouvait parfois servir ; mais non la trahison comme celle d'un officier d'Alexandre qui, jaloux, selon la fable, flatta son amour-propre et lui enjoignit d'attaquer une citadelle et en revint seul indemne.

Pour Descartes, les passions sont des émotions subies, extérieures au sujet, fortifiées par les esprits animaux (le tigre !) et visibles par ses effets corporels[35]. Elles ne sont pas toutes mauvaises mais doivent être réfrénées. Dans les *Pensées* (1669), Pascal reprend les arguments de Plutarque et de Sénèque : la haine n'a aucun sens. Les ténèbres et les passions illégitimes sont, dit le philosophe, des corruptions de notre nature qui est toute connaissance et tout amour, mais que le milieu

[33] Théodora, après avoir essayé de faire tuer Bélisaire par trois hommes, allait le faire elle-même, lorsque Justinien l'arrêta ; elle prétendit alors qu'il lui faisait la cour, en montrant une lettre adressée à une autre femme. Justinien ne sut que faire et bannit son général. Voir *Bélisaire* par Desfontaines (1637), Rotrou (1643), Étienne De Jouy (1818). L'opiniâtreté d'Aman contre Esther est aussi digne de celle du futur Javert des *Misérables* de Hugo. De même, dans la guerre, les assauts répétitifs d'Hannibal ou de Mithridate contre Rome.

[34] Sénèque, *De la colère*, Livre I : Ses symptômes physiques sont « le visage audacieux et menaçant, le front sinistre, l'air farouche, la démarche précipitée, des mains qui se crispent, un teint bouleversé, et ces soupirs fréquents qu'elle pousse avec effort… Ses yeux s'enflamment, étincèlent… ses cheveux se dressent et se hérissent… ».

[35] *Des Passions de l'âme*, article 27-29.

où nous vivons n'est pas capable de satisfaire[36]. « Néron, las de se faire aimer, désire se faire craindre » (Racine, *Britannicus*, 1669, I, i) et, avec une « férocité naissante » et hypocrite (III, ii), embrasse son frère, « mais c'est pour l'étouffer. » (IV, iii, 1314). Son désir de domination devient vite désir lubrique et criminel. Achille, à qui Agamemnon a volé Briséis qu'il aime, boude au contraire (Poinsinet, *Briséis ou la colère d'Achille,* 1759), et Ajax, vexé, cause la destruction de la flotte grecque – deux chefs d'armée qui, par gloriole, agissent en contradiction avec la cause pour laquelle ils avaient combattu[37]. Dans *Callisthène*, Alexandre, conscient de son irascibilité, demande au conseiller de mettre un frein à son orgueil. Mais, après quelques échanges pacifiques, Callisthène se relance dans une grande tirade explicative de sa position. Alexandre, qu'on imagine blanc de colère, prononce peu de mots, mais prend des mesures à ne pas oublier[38].

La torture exista de tout temps, pour extirper des informations et servir de dissuasion. La tragédie humaniste voit dans les punitions corporelles le châtiment de Dieu pour la culpabilité collective.

Pour avoir violé le premier commandement, brisé sa « foi » en soutenant le roi d'Égypte contre Nabuchodonosor[39], Sédécie, roi de Jérusalem, persuade ses soldats « enchaînés dans une prison obscure, tenus en serre étroitement liés, / Le col en une chaîne, et les bras et les pieds », qu'ils paient leurs transgressions (Garnier, *Les Juives*, 1582, IV). La prison a ses mérites, comme dans *Richard II* de Shakespeare. Elle permet de réfléchir sur la liberté et de méditer sur la mort[40]. La cruauté trouve sa valeur, comme dans *Médée* ou *Le roi Lear*, en tant que punition de la folie des hommes : en aveuglant, elle ouvre aussi les yeux des parents sur leur responsabilité envers la génération à venir ; ainsi Sédécie, Jason et Thyeste, par exemple, forcés de contempler la mort de leurs enfants, dont ils sont privés. Sophonisbe et Nitetis (Madame de Villedieu, *Nitetis*, 1664), ne pouvant plus les pro-

[36] Sur les arguments des Jésuites pour séparer haine et guerre, voir *Les Provinciales* (1657).

[37] Ajax a un moment de folie, dit Sophocle, traduite par une hallucination. Il prend ses compatriotes pour des ennemis, les Atrides et Ulysse pour des animaux domestiques qui privaient les Grecs de nourriture. Poinsinet préfère la destruction de vaisseaux, plus acceptable pour l'âge de la sensibilité.

[38] Couper les lèvres du philosophe et l'enfermer, lui et sa femme dans une cage à chien, suivant Alexandre dans sa course vers l'Inde, ne semble guère un châtiment rationnel. Donner Lysimaque aux lions pour avoir apporté au pauvre homme de quoi finir ses jours et ses souffrances, semble également excessif (Monsieur de Caux de Montlebert, *Lysimachus*, 1737). Mais les historiens ne sont pas sûrs qu'il ne s'agit pas ici d'une métaphore.

[39] Tyran militariste (*Les Juives*, II, 194-195), qui fait ce qu'il lui plaît, à l'égal de Dieu (III, 928), et donc suppôt de Satan. Sédécie était donc pris entre trahir un idolâtre ou renier sa foi.

[40] Du Ryer, *Scévole* (1644-1646, IV, v) : « Je suis Romain et j'aime la liberté », Corneille, (*Œdipe*, 1659, III, v) : « Le faible triomphe par la mort. » Pas uniquement le faible, diraient Mithridate, Sophronie, Sophonisbe etc., mais le généreux vaincu. Comparer avec Racine sur la mort (*Bajazet*, 1672, II, iii) : « Elle finit le cours d'une vie agitée. »

téger, tuent les leurs, par désespoir, pour leur épargner les pires souffrances des violations corporelles.

Car la torture s'utilisait pour l'information, et aussi comme punition exemplaire. « Nul ne roue mieux que moi », rapportent Voltaire et Joseph de Maistre après lui[41]. Hérode dans sa furie, puis Cambise, par cruauté sadique dans *Nitetis*, (II, vi), cherche sa gloire dans le raffinement des supplices :

> Inventons pour Smiris quelque nouveau supplice ;…
> Il en faut trouver un, dont l'horreur inouïe,
> Fasse même trembler l'infernale furie ;
> Un qui fasse avouer aux siècles à venir,
> Que moi seul j'ai trouvé le moyen de punir[42].

La vengeance est un plat qui se mange aussi froid. C'est le message d'*Atrée et Thyeste*, 1707, de Crébillon, puisque vingt ans après la transgression de son frère, Thyeste, pendant une libation faussement réconciliatrice, Atrée lui fait boire le sang de son fils. La leçon semble être qu'il est des réconciliations qui n'en sont pas, comme dans les offenses mal cicatrisées de l'Histoire ? On pense aux Huguenots et à l'envoi constant d'agitateurs Habsbourg pour troubler la France et l'Angleterre, et créer de la confusion pour affaiblir l'ennemi. Guerre intérieure et extérieure se confondent alors. Houdar de la Motte insista sur l'évocation des tortures infligées au fils de Misraël[43] :

> Tout son sang a jailli sous les verges cruelles.
> Ils essayaient sur lui des tortures nouvelles.
> Ses membres par le fer tour à tour déchirés,
> Sont aussi par le feu tour à tour dévorés.
> Ses yeux mêmes, ses yeux qu'au Seigneur il élève
> Arrachez et brûlants…

---

[41] Joseph de Maistre, *Les soirées de Saint-Pétersbourg*, 1821.

[42] « Que la punition soit proportionnelle au crime », dit W. S. Gilbert, après Voltaire, dans *Le Mikado*, 1885.

[43] (*Macchabées*, 1730, I, iv). Qui dit référence aux Juifs dans les pièces de cette époque suggère souvent en même temps les Huguenots, comme dans *Les Juives* (1583) de Garnier, *Esther* (1689) de Racine, ou *Gabinie* (1699) de de Brueys. Les allusions continuèrent pendant près de deux siècles. Deux tragédies s'étaient produites à la suite du siège de la Rochelle, en 1622 et 1627 (cité par J. S. Street dans *French Sacred Drama from Bèze to Corneille*, Cambridge University Press, 1981, p. 307, note 45). En 1685-86 il y avait eu les dragonnades, où les soldats étaient encouragés par leurs chefs à piller, violer et tuer au vu et au su de leur famille les Huguenots récalcitrants. Les incidents continuaient sporadiquement, comme la répression des Camisards (1702-1703), à mesure que certains protestants revenaient de leur exil. On en signale encore en 1762 (affaire Calas). Les lettres et les écrits d'Élie Benoît, auteur de l'*Histoire de l'Édit de Nantes*, publiée en Hollande en 1695, continuaient à passer en France.

Les dramaturges semblent avoir pressenti que la parole est encore action sur le corps du spectateur qui, par le système nerveux, ressent même des années plus tard ses blessures passées : moyen auditif et visuel de réveiller la sensibilité de leurs contemporains ? L'autre étant toujours réifié, il fallait le montrer sanglant, vitupérant comme dans *Le Cri* d'Edvard Munch. La fureur de certaines violences déshonore l'action militaire, s'écrie Priam qui apprend du Messager les détails de la mort de son fils : « Il insulte au corps mort, et d'un bras furieux, / Le front lui déshonore et lui poche les yeux. » Priam répond : « Qu'est devenu l'honneur ! les Mânes violées / Sans honte, sans respect un Cadavre fouler !... Maintenant peux-tu dire, ô lâche cruauté, / Que tu passes toi-même en inhumanité. » (Montchrestien, *Hector,* 1601-1604, V, v. 2203-2204 ; et 2207-08 et 2212)[44].

La France oscilla entre ces représentations crues et le débat intellectuel en relisant Aristote. La guerre étrangère débarrasse les pays des factieux, dit Tristan, écho de Garnier. L'édit contre le duel allait dans ce sens. La nouvelle échelle des valeurs avait pour conséquence une révision de la justice qui toucha particulièrement les juristes. Ainsi Rodrigue et Chimène, selon leur éducation nobiliaire, trouvaient tous deux naturel que Rodrigue payât par son sang celui de Dom Gormas qui l'avait provoqué en duel (interdit). (*Le Cid*, 1636, II, iii). Mais, après avoir gagné la bataille de Valencia, Rodrigue gagne non seulement ses galons de général mais aussi Chimène. Pour ménager la sensibilité des deux jeunes gens, le roi, dans l'embarras, l'envoie en détachement poursuivre les Maures hors d'Espagne. De même, Horace, « guerrier magnanime », est renvoyé au combat pour le pardonner d'avoir tué sa sœur par zèle pour la gloire de Rome. Ce débat propagandiste entre l'ancienne éthique nobiliaire pour soi, et le réalisme du service pour l'État, était destiné à éduquer la cour ainsi que le parterre[45]. On assiste à une hiérarchisation des éthiques, pas nécessairement selon leur pureté, mais selon une vision nationaliste englobante qui met au sommet l'intérêt de l'État dont le roi est le gardien et le dépositaire.

Plus osé encore, dans *Venceslas* de Rotrou, Ladislas, fils du roi, meurtrier d'intention et fratricide par erreur, reçoit contre toute attente le pardon du roi qui manœuvre pour faire accepter sa décision par le conseil ; le roi lui cède le trône pour respecter la loi qui l'obligerait à le condamner comme sujet, afin d'éviter une guerre de Succession[46]. L'Orient et la Divine Porte avaient la réputation d'extrême

[44] Écho de Rabelais : « Où est la foi ? Où est la loi ? Où est la raison ? Où est l'humanité ? » (*Gargantua*, 1532-1564). Voir la *Sophonisbe* (1596) de Montchrestien et *La mort d'Asdrubal*, III, i.

[45] Voir Jean-Pierre Seguin, *L'Information En France Avant Le Périodique: 500 Canards Imprimés Entre 1529 Et 1631*, Paris 1963 **;** ou Marie-Hélène Davies, *Reflections of Renaissance England*, 1986.

[46] Le prince s'attend aussi à ce que Cassandre, aimée de lui et de son défunt frère, exige la peine capitale : « Le coup qui me tuera pour venger son injure / Ne sera qu'une heureuse et

violence dans leurs luttes pour la Succession. Murat IV (1635), ayant accédé au trône par conspiration, continuait le rite de passage du sultanat en faisant tuer son beau-frère, deux frères, et étrangler son grand vizir (1635-1638). Corneille, par allusion[47], puis Racine, ouvertement, se donnant Eschyle comme référence pour avoir osé traiter un sujet si récent, puis Pradon et Voltaire, mirent en scène la tradition sanglante de la Divine Porte.

Le trône est un sacerdoce qu'on ne doit pas refuser, à conquérir ou à garder au besoin à la pointe de l'épée pour l'héritier légitime. Dans *Rodogune* (V, i, 1525-1529), Cléopâtre, reine de Syrie, est prête à défendre sa position de reine jusqu'à la mort, la sienne, et celle de ceux qu'elle médite d'empoisonner :

> Dût le peuple en fureur pour ses maîtres nouveaux
> De mon sang odieux arroser leurs tombeaux,
> Dût le Parthe vengeur me trouver sans défense,
> Dût le ciel égaler le supplice à l'offense,
> Trône à t'abandonner, je ne puis consentir.

Contemplant les tribulations de leurs pères, il y eut des princes qui ne voulurent ni vivre par l'épée, ni mourir par elle, comme Calyphas, fils de Tamerlan. La royauté se fit lasse et la tragédie redevint une histoire de palais-boudoir entre personnages royaux qui se minaient et conseillers anges ou démons flatteurs, comme chez Racine. Il faut réveiller la tragédie comme contemplation du destin, celui des appelés par leur naissance à périr ou à occire, notamment dans cette fonction de défenseurs du royaume. Les pères et les mères gourmandent leur progéniture de ne pas s'armer pour reprendre un trône. Prusias trouve à Nicomède un manque d'ambition : « Quelle fureur t'aveugle en faveur d'une femme ? » (*Nicomède*, V, viii). Attale, reconnaissant les droits de son frère, le délivre des fureurs usurpatrices de sa mère et lui concède le trône. Dans *Cosroès* (1648, I, iii) de Rotrou, c'est le satrape Palmyras qui encourage Syroës, héritier légitime, évincé par sa belle-mère, à lutter pour sa succession[48]. Il l'assure du soutien de l'armée, des satrapes, des vengeurs de l'assassinat du roi précédent, et de certains rois dépossédés : encore faut-il qu'il ait le courage de se battre pour renverser la tyrannie, et restaurer une monarchie fondée sur les lois. C'est de nouveau Mardesane, son frère, qui le lui concède ; mais, à cause de Syra, il est malgré tout forcé de le conquérir à la pointe du cimeterre. Au peuple pusillanime succède, dans la tragédie, une série de rois et princes légitimes qui refusent leur destin de chefs et de guerriers.

---

légère blessure. » (*Venceslas*, V, iv, 1447-1448). Pascal avoue dans *Les Pensées*, XXI : « Les États périraient si on ne faisait ployer souvent les lois à la nécessité ».

[47] Quelle était en effet la différence entre l'accession d'Octave et celle de Murat (*Cinna*, 1640, I, iii) ? Remarquer l'éloquence du conjuré.

[48] Cette question de la légitimité hante les pièces historiques de Shakespeare, ainsi que *Le Roi Lear*.

Mais telle n'est pas la succession d'Alexandre, rappel des morts de rois où le successeur n'était pas désigné. Dans *Lysimachus*, (1737), Caux de Montlebert dramatise les conflits d'ambitieux au sein de l'armée que Lysimachus (et non Perdiccas ou Craterus, entorse historique) doit résoudre en un jour (tragédie classique). Pour le fond, c'est un mélange des genres : rivalité entre chefs militaires, honnêteté et fourberie, projet d'attentat contre le prince et soulèvement militaire, comme dans les pièces historiques de Shakespeare ; confusion d'identité et enfant retrouvé, comme dans les comédies. C'est le *secret* bien intentionné sur l'identité de Philippe/Agatocle (IV, v) qui fait que le préposé, à la fois lucide et aveugle, se fourvoie et accomplit malgré lui le destin prédit par l'oracle.

On y trouve une belle parodie des dramaturges de l'époque par la bouche du satanique Cassander : des Corneille, Crébillon, Lagrange, Montfleury, Pradon, etc.[49], occasion non seulement de railler la littérature du temps, mais aussi la geste d'Alexandre, trouble-fête de l'Inde pacifique :

> La crainte et le remords sont d'une âme commune
> Que touche faiblement le soin de la fortune.
> Mais un cœur bien épris du désir de régner,
> Pour monter à ce rang ne doit rien épargner.
> Les plus grandes fureurs deviennent légitimes.
> Le Trône est un Autel ; il lui faut des victimes…

Lysimaque arrête la calomnie du tentateur pour défendre le conquérant : « Contre eux, ce fier Vainqueur, marchant à force ouverte / Par la fraude jamais ne médita leur perte » mais, les ayant soumis, il s'en fit des amis (IV).

La guerre n'est pas toute négative. Palliatif contre la guerre civile et contre l'impatience, comme l'ont dit Garnier (*Porcie*, III), puis Tristan dans sa préface à *La Marianne*. Alexandre et Porus galvanisent leurs troupes par leur éloquence et l'exemple de leur bravoure : le combat est un remède contre l'oisiveté, l'amollissement et l'occasion de prouver sa valeur virile (*virtù*). « Ils se plaignent qu'au lieu d'éprouver leur grand cœur, / L'oisiveté d'un camp consume leur ardeur », dit Porus, dans l'*Alexandre* de Racine, et Alexandre reprend dans *Callisthène* (III, v) :

> Il est temps qu'aux loisirs succèdent les exploits,
> Et que votre valeur se réveille à ma voix …
> Mais le délassement se mesure aux travaux.

Le même argument reparaît dans l'épitre dédicatoire de *Regulus* (1687-88), de Piron.

[49] Voir D. Roland, *Esprit des Tragédies et tragi-comédies qui ont paru depuis 1630 jusques en 1761, par forme de dictionnaire* (Paris, 1762, tome I).

La sensualité détruit le guerrier. La sirène l'amollit et s'oppose à la femme légitime, pilier de la royauté. La tragédie affirme que l'indulgence conduit à la mort, aussi sûrement que le sacrifice d'une partie de soi. Le courageux Titus tronque sa passion pour éviter de laisser le trône vide, occasion de guerre civile (*Bérénice*). De même Octave, épris d'assassinats et de proscriptions, doit se muer en Auguste pour pouvoir continuer à régner grâce à Livie, la femme légitime, caryatide de la monarchie, qu'il rabroue, mais dont il finit par écouter les conseils de souplesse (*Cinna*).

L'amour romanesque confond, dit Smiris, « les droits de la Houlette avec le Diadème » (Villedieu, *Nitetis,* II, iv.). On retrouve la même éthique chez les Laodice, Émilie et Sophonisbe de Corneille, ainsi que chez la fille d'Hannibal, Élise (*La mort d'Annibal*, III, i) :

> Sans égard à l'amour, de pareils hyménées
> Ne font que décider des grandes Destinées,
> Et quand on voit par où bien remplir ce qu'on est,
> Aimer ou n'aimer pas est un faible intérêt[50].

On trouve un autre attrait du mariage politique, comme frein de l'intolérance religieuse dans *Gabinie*[51]. Serena, femme de Dioclétien, pousse la jeune fille éponyme à épouser l'empereur, comme un pion sur l'échiquier, pour modérer sa fureur contre les chrétiens. Reines et princesses, comme les rois, sont donc amenées par le destin de la naissance à sacrifier leurs émotions. Ce sacrifice peut entraîner la mort : Iphigénie l'accepte en vue de la mission de la guerre de Troie. L'épouse de Syphax, Sophonisbe, reine numide, utilise ses deux maris tour à tour pour assurer son trône contre l'assaut de Rome. Car les reines aussi manipulent ceux qui peuvent les servir : Syphax vaincu, Sophonisbe, politique, se tourne vers Massinissa, qui l'abandonne pour sauver son propre trône, mais lui envoie par compassion le moyen de se libérer par une « belle mort » : coupe empoisonnée ou fer, selon l'auteur[52].

Sacrifiés ou sacrificateurs de naissance royale sont pris entre le service à l'État et des passions qui créent des complications fatales : rivalités meurtrières

[50] Voir aussi l'excellente introduction à la pièce de Thomas Corneille de Caroline Descotes (2010) : http://bibdramatique.huma-num.fr/corneillet_mortannibal#III.
[51] Comme celui de la pièce, des dilemmes religieux, causant des atermoiements de mariage se retrouvent dans *Zaïre* de Voltaire (1732, IV, ii) et dans *Mérope* (1743), avec une scène sanglante à l'autel (V, vi), ainsi que dans Piron, *Fernand-Cortés* (1744).
[52] Notons entre autres M. de Saint Gelais, Montchrestien (1601), Montreux, Corneille, Mairet (1634) et bien d'autres. En Angleterre, elle inspira Marston (1606), David Murray (1610), Nathaniel Lee (1676), Henry Purcell (1685) ; en Allemagne Daniel Caspar von Lohenstein (1680) et en Italie Antonio Caldara (1708).

entre pays, dans les familles et guerres civiles. Ce n'est qu'en mourant que Mithridate cède la belle Monime à son fils Xipharès[53].

Le sujet est poussé à son paroxysme dans le sort réservé aux femmes pendant et après une guerre : le viol servait à affaiblir et humilier l'adversaire, autant qu'à assouvir les besoins des guerriers. Butin de guerre, reines et princesses n'avaient plus la liberté, mais dans certains cas, elles pouvaient par le mariage panser les blessures et ramener l'illusion d'un retour à l'ordre et à la paix. Prisonnières de marque au palais dans les tragédies d'inspiration grecque, elles perdaient tout droit civil dans les tragédies romaines, devenaient esclaves, et subissaient donc une dégradation sociale. La tragédie insiste sur le contraste entre le moi intérieur de ces femmes blessées dans leurs émotions et les exigences de leurs agresseurs amoureux : Marianne et Hérode, Andromaque et Pyrrhus, Astérie et Tamerlan, ou Briséis ballotée entre Achille ou Agamemnon, entre autres. Hermione exprime sa xénophobie pour Andromaque, la Phrygienne, qui ose la supplier d'égale à égale, pour son fils, par solidarité féminine (*Andromaque*, III, iv). Les risques étaient gros dans le cas d'un refus : l'une risque sa vie, l'autre la vie de son fils, la troisième celle de son père et la quatrième celle de sa patrie :

> Si ma main est pour vous sans appas,
> Madame vous pouvez ne vous y rendre pas [à l'autel du mariage]…
> Cependant de mon bras je pourrai disposer,
> Et quand sur vos remparts le carnage et la flamme
> Aux dernières horreurs exposeront votre âme
> Vous n'aurez pas sujet, dans vos cris superflus,
> De m'imputer des maux que vous aurez voulus.[54]

Car le conquérant aime que ni la cité, ni la belle qu'il assaille ne lui résistent. Il efface le passé pour continuer la conquête. Tournons la page. Pardonnons le passé, dit Hérode. Mais qu'y a-t-il à pardonner ? Comme le dit Voltaire, plus tard, massacres et viols font partie de la tradition guerrière[55]. La femme récalcitrante devra donc être punie pour laisser ses souvenirs entraver le futur. « La plus belle couronne est pesante à porter, / Quand elle est un présent qu'on force d'accepter » (*Nitetis*, I, i).

Il ne faut pas croire pourtant que toutes les femmes prisonnières d'un absolu pouvoir, comme le dit Tristan[56], n'eurent droit qu'à des jérémiades ou des déplo-

[53] Voir, sur la pièce, les réflexions d'Arnaud Rykner, « Mithridate ou beaucoup de bruit pour rien. Racine, le politique et le tragique ». Suzanne Guellouz. Racine et Rome, Paradigme, p.199-205, 1995. halshs-0630082.
[54] Thomas Corneille, *La mort d'Achille*, 1676, IV, ii.
[55] Certains ne l'entendaient pas ainsi : Timoclée, sœur de Théagène, se venge du capitaine d'Alexandre qui l'a violée, le lapide et le jette dans un puits (Hardy, *Timoclée*, 1628). Hardy aimait beaucoup le lien entre viol et puits (Voir *Scédase*).
[56] *La Marianne*, 1636, IV, ii.

rations, comme Mariamne par exemple. Prises de guerre courtisées, elles troublent le dominateur par leur résistance et lui font manquer à ses devoirs, à ses alliances : elles tergiversent (*Ajax*), font attendre (*Andromaque*) ou refusent. Avant de se rendre à l'autel où elle a l'intention de se suicider, Andromaque s'assure de la survie d'Astyanax, son fils. Reines vaincues, avant de choisir la « belle » mort libératrice, elles luttent encore. Sophronie livre une dernière bataille, allume, comme Didon, un bûcher, tue ses enfants, se poignarde et y monte, aidée par Amilcar. La sinueuse Cléopâtre de Jodelle (*Cléopâtre captive*, 1553) joue toutes ses cartes sur Octavien : celle de l'ambition et de la cupidité, en faisant miroiter les richesses d'Égypte, et celle de la tendresse maternelle. Elle ne reçoit qu'un accueil froid du frère d'Octavie[57]. Au chapitre XXI des *Pensées*, Pascal reconnaît le suicide comme affirmation de la liberté de l'esprit contre la force et la violence, mais dit qu'il n'apporte rien[58].

Pourtant, sans être toujours chargées d'un royaume, les aristocrates féminines n'étaient pas toutes ennemies de la guerre. Le héros militaire les séduit, comme Desdémone dans *Othello*, Chimène dans *Le Cid*, Sophonisbe revoyant Massinissa (*Sophonisbe*, IV, i) ou Hersilie (*Romulus*, I, i) et, comme les dames de la Cour, elles frémissent à la vision et aux récits des héros. Réfléchie, comme Léonide, sœur de Callisthène, qui voit les mérites d'une guerre qui fait taire les rivalités entre cités, mais regrette les dommages collatéraux. Elle condamne la fureur d'un conquérant qui ne sait plus quand s'arrêter (*Callisthène*). Car la guerre oublie le corps du soldat, machine de guerre, « pauvre espèce », n'appartenant qu'au Tiers-État, comme les pauvres hères de l'ennemi, empêcheur à faucher sur la route du destin. Conquêtes de trésors et conquêtes féminines permettaient de nouveau une sorte de *paso doble* sur la volonté de puissance, l'endurance et la cruauté. Dans *Bajazet* de Racine, le héros est pris dans les rets d'un quadrille amoureux dont la couronne est le prix, tandis qu'Amurat, absent, tire les ficelles de l'intrigue. L'Histoire devient un décor, et la guerre étrangère sert surtout de prélude à celle du palais. Pradon rend Tamerlan, le héros de Marlowe, cet « effroi du monde » qui « ne respire que guerre et carnage », a égorgé le fils de Bajazet, vu la Sultane expirante et sa fille éperdue et tremblante, amoureux d'Astérie, la fille de Bajazet qu'il tient incarcéré, créant ainsi des angoisses et des dilemmes pour le père et la fille (*Tamerlan ou la mort de Bajazet*, I, ii). Les mères projettent en leurs fils ou leurs amants leurs ambitions de torrent frustré : Arsinoë, dans *Nicomède* (I, i) ; Cléo-

[57] Garnier, Montreux, Shakespeare, Benserade, Sardou et Shaw, entre autres, Haendel, Berlioz et Massenet furent fascinés par la vie et la mort de la reine qui se servit de ses charmes pour enjôler ses amants-potentats et préserver son royaume. Une autre femme forte fut Artémise d'Halicarnasse dont parla Boccace, stratège naval et amirale, alliée de Xerxès. Mais sa fin ne convient probablement pas à la bienséance car la légende dit qu'elle creva les yeux de l'aimé insensible, puis se précipita d'un rocher. La France lui consacra une frégate (1829).

[58] Pascal, *Pensées*, XXI : « Les exemples des morts généreuses des Lacédémoniens et autres, ne nous touchent guère, car qu'est-ce que cela nous apporte ? ».

pâtre, dans *Rodogune*. Le lion devenu vieux devint parfois jaloux du général, incarnation comme Sévère de la « vertu toute nue », prête à donner sa vie « au prince, au public, à l'État[59] », qui pâtit des tergiversations du roi flottant entre ses conseillers dans sa serpentine cour ou cédant à l'opiniâtreté d'une femme acharnée, comme dans *Bélisaire*[60]. L'héritier du trône aussi, comme on l'a vu. Les considérations personnelles prennent le pas sur le service de l'État ; le roi-guerrier devient tyran de palais. L'ordre politique et social est bouleversé. Les femmes se font une guerre intestine ; les traités sont rompus (Pyrrhus, Scipion) ; les soldats refusent parfois de combattre, et que peut alors le général ? Dans *Rodogune,* c'est l'hécatombe. Au lieu de tragédies, on s'approche des drames de Diderot. Pourtant les Grecs avaient eux aussi présenté des drames familiaux. Sans doute est-ce le ton qui change, ces passages où héros et héroïnes se débattent et, par le suspense et les rebondissements, laissent entrevoir l'espérance.

On chercha des symboles pour exprimer la fureur du guerrier. Des images tirées de la nature, le tigre, le torrent et enfin le Tibre, exprimaient le déchaînement des pulsions de l'Adam[61]. Le tigre semble s'adresser à l'individu (*Cléophon*, III, i) ; Attila, le « fléau de Dieu » qui offre à ses rivaux de s'entre-tuer pour obtenir la main d'Honorie ; les compagnons d'Énée qui arrachent à Didon son amant (*Didon,* II) ; ou encore Octave, « tigre altéré de tout le sang romain » (*Cinna*, I) pour triompher dans la guerre civile. Le tigre était puissant, noble et cruel.

Le torrent, au sens propre, est l'effusion de sang, résultat de toute guerre. Lélie voit à Carthage des « torrents de sang » coulant sur des « montagnes de morts ». Christerne, dans *Gustava-Wasa* (1733), tragédie de Piron sur les guerres de Suède, rend, comme Achille, la cruelle qui lui résisterait responsable d'un massacre : « Le sang des Suédois va couler par torrent » (IV, v). Le torrent, c'est la violence et l'éphémère : « Le bonheur des méchants, comme un torrent s'écoule », dit Joas, l'enfant dans *Athalie* (1691, II, vii, v. 688) de Racine. Dans *David fugitif*, (271-278), Louis de Masures y voyait le déchaînement de la frustration :

> Tel courage indigné de courroux apparent
> Encontre qui l'apaise est semblable au torrent
> Qui mène peu de bruit où rien il ne rencontre
> Qui l'empêche couler ; mais sitôt qu'à l'encontre
> De son cours où il passe il trouve d'aventure
> Ou arbres ou rochers, et n'a libre ouverture
> Là de grande ire ému contre l'obstacle et bonde,

[59] *Polyeucte*, 1641, IV, iii, v. 1205.

[60] Le valeureux général, probe et droit, est menacé par les manœuvres machiavéliques de la Cour : Rotrou, *Bélisaire*, (voir note 33) ; Lysandre dans *Agésilas* ; Suréna assassiné par ordre de son roi… Le serpent triomphant de la droiture.

[61] Françoise Giroud confessa l'instinct de tueuse qu'elle ressentit, malgré elle, dans la guerre du Sahara : « souvenir du frémissement de l'excitation, de la volupté… déclenchée par ce tir. » (*Ce que je crois*, Paris, Grasset, 1978, 117).

Bruit, saute, écume et bout de ferveur furibonde.

Courage, bruit, ferveur furibonde convenait à l'Alexandre[62] de Racine : « C'est un torrent qui passe », repris au passé dans *Callisthène* (IV, v) ; Cortès aussi, mais moins nocif que Pizzaro (Piron, *Fernand-Cortés,* 1744) ; et Rome, c'est le Tibre en crue qu'il faut endiguer, dit le roi du Pont : « Ce torrent, s'il m'entraîne, ira tout inonder » (*Mithridate*, III, i, 810). Sommes-nous surpris que le bouillant Achille finisse par s'y précipiter ? (*Briseis*, V, iii).

Quelle passion pouvait bien pousser les héros de conquête : Alexandre, Attila, Tamerlan, Fernand-Cortés, ou Christophe Colomb ? Seule *La Découverte du Nouveau Monde* (1740-41) de Rousseau se termine sur une note de musique et de danses. On suspecta même qu'ils étaient pris de frénésie. La fureur dans la mythologie grecque était incarnée par Lyssa, fille de l'air et de la terre, démone qui transformait l'homme en animal destructeur. Orlando furioso, ou Saül le furieux semblaient avoir été motivés par une désillusion qui les avait poussés vers l'action frénétique. De même, dans *Osman* de Tristan (1656), c'est par dépit d'être rejetée par l'empereur Osman que la fille du Mufti se joint à la conspiration de Selim et des soldats. Ce fut aussi l'interprétation de Nicolas Filleul sur l'origine de la sensibilité du sanguinaire Achille, désespéré de la mort de Patrocle, se vengeant sur Hector, et retrouvant seulement une ombre d'humanité dans son amour pour Polixène que Priam, par raison d'État, est prêt à lui accorder (*Achilles*, 1566). Pas de morale ; des faits : un effort de conciliation ; mais le destin tua Achille d'une blessure au pied. Filleul conclut : « La loi de la vicissitude est un recours contre les adversités du sort. »

Quant à Rome, devenu personnage dans les tragédies, elle incarne pour certains une organisation cupide qui saigne les richesses d'Asie, d'Espagne et d'Afrique, comme les Habsbourg en Europe. Les guerres civiles, pense Garnier, sont sa rétribution (*Porcie*, 1568, *Cornélie*, 1574). Cent ans plus tard, dans *Mithridate* (1673, III, i, 776 ff), le roi fait une longue tirade sur le sujet. L'Orient ne peut plus résister aux oppresseurs :

Romains que la guerre enrichit de nos pertes,
Des biens des nations ravisseurs altérés,
Le bruit de nos trésors les a tous attirés :
Ils y courent en foule[63].

[62] Tigre ? non. Torrent, mais Laurent Gaudé le met en scène, en train de mourir dans *Le Tigre bleu de l'Euphrate*, (Paris, Actes Sud, 2002). À torrent, Hardy avait préféré flux : « Laissez courir le flux de ses prospérités. » (*Timoclée*, II).

[63] Le pouvoir des rois protégés dépendait de Rome et du consensus des tribus. L'Afrique était fragmentée : Sertorius, puis César et Pompée combattirent en Maurétanie. L'est était difficile à contrôler avec des hauts massifs et un lien avec la Numidie au sud. Urbanisée,

L'ambition de Rome semblait irrésistible ; elle le devait à ses légions, à son organisation, au fait qu'elle laissait des princes vaincus en place, mais tout en exerçant sa domination (comme l'avait fait Alexandre). Mais, de plus, elle brandissait l'arme psychologique de l'humiliation du vaincu, paradé comme esclave dans les triomphes. César arbore dans son bureau, comme avertissement, l'image de Persée enchaîné défilant sous la risée populaire et Hérode imagine les cris de la foule en liesse et les regards lascifs sur le corps de sa chaste épouse (*Marianne*). Mithridate, lors de son dernier assaut, triomphe en mourant : « Je n'ai pas de leur joug subi l'ignominie ». Le vainqueur n'est pas toujours celui qu'on croit[64].

Car l'atmosphère de fête au retour du vainqueur a une joie grinçante due aux éclats de rire et aux insultes des spectateurs aux dépens des vaincus, tous des misérables qui se croyaient des égaux, maintenant enchaînés comme des bêtes avec leur famille ! Ah, le spectacle était beau ! C'est par lui qu'Houdar de la Motte commence *Romulus* (I, i) quand Sabine cherche à faire avouer à Hersilie, honteuse, sa fascination pour le triomphateur dans toute sa regalia :

> Des instruments guerriers célébrant les merveilles
> Le son ne parut point offenser vos oreilles :
> Ces taureaux couronnés, ces fleurs et cet encens,
> Au Dieu qui les fit vaincre, honneur reconnaissant,
> Les armes des Latins encore ensanglantées
> Par les mains de vainqueurs en opprobre portées,
> Ces soldats dont l'orgueil imprimé sur leur front,
> Publiait à l'envie leur gloire et notre affront,
> Ces captifs frémissants et de honte et de rage,
> De leurs fers soulevés se couvrant le visage,
> Craignant de laisser voir dans leurs yeux abattus,
> L'horreur d'être à la fois outragés et vaincus ;
> Et Romulus enfin les lauriers sur la tête
> Contemplant de son char les fruits de la Conquête,
> Revêtu de la pourpre, et le sceptre à la main ;
> Vous vîtes cette pompe avec un front paisible.
> Promettant l'univers à l'Empire romain.

On refusa de déifier le conquérant. Racine en donna la raison dans sa dédicace à Louis XIV, nouvel Alexandre, dont la réputation n'était « *point établie sur*

---

l'Afrique devient byzantine (Jean Dautry, Georges Hacquard, Olivier Maisani, *Guide romain antique*, Paris, Hachette, 1964).

[64] « C'est une étrange et longue guerre que celle où la violence essaie d'opprimer la vérité. Tous les efforts de la violence ne peuvent affaiblir la vérité, et ne servent qu`à la relever davantage. Toutes les lumières de la vérité ne peuvent rien pour arrêter la violence, et ne font que l'irriter encore plus », Pascal, *Les Provinciales*, XII.

les embrasements et sur les ruines ». Or, ces grands conquérants, Cyrus, Darius, Philippe de Macédoine et son fils Alexandre n'étaient guère inférieurs en cruauté aux redoutés Parthes ou Barbares qui saccagèrent plus tard Rome. De Plutarque, et d'Aristobule, de Jacques de la Taille, de Hardy, et de Boyer à Racine, auteurs de tradition chrétienne, suivis de trois tragédies ayant pour sujet Alexandre au XVIII[e] siècle[65], on s'opposa à l'idolâtrie du monarque, tradition de la Perse[66]. Ce sont des fioritures pour impressionner le peuple et rassurer le soldat paniqué[67], dit Alexandre. Callisthène lui suggère de se défier des on-dit mumurés car le succès du roi ou du commandant des armées dépend du consensus populaire et de ses troupes, et l'on murmure… Héros valeureux, oui. Déifié ou sanctifié ? Non. Le peintre Lebrun avait irrité les esprits par *La déification d'Énée* (1642-1644). « Le trône et l'autel ne sont pas à confondre. », dit Callisthène, « Le monarque a des droits, et les dieux ont les leurs. » (*Callisthène* III, vi). De ce désir de déification, Jules César fit les frais[68]. (*Jules César*, *Cinna*, *la Mort d'Auguste* etc.) Mieux vaut le bruit de l'action et le silence de la modestie.

La guerre, en effet, comme la fête, manifestations de l'exubérance humaine, est bruyante. Le prologue de *Circé* (1705) de Thomas Corneille annonce le

[65] Elles parlent de la Conquête des Indes, où Alexandre est arrêté par le rocher d'Aorne, et la trahison d'un de ses chefs. D'une valeur et d'une intelligence remarquables, il a la faiblesse de vouloir être adoré, comme les rois de Perse, ce qui suscite l'opposition verbale de Callisthène et de ses partisans, Amintas et Clitus, dûment exécutés, et de Lisimacus, chef d'armée, qui lui aussi murmure : « Les dieux l'on fait trop grand… / Mortel il veut jouir des honneurs immortels, / Et trop bas sur un trône, il aspire aux autels. » (de Brueys, *Lisimacus*, I, i).

[66] Ces tragédies tirées de Justin XV, de Pline et de Sénèque, soulignent la violence d'Alexandre du héros contredit : *Lisimacus* (c. 1700) de l'abbé de Brueys, calviniste converti, *Lysimachus* (1737) de M. Caux de Montlebert, et *Callisthène* de Piron (1773).

[67] « Car le peuple dépend du visage du roi. » Louis des Masures, *David combattant*. De tous temps, les triomphes antiques, les progrès royaux, les vêtements et les emblèmes – bannières avec aigle romaine ou Habsbourg, et soleil – mirent certainement à profit ce conseil. Dans Racine (*Bajazet*, I, i), Osmin rendant compte de ce qui se passe à Byzance à Acomat, exprime ses doutes d'une adéquation entre apparence et réalité :

> Amurat est content, si nous le voulons croire,
> Et semblait se promettre une heureuse victoire.
> Mais en vain par ce calme il croit nous éblouir.
> Il affecte un repos dont il ne peut jouir. (I, i, 34-36).

[68] Une colonne fut érigée pour le père de la patrie : on y faisait des sacrifices et des libations. Comme pour Alexandre, les dramaturges furent divisés à son sujet. Muret le fit monter au ciel en apothéose, après son assassinat. Grévin se borna à montrer le but moral et politique et son résultat : la toge ensanglantée (*César*, 1561). Garnier fit des conjurés des personnages ambigus, envieux de César. (Voir Frappier, Louise : « L'exemplarité de Jules César dans la tragédie humaniste : Muret, Grévin, Garnier. »
https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2014-n104.

dieu Mars qui descend des nuées, dans son char orné de tous les attributs de la guerre, « au bruit des Cymbales et des Trompettes ». Précédée ou non de pourparlers ou de songes prémonitoires, la guerre s'annonce par le tambour et le fifre, des sonneries d'ordonnance – trompettes et clairons – et des marches réglées comme des danses.

La guerre des conquérants commence généralement dans l'allégresse de l'aventure. Pas toujours, car dans *Regulus,* les soldats soutenus par le tribun, refusent d'embarquer pour l'Afrique ; le personnage éponyme fait monter son collègue *manu militari* dans le vaisseau. Dans *Didon*, c'est Énée qui ne veut plus repartir. Parfois l'aventure guerrière ne répond pas à l'attente. Ainsi Fernand-Cortés, et même Alexandre, doivent user de persuasion pour que leurs troupes reprennent le combat (*Fernand-Cortés* et *Callisthène*).

Dans *Fernand-Cortéz*, Piron nous fait voir l'arrivée des Espagnols accompagnés de femmes dont les jupes virevoltent au son des castagnettes et au rythme du *fandango*, du *flamenco*, et de la *seguidilla* : réjouissances pour fêter l'arrivée sur la terre ferme, après un long voyage (II, i). Mais dans le temple et au fond des forêts se terrent le Grand Prêtre, qui prédit la fin d'une civilisation, et le peuple apeuré qui murmure. Peu après, « Dieux ! Quel fracas ! Quel bruit ! Quels éclats de tonnerre ! », dit Carime, la femme du Calchique entendant les soldats de Cortéz aux prises avec les indigènes (III, i). Puis on entend le cliquetis des armes, les cris des attaquants et les plaintes des blessés, comme ceux qui proviennent des bois d'*Asba* (de Bueys, *Asba*, 1722, III, v), avant que la nuit et l'horreur viennent « s'emparer des cieux. »

> De leurs foudres d'airain les vallons retentissent…
> Le ciel est enflammé d'un million d'éclairs ;
> Une grêle de plomb vole et perce les airs.

Il s'y ajoute les voix humaines et le silence des morts (*La mort d'Achille*, III, iv) :

> J'entends les cris affreux que poussent les Troyens.
> La nature me fait une image sanglante,
> Et de Priam sans vie, et d'Hécube mourante.

Ou encore, lors de l'embrasement d'un temple mexicain, un spectacle en son et lumière dans *Fernand-Cortéz*, comme on en voyait dans le parc de Versailles :

> Nous voyons ruisseler les métaux qui se fondent
> Et du temple embrasé, parmi d'horribles cris,
> L'or et le sang mêlés inonder les débris.

Les camps sont bruyants : discussions, altercations, félicitations et plaisanteries entre soldats parmi lesquelles fusent soudain des chansons sur les belles de

Cadix ou d'ailleurs, et des chants militaires (*Nitetis*, et *Manlius*, 1662, I, ii)[69]. On y murmure aussi, sur les soldes non payées, les chefs trop exigeants et insensibles à la fatigue des soldats.

Le bruit, c'est celui qui court, la rumeur du monstre opinion, sournois et feutré, souvent à l'annonce de la disparition ou de la mort d'un roi ; mystère qui place le spectateur au milieu de l'inconfort qu'on apprend souvent par la ou les scènes d'exposition : Hérode (*Marianne*), le frère d'Attale (*La mort d'Annibal*), Gustava-Wasa, Thésée (*Phèdre*)[70], ou Mithridate sont-ils morts ou non ? Va-t-il y avoir une guerre ? Allons-nous être envahis ? Ceci permet le procédé du retour du mort, cher à la tragédie espagnole, avec reconnaissances, rebondissements et toujours, en arrière-plan, la menace d'un complot de palais doublé d'un soulèvement militaire ou populaire et donc le début d'une guerre civile. Ce besoin de certitude qui trouble différemment Josabeth et Athalie anime la scène où Mathan essaie de dissiper le mystère d'Éliacin/Joas (*Athalie*, III, iv).

La Salomé de *Marianne*, intelligente et machiavélique, pourtant prit le risque, sûre de pouvoir mater au besoin une rébellion, fit courir le bruit de la mort du roi son frère, afin de scruter les âmes de la Cour au cas où il le serait effectivement. Dans un but de conciliation au contraire, Ulysse, dans *Briséis ou la mort d'Achille,* sème de faux oracles, pour calmer le tumulte des troupes qui « maudissaient de leurs chefs la querelle sanglante[71] » et fléchir l'orgueil d'Agamemnon qui, ayant lésé Achille, accepte de venir le supplier de retourner au combat par solidarité pour ses compagnons d'armes : « La mort vient dans mon camp moissonner mes héros / Et ton bras cependant languit dans le repos » (II, iii).

Gabinie (1699), de de Brueys, offre un autre exemple complexe. Camille, sœur jalouse de Dioclétien, fait courir le bruit que son conseiller fidèle, Gabinius et sa fille, Gabinie, sont chrétiens. Le sénat, flairant la jalousie, s'abstient de juger.

---

[69] Peu d'informations à ce sujet. Voir Georges Droux, *La chanson lyonnaise*, Paris 1907. On en note quelques-unes sur l'histoire : sur la bataille de Marignan, sur la mort du duc de Guise, un cantique d'oraison pour la prise de Lyon par les protestants (1568), puis *Vive Henri IV* (1580) avec ces mots : « Que Dieu maintienne en paix ses descendants jusqu'à ce qu'on prenne la lune avec ses dents » et une chanson pour la *Pax* (1588). D'autres notables sont *Marlbrough s'en va-t'en guerre* sur la bataille de Malplaquet, la pire de la guerre de Succession d'Espagne et la fausse rumeur de la mort du duc ; *Le déserteur* de Monsigny (1769) ; *Les dragons* de Noailles, sur la prise de Coblence par Turenne, puis par Louvois, et finale en 1794 ; *La Marseillaise* de Rouget de Lisle, et *Le chant du départ* de Marie-Joseph Chénier, applaudi par Maximilien Robespierre. La musique des premières est entraînante, avec un rythme similaire à « Guillot, prends ton tambourin.» On y mentionne des jambes de bois et l'amitié des soldats « plus frères que des gémeaux », admirés des belles châtelaines. Plus tard on ajoute les nez cassés.

[70] « Le peuple pour le voir, court et se précipite. » (Racine, *Phèdre*, 1677, III, iii).

[71] Une fois de plus, les écrivains s'inquiètent des rivalités au sein de l'État-major français pendant les Guerres de Trente et de Sept ans. Ici le machiavélisme d'Ulysse serait jugé de bon aloi.

Galerius, amoureux de Gabinie sans connaître sa religion, vient d'être associé au trône pour « exterminer enfin cette secte infidèle ». Embarrassé par la révélation de la jeune fille, il tergiverse. Mais on annonce que les murmures du peuple, non satisfait du jugement du sénat, se muent en rébellion ouverte (IV, x). Dioclétien pressé par le peuple qui s'impatiente et veut des victimes, doit envoyer la Légion Thébaine contre les chrétiens terrés au pied de l'Aventin. La situation est urgente : « Voulez-vous les livrer au peuple furieux ? », dit l'empereur à Galerius. Pour calmer le peuple, l'empereur fait alors courir le bruit que Gabinie est aux autels, prête à se convertir (acte V), la fait enlever, et fermer le palais. Ainsi, ni le père indigné, ni Camille, ni Galerius ne savent exactement de quoi il retourne. Et, suspense, une troupe menaçante s'avance.

Miracle ! Au pied de l'Aventin, c'est le silence et l'immobilité des chrétiens qui suspendent la détermination mortifère des soldats, comme dans *Jean Hennuyer*. Le chef de la Légion, sa troupe, et ici, même Camille, se convertissent. Et malgré sa sagesse politique, c'est Dioclétien qui doit abandonner le pouvoir – excellent exemple de résistance passive et de changement de l'opinion dans l'armée (*Gabinie*, V, vii). Après *Polyeucte* (1642-4)*, Saint Genest* (1644-46) et *Susanna* (1654), la Contre-Réforme n'était pas morte. La tragédie, unissant le classique au baroque, reprenait le combat en apologie d'un christianisme tolérant[72].

Le murmure, c'est donc ce qui précède la rébellion, la guerre civile, ou la révolte du palais : le chuchotement des innocents bafoués (*Britannicus*, I, iv, 333-335) ou des comploteurs (*Cinna*, I, iv), conscients de délateurs à l'écoute ; les échanges mutés des soldats ou des marins prêts à se révolter (*Didon*, *Regulus*, etc.). Il est né de l'incertitude des dépendants d'un pouvoir dont ils cherchent à deviner et donc à épier les faits et gestes.

Puis un éclat de voix, un claquement de fusil et le massacre est déclenché[73]. Le tocsin, les cloches, se mêlent aux cymbales ou aux trompettes, comme au déclenchement de la Saint-Barthélemy (*Jean Hennuyer*, II, iv et v*),* ou le tintement du simple tocsin qui annonce le futur glas, comme dans *Charles IX* de Chénier[74]. Et la scène s'anime : « Vous n'avez pas entendu les cris de rage des assassins, mê-

[72] En effet, en offrant une scène où Gabinie finit par répondre à la pression de Dioclétien par la violence en exigeant que Galerius, au cas où il serait vainqueur, fasse tuer tous les païens, elle répond à l'intolérance par l'intolérance. De Brueys lui pardonne en la montrant poussée à bout par le triple dilemme : l'amour, ses convictions religieuses et un mariage honni qui, peut-être, pourrait bénéficier à ses coreligionnaires. C'était, pour le théologien converti par Bossuet, un dilemme vital qui, malgré le respect qu'on lui accorda du côté catholique et protestant, dut lui ronger le cœur pendant toute sa vie.

[73] Les nerfs étant tendus, c'est ainsi par exemple que commença le massacre de Wounded Knee (1890), en Amérique, sur un coup de feu malencontreux lors d'une tentative de désarmement du chef, Black Coyote.

[74] Cette utilisation de l'histoire tragique nationale était annoncée par La Taille s'adressant à la France : « Tes massacres cruels aux beaux ans qui suivront / Aux poètes tragiques de sujet serviront. » Cité dans Jacques Morel, *La tragédie*, Paris, Colin, 1964, p. 16.

lés aux cris expirants de mes proches. » (*Jean Hennuyer,* II, v), comme dans la guerre tout court.

Les clameurs pouvaient être positives ou négatives : acclamations des vainqueurs politiques et militaires d'une succession : Absalon (*Absalon,* I, i), ou Thalmis, élu roi de Circassie (*Asba,* II), Hérode revenant d'une entrevue avec César (*Mariamne*), ou soulagement à la fin d'une guerre (*La Mort d'Achille*). Négatives, elles exprimaient une exigence : le peuple réclamant Nicomède à grands cris, (*Nicomède*), les soldats optant pour Ondate plutôt que Thalmis (*Asba).*

Le rôle du chef est de rassurer : Hérode demande à Marianne, lors de son progrès vers Jérusalem de sourire : « Souriez, donc ! ».

Mais dans l'enceinte du palais fusent parfois des éclats de voix que l'on essaie de cacher : ceux des scènes entre couples (les *Mariamne, Médée*), ceux d'Agrippine qui causent son bannissement par un Néron, respectueux en public, mais insoumis (*Britannicus*, I, ii, 88) ; ceux de Didon au départ d'Énée ; ceux des mères aux fils ou aux beaux-fils récalcitrants ; ceux d'Athalie en fureur dans le Temple.

Ces lieux clos, qui peuvent être des tentes gardées[75], contiennent non seulement les prisonniers ou prisonnières, mais aussi le roi et sa suite et les chefs d'armée, tous symboliquement enfermés par la fonction de roi, de conseiller, de courtisan, de stratège, par l'image qu'ils doivent projeter, les paroles à prononcer, ce qu'il faut ou ne faut pas dire ou révéler. Le peuple ou l'armée s'amasse autour du palais, ou s'approche, menace externe en miroir aux troubles internes. D'où la tension montante et des explosions verbales traduisant une situation intenable : questions rhétoriques, interjections, exclamations, anaphores répétitives, et vitupérations traduisant le désarroi : Cornélie, veuve de Pompée, avertissant César d'un coup d'État, tout en lui jurant son inimitié (*La Mort de Pompée*, IV, iv). Cléophile, sœur de Taxile, chef indien, mais admiratrice d'Alexandre, l'exhortant à obtenir la paix (*Alexandre le Grand*). Scènes de tribunal, concernant la culpabilité d'une épouse ou d'un prince impulsif et pourtant victorieux, par exemple. Monologues ou tirades de rage d'être ou de se croire écarté du pouvoir (*Manlius Capitolinus*, I, i), (*Absalon*, I, i)[76], ou au contraire triomphalistes, qui permettaient à l'acteur ou l'actrice de montrer les registres de sa voix. Il faut baisser le ton, dit l'ami ou le conseiller, car les murs ont des oreilles.

Les pleurs, les gémissements, les invectives et la fureur sont les armes du faible, de ceux qui ne peuvent pas agir, de la part dolente de l'âme, comme le dit Plutarque ainsi que le murmure sous cape[77]. Mais ils permettaient de belles modu-

[75] Comme chez Racine, située au bord de l'Hydaspe dans le camp de Taxile.

[76] Comme Atrée, mais en moins horrifiant.

[77] Vigny serait d'accord (*La Mort du Loup*). Et Asdrubal avoue, dans *La mort d'Asdrubal* :

> Comme les impuissants, je recourus aux larmes,
> Je crus qu'en m'abaissant, je fléchirais [s]on cœur,
> Qu'un vaincu, par ses pleurs, dompterait son vainqueur,
> Et qu'un langage humain adoucirait un homme. (II, i)

lations de ton émotif, et d'exercices oratoires et un plaisir de voyeur chez le public. Les déplorations et les explosions sont souvent en crescendo : invectives de Syphax, de Camille et de Mithridate contre Rome, de Didon laissée par Énée qu'elle avait pourtant choyé ; explosions d'Hermione ; de Mariamne et d'Andromaque, ces dernières présentant un miroir à son et à lumière à leurs tyrans-soupirants qui, fumant du sang du père ou de l'époux, sollicitaient non seulement le mariage, mais encore la tendresse (*Andromaque*, III, viii)[78]. Elles convenaient particulièrement bien aux reines impérieuses et frustrées, comme la Cléopâtre de *Rodogune* ou la Roxane de *Bajazet*, ou aux femmes lésées et impuissantes, mises en esclavage par le droit de la guerre, forcées, comme on l'a vu, de se plier à un mariage honni.

« Je crains votre silence et non point vos injures », dit Pyrrhus à Andromaque (IV, 5, v. 1305). Scipion se tait dans *La mort d'Asdrubal*, témoin muet, mais non moins juge de la scène entre les époux et de la naïveté d'Asdrubal ; Caton qui laisse Scipion épancher son âme, puis le rappelle sèchement à son devoir ; et Sophronie que l'on croit sous les verrous, et qui surgit « comme un tonnerre » (V, i). On redoute le silence incertain. De l'obéissance des janissaires va dépendre le triomphe ou la défaite d'Amurat à Byzance (*Bajazet*, I, i), mais Acomat, écarté du pouvoir, lui a préparé quelques petites surprises, non encore révélées[79].

Pour le peuple, les nouvelles ne passaient jamais sous silence les victoires. Les *Te Deum* résonnaient de la chaire des prédicateurs, oubliant le point de vue des vaincus, restitués par les dramaturges dans les craintes et les évocations du triomphe romain, véritable *Te Deum*, avec libations au dieu de la guerre Mars et au dieu-empereur que les républicains voulurent réduire à l'état de mortel ; il ne devait pas oublier qu'il n'était qu'un homme ou un héros, un Hercule bienfaisant et non un saccageur du monde, comme les Barbares (*Lisimacus, Callisthène*, etc.).

Le bruit, c'est la renommée, comme celle d'Alexandre dont Porus et Taxile, rois indiens, débattent dans la pièce de Racine. Non, Alexandre n'est pas un autre Tamerlan, c'est un tyran esclavagiste comme Rome, établissant des points d'ancrage avec des rois alliés pour élargir son territoire : il faut donc l'arrêter. Non, dit Taxile qui veut ménager l'amour-propre de son ennemi, ce qu'il veut c'est la renommée (I, i) :

---

[78] Le passage est si connu qu'il suffit de le mettre en note :

Dois-je oublier Hector privé de funérailles,
Et traîné sans honneur autour de nos murailles ?
Dois-je oublier son père à mes pieds renversé,
Ensanglantant l'autel qu'il tenait embrassé ?...
Figure-toi Pyrrhus, les yeux étincelants,
Entrant à la lueur de nos palais brûlants ;
Sur tous mes frères morts se faisant un passage,
Et de sang tout couvert échauffant le carnage ;
Songe aux cris des vainqueurs, songe aux cris des mourants,
Dans la flamme étouffés, sous le fer expirants… (*Andromaque*, III, viii).

[79] « J'ai su lui préparer des craintes et des veilles. / Et le bruit en ira bientôt à ses oreilles. » (*Bajazet*, I, i).

C'est un torrent qui passe, et dont la violence
Sut tout ce qui l'arrête exerce sa puissance,
Qui grossi du débris de cent peuples divers,
Veut du bruit de son cours remplir tout l'univers.

Et Taxile, perspicace, accuse Porus de vouloir la guerre par même inclination. « Eh bien », dit Taxile, « sous ce grand dessein dussiez-vous succomber, / Au moins c'est avec *bruit* qu'on vous verra tomber. » Au bruit des deux rois qui se séparent, Axiane oppose le calme de celle qui veut conserver la coalition : « De vos alliés, ne vous séparez pas. » Et c'est en utilisant ce souci de renommée que Taxile, voulant un compromis[80], cherche à gagner l'alliance du conquérant tout en lui rappelant le prix de la sédition des peuples mis en esclavage : « Laissez un peuple au moins qui puisse quelquefois / Applaudir sans contrainte au *bruit* de vos exploits. »

Porus, lui, continue à attaquer son ennemi de front, sur son emprise destructrice et uniformisante d'envahisseur, sans ménager sa susceptibilité :

Avant que sa fureur ravageât tout le monde,
L'Inde se reposait dans une paix profonde…
Pourquoi nous attaquer ? Par quelle barbarie
A-t-on de votre maître excité la furie ?...
Et ne saurait-on vivre au bout de l'univers
Sans connaître son nom et le poids de ses fers ?...
Qui veut que l'univers ne soit qu'une prison…
Plus d'États, plus de rois ; ses sacrilèges mains
Dessous un même joug rangent tous les humains.

Les contemporains pouvaient voir dans cette tirade de multiples allusions à la scène intérieure et internationale, se heurtant au rocher de la résistance, vérité historique que reprend Piron au siècle suivant. C'est pourtant à la stratégie politique d'Alexandre que Racine finit par rendre hommage, contre la valeur « déréglée » de ses adversaires.

À quoi servaient donc finalement toutes ces tragédies avec ce vacarme, et cette violence furieuse ? Après l'idée de domination politique et confessionnelle, celles d'Alexandre servaient aussi l'expansion économique débattue autour de la Compagnie des Indes, depuis qu'une lettre patente de 1642 avait créé la compagnie d'Orient, encouragée par Richelieu depuis les années 1630. Remise sur le tapis par

[80] Racine sut bien montrer la duplicité des personnages : Cléophile, sœur de Taxile, par penchant pour le conquérant veut que son frère trouve une solution pacifique. Taxile qui a une passion pour Axiane, ennemie de la paix, se retrouve dans une impasse quand il découvre les amours secrètes de Porus et d'Axiane. Complication des tragédies avec amour que Mairet, Voltaire et Pradon critiquèrent.

les efforts de Law et des Dupleix, elle avait fait des remous. Piron, dans sa préface de *Callisthène,* écrit pour la duchesse douairière à laquelle elle est dédiée :

> Ce monde à penser philosophiquement, n'est, comme on le sait assez, qu'un vrai théâtre sur lequel se jouent toutes sortes de scènes qui disparaissent, et se renouvellent à chaque instant ; scènes presque toutes également frivoles et ridicules.

La geste d'Alexandre est donc « une très faible copie du grand spectacle et du théâtre universel. »

La parole a aussi ses martyrs, car la parole divise les esprits, peut faire d'autres convertis, et ralentir l'action[81]. Le philosophe Callisthène disait à qui voulait l'entendre ses arguments contre la marche vers l'Orient et, spartiate dans l'âme, s'opposait à la coutume orientale de déifier les princes de Perse. Alexandre le fit brutalement taire[82]. Lysimaque, ami compatissant, lui fit apporter du poison afin de terminer ses tourments[83]. Alexandre rugit encore et plaça le sauveteur dans l'arène avec les lions. Nouveau Daniel, Lysimaque triompha des lions. Alexandre s'inclina et exprima des regrets pour le sort du philosophe. Ainsi Piron unit la sauvagerie athénienne à la sauvagerie romaine, et l'intolérance des économistes de son siècle, à celle, religieuse, attaquée par Voltaire dans *Le Fanatisme ou Mahomet le Prophète*[84]. La sœur de Callisthène, Léonide, ne vociféra pas. Sans condamner la

[81] On note les différences de réaction d'Alexandre selon les critiques qu'il reçoit : celle de Porus lui permettait d'engager un combat, tandis que celle de Callisthène, vieux conseiller influent, devait être étouffée dans l'œuf, car elle encourageait la dissidence.

[82] Sur le supplice de Callisthène, les historiens ne sont pas tous du même avis. Vérité historique ou invention de l'auteur ? Peut-être une habitude orientale car Marlowe rapporte que Tamerlan avait fait de même pour Bajazet, ne le libérant que pour s'en servir de tabouret.

[83] Rappel des hantises de Syphax, Sophonisbe, Cléopâtre, etc. pour les triomphes romains Le suicide n'était pas une échappatoire aisée : celui de Porcie est particulièrement violent : elle avale des charbons ardents, puis se poignarde (*Porcie*, acte V). Sa mort frappa aussi Shakespeare: « With this, she fells distract / And her attendant absent, swallowed fire. » (*Julius Caesar*, IV, iii ; référence donnée par Henri Suhamy).

[84] Il est bon de noter que le Mahomet de Voltaire emploie des arguments similaires à ceux d'Alexandre pour se justifier envers Zopire, scheik de la Mecque, question de l'opportunisme historique déjà posée par Sévère à la fin de *Polyeucte*. Il justifie son ambition en notant le besoin de religion des peuples à chaque tournant marquant l'écroulement d'une civilisation : la Perse, l'Inde, l'Égypte, la Sublime Porte et l'Empire romain :

> Je suis ambitieux ; tout homme l'est sans doute ;
> Mais jamais roi, pontife, ou chef, ou citoyen,
> Ne conçut un projet aussi grand que le mien. . .
> Il faut un nouveau culte, il faut de nouveaux fers ;
> Il faut un nouveau dieu pour l'aveugle univers.

Contrairement à Alexandre qui voulait seulement un masque de divinité afin de rassurer le peuple, Mahomet croit à la mission purificatrice de son culte, paroles prophétiques qui pourraient soit faire allusion à la Réforme soit faire présager le Culte de la Raison instauré

guerre en soi, elle ajouta des considérations émotives et posa la question du profit économique. Elle ménagea son adversaire en faisant contraster celle, bénéfique, menée au service de l'union de la Grèce et celle, frénétique, de la conquête illimitée, et regretta de ne pas trouver dans l'âme d'Alexandre de regret pour les ravages collatéraux :

> Pleurez sur tant de sang qu'il a fallu répandre
> Pleurez sur ces efforts d'aveugle cruauté,
> Que la gloire d'un roi coûte à l'humanité. . .
> La valeur a détruit ; que la bonté répare.

Puis, persuasive avec intelligence, elle lui présente un miroir de la réalité laissée sur son passage : les destructions, l'errance, la famine, la mort, comme le dessina Jacques Callot :

> Quel fruit de vos exploits va vous environner ?
> La désolation, l'horreur et le ravage,
> Votre propre dégât nuit à votre passage.
> … chemins disparus, ruisseaux élargis par le sang,
> Quelques débris fumants, des campagnes stériles,
> Des déserts empestés où florissaient des villes,
> Et des restes plaintifs de peuples vagabonds,
> Composés de vieillards et d'enfants moribonds… (*Callisthène*, IV, v)

Le contraste exprimé entre Hercule, protecteur de la terre, et celui qu'elle considère comme un ravageur[85] fait qu'Alexandre s'interroge dans le monologue qui suit. En s'adaptant avec naturel à la position et aux passions de son interlocuteur, Léonide avait touché son âme.

Toute action humaine implique force, effort, bruit et détermination. La guerre les pousse à leur paroxysme. Celui ou celle qui ordonne la guerre ou qui la fait, s'impose au nom du patriotisme l'effacement d'une partie de soi-même, la compassion, et libère l'instinct carnassier. Il faut une raison sérieuse pour s'y engager, car on en revient blessé de corps ou d'esprit. Il est impossible, en effet, de revenir indemne de la vision de corps sanglants, de membres amputés, de morts entassés qu'on n'a pas toujours eu le temps d'enterrer et du tintamarre des canons,

---

par la Révolution : « Je viens après mille ans changer ses lois grossières / J'apporte un joug plus noble aux nations entières. » (II, v).

[85] Au salon de Mars à Versailles, qui servait de salle des gardes royaux, on trouvait, à l'est, *La Victoire soutenue par Hercule, suivie de l'Abondance et de la Félicité*, de Jouvenet ; et à l'ouest, *La Terreur, la Fureur et l'Épouvante s'emparant des puissances de la terre*, de Houasse, et au centre, *Mars sur un char tiré par des loups*, de Claude II Audran.

des mousquets, de l'éboulement de murs et des cris humains sans en être affectés à jamais, autrefois comme maintenant.

Dans sa dédicace d'*Absalon* (c. 1700) au Roi, Duché de Vancy, après le Grandgousier de Rabelais, ou celui du bon roi, maître de lui-même dans Garnier, (*Les Juives*, II, v. 271, 277-278), encourage la modération :

> Quel exemple de modération et de justice passera plus glorieusement à la postérité que celui d'un Roi, qui sacrifiant les intérêts à la foi des traités, aime mieux donner à ses ennemis le temps de se préparer à soutenir la rupture injuste qu'ils méditent, que de manquer à sa parole sacrée ; d'un Roi qui met tout en usage pour les rappeler au soin de leur propre gloire, en leur offrant la Paix ; qui n'étend son bras sur eux que quand ils le forcent de s'armer, et qui ne se permet de vaincre, que lorsqu'il est contraint de punir.

Dans l'Ancien régime, pas plus qu'aujourd'hui, il ne faut guère s'attendre à une vue pacifiste universelle. Les pays d'alors étaient encore en formation et la difficulté des communications permettait seulement une vision parcellaire du monde. Mais on sent une évolution dans les esprits, partiellement créée par le progrès de l'armement. Le roi-guerrier participait physiquement au combat et s'y préparait par la chasse (Pradon, préface de *Regulus*)[86]. L'arme à feu, de plus en plus perfectionnée, mit une distance entre le tireur et sa victime, et le roi stratège observa alors d'une hauteur pour diriger les formations, coupé de la chaleur sanglante de la bataille.

Peut-on arrêter la guerre ? Louis XIV, sur son lit de mort, aurait dit, selon certains, l'avoir trop aimée, après y avoir goûté pour défendre le territoire. Quant à la conquête, la France de cette époque n'en fut guère bénéficiaire, contrairement à l'Espagne. Vicissitude de la vie, dirent certains, la guerre et la mort sont inévitables : « Qui tombe tôt, comme la feuille / Dont l'hiver la branche dépouille, / Ou qui flétrit dessous l'ardeur /… La mort, après qui tout entonne, / Toutes les têtes elle moissonne… » (Nicolas Filleul, *Achilles*, vers 1017 ff.). La paix universelle était souhaitable, mais non encore en vue.

Quelle était la morale de l'Histoire, ainsi contemplée sur la scène ? On s'attendait à ce que les spectateurs réagissent, durant et après la représentation. Pas trop fort, demanda Montfleury, du plateau. Ils devaient tirer une leçon, en discuter,

---

[86] Entre les lignes de l'épître de Regulus, on sent que Pradon tremble de voir un roi pris de la furie de la chasse et de la force tyrannique, c'est-à-dire de la cruauté pour la seule volonté de puissance et de gloire. Il lui semble donc bon de ressusciter la tragédie non édulcorée qui rappelle le sérieux des conséquences des activités belliqueuses : la mort. On lit :

Faisons renaître encore des poètes tragiques. . .
Il faut la soutenir, et ces beaux mouvements [l'âme]
Qu'inspire la vertu par de beaux sentiments,
S'écartant du chemin de ces fades tendresses
Semblent être formés pour les grandes Princesses…

et suggérer une alternative de conduite qui aurait amélioré la situation. La tragédie devint soit moralisante, soit fataliste quant aux passions humaines, mais oubliait l'impondérable, la situation inextricable, le destin. C'est ce que Voltaire, Pradon, puis Giraudoux et Anouilh essayèrent de raviver[87]. Le conflit de deux vérités irréconciliables, ou forcées d'en rabattre, reparut dans *Becket*, *ou l'honneur de Dieu*, (1962) d'Anouilh. Et puis on se rappela les séismes de l'humanité, ces moments où l'habituel n'est plus tolérable, où la tension est trop forte, et où la folie éclate, comme dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935) de Giraudoux. Les convictions y ont alors moins de part que les circonstances, l'air ambiant. Un rien allume l'embrasement.

En mettant sur scène les grandes infortunes historiques, il semble que les dramaturges aient cherché à faire réfléchir plutôt que de conclure. Mais on perçoit une tendance à douter que la fureur et les cris, la guerre et la violence apportent une solution aux problèmes du monde. « Croissez et multipliez », disait-on autrefois. « Je me livre en aveugle au destin qui m'entraîne », disent parfois aujourd'hui certains climatologues. Avec la prise de conscience des limites de l'abondance de la terre, la guerre territoriale pourrait bien encore offrir des sujets de tragédie. Le théâtre, art de l'éloquence et du débat, peut donc encore retrouver sa valeur didactique.

Marie-Hélène DAVIES
MLA/Francophonie de Princeton

[87] Giraudoux montra l'inévitabilité de la guerre, à cause de la fuite du temps et des données changées par la simple présence d'Hélène et par le meurtre de Demokos. Une fois les esprits excités, les sages, Hector et Ulysse, admettent leur impuissance à les arrêter. (*La guerre de Troie n'aura pas lieu*, 1935). Dans *Electre*, 1937, il montre le retour tout aussi inévitable du silence et la venue de l'aurore une fois terminés le carnage et l'incendie au palais d'Agamemnon, et les massacres des rues perpétrés par les Corinthiens. La nature reprend le dessus : « Vivez, froide nature, et revivez sans cesse,/ Sous nos pieds, sur nos pas. » (Vigny, *Les destinées*, III : « La maison du berger »).

Anouilh, dans le chœur d'*Antigone*, 1944, reprend le thème du déroulement inévitable d'une situation donnée : « C'est cela qui est commode dans la tragédie. On donne un petit coup de pouce… Après on n'a qu'à laisser faire… La mort, la trahison, le désespoir sont là, tout prêts, et les éclats, et les orages, et les silences, tous les silences… C'est propre la tragédie. C'est reposant, c'est sûr. » (lignes 695 ff.).

HAINE, VIOLENCE ET GUERRE DANS *LES BRIGANDS* DE SCHILLER

La pièce *Les Brigands*, parue en 1781, est celle d'un jeune auteur d'un peu plus de vingt ans, qui y exprime sa révolte contre son époque, l'autorité et les normes sociales. Schiller a en effet subi la formation de l'Académie militaire fondée par le duc de Wurtemberg Karl-Eugen pour devenir médecin des armées. Or, de telles études, qui ne correspondent aucunement à ses goûts littéraires, ont attisé son esprit de contestation.

C'est pourquoi il campe dans son drame deux frères ennemis Karl et Franz von Moor en lutte pour des raisons différentes contre leur père. Il établit un réseau complexe de relations empoisonnées reposant tantôt sur l'exécration, tantôt sur l'amour frustré, nourries par de fausses apparences, des tromperies et des machinations, et débouchant sur des conflits sanglants. Utilisant les ressources d'un théâtre populaire par le recours à de multiples rebondissements, des oppositions binaires, des accès de rage et de désespoir, il remet en cause les codes de la bienséance classique.

En proie au radicalisme de la jeunesse, il en dote également ses héros. Mais il est aussi influencé par son époque au confluent des Lumières, qui remettent en question l'absolutisme des monarques, et du *Sturm und Drang* au nom évocateur « Tempête et assaut », qui s'attaque, entre autres, au théâtre classique jugé trop froid et figé parce que trop enserré dans des règles[1].

Il n'est donc pas étonnant que la haine, la violence et la guerre marquent *Les Brigands*, pièce dans laquelle se rencontrent l'impétuosité propre à l'écrivain et les nouvelles idées en fermentation, préfigurant la Révolution française. L'hostilité entre les personnages débouche sur des conflits si exacerbés qu'ils finissent par dévorer leurs auteurs. Il convient donc d'analyser quelles formes prennent rage et destruction dans cette pièce.

I. Haine et fureur des héros

Chez les deux héros, Franz et Karl von Moor, la violence se manifeste diversement. Karl von Moor, personnage typique du *Sturm und Drang*, est en proie à

[1] Selon Dominique Peyrache, « ce motif du brigand renouvelle les valeurs héroïques de l'époque classique, et en propose un ressourcement : il est à chercher, non dans le code de l'honneur aristocratique ou dans l'obéissance absolue aux pères, aux rois et aux lois, trois figures d'une transcendance divine, mais au contraire dans la primauté accordée à l'individu sur l'instance collective, dans la prise de conscience du pouvoir de séparation et d'autonomie que recèle l'énergie individuelle. » (Dominique Peyrache, « Le sublime et le crime. (Autour des Brigands de Schiller) », in *Revue de Littérature comparée* 259, n°3, 1991, p. 277-288, p. 277.)

la fureur de vivre. Il est animé d'un trop-plein d'énergie, d'une fougue, d'une passion élémentaire qui le rendent incapable de respecter les normes sociales, mais l'incitent sans cesse à la transgression. Refusant la modération et le conformisme incompatibles avec sa nature, il possède un « esprit ardent »[2], un « entêtement insurmontable »[3], et se montre « hardi et entreprenant »[4], mais ces qualités se muent très vite en rage et en rébellion, dès qu'il a l'impression d'être victime d'une injustice.

Franz est beaucoup moins flamboyant, comme il le reconnaît lui-même en mentionnant l'image que se fait de lui son père : celle d'un individu ordinaire, sec et froid, d'un homme « de bois »[5]. Terne, calculateur et prosaïque, il se situe aux antipodes de Karl et éprouve à son égard un sentiment d'infériorité, terreau de sa rancune contre lui.

En effet, même si, extérieurement, il donne l'image du fils de famille dévoué et obéissant aux ordres de son père, ce n'est qu'une apparence. En réalité, il est rongé par la haine, mais il s'agit d'une haine camouflée, recuite, nourrie de raisonnements spécieux, alors que Karl déteste moins les êtres qu'une organisation sociale viciée. Franz se compare à un reptile dont il possède la dangerosité et la lenteur fourbe : « Mon esprit est aussi venimeux que la morsure du serpent… »[6], dit-il, et il se livre à une argumentation biaisée pour se justifier :

> J'ai grandement le droit d'être fâché contre la nature et, par mon honneur ! ce droit, je le ferai valoir. Pourquoi n'est-ce pas moi qui suis sorti le premier du ventre de ma mère ? Pourquoi ne suis-je pas fils unique ? Pourquoi fallut-il que je fusse chargé du fardeau de la laideur ? Pourquoi justement moi ? Tout comme si ma naissance eût été quelque faillite ?[7]

Son aigreur provient d'une jalousie pathologique à l'encontre de son frère. L'anaphore « pourquoi » révèle chez lui une tendance à ratiociner, entièrement autocentrée. Seule l'envie déclenche sa réflexion, et il ne conteste une réalité que lorsqu'elle lui est défavorable. Il lui faut posséder ce que détient Karl.

Il voudrait donc séduire la fiancée de celui-ci, Amalia von Edelreich, à qui il inspire une telle répulsion qu'elle lui déclare : « J'ai une prière que tu exauceras

---

[2] Friedrich Schiller, *Les Brigands*, traduction et préface de Raymond Dhaleine, Paris, Aubier, 1942, p. 83 : « der feurige Geist ».
[3] *Ibid.* : « dieser unüberwindliche Starrsinn ».
[4] *Ibid.* : « diesen kühnen, unternehmenden Kopf ».
[5] *Ibid*., p. 84 : « der trockne Alltagsmensch, der kalte, hölzerne Franz ».
[6] *Ibid.* : « mein Witz ist Skorpionstich ».
[7] *Ibid*., p. 90-92 : « Ich habe große Rechte, über die Natur ungehalten zu sein, und bei meiner Ehre! ich will sie geltend machen. – Warum bin ich nicht der Erste aus Mutterleib gekrochen? warum nicht der Einzige? Warum mußte sie mir diese Bürde von Häßlichkeit aufladen? gerade mir? Nicht anders, als ob sie bei meiner Geburt einen Rest gesetzt hätte. »

si facilement, si volontiers ! (*Avec fierté*.) Hais-moi ! Je rougirais de honte si, en pensant à Charles, il me venait à l'esprit que tu ne me hais pas ! »[8] Non seulement Franz ne connaît pour tout sentiment que la haine, mais lui-même est haïssable. Sa laideur physique va de pair avec une abjection morale, se caractérisant essentiellement par la convoitise et l'appétit de puissance. Il désire le titre et les biens destinés à son frère, mais cette banale réaction psychologique revêt chez lui une forme si aiguë qu'elle empoisonne sa vie, et débouche sur une contestation philosophique et religieuse, une remise en cause de l'ordre naturel et divin.

Il s'adresse à la nature, qu'il considère comme une marâtre, en ces termes :

> Vrai, je crois que la nature a fait un ramassis de ce qu'il y avait de plus abominable dans toutes les espèces humaines, et qu'elle m'a pétri de cette pâte. Au meurtre ! Qui lui a donné pleins pouvoirs pour tout accorder à l'autre, et tout me refuser ? Pouvait-elle être sensible aux hommages de l'un, aux outrages de l'autre, avant qu'ils fussent nés ? Pourquoi cette partialité dans son œuvre ?[9]

L'inégalité entre son frère et lui, l'injustice dont il se croit victime, nourrit en lui une rage destructrice. Déclarant la guerre à la beauté et aux nobles sentiments, il se voue à un combat sans merci contre les forces du bien.

Le jeune Schiller campe donc une figure de scélérat entièrement négatif, incarnation du principe du mal, possédé par le désir d'éliminer tout ce qui lui est inaccessible. La haine est son seul moteur. La soif de détruire constitue sa raison de vivre, alors que l'ambition de se réaliser et de grandir anime son frère. Une telle amplification donnée à une rivalité fraternelle témoigne d'une aptitude à haïr hypertrophiée, d'un égocentrisme forcené. Franz est donc le prototype de l'individu gangrené par une jalousie maladive.

La fureur de Karl est beaucoup moins mesquine, car elle prend sa source dans la constatation des imperfections sociales et politiques. Il a horreur de l'époque et de la société dans lesquelles il vit :

> L'étincelle de feu de Prométhée s'est éteinte, on la remplace aujourd'hui par la flamme du soufre, un feu de théâtre hors d'état d'allumer une pipe de tabac. Ils grouillent maintenant comme des rats sur la massue d'Hercule, et

[8] *Ibid*., I, 3, p. 128 : « Eine Bitte, die du so leicht, so gern erfüllen wirst - *(stolz)* Hasse mich! Ich müßte feuerrot werden vor Scham, wenn ich an Karln denke und mir eben einfiel, daß du mich nicht hassest. »

[9] *Ibid*., I, 1, p. 92 : « Wirklich, ich glaube, sie hat von allen Menschensorten das Scheußliche auf einen Haufen geworfen und mich daraus gebacken. Mord und Tod! Wer hat ihr die Vollmacht gegeben, jenem dieses zu verleihen und mir vorzuenthalten? Könnte ihr Jemand darum hofieren, eh er entstund? oder sie beleidigen, eh er selbst wurde? Warum ging sie so parteilich zu Werke? »

> ils se pressurent la cervelle jusqu'à la moelle pour se demander ce qu'il avait bien dans les couilles[10].

Le langage volontairement ordurier, la verdeur des images s'inscrivent dans les revendications naturalistes du *Sturm und Drang*. En même temps, ils sont tout un programme. Ils traduisent une recherche d'authenticité et de liberté, et reflètent la personnalité riche, généreuse et franche de leur auteur.

Karl est l'aîné. Il aurait donc, si l'on se place du point de vue de Franz, tout pour être heureux, d'autant plus qu'il est également le préféré de son père. Cependant, il est insatisfait, car il étouffe dans les convenances sociales :

> On veut m'obliger à serrer mon corps dans un corset, et ma volonté dans des lois. La loi a tout gâté en mettant au pas de la limace ce qui aurait volé comme l'aigle. La loi n'a pas encore formé un grand homme, tandis que la liberté fait éclore des colosses et des êtres extraordinaires.[11]

Rêvant de l'Antiquité au temps d'Hannibal et de César, il se sent à l'étroit dans la médiocrité de son siècle, dont le formalisme l'empêche d'être lui-même. Schiller fait donc de son héros un porte-parole de certaines thèses du *Sturm und Drang*, en particulier de son culte du grand homme, nourri par l'œuvre de Plutarque sur les hommes illustres.

Ainsi le dramaturge campe-t-il deux héros insatisfaits, remplis d'aigreur et de frustration, à la recherche d'un bonheur qu'ils ne peuvent pas trouver, l'un parce qu'il aurait voulu naître le premier, l'autre parce qu'il aurait voulu naître à une autre époque. Ni l'un, ni l'autre n'acceptent les limites de la réalité, l'un comme l'autre sont incapables de résignation et d'adaptation. En cela ils se rejoignent malgré leur opposition.

Ils tentent donc chacun à sa manière de changer une réalité qui les blesse, Franz en répandant des bruits et Karl en faisant du bruit. Chez Franz effectivement, la haine refoulée s'accompagne d'hypocrisie. Elle prend le masque de la vertu, car il joue devant son père la comédie du fils attentionné : « Votre Franz consacrera sa vie à prolonger la vôtre. »[12], lui promet-il, alors qu'il met tout en œuvre pour provoquer sa mort prématurée. Ainsi, il cherche à le désespérer en répandant de fausses rumeurs sur son frère. Il affirme qu'« après avoir violé d'abord la fille d'un

---

[10] *Ibid*., I, 2, p. 96 : « Der lohe Lichtfunke Prometheus' ist ausgebrannt, dafür nimmt man jetzt die Flamme von Bärlappenmehl - Theaterfeuer, das keine Pfeife Tabak anzündet. Da krabbeln sie nun, wie die Ratten auf der Keule des Hercules, und studieren sich das Mark aus dem Schädel, was das für ein Ding sei, das er in seinen Hoden geführt hat. »

[11] *Ibid*., p. 98 : « Ich soll meinen Leib pressen in eine Schnürbrust und meinen Willen schnüren in Gesetze. Das Gesetz hat zum Schneckengang verdorben, was Adlerflug geworden wäre. Das Gesetz hat noch keinen großen Mann gebildet, aber die Freiheit brütet Kolosse und Extremitäten aus. »

[12] *Ibid*., I, 1, p. 84 : « Euer Franz wird sein Leben dran setzen, das Eurige zu verlängern. »

riche banquier [...], et blessé en duel son fiancé, un brave jeune homme de qualité, [Karl] a pris la décision, avec sept compagnons qu'il avait entraînés dans sa vie crapuleuse, de se soustraire par la fuite à l'emprise de la justice. »[13] Il esquisse de lui un portrait à charge le ravalant au rang d'un vulgaire criminel, afin de mieux le disqualifier auprès du vieux Moor, et de lui ravir l'héritage.

Auprès d'Amalia également il utilise la calomnie. Il prétend que Karl a donné l'anneau de fiançailles, offert par elle, à une courtisane, et laisse même entendre qu'il est atteint d'une maladie vénérienne, décrite avec un luxe de précisions horrifiantes :

> Si au moins il avait un voile, ce vice infâme, pour se dérober aux yeux du monde, mais il est affreusement visible dans le regard qui sort de ces paupières de plomb, il se trahit dans le visage tiré, blême comme la mort, c'est lui qui fait saillir hideusement les os, qui bégaie de cette voix basse et tronquée. Cette carcasse tremblante et chancelante parle tout haut ce terrible langage, c'est lui qui creuse la moelle la plus profonde de ces os et brise la force virile de la jeunesse...[14]

Il joue sur les ressorts de l'épouvante pour instiller le doute dans l'esprit d'Amalia et la détourner de son fiancé. En même temps, en prêtant à son frère un état cadavérique, il exprime son vœu profond de le voir mort. C'est pourquoi il s'étend complaisamment sur sa description, à travers laquelle transparaît également la formation médicale de l'écrivain. Par des images suggestives dévalorisantes, Franz tente de souiller l'imagination de la jeune fille : « Il est vrai que si le vice ébranle la fermeté du caractère, si avec la chasteté s'envole aussi la vertu, comme s'exhale le parfum d'une rose flétrie, si l'esprit en même temps que le corps devient infirme... »[15] Il mobilise les ressources de la rhétorique, d'un langage imagé pour la placer sous emprise afin de briser l'image idéale qu'elle se fait de Karl.

Sa haine est si profonde et si radicale qu'elle vise à l'anéantissement de l'objet haï et ne s'apaisera qu'à ce moment-là. Elle cherche à se propager et à con-

---

[13] *Ibid*. p. 80 : « Gestern um Mitternacht hatte er den großen Entschluß, nach vierzigtausend Ducaten Schulden – ein hübsches Taschengeld, Vater – nachdem er zuvor die Tochter eines reichen Bankiers allhier entjungfert und ihren Galan, einen braven Jungen von Stand, im Duell auf den Tod verwundet, mit sieben Andern, die er mit in sein Luderleben gezogen, dem Arm der Justiz zu entlaufen. »

[14] *Ibid*., I, 3, p. 130 : « Wenn es doch wenigstens nur einen Schleier hätte, das garstige Laster, sich dem Auge der Welt zu entstehlen! Aber da blickt's schrecklich durch den gelben, bleifarbenen Augenring; da verrät sich's im totenblassen, eingefallenen Gesicht und dreht die Knochen häßlich hervor – da stammelt's in der halben, verstümmelten Stimme - da predigt's fürchterlich laut vom zitternden hinschwankenden Gerippe – da durchwühlt es der Knochen innerstes Mark und bricht die mannhafte Stärke der Jugend – »

[15] *Ibid*., p. 132 : « Freilich, wenn das Laster auch die Festen des Charakters erschüttert, wenn mit der Keuschheit auch die Tugend davon fliegt, wie der Duft aus der welken Rose verdampft – wenn mit dem Körper auch der Geist zum Krüppel verdirbt – »

taminer autrui, par delà tout scrupule et toute morale. Si Amalia est trop intelligente ou trop amoureuse pour se laisser convaincre, en revanche, le vieux Moor ajoute foi aux accusations de Franz, qui lui décrit ainsi son frère : « Regardez cette franchise, joliment tournée à l'insolence. Voyez cette douceur qui roucoule tendrement devant des coquettes, et combien elle est sensible aux charmes d'une Phryné ! Voyez comme ce génie brûlant, en six petites années, a brûlé toute l'huile de sa lampe. »[16] Cette série d'anaphores à l'impératif rend le discours pressant et presque comminatoire, si bien que l'interlocuteur, affaibli par la vieillesse, ne sait pas résister à la suggestion.

À force d'habilité rhétorique et d'allégations erronées, Franz parvient à convaincre son père d'envoyer à Karl une lettre de condamnation. Mais il se fait confier la charge de l'écrire lui-même, afin de la rendre la plus blessante possible : « Il faudrait que je fusse un misérable maladroit, si je n'étais même pas capable de détacher un fils du cœur de son père, s'y fût-il cramponné avec des crochets de fer… »[17], déclare-t-il. De cette manière, il se rend maître des relations entre le père et le fils et va utiliser ce courrier pour provoquer une rupture définitive. Franz apparaît comme un manipulateur satanique, utilisant le mensonge, la falsification et la calomnie pour éliminer l'autre. La haine stimule son inventivité et ses ressources d'éloquence, pour mieux s'emparer de l'esprit d'autrui et le paralyser.

Karl, en revanche, ignore ce genre de stratagème, mais fait du bruit, expression de sa nature forte et rebelle. Il « trépigne »[18], il « jette son épée sur la table »[19], il se lamente : « Ah ! si l'âme d'Arminius pouvait encore couver sous la cendre ! Qu'on me place devant une armée de gaillards tels que moi, et nous ferons de l'Allemagne une république à côté de laquelle Rome et Sparte auront été des couvents de nonnes. »[20] Le style haletant, les exclamations, les répétitions révèlent son caractère, entier et émotif.

Karl ne calcule pas ses propos comme Franz, ne cherche pas à obtenir un effet, mais donne libre cours à son indignation. Ici, il s'élève contre la loi, qui, selon lui, forme des êtres veules et mous. À travers ses propos transparaît la vision de l'idéal humain selon le *Sturm und Drang*, celui d'un homme d'action, viril et intrépide, n'acceptant aucune limite. Karl rêve d'être chef de guerre non seulement pour

---

[16] *Ibid*., I, 1, p. 82 : « Seht diese Offenheit, wie hübsch sie sich zur Frechheit herumgedreht hat! Seht diese Weichheit, wie zärtlich sie für Koketten girret, wie so empfindsam für die Reize einer Phryne! Seht dieses feurige Genie, wie es das Öl seines Lebens in sechs Jährchen so rein weggebrannt hat ».

[17] *Ibid*., p. 90 : « Da müßt' ich ein erbärmlicher Stümper sein, wenn ich's nicht einmal so weit gebracht hätte, einen Sohn vom Herzen des Vaters loszulösen, und wenn er mit ehernen Banden daran geklammert wäre – »

[18] *Ibid*., I, 2, p. 98 : « (*Auf den Boden stampfend.)* ».

[19] *Ibid*., p. 100 : « (*Er wirft den Degen auf den Tisch*) »

[20] *Ibid.* : « Ah! daß der Geist Hermanns noch in der Asche glimmte! – Stelle mich vor ein Heer Kerls wie ich, und aus Deutschland soll eine Republik werden, gegen die Rom und Sparta Nonnenklöster sein sollen. »

défendre un modèle démocratique mais aussi pour trouver un épanouissement personnel, car il pourrait alors développer ses qualités de bravoure, de décision et de commandement qui s'étiolent en temps de paix. Cette glorification de la guerre va de pair avec celle du surhomme, du titan pratiqué par les *Stürmer*. Karl n'est pas fait pour la paix, la tranquillité, la vie domestique.

Cependant, il n'en est pas moins prêt à rentrer au château familial et à se réconcilier avec son père[21]. Or, le message fallacieux de son frère change complètement ses intentions. Sa teneur en est la suivante :

> Malheureux frère. [...] Je dois te dire en un mot que ton espoir est vain. Notre père te mande d'aller là où te conduisent tes infamies. Il dit encore que tu ne dois pas espérer obtenir jamais sa grâce en venant gémir à ses pieds, et que tu veuilles bien t'attendre à rester dans le cachot le plus profond de son donjon, au pain et à l'eau, jusqu'à ce que tes cheveux aient poussé comme des plumes d'aigle, et que tes ongles soient semblables à des serres d'oiseau. Ce sont ses propres paroles. Il m'ordonne de terminer cette lettre. Adieu à jamais. Je te plains. – Franz von Moor.[22]

Franz joue, une fois de plus, avec les images horrifiantes, pour déstabiliser son interlocuteur et le pousser dans ses retranchements. Sa haine l'amène à évoquer son espoir secret, la mort de son frère, qui serait due, en l'occurrence, à la faim. Or, à part Amalia qui ne se laisse pas abuser, ni le vieux Moor, ni Karl ne devinent sa perfidie. Karl se laisse aveugler par la colère et l'indignation. Une indication scénique le montre « entrant avec des mouvements sauvages ; il marche de long en large à grands pas précipités dans la pièce, se parlant à lui-même »[23] ; « frappant du pied le sol en écumant »[24]. Il fait du bruit et s'emporte, en se livrant à des anathèmes contre le genre humain : « Humanité, humanité, engeance de crocodiles,

---

[21] Sylvain Fort met en doute cette volonté de réintégrer le foyer. Cf. Sylvain Fort, *Friedrich Schiller*, Paris, Belin, 2003, p. 24 : « la détermination de Karl à regagner la demeure paternelle ne dure guère, et cède rapidement devant un refus dont il ne daigne pas examiner les raisons – plus forte, sa nature le repousse dans les bras d'une autre résolution. Karl est déjà d'emblée, un personnage de la rupture, un personnage dont le mouvement fondamental (ou encore la logique) s'appelle sécession. »

[22] *Les Brigands*, *op. cit.*, I, 2, p. 110 : « Unglücklicher Bruder! » […] « Nur kürzlich muß ich Dir melden, daß Deine Hoffnung vereitelt ist. - du sollst hingehen, läßt dir der Vater sagen, wohin Dich deine Schandtaten führen. Auch, sagt, er, werdest Du Dir keine Hoffnung machen, jemals Gnade zu seinen Füßen zu erwimmern, wenn Du nicht gewärtig sein wollest, im untersten Gewölb seiner Türme mit Wasser und Brot so lang traktiert zu werden, bis Deine Haare wachsen wie Adlersfedern, und Deine Nägel wie Vogelsklauen werden. Das sind seine eigenen Worte. Er befiehlt mir, den Brief zu schließen. Leb wohl auf ewig! Ich bedaure Dich - Franz von Moor. »

[23] *Ibid.*, p. 120 : « *(Tritt herein in wilder Bewegung und läuft heftig im Zimmer auf und nieder, mit sich selber.)* »

[24] *Ibid.*, p. 122 : « *(Schäumend auf die Erde stampfend.)* »

faux et hypocrites ! Les yeux des hommes se remplissent de larmes, leurs cœurs restent d'airain ! Baisers sur les lèvres, glaive perçant la poitrine. »[25] Karl adopte un ton prophétique qui n'est pas sans rappeler celui de Saint Mathieu, qualifiant dans le verset 23.33. les pécheurs de « serpents » et d'« engeance de vipère ». Alors que son frère raisonne trop, il perd toute lucidité sous l'effet de la colère.

Son amour filial déçu le rend incapable de réflexion :

> Les lions et les léopards nourrissent leurs petits, les corbeaux donnent aux leurs la chair des cadavres, et lui, lui !… […] Mais quand la voix du sang trahit, quand l'affection paternelle se fait mégère, ô alors, prends feu, impassibilité virile ! Deviens un tigre sauvage, doux agneau, et que chaque fibre de ton être se tende dans la colère et la fureur destructrice ![26]

Le monde animal domine ces propos, et en particulier l'évocation des grands fauves. Ainsi se manifestent la régression du héros vers la bestialité, son incapacité à se maîtriser, une prédominance chez lui des pulsions instinctives. C'est l'homme-nature, violent et primaire, qui se déchaîne en lui et réclame une vengeance immédiate.

Une fois de plus, la haine de Franz a accompli son œuvre, en se propageant comme une contagion. En faisant croire à Karl qu'il est poursuivi par la vindicte de son père, elle le pousse au nihilisme et à la misanthropie. Elle dessèche en lui toute confiance dans la bonté, et l'accule à une réaction disproportionnée.

II. Guerre sociale, guerre familiale

La haine n'a pas les mêmes effets chez Franz et chez Karl. Chez le premier, être mesquin et sans envergure, elle se cantonne au cercle familial. Franz veut devenir le maître du domaine et, en conséquence, éliminer tous ses concurrents. Chez Karl, âme exaltée et idéaliste, elle exerce davantage de ravages et détermine une riposte d'une tout autre ampleur. Il généralise à partir de son cas particulier, en l'occurrence le prétendu abandon de son père, pour conclure à la perversité de tous. Il ne s'agit donc pas, pour lui, de châtier un seul individu, mais de se venger de l'ensemble de l'humanité.

Aussi accepte-t-il de se placer à la tête d'une compagnie de brigands, formée par ses anciens camarades de beuverie. Il s'exclame : « Les hommes m'ont caché l'humanité au moment où j'en appelais à l'humanité. Loin de moi sympathie

[25] *Ibid*., p. 121 : « Menschen – Menschen! falsche, heuchlerische Krokodilbrut! Ihre Augen sind Wasser! ihre Herzen sind Erz! Küsse auf den Lippen! Schwerter im Busen! »
[26] *Ibid*., p. 122 : « Löwen und Leoparden füttern ihre Jungen, Raben tischen ihren Kleinen auf dem Aas, und Er, Er – […] aber wenn Blutliebe zur Verräterin, wenn Vaterliebe zur Megäre wird: und so fange Feuer, männliche Gelassenheit! Verwilde zum Tiger, sanftmütiges Lamm! und jede Faser recke sich auf zu Grimm und Verderben! »

et ménagements humains ! Je n'ai plus de père, je n'ai plus d'amour, le sang et la mort m'apprendront à oublier que quelque chose ait jamais pu m'être cher. »[27] La ruse de Franz, en sapant sa foi en la noblesse d'âme, a semé en lui un besoin de destruction. Il veut faire payer à tous la prétendue faute d'un seul, peut-être parce qu'il continue à l'aimer. Il envisage donc de les punir de manière féroce par « le sang et la mort ». Chez lui, la haine débouche bel et bien sur la guerre. « Oh ! Je voudrais empoisonner l'océan, pour leur faire boire la mort à toutes les sources ! »[28] Il usurpe la fonction d'un Dieu vengeur déclenchant une apocalypse : « ô puissé-je faire retentir la trompette de la révolte dans la nature entière, pour ameuter contre cette race de hyènes, l'air, la terre, et la mer. »[29] Schiller laisse entendre que son héros devient sacrilège dans la mesure où il s'arroge le droit divin du châtiment des pécheurs.

Seulement si son aspiration est démesurée, ses moyens ne le sont pas. En fait d'anéantissement général, il se contente de brigandage. Il y trouve un prétexte pour extérioriser sa révolte et s'affranchir des lois qui le corsètent : « Mon esprit a soif d'action, j'aspire à la liberté de tout mon souffle ! Brigands, meurtriers! Ce mot seul suffisait à mettre la loi sous mes pieds. »[30], dit-il. Dans cette optique, la vengeance devient presque secondaire. Elle lui donne l'occasion de réaliser son désir secret, celui de disposer d'une liberté illimitée pour aller jusqu'au bout de ses pulsions et aspirations. Par le choix de la marginalité il échappe aux normes sociales.

Il livre donc une guerre à la société, en perpétrant les crimes et délits qu'elle réprouve et en y trouvant du plaisir. Le brigandage lui communique une griserie et un sentiment de toute-puissance. En proie à une hybris malsaine, il se vante devant sa troupe : « Vous n'êtes pas Moor. Vous êtes de lamentables voleurs, de misérables instruments de mes grands desseins, méprisables comme la corde dans la main du bourreau. »[31] Il est heureux de diriger une troupe, qu'il méprise et croit manipuler à sa guise. Pour justifier son action, il se donne un noble objectif : le rétablissement de la justice.

Effectivement, un certain idéal préside à ses actions vengeresses. Il défend les défavorisés, les victimes des injustices sociales, comme le reconnaît son compagnon Razmann :

---

[27] *Ibid*., p. 124 : « Menschen haben Menschheit vor mir verborgen, da ich an Menschheit appellierte, weg denn von mir, Sympathie und menschliche Schonung! – Ich habe keinen Vater mehr, ich habe keine Liebe mehr, und Blut und Tod soll mich vergessen lehren, daß mir jemals etwas teuer war! »

[28] *Ibid*, p. 122 : « Oh ich möchte den Ozean vergiften, daß sie den Tod aus allen Quellen saufen! »

[29] *Ibid.* : « Oh daß und durch die ganze Natur das Horn des Aufruhrs blasen könnte, Luft, Erde und Meer wider das Hyänengezücht ins Treffen zu führen! »

[30] *Ibid*., p. 124 : « Mein Geist dürstet nach Taten, mein Atem nach Freiheit. – Mörder, Räuber! – mit diesem Wort war das Gesetz unter meine Füße gerollt. »

[31] *Ibid*., p. 210 : « Ihr seid heillose Diebe! Elende Werkzeuge meiner größeren Plane, wie der Strick verächtlich in der Hand des Henkers! »

> Il ne tue pas pour voler, comme nous [...]. Même son tiers du butin, qui lui revient de droit, il le donne à des orphelins ou permet avec cela à des jeunes gens d'avenir de faire des études. Mais quand il peut saigner un hobereau qui écorche ses paysans comme des bêtes, ou avoir sous sa massue un de ces coquins à galons dorés qui faussent la monnaie des lois, achètent la justice, ou tout autre petit monsieur de cet acabit, mon gaillard ! il est alors dans son élément et se démène comme un beau diable.[32]

Karl ambitionne donc de mener une guerre juste, en châtiant les exploiteurs, les puissants qui outrepassent leurs droits, et en aidant les faibles, les démunis. Schiller en fait un nouveau Robin des bois, un redresseur de torts au grand cœur[33], qui combat l'iniquité et donne leur chance aux opprimés. Ainsi, Karl intercepte « un riche comte de Ratisbonne, ayant gagné un procès d'un million grâce aux friponneries de son avocat »[34], il le tue pour récupérer l'argent indûment acquis, puis poignarde l'avocat. Il n'a pas de pitié pour les corrompus. Ensuite, il abandonne à ses subordonnés l'argent récolté en leur déclarant : « J'ai fait ma part [...] Le pillage, c'est votre affaire. »[35] Il se donne donc une mission de vengeur incorruptible : « Les représailles sont ma mission, la vengeance mon emploi. »[36] Il n'empêche que sa justice est, pour le moins, expéditive et ne connaît que la mort pour châtiment.

D'autre part, il a besoin de compagnons beaucoup moins désintéressés que lui et, comme chef, il est co-responsable des méfaits commis pas sa bande. Il mesure sa propre culpabilité à l'occasion d'une opération de sauvetage d'un des siens, Roller, condamné à la potence. Il donne alors l'ordre d'incendier la ville, ce qui coûte la vie à quatre-vingt-trois personnes, et est accablé d'apprendre la mort de femmes et d'enfants :

---

[32] *Ibid*., II, 3, p. 180 : « Er mordet nicht um des Raubes willen, wie wir [...], und selbst sein Dritteil an der Beute, das ihn von Rechtswegen trifft, verschenkt er an Waisenkinder, oder läßt damit arme Jungen von Hoffnung studieren. Aber soll er dir einen Landjunker schröpfen, der seine Bauern wie das Vieh abschindet, oder einen Schurken mit goldnen Borten unter den Hammer kriegen, der die Gesetze falschmünzt und das Auge der Gerechtigkeit übersilbert, oder sonst ein Herrchen von dem Gelichter - Kerl! da ist er dir in seinem Element und haust teufelmäßig. »

[33] *Cf.* Dominique Peyrache, « Le sublime et le crime (Autour des *Brigands* de Schiller) », *op. cit.*, p. 279 : « Le thème du brigand relève d'une sorte de mystique du surhomme, et rejoint les théories anarchistes et révolutionnaires de la purification par la destruction. Le brigand est celui qui déclenche un désordre cathartique et régénérateur, du moins le pense-t-il, une crise salvatrice pour le monde. »

[34] *Les Brigands*, *op. cit.*, II, 3, p. 180 : « Daß ein reicher Graf von Regensburg durchkommen würde, der einen Prozeß von einer Million durch die Pfiffe seines Advokaten durchgesetzt hätte. »

[35] *Ibid*., II, 3, p. 182 : « Ich habe das Meine getan! [...] das Plündern ist eure Sache. »

[36] *Ibid.*, p. 206 : « Mein Handwerk ist Wiedervergeltung - Rache ist mein Gewerbe. »

> O honte au meurtrier de l'enfant, au meurtrier de la femme, au meurtrier du malade ! Que ces méfaits m'accablent ! Ils ont empoisonné ma plus belle œuvre. Voilà, rouge de honte et couvert de dérision aux yeux du ciel, l'enfant qui se vantait de jouer avec la massue de Jupiter, et n'abattit que des pygmées au lieu des titans qu'il devait fracasser.[37]

Karl comprend que sa prétendue guerre juste n'est pas moralement justifiable et qu'elle le met sur le même plan que ceux dont il condamnait l'inhumanité : « Oh ! insensé que j'étais, de me figurer que j'allais perfectionner le monde par mes atrocités, et maintenir les lois par la licence ! »[38] Karl sait ravager des contrées et des villes, mais il n'est pas capable de construire une société meilleure. Il apparaît sous les traits d'un héros ténébreux exerçant la violence pour l'amour de la violence en une démarche suicidaire et désespérée. La haine et la fureur qui le possèdent apparaissent comme de sinistres inspiratrices[39].

Franz n'a pas de si hautes ambitions. Il ne se cherche pas de motivations nobles comme son frère. Il assume lucidement sa méchanceté et s'y complaît. Il procède donc à une élimination systématique de ceux qui lui font obstacle. Après Franz, il s'attaque à son père devenu pour lui un gêneur. Il charge un comparse, Hermann, de faire croire au vieux Moor que Karl a péri dans une bataille, afin de le désespérer :

> Le vieux s'accusera de la mort de son fils, et… il est déjà maladif… Un édifice branlant n'a pas besoin pour s'écrouler d'un tremblement de terre… Il ne survivra pas à cette nouvelle, et alors je serai son fils unique. Amalia aura perdu ses protecteurs, elle sera le jouet de ma volonté. Tu peux facilement imaginer… Bref, tout ira à souhait.[40]

---

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

[38] *Ibid*. V, 2, p. 344 : « Oh über mich Narren, der ich wähnte, die Welt durch Greuel zu verschönern und die Gesetze durch Gesetzlosigkeit aufrecht zu halten! »

[39] Selon Gert Sautermeier, « À chaque méfait de sa bande, Karl accomplit symboliquement le meurtre du père, il obéit à un « ça » agressif, même s'il n'est pas conscient de l'impulsion originelle, l'anéantissement du père. » (p. 321 « 'Die Seele bei ihren geheimsten Operationen ertappen'. Unbotmäßiges zu den Brüdern Moor in Schillers Räubern », in Thomas Metzcher, Christian Marzahn (Hg.), *Kulturelles Erbe zwischen Tradition und Avantgarde. Ein Bremer Symposium*, Köln, Böhlau Verlag, 1991, pp. 311-338).

[40] *Les Brigands*, *op. cit.*, II, 2, p. 148 : « Der Alte mißt sich den Tod seines Sohnes bei, und – er kränkelt – ein schwankendes Gebäude braucht des Erdbebens nicht, um übern Haufen zu fallen – er wird die Nachricht nicht überleben – dann bin ich sein einziger Sohn – Amalia hat ihre Stützen verloren und ist ein Spiel meines Willens – da kannst du leicht denken – kurz, alles geht nach Wunsch... »

Il vise donc à faire mourir son père de chagrin. Alors que Karl est un exalté trouvant dans l'action violente une ivresse, Franz agit de sang-froid. Il élabore une stratégie, il ourdit une machination dans un but limité bien précis : la main-mise sur l'héritage.

III. La violence autodestructrice

Si les deux frères divergent dans leur psychologie, les sentiments éprouvés et les moyens mis en œuvre, en revanche, ils se rejoignent dans l'issue de leur guerre. Cette rage qui les possède entraîne leur propre perte.

Franz finit par être acculé au suicide. Furieux de voir que la fausse nouvelle de la mort de Karl n'a pas suffi à tuer son père, il a enfermé ce dernier dans un souterrain pour le faire mourir de faim. Karl découvre cette ignominie. Sa fureur se tourne alors contre son frère : « Le fils a mille fois roué, empalé, supplicié, écorché son père. Je trouve ces mots trop humains ; le péché lui-même en rougit, le cannibale en frémit, ce que, depuis des éternités, aucun démon n'a imaginé… le fils à son propre père !… »[41]. C'est toujours la même révolte qui l'anime devant l'iniquité. Mais, dans le cas présent, elle est ressentie à juste titre. Cette tentative fraternelle de parricide le fait plonger dans les ténèbres de l'âme humaine.

Et il ne connaît toujours qu'une seule façon de réagir à cette expérience : la violence et le meurtre, comme en témoignent ses exclamations : « Vengeance ! Vengeance ! vengeance pour toi, vieillard, abominablement offensé et profané ! Je déchire maintenant le lien fraternel (*Il déchire son habit du haut en bas.*) À la face du ciel, je maudis chaque goutte du sang de mon frère. »[42] Le style émotionnel avec ses répétitions, ses phrases nominales, joint au geste dramatique traduit une fois de plus une poussée de rage incontrôlée. De tempérament sanguin, Karl se laisse submerger par son affect. Après avoir voulu punir son père, il veut maintenant le venger en punissant Franz. Il charge Schweizer, l'un de ses brigands, d'aller le chercher :

> Les minutes sont sacrées, il faut te hâter. Choisis les plus dignes de la bande, et conduis-les droit au château seigneurial. Tire-le de son lit s'il dort, ou s'il est dans les bras de la volupté ; traîne-le loin de la table s'il est en

[41] *Ibid*., IV, 5, p. 296 : « Der Sohn hat den Vater tausendmal gerädert, gespießt, gefoltert, geschunden! die Worte sind mir zu menschlich - worüber die Sünde rot wird, worüber der Kannibale schaudert, worauf seit Äonen kein Teufel gekommen ist. - Der Sohn hat seinen eigenen Vater. »

[42] *Ibid*., p. 298 : « Rache, Rache, Rache dir! grimmig beleidigter, entheiligter Greis! So zerreiß' ich von nun an auf ewig das brüderliche Band. *(Er zerreißt sein Kleid von oben bis unten.)* So verfluch' ich jeden Tropfen brüderlichen Bluts im Antlitz des offenen Himmels! »

train de s'enivrer ; arrache-le des pieds du crucifix si tu l'y trouves prosterné. Mais je te le dis, et j'y insiste formellement, ne me l'amène pas mort.[43]

La succession des impératifs témoigne de son autorité de chef, habitué au commandement. Il veut se garder le sinistre privilège de l'exécution du coupable, dont il assume pleinement la mise à mort. Karl reste donc toujours la proie des mêmes passions excessives et sanguinaires. Sa seule solution pour remédier aux imperfections du monde, et en particulier des hommes, est de se livrer à des actions meurtrières. En l'occurrence, il régresse au niveau de son frère puisqu'il passe à son tour de la guerre sociale à la guerre familiale.

Mais Franz prévient son action. La scène 1 de l'acte V, qui se déroule la nuit, dans les chambres du château, le montre en proie à l'insomnie. Il aperçoit des silhouettes se glissant dans les couloirs et les prend pour des démons. Schiller crée une atmosphère gothique, à mi-chemin entre cauchemar et réalité. Franz comprend alors que son frère veut le faire prisonnier. Il demande à son serviteur Daniel : « Fais-tu partie de la bande ? »[44]

En même temps, devant le danger imminent, il est saisi par la terreur de l'au-delà. Lui qui jusque là apparaissait comme un esprit fort, affranchi de toute morale, connaît les affres de l'angoisse à la perspective du jugement dernier. Il est hanté de visions d'épouvante : « Un troisième personnage s'avança alors, il avait en main des balances d'airain qu'il tenait entre l'orient et l'occident, en disant : Avancez, fils d'Adam, je pèse vos pensées dans le plateau de ma colère, et vos œuvres avec le poids de mon courroux. »[45] Schiller montre l'effondrement du surhomme, c'est-à-dire du héros au-dessus des lois et de la morale. Franz, à la différence de Karl, est un lâche. C'est un cérébral, passé maître dans les combinaisons tortueuses, mais incapable d'affronter la mort avec courage et dignité. À l'inverse de son frère, chef de guerre, lançant ouvertement un défi à la société, il a besoin de l'ombre et du mensonge pour élaborer ses plans pervers. Il ne supporte pas d'être découvert et de devoir assumer ses actes.

À l'idée d'un arrêt divin qui le condamnerait, il cède à la panique : « J'entendis alors une voix éclatante sortir des rochers fumants : grâce ! grâce à

[43] *Ibid*., IV, 5, p. 300 : « Die Minuten sind geweiht, du mußt eilends gehn – Lies dir die Würdigsten aus der Bande und führe sie gerade nach des Edelmanns Schloß! Zerr' ihn aus dem Bette, wenn er schläft oder in den Armen der Wollust liegt, schlepp' ihn vom Mahle weg, wenn er besoffen ist, reiß ihn vom Kruzifix, wenn er betend vor ihm auf den Knieen liegt! Aber ich sage dir, ich schärf' es dir hart ein, liefr' ihn mir nicht tot! »

[44] *Ibid*., V ,1, p. 304 : « Du bist auch unter der Rotte ? »

[45] *Ibid*., p. 308 : « Da trat hervor ein Dritter, der hatte in seiner Hand eine eherne Wage, die hielt er zwischen Aufgang und Niedergang und sprach: Tretet herzu, ihr Kinder von Adam – ich wäge die Gedanken in der Schale meines Zornes und die Werke mit dem Gewicht meines Grimms! »

tous les pécheurs de la terre et de l'abîme, toi seul es réprouvé. »[46] Il n'est pas tourmenté par le remords, mais par la peur abjecte de l'enfer. Schiller rejoint ici la morale traditionnelle et ses codes, en particulier les représentations convenues du châtiment des coupables, probablement par crainte de la censure, mais peut-être également par goût du manichéisme et des sentiments exacerbés. Il dépeint des personnages oscillant en permanence d'un extrême à l'autre.

En un revirement inattendu, Franz, qui revendiquait son cynisme et bravait Dieu, se met à trembler lorsqu'il pense au châtiment éternel :

> Y a-t-il un vengeur par-dessus les étoiles ? Non, non ! oui, oui ! […] Mourir ! Pourquoi ce mot m'empoigne-t-il ainsi ? Rendre compte au vengeur là-haut par-dessus les étoiles, et s'il est juste, les hurlements des orphelins, des veuves, des opprimés et des suppliciés montent vers lui ! Et s'il est juste, pourquoi ont-ils souffert ? Pourquoi as-tu triomphé d'eux ?[47]

Par souci de vraisemblance, Schiller le montre partagé entre son ancien mépris rationaliste pour la crédulité populaire et l'angoisse de l'au-delà. En soulignant sa veulerie, il le déconsidère. Quand Franz apprend l'arrivée de la bande de brigands qui prend d'assaut le château et y met le feu, il est prêt à toutes les concessions pour obtenir le salut : « Que tous courent à l'église se prosterner et prient pour moi, qu'on libère les prisonniers. Je rendrai aux pauvres le double, le triple… »[48] On assiste là à une caricature de conversion, motivée uniquement par une vision simpliste et commerciale du rapport avec le divin, un désir de survivre à tout prix, ce qui est particulièrement odieux de la part d'un homme qui n'a pas hésité à donner la mort.

Finalement, acculé, et pour ne pas servir de jouet à des scélérats[49], il demande à son serviteur Daniel de le poignarder, et comme celui-ci refuse et que les brigands vont s'emparer de lui, il s'étrangle lui-même avec le ruban de son chapeau : « La porte craque, tombe, je ne puis leur échapper. Ah ! aie donc pitié de moi. (*Il arrache le cordon d'or de son chapeau et s'étrangle.*)[50] Ce n'est pas un hasard si le ruban avec lequel il s'étrangle est en or, signe de sa richesse mais aussi d'une avidité satanique. Ainsi, la haine que le héros éprouve à l'encontre de son

---

[46] *Ibid*., p. 310 : « Da hört' ich eine Stimme schallen aus dem Rauche des Felsens: Gnade, Gnade jedem Sünder der Erde und des Abgrunds! du allein bist verworfen! »

[47] *Ibid.* : « Rächet denn droben über den Sternen Einer? – Nein, nein! Ja, ja! […] Sterben! warum packt mich das Wort so? Rechenschaft geben dem Rächer droben über den Sternen – und wenn er gerecht ist, Waisen und Witwen, Unterdrückte, Geplagte heulen zu ihm auf, und wenn er gerecht ist? – warum haben sie gelitten, warum hast du über sie triumphiert? »

[48] *Ibid*., V, 1, p. 320-322 : « Alles soll in die Kirche – auf die Knie fallen alles – beten für mich – alle Gefangne sollen los sein und ledig, ich will den Armen alles doppelt und dreifach wiedergeben. »

[49] *Cf. ibid*., p. 324 : « daß nicht diese Buben kommen und treiben ihren Spott aus mir. »

[50] *Ibid.* : « Die Türe kracht – stürzt – unentrinnbar – Ha! so erbarm du dich meiner! *(Er reißt seine goldene Hutschnur ab und erdrosselt sich.)* »

frère et de son père se retourne contre lui et débouche sur son anéantissement. Schiller, appelé parfois « prêcheur de moral » (*Moralprediger*), ne pouvait pas donner d'autre fin à ce héros négatif à tous égards. D'autre part, lui qui avait l'intention d'embrasser la carrière de pasteur n'a que répugnance envers l'athéisme. C'est pourquoi il n'accorde aucune circonstance atténuante à son personnage.

Même si Karl connaît une fin tout aussi tragique, elle reste sensiblement différente dans la mesure où elle n'exclut pas un possible salut. Pourtant, dans une dernière phase, comme Franz, et même plus que lui, il sème la désolation autour de lui. Il provoque le décès de son père en lui révélant sa vraie identité : « 'Meurs, père ! Je t'apporte la mort pour la troisième fois. Les hommes qui viennent de te sauver sont des brigands et des assassins. Ton Karl est leur capitaine.' (*Moor, le père, rend l'âme.*) »[51] Certes, Karl ne souhaite pas la mort de son père comme Franz, mais il la déclenche par ses aveux, et il en est conscient. Il achève ainsi le parricide que Franz avait mis en œuvre, et se fait son complice involontaire.

Cependant, il n'a pas abandonné l'idée de se régénérer grâce à Amalia qui se déclare prête à tout lui pardonner. Mais ses compagnons brigands interviennent alors pour l'en empêcher. Ils lui rappellent l'engagement qu'il a pris envers eux : « Regarde ici, regarde. Connais-tu ces cicatrices ? Tu nous appartiens, tu es notre serf, nous t'avons acheté au prix de notre sang le plus précieux, tu nous appartiens. »[52] Karl, devenu l'otage de sa bande, partie prenante de ses crimes, se trouve indéfectiblement lié à elle. Paradoxalement, lui qui croyait trouver la liberté en bravant la société n'a rencontré que l'esclavage. Ses brigands lui proposent un sordide marché : « Marche avec nous, sacrifice pour sacrifice ! Amalia pour toute la bande ! »[53] Êtres frustes et avides, ils ne conçoivent les rapports humains qu'en termes matérialistes. Non seulement ils n'acceptent pas de libérer Karl de son engagement, mais ils veulent le renforcer en transformant Amalia en objet sexuel partagé entre eux. Karl ne peut souscrire à un tel marché. Par conséquent, il « est dans l'impossibilité d'échapper aux brigands qui l'inquiètent et le gênent car ils sont aussi comme le reflet, la projection de sa propre animalité. »[54.]

Schiller souligne ainsi l'incompatibilité entre son héros et sa bande d'exécutants ainsi que le caractère contre-nature de leur alliance. En même temps, il montre que Karl est pris dans un piège. Celui-ci se sent abandonné du Ciel : « Un

---

[51] *Ibid*., V, 2, p. 336 : « 'Stirb, Vater! Stirb durch mich zum dritten Mal! – Diese deine Retter sind Räuber und Mörder! Dein Karl ist ihr Hauptmann.' *(Der alte Moor gibt seinen Geist auf.)* »

[52] *Ibid*., V, 2, p. 338 : « Schau her, schau! Kennst du diese Narben? Du bist unser! mit unserem Herzblut haben wir dich zum Leibeigenen angekauft, unser bist du. »

[53] *Ibid.* : « Marsch mit uns ! Opfer um Opfer! Amalia für die Bande! »

[54] Gilles Darras, « Friedrich Schiller, *Les Brigands* », in G. Zaragoza, G. Darras, C. Marcandier-Colard, E. Samper, *Héroïsme et marginalité. Friedrich Schiller,* Les Brigands*, Victor Hugo,* Hernani*, Duc de Rivas,* Don Alvaro ou la force du destin, Paris, Atlante, 2002 (p. 21-57), p. 48.

si grand pécheur ne peut plus revenir en arrière, j'aurais dû le savoir depuis longtemps. Sois calme, je t'en prie, sois calme ! Les choses vont bien ainsi. Je ne l'ai pas voulu quand il m'a recherché, maintenant que je le recherche, c'est lui qui ne veut plus. Quoi de plus juste ? »[55] Il ne tente pas, comme Franz, d'attendrir la divinité par des dons charitables tardifs dictés par l'égoïsme. À la différence de son frère, il éprouve apparemment un authentique désir de s'amender.

C'est alors qu'Amalia, comprenant qu'il est obligé de rester avec sa bande et de l'abandonner, le supplie de la tuer[56], car elle préfère mourir plutôt que de vivre sans lui. Karl cède à ses prières et l'assassine : « La bien-aimée de Moor ne doit mourir que par Moor. »[57] Devant cette manière grandiloquente de se désigner par la troisième personne, Gilles Darras parle du « moi hypertrophique »[58] de Karl. Celui-ci fait le vide autour de lui, en causant la perte de ceux qui l'ont aimé, d'abord celle de son père, puis celle de sa fiancée. Bizarrement, alors que Schiller a évité de faire de son héros un fratricide, il en fait le meurtrier de sa fiancée, apparemment parce qu'il juge le premier acte plus choquant pour les sensibilités de son temps que le second, peut-être en vertu d'une conception archaïque de la femme, considérée comme la propriété de son amant. Après ce dernier crime, Karl prend conscience qu'il lui faut expier.

Il décide donc de se rendre à la justice humaine qu'il avait tant vilipendée :

> Ce que j'ai détruit ne se relèvera jamais. Mais il me reste encore de quoi me concilier la loi que j'ai offensée, de quoi rétablir l'ordre que j'ai troublé. Cet ordre exige une victime qui manifeste aux yeux de tous les hommes son inviolable majesté. Cette victime, c'est moi. Il faut que je meure pour cela.[59]

Il est étonnant que la pièce se termine par cette allégeance du héros à l'ordre, concept qu'il n'a pas cessé de honnir par ailleurs. Schiller ne pouvait probablement par faire autrement. Ce tardif hommage à l'organisation sociale n'a pas suffi à empêcher son drame de faire scandale ni d'être interdit dans de nombreux

---

[55] *Les Brigands*, *op. cit.*, V, 2, p. 340 : « Ein großer Sünder kann nimmermehr umkehren, das hätt' ich längst wissen können – Sei ruhig, ich bitte dich, sei ruhig! so ist's ja auch recht – Ich habe nicht gewollt, da er mich suchte; jetzt, da ich ihn suche, will *er* nicht; was ist billiger? »

[56] *Cf.* Philippe Forget, *Nouvelle histoire de la littérature allemande*, T. II, *Sturm und Drang. Premier romantisme. Classicisme*, Paris, Colin, 1998, p. 161 : « Amalia joue dans la pièce un rôle majeur. […] c'est la mort qu'elle obtient de Karl qui est la cause ultime de la décision de ce dernier de s'en remettre à la justice des hommes. »

[57] *Les Brigands*, *op. cit.*, V, 2, p. 342 : « Moors' Geliebte soll nur durch Moor sterben ! »

[58] Darras, « Friedrich Schiller, *Les Brigands* », *op. cit.*, p. 57.

[59] *Les Brigands*, *op. cit.*, V, 2, p. 344 : « Was ich gestürzt habe, steht ewig niemals mehr auf – Aber noch blieb mir etwas übrig, womit ich die beleidigten Gesetze versöhnen und die mißhandelte Ordnung wiederum heilen kann. Sie bedarf eines Opfers – eines Opfers, das ihr unverletzbare Majestät vor der ganzen Menschheit entfaltet – dieses Opfer bin ich selbst. Ich selbst muß für sie des Todes sterben. »

théâtres. Cependant, même si ce retour du « fils prodigue » dans le giron de la société est dicté par un certain opportunisme littéraire, il reflète également la dualité de l'écrivain, prônant la rébellion et en même temps mesurant ses risques et ses dérives.

On peut cependant se demander pourquoi il ne montre pas le suicide de Karl. Lui aussi est acculé comme l'a été son frère. Un suicide aurait été le moyen de sortir d'une situation bloquée et de remettre une dernière fois en cause une société qui ne lui a pas donné sa place. Il semble qu'aux yeux de Schiller ce soit une solution lâche, d'ailleurs réprouvée par la religion. Elle est bonne pour Franz, voué à la damnation, non pour Karl qui doit précisément échapper à ce sort[60]. En se rendant à la justice, Karl se rachète. Il admet ses fautes, et en acceptant la mort infamante à laquelle il ne manquera pas d'être condamné, il se grandit. Schiller veut camper un héros régénéré à la fin de la pièce, pour ainsi mieux susciter la compassion, voire l'admiration du public[61], selon un principe cathartique.

Malgré tous ses défauts, dont le moindre n'est pas l'invraisemblance, le drame a connu un succès éclatant et marqué le théâtre allemand. Il a eu une belle carrière grâce aux polémiques qui ont contribué à sa célébrité et, de nos jours, il est encore joué, peut-être parce qu'il traite de sentiments primordiaux et éternellement humains, en particulier la haine, l'envie et les divisions dans la famille. La jalousie d'un frère à l'égard d'un autre mieux doué et mieux apprécié remonte à l'épisode biblique de Caïn et d'Abel, mais reste d'actualité. Il en va de même de l'appétit de vengeance, même si, chez Karl, elle prend une forme particulièrement exacerbée.

Il n'en reste pas moins que sa remise en cause de la société hiérarchisée et oppressante de son temps préfigure la révolution française. Et la violence farouche qui imprègne toute la pièce reflète probablement l'air du temps, l'orage qui gronde et éclatera après 1789. Schiller est un visionnaire. Il capte la volonté de changement, la contestation des vieilles structures présente à son époque, et lui donne une forme théâtrale particulièrement suggestive.

Il n'en reste pas moins aussi que, par-delà l'exaltation de la jeunesse, par-delà son goût pour la frénésie, Schiller condamne ses deux héros, Franz parce que, comme Caïn, il incarne le mal absolu, l'absence totale d'empathie à l'égard d'autrui, et Karl parce qu'il est un Abel fourvoyé. Aveuglé par ses passions, il n'a pas percé à jour la perfidie de son frère, et s'est trompé de combat. Bref, Schiller

[60] Selon Philippe Forget, « Franz érige son propre intérêt en loi suprême, et Karl, exaltant la liberté en opposition à la loi haïe parce que pervertie, s'adosse encore à elle. » (p. 160, *Nouvelle histoire de la littérature allemande*, T. II, *op. cit*.).

[61] Selon Gilles Darras, le héros reste prisonnier de son égocentrisme. Cf. *Héroïsme et marginalité*, *op. cit.*, p. 57 : « Au-delà de toutes les proclamations de lucidité et d'humilité s'impose l'impression d'un aveuglement persistant du personnage sur les causes profondes de sa dérive. À travers le sacrifice final que Karl entend faire de sa personne en se livrant à la justice, on voit en effet combien il conserve en dépit de tout le sentiment de son exception et finit d'ailleurs par retourner la situation à son avantage. »

demeure un moraliste qui montre dans ce drame que la haine et la fureur débouchent sur le crime et la destruction, non seulement des ennemis visés mais aussi des innocents et également de leurs auteurs. Le haineux et le violent sont voués à l'échec et à la mort – qu'ils infligent par ailleurs si généreusement. Victimes de leur hybris, ils ont des parcours de météores s'abîmant dans le néant, mais ils ne peuvent en aucun cas restaurer la justice ni contribuer au bien.

Aline LE BERRE
Université de Limoges

AMOUR, HAINE ET FUREUR DANS *LA JUIVE* (1835) (LIVRET D'EUGÈNE SCRIBE ET MUSIQUE DE FROMENTAL HALÉVY)

Grand opéra romantique du compositeur Fromental Halévy et du librettiste Eugène Scribe, écrite pour la bourgeoisie libérale et progressiste de la Monarchie de Juillet, *La Juive* fut donnée pour la première fois à l'Académie Royale de Musique le 23 janvier 1835. Ses créateurs principaux furent Cornélie Falcon (Rachel), Julie Dorus-Gras (la princesse Eudoxie), Adolphe Nourrit (Éléazar), Marcelin Lafont (le prince Léopold) et Nicolas-Prosper Levasseur (le cardinal de Brogni). Elle remporta tout de suite un énorme succès sur la scène lyrique sans que le sujet traité interpellât le moins du monde qui que ce fût. Occulté ou non, il n'intéressa nullement la critique qui porta toute son attention sur la musique, sur les chanteurs et sur « les prodiges du spectacle et les prodigalités de la mise en scène », pour citer un chroniqueur anonyme. Dans son ouvrage *Sur l'opéra français. Vérités dures mais utiles* (1856), le critique musical et compositeur Castil-Blaze, à tort ou à raison, trouvait dans le livret, sous de nouvelles formes, des réminiscences de *la Vestale* de Spontini et de *la Pie voleuse* de Rossini. Hector Berlioz et Dogané Charlas reconnaissaient des qualités indéniables à l'ouvrage dans leurs articles respectifs de 1835. De même, Benoît Jouvin, dans les différents journaux auxquels il collabora, dont *Le Figaro*, s'attacha à parler de *La Juive* uniquement sous l'angle musical et scénique. Sur le plan artistique, notons que les grands ténors du XIX^e^ siècle, Adolphe Nourrit, Gilbert Duprez, Louis Gueymard, Pierre-François Villaret, Henri Sellier, Valentin Duc, Agustarello Affre, Léon Escalaïs et Valentin Jaume s'illustrèrent dans le rôle d'Éléazar, en mettant en valeur leurs qualités vocales, sans chercher à l'approfondir. Dans la première moitié du XX^e^ siècle, si le chantre Joseph Rosenblatt (1882-1933) refusa toujours d'interpréter le rôle d'Éléazar, pour ne pas transgresser la stricte tradition juive qu'il observait, ce ne fut pas le cas, notamment, des ténors Enrico Caruso, Leo Slezak, Giovanni Martinelli[1], Meyer Kanewsky, chantre russe, Max Bloch, interprète du rôle en yiddish en 1922 (« Yiddish American Opera Company »), Paul Franz, John O'Sullivan, Auguste Yché et César Vezzani. Pendant les heures sombres de la Seconde Guerre mondiale, *La Juive* disparut de l'affiche pour des raisons évidentes, son seul titre constituant déjà une abomination aux yeux des thuriféraires du racisme et de l'antijudaïsme. À partir des années 1960, elle a été reprise sur diverses scènes lyriques avec plus ou moins de bonheur. En effet, l'ouvrage fait appel à une mise en scène grandiose, à de vastes décors intérieurs et extérieurs, à des costumes multiples, à une figuration

[1] Il existe des extraits, enregistrés hors d'antenne, sous la direction de Gaetano Merola, avec Elisabeth Rethberg (Rachel), Charlotte Boerner (Eudoxie), Giovanni Martinelli (Éléazar), Louis D'Angelo (Cardinal de Brogni) et Hans Clemens (Léopold) (Metropolitan Opera de New York, 1926/27 et 1936).

et à des chœurs importants, que nombre de salles d'opéra ne sont plus en mesure de fournir. De plus et surtout, elle requiert des chanteurs principaux doués de voix puissantes et étendues : une basse aux graves généreux (cardinal de Brogni), deux ténors, l'un dramatique ou *lirico spinto* au médium large et aux aigus éclatants (Éléazar) et l'autre lyrique, au timbre belcantiste et rossinien, ce dernier capable de monter jusqu'au contre-ré dans la « Sérénade » de l'acte I (le prince Léopold), deux soprani, l'une également dramatique, du type falcon (Rachel), l'autre lyrique suffisamment souple pour effectuer des roulades et atteindre des sons suraigus (la princesse Eudoxie). De nouveaux artistes, essentiellement étrangers, s'y sont essayés, manquant souvent de prononciation correcte, d'articulation efficace, de beau phrasé et d'ampleur. Parmi les ténors, mentionnons Guy Fouché (Toulon, 1961), Tony Poncet (Aix-en-Provence, 1962), Richard Tucker (New York, 1964 ; Londres et La Nouvelle-Orléans, 1973 ; Barcelone 1974), José Carreras (Vienne, 1981), fidèles à la tradition du patriarche hébreu lancée par Nourrit, par opposition à la tradition de Duprez, adoptée par Escalaïs, faisant d'Éléazar un juif avide et bas, et enfin James O'Neal (Bielefeld, 1989), ce dernier figurant dans une mise en scène qui se voulait déjà délibérément contemporaine et politique, très éloignée des intentions du librettiste et du compositeur[2].

À l'enregistrement à peu près complet de l'ouvrage, sous la direction d'Antonio de Almeira avec Julia Varady (Rachel), June Anderson (Eudoxie), José Carreras (Éléazar), Ferruccio Furlanetto (Cardinal de Brogni) et Dalmacio Gonzales (Léopold) (1996)[3], s'ajoutent des extraits parmi lesquels ceux dirigés par Marcel Couraud, avec Jane Rhodes (Rachel), Denise Monteil (Eudoxie), Tony Poncet (Éléazar), Gérard Serkoyan (Cardinal de Brogni) et Robert Andreozzi (Léopold) (Philips, 1964) et à nouveau par Antonio de Almeira, avec Martina Arroyo (Rachel), Anna Moffo (Eudoxie), Richard Tucker (Éléazar), Bonaldo Giaiotti (Cardinal de Brogni) et Juan Sabaté (Léopold) (Sony Classical, 1973)[4].

Dans le premier quart du XXI^{e} siècle, des reprises ont eu lieu un peu partout sans aucun souci de vérité historique, de faste scénique (le spectacle des yeux si important ne compte plus avec des décors minimalistes) et ont été soumises à de nombreuses coupures (Opéra d'État de Vienne, 2003, 2015 ; Opéra de La Fenice,

[2] Voir Rolf Fath, *La Juive*. Halévy. Direction musicale : Rainer Koch. Mise en scène : John Dew. Décors : Gottfried Pilz. Avec Christine Weidinger, Susan Burghardt, James O'Neal, Donald George, Gidon Saks, Michael Vier (*Opéra International* de novembre 1989, n° 130, p. 39, col. 1, p. 40, col. 1-2).

[3] Long compte rendu dans la revue musicale britannique *Gramophone* de novembre 1989.

[4] Pour une vue plus complète des versions presque intégrales et des sélections jusqu'en 1987, nous renvoyons à l'ouvrage de Rodolfo Celletti, *Il teatro d'opera in disco 1950-1987*, p. 305 (Milan, Rizzoli, 1988), et à l'article de Jean Cabourg, « Les versions intégrales » in *Fromental Halévy. La Juive*, ouvrage collectif, p. 118-129 (Paris, L'Avant-Scène Opéra, juillet 1987, n°100, 161 p.).

Venise, 2005 ; Opéra de Paris, 2007 ; Opéra de Zürich, 2007 ; Opéra de Stuttgart, 2008 ; Opéra d'Amsterdam, 2009 ; Opéra de Tel Aviv, 2010 ; Opéra de Göteburg, 2014 ; Opéra de Gand et Opéra Vlaanderen d'Anvers, 2015 ; Opéra de Lyon, 2016 ; Opéra National du Rhin : Strasbourg, 6, 9, 12, 14 février 2017, et Mulhouse, 24 et 26 février 2017 ; à nouveau Opera Vlaanderen d'Anvers, 2019) sans que l'on puisse les recenser toutes dans le cadre d'un article tout développé qu'il soit. En vidéographie, nous disposons de deux représentations. L'une fut donnée à l'Opéra d'État de Vienne le 15 mai 2003, sous la direction de Vjekoslav Šutej, avec Krassimira Stoyanova (Rachel), Simina Ivan (Eudoxie), Neil Shicoff (Éléazar), Walter Fink (Cardinal de Brogni) et Jianyi Zhang (Léopold). L'autre, jouée à l'Opéra Ballet Vlaanderen à Anvers, en 2019, avec Corinne Winters (Rachel), Nicole Chevalier (Eudoxie), Roy Cornelius Smith (Éléazar), Riccardo Zanellato (Cardinal de Brogni) et Enea Scala (Léopold), est amputée de plusieurs scènes (suppression de l'ouverture, de la sérénade de Léopold, du boléro de la princesse Eudoxie et du ballet). Tenant de la parodie plus que du grand opéra romantique, suggérant Offenbach plutôt qu'Halévy, volontiers débridée et vulgaire, elle prétend allier distanciation et immersion, expressionnisme et symbolisme, selon la surprenante relecture qu'en fournit Peter Konwitschny. Notons qu'elle a été particulièrement appréciée de la part d'un public béotien prêt à tout gober et des artistes de la distribution singulièrement complaisants. Des extraits filmés de la représentation donnée à Paris le 16 février 2007, avec Anna Caterina Antonacci (Rachel) et Neil Shicoff (Éléazar), sont également visibles sur la Toile. Ajoutons, pour terminer ce survol, qu'auprès d'Aleksandra Kurzak (Rachel), de Vera-Lotte Böcker (Eudoxie), de John Osborn (Léopold), d'Ain Anger (Cardinal de Brogni) et de Johannes Kammler (Ruggiero), Roberto Alagna, un peu avant le ténor américain Roy Cornelius Smith (Strasbourg et Mulhouse, 2017, Anvers 2019), emboîta le pas à ses prédécesseurs à l'Opéra d'État de Munich (« Bayerische Staatsoper »), dans une mise en scène de Calixto Beito, dépouillée, provocatrice et absolument incompréhensible, objet des sifflets et des huées d'une salle pour une fois scandalisée au plus haut point (Première, le 30 octobre 2016).

L'ouvrage représente, comme dans *Les Huguenots* (1836) de Giacomo Meyerbeer, deux conflits religieux auxquels se mêlent des amours contrariées et malheureuses. Dans *Les Huguenots*, les catholiques sont opposés aux protestants et, si le massacre de la Saint-Barthélemy, déclenché à Paris le 24 août 1572, n'est pas visible sur scène, il est largement annoncé dans la conjuration et bénédiction des poignards de l'acte IV. Dans le même temps, Valentine, la fille du catholique comte de Saint-Bris, et Raoul de Nangis, gentilhomme protestant, qui s'aiment, voient leur espoir de passer leur vie ensemble anéanti par les événements tragiques dans lesquels ils sont plongés eux-mêmes. Leur grand duo d'amour de la fin de l'acte IV et l'admirable trio avec chœurs de l'acte V au cours duquel Raoul, Valentine et Marcel, soldat huguenot et serviteur de Raoul, marchent au devant des assassins en entonnant le choral de Luther, tout en montant d'un ton chaque fois

qu'ils le répètent, suivi d'un chant d'allégresse rythmé par le chœur des assassins, sont bouleversants.

Dans *la Juive*, dont l'action se place à Constance (Suisse), la haine, la fureur et les amours contrariées ne sont pas de reste, cette fois entre catholiques et juifs. On est plus près de *La Juive de Tolède* (1957), roman de Lion Feuchtwanger, que de la pièce éponyme de Franz Grillparzer (écrite en 1855, mais représentée seulement en 1872), tous deux inspirés par *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo* de Lope de Vega (*La Paix des rois et des Juifs de Tolède*, 1617), bien que l'antijudaïsme soit flagrant dans les deux ouvrages. Les catholiques sont d'abord représentés par le cardinal de Brogni (Jean Allarmet de Brogny – avec un « y » –, authentique figure historique), président du concile chargé, entre 1414 et 1418, de mettre fin au grand schisme d'Occident (1378-1417), en réglant le problème de la bicéphalie (voire de la tricéphalie) de l'Église, et de permettre le retour du pape à Rome (Jean XXIII et Grégoire XII seront alors, l'un déposé, l'autre forcé à abdiquer au profit de Martin V)[5]. À lui s'ajoute la princesse Eudoxie, nièce de l'empereur des Romains Sigismond (1368-1437), toute de douceur et de rectitude, comme Marguerite de Valois, reine de Navarre, dans *Les Huguenots*. Léopold, prince de l'Empire, est son époux. Il s'est révélé valeureux en châtiant l'insolence des Hussites[6], si l'on se fie au livret (acte I, n°1 ; acte II, n°9). Albert, sergent d'armes des archers de l'Empereur, lui est tout dévoué. Ruggiero, grand prévôt de la ville, est un homme brutal, complètement borné, et sans cœur, l'exemple même du fanatisme religieux. De nombreux petits rôles secondaires (un héraut d'armes, un crieur, un officier, un familier du Saint Office, un majordome, *alii*) et la masse des hommes et des femmes du peuple constituée par les chœurs (ténors et basses essentiellement, mais également dessus – soprani et mezzo-soprani – dans certaines scènes) représentent la population et les visiteurs de Constance devenue pour la circonstance la nouvelle capitale du monde chrétien. Les Juifs semblent n'avoir que la portion congrue avec Éléazar, orfèvre de son état, et sa fille Rachel dont le prénom a un pouvoir d'évocation (cf. la *Genèse*[7]). En fait, il ne faut pas s'y tromper. Les deux personnages remplissent la scène du début à la fin de l'ouvrage malgré

[5] Le problème ne sera pas pour autant réglé. Il y aura encore bicéphalie avec les papes Martin V (1417-1431) et Clément VIII (1423-1429), Eugène IV (1431-1447) et Benoît XIV (1425-1430). Il faudra attendre l'élection de Nicolas V (1447-1455), témoin de la chute de Constantinople, et la démission de l'antipape Félix V (1439-1449), qui se retirera dans ses terres de Savoie, pour que l'on n'entende plus parler du schisme.

[6] Il s'agissait de défenseurs des idées de Jan Hus (1369-1415), doyen de la faculté de théologie de Prague, qui, en Bohême, prêcha la réforme de l'Église. Des campagnes militaires furent organisées contre eux par l'Église catholique et des féodaux entre 1419 et 1436.

[7] Les proustiens retrouveront souvent ce prénom dans *À la recherche du temps perdu*, *passim*. Dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* et dans *Du côté de chez Swann*, deux airs tirés de *La Juive* sont également cités : « Ô Dieu de nos Pères » et « Rachel, quand du Seigneur ».

les divertissements constitués par la valse (I, 6), la pantomime et le ballet (III, 17), d'ailleurs généralement supprimés des représentations contemporaines. Comme dans *Les Huguenots*, le spectateur, amateur de grands airs, est servi par cet ouvrage composite où chaque chanteur principal peut révéler ses qualités vocales et artistiques dans les différents morceaux qui lui reviennent soit dans les solos, soit dans les duos, soit enfin dans les ensembles comme le sextuor du finale de l'acte III.

La musique instrumentale et vocale occulte quelque peu la teneur du livret, même si elle s'efforce avec succès de traduire les sentiments des personnages et les situations dramatiques. Or, si l'on se donne la peine d'étudier sérieusement le texte de Scribe, on découvre des détails qui échappent manifestement au spectateur venu chercher tout d'abord un plaisir esthétique dans la représentation plutôt qu'un message religieux, philosophique ou politique, comme cela est évident, par exemple, dans *La Muette de Portici* (1828) d'Auber et, plus tard, dans le *Nabucco* (1842) de Verdi, *Le Consul* (1950) de Menotti et *Nixon in China* de John Adams (1987). Pour nous, la lecture approfondie du livret sous plusieurs angles d'approche nous amène à toute une série de questionnements.

Dans cet opéra à nulle visée didactique ou philosophique, contrairement à ce qu'en pensent nombre de metteurs en scène contemporains, sur fond de conflits religieux dus à l'intolérance des uns envers les autres, on traite de l'amour d'un père (Éléazar) pour sa fille, de celui d'une fille (Rachel) pour son père, et pour son amant (Léopold sous le pseudonyme de Samuel), de celui encore d'un prince catholique (ledit Léopold) pour une jeune femme de confession juive (Rachel), alors qu'il est marié avec une princesse catholique (Eudoxie), enfin de la princesse en question pour un époux falot et volage. Nous n'apprendrons pas, dans la diégèse, comment Rachel et Léopold ont pu se rencontrer et devenir amants à l'insu de tout le monde. Mais cela importe peu en définitive. Les livrets d'opéra, comme les scénarios de séries télévisées ou de films en général, ne font guère cas de la vraisemblance. Ce qu'il nous faut souligner, c'est qu'au milieu de ce concile de Constance tout aboutit, hélas, à la haine, à la fureur et à la mort. Les forces du Mal l'emportent sur les forces du Bien et détruisant sans pitié Éléazar, Rachel, condamnés à être plongés « dans l'onde bouillante vivants » (V, n° 23), tandis que le cardinal de Brogni, Eudoxie et Léopold resteront brisés à tout jamais, les deux premiers enfermés dans leur chagrin, le troisième condamné à l'exil pour une période indéterminée. Pourtant, l'ouvrage commence dans les réjouissances avec l'arrivée de l'empereur Sigismond de Luxembourg dans la cité suisse. Le prince Léopold débouche lui-même sur la place de la cathédrale, en catimini, à la grande surprise d'Albert, seul à le reconnaître sous un déguisement. Il est, soit dit en passant, bien surprenant qu'Albert doive mettre au courant le prince des solennités qui se préparent dans la ville, alors que Léopold, à la tête de ses troupes, selon le Crieur (Acte I, n° 1) et la princesse Eudoxie (Acte II, n° 9), a vaincu les Hussites quelque temps auparavant. Nous avons déjà fait allusion aux invraisemblances, et nous n'insisterons pas sur ce point. Il faut bien accepter, en effet, dès le départ, d'entrer

dans le cadre des conventions scéniques et admettre que cette incohérence apparente est surtout destinée à informer le public peu instruit de faits historiques aussi lointains[8]. Cette atmosphère de liesse est bien rendue par la messe chorale qui a lieu dans la cathédrale. Elle suit l'*andantino* de l'ouverture en mi majeur dans les quarante-neuf premières mesures, avant de céder la place à un *allargando agitato ed appassionato* en sol majeur jusqu'à la quatre-cent vingt et unième mesure, pour revenir à la tonalité de départ. Cette messe est un *moderato* à quatre temps en mi bémol majeur entre premiers (soprani) et deuxièmes (mezzo-soprani) dessus, d'une part, ténors et basses d'autre part.

Te Deum laudamus, te Dominum confitemur, Nous te louons ô Dieu, nous te bénissons, Seigneur,
te æternum Patrem omnis terra veneratur! toute la terre t'adore, ô Père éternel

Mais, tout à coup, des hommes du peuple s'inquiètent d'entendre du bruit tout proche de la place en un récitatif dans la même tonalité. *Sotto voce*, pour l'instant, comme pour marquer leur stupeur, ils nous informent que l'orfèvre Éléazar et sa fille Rachel sont devant leur atelier en train de façonner des bijoux. Travailler un jour de réjouissances est déjà un sacrilège aux yeux de la foule qui voit donc en Éléazar un hérétique. De plus, cet hérétique est juif et, d'après les rumeurs, « tout cousu d'or ». Ces exclamations, pleines de stéréotypes, évoquent un antijudaïsme archaïque qui associe le signe « juif » à l'argent et à la richesse[9]. Elles nous rappellent, par exemple, le Shylock du *Marchand de Venise* de Shakespeare[10] et l'Isaac de l'*Ivanhoe* de Walter Scott (chapitre XXII). Elles sont rapidement coupées par l'hymne latin chrétien qu'on continue à entendre dans la cathédrale (« Pleni sunt cæli et terra gloria tua! »[11]), suivi peu après d'un hosanna sur la place (« Hosanna, plaisir, ivresse, gloire à l'Éternel »). Ainsi, d'un côté, le bon peuple (car il ne saurait être que « bon ») célèbre Dieu. De l'autre, en contrepoint, au nom de ce même Dieu, il conspue celui qui, en refusant de se conformer à ses lois, n'entre pas dans son moule. Loin d'être seulement en germe, la haine et la fureur sont manifestes dès le début de l'ouvrage. Éléazar en tant que juif, de surcroît supposé riche, appartient aux puissances du Mal. Jusqu'au bout de l'intrigue, après cette phase de liesse de l'acte I, la foule (les chœurs), usant d'un langage circulaire, appellera les autorités à prendre des sanctions contre Éléazar et sa fille Rachel en se

[8] On pense à ce que S. T. Coleridge appelait *a willing suspension of disbelief*, une suspension volontaire (ou « consentie ») de l'incrédulité dans sa *Biographia Literaria* (1817). En l'occurrence, le public va voir un spectacle pour se distraire et non pour réfléchir.
[9] Voir Alphonse Toussenel, *Les Juifs, rois de l'époque : histoire de la féodalité financière* (1847).
[10] Miguel Zamacoïs tirera un livret de la pièce que Reynaldo Hahn mettra en musique (1935).
[11] « Le ciel et la terre sont remplis de ta gloire ! ».

déchaînant contre eux (« ces Hébreux, ces maudits, ces enfants d'Isaac ! » Acte I, n°7), bien manipulée par quelques hommes du peuple et excitée par Ruggiero, chargé de proclamer l'édit du concile. Tandis que tout est joie autour de lui, que tout le monde chante le concile et l'Empereur, que le vin coule à flots (I, n° 5 : « Chœur des buveurs »), que l'on valse (I, n° 6), comme au cours de la kermesse du *Faust* (1859) de Gounod/Barbier/Carré, au lieu de ramener un incident à de justes proportions, le prévôt, véritable mécanisme d'exécration, l'amplifie, ameute la foule ondoyante et moutonnière et l'incite à l'ire, source de folie passagère[12]. Se réclamant implicitement du quatrième commandement (« Observe le jour du sabbat »), il veut donner une dimension religieuse excessive au comportement d'un simple contrevenant en gammes montantes et descendantes (« Juif ! ton audace impie mérite le trépas »). Notons que, ce faisant, il fait preuve d'un esprit dogmatique. De fait, il affirme sans nuances qu'il possède la vérité au point de soutenir que l'orfèvre mérite un châtiment pour son « forfait », et quel châtiment, le « trépas » ! Ainsi, une inobservance de la loi, qui n'est même pas un péché mortel, par création d'un climat de révolte et de réprobation dans le groupe à mobiliser (la population de Constance), se transforme en crime énorme. Nous ne sommes pas loin de la situation de l'âne, dans les fables de La Fontaine[13], et de celle de Snowball, le bouc émissaire de Napoléon, dans *Animal Farm* (*La Ferme des animaux*, 1945) de George Orwell. La foule, telle une éponge, est toute disposée à s'imbiber de tous les mensonges et à crier haro sur le baudet, en l'occurrence sur Éléazar.

Ruggiero s'apprête à mettre à exécution sa sentence de mort quand le cardinal de Brogni, annoncé *sotto voce* par la foule (les chœurs) saisie d'une crainte respectueuse, se présente et s'enquiert du remue-ménage créé sur la place. La tonalité de mi bémol majeur, qui avait été momentanément abandonnée pour passer à une modulation en do mineur, revient. Le cardinal honoré et obéi fait relâcher Éléazar qu'il avait vu autrefois lorsque Rome avait été saccagée par les Napolitains. À cette époque-là, il n'était pas encore dans les ordres et était le tout-puissant magistrat qui sévissait dans la ville. Si Éléazar a perdu ses fils, de Brogni, de son côté, a perdu sa femme et sa fille lors de ce pillage. Les deux hommes ont connu le même profond chagrin. Pour surmonter sa souffrance morale, le prélat a trouvé un réconfort dans la religion (« J'ai tout perdu, Dieu seul, appui du malheureux, Dieu me restait ; il a reçu mes vœux, je suis son serviteur, son ministre et son prêtre »). Contrairement à Ruggiero, il propose le pardon qui est au centre du message évangélique[14]. L'amour rédempteur conduit à la miséricorde divine[15]. Éléazar, de son

[12] « Ira furor brevis est: animum rege, qui, nisi paret, / imperat » (La colère est une courte folie : gouverne ton esprit car, à moins qu'elle n'obéisse, elle commande) disait Horace (*Épîtres*, II, livre 1, 62-63).
[13] « Les animaux malades de la peste », Fable 1, livre VII.
[14] « Pardonne-nous nos offenses, comme nous pardonnons à ceux qui nous ont offensés » (*St. Mathieu*, 6, 12).

côté, n'est pas un homme prêt à toutes les concessions, à toutes les compromissions. Dans la défense légitime de sa religion, dans sa haine implacable pour ceux qui l'ont banni après avoir condamné ses fils au bûcher, il n'accepte pas la magnanimité du cardinal[16], au nom de la loi du talion (cf. *Éxode*, 21, 23-25). Pour le prélat, il s'agit, grâce à sa haute fonction, de « sauver peut-être » Éléazar et sa fille de la mort. Son « peut-être » exprime une éventualité, une possibilité, et sous-entend que cela dépendra de l'attitude de l'orfèvre. Pour ce dernier, le cardinal est une abomination et non un sauveur. Cette opposition est bien reflétée par l'espèce de stichomythie antithétique que chantent les protagonistes quand le cardinal se présente comme ministre de Dieu arrivé opportunément sur les lieux, tandis qu'Éléazar ne lui accorde aucune confiance:

(*Éléazar*) Pour nous persécuter !
(*De Brogni*) Pour vous sauver peut-être !

À la proposition de son ennemi d'antan de devenir amis, frères, l'orchestre passant brusquement d'une tonalité de fa majeur à la majeur, Éléazar oppose une fin de non-recevoir en un retentissant « Jamais ! ». La musique retrouve la tonalité de fa majeur. Dans sa concision, l'exclamation révèle l'incompatibilité entre deux points de vue. Loin de ressembler à Auguste qui pardonne à Cinna d'avoir conspiré pour le faire mourir (cf. Corneille, *Cinna*), Éléazar est mu par la haine et par une soif de vengeance inextinguible. Le choc psychologique de l'offense l'a placé dans un violent climat affectif de frustration et de colère qui se sont cristallisées en haine aveugle au fil des ans. Il veut se venger de tous les chrétiens (« ces méchants que j'abhorre », I, n°7) responsables, à ses yeux, des humiliations infligées aux Juifs comme du meurtre de ses enfants, en focalisant son exécration sur le cardinal de Brogni (Duettino de l'acte IV). Il éprouvera, plus tard, une certaine délectation (« Genuß », mais peut-être même « Schadenfreude », joie sadique, de la psychanalyse allemande) de cette idée de vengeance à tel point que l'on se demande si du drame on ne tombe pas dans la parodie, en pensant à Offenbach quand, à l'acte II, n°9, lors du passage de la princesse Eudoxie dans son atelier, il chantera d'abord ce distique :

Vive un cœur bien épris, vive un cœur bien épris,
le commerce et les arts y trouvent bénéfice !

---

[15] « Eh bien ! moi je vous dis : aimez vos ennemis, priez pour vos persécuteurs; ainsi serez-vous fils de votre Père des cieux, qui fait lever son soleil sur les méchants comme sur les bons et donne sa pluie aux justes comme aux injustes » (*St. Mathieu*, 5, 43).

[16] Cf. *Exode*, 21, 23-25 : **«** Mais si malheur arrive, tu paieras vie pour vie, œil pour œil, dent pour dent, main pour main, pied pour pied, brûlure pour brûlure, blessure pour blessure, meurtrissure pour meurtrissure. »

et, peu après, ce méchant quatrain à rimes plates :

> Je tremblais que cette femme ne surprît tous mes secrets
> et je maudissais dans l'âme tous ces chrétiens que je hais,
> mais pour moi plaisir extrême et quel heureux avenir,
> ces bons écus d'or que j'aime chez moi vont donc revenir.

Quoi qu'il en soit, dans une cavatine traditionnelle à 2/4, dans la tonalité de fa majeur, le cardinal de Brogni va encore essayer de convaincre Éléazar de se laisser aller à la clémence, vertu que Portia, dans *Le Marchand de Venise*, présente à Shylock comme un attribut de Dieu lui-même[17], tandis que les présents (Rachel, Éléazar, Ruggiero et les chœurs d'hommes et de femmes mis pour la foule) expriment leurs propres sentiments (Acte I, n° 2). Rachel, à l'instar de la foule, paraît sensible aux paroles du prélat :

> Tant de bonté tant de clémence
> Désarment mon cœur malgré moi
> Et les chrétiens et leur croyance
> Ne m'inspirent plus tant d'effroi.
> Dieu ! Dieu ! Dieu quelle clémence !
> Sa voix déjà calme mon effroi
> Sa bonté vient calmer mon effroi !

En revanche, Ruggiero persiste à refuser la clémence, cette bénédiction tout à la fois « pour celui qui donne comme pour celui qui reçoit », toujours selon Portia, alors qu'Éléazar, opposant son propre fanatisme au fanatisme du prévôt, rejette toute idée de pardon :

> Sa vaine et tardive clémence
> Ne saurait ébranler ma foi,
> Je garde en mon cœur la vengeance,
> Point d'alliance entre eux et moi !

Léopold, resté en retrait, cherche Rachel. Pour l'instant, dans son récitatif, on ne sait encore rien sur leurs relations réelles, même si l'on a des doutes. La sérénade qui suit (I, n°3) a cependant tôt fait de nous renseigner. Ses hauteurs vertigineuses (contre-ut, contre-ré), ses ornements, sont bien loin de la calme *canzonetta* de Don Juan (Mozart, *Don Giovanni*, acte II : « Deh, vieni alla finestra »). Elle est suivie par un duo avec Rachel au cours duquel nous apprenons que Léopold, en se faisant passer pour un Juif du nom de Samuel, a ainsi pu conquérir la fille de l'orfèvre. Leur amour semble donc laisser entendre l'appartenance à la même reli-

[17] *Le Marchand de Venise*, acte IV, scène I.

gion. De ce fait, il repose sur un mensonge. Ce mensonge se complique d'adultère (« Tu ne commettras pas d'adultère », dit le septième commandement, *Exode*, 20, 1-18). Voilà un nouveau sujet de fureur en perspective (III, n°18).

Nous sommes désormais renseignés sur les sentiments des personnages principaux qui ont occupé le devant de la scène. La foule revient au premier plan, car son rôle est très important dans l'ouvrage. Après avoir agoni Éléazar d'injures, elle perd apparemment son agressivité. La liesse générale se poursuit avec un chœur (I, n°4) suivi d'un second chœur en l'honneur des membres du concile, sur un rythme ternaire, en mi bémol majeur (I, n°5) et une valse (I, n°6) qui détendent momentanément l'atmosphère, malgré une courte querelle entre deux hommes du peuple avinés (n°5). Enfin arrive le finale de l'acte I (n°7). Ce finale, au cours duquel nous entendons Rachel, Éléazar, Léopold, Ruggiero, Albert et les chœurs, est aussi long que celui de l'acte III. Il se compose de plusieurs parties rapides écrites dans des tonalités différentes. Les dessus, les ténors et les basses célèbrent le cortège de « nobles guerriers », de « fiers chevaliers », à « la marche imposante » et à « l'armure étincelante » qui passe devant eux sur un air de marche majestueux et brillant. Dans cette cohue, Éléazar et Rachel, pour mieux voir, se placent sur le parvis de la cathédrale, ce qui amène, une fois de plus, Ruggiero à ameuter la foule.

Ah ! grand Dieu ! Que vois-je !
Et quelle audace impie !
Aux portes de l'église un Juif se réfugie !
Vous le voyez, Chrétiens, et vous souffrez
L'empreinte de ses pas sur les marbres sacrés ?

On pourrait croire que l'église est bien un lieu d'accueil pour tous, indépendamment de la religion, du sexe et de la race, comme il est dit dans les *Galates*[18]. Pourtant, Ruggiero fait preuve d'un grand aveuglement. Sa haine des Juifs l'amène à rejeter les préceptes de sa propre religion et, une fois de plus, à déchaîner la violence collective. La foule moutonnière, incapable de prendre le moindre recul et de réfléchir tant soit peu, l'approuve. Soumise à ses passions (dirait Spinoza) ou à ses pulsions (soulignerait Freud), enfermée dans son fanatisme religieux, privée de savoir-faire et de valeurs qui lui permettraient de mieux concevoir ses rapports avec autrui (en l'occurrence avec Éléazar et Rachel), elle invective père et fille et demande qu'ils soient plongés dans le lac de Constance, non pour une purification baptismale (thème cher à Bachelard) mais tout simplement pour une noyade. L'élément liquide se présente dès lors comme une tombe pour ces « enfants d'Israël » que symbolisent Éléazar et Rachel, représentants métonymiques malgré eux du judaïsme. Tous deux méritent la mort, mais une mort horrible, ici envisagée

[18] « Il n'y a plus ni juif, ni païen, ni esclave, ni affranchi, ni homme, ni femme ; tous, vous ne faites qu'un dans le Christ réuni » (*Galates*, 3, 28).

par noyade, comme plus tard, suggérée par « le fer et le feu » (Acte V, n°23). Seule l'intervention inattendue de Léopold interrompt l'exécution de la sentence. Rachel, qui a bien analysé la situation, croyant qu'il s'agit de Samuel et non d'un prince, lui demande, par amour et par altruisme, de s'éloigner pour qu'il ne subisse pas, lui aussi, la fureur de « cette foule inhumaine [qui] en veut à tous les Juifs ». Quand Léopold (alias Samuel) commande à Albert de chasser la foule avec ses hommes en armes, Rachel est surprise du pouvoir d'un simple étudiant juif sur des soldats et évoque un mystère concernant la personnalité de celui qu'elle aime. De son côté, Léopold craint qu'elle ne réussisse à percer le secret de son identité réelle. Tandis qu'un imposant cortège annonce l'arrivée de l'empereur et du cardinal de Brogni au milieu de soldats et que la foule, calmée, s'apprête à les acclamer, Éléazar invite sa fille à quitter un lieu hostile dans un court ensemble en fa majeur (Rachel, Éléazar, Léopold, Albert et la masse des chœurs quadripartites) d'un effet d'autant plus saisissant qu'il révèle en même temps les sentiments des différents personnages, notamment l'inquiétude des amoureux (Rachel cherchant à comprendre le mystère qui risque de nuire à son amour pour Léopold, ce dernier implorant le ciel pour qu'elle n'y arrive pas au nom de ce même amour) et le fort attachement paternel du bijoutier pour sa fille (d'adoption, comme nous l'apprendrons au dernier acte) traduit par des gammes montantes et descendantes culminant, *in fine*, sur deux contre-si bémols sur « seul » suivi d'une descente sur mi_3 et fa_3 (« amour ! ») assourdissants :

> Ô ma fille chérie,
> Viens, Rachel, mon seul bien,
> Mon trésor, mon amour !

Tout ce premier acte, qui oscille entre joie et violence, entre Dieu des chrétiens et Dieu des juifs qu'on invoque, qu'on implore, pose les jalons des actes suivants. Il se réclame de l'histoire mais l'utilise comme fond à une succession d'événements généralement fictifs et, de toute manière, difficilement crédibles. Scribe, en faisant fi de la vraisemblance, semble vouloir accentuer le caractère dramatique de son livret (dramaturgie larmoyante) qu'Halévy, de son côté, s'efforce de rendre plus pathétique grâce à sa musique tout à la fois simple, facile, et caractéristique par son mélange de styles (opéra italien, avec Spontini et Rossini, et opéra français, avec Adam et Auber).

Le mysticisme d'Éléazar se retrouve, au moment de la Pâque (Acte II, n°8), dans la touchante prière à 2/4 prière (« O Dieu, Dieu de nos Pères »), que le vieil orfèvre chante avec Rachel et quelques artistes des chœurs (soprani, ténors, basses) reprenant ses propres paroles, et dans la non moins émouvante cavatine qui suit où il implore le Seigneur de venir en aide au peuple d'Israël opprimé (« Dieu, que ma voix tremblante s'élève jusqu'aux cieux ! »). Pendant ce moment d'intense émotion religieuse, le calme succède au grand tumulte de l'acte I. Dans l'intimité

du foyer, les liens se resserrent entre ceux qui partagent la même foi (« Ô Dieu, cache nos mystères à l'œil des méchants ! »). C'est un moment solennel dans cette communion spirituelle. L'intrusion d'un « autre », d'un « étranger », d'un « goï » ou « gentil » parmi cette communauté serait ressentie comme une profanation, un sacrilège, comme le dit fort bien Éléazar comme mu par un pressentiment :

> Si trahison ou perfidie
> osait se glisser parmi nous,
> sur le parjure ou sur l'impie,
> grand Dieu, que tombe ton courroux !

Au moment du partage du pain consacré, en présence de Léopold, sous les traits de Samuel, ces paroles sont prophétiques et n'annoncent rien de bon. En effet, le prince jette le pain à l'insu de tout le monde, sauf de Rachel qui s'en aperçoit (« Que vois-je ? »). La solennité du moment est troublée quand la princesse Eudoxie, la nuit tombée, se présente chez Éléazar pour lui demander de lui vendre un bijou inestimable que l'orfèvre décrit comme « une chaîne incrustée, une sainte relique que portait autrefois l'Empereur Constantin », qu'elle souhaite offrir à son époux en gage d'amour (II, n°9). Cette princesse est une figure délicate, touchante et sincère, dont les sentiments nous apparaissent nobles. Son exaltation quasi orgasmique, en retrouvant son époux, est rendue par des gammes ascendantes et descendantes, des pauses, des soupirs, des demi-soupirs, et des trilles, dans le trio entre elle, Éléazar et Léopold (II, n°9) et dans son grand air pyrotechnique où elle s'exprime sans retenue (III, n°13). Après des tourments et un passé douloureux qu'elle ne précise pas et dont elle fait table rase, elle offre un amour, en apparence pur et romanesque, mais en fait véritable expansion de l'âme, à un mari volage qui a connu des étreintes passionnées avec Rachel, personne apparemment forte, sensuelle et énergique. Consciemment ou non, Eudoxie se réclame d' »Agapé » (ἀγάπη), amour pour amour, tandis que Rachel est animée par Éros (Ερως), désir des sens, amour charnel bien qu'elle ait des principes hautement estimables dont un fond spirituel riche (respect et observance de sa religion, respect de son père). À vrai dire, il n'y a pas à s'étonner si Léopold, dans un premier temps, après son retour à Constance, préfère rejoindre Rachel et non Eudoxie. Spinoza dirait que, chez lui, selon le principe dynamique du « conatus », l'appétit pour la chair, est plus puissant que l'appétit pour la raison (*Éthique*, III, 9). Mais, sur le plan religieux et moral, le prince, dans sa recherche du plaisir sexuel, enfreint la loi divine et sociale. Homme apparemment d'action à la guerre, il se révèle, en fin de compte, veule sur le plan sentimental, sujet à l'appréhension et incapable de prendre une décision (« Non, rien n'égale, hélas, mes tourments, mon effroi »), reconnaissant qu'en se partageant entre deux femmes qui l'aiment, il se réserve des « malheurs dans l'avenir ». La tension devient de plus en plus forte quand Rachel appréhende de revoir Samuel (Léopold) et d'avoir une explication avec lui, à propos de son attitude, dans la romance qui suit (II, n°10). Cet air de bataille des soprani drama-

tiques précède un bref duo entre Léopold et elle au cours duquel elle demande à son amant des explications sur son comportement mystérieux lors de la Pâque. La scène se termine par un trio entre Rachel, Léopold et Éléazar qui reprennent la sublime invocation « Dieu de nos Pères », évocatrice des paroles du coryphée des *Trachiniennes* de Sophocle[19], tandis qu'à la ferveur du vieil orfèvre dans son extase mystique les deux amants mêlent leurs sentiments personnels. Un moment relâchée, la tension monte à nouveau dans le duo qui suit entre les deux jeunes gens (fin du n°10, n°11). Commencé en do majeur, le duo se poursuit en do mineur, toujours sur une mesure à 4/4. Léopold révèle à Rachel qu'il est chrétien et qu'il a trahi sa foi, mais essaie de se rattraper en lui proposant de fuir avec lui. La jeune femme lui oppose sa propre foi et son amour pour son père, faisant preuve de bon sens, même si, finalement, elle cède aux instances d'un Léopold déraisonnable et pathétique. Seule l'arrivée inopinée d'Éléazar brise l'élan des amoureux dans le trio final de l'acte II. Ce conflit amoureux montre à quel point l'acte de langage peut être hautement ambigu[20]. Ici, l'amour a reposé sur une dissimulation, sur un mensonge de la part d'un Léopold quelque peu mystérieux par ses pouvoirs singuliers sur la foule et par son attitude déconcertante. Rachel, au contraire, s'est donnée à lui sans arrière pensée, en toute sincérité, en bravant ainsi les interdits de sa religion et de sa communauté. Elle a le sentiment qu'un Dieu vengeur la punira tôt ou tard. Le sème de la nuit et le thème de l'orage que l'on retrouve dans l'*andantino* à 4/4 de sa romance de l'acte II (« Il va venir ! et d'effroi... je me sens frémir ! ») n'augurent rien de bon et font penser au déchaînement des éléments sur la lande dévastée du *Roi Lear* de Shakespeare et à l'orage sur le mas des Micocouliers dans la *Mireille* de Mistral (1859), adaptée par Michel Carré et mise en musique par Charles Gounod (1864). Sentiments et attitudes de l'un envers l'autre n'ont jamais été au même niveau. À la fausseté de Léopold s'oppose la sincérité de Rachel qui, par amour pour un homme qu'elle croyait tout à la fois libre et juif comme elle, a enfreint sa religion et entaché son honneur, dignité morale à laquelle elle accorde assurément beaucoup plus d'importance que le paillard et libidineux Falstaff des deux pièces de *Henry IV* et des *Joyeuses commères de Windsor* de Shakespeare[21] et celui de l'opéra bouffe de Boito/Verdi (1893)[22]. Au milieu de cet estrif entre les amants, la voix d'Éléazar s'élève, d'abord pour admonester Léopold qui a trahi sa confiance. Ensuite, par amour pour sa fille, il est prêt à pardonner et à

[19] « Périssent, je ne dis pas tous les méchants, mais ceux qui se déshonorent par une dissimulation criminelle » (*Les Trachiniennes*, *Théâtre de Sophocle*, I, p. 25, traduction de Robert Pignarre, Garnier Frères, 1960, 319 p.).

[20] V. *Les Stratégies fatales* (Paris, Grasset, 1983) du philosophe Jean Baudrillard et *L'Effet divan : Éloge de la psychanalyse à l'usage de ceux qui veulent déployer leurs ailes* (Paris, L'Harmattan, 2015) de la psychanalyste Valérie Blanco.

[21] *Henry IV*, acte V, scène 1, 130 & suiv.

[22] *Falstaff*, acte I, premier tableau: L'onore! L'honneur !
Ladri. Voi state ligi all'onor vostro, voi! etc. Voleurs. Vous êtes esclaves de votre honneur, vous…

donner en mariage cette dernière au jeune homme, même si les deux jeunes gens risquent d'être condamnés à mort en liant leur destinée. En effet, un mariage entre une juive et un chrétien ou une chrétienne et un juif était, dès la fin du XII^e^ siècle, expressément interdit, comme d'ailleurs toute forme de cohabitation. Éléazar semble moins averti que sa fille sur ce point, en cédant à ses instances. Son profond amour paternel l'aveugle ou alors, en faisant allusion à « ce secret, ce funeste mystère » qu'il ne précise pas, il paraît exprimer un remords. N'a-t-il pas sauvé une enfant chrétienne et ne l'a-t-il pas adoptée, choyée et élevée dans la foi juive ? Il suffira à Léopold, dans un dernier sursaut, de dire que cette union serait « un crime, un blasphème » pour que le vieil orfèvre, dans un accès de fureur paroxystique, jette l'anathème sur lui, tandis que Rachel se jure de découvrir les secrets qui expliquent l'attitude de son amant :

Chrétien, sacrilège
que l'enfer protège,
je connais tes projets,
Désespoir ! Anathème !
Que Dieu qu'il blasphème
le maudisse à jamais !
Oui, oui, Dieu lui-même
le maudit à jamais !
Du ciel le terrible anathème
ici te maudisse à jamais.
Fuis de ces lieux pour jamais.

L'air qui suit (*allegretto moderato* à 4/4) tranche sur ce trio véhément de l'acte II, et montre l'exaltation d'Eudoxie loin de se douter du drame qui vient de se jouer. Ce bonheur qu'elle cherche à se construire elle-même sera vite troublé par la visite de Rachel. En effet, cette dernière a suivi Samuel jusqu'à la porte du palais (III, n°14) et va bientôt découvrir (III, n°18) que celui-ci n'est autre que le prince Léopold, époux légitime de la princesse. Dans son désir de vengeance, elle demande à entrer au service d'Eudoxie comme « esclave » pour mieux atteindre l'amant parjure et sacrilège. Elle ne peut cacher son émoi. En se découvrant, les deux jeunes femmes chantent quasiment les mêmes paroles, en usant de motifs parallèles, dans la tonalité de la bémol majeur :

Eudoxie
Rachel
Que d'attraits ! qu'elle est belle !
Que d'attraits ! qu'elle est belle !
son œil noir étincelle
Ah je sens auprès d'elle

d'un sombre désespoir,
doubler mon désespoir,
oui, je vois dans ses yeux
oui, je sens redoubler encor
un sombre désespoir !
mon désespoir !

Que de platitudes de la part de Scribe dans les apartés des deux infortunées qui se jaugent réciproquement ! Le librettiste n'est pas Racine et semble mal connaître le cœur féminin. Sa Rachel est une grande passionnée victime d'un Léopold abject envers elle comme envers sa femme légitime, mais, ici, elle n'a pas le caractère trempé d'une Hermione, d'une Roxane, d'une Ériphile ou encore d'une Phèdre. Même Eudoxie, noble et généreuse figure, animée par la charité chrétienne, dans une situation évidemment différente, ne rappelle un tant soit peu, disons, une Bérénice aimante et digne. Heureusement que la musique est là pour soutenir les paroles des jeunes femmes. Tandis que les violoncelles viennent au secours d'Eudoxie, les cors et les bassons arrivent à la rescousse de Rachel.

Dans l'*allegro non troppo* qui suit, toujours à 4/4, la tonalité de ré bémol majeur succède momentanément à la tonalité en la bémol majeur qu'elle retrouve dans le duo succédant au tonitruant désespoir de Rachel. Alors que, compatissante, Eudoxie plaint la fille d'Éléazar, cette dernière parle de vengeance (« La vengeance dans ma souffrance est pour mon cœur le bonheur »). Nous nous trouvons là en présence de deux conceptions opposées du bonheur. Chez Rachel, complètement détruite sur le plan sentimental, il y a confusion entre bonheur et satisfaction apportée par la vengeance. En châtiant Léopold, elle éprouvera une grande joie et en cela elle a la même attitude que son père, animé d'une joie sadique (la « Schadenfreude » évoquée précédemment) lorsqu'il tourmente cruellement le cardinal de Brogni. Chez Eudoxie, au contraire, le bonheur est une activité de l'âme dirigée par la vertu. La jeune princesse nous révèle, dans son boléro (n°15), comme dans son duo avec Léopold subséquent (n°16), que son amour, partie visible de l'amour invisible de Dieu, est don de soi, désir d'offrir le bonheur à celui qu'elle aime, car le bonheur est le bien le plus précieux, le plus beau et le plus agréable, selon Aristote (cf. *Éthique à Nicomaque*). Les retrouvailles entre Eudoxie et Léopold, ce dernier enfin décidé à tout révéler à son épouse (III, n°16), le grand festin du concile dans les jardins du palais (n°16), la pantomime et le ballet (n°17) constituent une accalmie momentanée dans une action soudain accélérée. Cependant, c'est l'accalmie avant l'orage. Dans l'ensemble du finale (n°18), au milieu des convives en liesse, Eudoxie et Léopold expriment des sentiments contrastés, de joie chez l'une, d'appréhension chez l'autre. Puis, c'est à nouveau le déchaînement de la fureur. Rachel, oubliant tous les préceptes de la sagesse (« σοφία » de la philosophie grecque), cause de l'esclandre en voyant que Samuel et Léopold ne font qu'un. Au moment où la princesse offre à son mari, en récompense de ses faits

d'armes, la magnifique chaîne incrustée achetée à Éléazar pour une somme faramineuse (trente mille ducats, II, n°9), Rachel arrache le bijou des mains de Léopold et le rend à Eudoxie. Puis, dans un accès de fureur, elle accable le prince d'opprobre tout en prenant le concile à témoin :

> Chrétien, il eut commerce avec une maudite,
> une Juive, une Israélite,
> et cette Juive, sa complice,
> qui comme lui mérite le supplice,
> c'est moi, c'est moi !
> Ne me connais-tu pas. Ne me connais-tu pas ?

La sidération des personnages principaux (Eudoxie, Rachel, Éléazar, Ruggiero, le cardinal de Brogni) dans le sextuor avec chœur qui suit est évidente. Dans une libre polyphonie, chacun exprime ses sentiments en parlant d'horreur et d'effroi et en plaçant son espoir en Dieu. Notons, en particulier, qu'Éléazar, contrairement aux autres, se sent inspiré par la parole divine qui « vient ranimer [sa] foi » pourtant déjà ferme et rayonnante. À ce moment de calme et de sidération en mi bémol majeur, sur une mesure à 4/4, succède un changement de tonalité. De fait, Éléazar intervient seul en la mineur, en posant la question de savoir si « le coupable heureux qui par le rang s'élève » a le « droit d'impunité » (III, n°18, C). Cette critique concernant Léopold, qu'il reprendra en apprenant, plus tard, de la bouche de Ruggiero, l'éloignement du prince de Constance (V, n°25), évoque pour nous « Les Animaux malades de la peste »[23] par sa portée sociale et morale. Comme dans la fable, Éléazar exprime un sentiment général, en s'élevant contre l'hypocrisie et contre une justice contrôlée par les puissants. Juste après son intervention, voyant que Léopold n'a rien à répondre aux accusations de Rachel, dans l'*allegro moderato* en sol mineur d'une malédiction tonitruante, qui contraste avec la paisible cavatine de l'acte I, le cardinal de Brogni se déchaîne, en jetant l'anathème sur Léopold, sur Éléazar et sur Rachel, appuyé par le chœur. La musique est là, une fois de plus, pour augmenter le potentiel énonciatif de l'invective, comme dans les deux invectives précédentes :

> Vous qui du Dieu vivant outragez la puissance,
> soyez maudits !
> Vous que tous trois unit une horrible alliance,
> soyez maudits !
> Anathème ! Anathème !
> C'est l'Éternel lui-même

[23] La Fontaine, *Fables*, 7, 1:

> « Selon que vous serez puissant ou misérable,
> Les jugements de cour vous rendront blanc ou noir ».

qui vous a par ma voix rejetés et proscrits !
(*à Léopold*) De nos temples pour toi que se ferme l'enceinte !
Que de l'eau salutaire et de la table sainte
tu ne puisses plus approcher !
Que toujours redoutant ton souffle et ton toucher,
le chrétien se détourne et s'éloigne avec crainte !
Et maudits sur la terre et maudits dans les cieux,
que leurs corps soient enfin à leur heure dernière
Laissés sans sépulture ainsi que sans prière
aux injures du ciel qui s'est fermé pour eux !

Cet appel au courroux et à la condamnation du Dieu de l'*Ancien Testament*, retient singulièrement notre attention. Chaque camp a déjà eu l'occasion de dire maintes fois qu'il n'adorait pas le même Dieu. Or, ce Dieu vengeur est, en l'occurrence, celui du cardinal de Brogni comme celui d'Éléazar, d'où l'ironie tragique de la situation. Comment oublier en effet le précepte valable pour le christianisme comme pour le judaïsme : « Tu aimeras ton prochain comme toi-même » ?

C'est dans la confusion la plus complète des sentiments que se termine l'acte III dans un sextuor (Eudoxie, Rachel, Éléazar, Léopold, Ruggiero, cardinal de Brogni) complété par le chœur. Rachel et Léopold parlent de « justice suprême », Eudoxie de « malheur extrême », Éléazar, Ruggiero et le cardinal de Brogni d'« anathème », tandis que le chœur martèle « Dieu les a proscrits », « oui, Dieu les maudits ! », « sur eux anathème », et tous évoquent des « jours malheureux ». C'est un ensemble vocal mettant en relief le désordre des esprits, le bruit et la fureur d'âmes tourmentées, déchirées, révoltées, dont l'équivalent littéraire aujourd'hui, toute proportion gardée, peut se retrouver dans *The Sound and the Fury* (*Le Bruit et la Fureur*, 1929) de William Faulkner.

Le duo entre Rachel et Eudoxie (IV, n° 19) est un moment fort. Il montre la force d'un amour qui repose, chez la princesse, sur l'oubli de soi pour sauver à tout prix son époux d'une condamnation à mort, chez Rachel, sur un amour capable finalement de surmonter la haine pour se concrétiser en un acte sacrificiel. Elle accepte de disculper Léopold, pour lui éviter la mort, en disant qu'elle a menti. Quant à elle, plus rien n'a d'importance dans la vie (l'anhédonie, ou perte de plaisir et de désir, et l'alexithymie, ou perte des sentiments, la caractérisent). En pleine dépression amoureuse, elle attend le trépas, résignée, la mort devenant pour elle une solution évidente à son mal-être. Le cardinal de Brogni, porté vers elle par un sentiment étrange dès sa première apparition, se désole qu'elle ne veuille même pas se défendre auprès du concile et cherche vainement lui-même à la sauver (IV, n°20 et n°21). Cette tentative occupe tout le duo entre le prélat et Éléazar de l'acte IV (n°21), le long monologue du vieil orfèvre (IV, 22) et le duo final entre père et fille (V, n°25). Dans son duo de l'acte IV avec le cardinal, Éléazar l'avait informé qu'il

avait sauvé sa fille, au cours du sac de Rome[24], et qu'un Juif l'avait recueillie et élevée, sans lui révéler qu'il est précisément ce Juif, ne pouvant faire preuve de plus de cruauté morale. Dans son *allegro* et *andantino* du dernier acte (« va prononcer ma mort, ma vengeance est certaine », « Rachel, quand du Seigneur la grâce tutélaire »), il donne libre cours à ses sentiments. Il est partagé entre son désir de vengeance et son amour pour sa fille adoptive qu'il a élevée dans la foi de ses pères. Il a envie de la sauver, mais les cris hostiles de la foule le font changer d'avis dans la strette qui suit (« Dieu m'éclaire, fille chère, près d'un père viens mourir »). S'il propose à Rachel de devenir chrétienne, il ne lui avoue pas, pour la faire fléchir, qu'elle est la fille naturelle du cardinal de Brogni et chrétienne de ce fait. C'est là toute l'ambiguïté du personnage qui place sa vengeance sous le signe de l'apostasie. Il sait très bien que la jeune femme ne reniera pas sa religion supposée. Quand il s'apprête à suivre Rachel dans le chaudron d'eau bouillante et que le cardinal lui demande où est sa fille, il lui répond, triomphalement : « La voilà ! », le chœur se félicitant de cette mort atroce (« Oui, c'en est fait, oui c'en est fait, et des Juifs nous sommes vengés »), après avoir imploré la clémence divine, comme le ferait un chœur de *Faust* (1859) ou de *Mireille* (1864) de Gounod, en un *pianissimo* frappant :

> Au pêcheur, Dieu, soyez propice,
> Saints et Saintes intercédez.

Que dire en guise de conclusion? *La Juive*, sur un vague fond historique, n'est autre qu'une dystopie. Les personnages qu'elle nous montre sont enfermés dans leur solipsisme, d'où ces rapports de haine et de fureur entre eux. Même leur amour, sous toutes les formes qu'il prend, donne lieu à des conflits. Eudoxie, dans son abnégation et renoncement, se heurte à Rachel la passionnée. Cette dernière estime que son amour pour Léopold dépasse en degré celui de sa rivale et qu'il atteint des hauteurs vertigineuses, mais toutes deux expriment un amour suprême inquantifiable (« Hélas ! je l'aime et pour toujours ! » (IV, n°19). Le cardinal de Brogni s'est réfugié dans la foi, après avoir cru perdre tous les siens. Il sait prêcher la clémence, se révèle parfois humain, mais apparaît intraitable dans ses principes. Certainement fondée du point de vue psychologique (les chrétiens ont fait périr les fils de l'orfèvre sur le bûcher), la vengeance d'Éléazar nous rappelle la loi du talion et nous semble moralement absurde car, en définitive, elle ne répare rien. Au contraire, elle détruit tout. Éléazar n'est même pas l'homme révolté de Camus, ca-

[24] Éléazar mentionne le sac de Rome par les Napolitains. Cependant, il semble difficile de situer ce sac de Rome car, sur les cinq recensés par les ouvrages d'histoire, entre celui de 390 et celui du 6 mai 1527, si bien décrit par Massimo d'Azeglio dans son roman *Niccolò de' Lapi* (1841) et œuvre de troupes espagnoles et italiennes, appuyées par des lansquenets luthériens au service de Charles Quint, il n'y en a aucun qui se place à la période où se déroule l'ouvrage d'Halévy et Scribe.

pable, pour sa part, d'établir une frontière entre ce qu'il est bon d'accepter et de refuser[25]. Pour son malheur et celui de sa fille, il vit replié sur son « éternelle haine ». C'est un fanatique, détaché des choses de ce monde, bien qu'intéressé par l'argent, prêt à sacrifier sa vie comme celle de sa fille pour la satisfaction (morale ?) du mal infligé. Il nous faut admettre que ce comportement ne nous le rend pas particulièrement sympathique, alors que tout nous porte à éprouver de l'empathie pour Rachel, âme de l'action, comme pour la princesse Eudoxie, digne d'admiration pour sa générosité de cœur. Le peuple ondoyant (le chœur), mêlant ses hymnes religieux et ses chants d'allégresse à ses cris de vengeance, ne nous explique jamais les raisons de sa haine envers les Juifs. Il s'empresse d'accourir pour assister à la mort horrible d'Éléazar et de Rachel et pour se sentir ainsi vengé. Mais vengé de quoi? Nous aimerions bien le savoir.

Si I'on peut lire en filigrane la tolérance religieuse dans le livret de *La Juive*, si la judéité y tient une toute petite place, il n'en demeure pas moins que ce n'est pas la principale préoccupation du librettiste et du compositeur. Tous deux se contentaient de répondre à une commande du docteur en médecine Louis Véron. Celui-ci, directeur général de l'Académie royale de Musique (1831-1835)[26], voulait très ambitieusement une œuvre qui mît « en jeu les grandes passions humaines » tout en reflétant des « intérêts historiques puissants »[27]. Mais Scribe, assurément grande figure littéraire de son époque, librettiste prolifique, n'était malheureusement ni Eschyle ni Racine dans la peinture des passions humaines. Ses personnages ont une psychologie assez élémentaire (Léopold est notamment insignifiant) et des comportements parfois un peu caricaturaux (Éléazar et Eudoxie) ou rigides (Ruggiero). Il leur manque cette dimension intersubjective fondée sur la spécularité de la relation à l'autre ou de la confrontation avec les autres, qu'on retrouve, par exemple, chez un dramaturge comme Shakespeare ou comme Lope de Vega. La musique, d'une belle facture, dans son ensemble, avec sa couleur locale, ses effets orchestraux savamment mis au point, est heureusement là pour masquer les insuffisances du livret dans l'expression de l'amour, de la haine et de la fureur. Au fond, et c'est cela qui importe, pour Halévy comme pour Scribe il s'agissait d'offrir au public un grand opéra, avec des airs de bravoure pour les chanteurs, des morceaux d'ensemble enlevés pour les masses chorales, une figuration variée, pour suggérer les mouvements de foule au milieu de décors somptueux. Ils n'avaient pas de message spécial à transmettre dans un opéra au titre trompeur et, *mutatis mutandis*,

[25] Voir *L'Homme révolté*, p. 25-27 (Paris, Gallimard, 1951).

[26] Devenu directeur du *Constitutionnel* en 1838, le Dr. Louis Véron fera paraître en feuilleton, dans son journal, *Le Juif errant* (1844) d'Eugène Sue. Une fois de plus, contrairement à ce que le titre pourrait laisser entendre, le roman porte sur un autre sujet. Le rôle du Juif errant de la légende, secondé par sa sœur (Hérodiade), est en fait de veiller et d'aider sa descendance, comprenant toute la famille Rennepont. Celle-ci est en effet en butte aux Jésuites qui veulent s'emparer de son immense héritage.

[27] Voir *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, p. 179 (Paris, Librairie Nouvelle, 1856).

interchangeable (*La Chrétienne*, *La Protestante*), dès lors que n'importe quelle communauté religieuse, à côté de la communauté juive, a subi des persécutions, parfois intercommunautaires, tout au long des siècles, faute de tolérance et de respect de l'autre. C'est pourquoi, à notre avis, les metteurs en scène d'aujourd'hui, en s'inspirant peut-être des propos concordants de Paul Valéry et d'Umberto Eco sur la polysémie des œuvres littéraires et artistiques[28], procèdent à une relecture de l'ouvrage, dans une perspective minimaliste et politique qui va trop loin, et, partant, le dénature complètement.

Jean-Pierre MOUCHON
Aix-Marseille Université

Le ténor Enrico Caruso (Éléazar) et le soprano Rosa Ponselle (Rachel) dans *La Juive* au Metropolitan Opera de New York en novembre 1919 (Direction: Artur Bodanzky)

[28] Voir Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte* (Paris, Seuil, 1962).

« TOUTE VIE EST UN COMBAT DE L'INDIVIDU AVEC L'UNIVERS. » LA GUERRE DES SEXES DANS *JUDITH* (1839-1841) DE FRIEDRICH HEBBEL

D'origine très modeste, Friedrich Hebbel (1813-1863) est né dans le nord de l'Allemagne où son père était maçon. Après la mort du père, il s'installe à Hambourg, où il se met en ménage avec une couturière de neuf ans son aînée, Elise Lensing, dont il aura deux enfants. Ses premiers écrits lui valent le secours de certains donateurs, ce qui lui permet de faire des études (notamment de droit) à Heidelberg et à Munich, mais la misère guette toujours. En quelques semaines seulement, il écrit sa première tragédie, *Judith*, qui est jouée à Berlin et lui vaut le succès.

Le roi du Danemark l'invite à Copenhague et lui octroie une bourse de voyage. Hebbel se rend d'abord en France, où il achève sa tragédie bourgeoise *Maria Magdalena* (1844), inspirée des misères vues à Munich, puis en Italie. De là, il rejoint Vienne en novembre 1845, à nouveau sans un sou, mais il y fait une rencontre capitale en la personne de Christine Enghaus, une célèbre comédienne du Burgtheater de Vienne, qu'il épouse en mai 1846. Auprès d'elle, il trouve la sécurité et la stabilité, mais il meurt à 50 ans seulement, prématurément usé par des conditions de vie difficiles.

En guise de préambule : Hebbel vu par l'histoire littéraire du XX^e^ siècle

Mal connu en France aujourd'hui, Friedrich Hebbel, pourtant l'un des principaux dramaturges et poètes de langue allemande entre Franz Grillparzer (1791-1872) et Gerhart Hauptmann (1862-1946), peut être considéré comme le dernier représentant de la grande tradition de la tragédie allemande commencée avec Lessing ; il est en même temps le seul grand auteur dramatique du réalisme allemand. La conception dominante dans les études germaniques autour de 1900 était de considérer Grillparzer et Hebbel comme des équivalents ou presque de Goethe et Schiller. On compte même deux sociétés littéraires spécialement dédiées à Hebbel, l'une en Allemagne, l'autre en Autriche : d'une part la *Hebbel-Gesellschaft e.V.*, fondée en 1926, qui a son siège dans le Schleswig-Holstein à Wesselburen[1], lieu de naissance de l'auteur (cette société publie notamment la nouvelle édition historico-critique des œuvres de Hebbel et fait paraître depuis 1939 le *Hebbel-Jahrbuch*, qui présente les dernières avancées de la recherche sur l'auteur) ; d'autre part l'*Internationale Friedrich Hebbel-Gesellschaft*, fondée en 1957 à Vienne (où Heb-

[1] Wesselburen abrite par ailleurs le musée Hebbel.

bel vécut de novembre 1845 à sa mort), qui publie la *Hebbel-Schriftenreihe* et veille ainsi à la préservation et à la promotion de son œuvre en Autriche également. Toutes les conditions semblent donc réunies pour perpétuer dans les pays de langue allemande la mémoire de cet auteur situé entre classicisme et modernité.

Pourtant, la réalité scénique et historiographique contredit en grande partie cette vision des choses : de nos jours, le théâtre de Hebbel est peu joué sur les scènes germanophones, comme son contemporain Christian Dietrich Grabbe (1801-1836) – un « Shakespeare ivre » selon Heine – il est relativement peu étudié dans les écoles et les universités allemandes, ses œuvres n'ont pas fait l'objet de retraductions en français depuis des décennies et son nom semble perdre de l'importance jusqu'au sein de l'histoire littéraire[2].

Dans son *Histoire de la littérature allemande* de 1936, la germaniste Geneviève Bianquis accordait ainsi quatre pages à Hebbel, présenté comme « le grand poète dramatique de la période[3]. » Dans des formules lyriques caractéristiques de l'historiographie littéraire de l'époque, elle en fait par ailleurs une sorte de précurseur du surhomme nietzschéen :

> Pressé par les nécessités matérielles de l'existence, il vivait avec les héros, dans le monde des grands conflits historiques, des événements décisifs, des passions héroïques en lutte contre d'inexorables destins. Son problème est celui du héros d'exception placé au carrefour de forces fatales, écrasé par l'une s'il se prête à l'autre, conscient de sa grandeur, qui est aussi sa faute. Ce qu'on a pu appeler le *pantragisme* de Hebbel, c'est cette notion du conflit universel où nous sommes nécessairement impliqués, où les plus grands succombent avec plus d'éclat, surtout aux époques de crise ou de transition. Martyrs du passé ou imprudents précurseurs de l'avenir, ils ont à subir le même châtiment qui est aussi purification et apaisement : le retour à

[2] Hebbel avait pourtant fait l'objet de plusieurs études d'importance en langue française surtout dans la première partie du XX^e^ siècle (en particulier dans les années 1910) : il faut citer ici les travaux de Paul Bastier parus aux éditions Larose à Paris (*Friedrich Hebbel, dramatiste et critique*, 1907 ; *L'Ésotérisme de Hebbel*, 1910), la thèse soutenue en 1911 par André Tibal (*Hebbel, sa vie et ses œuvres de 1813 à 1845*, réimpression chez Hachette en 2016), ainsi que la thèse soutenue en 1914 par Louis Brun (*Hebbel, sa personnalité, son œuvre lyrique*), par ailleurs auteur de plusieurs traductions de Hebbel en français parues chez Aubier-Montaigne dans la célèbre collection « Bilingue des classiques étrangers » : *Agnes Bernauer*, traduit et préfacé par Louis Brun (1957) ; *Marie-Madeleine* (*Maria Magdalene*), traduction et préface de Louis Brun (1973). Citons enfin la traduction de *Judith* par Gaston Gallimard et Pierre de Lanux, parue en 1911 aux éditions Marcel Rivière (Paris). N. B. : *Judith* a été représentée, dans cette traduction, au théâtre Daniel Sorano de Vincennes le 10 décembre 1963 avec Georges Aminel dans le rôle d'Holopherne et Nita Klein dans celui de Judith.

[3] Geneviève Bianquis, *Histoire de la littérature allemande*, Paris, Armand Colin, 1936, p. 115-118, ici : p. 115.

> l'indivision primitive, la mort. Tel est le fond métaphysique du drame hebbelien. Ses affabulations sont très variées, prises à des périodes selon lui décisives de l'histoire humaine : quand une religion meurt, quand un idéal naît ou s'effondre, quand s'opère un transfert de force spirituelle ou matérielle[4].

Dans sa contribution à l'*Histoire de la littérature allemande* publiée sous la direction de Fernand Mossé en 1959 (et plusieurs fois rééditée depuis), Claude David brosse de Hebbel – qu'il rapproche surtout de Kleist et d'Ibsen – un portrait en demi-teinte : « Le Holsteinois Friedrich Hebbel fut une nature austère, son talent est âpre et sans grâce. […] Le monde, dans la vision de Hebbel comme dans celle de Kleist, est d'abord dérisoire ; il bafoue notre idéal et notre espoir. Hebbel cependant est plus robuste que Kleist et plus épais ; son œuvre, sombre et âpre, a, dès l'origine, abjuré tout romantisme. » Et David de poursuivre ainsi : « Le reproche le plus souvent adressé à Hebbel est l'excès de la réflexion. Ses personnages ne disent pas un mot qui ne serve à les décrire, à poser leur problème. Eux-mêmes se connaissent et s'analysent. Aussi Hebbel use-t-il avec intempérance de l'aparté et du monologue. Dans ces pièces tendues à l'extrême tout a un sens et tout est expliqué. C'est Ibsen avant la lettre[5]. » David voit enfin dans la trilogie des *Nibelungen* (1861) « une orgie de violence, à laquelle son génie n'avait que trop tendance à succomber[6]. »

Dans son petit « Que sais-je ? » sobrement intitulé *La littérature allemande*, Jean-Louis Bandet ne consacre déjà plus que quelques lignes à Hebbel :

> Friedrich Hebbel (1813-1863) voit lui aussi le tragique dans le conflit entre l'homme et un monde sans Dieu. Des personnages démesurés, enfermés dans leur violence, soumis à une loi qui dépasse leur volonté, s'affrontent dans une lutte absurde dont ils n'aperçoivent même pas le sens. S'inspirant de la philosophie hégélienne et du pessimisme de Schopenhauer, Hebbel voit dans l'histoire la réalisation d'une Idée qui ignore les individualités ; les notions classiques de moralité, de rachat, de transfiguration n'existent plus dans un théâtre où les personnages sont seulement coupables de vouloir être[7].

Ultime preuve de ce recul de Hebbel dans l'histoire littéraire : le *Guide de la littérature allemande des origines à nos jours*, publié en 2006 chez Ellipses (Pa-

---

[4] *Ibid.*, p. 115 *sq*.
[5] Claude David, « Hebbel (1813-1863) », in : *Histoire de la littérature allemande*, sous la direction de Fernand Mossé, Paris, Éditions Aubier-Montaigne, 1959, p. 738-742, ici : p. 738 *sq*.
[6] *Ibid.*, p. 742.
[7] Jean-Louis Bandet, *La littérature allemande*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1993, p. 78.

ris) sous la direction de Jean-Pierre Demarche afin de présenter « quelque 100 œuvres marquantes » (p. 5) de la littérature de langue allemande, et le *Dictionnaire du monde germanique*, publié en 2007 aux éditions Bayard (Paris) sous la direction de Élisabeth Décultot, Michel Espagne et Jacques Le Rider, n'accordent aucune entrée à l'auteur dramatique allemand.

La conception du drame de Hebbel : quelques jalons

Face à ce recul, il ne semble pas superflu de présenter, au moins dans ses grandes lignes, la conception du drame de Hebbel. L'auteur a en effet longuement médité les problèmes de ses drames et les règles de son art. Son *Journal* d'abord, qu'il tint de 1835 à 1863, est à ce sujet une véritable mine de réflexions et d'idées. Hebbel a, en outre, longuement exposé lui-même sa pensée dramatique dans deux écrits programmatiques : *Mon opinion sur le drame !* (*Mein Wort über das Drama !*, 1843), qui contient *in nuce* son point de vue philosophique et poétologique, et sa préface à *Marie-Madeleine* (*Maria Magdalena*), écrite à Paris et datée du 4 mars 1844.

Pour faire court, la théorie du drame de Hebbel s'inspire à la fois du pessimisme de Schopenhauer – un pessimisme qu'il partage du reste également avec Büchner, Kleist et Grabbe – et de la dialectique de Hegel. Hebbel considère fondamentalement qu'un lien étroit unit l'art et la vie (extérieure comme intérieure) : considérant le drame comme une « forme d'art suprême[8] », il estime que ce dernier a d'abord pour fonction de représenter « le processus même de la vie[9] », l'existence et le changement de l'individu dans son interaction avec le monde.

La tension dialectique implacable, la lutte – souvent à mort – entre l'individu et l'Idée[10], la « liberté » (*Freiheit*) et la « nécessité » (*Notwendigkeit*), la partie et le tout, la volonté individuelle et la loi générale[11], le devoir et l'interdit, l'amour et la haine – une tension illustrée par une guerre des sexes ne pouvant déboucher que sur l'écrasement et l'anéantissement de l'individu – constituent les

[8] Cette expression figure au tout début de la préface de *Marie-Madeleine*, in : Friedrich Hebbel, *Werke*, vol. 1 (*Dramen I*), éd. par Gerhard Fricke, Werner Keller et Karl Pörnbacher, Munich, Hanser, 1963, p. 307-328, ici : p. 307 : « *Das Drama, als die Spitze aller Kunst, […]* » (notre traduction).

[9] Hebbel, *ibid.*, vol. 3 (*Gedichte, Erzählungen, theoretische Schriften*), 1965, p. 545 : « *Das Drama stellt den Lebensprozeß an sich dar* » (notre traduction). Le texte *Mein Wort über das Drama!* figure aux pages 545-576 du troisième volume de cette édition.

[10] Voir là encore le début de la préface de *Marie-Madeleine*, in : Hebbel, *ibid.*, vol. 1 (*Dramen I*), p. 307.

[11] Au début de *Mein Wort über das Drama!* (in : Hebbel, *ibid.*, vol. 3 : *Gedichte, Erzählungen, theoretische Schriften*, p. 546), Hebbel évoque ainsi « l'individu pris dans le combat entre sa volonté personnelle et la volonté universelle générale » (*das Individuum im Kampf zwischen seinem persönlichen und dem allgemeinen Weltwillen*).

piliers de la vision tragique du drame et du monde de Hebbel. Dans ce « théâtre d'idées » (*Ideentheater*), le tragique ne surgit plus d'instances supérieures ou du conflit avec ces instances, mais se présente comme inhérent à la nature humaine, sans qu'il y ait faute tragique à proprement parler. Profondément marqué par la philosophie de l'histoire de Hegel, Hebbel tente de transcender le réel historique pour mieux dépeindre le tragique de l'individu condamné, après la rupture originelle avec le Tout, à la culpabilité et à sa perte.

La guerre des sexes dans *Judith*

L'une des modalités majeures de cette dialectique s'exprime, chez Hebbel, dans l'extrême concentration sur les caractères et les situations, et en particulier dans l'opposition homme-femme et la guerre des sexes (qui apparaissent comme le reflet du dualisme régnant dans le monde). Lecteur assidu de Hebbel, le jeune Sigmund Freud ne s'y est d'ailleurs pas trompé, lui qui appréciait tout particulièrement la manière dont l'auteur dramatique allemand dépeint le conflit des passions et voyait d'abord dans *Judith* « un problème sexuel : une femme surpuissante défie un homme tout-puissant[12] ».

Commencée en 1839, achevée en 1840 et publiée pour la première fois en 1841, la tragédie historique *Judith* est à la fois le premier drame de Hebbel et la pièce qui le fit accéder à la notoriété. Même s'il s'est référé sur de nombreux points au texte apocryphe de la Bible, Hebbel l'a considérablement transformé, notamment pour ce qui est des deux personnages principaux de sa pièce, Judith et Holopherne, et de la « dialectique sentimentale[13] » qui les unit, en réduisant sensiblement la dimension religieuse du récit biblique pour en faire un drame humain et psychologique reposant sur la dialectique de la haine et du désir qui n'est pas sans rappeler la *Penthésilée* (1808) de Kleist, dont Hebbel était du reste un fervent admirateur : « Dans son drame, l'auteur dépeint un monde de combat. Les partenaires proprement dits s'anéantissent ; le meurtre ne contrebalance que le meurtre ; l'amour est mêlé à la haine[14]. »

Si l'on commence par se référer aux propres interprétations que Hebbel a faites de sa pièce dans son *Journal*, force est de constater que l'association de mo-

[12] Sigmund Freud, *Jugendbriefe an Eduard Silberstein 1871-1881*, éd. par Walter Boehlich, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1989, p. 121 : « *ein sexuelles Problem, eine überstarke Frau trotzt einem übergewaltigen Mann* ».

[13] Ce terme de « dialectique sentimentale » (*Gefühls-Dialektik*) est utilisé par Hebbel lui-même dans une lettre à Felix Bamberg datée du 6 mars 1849. Voir Hebbel, *ibid.*, vol. 5 (*Tagebücher II, Briefe*), 1967, p. 679.

[14] Hayo Matthiesen, *Friedrich Hebbel in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek, Rowohlt, 1970, p. 47 : « *In seinem Drama schildert der Dichter eine Welt des Kampfes. Die eigentlichen Partner vernichten sich; Mord wiegt nur Mord auf; Liebe ist mit Haß vermischt.* » (Notre traduction)

tifs tragiques divers donne naissance, dans *Judith*, à une structure symbolique complexe. C'est entre Judith et Holopherne que se dessine la guerre des sexes, cette « rivalité naturelle entre l'homme et la femme » (*natürliche Feindschaft zwischen Mann und Weib*) dont parle Hebbel et qui reflète une autre polarité : la polarité d'époques et de cultures opposées (judaïsme vs paganisme) – laquelle, en retour, symbolise la rupture originelle entre le monde et le destin, le « dualisme insoluble » d'une humanité prise entre l'individuation et l'Idée éthique[15]. Les significations se superposent donc sur un plan symbolique, de la guerre des sexes (au niveau physique et psychique) au dualisme métaphysique, en passant par l'antagonisme historique et culturel entre le paganisme indifférent à la morale d'Holopherne et le judaïsme rédempteur de Judith. Il en découle un spectre interprétatif très large selon que l'on se place sous l'angle de la psychologie, de la critique de la culture ou de la philosophie.

Avec Holopherne, Hebbel fait tout d'abord accéder l'individualisme moderne à la scène : le héros monstrueux représente la splendeur et la misère d'un individu autocentré, défiant aussi bien ses subalternes que ses ennemis, comme lors de son entrée en scène tonitruante à l'acte I : « Le capitaine accusé est un homme mort ! » ; « Bien, je m'aimerai moi-même parce que mon roi l'ordonne. »[16] Son discours est tout entier placé sous le signe de la violence et de la volonté systématique de détruire ce qui se dresse sur son chemin, comme en témoigne la prolifération dans sa bouche des verbes à particule « *ver-* », qui renvoient ici à la soif de destruction inextinguible du personnage : « *vertilgen* » (exterminer, tuer), « *vernichten* » (anéantir) à l'acte I (p. 10 *sq.*) notamment. « C'est un tyran ! » (*Er ist ein Tyrann!*), dit de lui Judith à l'acte III (p. 41) ; « Oui, mais il est né pour l'être. » (*Ja, aber er wurde geboren, es zu sein.*), lui rétorque Achior (*ibid.*). Dans son *Journal*, Hebbel ajoutera que les grands hommes demeureront toujours des égoïstes engloutissant toutes les autres individualités.

De l'autre côté, Hebbel transforme la guerrière de la Bible Judith en une femme au rôle d'abord passif de souffre-douleur d'Holopherne, de victime susceptible de ne trouver la justification de son existence que par l'homme (« Une femme n'est rien ; ce n'est que par l'homme qu'elle peut devenir quelque chose » : « *Ein Weib ist ein Nichts; nur durch den Mann kann sie etwas werden* », acte II, p. 17), tandis qu'Holopherne persiste à ne voir en elle qu'une rivale, qu'une concurrente : « Dommage que je doive anéantir tout ce que je respecte » (*Schade, daß ich alles, was ich achte, vernichten muß* : acte I, p. 11).

La sphère érotique devient ainsi rapidement le lieu du combat des sexes à l'acte V, où Judith se voit réduite au simple rang de proie et d'objet de désir pour

[15] Voir Helmut Bachmaier, « Nachwort », in : Friedrich Hebbel, *Judith*, Stuttgart, Reclam, 1984, 2000, p. 80-87, ici : p. 82.
[16] Friedrich Hebbel, *Judith*, éd. par Helmut Bachmaier, Stuttgart, Reclam, 1984, 2000, p. 5 et 8 : « *Der angeklagte Hauptmann ist des Todes!* » ; « *Gut, ich werde mich selbst lieben, weil mein König es befiehlt.* » (Notre traduction)

Holopherne qui, avec la constante agressivité qui est la sienne, ne cherche au fond que la confirmation de sa propre toute-puissance : « Prosterne-toi et vénère-moi ! » (*Stürz' hin und bete mich an!* : acte V, p. 64). Mélange de violence brute et de soif de destruction, Holopherne n'a ainsi de cesse de réifier Judith[17], de faire d'elle un simple objet sexuel (« Te tuer ? Demain peut-être ; aujourd'hui, on va d'abord coucher ensemble » : « *Dich töten? Morgen vielleicht; heute wollen wir erst miteinander zu Bett gehen*. » : acte V, p. 61) en allant jusqu'à l'agresser sexuellement et à abuser d'elle (p. 66 *sq.*, 70). Judith ne pourra dès lors reconquérir sa dignité de femme qu'en « passant à l'acte », c'est-à-dire qu'en supprimant celui qui lui a – par son viol – dérobé son honneur de femme et de juive. On voit bien ici comment s'entremêlent dans la tragédie de Hebbel des enjeux et des motifs aussi bien érotiques que patriotiques et religieux. Plus précisément, Judith « envisage son acte certes comme une œuvre de libération nationale de son peuple opprimé, mais elle l'accomplit comme un acte relevant d'une vengeance privée[18]. »

Chez Hebbel, la juive Judith cède donc dans un premier temps à l'ennemi Holopherne – qu'elle était pourtant venue initialement combattre pour sauver la ville qu'il assiégeait –, avant, dans un second temps, de lui trancher la tête dans le lit même où il l'a sexuellement possédée. La juive Judith est certes « parvenue à ses fins » en tuant le général païen Holopherne, mais, contrairement à la version biblique dans laquelle elle fête longuement le meurtre du général assyrien comme un triomphe obtenu avec l'aide de Dieu, Judith apparaît, chez Hebbel, littéralement détruite, brisée par son acte, car elle porte probablement en son sein l'enfant d'Holopherne et supplie le peuple juif de lui donner la mort. Hebbel, qui voyait lui-même dans le châtiment et la vengeance de Judith pour la honte et le viol commis par Holopherne la justification humaine du déroulement tragique du drame, écrit dans son *Journal* le 3 janvier 1840, dans un geste de mise à distance de la version biblique :

> À cause de ma Judith, je me retrouve à présent dans un embarras intérieur profond. La Judith de la Bible, je ne saurais en avoir besoin. Judith y est une veuve attirant Holopherne dans ses filets par la ruse et la malice ; elle se réjouit lorsqu'elle tient sa tête dans son sac, chante et jubile trois nuits durant devant et avec tout Israël. C'est vulgaire ; une telle nature n'est absolument pas digne de son succès, des actes de cette sorte peuvent être le fruit de l'enthousiasme qui se sent ensuite puni par lui-même, mais pas de la rouerie qui voit son mérite dans son bonheur. Ma Judith, elle, est paralysée par son acte ; elle reste figée devant la possibilité de donner naissance à un fils

[17] Voir sur ce point Ludger Lütkehaus, « Verdinglichung. Zu Hebbels "Judith" », in : *Hebbel-Jahrbuch 1970*, p. 85-97.

[18] Matthiesen, *Friedrich Hebbel in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, *op. cit.*, p. 45 : sie « *plant ihre Tat zwar als ein Werk der nationalen Befreiung ihres unterdrückten Volkes, führt sie aber als einen Akt ihrer Privatrache aus.* » (Notre traduction)

d'Holopherne ; elle s'aperçoit qu'elle a dépassé les bornes, qu'elle a, pour le moins, fait le bien pour de mauvaises raisons[19].

En d'autres termes, on assiste chez Hebbel à un déplacement du mythe *religieux* vers la tragédie *humaine*, en particulier vers la sphère psychologique, éthique et sexuelle : le triomphe de Judith exposé dans le texte apocryphe se meut, chez le personnage de Hebbel, en une souffrance et un sentiment de culpabilité abyssaux liés à l'accomplissement d'un acte – amoureux puis criminel – guidé par des motifs non plus d'abord religieux, mais bel et bien personnels, la vengeance d'une femme dont l'honneur a été bafoué. Après avoir tué Holopherne, Judith déclare ainsi : « Ha, Holopherne, me respectes-tu maintenant ? » ; « rien d'autre ne m'a poussé que de penser à moi-même[20]. » L'égoïsme brutal d'Holopherne a cédé la place à une autre forme d'égoïsme.

Rares sont les auteurs dramatiques du XIX^{e} siècle qui ont, comme Hebbel, thématisé avec une telle force et radicalité la collision entre les sexes, avant que Strindberg et bien d'autres ne s'emparent du sujet – pour finalement révéler comme Hebbel, par-delà l'opposition homme-femme, l'absolue solitude du Moi.

De la guerre des sexes à la transcendance vide

Le rêve de Judith survenant au tout début de l'acte II (p. 13) exprime son aspiration à un idéal, son désir érotique, mais aussi une profonde angoisse face à la caducité de son existence. Les motifs de « Dieu » (« *Gott! Gott!* »), de l'amour et de l'« abîme » (« *Abgrund* ») dans lequel le personnage se retrouve plongé se voient ainsi inextricablement imbriqués, la dimension personnelle et sexuelle prenant dès ici clairement le dessus sur le caractère religieux du propos.

Toutefois, devant la prière formulée comme un monologue par Judith, Dieu reste silencieux, et le ciel demeure fermé au personnage : la catastrophe individuelle des personnages hebbeliens a définitivement remplacé l'idéalisme schillérien ; Hebbel donne à voir une transcendance vide, Dieu étant dès ici – avant

[19] Hebbel, *ibid.*, vol. 4 (*Tagebücher I*), 1966, p. 354 (= n° 1872) : « *Wegen meiner Judith befinde ich mich jetzt in einer inneren Verlegenheit. Die Judith der Bibel kann ich nicht brauchen. Dort ist Judith eine Witwe, die den Holofernes durch List und Schlauheit ins Netz lockt; sie freut sich, als sie seinen Kopf im Sack hat und singt und jubelt vor und mit ganz Israel drei Monde lang. Das ist gemein; eine solche Natur ist ihres Erfolges gar nicht würdig, Taten der Art dürfen der Begeisterung, die sich später durch sich selbst gestraft fühlt, gelingen, aber nicht der Verschlagenheit, die in ihrem Glück ihr Verdienst sieht. Meine Judith wird durch ihre Tat paralysiert; sie erstarrt vor der Möglichkeit, einen Sohn des Holofernes zu gebären; es wird ihr klar, daß sie über die Grenzen hinausgegangen ist, daß sie mindestens das Rechte aus unrechten Gründen getan hat.* » (Notre traduction)

[20] Friedrich Hebbel, *Judith*, *op. cit.*, p. 70 *sq. :* « *Ha, Holofernes, achtest du mich jetzt?* » ; « *nichts trieb mich, als der Gedanke an mich selbst.* » (Notre traduction)

Nietzsche – déclaré mort. Il n'est plus, au fond, qu'une illusion ou qu'une forme de désir émanant des besoins des *hommes* : la tragédie de Hebbel devient un drame nihiliste démasquant toute forme de religiosité. Toute forme d'idéalisme est abolie, ce monde sans Dieu n'offre plus de valeurs incontestables. L'enchaînement même de l'action et des scènes de la pièce montre l'impuissance du Moi – renvoyé à son isolement – à agir d'une quelconque manière sur le monde ; en dévoilant l'absurdité des actions humaines, la pièce montre l'absurdité et l'inutilité de l'existence humaine en général[21]. Même la libération et le désir de Judith, culminant en quelque sorte dans le meurtre d'Holopherne, conduisent le personnage féminin au néant, son héroïsme ne renvoyant finalement Judith qu'à sa propre violence destructrice, dans la mesure où l'héroïsme n'a plus de place au sein d'un monde absurde.

Comme la majeure partie des protagonistes – notamment féminins – de Hebbel, Judith apparaît donc comme un personnage clivé, tiraillé entre des forces contraires qui la rongent et la consument de l'intérieur. Ce déchirement s'exprime chez elle sur le mode d'un conflit entre l'attirance (sexuelle pour Holopherne), le devoir (tuer Holopherne pour libérer son peuple) et l'interdit (tuer constitue, malgré tout, un acte contre-nature qui la brisera). Accomplir l'un reviendra, en somme, inévitablement pour elle à transgresser l'autre, tiraillement fondamental d'où surgit la dimension tragique du personnage[22]. Pour Wolfgang Wittkowski, Judith est précisément « anéantie parce qu'elle a échoué devant l'ordre éternel de la nature, qui interdit à la femme de tuer, en particulier l'homme qu'elle aime – *même si* Dieu exige d'elle ce crime[23]. » Dans la perspective des rapports hommes-femmes, le combat des sexes opposant la femme Judith, désirée autant que redoutée, au tout-puissant Holopherne se présente comme le ressort essentiel du tragique, un tragique qui, en dernier lieu, mène les deux protagonistes au néant.

La réappropriation du mythe biblique par Hebbel conduit l'auteur allemand à une réflexion sur le tragique de la nature humaine et l'absurdité d'un monde sans Dieu – tragique qui ne surgit plus, comme dans le « drame du Destin » (*Schicksalsdrama*)[24] par exemple, de puissances extérieures ou supérieures à l'homme, mais

[21] Voir Klaus Ziegler, « Hebbel. *Judith* », in : *Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart. Interpretationen II*, éd. par Benno von Wiese, Düsseldorf, August Bagel, 1968, p. 101-122, ici : p. 117.

[22] Voir Wolfgang Wittkowski, « Hebbels "Judith" », in : *Hebbel in neuer Sicht*, éd. par Helmut Kreuzer, Stuttgart *et al.*, Kohlhammer, 1969, p. 164-184, ici : p. 180.

[23] Wolfgang Wittkowski, *Der junge Hebbel. Zur Entstehung und zum Wesen der Tragödie Hebbels*, Berlin, de Gruyter, 1969, p. 223 : « Hebbels Judith wird vernichtet, weil sie vor der ewigen Ordnung der Natur versagte, die der Frau den Mord verbietet, besonders an dem Manne, den sie liebt – *auch wenn* Gott von ihr die Mordtat fordert. » (Notre traduction)

[24] Le terme de « *Schicksalsdrama* » désigne un genre dramatique dans lequel s'exprime un fatalisme semblable à celui des récits fantastiques de Tieck ou d'E.T.A. Hoffmann.

bien du tréfonds de l'homme même, pris dans ses propres contradictions. Contrairement à celle de Kleist, dont il partage le pessimisme, l'œuvre de Hebbel a d'emblée renoncé à toute forme de romantisme. C'est ce que montre l'auteur en faisant glisser le personnage biblique et mythique de Judith vers la tragédie humaine, dont l'un des principaux vecteurs est la guerre des sexes.

Puisse le colloque international « Friedrich Hebbel » des 12-13 avril 2019 organisé à l'Université Paris-Sorbonne par Gilles Darras, Gérard Laudin, Sylvie Le Moël et moi-même susciter un vrai regain d'intérêt pour Hebbel dont une partie du lyrisme entre par ailleurs en résonance avec l'objet du présent article :

Toi et Moi

Nous rêvions l'un de l'autre
Et nous nous sommes réveillés.
Nous vivons pour nous aimer
Et retombons dans la nuit.

Tu es sortie de mon rêve,
Je suis sortie du tien,
Nous mourrons quand nous nous serons
Perdus l'un dans l'autre.

Sur un lys tremblent
Deux gouttes, pures et rondes,
Qui se rassemblent et roulent
Dans les profondeurs du calice[25].

Marc LACHENY
Université de Lorraine – site de Metz

Meurtre, inceste, malédictions fournissent souvent le thème de ces pièces où un enchaînement d'événements fatals amène l'anéantissement d'un ou plusieurs personnages. Les trois principaux représentants de ce genre en Allemagne furent Zacharias Werner, Adolf Müllner et Ernst von Houwald.

[25] *Ich und Du* : *Wir träumten voneinander / Und sind davon erwacht. / Wir leben, um uns zu lieben, / Und sinken zurück in die Nacht. // Du tratst aus meinem Traume, / Aus deinem trat ich hervor, / Wir sterben, wenn sich Eines / Im andern ganz verlor. // Auf einer Lilie zittern / Zwei Tropfen, rein und rund, / Zerfließen in Eins und rollen / Hinab in des Kelches Grund.*

Bibliographie

Sources

* Hebbel Friedrich, *Werke*, vol. 1 (*Dramen I*), 3 (*Gedichte, Erzählungen, theoretische Schriften*), 4 (*Tagebücher I*) et 5 (*Tagebücher II, Briefe*), éd. par Gerhard Fricke, Werner Keller et Karl Pörnbacher, Munich, Hanser, 1963, 1965, 1966, 1967.
–, *Judith*, Stuttgart, Reclam, 1984, 2000.
–, *Maria Magdalena*, Stuttgart, Reclam, 1994.
–, *Tagebücher*, Stuttgart, Reclam, 1963, 2013.
–, *Judith*, traduction de Gaston Gallimard et Pierre de Lanux, Paris, Marcel Rivière, 1911.
–, *Agnes Bernauer*, traduit et préfacé par Louis Brun, Paris, Aubier-Montaigne, coll. « Bilingue des classiques étrangers », 1957.
–, *Marie-Madeleine* (*Maria Magdalene*), traduction et préface de Louis Brun, Paris, Aubier-Montaigne, coll. « Bilingue des classiques étrangers », 1973.

Études critiques sur Hebbel et histoires de la littérature allemande

* Bachmaier Helmut, « Nachwort », in : Friedrich Hebbel, *Judith*, Stuttgart, Reclam, 1984, 2000, p. 80-87.
* Bandet Jean-Louis, *La littérature allemande*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1993.
* Bastier Paul, *Friedrich Hebbel, dramatiste et critique*, Paris, Larose, 1907.
–, *L'Ésotérisme de Hebbel*, Paris, Larose, 1910.
* Bianquis Geneviève, *Histoire de la littérature allemande*, Paris, Armand Colin, 1936.
* Brun Louis, *Hebbel, sa personnalité, son œuvre lyrique*, thèse, Paris, 1914.
* Fenner Birgit, *Friedrich Hebbel zwischen Hegel und Freud*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1979.
–, « Judiths Unbedingtheitsspiel. Der Kampf um Anerkennung und Selbstfindung der Frau bei Hebbel », in : *Friedrich Hebbel. Neue Studien zu Werk und Wirkung* (= *Steinburger Studien*, vol. 3), éd. par Hilmar Grundmann, Heide, Boyens, 1982, p. 31-44.
* Freud Sigmund, *Jugendbriefe an Eduard Silberstein 1871-1881*, éd. par Walter Boehlich, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1989.
* Fricke Gerhard, « Gedanken zu Hebbels "Judith" », in : *Hebbel-Jahrbuch 1953*, p. 9-27.
* Kraft Herbert, « Über Hebbels *Judith* », in : *Hebbel-Jahrbuch 1970*, p. 57-84.
* Kreuzer Helmut, « Friedrich Hebbel », in : *Deutsche Dichter des 19. Jahrhunderts, ihr Leben und Werk*, éd. par Benno von Wiese, Berlin, Erich Schmidt, 1979, p. 452-479.
* Lütkehaus Ludger, « Verdinglichung. Zu Hebbels "Judith" », in : *Hebbel-Jahrbuch 1970*, p. 85-97.

* Matthiesen Hayo, *Friedrich Hebbel in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek, Rowohlt, 1970.
* Meetz Anni, *Friedrich Hebbel*, Stuttgart, Metzler, 1973.
* Mossé Fernand (dir.), *Histoire de la littérature allemande*, Paris, Éditions Aubier-Montaigne, 1959.
* Ritzer Monika, *Friedrich Hebbel. Der Individualist und seine Epoche. Eine Biographie*, Göttingen, Wallstein, 2018, surtout p. 230-246 (sur *Judith*).
* Stolte Hans, « "Judith", die Geburt der modernen Tragödie », in : *Hebbel. Mensch und Dichter im Werk. Mit Symposionsreferaten und Selbstzeugnissen* (= *Friedrich-Hebbel-Gesellschaft – Wien* Schriftenreihe 1), éd. par Ida Koller-Andorf, Vienne, VWGÖ, 1985, p. 25-38.
* Tibal André, *Hebbel, sa vie et ses œuvres de 1813 à 1845*, thèse, Paris, 1911 (réimpression chez Hachette en 2016).
* Wittkowski Wolfgang, « Hebbels "Judith" », in : *Hebbel in neuer Sicht*, éd. par Helmut Kreuzer, Stuttgart *et al.*, Kohlhammer, 1963, p. 164-184.
–, *Der junge Hebbel. Zur Entstehung und zum Wesen der Tragödie Hebbels*, Berlin, de Gruyter, 1969.
* Ziegler Klaus, « Hebbel. *Judith* », in : *Das deutsche Drama. Vom Barock bis zur Gegenwart. Interpretationen II*, éd. par Benno von Wiese, Düsseldorf, August Bagel, 1968, p. 101-122.

VIOLENCE ET SOUFFRANCE L'INTÉGRATION DES THÈMES DANS *A LIE OF THE MIND* DE SAM SHEPARD

Genèse de *A Lie of the Mind*[1]

Il semble que, dès 1981, encouragé par son ami et collaborateur Joseph Chaikin[2], Sam Shepard ait conçu le vague projet d'écrire une pièce qui aurait pour sujet le mensonge[3]. Dans la correspondance que les deux dramaturges entretinrent pendant la période qui va de 1981 à 1984, Shepard ne mentionne à aucun moment le titre de *A Lie of the Mind* mais on découvre les tâtonnements et les hésitations auxquels donna lieu l'élaboration de cette pièce et aussi l'intérêt réel, voire la fascination, éprouvés par Shepard pour un sujet dont il disait ne pas comprendre absolument toute la portée : « Je pense que cette idée du mensonge est formidable. J'aimerais en explorer toute l'étendue – c'est un peu effrayant mais c'est intéressant – je n'y comprends rien du tout. En particulier comment grossit le songe[4]. » Quoi qu'il en soit, la pièce finit par être écrite et, le 5 décembre 1985, elle était créée au *Promenade Theater* de New York.

Si le thème du mensonge est, de toute évidence, le ressort essentiel de la pièce, on ne peut méconnaître cependant l'importance réelle de deux autres thèmes auxquels des événements d'ordre personnel contribuèrent sans doute à donner naissance : la violence et la souffrance (liés aux thèmes de l'absence et du deuil).

La mort du père de Sam Shepard, survenue brutalement au printemps de 1984 dans des circonstances dramatiques, fut bien entendu pour lui un grand choc mais, surtout, elle eut sur lui un tel retentissement affectif qu'il ne put s'empêcher de l'intégrer à la pièce qu'il était alors en train de réécrire et d'achever. C'est ainsi que l'épisode évoquant la mort du père de Jake, comment il fut écrasé par un camion, comment ses cendres furent remises à la famille accompagnées du drapeau américain, plié en triangle, comme il est d'usage lors de cérémonies officielles à caractère militaire, est entièrement et directement inspiré de l'événement auquel Shepard fut, dans la même période, confronté. Il confia en effet plus tard : « J'ai fait incinérer mon père […] Deux objets constituent les pièces centrales de la cérémonie : la boîte et le petit drapeau replié[5]. »

---

[1] Édition : *A Lie of the Mind* by Sam Shepard, New York, New American Library, 1986.

[2] Leur première grande collaboration date de 1978 pour *Tongues* et de 1979 pour *Savage/Love*.

[3] Voir Maurice Abiteboul, « Le mensonge et ses masques dans *A Lie of the Mind* de Sam Shepard », *Études Anglaises*, XLV, n° 4 (oct.-déc. 1992), p. 441-453.

[4] Voir Barry Daniels, ed. *Joseph Chaikin and Sam Shepard: Letters and Texts, 1972-1984*. New York, New York American Library, 1990, p.114.

[5] Voir Don Shewey, *Sam Shepard. The Life, the Loves. Behind the Legend of a True American Original*. New York, Dell Publishing, 1985, p. 156-157.

Un autre événement dramatique, qui s'était produit quelques années auparavant, hantait toujours l'esprit de Shepard. Il s'agit de l'accident cérébral – suivi d'une opération très délicate qui avait laissé aphasique, en 1979, la mère de O-Lan, son épouse[6]. Cet épisode est relaté de manière très détaillée dans *Motel Chronicles*[7] à la date du 29 juin 1980, c'est-à-dire bien avant que le projet d'écrire une pièce sur le mensonge lui ait été suggéré. Cependant, les souvenirs douloureux qu'avait laissés la souffrance permanente de la malheureuse infirme – souffrance à laquelle s'associait la famille quotidiennement – tout autant que la brutalité du deuil qui l'avait frappé récemment inspirèrent à Shepard les images les plus violentes (ainsi que la tonalité dominante) de sa pièce : images d'arrachement, d'amputation, d'écartèlement, de cassure et de destruction.

Outre ce thème de la violence (qu'en d'autres circonstances on aurait peut-être dénigré comme produisant des effets mélodramatiques faciles) qui faisait irruption dans l'imaginaire de Shepard – et probablement de manière inévitable car l'un et l'autre thèmes ne pouvaient qu'être étroitement associés –, le thème de la souffrance, de l'absence et de la « perte » (ce qu'il appelle dans ses lettres *lostness*, *aloneness* ou *emptiness*) vint se greffer aussi sur le thème principal, s'imposant soudain dans la conscience du dramaturge avec une telle urgence qu'il devenait une composante indispensable de la pièce. Dans une lettre datée de novembre 1983, Shepard, en effet, écrivait déjà : « Il ya quelque chose qui m'est tombé dessus récemment à propos de la question d'être perdu […] le vide, ou la solitude, qui en résulte, c'est cela qui m'intéresse[8]. »

Comment le thème de la violence et celui de la souffrance se sont-ils intégrés à une pièce dont l'interrogation première devait porter essentiellement sur le thème du mensonge, telle est la question que nous nous proposons d'examiner.

La violence dans tous ses états

L'homme découvre sa vulnérabilité et sa faiblesse en se heurtant à la brutalité du monde et à son pouvoir destructeur. Il y a dans *A Lie of the Mind* une réplique qui résume assez bien l'impuissance de l'homme devant la violence impitoyable du réel et c'est à Beth – qui vit douloureusement, dans son corps et dans son âme, la *cruauté* et la *sauvagerie* de l'amour[9] – qu'est confiée cette réplique : « Si quelque chose se casse – cassé. Si quelque chose de cassé – il reste encore des morceaux. Des morceaux qui flottent encore. Pendant un moment. Et puis – partis.

---

[6] *Ibid*., p. 138.

[7] Sam Shepard, *Motel Chronicles/Lune Faucon*, 1982. Édition française: Paris, Christian Bourgois éd., 1985, p. 130-146.

[8] Voir Daniels, *op. cit*., p. 128 : Something's been coming to me lately about the whole question of being lost […] the resulting emptiness or aloneness is what interests me.

[9] Voir Maurice Abiteboul, « *Sauvage / Mon Amour* de Sam Shepard : du texte à la scène », *Théâtres du Monde*, cahier n° 1 (1991), p. 123-130.

Peut-être pour ne plus revenir – jamais. Ensemble. Peut-être jamais plus[10]. » Cette cassure, c'est d'abord celle qui affecte la personnalité, celle qu'un choc aura pu provoquer[11] : battue à mort (ou presque), victime d'une commotion cérébrale autant que du traumatisme causé par la rupture de son couple, Beth souffre de troubles psychiques et aussi de ce qui ressemble fort à une dissociation de son identité (« Elle est comme une personne totalement différente[12]. » ; « Ce que je veux dire, c'est qu'elle s'est mise à me parler comme si j'étais lui[13] »). Dissociation également entre le corps et l'esprit : « Je suis au-dessus de mes pieds. Pas mal au-dessus[14]. » Dissociation enfin entre la pensée et le langage : « Tout se mélange. Je pige la pensée mais c'est tout mélangé. Ça se balance. Quelquefois la pensée est juste là, suspendue, et il n'y a pas de mots[15]. » Mais aussi rupture et désintégration de l'identité même, fragmentée, et dont les morceaux parviennent difficilement, et de manière seulement éphémère, à retrouver cohésion, à se réunir. C'est le cas de Jake, par exemple, qui constate avec stupeur : « Il y a toujours la possibilité qu'on puisse faire quelque chose dont on ne savait même pas quoi que ce soit. On pourrait se trouver quelque part sans même se rappeler y avoir été[16]. » Et donc difficulté de reconstituer les éléments épars du puzzle pour leur restituer forme et signification en une construction globale, cohérente, unifiée. Dans une lettre datée de novembre 1983, Shepard écrivait : « L'identité, une certaine forme d'amnésie, se sentir quelqu'un d'autre que soi-même, tout cela m'attire beaucoup[17]. » Il ne fait pas de doute que la perte du sens de l'unité du comportement telle que la ressent Jake (p. 59 : « J'essaie seulement de garder une trace de mes propres mouvements ces temps-ci[18]. ») et le sentiment de la dissémination incontrôlée des faits d'expérience à la limite de l'incohérence résultent d'une rupture grave, brutale, du psychisme, qui affecte les deux personnages principaux de la pièce au plus profond de leur être[19].

Autre image de rupture dont le retentissement est probablement à l'origine des troubles individuels de la personnalité signalés plus haut : celle de l'éclatement

---

[10] *LM*, p. 47 : If something breaks – broken. If somethong broken – parts still – stay. Parts still float. For a while. Then gone. Maybe never come – back. Together. Maybe never. [*Nous avons traduit toutes les citations de cet article.*]
[11] Voir Daniels, *op. cit*., p. 128.
[12] *LM*, p. 99 : She's like a whole different person.
[13] *Ibid.*, p. 100 : I mean she started talkin' to me like I was him.
[14] *Ibid.*, p. 18 : I'm above my feet. Way above.
[15] *Ibid.*, p. 72-73: I get them mixed. I get the thought. Mixed. It dangles. Sometimes the thought just hangs with no qords there.
[16] *Ibid.*, p. 59 : There's a possibility that you could do something, that you didn't even know about. You could be somewhere that you couldn't even remember being.
[17] Daniels, *op. cit*., p. 130 : Identity, amnesia of some kind, other people as oneself, I'm very drawn to.
[18] *LM*, p. 59 : I just try to keep track of my own movements these days.
[19] Sur cette importante question, voir la thèse de Doctorat de Claude Vilars : *Théâtre et identité dans l'oeuvre de Sam Shepard*, 1999.

du couple Beth/Jake, dramatisée dans la violence corporelle autant que dans la violence verbale des dialogues. Il y a divorce, séparation strictement théâtralisée des corps, Beth et Jake en effet, conformément aux indications scéniques, appartiennent à deux champs de localisation extrêmes et n'apparaissent quasiment jamais en scène ensemble, excepté toutefois lorsque l'image de l'un s'accroche à l'âme de l'autre de manière persistante : « Il est en moi. On peut pas empêcher qu'il soit en moi. Personne peut l'empêcher d'être en moi[20] », plaide Beth. Et de même Lorraine avoue conserver en elle vivant le souvenir de son défunt mari : « Il est toujours vivant en moi[21] ». Jake, de son côté, est victime de visions (pages 25, 41, 68-70, 85) qui recréent avec force la présence de l'être perdu – véritable « mensonge de l'esprit » – mais la réalité est brutale : c'est le cri déchirant de Beth : « JE SUIS MORTE… LUI AUSSI » (p. 19), expression de la violence de la douleur, de l'annonce brutale de la mort, mort de l'amour, mort de la partie vivante de l'âme, mort du cœur, annonce renouvelée de la déchirure : « IL ESTTTTT MON CŒUEUEUEUEUR ! » (p. 20), repris plus tard encore : « JAAAAAKE ! » (p.85).

Violence encore et séparation du groupe, manifestées dans la déchirure du tissu familial, telles que l'évoquent ces quelques répliques :

> *Sally* – Je me suis mise soudain à penser à toute ette histoire. Cette famille. Comment tout est maintenant, comme qui dirait, fracassé.
> *Jake* – Maintenant ? Qu'est-ce que tu veux dire : maintenant ? Quand est-ce que ça n'était pas fracassé[22] ?

ou encore telles qu'elles sont exprimées dans cette terrible accusation de Lorraine, à l'adresse de Sally : « C'est toi qui veux miner cette famille tout entière[23] ! ». Entre Lorraine et son défunt mari, la rupture était certes consommée depuis longtemps déjà quand un jour… « […] et alors, un beau jour, il s'en va et se lise[24] ». Mais qui peut véritablement se targuer de défendre la cohésion de la famille, comme au bon vieux temps quasi mythique des nobles idéaux ? Sans doute pas Sally, à qui Lorraine adresse ce reproche à peine voilé : « Ne va pas me dire que tu as des regrets pour ta bonne vieille famille[25] ». Ni même Mike, qui pourtant revendique haut et fort la gloire d'être le protecteur et défenseur du vieil honneur familial : « C'est moi seul qui suis loyal à cette famille ! Je suis le seul[26] ! » En réalité, les familles qu'évoque *A Lie of the Mind* sont comme la somme des

[20] *LM*, p. 19 : Heez in me. You gan stop him to be in me. Nobody gan stop him in me.
[21] *Ibid*., p. 91 : He's still alive in me.
[22] *Ibid*., p. 61 : *Sally* – I started thinkin' about this whole thing. This family. How everything's kinda – shattered now. / *Jake* – Now? What d'ya mean "now" ? When wasn't it shattered ?
[23] *Ibid*., p. 96 : It's you that wants to undermine this entire family!
[24] *Ibid*., p. 91 : […] and then one day he just up and disappears into thin air.
[25] *Ibid*., p. 64 : Don't tell me you got homesick for yer little ole family.
[26] *Ibid*., p. 125 : I'm the one who's loyal to this family ! I'm the only one!

égoïsmes individuels, Baylor, tel que le décrit Beth, donnant l'image plausible de l'ego triomphant dans toute son inconscience : « L'amour est mort pour lui. Ma mère est morte pour lui[27]. » Loin de glorifier l'unité mythique du groupe familial, c'est plutôt la destruction des liens familiaux que dramatise cette pièce, ainsi que le caractère artificiel et contraignant des moyens mis en œuvre pour tenter de renouer les liens distendus, voire brisés. C'est ainsi que Jake rappelle, avec une pointe de nostalgie : « Nous allions être attachés l'un à l'autre. (*Il rit*.) Tu te rappelles quand je t'ai attachée à moi. Cette nuit-là. Tu as essayé, en douce, de te dégager de moi. Pendant mon sommeil. Tu as pas pu, n'est-ce pas ? Tu as pas pu. Je te tenais attachée à moi[28]. » Ni les beaux discours de Baylor sur l'entraide et la nécessité de porter secours à son prochain (p. 54), ni même l'apparente bonne volonté de Mike qui se veut « le gardien de sa sœur » ne peuvent en réalité faire illusion. Comme le stigmatise Beth : « C'est pas par amour. C'est de l'orgueil[29]. »

Les familles entre elles, d'ailleurs, au niveau cette fois du groupe social, demeurent étrangères l'une à l'autre, cultivant les malentendus ou s'ignorant superbement. Malgré la portée symbolique du mariage entre Beth et Jake, c'est l'indifférence qui sépare ces deux familles, hostiles l'une à l'autre pour d'obscures raisons. Meg semble ignorer qui est Jake, l'époux de sa fille : « Qui est Jake[30] ? », utilisant exactement les mêmes termes que Lorraine à la scène précédente : « Qui est Beth[31] ? ». Une précision est même apportée sur les rapports, apparemment envenimés, qui ont pu exister entre les deux familles : « C'est pas lui le fils de ces gens à qui nous n'adressons plus la parole[32] ? ». Au niveau de la théâtralisation de ces rapports, l'hostilité manifeste entre les deux clans, celui du Montana et celui de la Californie, est on ne peut mieux soulignée que par l'accueil à coups de fusil de chasse – même s'il y a eu méprise, mais on peut en douter (« Il n'a en rien l'air d'un cerf[33] ») – de Frankie par Baylor. Les scènes où Baylor et Frankie se disputent la couverture que chacun convoite pour mieux se protéger du froid théâtralisent également à merveille cet esprit d'animosité et de violence. Rancœurs et affrontements témoignent à l'envi de l'atmosphère d'agressivité et de brutalité dans laquelle baigne la pièce, focalisée métaphoriquement sur le fusil de chasse et le râtelier d'armes à feu qui trônent au milieu du mur au fond de la scène : « *Un râtelier d'armes à feu en bois au centre du mur au fond de la scène. Rien d'autre*[34] ».

---

[27] *Ibid*., p. 57 : Love is dead for him. My mother is dead for him.
[28] *Ibid*., p. 24 : We were gonna be tied together. (*Laughs.*) You remember when I tied you to me. That one night. You tried sneakin' off on me. In my sleep. Could'nt do it, could ya? Couldn't. Had you tied.
[29] *Ibid*., p. 47 : Is not for love. Iz pride!
[30] *Ibid*., p. 28 : Who's Jake?
[31] *Ibid*., p. 22 : Who's Beth?
[32] *Ibid*., p. 29 : Wasn't he the son of those people we don't talk to any more?
[33] *Ibid*., p. 55 : He doesn't look anything like a deer.
[34] *Ibid*., p. 43 : *A wooden gun rack center of upstage wall. Nothing elsei.*

Il est ironique, dans un tel contexte, que, au-delà du groupe social (« les gens » du Montana, d'un côté, et « les gens » du sud de la Californie, de l'autre), et atteignant une portée nationale, ce soit le drapeau américain, voyageant à travers les États-Unis, qui réalise – sans doute pour suggérer la nécessité de l'union devant les périls extérieurs – le seul lien qui réunisse familles et clans, par delà animosités et querelles : c'est ce drapeau « poussiéreux, plié en triangle selon la tradition militaire[35] » à l'acte I, déniché sous un lit dans la maison de Lorraine, qui passera, « enroulé autour du cou et des épaules de Jake[36] », à la fin de l'acte II, à Mike qui le brandit comme un trophée de guerre, « enroulé autour de son fusil[37] » à l'acte III, pour finir consciencieusement replié en triangle à nouveau par Baylor et Meg[38], prêt à être soigneusement rangé, ayant ainsi accompli sa mission de symbole de l'unité nationale par delà clivages et cassures.

Nombre d'images de la pièce suggèrent de manière récurrente l'omniprésence de la violence mais nous nous contenterons de les évoquer rapidement, une étude plus complète méritant de leur être consacrée : épisodes de la chèvre (bouc émissaire ?) battue sans ménagement par Jake (p. 12-13), de la jument alezan de Lorraine finissant broyée en chair à pâtée (p. 117), du coq de basse-cour écorchant avec cruauté les poules et poussins autour de lui (p. 93) ; évocation de l'âpre compétition opposant père et fils comme des serpents venimeux (p. 92) ou comme des chiens hargneux (p. 93) ; images d'amputation (de castration ?) (p. 73), d'explosion (p. 40) et souvenirs alimentant un feu de joie (p. 20) ; images du coq coupé en deux morceaux (p. 79), du chien écrasé (p. 88) ; métaphore de la violence du blizzard (p. 77), du froid mortel (p. 107), etc.

Le monde est dangereux et la violence y est le plus souvent présente, constituant une menace permanente. Jake, se souvenant sans doute de la fin tragique de son père sur une route, s'écrie avec effroi : « Je ne veux plus mettre le nez dehors […] Dehors, c'est la folie. Juste là dehors. Dès qu'on franchit le seuil de cette porte[39]. » C'est une violence aveugle, incompréhensible, injuste et inéluctable, celle des « puissances » qui n'ont pas de nom – à moins qu'il s'agisse de celui du Destin. Rappelons les paroles amères de Baylor : « Tu crois que les puissances qui sont autour de nous sont là juste à attendre le temps qu'il faut, le bon moment pour nous tomber dessus ? […] On va tous être tabassés au moment où on s'y attendra le moins[40] ! » Le destin frappe quand il veut et les blessures qu'il inflige sont ter-

[35] *Ibid*., p. 38 : *She pulls up a dusty American flag, folded in a triangle military-style*.
[36] *Ibid*., p. 83 : *He's draping the flag around his neck and over his shoulders.*
[37] *Ibid*., p. 123 : *Mike's rifle with the flag wrapped around it*.
[38] *Ibid*., p. 130 : *Baylor folds the flag in triangle, military-style, toward Meg, who stays where she is, holding the other end*.
[39] *Ibid*., p. 61 : I'm not goin' outdoors anymore. […] Out there is crazy. Out there. Soon's you step out that door.
[40] *Ibid*., p. 100 : You think the powers that be hang around waiting for the right time, the right moment to bear down upon us? […] We're all gonna get clobbered when we least expect it.

ribles : elles ne guérissent jamais. Elles laissent l'homme amoindri, appauvri spirituellement, démuni, envahi par un immense sentiment d'abandon et de solitude.

Visages de la souffrance

Shepard soulignait, dans sa lettre du début novembre 1983, l'importance, capitale à ses yeux, du thème de la solitude (*aloneness*) et du sentiment de la perte (*lostness*) : l'homme en effet, plongé dans un univers où règne la violence, éprouve un sentiment de misère affective et morale – que traduit d'ailleurs, de façon adéquate, le deuxième grand réseau d'images de la pièce : froid (p. 14), glace (p. 32), neige (p. 47), blizzard (p. 77), dans un crescendo convaincant. Le divorce d'avec le monde, d'avec autrui, d'avec soi-même provoque un vide (*emptiness*) que rien ne semble pouvoir combler. Jake ressent la perte de Beth comme l'arrachement de ce qui fondait sa vie : « Pourquoi est-ce qu'elle me manque maintenant, Frankie ? Pourquoi pas à l'époque ? Quand elle était là ? Pourquoi est-ce que j'ai peur de la perdre au moment où elle est déjà partie[41] ? » Lorraine symbolise la souffrance du deuil : « Quand on est mort, on est mort. Personne ne peut vous rendre non-mort[42]. ». Lorraine symbolise aussi la douleur de l'absence (« Mon fils m'a abandonnée[43] ! ») car le départ de son fils remue en elle les souvenirs d'autres départs, ceux de son mari qui l'abandonnait périodiquement, désertant le domicile familial (« C'était l'époque où nous courions après ton père d'une base aérienne à l'autre[44]. »), avant de le quitter, un beau jour, sans autre explication : « Le bonhomme s'envole. En pleine nuit. Sans rien dire. Sans laisser un mot d'explication. Sans appel téléphonique. Disparaît comme un fantôme[45]. » Souffrance de la solitude, souffrance de l'absence… Lorraine résume la condition de l'être délaissé, rendu à sa solitude première, la souffrance en plus : « Et me voilà. Toute seule. Tout comme s'il n'avait jamais existé[46]. » La disparition ou la destruction de l'amour constitue en effet l'espace lacunaire de la pièce : l'absent devient, comme le vieil homme de *True West*, ce que l'on peut appeler « une rumeur, un fantôme, un souvenir[47] », aussi inconsistant qu'un rêve fugitif, disparu à jamais. Comme dans *Savage/Love*, comme dans *Curse of the Starving Class*, l'absence de l'amour est une souffrance qui laisse les personnages totalement démunis. Meg, elle aussi,

---

[41] *Ibid*., p. 14 : Why am I missing her now, Frankie? Why not then ? When she was there? Why am I afraid I 'm gonna lose her when she's already gone?
[42] *Ibid*., p. 89 : Dead is dead. Nobody can make it undead.
[43] *Ibid*., p. 87 : My son's abandoned me!
[44] *Ibid*., p. 36: Those were the days when we chased your daddy from one air base to the next.
[45] *Ibid*., p. 89 : Man runs off. Into the night. No word. No note. No phone call. Disappears like an apparition.
[46] *Ibid*., p. 91 : There I am. Alone. Just the same as though he'd never even existed.
[47] Voir Bonnie Marranca, ed., *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard*, New York, PAJ Publications, 1981, p. 123 : […] a rumour, a ghost, a memory.

ressent douloureusement l'indifférence de Baylor ; Beth, que sa propre souffrance rend plus lucide, diagnostique le mal dont souffre sa mère : « C'est cela mon père. Il a abandonné l'amour[48]. », comme elle hurlait, pleurant sur ses amours mortes : « JE SUIS MORTE… LUI AUSSI » (p. 19). Pour Meg, en effet, l'éloignement persistant de Baylor est ressenti comme un signe de désertion ou de fuite (« Quelquefois je me dis qu'il se cache de nous[49]. »), comme un symptôme de cette maladie qui a nom *solitude* : « Peut-être que tu veux seulement être seul […] Tu veux seulement ne plus faire partie de nous[50]. »

Un sentiment de solitude absolue étreint les uns et les autres. Même le défunt mari de Lorraine, retrouvé perdu dans un village, non loin de la frontière mexicaine, même lui, isolé du monde (« Je ne pense pas qu'il ait eu un seul visiteur depuis des mois[51] »), s'efforce de combler le vide de ses jours en accrochant aux murs des photos de ses enfants à côté de celles de vedettes de l'écran ou du jazz, « essayant de faire une famille de nous tous[52] ». Même Baylor, pourtant grand solitaire, nostalgique de la vie des pionniers, hésite à reprendre la route tout seul quand Frankie lui propose que Meg ne reparte que plus tard dans le Montana : « Quoi, qu'est-ce que je suis censée faire ? me parler à moi-même pendant tout le voyage retour[53] ? ». Sans doute y a-t-il du vrai dans le constat désabusé de Meg concernant la solitude masculine et la solitude féminine : « La femelle – la femme femelle – a besoin de l'autre […]. Mais le mâle – n'a pas vraiment besoin de l'autre. Pas de la même manière[54]. » Y aurait-il une présence dans l'absence qui, en quelque sorte, parviendrait à annuler l'absence et que l'homme supporterait mieux que la femme ? Y aurait-il, inversement, une absence dans la présence, qui elle aussi finirait par annuler la présence, et dont la femme, à défaut d'une réelle présence, se contenterait mais que l'homme, en revanche, récuserait de toute son impatience ? N'oublions pas la citation de Cesar Vallejo, placée par Shepard, en exergue de la pièce : « Quelque chose vous identifie avec celui qui vous quitte […]. Quelque chose vous sépare de celui qui reste[55]. » On ne peut s'empêcher d'évoquer Beth, déplorant l'attitude de Mike, prêt à repartir : « Tu ne peux penser qu'à ce qui est au loin ? Seulement des pensées pour l'endroit d'où tu es venu ? Rien pour ici ? Rien juste pour ici ? Pour maintenant[56] ? »

---

[48] *LM*., p. 57 : This is my father. He's given up love.
[49] *Ibid*., p. 48 : Sometimes I think he's hiding from us.
[50] *Ibid*., p. 103 : Maybe you just wanna be alone […] You just don't want to be a part of us anymore.
[51] *Ibid*., p. 90 : I don't think he had a visitor for months.
[52] *Ibid.* : Trying to make a family out of us all.
[53] *Ibid*., p. 31 : Well, what am I supposed to do, talk to myself all the way back home?
[54] *Ibid*., p. 105 : The female – the female one needs – the other […]. But the male one – doesn't really need the other.
[55] Something identifies you with the one who leaves you […]. Something separates you from the one who remains.
[56] *LM*, p. 78 : You can only think of far away? Only thoughts of where you came from? Nothing here? Nothing right here? Now?

La solitude effraie aussi Sally qui revient chercher, au sein de ce qui demeure sa famille, un peu de cette chaleur humaine que la route lui a sans doute refusée : « Qu'est-ce qui se passe ? tu as le mal du pays, ou quelque chose comme ça ? Tu vas pas me dire que tu as eu la nostalgie de ta bonne vieille famille. Là-bas, toute seule, sur la grande méchante route américaine[57]. » Les départs, les séparations, la souffrance de la solitude lui font désormais horreur : « Je tiens pas à m'en aller ! J'en ai marre de m'en aller[58] ! ».

Même Frankie, en milieu hostile dans la famille de Beth, blessé et rejeté par Baylor, malmené par Mike, n'a qu'un désir : retourner dans sa propre famille car lui aussi expérimente cette solitude qui consiste à être coupé de ses proches et de son environnement familier : « Je ne peux plus rester ici ! Il faut que je rentre chez moi […]. Je fais pas partie de ceux d'ici, non ? Je fais pas partie de votre famille[59]. » Sentiment de souffrance dans et par la solitude, aspiration à la réintégration ou à la réinsertion dans le milieu d'origine, telles sont les conséquences de la séparation et de l'absence, du divorce ou du deuil qui laissent l'âme affamée, froide et vide, comme le suggère tout un réseau d'images au pouvoir aussi évocateur que celui des images de fêlure, de cassure et de désintégration.

C'est ainsi que ceux qui sont privés d'amour refusent les nourritures qui leur sont proposées, incapables désormais de satisfaire leur faim d'amour – c'était déjà, on s'en souvient, l'image dominante dans *Curse of the Starving Class* (*Californie, paradis des morts de faim*). Meg, par exemple, déclare être dégoûtée de cette venaison que Baylor, ponctuellement, procure à la famille, de manière routinière, et qu'il n'apprécie plus lui-même, sans doute depuis fort longtemps : « Ce qu'il y a de marrant, c'est que je ne pense pas que lui non plus apprécie cette viande[60]. » Jake, traumatisé par la perte de Beth, refuse de s'alimenter : « *Lorraine est assise auprès de lui sur une chaise, à gauche du lit, le nourrissant à la cuillère d'un bol de soupe au broccoli qu'elle a préparé. Jake refuse de manger*[61]. » Et en écho, Lorraine, que Jake a abandonnée, refuse à son tour toute nourriture : « Débarrasse-moi de ce truc-là ! Qu'est-ce qui te prend ? La nourriture, ça m'intéresse pas ! Ça m'intéresse pas de garder vivant quelque chose qui est déjà mort[62] ! » Meg, Jake, Lorraine sont en effet privés de l'amour qui, seul, pourrait rassasier leur âme.

De même, c'est l'image du froid, de la glace, de la neige qui suggère le mieux la misère affective dont souffrent ces personnages, toujours transis, toujours

---

[57] *Ibid*., p. 64 : What's a matter, you get homesick or somethin'? Don't tell me you got homesick for yer little ole family. Out there all alone on the big bad American road.

[58] *Ibid*., p. 66 : I'm not leavin'! I'm sick of leavin'!

[59] *Ibid*., p. 81 : I can't stay here anymore! I have to get back home […]. I don't belong here right? I'm no part of your family.

[60] *Ibid*., p. 48 : Funny thing is, I don't think he likes the meat either.

[61] *Ibid*., p. 33 : *Lorraine sits beside him on a chair stage left of bed, spoon-feeding him from a bowl of her cream of broccoli soup. Jake refuses to eat.*

[62] *Ibid*., p. 87 : Get that stuff away from me! What's a matter with you? I'm not interested in food. I'm not interested in keeping something alive that's already dead!

à la recherche d'une couverture qu'ils se disputent âprement (Frankie et Baylor, par exemple), qu'ils réclament et défendent comme une prise de guerre dès qu'ils ont pu en prendre possession (pages 107-110). Baylor s'en empare et la conserve jalousement, l'arrachant à sa propre fille : « *Baylor arrache la couverture des mains de Beth*[63] ». Et c'est cette même couverture que Jake, à la fin de la pièce, reprend et emporte, réchauffant son âme solitaire de cette manière symbolique : « *Jake* […] *ramasse la couverture. Il s'en enveloppe, la passant autour de ses épaules*[64] ». Meg, quant à elle, a toujours besoin de sa chaude veste d'hiver : « *Meg*. J'en aurai pas besoin. *Baylor*. Tu en auras besoin. Tu en as toujours besoin[65]. » Les personnages de *A Lie of the Mind* vivent la saison froide des amours mortes : « À cette époque de l'année, le sol est froid comme de la glace[66]. »

Besoin de se réchauffer, besoin d'adoucir leurs plaies : voir l'épisode de la boîte d'huile de vison dont Baylor a oublié le mode d'emploi pour l'ouvrir mais que Meg, très tranquillement, lui rappelle, car elle, en a gardé le souvenir du temps des amours passées :

> *Meg*. Laisse-moi faire.
> *Baylor (tendant la boîte à Meg).* Vas-y, fais-le.
> *Meg (saisissant la boîte)*. Je vais le faire.
> *(Meg fait sauter l'ouverture facilement et rend la boîte à Baylor).*
> *Baylor*. Comment tu as fait ?
> *Meg*. Je l'avais déjà fait avant[67].

Besoin aussi de combler le vide qui a laissé comme des trous dans l'âme, car l'absence est meurtrière. On se souvient d'un passage de *Savage/Love* où l'amant meurtri évoquait la douleur de l'absence :

> Toi qui n'es pas ici
> Toi qui manques dans mon corps
> Des trous dans mon corps
> […]
> Toi
> La part de moi qui manque
> Toi
> Qui as disparu[68].

---

[63] *Ibid*., p. 126 : Baylor snatches the blanket out of Beth's hand.
[64] *Ibid*., p. 129 : *Jake* […] *picks the blanket up. He wraps himself up in it around his shoulders.*
[65] *Ibid*., p. 32 : *Meg*. I won't need it. *Baylor*. You'll need it. You always need it.
[66] *Ibid*., p. 42 : This time a'year the floor is cold as ice.
[67] *Ibid*., p. 101 : *Meg*. Here, let me do it. / *Baylor. (Hands tin to Meg).* You do it. / *Meg. (Taking tin)* I'm doing it. (*Meg pops open the tin easily and hands it back to Baylor*) / *Baylor*. How'd you do that? / *Meg*. I've done it before.

Telle est la souffrance de Beth – et aussi celle de Jake – qui n'a plus dans sa vie que le trou de l'absence : « Alors pourquoi est-ce qu'il y a un tel vide ? Un tel vide maintenant ? Tout. Parti. Un trou[69]. »

Quelle issue ? Le mensonge et ses masques

La violence a tout détruit. Le mal est fait. Absence, deuil et solitudes sont les terribles souffrances qui en résultent. Quelle issue reste-t-il aux personnages de *A Lie of the Mind* pour tenter de survivre ? Quelle stratégie adopter pour ne pas mourir complètement ? La réponse nous est donnée par Beth : elle avait dénoncé cette violence du monde qui brise et fait voler en éclats l'existence des uns ou des autres ; elle incarne la souffrance inguérissable des âmes meurtries par la vie ; c'est elle enfin qui suggère le moyen de se soustraire – même de manière provisoire – à l'excès de malheur et aux outrages du temps : « Faire semblant, c'est beaucoup mieux […]. Faire semblant. Parce que ça me remplit. Faire semblant, ça plit[70]. »

Mais, comme dit l'autre, c'est une autre histoire et sans doute révélerait-elle quelques unes des ruses que cette pièce dissimule derrière « le mensonge et ses masques[71] ».

Maurice ABITEBOUL
Avignon Université

---

[68] *Savage/Love :* You who are not here / You who are missing in my body / Holes in my body / […] / You / The missing part of me / You / That disappeared.
[69] *LM*, p. 79 : Then why is this so empty? So empty now. Everything. Gone. A hole.
[70] *Ibid.*, p. 75 : Pretend is more better […]. Pretend. Because it fills me. Pretending fills.
[71] *Article cité* : voir note 3.

BIBLIOGRAPHIE

* Abiteboul, Maurice. « La dimension onirique dans *La Turista* de Sam Shepard : une version baroque du 'voyage' ». *Études anglaises* XL, 4 (oct.-déc.1987), p. 421-433.
* –. « *Sauvage / Mon amour* de Sam Shepard et Joseph Chaikin : du texte à la scène », *Théâtres du Monde* n° 1 (1991), p. 123-130.
* –. « Le Mensonge et ses masques dans *A Lie of the Mind* de Sam Shepard », *Études anglaises*, XLV, 4 (oct.-déc.1992), p. 441-453.
* Bigsby, C. W. E., *A Critical Introduction to Twentieth Century American Drama*, Cambridge, Cambridge UP, 1985, p. 221-250.
* Daniels, Barry, ed. *Joseph Chaikin and Sam Shepard: Letters and Texts, 1972-1984*, New York, New American Library, 1990.
* Gilman, Richard, Introduction à *Sam Shepard. Seven Plays*, London and Boston, Faber, 1985.
* Marranca; Bonnie, ed., *American Drams. The Imagination of Sam Shepard*, New York, PAJ Publications, 1981.
* Mottram, Ron, *Inner Landscapes: The Theater of Sam Shepardi*, Columbia, U of Missouri P, 1984.
* Shepard, Sam, *La Turista*, 1966. In *Sam Shepard. Seven Plays*, London and Boston, Faber, 1985.
* –. *Curse of the Starving Class*, 1976. In *Sam Shepard. Seven Plays*, London & Boston, Faber, 1985.
* –. *Tongues*, 1978. In *Ibidem.*
* –. *Savage/Love,* 1979. In *Ibidem.*
* –. *True West,* 1980. In *Ibidem.*
* –. *The War in Heaven*, 1984. In *Sam Shepard*, *A Lie of the Mind & The War in Heaven*, New York, New American Library, 1986..
* –. *A Lie of the Mind*, 1985. In *Ibidem.*
* Shewey, Don, *Sam Shepard. The Life, the Loves. Behind the Legend of a True American Original*, New York, Dell Pub., 1985.

S'APPROPRIER L'AUTRE ET SON « TERRITOIRE » : VIOL, HAINE ET VENGEANCE DANS *SILENT TONGUE* DE SAM SHEPARD

> Il ne s'agit pas d'assassiner le public avec des préoccupations cosmiques transcendantes. Qu'il y ait des clefs profondes de la pensée et de l'action selon lesquelles lire tout le spectacle, cela ne regarde pas en général le spectateur, qui ne s'y intéresse pas. Mais encore faut-il qu'elles y soient ; et cela nous regarde.
> (Antonin Artaud[1])

Silent Tongue, lecture théâtrale d'un film

Silent Tongue, tout comme *Far North*, n'est pas une pièce de théâtre mais un scénario que Sam Shepard a écrit pour le cinéma. Il s'accompagne de toutes les indications concernant le tournage destinées au metteur en scène qu'il a été lui-même pour ce film. Ce film ici est « lu » comme une pièce de théâtre et montre qu'il pourrait même faire l'objet d'une adaptation théâtrale qui lui conserverait ses spécificités filmiques, alternance des plans et usage de décors naturels par la captation filmique renvoyée sur écran assurant la continuité du réel de la scène. Les moyens techniques et technologiques sont aujourd'hui largement utilisés augmentant l'« ici et maintenant » théâtral qui s'enrichit des moyens de s'échapper de la scène, d'élargir l'espace scénique et temporel dans un même continuum : superposer les moments, les croiser, les fondre, créer une synesthésie qui peut pertinemment servir et approfondir l'œuvre théâtrale.

Le but ultime de Shepard n'était-il pas d'écrire des « films pour la scène », comme le souligne Carol Rosen dans son essai consacré à l'œuvre de Sam Shepard en se référant à ses propres mots ? : […] *son imagination* […]*, capable d'écrire ce qu'il appelle des « films pour la scène »* […].[2] Nous pourrions ajouter aussi des pièces pour la caméra comme cela a été le cas pour *Fool for Love* qui a été adaptée et filmée par Robert Altman en 1985.

---

[1] Antonin Artaud, *Le Théâtre et son Double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 143 (THÈMES).
[2] Carol Rosen, *Sam Shepard: A Poetic Rodeo*, NY, Palgrave Macmillan, 2004, p. 184 : *[…] his unhinibited histrionic imagination, capable of writing what he calls 'movies for the stage' […].*

I – SUFFISANCE DE LA CULTURE « BLANCHE »

Introduction

> *REEVES : cela me fait honte d'être le fils d'un porc.*
> *EAMON : Ça te passera. Mais remercie ta bonne étoile de ne pas être né métis comme tes monstres de sœurs.*[3]

Deux répliques pour établir et marquer la relation hostile qui sépare le père et le fils, aversion du fils pour son père qui semble d'ailleurs imperméable à l'injure. Le pragmatisme du père, aventurier immémorial en terre indienne, lui confère un bon sens teinté de froideur et de maîtrise de soi qui va bien au-delà de la simplicité d'esprit. Leurs prénoms ne cachent pas leur origine : ils sont « américains », et si le père proclame avec fierté son origine irlandaise, il est pour toujours, dans l'esprit de son fils Reeves, le « porc » qui a violé sous ses yeux une femme, seule et sans défense, une indienne Kiowa qui avait déjà subi le châtiment d'avoir sa langue coupée par un des siens pour avoir menti, sera-t-il dit. Privée de la capacité de crier, son violeur a pu abuser d'elle sans qu'il ait seulement pu entendre « un cri sans bruit »[4]. Bien qu'ensuite il l'ait épousée, en homme respectable qu'il se dit être, Eamon n'a pas effacé son crime dans l'esprit de Reeves, encore moins dans celui de Silent Tongue qui le quittera. De ce viol sont nées Awbonnie et Velada que leur mère abandonnera à leur père.

Une mutilation punitive (?), mais néanmoins barbare, a valu son nom à Silent Tongue, mais c'est son viol surtout qui est le point de départ d'une haine et d'une vengeance muettes mais toujours vivantes, nourries par la meurtrissure et le piétinement de son être, de tout ce qu'il contient d'inaccessible à son violeur blanc, étranger : sa différence, ses croyances, son appartenance à sa Terre. Eamon, lui, n'a fait que violer une « sauvage », assouvissant un désir sur une femme ennemie et méprisable. Son amoralité et sa suffisance ne lui ont pas permis d'imaginer une suite possible à son crime. Sa méconnaissance du milieu humain qu'il méprise et qui le rejette intègre un paradigme qui se décline autour du mot « barbare » qui trouvera son point culminant et sa félicité dans l'extermination de ceux qui constituent cette barbarie, et qui permettront à « sa » civilisation de se développer. Il est donc imperméable à tout ce qui n'est pas son origine et qu'il rebat, son passé catholique irlandais, qui semble catégoriser les femmes et ne lui interdit pas le viol d'une « païenne ». Il ne s'encombre d'aucune réflexion sur la terre qu'il foule et

[3] Sam Shepard, *Silent Tongue*, in Sam Shepard, *States of Shock, Far North and Silent Tongue*, London, Methuen Drama, 1993, p. 164 : Reeves *: It shames me to be the son of a pig.* Eamon : *You'll grow out of it. Just thank your stars you weren't born a half-breed like your demon sisters.*

[4] *Ibid*., p. 158 : […] *her black mouth opens in a silent scream.*

s'approprie, le terme « civilisés » ne lui viendrait pas à l'esprit pour qualifier ces peuples installés depuis des siècles sur une terre sémantiquement, à savoir physiquement, culturellement et spirituellement, la leur, et que son viol passé et infamant a transgressée.

Eamon vit à la « surface » de ce territoire, ignorant de son insondable substrat spirituel et culturel, se sentant propriétaire déjà d'un « territoire » pour lui vide et à définir selon sa vision de conquérant blanc. Hobarth fait aussi dans *Kicking a Dead Horse*[5] son expérience existentielle de l'immensité du territoire et de son indissociable et insondable profondeur lors de son expédition en cowboy « bobo » dans l'Ouest pour s'y chercher et où malencontreusement il se perd en s'enterrant avec son cheval mort. Malédiction et/ou méconnaissance d'un territoire ?

Une photo de Silent Tongue est posée, oubliée ?, sur un meuble dans le chariot d'Eamon, rappel de son existence, de son crime ? Y pose-t-il seulement un regard ? C'est pourtant par le biais de son rêve/cauchemar que la scène du viol nous est racontée, relayée par un long *flashback* qui la fait revivre vingt-trois ans plus tôt. C'est ce crime qui est le point d'ancrage de l'histoire qui débute vingt-trois ans plus tard, en 1873 est-il précisé, par l'enlèvement de sa fille Velada et qui va motiver le départ et la poursuite d'Eamon et de son fils Reeves dans l'immensité de la Plaine, chacun pour son propre motif et pour Eamon, en outre, dans son sentiment de propriété et de connaissance de ce territoire.

Enlever, Remplacer, acheter, échanger, pour… offrir !

Ainsi à défaut de pouvoir conclure un marché avec Eamon, Prescott Roe s'enfuit avec Velada, qu'il enlève pour l'offrir à son fils Talbot, qui pleure la mort de sa femme Awbonnie, la jumelle de Velada, morte en mettant leur enfant au monde.

À leurs trousses, Eamon et Reeves qui veulent récupérer leurs biens : un cheval et une jeune femme métisse, qui, elle, « appartient » à ce territoire. Troc d'une femme en remplacement d'une autre, Prescott Roe en mercenaire qu'il est n'a pas plus d'état d'âme qu'Eamon et s'octroie tous les droits : « Prescott : Ta deuxième fille. Je désire acheter ta deuxième fille au même prix. […] J'ai avec moi trois belles montures. […] »[6]

Ainsi une histoire commencée vingt-trois ans plus tôt trouve une suite inattendue, dans la mésentente d'hommes blancs qui vont se pourchasser et pénétrer dans des territoires qui en font des cibles d'un ennemi imprévisible. Le mépris entraîne la haine qui motive la nécessité de réparation, et ce de tous les côtés, blanc et indien. Si pour les blancs il s'agit de récupérer ce qui leur appartient, pour les indiens c'est une occasion de vengeance mais aussi de laisser un rite mortuaire ancestral s'accomplir.

---

[5] Sam Shepard, *Kicking a Dead horse*, London, Faber&Faber, 2007.

[6] *Ibid.,* p. 145 : Prescott *: Your second daughter. I wish to purchase your second daughter at the same exchange.* […] *I've brought three sound mounts.* […]

Les lieux, les personnages et les étapes du déroulement du drame

Le lieu

La didascalie mentionne que l'histoire se déroule à Llano Estacado sur le Territoire du Nouveau Mexique en 1873, un territoire indien que veut annexer l'État américain. Cette terre est habitée par de nombreuses tribus guerrières qui ont conclu au fil du siècle des alliances afin de lutter contre l'État américain qui voudrait les parquer dans des réserves. Les guerriers indiens Kiowa, dont Silent Tongue est issue, font partie de ces tribus qui combattent les colons blancs qui voudraient s'installer avec leurs troupeaux sur les immenses prairies. Traverser ces territoires est donc dangereux pour les blancs. Ils étaient pour les aventuriers la « Frontière » devenue lieu historique, troublante mais fascinante pour Hollywood et pour Shepard aussi, au travers des « classiques » du western. Ce lieu, pour lui mythique et symbole de liberté, devient ici un lieu de vengeance, un creuset où deux cultures vont s'affronter.

L'approche du texte

Dans cette étude sera privilégiée l'approche par regroupement des situations et des personnages, s'affranchissant parfois, pour les besoins de l'analyse, du strict déroulement de l'action dans ses va-et-vient entre les lieux comme l'exige le scénario qui, par souci de simultanéité temporelle, clef de la tension cinématographique recherchée, superpose action et lieu d'un bout à l'autre. L'intérêt sera ici de s'attarder sur la relation entre les personnages et leur évolution. Le temps du déroulement de l'histoire sur trois jours et trois nuits successifs sera respecté sans être systématiquement mentionné.

Un vécu « enfoui » qu'Eamon, l'« homme d'affaires », a relégué mais qui soudainement refait surface

Trois jours et trois lieux différents. Deux sites délimités, à deux jours de cheval l'un de l'autre : celui du campement provisoire du « cirque médicinal » ambulant d'Eamon, avec son chariot tréteau, ses chariots, tentes et enclos pour les bêtes, point de départ de l'action ; et le second, le « point d'arrivée », celui où Talbot s'est réfugié avec le corps d'Awbonnie, sa jeune femme, morte en accouchant de leur enfant, mort avec elle, qu'il a allongée selon le rite indien sur un grabat disposé en hauteur au creux d'un arbre, « l'arbre funéraire »[7]. Talbot a enveloppé son corps dans des vieilles couvertures ficelées par une corde à laquelle il a accroché des plumes et des os ; sur sa bouche est tracée la large bande blanche qui est la marque de sa tribu. Rituel respectueux de la tradition indienne mais que son attachement à elle l'empêche de mener à sa fin, laisser sa dépouille se faire dévorer par les prédateurs qui libéreront son esprit. Prostré au pied de l'arbre qu'il ne quitte pas, il entretient un feu, surveille et protège la dépouille d'Awbonnie des attaques

[7] *Ibid*., p. 148 : *Burial tree sitei.*

des prédateurs. Il est décrit comme « un jeune homme blanc d'environ vingt ans. Son visage est tiré et fatigué, à l'air égaré. « […] En le regardant de près il a l'air profondément troublé, ses yeux vont et viennent essayant de suivre les flammes ainsi que ses propres pensées fracturées. Il donne l'impression d'un homme en train de devenir fou, pris dans des moments de terreur suivis de moments de répit où il se reprend avant d'affronter le cauchemar suivant. »[8] Ce lieu et ces deux habitants sont l'enjeu de l'histoire.

Le troisième territoire est formé par la vaste étendue ouverte, la Grande Plaine, autre lieu fondamental de l'histoire, lieu d'épreuve des cavaliers qui se risquent à la traverser, et où se conclura l'aventure. Cette étendue contient l'espace et le temps dans son immensité qui sépare les personnages de leurs lieux de vie protecteurs, elle devient passage obligé pour ces blancs qui se poursuivent à découvert, animés par le seul souci pour l'un de sauver son fils en lui offrant une autre indienne et pour l'autre de récupérer son cheval et – seulement très accessoirement – sa fille. La Plaine est d'abord le domaine de ses occupants millénaires qui la surveillent, invisibles, prêts à fondre sur les envahisseurs, fidèles à l'image classique des westerns. Les scènes d'ouverture exposent et juxtaposent progressivement ces lieux, découvrant tout d'abord Talbot auprès du cadavre d'Awbonnie, puis découvrant, à deux jours de là, un cavalier solitaire, Prescott, son père, se profilant sur une colline, tirant trois chevaux encordés, scrutant le campement d'Eamon et bientôt croisant le regard de Reeves, le fils d'Eamon, affairé à la préparation du spectacle. L'ouverture s'attarde sur l'installation du tréteau et l'agitation que nécessite la préparation du spectacle dont le début est imminent. Le public est impatient alors que dans son chariot, Eamon, le propriétaire et animateur de son *show*, est en train de s'enivrer avec sa potion médicinale, celle-là même qu'il est censé promouvoir et vendre à la fin du spectacle. Seule la vision de Prescott crée un début de tension sur ce site concentré sur son quotidien.

Portrait d'Eamon Maccree, un opportuniste vil et vide de tout scrupule

Violeur, ivrogne, menteur, une prostituée métisse toujours à portée, Eamon, que Shepard qualifie de « très irlandais », en lien peut-être avec son nom « Maccree » mais aussi peut-être avec son état d'ivresse permanent et les « limericks » au goût douteux qu'il entonne à tout-va mais qui, à ce point, attestent plus sûrement sa dégénérescence que ses origines qui se sont librement adaptées à son environnement et à une vie hors de toute loi, la sienne exceptée. S'il a connu des temps difficiles, son cirque ambulant et sa pratique médicinale sont à présent son commerce, sa cour des miracles ambulante qu'il a constituée avec les paumés rencontrés sur son chemin qui composent sa troupe de clowns, de musiciens, de

[8] *Ibid*., p. 126 : *He is a young white man in his early twenties. His face is drawn and weary-haunted looking.* […] *On close inspection, something profoundly disturbed is revealed –his eyes dart back and forth trying to follow the flames and his own fractured thoughts. The impression is of a man going mad in terrifying moments and then collecting himself long enough to prepare for the next nightmare.*

monstre avec son homme « pétrifié » allongé sur une planche et qu'il exhibe aux côtés d'un alignement de fioles contenant des organes d'animaux conservés dans de l'alcool. Eamon s'affiche « Dr Eamon Maccree, spécialiste en médecine indienne » et tire ses profits du remède miracle qu'il se vante d'avoir « volé » aux indiens et vend à la fin de ses spectacles, et qui lui vaut, comme la tradition l'exige, les huées des utilisateurs le jour d'après s'il n'a pas plié bagage avant ! Le cirque ambulant est lui aussi en tout point fidèle à la tradition romanesque et cinématographique. Proches de lui, son fils déjà présenté et sa deuxième fille Velada, la jeune indienne métisse, cavalière et cascadeuse hors pair, clou de son spectacle. Eamon n'a qu'un souci, ses affaires, c'est un bonimenteur éblouissant que son numéro de vendeur atteste mais qui ne devient opérationnel qu'après avoir ingurgité sa dose de « potion ».

L'irruption du passé dans une vie rythmée par les déplacements au jour le jour de la caravane

Un passé pas si lointain, qui remonte à deux ans, où Eamon échange/vend sa fille Awbonnie à Prescott contre trois chevaux, l'homme la voulant pour son fils Talbot en profonde dépression. Passé proche qui va en faire resurgir un autre loin de vingt-trois années qui va ébranler le quotidien de *businessman* auto-satisfait d'Eamon, personnage non encombré par sa mémoire mais que son fils Reeves réveille dans l'échange retenu en tête de cet essai, celui du viol commis sur la jeune indienne mutilée, ramasseuse d'os dans la plaine.

Jusqu'à ce jour Eamon vit en pleine harmonie avec lui-même : Silent Tongue n'est plus là, Awbonnie non plus. Son passé s'efface et assoit son image d'homme « civilisé » qu'il se sent en opposition à celle barbare des indiens qui peuplent la terre qu'il traverse pour son commerce. Son arrogance se fonde sur une supériorité indiscutable : son origine qui le place au-dessus de ceux qui occupent le sol et dont il souhaite l'extermination et dans lequel il inclut froidement sa fille : « C'est une indienne. Elles sont nées pour souffrir »[9].

Malgré la pertinence vérifiée de l'avenir qu'il imagine pour la nation indienne, Eamon a un passé, une histoire qui fait de lui, à son insu, un potentiel objet de vengeance, un malencontreux héros.

La Plaine : immensité et passage obligé pour toute traversée, lieu de rencontres et de confrontations de tous ordres

De la prise d'otage de Velada par Prescott à sa poursuite par Reeves et Eamon : la pénétration progressive et à distance des personnages dans la Plaine et l'inconnu.

Alors qu'à l'aube Velada quitte le campement pour aller à la rivière avec son cheval, elle se sent rapidement épiée et tout aussi vite prise au lasso par Pres-

[9] *Ibid*., p. 172 : Eamon *: She is an indian. They were born to suffer.* […]

cott qui la ficelle à son cheval et la tire avec les trois autres montures contre lesquelles il voulait l'échanger, ce qu'Eamon a refusé. Il lui couvre la tête et lui attache les jambes aux ailes de la selle. Il peut entamer sa mission et partir offrir à son fils celle qui lui rendra la vie.

Au campement, un peu plus tard, Reeves s'aperçoit que Velada a été enlevée et avertit son père. Ce dernier explose devant la perte du cheval : « *Eamon* : J'te parie qu'il a volé le *paint* avec ! Salaud d'Irlandais ! Prépare ma mule ! Et vite ! […] Ce cheval valait une centaine de dollars ! »[10]. La valeur de l'animal, supplantant l'amour filial, le décide à partir sur le champ pour le récupérer.

Les quatre personnages sont à présent en route, les deux premiers pour le site mortuaire d'Awbonnie et, avec un temps de décalage, les deux autres poursuivants sur leurs traces : Eamon pour récupérer son cheval, Reeves pour récupérer Velada avant tout. Se marque, d'entrée, l'opposition entre le père et le fils. De son côté, Prescott, anéanti par la douleur et la peur de perdre son fils, ne s'interroge pas sur son acte d'« offrir » Velada pour le sauver. Celle-ci passe outre l'offense pour exploiter la faiblesse de Prescott et y trouver bientôt la possibilité de s'enfuir. Prescott, ayant besoin de s'attirer la confiance de Velada, la libère de ses entraves, occasion qu'elle saisit pour s'enfuir avec toutes les montures, laissant Prescott à pied dans le désert, seul avec son dépit, sa douleur et l'accablante chaleur.

Un lien obligé entre les personnages…

Ces deux paires de personnages embarqués dans leurs périples ne se départissent pas de leur indifférence mutuelle croissante qu'ils expriment en actes ou en propos. Eamon, imbibé d'alcool, maudit la femme à n'en plus finir au long de ses « ballades » grivoises. La boisson le rend de plus en plus insupportable à son fils qui lui demande de se taire : « […] C'est pas le moment de brailler ! Ta fille s'est fait enlever au cas où t'aurais oublié ! » Et Eamon de lui répondre : « Ah, cette fille, cette fille ! C'est vrai ! Fallait bien une bonne raison pour qu'on se retrouve ici perdus dans la désertique prairieeee ![11] » Reeves lâche son écœurement devant l'amoralité de son père : « Tu manques pas de toupet de te prendre pour un père. ».

Ce à quoi Eamon rétorque : « C'est la cruelle nature qui m'y a contraint ! J'ai pas eu mon mot dans l'affaire. Non monsieur, être père n'a jamais été ma vocation dans cette vie. À vrai dire "Magicien de la plaine" est plus à ma convenance. »[12]

---

[10] *Ibid*., p. 160 : Eamon *: I suppose he pilfered that paint too ! Goddam his Irish hide!! Get my mule tacked out! Be quick!* […] *That pain was worth a hundred dollars!*

[11] *Ibid*., p. 163 : Reeves *: Break it off, will y! Now's not the time for brayin'! Your daughter's been absconded with, in case you've forgot!* Eamon*: Aah the daughter, the daughter! That's right! Had to be some good reason we find ourselves adrift in the lone prairieeee!*

[12] *Ibid*., p. 163 : Reeves *: You've got a lot of salt calling yerself a father at all.* Eamon*: It was forced upon me by cruel nature! Never had a say in the business. No, sir, a father is not my calling in this life. This is true. "Wizard of the Plains" is more to my liking.*

Quelque temps plus tard, et toujours les précédant, Prescott aperçoit Velada qui repart et disparaît derrière une colline. Plus tard encore, dans la soirée, Velada aperçoit Prescott allongé, les yeux et le visage couvert de pièces d'or, elle se dirige vers lui avec les chevaux. Leurrée bien facilement et le croyant mort, elle s'approche et se fait tout aussitôt immobiliser au sol : « J'ai eu tort de t'enlever contre ta volonté, mais il faut que tu m'aides. Je n'ai personne d'autre. Maintenant il faut que tu m'aides. »[13] Si Velada refuse de prendre le rôle de sa sœur, elle ne résiste pas à l'offre de Prescott qui lui propose un marché qu'après négociation elle accepte : quatre chevaux et de l'or pour s'enfuir libre mais auparavant accepter le rôle de suppléante de sa sœur auprès de Talbot, le temps de lui faire oublier Awbonnie. Velada connaît les blancs et veut sa liberté, la nécessité ici justifie le moyen au détriment des valeurs indiennes qu'elle trahit : conclure un pacte avec un blanc, que sa sœur ne manquera pas de lui reprocher plus tard, sur le site funéraire, en simulant le geste violent de lui ouvrir la bouche et de lui arracher la langue en rappel du sort de leur mère, Silent Tongue.

…et une autorité qui change de main, inversant les rôles…

Si la tension s'exacerbe de tous les côtés, les personnages s'accommodent encore de la conjoncture du moment sans céder sur leurs buts personnels bien qu'un glissement s'opère dans la détention des pouvoirs. Les rôles s'échangent comme nous venons de le voir. Prescott est à présent en état d'infériorité, le temps qui s'écoule met son fils en péril et son pacte avec Velada, en a fait son subordonné. Plus tard dans la soirée, Reeves s'impose à son père et le défait de son autorité en refusant d'abandonner la poursuite pour retourner avec lui au campement. Si Eamon craint de se faire voler par sa troupe, il est tout aussi hanté par la peur de se faire tuer par les Kiowas qui font de ponctuelles et furtives apparitions sur les collines. Reeves rabaisse son père en lui exposant son dégoût et surtout son incapacité à retrouver son chemin : « Tu ne retrouveras pas ton chemin sans moi. Tu as perdu ton sens de la prairie ! Si t'en a jamais eu un. »[14] Eamon que cette vérité terrasse, conspue son fils et renie sa fille dans le même temps qui pour lui est d'abord, et au-delà de sa filiation, une indienne. De part et d'autre et au long de ce parcours qui lient les personnages les uns aux autres, s'installe une solidarité forcée qui met la haine sous couvert d'un côté où Velada suspend sa haine des blancs, mais l'exacerbe de l'autre alors que Reeves exprime définitivement la répulsion que lui inspire son père : « T'es pas un père pour moi »[15]. Père qui exprime son dégoût pour son fils et ses deux filles, complétant une citation antérieure : « Des enfants païens. Tous. »[16]

---

[13] *Ibid*., p. 169 : Prescott *: I was wrong to steal you against your will, but you must help me. I have no one else. You must help me now.*
[14] *Ibid*., p. 171 : Reeves *: You'll never make yer way back without me. You've lost yer sense of the prairie! If you ever had one to begin with.*
[15] *Ibid*., p. 172 : Reeves *: Yer no father to me.*
[16] *Ibid*., p. 172 : Eamon *: Heathen children. The lot.*

Pourtant, au dégoût qu'inspire Eamon à Reeves se substituera plus tard une pitié condescendante qu'il lui inspire lorsque son obsession des indiens commencera à lui faire perdre l'esprit : « Reeves : La folie est une triste chose. »[17]

…annonciateurs de destinées funestes, avec la mort qui se profile…

Ce propos de Reeves annonce à son insu la destinée qu'Eamon pressent lorsqu'il contemple sa « propre solitude »[18]. S'il ne connaît plus la Prairie, il n'a pas oublié le sens de la revanche des indiens et c'est dans cette lucidité, qui s'appose progressivement à son délabrement physique, qu'il va s'abandonner à son sort, plus tard à son délire et se laisser aller vers la fin qu'il se prédit, faisant amende honorable sur son viol commis jadis sur une indienne qu'il a recueillie : « *Eamon* : J'aurais pu la laisser pour toujours errer au milieu des os. L'ai jamais touchée. J'en ai fait ma femme légitime. Ai eu pitié d'elle […]. Et maintenant elle lâche ses Chiens Guerriers sur moi. […] »[19]. État souligné par la caméra : « Gros plan sur Eamon alors que son regard fait le tour de l'horizon et de l'incroyable solitude de son monde. Sur son visage s'inscrivent l'épuisement et la terreur à la pensée des indiens. »[20] Tardive révision du sens du « territoire » et de qui en est réellement le propriétaire et maître.

II – VENGEANCE LATENTE DU « BARBARE » INDIEN

Talbot et Awbonnie : un amour non partageable, une mort encore moins

Le récit s'ouvre sur la vision : « d'une […] terre (qui) s'étend à l'infini jusqu'à l'horizon sans un arbre et sans vie aucune si ce n'est un filet de fumée qui serpente dans le ciel. »[21] La mince fumée trahit pourtant une présence humaine que l'on imaginerait prise dans un vide apocalyptique. Un homme se cache avec sa femme morte à laquelle il parle et qu'il veut protéger jusqu'à ce qu'elle se soit totalement dissipée : « *Talbot* : Je resterai jusqu'à ce que tes cheveux se soient envolés jusqu'au dernier. Il ne restera plus un os. Pas un seul. »[22]

La vie aux prises avec la mort comme le renvoie le décor en accord avec l'action qui s'y déroule. Une morte séquestrée par un vivant qui refuse de la laisser

---

[17] *Ibid*., p. 190 : Reeves *: Madness is a sorry thing.*
[18] *Ibid*., p. 187 : […] *Eamon staring at his own aloneness.*
[19] *Ibid*. p. 185 : Eamon *: I could've let her wander through the bones forever! Never touched her at all. At least I made her my legitimate wife! showed her some pity* […] *She's sending her Dog Soldiers out to get me!*
[20] *Ibid*. p. 185 : *CLOSE ON EAMON as he looks all around at the horizon and the incredible aloneness of his world. His face is full of fatigue and terror at the prospect of Indians.*
[21] *Ibid*., p. 125 : […] *the land goes on forever out to the horizon in every direction without a tree or a living thing in sight.* […] *smoke sneaking out across the sky.*
[22] *Ibid*., p. 149 : Talbot *: I will stay until your hair has blown away. No bone will stay. No last bone.*

en pâture aux animaux. Désespoir qui enveloppe ce lieu mortuaire et retient la transmutation ultime d'un corps en son immatérialité d'esprit, en faisant bientôt un lieu de fureur et de haine qui va déclencher une guerre, réveiller la haine de la morte sous la forme de son esprit qui surgit tel son fantôme et se dresse sur son propre corps pour apostropher et menacer celui qui l'empêche de reprendre sa liberté dans la mort. Sautant de l'arbre, elle plaque Talbot violemment au sol et lui ordonne de l'abandonner afin qu'elle soit dévorée et que son esprit soit libéré : « Laisse-les ! Laisse-les me dévorer que je puisse m'envoler. »[23]

Le fantôme s'attaque à Talbot, puis à sa dépouille : « arrachant les couvertures, les déchirant avec ses dents et ses mains. Elle jette des morceaux du corps dans le feu. »[24] Il jette les couvertures et les restes du corps aux pieds de Talbot : « C'est toi qui doit me *libérer*. Laisse le vent emporter ce corps ! Qu'ils en nourrissent leurs petits ! »[25] Morbide scène de ménage d'outre-tombe opposant le fantôme de l'épouse à son mortel mari. Projection dans une culture inconnue ou niée d'un blanc que réveille l'irrespect d'un rite sacré.

Une union subie, unilatérale

Il faut rappeler que l'union de Talbot et d'Awbonnie s'est faite sans le souci du consentement de cette dernière. Elle a été « donnée » en mariage à Talbot en échange de trois chevaux. L'aberration de leur union prend forme dans la colère d'Awbonnie qui va se manifester par sa mort et celle de son enfant. Si pour elle mourir avec l'enfant de l'homme qu'elle hait pouvait être sa volonté, l'entêtement de Talbot à vouloir la « conserver » auprès de lui dans sa mort est une appropriation sacrilège qui va déclencher son ire et l'intervention de forces surnaturelles qui vont s'abattre sur lui et bientôt sur son père obsédé par la peur de perdre son fils.

De leur vie ensemble il n'est rien dit. Cadeau du père à son fils, Awbonnie a sauvé Talbot de sa dépressive et profonde solitude, l'amour fou qu'il lui voue ne sera jamais partagé par celle qui veut dans sa mort retrouver sa liberté et réintégrer ses racines indiennes bafouées déjà par le viol de sa mère. Talbot ne peut se soumettre au rite indien d'exposer et offrir son cadavre aux prédateurs pour la perpétuation d'un cycle qu'il ne comprend pas. Son refus et son obstination à vouloir préserver la dépouille d'Awbonnie expriment autant son impossible vie sans elle, son désespoir et sa mort probable, que son indifférence à sa culture, aux croyances de celle qu'il est censé aimer. Son entêtement maladif l'expose au déchaînement de la vengeance d'Awbonnie :

> *Fantôme* : Laisse mon corps brûler. Jette-le dans le feu !
> *Talbot secoue lentement la tête en signe de refus. Il serre le fusil contre lui.*

---

[23] *Ibid*., p. 150 *: Let them ! Let them devour me so I can fly.*
[24] *Ibid*., p. 151 : *She (the ghost) attacks the corpse, ripping the blankets away, tearing at it with her teeth and hands. She throws pieces of the corpse at the fire.*
[25] *Ibid*., p. 151 : Ghost *: It's* you *that must release me. Throw this body to the wind. Let them feed it to the young!*

Fantôme : Alors prends ta vie ! Fais-le. Tu peux le faire. Mets ce fusil dans ta bouche et libère-moi.
Talbot la fixe du regard. Le feu crépite et jette des étincelles.
Fantôme : Je t'avertis. Si tu ne fais pas ce que je te demande c'est ton père qui subira un sort.
[…]
Fantôme : Oui. Fais-le. Ta souffrance est sans comparaison avec celle que ton père subira.
Talbot faiblit. Il place le canon dans sa bouche.
Fantôme : Fais-le. Fais-le ! Fais-le !
[…]
Il sort le fusil de sa bouche et vise le fantôme vidant sur lui les deux canons. Elle a disparu. Il se précipite vers le site funéraire [26]

La guerre est déclarée

Alors que Velada conclut avec Prescott son « marché », un loup traverse soudainement la prairie, au même moment le fantôme d'Awbonnie se manifeste en brandissant :

> […] dans chaque main un couteau aux poignées en sabots de cerfs et des lanières de cuir cinglant dans le vent de la nuit. Sur le visage du fantôme est projetée une sinistre lumière bleue. Il s'abat soudainement sur le loup dans sa course et enfonce les deux couteaux dans son dos. Le loup s'effondre au sol avec le fantôme sur son dos.[27]

Velada, qui voit Prescott pris de douleur, saisit le message que sa sœur lui envoie auquel il ne croit pas : « *Velada* : Ma sœur te transmet ses pensées. »[28]. Pour lui, Awbonnie est morte et ne peut se venger. Rappelant à Velada son marché, celle-ci obtempère et entame la fin du parcours qui la mène sur le site funéraire que Prescott surveille à distance. Le rôle de Velada est de séduire Talbot, d'être une

---

[26] *Ibid*., p. 168-169 : Ghost *: Let my body burn. Throw it in the fire! `Talbot slowly shakes his head, refusing her. He holds the shotgun tightly´.* Ghost*: Then take your own life! Do it. It's in your hands. Place that gun in your mouth and set me free. Talbot stares at her. The fire crackles and sparks.* Ghost*: I warn you now-If you don't do this thing I ask, then a curse will fall on your father's head.* […] Ghost *: Yes. Do it. Your suffering is nothing compared to what your father will have to bear. Talbot weakens. He places the barrel in his mouth.* Ghost *: Do it. Do it! Do it! He pulls the shotgun out of his mouth and points it at the ghost, emptying both barrels. She has vanished. He runs to the burial tree.´*

[27] *Ibid*., p. 173 : *Angle on the Ghost running furiously across the prairie with both arms stretched high above her streaming hair. In each hand she holds a medecine knife with deer handles and leather thongs lashing in the night wind. An eerie blue light is cast across the Ghost's face. She swoops down suddenly on the running wolf and plunges both knives into its back. The wolf buckles into the dirt with the Ghost on his back.*

[28] *Ibid*., p. 173 : Velada *: My sister is sending you her thoughts!*

Awbonnie vivante, afin de lui dérober la dépouille de la morte et la mettre au feu et ainsi sortir Talbot de sa torpeur, selon le plan de Prescott.

L'incrédulité de Prescott est soudainement bousculée par la vue et l'assaut du fantôme d'Awbonnie qui, plantant sur sa figure son regard grimaçant, l'anéantit en le plaquant au sol, le maudit et s'empare de ses chevaux. Prescott parvient à s'accrocher au cou du sien dont le fantôme s'est emparé. Il se fait traîner et lacérer de coups de couteaux sur le trajet qui les mène droit au site funéraire et au bord du feu où Talbot vient de reconnaître en Velada l'usurpatrice qui va lui enlever le cadavre d'Awbonnie. Fantôme et humain se livrent à un affrontement spectaculaire et violent pour s'approprier le cadavre d'Awbonnie que Prescott finalement arrache à son fantôme et lance dans le feu : « C'est fait maintenant. C'est fini. Fini. »[29]. Épisode qui se conclut par le sourire d'Awbonnie à sa sœur : « Alors que le feu dévore le cadavre, le visage peint d'Awbonnie émerge des flammes et sourit à Velada. »[30] Cette dernière s'éclipse définitivement.

***« Tu ne sauveras jamais ton fils.* […] *Il est dans un autre monde.* […] »[31]**

Cet épisode, qui se déroule la nuit, rassemble tous les éléments du film d'épouvante que la caméra renforce avec ses cadrages et gros plans sur Prescott et le fantôme/esprit d'Awbonnie dans leurs fulgurantes poursuites et attaques violentes que Prescott, dépassé, peine à parer. Règlement de comptes violent, physique et verbal autour du feu qui demeure central, mais aussi de Talbot impuissant devant la catastrophe qu'il a provoquée et dont il est « absent » à présent. La perte d'Awbonnie l'a rendu à sa solitude première.

L'assaut mené par ces forces immaîtrisables traduit l'indépassable attachement au respect de ce qui est « sacré » et inaccessible à une culture étrangère, dédaigneuse de ce qui s'écarte de ses propres rites et qui inscrit, comme le démontre le discours d'Eamon à Reeves, leur tout aussi indétrônable supériorité : « […] On est de la même chair et du même sang ! Reeves !!! Européens. N'oublie pas. Reines et rois. Des chevaliers ! Maîtres d'un empire. Des Maîtres, Reeves ! Pas des chiens ! On ne peut succomber à ce barbarisme ! […] »[32]. Condescendance d'Eamon terrifié mais perdu pourtant à cause de son indifférence à ce qui n'entre pas dans sa vision du monde et définit sa conception du « vrai » et par extension du civilisé. L'envahisseur se fait anéantir mais ne remet pas en question son sens de la possession d'un territoire mentalement déjà sien.

À l'esprit d'Awbonnie est donné de démontrer la puissance incontournable des rites pour elle et son peuple. C'est autant une démonstration de vengeance et de

---

[29] *Ibid*., p. 195 : Prescott *: It's done now. It's finished. It's finished.*

[30] *Ibid*., p. 195 : *As the bonfire engulfs the corpse, slowly the painted face of Awbonnie emerges from the flames, smiling at Velada.*

[31] *Ibid*., p. 191 : Ghost *: You'll never save your son.* […] *He's in another world.* […]

[32] *Ibid*., p. 189 : Eamon *:* […] *You can't abandon me to this!! We're flesh and blood! Reeves!!! Europeans! Don't forget that! Kings and queens! Knights of honor! Masters of an empire! Masters, Reeves! Not dogs! We can't succumb to this barbarisme!* […]

puissance que la pure imposition d'un respect pour la vision indienne de la mort et de son devenir spirituel qui provoquent sa furie et la font littéralement sortir de sa mort. Accès de surpuissance qui confère à Awbonnie le rôle de protectrice de ses croyances, manifestant sa haine à l'envahisseur incrédule et blasphémateur blanc qu'elle terrasse.

Épilogue

Le récit connaît ainsi son apothéose dans l'explosion des volontés contraires et ennemies qui se concentre en priorité sur la quête initiale de Prescott de « retrouver son fils » qu'il ne retrouvera pas comme le prédit le fantôme d'Awbonnie à Talbot : « Dis-lui que tu ne pourras jamais vivre sans moi ! »[33] La prédiction s'accomplit mais d'une étrange manière, découvrant bientôt deux personnages épuisés, un père et son fils, marchant dans l'immensité, le fils accroché à son père – « Talbot a sa main posée sur l'épaule de Prescott. »[34] –, offrant une vision autrement fantomatique. Image qui n'est pas sans en rappeler une autre dans l'œuvre de Shepard, celle dans *True West* des deux frères enchaînés aussi l'un à l'autre, indivisibles à jamais.

De son côté, Reeves obsédé par la perte de sa sœur, mais bientôt perdu lui aussi dans la nuit et dans cette prairie où il a abandonné son père, décide, pris de remords, de tenter de le retrouver. Il ne pourra qu'entendre sa voix : « […] l'appeler dans le lointain. »[35] Reeves, pas plus que son père, ne connaît la Grande Plaine. Eamon est loin et sans monture après l'avoir tuée pour s'en servir comme protection contre les indiens qui finissent par se manifester. Eamon, le gouailleur, qui pressentait qu'un beau jour il serait leur proie et leur victime expiatoire pour tous les abus, les siens et le viol de Silent Tongue, mais aussi ceux de tous les envahisseurs blancs. Le pressentiment d'Eamon se voit en quelque sorte cyniquement « exaucé » : Prisonnier des Kiowas il va être longuement torturé jusqu'à ce qu'il meure. Eamon qui pourtant s'imaginait : « […] une meilleure fin ! Avec beaucoup moins de souffrance ! Pas la gloire ou la richesse, simplement sans peine, ignoré ! »[36]. Alors que Shepard abandonne Reeves et Velada, l'histoire se focalise sur le sort d'Eamon, victime expiatoire des indiens qu'un long supplice va progressivement plonger dans un délire au long duquel il fait le bilan de sa vie, le menant au constat de la concrétisation de sa fable, du mensonge, qu'il avait concocté autour d'une enfance misérable au milieu des indiens et qu'il racontait inlassablement au public pour attirer sa pitié et son argent en lui vendant son médicament miracle :

> *Eamon* : Remarquable n'est-ce pas ? Comme les choses se réalisent. J'avais inventé cette fable de toute pièce. Celle que je suis en train de vivre mainte-

[33] *Ibid*., p. 194 : Ghost (to Talbot)*: Tell her ! Tell her how you can't live without me!*
[34] *Ibid*., p. 201 : *Talbot has his hand on Prescott's shoulder.*
[35] *Ibid*., p. 189 : […] *He hears his father's voice calling out to him from a distance.*
[36] *Ibid*., p. 185 : Eamon *: I had envisaged a better ending! One with far less pain! Not glory or riches-just painless and dumb!*

nant. Je l'avais sortie tout droit de mon chapeau. C'était mon baratin. Infaillible. Qui marchait tout le temps. C'était mon gagne-pain.[37]

Le conquérant blanc face à la culture indienne et à la femme, sa violente et vindicative dépositaire, défenseuse de « son » territoire

Le viol d'une femme indienne, l'échange de ses filles pour satisfaire un blanc soucieux de la santé mentale de son fils, le sentiment d'impunité de conquérants qui se trouvent confrontés à la violence imprévue et immaîtrisable des offensées. Une variation inattendue autour d'un genre qu'est le western et son inscription dans l'Ouest américain du XIX^e^ siècle, assortie ici d'une vengeance, d'une morale qui remet en question la validité et la supériorité des certitudes de certains humains, ici des hommes blancs, dans leurs actes et la vindicte qu'ils suscitent et entraînent de la part de celles, ici les femmes indiennes, qui les subissent.

Trois femmes indiennes se liguent pour s'opposer à quatre hommes blancs. Deux « forces » que le contexte rend obligatoirement ennemies, séparées par leurs cultures, dont les représentants sont en plus de sexes opposés. Shepard reproduit outre frontière et ironiquement, son éternel conflit, sa mémorable hantise de la femme qu'il fuit tout en la mettant sans cesse au cœur de son œuvre, mauvais objet de désir et muse tout à la fois, oxymore et paradoxe.

Si cette traversée de l'immense prairie des westerns légendaires nous donne un aperçu concret du « désert » symbolique, refuge des fuyards de l'œuvre de Shepard en recherche de liberté ou d'oubli d'eux-mêmes, il le double de sa vision d'une Terre habitée aussi par des peuples qui se défendent lorsque des frontières sensibles sont outrepassées. La cohabitation impossible conduit à la guerre que mène ici une femme en particulier, face à ce qu'elle et sa mère ont enduré : le viol, le mariage forcé et, dans la mort, les rituels inaccomplis.

Une histoire d'homme qui perçoit la femme indienne à l'image de son cliché qu'il se fait de la femme en général, à savoir un être impuissant dont il peut disposer comme le montre le viol de Silent Tongue par Eamon, puis objets de troc, comme le sont Awbonnie et Velada, soumises à Eamon, leur père, qui veut s'en débarrasser. Femmes imprévisibles capables, face au piétinement de leur culture, de faire montre de pouvoirs inattendus au profanateur blanc. C'est Awbonnie ici qui se dresse et laisse exploser des ressources qui jaillissent des tréfonds de son moi pour explicitement et violemment manifester sa haine de l'homme blanc, assumant son rôle dans la maîtrise de son territoire.

Dans la guerre qui s'engage entre Prescott et Awbonnie, l'esprit d'Awbonnie révèle son imprégnation quasi chamanique lui octroyant un don d'ubiquité : elle envoie des « signes » sous forme d'avertissements à Prescott,

[37] *Ibid*., p. 197 : Eamon *: Remarkable, isn't it? How things come true. I had invented this little fable. The very one I'm now living. Conjured up out of my own imagination. It was my sales pitch. Infallible. It worked every time. It was my livelihood.*

l'attaque et l'encercle afin de le dissuader de pénétrer dans le site mortuaire sacré, celui de la mort et des esprits qui doivent perpétuer le cycle de la nature.

Il va de soi que c'est à Prescott, père éploré qui veut sauver son fils de la haine de son épouse morte, que Shepard accorde la faveur de se saisir des restes de la dépouille d'Awbonnie et de les jeter lui-même dans le feu. Le père aimant se débarrasse de l'épouse morte nuisible à son fils sans imaginer le sort qui lui est réservé, inconscient de l'envoûtement dont il est victime.

Awbonnie s'affirme en maîtresse de l'histoire et va anéantir l'imposteur. Les indiens sont présents et se manifestent mais sont cantonnés à leur statut de guerriers redoutables bien qu'impitoyables. C'est à la morte ici que revient le rôle diabolique de détruire l'intrus, qui s'érige en figure symbolique et défenseuse du « substrat » identitaire de la terre indienne au travers d'une volonté féroce et impitoyable qu'elle déploie face à l'ennemi de sa culture, garante de la pérennité des rites et de leur transmission. Ainsi son vœu de libérer son esprit dans la disparition complète de son corps se réalise, tandis que celui de Prescott de rendre son fils à la vie échoue, les condamnant tous les deux à errer dans la Plaine.

Silent Tongue, du haut de sa colline, suit le supplice d'Eamon puis s'en va simplement : restaurée dans son honneur, elle n'affiche aucun triomphe. Elle signe majestueusement et implicitement le drame dont elle est l'instigatrice, elle est la voix « muette » qu'a reprise une de ses filles pour défendre leur millénaire Territoire.

Shepard a souvent dit que les « fins » étaient pour lui un « problème » sans doute parce qu'il ne trouve pas de solutions aux problèmes humains (et masculins surtout) qu'il met en scène. Cependant, dans *Silent Tongue* il semble terminer avec une « solution » à son intrigue, les bons punissant les méchants. Pourtant, et alors que la vengeance et l'affirmation d'une culture triomphe de l'asservissement d'une civilisation conquérante, le contour d'une autre mais impossible fin se dessine en Prescott et Talbot qui croisent sur leur chemin un homme solitaire, Lone Man : « […] à pied et portant un lourd sac à dos, traversant l'infinie prairie en poussant une brouette chargée de ravitaillement. » Autre Sisyphe qui, alors qu'il voit les deux hommes, interrompt sa course et leur demande : « Pour où ? »[38]. Anti-question, propos liminal, qui reste en suspens, inaccessible aux deux hommes qui le dépassent, sans le voir ni l'entendre, qui simplement « vont ».

Ces deux autres perdants de l'histoire, que sont le père et son fils qui errent dans le désert, renvoient à la métaphorique autant que métaphysique quête du « territoire » shepardien que les « mots » conjurent sans relâche au fil de son œuvre et qui répondent à l'impérieuse, obsédante nécessité (ou « lot ») de l'écrivain qui est d'écrire et n'est pas ici sans résonance beckettienne. Shepard qui, on le sait, admirait Beckett, reprend deux brèves expressions du narrateur de l'*Innommable* ad-

[38] *Ibid*., p. 201 *sq.* : *The Lone Man on foot with his huge backpack is pushing the wheelbarrow loaded with supplies across the endless prairie.* […] Lone Man : *Where to!*

jointes à une réplique de Clov dans *Fin de Partie*[39], formant ainsi un assemblage impératif et suggestif autant dans l'image produite par les deux hommes que dans la pertinence de l'enchaînement de l'écrivain aux mots sans lesquels il est condamné lui aussi à l'errance, au néant : « [...] Je ne peux pas continuer. Je vais donc continuer. Quelque chose suit son cours. »[40]

Prescott et Talbot concrétisent dans leur désert ce « quelque chose qui suit son cours », pour toujours marchant, muets, abandonnés des mots, du sens d'eux-mêmes, « accrochés » l'un à l'autre, contraints par l'innommable injonction de continuer. Grâce infinie de l'espoir ?

Claude VILARS
Docteure en études anglo-américaines, Montpellier

[39] Samuel Beckett, *Fin de Partie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957, p. 28, 49.
[40] Sam Shepard and Johnny Dark, *2 Prospectors, The letters of Sam Shepard and Johnny Dark*, Ed. Chadd Hammet, University of Texas Press, Austin, 2013, p. 167 : *You must go on, I can't go on. I'll go on. Something is taking its course.*

LE NAZISME OU LE MAL ABSOLU AU THÉÂTRE

Le metteur en scène belge Ivo van Hove[1] a adapté pour le théâtre, en 2016, dans le cadre prestigieux du Festival d'Avignon avec une troupe de la Comédie-Française, le scénario du film *Les Damnés* de Luchino Visconti (1969)[2].

Il s'agit d'une progressive descente aux enfers, retraçant la crise profonde au sein d'une grande famille d'industriels allemande, incapable de résister à la montée en puissance du nazisme et finissant par accéder aux compromissions les plus humiliantes avec un système politique bâti sur la violence et la terreur afin de garder un simulacre de pouvoir.

Avant toute analyse critique de cette pièce[3] et de la relation très étroite entretenue avec l'œuvre source, il faut signaler un premier fait marquant, qui relève de la spécificité d'une genèse peu courante en termes de mutation des modalités d'expression d'une œuvre artistique, à savoir la transition du cinéma au théâtre.

Si, en effet, les adaptations de pièces de théâtre par le septième art ont donné lieu à d'innombrables réalisations aux titres bien connus[4], le processus inverse a abouti à des résultats plus rares[5].

---

[1] Né en 1958, il est actuellement le directeur artistique du Toneelgroep Amsterdam. Il est l'auteur de très nombreuses mises en scène de pièces célèbres ainsi que d'adaptations de scénarios d'œuvres cinématographiques.

[2] Ce film italo-allemand, sorti en langue anglaise sous les titres, respectivement, *La Caduta degli dei* (*La Chute des dieux*) en Italie et *Götterdämmerung* (*Le Crépuscule des dieux*) en Allemagne, a été diffusé en France, en 1970, sous le titre *Les Damnés*. Il s'agit du premier long-métrage de la trilogie « allemande » (suivront *Mort à Venise*, en 1971, et *Ludwig ou le Crépuscule des dieux*, en 1972) du célèbre metteur en scène italien. La distribution a fait appel à des interprètes prestigieux, de renommée internationale : Ingrid Thulin (Sophie von Essenbeck), Umberto Orsini (Herbert Thallman), Charlotte Rampling (Elisabeth Thallman), Dirk Bogarde (Friedrich Bruckmann), Helmut Griem (Aschenbach) et le tout jeune et peu connu, à l'époque, Helmut Berger (Martin von Essenbeck), devenant, par l'efficacité de son jeu, l'un des acteurs préférés des films de Visconti qui suivront. Voir le dossier critique exhaustif consacré aux *Damnés*, in *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 634 (2016), p. 1-124, contenant également le découpage intégral des séquences.

[3] On peut visionner la captation du spectacle réalisée les 7 et 8 juillet 2016 dans la cour d'honneur du Palais des Papes d'Avignon par Don Kent (une coproduction Comédie-Française / La Compagnie des Indes). La distribution des rôles a été tout aussi prestigieuse : Sylvia Bergé (la gouvernante et la mère de Lisa), Éric Génovèse (Wolf von Aschenbach), Denis Podalydès (baron Konstantin von Essenbeck), Alexandre Pavloff (le commissaire et le recteur), Guillaume Gallienne (Friedrich Bruckmann), Elsa Lepoivre (baronne Sophie von Essenbeck), Loïc Corbery (Herbert Thallman), Adeline d'Hermy (Elisabeth Thallman), Clément Hervieu-Léger (Günther von Essenbeck), Jennifer Decker (Olga), Didier Sandre (baron Joachim von Essenbeck), Christophe Montenez (Martin von Essenbeck), Sébastien Baulain (Janek).

[4] On peut citer, à titre d'exemples, les films suivants : *Volpone* (1941), *Arsenic and Old Lace* (1944), *Hamlet* (1948), *A Streetcar Named Desire* (1951), *Othello* (1952), *Twelve Angry Men* (1957), *Cat On a Hot Tin Roof* (1958), *Château en Suède* (1963*), Becket*

Concernant le sujet de la chute de la famille von Essenbeck, relevant de la fiction, et, à travers les étapes de son histoire, de l'Allemagne entre les années trente et le milieu des années quarante du siècle dernier, il faut souligner qu'il y a une proximité frappante dans le traitement de la *fabula* proposé par ces deux œuvres.

La mise en scène théâtrale suit de très près la succession des séquences majeures du film, sa structure de fond et la fonction des dialogues, bref le sens voire l'esprit de l'œuvre de Visconti.

Celle-ci, en effet, se prête parfaitement à une adaptation pour les planches car sa conception, comme on pourra le constater, est tout à fait théâtrale, en termes d'organisation de la diégèse autour de certaines scènes et des répliques échangées.

C'est donc dans le but de retracer le cheminement du long-métrage à la pièce qu'une description détaillée des diégèses respectives sera proposée.

a) Le générique du film s'ouvre sur les images des hauts fourneaux d'une fonderie où le feu et la vapeur enveloppent les silhouettes des hommes qui y travaillent, avec un effet de présage de destruction et de fin tragique.

Dès le début, Visconti décrit dans les moindres détails, comme à l'accoutumée, le cadre de vie et l'environnement (un immense château) dans lequel l'action va se dérouler, avec la scène des préparatifs, accomplis par une véritable cohorte de domestiques, d'un repas de famille durant lequel on fêtera l'anniversaire du baron Joachim von Essenbeck, le patriarche d'une puissante dynastie d'industriels de la Ruhr.

Cependant, les apparences d'une sérénité joyeuse, marquée par les récitals de poésie et de musique, effectués respectivement par deux fillettes et par le fils du baron Konstantin von Essenbeck, et à peine ternie par la performance de l'extravagant Martin von Essenbeck en travesti qui chante[6], ne sont que lourdement

(1964), *La Cage aux Folles* (1978), *L'Avare* (1980), *Le Père Noël est une ordure* (1982), *Cyrano* (1990), *Le Souper* (1992), *Un air de famille* (1996), *Romeo+Juliet* (1996), *Le Dîner de cons* (1998), *A Dangerous Method* (2010), *Incendies* (2010), *Carnage* (2011), *Le Prénom* (2012), *Guillaume et les garçons à table* (2013), *Le Jeu de la vérité* (2013), *Nos Femmes* (2015).

[5] Que l'on pense, entre autres, aux adaptations théâtrales suivantes : *Le Mariage de Eva Braun* de R. W. Fassbinder (1979) par Thomas Ostermeier, en 2015, au Théâtre de la Ville ; *Festen* de T. Vinterberg (1998 et 2008) par Daniel Benoin, en 2003 et en 2012, au Théâtre du Rond-Point ; *Confidences trop intimes* de P. Leconte (2003) par lui-même, en 2007, au Théâtre de l'Atelier ; *Sur la route de Madison* de C. Eastwood (1995) par Anne Bourgeois, en 2007, au Théâtre Marigny ; *Un Singe en hiver* de M. Audiard (1962) par Stéphane Hillel, en 2014, au Théâtre de Paris ; *Breakfast at Tiffany's* de B. Edwards (1961) par Sean Mathias, en 2013, au Court Theater (Broadway) ; *The Graduate* de M. Nichols (1967) par Terry Johnson, en 2002, au Plymouth Theater (Broadway).

[6] Il s'agit de la chanson « Frühling kommt, der Sperling piept, Duft aus Blütenkelchen ! Bin in einen Mann verliebt und weiß nicht in welchen ! Ob er Geld hat, ist mir gleich, denn mich macht die Liebe reich ! *Refrain* : Kinder, heute Abend, da such ich mir was aus einen

trompeuses. Car, à la fin de la soirée, le grand patriarche (le baron Joachim von Essenbeck) annonce solennellement qu'il va chercher désormais à s'entendre avec le pouvoir nazi, nouvellement installé, contrairement à son attitude par le passé. Cette décision déclenche la colère d'Herbert Thallman, hostile au régime hitlérien en place, qui quitte d'ailleurs l'assemblée des convives pour exprimer son désaccord le plus total face à un tel changement de cap[7].

On apprend, au cours de la soirée, qu'un incendie criminel, attribué aux communistes, est en train de ravager le Reichstag (le 27 février 1933), le siège du Parlement allemand. C'est également à ce moment-là qu'Aschenbach, haut gradé des SS et ami de Friedrich Bruckmann, important gestionnaire des aciéries empêché de vivre au grand jour sa relation avec Elisabeth von Essenbeck, veuve d'un héros de guerre, suggère l'élimination pure et simple du vieux patriarche, jugé incapable de s'adapter aux changements de la nouvelle ère du pouvoir nazi[8].

Mann, einen richtigen Mann ! … », chantée par Marlène Dietrich dans le film *Der blaue Engel* (*L'Ange bleu*) de Josef von Sternberg (1930).

[7] Cf. Marie-Pauline Mollaret, « La famille comme creuset du mal », in *L'avant-Scène Cinéma*, *cit*., p. 14 : « Vaste fresque tragique sur les débuts du nazisme, *Les Damnés* se lit comme une plongée sidérante dans les méandres d'une famille en décomposition, à la fois allégorie d'une Allemagne au bord de l'autodestruction et matrice symbolique d'un mal qui ronge l'être humain depuis la nuit des temps. C'est d'ailleurs en partant de la notion de cellule familiale pourrie jusqu'à l'os que Luchino Visconti a eu l'idée du film, comme il l'expliquait en 1969 dans une interview publiée dans *La Caduta degli Dei* (littéralement *La Chute des Dieux*, le titre original du film) aux éditions Cappelli. "Mon idée était de raconter l'histoire d'une famille au sein de laquelle soient commis des crimes restés pratiquement impunis", se souvient-il. "Où, comment et quand dans l'histoire moderne de tels faits ont-ils pu arriver ? Seulement sous le nazisme. Sous le nazisme avaient lieu des massacres, des assassinats isolés ou collectifs qui restaient absolument impunis. C'est ainsi que j'ai situé l'histoire de cette famille, qui devait être l'histoire d'industriels de l'acier, en Allemagne, à la naissance du nazisme". Dans la genèse du film, comme dans sa construction, la décadence familiale précède donc le fait historique de l'horreur nazie, dont elle est moins le miroir que le fondement. La surenchère d'exactions commises par les Essenbeck précède, annonce et justifie alors d'une certaine manière celles du régime hitlérien. Tout commence (et s'achève) par le brasier rougeoyant des aciéries familiales, enjeu de pouvoir entre les Essenbeck et l'État nazi tout autant qu'entre les différents membres de la famille à qui elles servent de prétexte principal, mais non exclusif, pour s'entredéchirer. Difficile de ne pas voir dans ces deux plans qui encadrent le film un avant-goût transparent de l'enfer qui attend un à un les personnages et, au-delà, tout un peuple ».

[8] *Ibid*., p. 16 : « Visconti ne nous fait pas le coup de la famille unie ou harmonieuse prise dans les tenailles de son époque. Au contraire, chaque (courte) scène pose les rapports de force et les enjeux sous-jacents, préexistant au contexte politique. On décèle chez les uns un profond sentiment de supériorité, chez les autres une ambition démesurée, ou encore des rancœurs personnelles et intimes, de haine et de jalousie mêlées. Autant de sentiments qu'attise non sans malice le "cousin Aschenbach", âme damnée du régime nazi qui n'a plus qu'à récolter ce que les von Essenbeck eux-mêmes ont semé. Devant la caméra implacable et froide de Visconti, les industriels apparaissent comme une famille déjà d'un autre temps, gouvernée par ses passions, son bon plaisir et son instinct de conservation. Atrides de l'ère

Ayant obtenu la complicité de sa maîtresse, qui lui promet également son aide pour faire en sorte que son fils Martin renonce à son droit à hériter du contrôle de l'entreprise, Bruckmann met à exécution la suggestion d'Aschenbach et tue le vieil homme, laissant sur place l'arme du crime, qui appartient à Herbert Thallman.

Le complot réussit à la perfection car ce dernier, déjà sur la liste noire de la police pour ses idées politiques, est contraint à la fuite au moment où on vient le chercher pour l'arrêter.

La complicité entre Bruckmann, soutenu par Elisabeth von Essenbeck, et Aschenbach devient de plus en plus étroite et, dans le but d'asseoir définitivement son pouvoir pour le contrôle actionnaire des aciéries, le meurtrier du baron accepte de participer à l'expédition des militaires SS visant à éliminer les chefs de la milice SA (épisode désigné comme la nuit des Longs Couteaux, intervenu entre le 28 et le 29 juin 1934), dont Konstantin von Essenbeck, son rival dans l'entreprise, fait partie.

Cet épisode majeur des luttes intestines au sein du parti nazi au début des années trente est représenté avec une précision documentaire, retraçant la transition de fête entre camarades et de beuverie vers l'orgie et les accouplements homosexuels avant la description de l'arrivée silencieuse des SS, au lever du jour, et du massacre impitoyable effectué sur des hommes sans défense, surpris dans leur sommeil ou dans leurs ébats.

Le personnage de Martin von Essenbeck, à peine esquissé au début comme celui d'un jeune homme marginal et instable, totalement soumis à l'emprise psychologique exercée par sa mère (Elisabeth von Essenbeck), occupe une place de plus en plus marquante au milieu de film, notamment quand on le montre dans la relation trouble qu'il entretient avec une femme légère et, à l'insu de celle-ci, avec sa fillette, qu'il couvre de cadeaux en échange des attouchements physiques de tous genres auxquels il l'entraîne. Des pratiques et des attouchements tellement boule-

---

moderne, ses membres ne reculent ni devant le meurtre, ni devant l'infanticide ou l'inceste pour arriver à leurs fins terribles et dérisoires. Que leurs victimes soient de leur propre sang semble à leurs yeux une circonstance encourageante plutôt qu'un frein. Les racines du mal sont clairement à chercher dans la nature même de cette famille qui, devenue une allégorie des élites allemandes corrompues et des fautes réelles ou supposées de la république de Weimar, a rendu possible l'avènement d'un régime à son image. "Le nazisme est notre œuvre. Il est né dans nos usines, nourri de notre argent", souligne Herbert Thallman, l'un des rares personnages capables de prendre du recul sur lui-même. Ce qui n'empêche pas les deux systèmes de paraître également interdépendants, nourris l'un de l'autre, et se confortant mutuellement. Toute la rhétorique nazie doctement récitée par Aschenbach fait ainsi systématiquement écho aux choix et actions de la famille d'industriels. "Comprenez qu'aujourd'hui, en Allemagne, tout peut arriver. Et ce n'est que le début", déclare-t-il presque en badinant. Puis, citant Hitler : "Plus de morale. Nous sommes une élite à qui tout est permis". Et enfin, plus tard dans la soirée : "Avant que ne s'éteigne le feu du Reichstag, les tenants de la vieille Allemagne seront réduits en cendres". Des propos qui décrivent quasiment le déroulement narratif du film, et annoncent chaque étape de l'implosion du microcosme familial venant renforcer en parallèle la toute-puissance nazie ».

versants pour l'esprit de cette fillette juive qu'elle se voit contrainte de se pendre pour y mettre fin.

S'enfuyant à la découverte de ce drame et bénéficiant du classement de l'enquête policière en tant que membre d'une puissante famille, Martin finit par être retrouvé par sa mère dans une aile isolée du château, quelques instants après qu'il a eu une relation sexuelle avec un domestique. Il apparaît effrayé par tout ce qui vient d'arriver et dépendant encore une fois des réactions de sa mère, aussi enveloppante et manipulatrice que d'habitude.

Mais Aschenbach est toujours là, prêt à tirer les ficelles d'un impitoyable jeu de pouvoir au service du parti nazi et ne supportant plus les ambitions de Bruckmann, devenu le seul patron de l'empire industriel des von Essenbeck, ce patronyme prestigieux étant désormais le sien à la suite d'un décret administratif. Il parvient, en effet, à ranger du côté des nazis l'esprit fragile de Martin, lui faisant miroiter la récupération du pouvoir sur les aciéries et déclenchant, par la même démarche, des sentiments de haine et de revanche envers sa mère, dont la soif de pouvoir bien connue n'a cessé d'être entretenue par lui-même.

C'est au cours d'un nouveau repas de famille que Bruckmann constate avec effarement toute la fragilité de son autorité au sein de la dynastie von Essenbeck, qui atteint son point culminant au moment où Herbert Thallman, profondément éprouvé, réapparaît pour annoncer qu'il va désormais se rendre à la Gestapo pour faire cesser les représailles policières qui ont entraîné l'internement de sa femme et de ses filles à Dachau. Il rappelle que l'arme qui avait tué le vieux baron était bien la sienne, mais que ce n'était pas lui qui l'avait utilisée et annonce, avant de partir, que son épouse est morte. Ni elle ni ses filles ne pourront donc parler et dévoiler le complot criminel dont il a été victime.

Entre-temps, la position de Bruckmann devient de plus en plus précaire car Martin, dévoré par ses sentiments de haine et de revanche, révèle au jeune Günter von Essenbeck que le nouveau patron de l'entreprise a participé au meurtre de son père durant l'expédition contre les SA. Il se déchaîne ensuite contre sa mère, complice de Bruckmann, à laquelle il reproche de n'avoir jamais su répondre à son besoin d'amour.

Aschenbach parachève son œuvre de semeur de haine en entraînant dans son camp le jeune Günther von Essenbeck par des propos terrifiants, qui visent à canaliser sa soif de vengeance non pas vers un acte individuel, mais vers l'adhésion à la conception du monde et des relations humaines prônée par le nazisme, grâce à laquelle il pourra exprimer de façon plus globale et percutante la nouvelle forme de haine froide qu'on lui apprendra à entretenir.

Martin, de son côté, intègre désormais les rangs des SS afin de consolider son pouvoir et de poursuivre son but de nuire à sa mère et à son amant.

Quelque temps après, étant sous l'effet aussi de la drogue qu'il vient d'injecter dans ses veines, il annonce à sa mère qu'il va la détruire et met aussitôt à exécution son propos en lui imposant un rapport incestueux, dont le traumatisme la rendra définitivement malade, incapable de la moindre réaction et soumise à des traitements médicaux qui la plongent dans un état de léthargie permanente. Seuls

les objets appartenant à son fils du temps où il était petit enfant et où il l'aimait la lient vaguement à la vie et elle n'est donc plus en mesure de protéger son compagnon auprès des autres membres de sa famille.

Car la soif de revanche et de pouvoir de Martin ne connaît plus de limites et le château des von Essenbeck est surveillé en permanence par une patrouille de SS placée sous ses ordres : il est en train d'orchestrer l'acte qui va sceller sa victoire totale.

Cette victoire cruelle va s'effectuer en deux temps, dans une ambiance malsaine de simulacre de fête.

Cela débute par la célébration du mariage entre Bruckmann (devenu von Essenbeck) et sa mère, ayant le visage figé et grimé d'un masque mortuaire. La cérémonie, réglée dans le respect des formalités, se déroule à grande vitesse sous les ordres de Martin, dont le regard froid et la voix métallique laissent deviner une fin tragique.

Il accompagne ensuite le couple dans une pièce voisine et pose péremptoirement sur une table, sans prononcer le moindre mot, deux ampoules de poison : le choix est laissé aux mariés entre le suicide et la mort par les bourreaux nazis, car des militaires SS, prêts à les arrêter, montent la garde dehors.

Martin participe pendant quelques instants à la fête macabre qu'il a organisée avec ses amis et des femmes richement habillées, en train de danser et de s'embrasser voluptueusement, puis il ouvre la porte de la pièce voisine et, après avoir constaté, sans manifester la moindre émotion, la mort des époux, leur adresse le salut nazi.

La fin du film est suivie par la répétition des images du prologue, avec le feu envahissant des fonderies qui se greffe progressivement sur l'expression glaçante et figée du visage de Martin. Un feu qui est censé représenter vraisemblablement la dissolution de ce qui est humain chez le nazi qu'il est devenu et en même temps la dissolution irrémédiable de l'entreprise, désormais complice de ceux qui portent atteinte à la condition humaine.

La diégèse des *Damnés* de Visconti montre, sur le plan thématique, la chute inéluctable d'êtres humains comparables à des dieux, provoquée par la soif de pouvoir, où les motivations relevant de la politique et de l'économie sont mêlées de façon inextricable.

Si le contexte d'un pouvoir industriel tout puissant, visant surtout à garder sa puissance à long terme et se soumettant, pour cela, aux diktats les plus arrogants du régime politique dominant révèle, en l'occurrence, un milieu social qui pratique couramment des arrangements douteux avec la morale, il faut bien souligner le changement radical de cap, dans une telle attitude, déclenché par l'action sournoise et déstabilisante du représentant de l'idéologie nazie qu'est Aschenbach.

Il joue, au sein de ce milieu aristocratique, un rôle de cheval de Troie qui flatte ce puissant corps social pour mieux le soumettre aux appétits et aux exigences du nouveau régime et qui applique, de la façon la plus méticuleuse, la maxime latine *divide et impera* (= diviser pour régner), évoquant la stratégie qui

consiste à semer la discorde entre des individus ou des centres de pouvoir afin de les affaiblir, dans le but de les influencer, par la suite, dans une position de force.

Il saisit parfaitement les sentiments de frustration du roturier Bruckmann, dont la compétence dans la gestion de l'entreprise n'est pas reconnue et dont la relation amoureuse avec une aristocrate ne peut prétendre au mariage. C'est au nom de l'idéologie des nouveaux élus, appelés à rétablir la grandeur de l'Allemagne hitlérienne, qu'il le pousse à un premier puis à un deuxième meurtre, dans une fuite en avant de la négation de la morale, corrélée à une prise de contrôle de l'entreprise qui ne s'avérera être qu'une conquête éphémère.

Il exerce également son emprise sur l'esprit fragile de Martin von Essenbeck, à qui il fait miroiter la place de grand patron de l'empire industriel au détriment d'un Bruckmann qui a osé faire preuve d'une certaine indépendance, et le pousse à s'opposer ouvertement au couple que ce dernier forme avec sa mère. La haine, qui devient le moteur de tous les derniers agissements du jeune homme dans un crescendo de cruauté soigneusement orchestrée pour faire mal, est le résultat final des manipulations d'Aschenbach, qui finissent même par pervertir l'esprit du jeune Günther von Essenbeck, bouleversé par la révélation de l'identité du meurtrier de son père.

Le mal incarné par les propos et les actions d'Aschenbach n'est finalement que le poison mortifère que représente l'idéologie nazie, bâtie sur une conception de puissance entraînant l'exclusion et la mort des opposants, en un premier temps, puis sa propre fin au bout d'un parcours horriblement tragique.

Concernant le domaine de la mise en scène cinématographique, on remarquera, sur le plan technique, le choix pratiquement constant de lumières sombres ou d'effets de demi-teinte des couleurs pour la très grande majorité des scènes, notamment celles qui se déroulent dans les grandes pièces du château.

Si l'on excepte l'épisode du massacre des SA, décrit avec un déploiement important de figurants et d'images en extérieur comme en intérieur, la diégèse est essentiellement liée à un endroit bien précis. L'austère demeure de ces aristocrates qui ont fait fortune dans l'industrie lourde est, en effet, le lieu récurrent où l'on assiste à la chute progressive puis à la destruction de la famille von Essenbeck.

Dès les premières séquences, l'ambiance sereine de fête d'anniversaire est brisée par le récital du jeune Martin en travesti de cabaret, qui suscite l'irritation du vieux baron par l'outrance de sa tenue vestimentaire et de ses gestes.

C'est autour de la grande table des repas de famille que les esprits se déchirent à cause de l'intrusion de plus en plus envahissante de la politique et que des contrastes de plus en plus profonds entre les convives se dessinent.

C'est le cas pour le repas solennel du début, au cours duquel Herbert Thallman signe, d'une certaine façon, son arrêt de mort, comme pour celui qui scelle la chute de Bruckmann, au moment où ce dernier cherche à asseoir son autorité à la fois de chef d'entreprise et de maître des destinées de la famille à laquelle il vient d'accéder par l'acquisition du nom von Essenbeck. Et c'est encore à cette même table que Martin s'assoit après avoir déclaré son hostilité à sa mère et à son amant et qu'il savoure, par le geste solennel d'y frapper dessus avec la paume de sa

main afin d'obtenir le silence et le respect de convives virtuels, l'ivresse du pouvoir qui va être le sien une fois qu'il aura accompli sa vengeance.

Tout le film se résume à un huis clos étouffant où chacun cherche ses repères pour continuer à vivre dans un monde qui est en train de changer trop vite et qui ne laisse pas assez de temps à la réflexion, au rythme haletant de dialogues qui ne cessent de montrer combien la raison finit par être écrasée par les intérêts économiques ainsi que par la raison d'État et ses travers inéluctables.

La dynamique des événements se déroule presque entièrement dans des pièces richement meublées ou des salons majestueux, qui évoquent une grandeur qui n'est plus qu'une donnée creuse car elle renvoie à une splendeur passée, n'étant plus en mesure d'intimider ou de susciter le respect des responsables politiques.

Car les prétendus dieux censés y vivre sont désormais les marionnettes d'un jeu cruel, où tous les coups sont permis, la mort n'étant, au passage, qu'un accident collatéral en fonction de situations données, dont la résolution éventuelle doit faire l'impasse sur la morale et accepter les compromissions les plus risquées. Des dialogues d'une extrême clarté relatent toute la violence tantôt sourde tantôt explicite d'une telle évolution, qui suit de près les modalités d'une tragédie shakespearienne[9].

[9] Cf. René Marx, « *Les Damnés* : généalogie d'un film », in *L'avant-Scène Cinéma cit*., p. 10 : « Depuis de nombreuses années, Luchino Visconti pensait adapter de Thomas Mann, outre *Désordre*, sa nouvelle de 1926, et le roman de 1924 *La Montagne magique*, la grande saga familiale des *Buddenbrook* et avait initié des contacts en Angleterre pour une version télévisée. Il réalisera, on le sait, juste après *Les Damnés*, *Mort à Venise*. Visconti s'était d'ailleurs entretenu avec l'écrivain en 1951 et l'avait questionné sur ce dernier texte. Thomas Mann avait sous-titré *Les Buddenbrook Le Déclin d'une famille*. Le livre commence comme *Les Damnés* par un repas familial autour d'un grand-père. Mais Visconti déplaça finalement son sujet du XIX^e^ vers le XX^e^ siècle. Les contacts de Helmut Berger avec le dernier des Krupp, Arndt von Bohlen und Halbach, comme le roman publié en 1961 par l'Anglais Richard Hughes, *Le Renard dans le grenier*, lui suggérèrent l'idée d'une famille de sidérurgistes aux premiers temps du pouvoir nazi. Le roman de Hughes décrivait un jeune nazi caché dans un palais près de Munich. Histoires de familles rougies par le sang et la trahison : l'ombre de Macbeth plane aussi sur *Les Damnés*. Sur sa tombe à Ischia, Visconti avait demandé qu'on inscrivît : "Il adorait Shakespeare, Tchekhov et Verdi". Il connaissait l'œuvre de Shakespeare par cœur dès sa jeunesse. Et il travailla à un projet *Macbeth* en 1967 avec Suso Cecchi d'Amico, peu avant d'écrire le scénario des *Damnés*. La pédophilie de Martin prend sa source dans la confession de Stavroguine, chapitre censuré des *Démons* de Dostoïevski au moment de la publication du roman en 1871. On ne découvrira que beaucoup plus tard, au XX^e^ siècle, la description du viol puis du suicide de la petite Matriocha, dont Visconti s'inspire ouvertement. "Les personnages de mes films finissent par se trouver face à face avec eux-mêmes. La protection qui peut venir de l'amour ou de la famille leur vient à manquer, les privilèges du pouvoir ou de l'argent ne suffisent plus à les protéger. Ils sont seuls" (Visconti, *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 159 [1975]). Cette solitude est aussi celle des héros shakespeariens, pris dans les tourments des luttes de pouvoir. C'est la solitude qui touchera Aschenbach dans *Mort à Venise*, le roi Louis II dans *Ludwig*,

La confirmation du caractère aléatoire de cette nouvelle donne est fournie par l'orchestration de la scène finale, où l'on assiste à l'enchaînement suivant : les préparatifs vestimentaires des futurs époux, la cérémonie du mariage menée littéralement au pas de charge et dans le respect minimaliste des formalités légales, l'injonction péremptoire au suicide comme seule échappatoire possible à une mort plus douloureuse pour les époux, la constatation que le suicide a bien eu lieu et que donc tout s'est accompli comme prévu, à savoir de la façon la plus conforme aux règles de vie imposées par les nouveaux maîtres de l'Allemagne. Des règles de vie mortifères pour les individus ainsi que pour le peuple tout entier, comme la parabole tragique du Troisième Reich l'a prouvé.

b) Étant donné que la pièce de théâtre constitue presque une copie conforme du scénario du film, les différences se situent essentiellement au niveau des aspects techniques du discours théâtral[10], tout particulièrement dans l'agencement des scènes et dans l'exploitation des moyens spécifiques de son expression tels que la lumière et une conception de l'espace destinées à établir une véritable communication avec le public.

L'entrée en scène des comédiens se dirigeant vers leurs loges pour se préparer au spectacle montre d'emblée, de façon bien appuyée, qu'on est en présence d'une fiction et que cela va entraîner le recours à des artifices variés dans le but de faire passer un message donné, en l'occurrence les déchirements puis la chute d'une grande famille d'industriels allemands à l'époque de la montée du nazisme[11].

---

le professeur de *Violence et Passion* comme elle avait frappé le prince Salina dans *Le Guépard* ».

[10] Il faut entendre par discours théâtral l'ensemble des signes linguistiques produits par une œuvre écrite pour le théâtre. Il est question d'une double énonciation (cf. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, I, Paris, Belin, 2001, p. 187-188 : « Nous savons qu'à l'intérieur du texte théâtral nous avons affaire à deux couches textuelles distinctes [deux sous-ensembles de l'ensemble textuel], l'une qui a pour sujet de l'énonciation *immédiat* l'auteur et qui comprend la totalité des didascalies [indications scéniques, noms de lieux, noms de personnages], l'autre qui investit l'ensemble du dialogue [y compris les "monologues"], et qui a pour sujet de l'énonciation *médiat* un personnage »), qui s'articule dans un processus de communication où entrent en jeu au moins trois éléments : a) l'auteur et ceux qui adaptent son texte pour la représentation (les praticiens du théâtre) ; b) les personnages, qui dialoguent entre eux ; c) le public comme destinataire des messages de l'auteur et des personnages. C'est donc par des intermédiaires tels que l'auteur et les comédiens que le texte conçu pour le théâtre est adressé au public et que le discours théâtral, qui en est l'émanation, se développe. Le support de plus en plus fréquent des médias dans les spectacles fait partie, bien entendu, de l'ensemble du discours théâtral et doit être pris en compte dans toute analyse critique.

[11] Les relations entre les patrons de l'industrie lourde allemande et le pouvoir nazi naissant sont analysées de façon très pertinente par l'ouvrage d'Éric Vuillard, *L'Ordre du jour*, Arles, Actes Sud, 2017, p. 9-26 et 143-150.

Les personnages de la pièce correspondent exactement à ceux du film et la diégèse et les répliques sont pratiquement les mêmes, les changements les plus importants se produisant surtout au niveau de la scénographie, avec le recours, entre autres, à certains rappels documentaires qui s'affichent sur un écran géant placé au fond de l'immense plateau de la cour d'honneur du Palais des Papes.

Disposant d'un plateau fort étendu, la mise en scène exploite la possibilité de privilégier le rôle du mouvement, avec un déplacement incessant des comédiens et des figurants dans un enchaînement rapide de scènes où le rythme serré des dialogues est constamment suivi de gestes et d'actions ayant un important impact spectaculaire.

Le grand espace central accueille la presque totalité des séquences scéniques, avec le support d'un jeu de lumières très ciblé et l'accompagnement de quelques instruments de musique, et constitue le lieu où la succession des événements et des relations des personnages est étroitement liée, en termes de diégèse et de conception du spectacle, avec les espaces situés sur les deux côtés latéraux. Ceux-ci abritent respectivement les loges des comédiens et une estrade où se trouvent les cercueils dans lesquels se dirigeront lentement, d'un pas résigné, les personnages frappés par la mort à la suite de la guerre impitoyable que se livrent les membres de la famille von Essenbeck.

Une caméra mobile suit de près, presque en permanence, la dynamique de l'action sur scène et la diffuse sur l'écran géant. C'est grâce à ce procédé technique qu'on peut suivre aisément les moindres détails de ce qui advient, relayé également par d'autres images en complément, comme, par exemple, lorsqu'on montre les derniers souffles de vie et les postures des corps qui viennent d'être déposés dans les cercueils.

On montre bien la manipulation des esprits effectuée par Aschenbach, dont le ton de voix calme et maîtrisé dévoile la mise en œuvre d'un projet mûri méticuleusement depuis longtemps, qui s'effectue selon une progression inexorable, sans que les proies / victimes concernées ne s'en rendent compte.

Concernant les rares écarts majeurs par rapport à la source cinématographique, il faut remarquer l'absence de la scène du grand repas initial de famille pour célébrer l'anniversaire du patriarche ainsi que l'ajout du monologue d'Herbert Thallman, révolté contre les compromissions des siens avec les nazis et réfléchissant sur le fait que le nouveau pouvoir dominant est, en définitive, la création de ceux qui appartiennent, entre autres, à son milieu. Le rôle majeur joué par le personnage de Martin von Essenbeck, notamment dans l'évolution de la relation entretenue avec sa mère, est maintenu de façon tout à fait fidèle, sans oublier le corollaire non négligeable de son penchant pour les petites filles et une longue scène évoquant l'attirance sexuelle pour une jeune femme qui s'avérera être la mère de la fillette avec qui il entretient, en cachette, une relation trouble[12].

[12] Cf. Marjorie Bertin, « Le triomphe du mal sur le bien », in *L'Avant-Scène Théâtre*, n° 1404 (1er juin 2016), p. 78 : « Martin est la synthèse de la perversité et de la dégénérescence d'une famille consumée par le pouvoir. […] Ce traitement est revendiqué par Visconti qui

Le changement le plus important est lié à la représentation du personnage de Konstantin von Essenbeck, joué par Denis Podalydès, dont on montre certes la cupidité et le fanatisme mais qui est surtout un membre de la famille constamment contrarié et frustré dans ses visées de pouvoir, son appartenance au corps des SA devenant, de surcroît, un handicap fatal. Il résume, dans son comportement, les aspirations et les contradictions du peuple allemand, particulièrement sensible aux antiennes nationalistes et aux idées de revanche politique à l'échelle internationale durant les années trente.

L'épisode du massacre des SA fait l'objet d'un changement radical à plusieurs niveaux, tant du côté des ressources de l'expression éminemment théâtrale que de celui des médias déployés.

La dégradation humaine qui marque la scène de l'orgie des SA à la veille de la Nuit des Longs Couteaux passe par des étapes soigneusement conçues pour la communication théâtrale : d'abord la description de l'état d'ivresse atteint par Konstantin et un jeune milicien qui le côtoie, puis le spectacle de ces deux comédiens qui se déshabillent intégralement et qui se ruent nus, sur le plateau, dans le liquide des boissons déversées, et qui cherchent difficilement à saisir la croupe d'une serveuse avec des attouchements sexuels, en même temps que les images des corps nus de plusieurs membres des SA, allongés au sol, sont diffusées à l'écran et que soudainement d'énormes flaques de sang les entourent après l'irruption meurtrière des militaires SS, enfin la mort de Konstantin et de celui qui l'accompagne par l'intervention de Friedrich Bruckmann secondé par Aschenbach.

C'est à la suite de cet épisode marquant que la mise en scène se focalise sur le changement d'attitude de Martin, à l'instigation de l'omniprésent Aschenbach, qui a parfaitement saisi la fragilité de son esprit et fait en sorte de le tourner vers

---

affirme en entretien : "J'ai choisi des situations extrêmes pour donner une idée de la putréfaction qui fermentait dans l'Allemagne de ces années-là". Il s'inspire également de *L'Homme sans qualités* de Robert Musil. […] Mais c'est avec *Macbeth* que les correspondances sont les plus nombreuses. Ce texte explore, peut-être plus encore que *Macbeth*, la noirceur de l'homme. […] Au-delà des thèmes, les parallèles entre les personnages de *Macbeth* et des *Damnés* sont considérables. Duncan, le roi d'Écosse, est la première victime du complot ourdi par le couple infernal et les sorcières. Dans *Les Damnés*, il s'agit bien sûr du patriarche Joachim. […] Aschenbach est une synthèse des trois sorcières de Macbeth. Banquo, seul protagoniste positif de *Macbeth*, correspond à Herbert. Ces deux personnages meurent mais la mort d'Herbert, contrairement à celle de Banquo, est métaphorique. Il reviendra à la propriété familiale, dans la dernière partie de la pièce, comme une apparition spectrale, rongée par la disparition de sa femme et par la trahison. La mort d'Elisabeth, assassinée à Dachau, évoque celle de Lady Macduff et son fils tués par Macbeth. Chez Visconti, c'est Sophie qui l'envoie à la mort en faisant semblant de la sauver. Quant à Günther, le musicien, personnage candide et cultivé, il rappelle le fils de Banquo, mais finit dans les bras de Martin (le fils dégénéré en revanche n'existe pas dans *Macbeth*). Friedrich, l'amant de Sophie, est Macbeth, obsédé par la conquête ; il n'a pas de valeur à défendre ou à transmettre. Il trouve son pendant en la personne de Sophie / Lady Macbeth, qui souhaite, dit-elle, "le pouvoir, tout le pouvoir ou rien", et fera tout pour l'obtenir ».

des sentiments de haine et de vengeance. Une haine envers sa mère que Christophe Montenez, le comédien qui interprète le rôle du jeune héritier, exprime avec une violence extrême dans deux scènes majeures.

Il s'en prend d'abord à cette femme en la secouant même physiquement puis en l'embrassant dans une étreinte trouble, tout en menaçant de la détruire et de la priver, avec son amant, de l'immense pouvoir qu'elle a usurpé. Ensuite, lorsque sa mère revient vers lui pour essayer de l'amadouer, ses propos de haine envers elle annoncent de façon irrémédiable qu'il va mettre à exécution l'acte final de sa vengeance et que plus rien ne pourra l'arrêter.

C'est à partir de ce moment-là que cette version théâtrale des *Damnés* se détache le plus de sa source, avec le recours à des modalités scéniques d'une déroutante originalité.

Cela démarre par une scène à plusieurs égards choquante, avec le corps d'Elisabeth von Essenbeck qui est dénudé par son fils, puis couvert d'une couche pâteuse de couleur noire de la tête aux pieds ; des plumes blanches sont posées sur cette espèce de carapace noirâtre pendant que ses réactions émotionnelles montrent bien qu'elle est victime, dans un état de totale impuissance, d'une forme de violence sexuelle.

Ce simulacre du viol n'est pourtant que très discret par rapport à la scène correspondante du film. La représentation fort imagée du corps profané et humilié anticipe le mouvement de ce même corps vers l'issue fatale, car Elisabeth et Friedrich sont accompagnés par des figurants silencieux vers leur cercueil commun, qui les accueillera après qu'ils auront été mariés, conformément à la procédure du mariage en vigueur sous le régime nazi, octroyée uniquement aux personnes de race aryenne. Deux purs aryens sont donc poussés à la mort, sans que cela suscite le moindre regret autour d'eux.

Comblé enfin dans l'accomplissement de ses visées de puissance et de ses sentiments de haine, Martin se déshabille lentement, face au public, de ses vêtements d'officier SS et, se saisissant d'un grand récipient rempli de cendres, le vide sur son corps entièrement dénudé. Il empoigne ensuite une mitraillette et tire dans le vide pendant que l'écran géant diffuse une vidéo où un militaire qui lui ressemble, entouré d'une multitude de cadavres nus, fait le salut nazi. Les cendres, qui évoquent certainement l'extermination des juifs et des innombrables victimes du régime hitlérien, dont plusieurs personnages de la pièce, désignent le cadre de violence et d'abus de pouvoir dans lequel Martin a désormais choisi de vivre. Un nouveau cadre tragique qui marque la déchéance morale de sa grande famille, désormais soumise aux visées hégémoniques des forces du mal.

Le metteur en scène de la pièce a bien insisté, lors de l'entretien qu'il a accordé au moment de sa création, sur le lien terriblement étroit qu'il a perçu entre le pouvoir et toutes les dérives, petites et grandes voire monstrueuses qu'il peut déclencher. Un pouvoir qu'il dévoile dans toutes ses contradictions et ses limites, notamment dans le cas de la représentation d'une famille a priori intouchable, dans

sa descendance et dans ses acquis, qui se laisse pourtant détruire lentement, au rythme de ses complicités avec les nouveaux maîtres politiques et finalement de ses soumissions[13].

Le maintien du pouvoir économique à tout prix devenant une véritable obsession de cette famille issue d'une œuvre de fiction qui s'inspire de la réalité historique, il estime que le conflit en question a une connotation exemplaire, dans la mesure où il renvoie à une multitude de conflits similaires qui ont surgi à l'époque nazie et qui apparaissent néanmoins, sous d'autres formes, à l'époque actuelle[14]. Il insiste, en particulier, sur le fait que l'élite représentée dans cette pièce s'avère incapable de voir le changement profond du monde qui l'entoure et que cette incapacité peut évoquer des confusions et des contradictions majeures du XXI[e] siècle[15].

Étant donné que toute véritable expression théâtrale s'inspire, de près ou de loin, du vécu des êtres humains que nous sommes, la raison d'être de cette adaptation théâtrale réside alors dans la nécessité moralement absolue de témoigner et de faire connaître au plus grand nombre d'individus comment les multiples problèmes

---

[13] Cf. https://inferno-magazine.com/2016/07/01/70e-festival-davignon-entretien-avec-ivo-van-hove/, consulté le 28/11/2019.

[14] *Ibid.* : « Dans la scénographie on a choisi de mettre en scène un grand rituel. Mais je ne peux, ni ne veux, en dire plus parce que tout cela va se travailler au plateau avec les comédiens… On va procéder à ce que j'appelle "une célébration du mal" pour montrer ces névroses qui font partie intégrante par ailleurs de notre humanité. Ce qui est terrible chez Visconti, c'est qu'il n'y a pas d'amour, enfin pas l'Amour tel qu'on l'espère ! Il est devenu quasiment un instrument politique intégré à une stratégie qui le dénature… ou qui permet de vivre ses désirs refoulés au travers de l'alibi politique qui les masque. Au final, c'est la même chose : "l'amour" n'existe qu'au travers des avatars de la sexualité, l'accès à la puissance, l'inceste et la pédophilie ».

[15] Cf. Frédéric Maurin et Laurent Muhleisen, « La puissance et le pouvoir », entretien avec Ivo van Hove, Jan Versweyveld (scénographie et lumière), Tal Yarden (vidéo) et Éric Sleichim (musiques et concept sonore), in *L'Avant-Scène Théâtre*, *cit.*, p. 69 : « **L. M. : Compte tenu du contexte historique et de l'histoire du fascisme, *Les Damnés* racontent-ils un destin européen ? I. van H. :** Non. C'est ce que l'on croit en Amérique, mais le populisme d'extrême droite existe dans le monde entier en proportions croissantes. *Les Damnés* mettent en scène une élite, qui écoute du Beethoven et du Schubert, qui aime la beauté, l'art, mais qui ignore tout de ce que vit le peuple et, surtout, qui ne voit pas que la société change. C'est exactement ce qui se passe aujourd'hui. Le monde change radicalement. Je suis par exemple alarmé par l'amalgame de plus en plus grand entre politique et religion, partout dans le monde ; la religion, c'est l'irrationalité. Comme l'écrit la philosophe américaine Martha Nussbaum, si l'on veut éviter la suite macabre de tueries au nom d'une idéologie, et en particulier de la religion, il faut se remettre à réfléchir sérieusement à la place que doit occuper le fait religieux dans une société. Il nous faut élire des chefs d'État en mesure d'affronter ce problème. Si on ne le fait pas, ce sont des partis comme celui de Marine Le Pen par exemple – mais il a ses équivalents aux Pays-Bas ou en Belgique, et comment ne pas évoquer ici Donald Trump ? – qui, en jouant sur la frustration, emporteront la mise… Et on ira au massacre comme dans *Les Damnés* ».

d'une époque historique extrêmement troublée peuvent engendrer des solutions ponctuelles périlleuses voire tragiques.

Car les souffrances et les humiliations endurées par le peuple allemand après la Première Guerre mondiale ont fabriqué, d'une certaine façon, l'apparition et l'ascension de l'idéologie nazie et des alliances néfastes avec le pouvoir économique, représenté, en l'occurrence, par Joachim von Essenbeck et ses descendants.

Concernant la genèse de la pièce, il faut souligner que *Les Damnés* constituent chronologiquement l'acte trois des adaptations de scénarios de Visconti par Ivo van Hove, *Rocco et ses frères* (2008) et *Ludwig ou le Crépuscule des dieux* (2011) les ayant précédées, et qu'il y a eu ensuite la mise en scène des *Amants diaboliques* (2017) à partir toujours de la production du même auteur, notamment le long-métrage *Ossessione*, inspiré du célèbre roman *The Postman always rings twice* (*Le facteur sonne toujours deux fois*) de James M. Cain.

Cette véritable fascination pour l'œuvre de Visconti, qui n'a été revisitée, d'ailleurs, que d'après la consultation du texte des scénarios et non pas des longs métrages mentionnés, tient à la nature des thèmes brûlants abordés, dont celui, fort emblématique et actuel, de l'immigration et du déracinement dans *Rocco et ses frères*, et surtout à l'approche humaniste de telles problématiques, se situant dans un cadre polémique par rapport aux institutions politiques en place. D'où, ensuite, le choix des *Damnés* comme source d'inspiration, dans la mesure où il y est question de thèmes tout aussi tragiquement récurrents que les liaisons dangereuses entre la haute finance et un pouvoir despotique, les relations complexes voire marquées par l'absence de sentiments d'amour au sein d'une grande famille aristocratique, la vulnérabilité des esprits de jeunes gens exposés à des influences psychologiques néfastes, dont la connotation nazie reflète surtout une dérive ponctuelle parmi d'autres[16].

[16] *Ibid.*, p. 61-62 : « Troisième point, peut-être le plus important pour moi : les deux jeunes gens, Martin et son cousin Günther, sont au départ parfaitement apolitiques, mais finissent par devenir nazis pour des raisons strictement individuelles : ils ont l'un et l'autre développé un tel sentiment de haine – Martin envers sa mère et Günther envers l'assassin de son père – qu'ils en viennent à se transformer en tueurs. Comment ne pas penser à ces hommes, tous jeunes, qui aujourd'hui commettent des massacres dans des discothèques américaines ou des salles de concert parisiennes, parce qu'ils sont non pas inspirés mais instrumentalisés par une idéologie ? Le scénario insiste bien sur le renversement des valeurs chez les deux cousins. Au début, Martin est manipulé ; à la fin, c'est lui qui manipule. Ce processus est d'autant plus flagrant qu'il est d'abord un jeune homme "sans qualités". Il est privé de centre, il n'apprend rien. Or, dans la vie – c'est mon opinion –, on a tout à apprendre, y compris l'amour. Au départ, on ne sait rien. Quand on n'a pas été éduqué dans l'amour, on ne peut pas faire l'amour. Ce n'est pas quelque chose d'inné. Les parents, l'éducation, les hommes et les femmes qu'on rencontre dans sa vie sont essentiels dans ce processus. Il faut apprendre à vivre… Le drame de Martin, c'est de ne rien apprendre. Scène après scène, on constate l'ampleur de ce manque. Fondamentalement, même s'il est pervers, il n'est pas mauvais et n'a pas de mauvaises intentions. On pourrait même dire qu'il est "innocent".

Il n'y a pas lieu, pour lui, de désigner tel personnage comme bon ou tel autre comme mauvais, le terrifiant Aschenbach s'employant à sa façon à bâtir un nouveau monde, susceptible d'être meilleur, à ses yeux, à partir du moment où on se débarrasserait du carcan des anciens scrupules moraux[17]. La représentation du triomphe du mal sur le bien est confiée à une dynamique de la scène qui s'appuie, au-delà de la dimension événementielle et des dialogues, sur une multitude de ressources techniques fort novatrices pour une pièce de théâtre, qui lui permettent d'attirer l'attention voire la participation et l'émotion du public de façon extraordinaire. Car il faut bien souligner que l'on assiste, dans ce cas spécifique, à une scène qui évolue sans cesse à l'aide d'un véritable foisonnement de moyens matériels, ciblés tout particulièrement en fonction du cadre exceptionnel de la cour d'honneur du Palais des Papes. Je fais référence, en l'occurrence, à la couleur du parterre, changeant en fonction de la diégèse, et tout particulièrement aux données suivantes : les comédiens sont pourvus de micros amplifiant aisément le son de leurs répliques, une caméra mobile les suit pas à pas lors des tournants cruciaux de l'histoire de cette famille et le support de la vidéo est constamment utilisé, à la fois comme corollaire de ce qui se déroule sur le plateau et comme source d'informations. Car on rappelle, sur écran géant, des événements historiques ponctuels comme les autodafés de livres, le réarmement de l'Allemagne et les conséquences tragiques du déferlement de la violence[18].

C'est l'anti-Aschenbach. Aschenbach, lui, a un but, et scène après scène, il s'en rapproche ».

[17] *Ibid*., p. 62-64 : « **L. M. : Vous dites souvent que votre théâtre n'est pas moral, ni politique, mais en vous entendant parler ainsi, on a l'impression que ce n'est peut-être pas tout à fait le cas, en tout cas ici… I. van H. :** Sur scène, il n'est pas intéressant de dire d'un personnage qu'il est bon ou mauvais, ni de le montrer. Reprenons par exemple le personnage d'Aschenbach : c'est un joueur d'échecs. Il sait exactement ce qu'il veut, il sait attendre le moment opportun pour attaquer. Il n'agit jamais sous le coup de l'émotion, contrairement aux autres, sauf quand il parle de l'idéologie nazie ; là, il devient enragé, passionnel, parce qu'il exprime ce qu'il y a au plus profond de son cœur ! Ce n'est pas un homme froid ; la froideur est le but qu'il veut atteindre. Pour lui, le monde change en bien ; il en est persuadé. **L. M. : Il est sincère ? I. van H. :** Bien sûr ! Et pour le metteur en scène que je suis, il est très important que le public y croie. C'est comme pour *Les Sorcières de Salem* que j'ai montées à Broadway : en général, les mises en scène de la pièce postulent que la sorcellerie n'existe pas. J'ai donc tenu à ce que le public éprouve le même sentiment d'effroi. Je veux toujours être dans la matière. En tant que metteur en scène, je m'identifie à tous les personnages, je veux être à l'intérieur de chacun. Je ne suis pas là pour juger, pour commenter ou pour ironiser. Même se contenter d'observer ne suffit pas. Le monde des *Damnés* est absolument noir ! Il n'y a presque pas d'espoir, sauf peut-être chez Herbert, l'humaniste ; il est le seul à ne pas accepter ce qui se passe, à dire qu'il est contre. À la fin, après l'assassinat de sa femme à Dachau, il revient parce que ses enfants sont menacés, mais aussi pour dire qu'il faut que quelqu'un sache ! C'est là que réside l'espoir, si mince soit-il, de la pièce ».

[18] *Ibid*., p. 65-67 : **L. M. : Venons-en à l'utilisation de la caméra. Il en est fait dans ce spectacle un usage qui explore parfois les corps de très près, et les projette sur écran**

Or, c'est justement l'apport fort peu traditionnel de la vidéo, qu'elle relève de la présence de caméras mobiles sur le plateau ou de la diffusion de scènes documentaires muettes et de courtes informations écrites, qui bouleverse, d'une certaine façon, les modalités d'expression de la performance théâtrale, avec l'intrusion d'outils médiatiques qui ont vocation à déstabiliser la réception du public en le poussant à ouvrir les yeux sur ce qui se cache derrière les déchirements et les blessures dont cette grande famille est atteinte.

Il en va de même pour le support musical, dans la mesure où l'on fait appel à des morceaux, joués en direct, tirés de musiciens appartenant à des époques très différentes, notamment Schütz, Bach et Richard Strauss, dont le choix est étroitement lié à des critères d'ordre historique et philosophique, visant à constituer un complément non négligeable de la diégèse[19].

---

géant. L'impression qui en ressort est celle d'une superposition de l'intimité, d'une sorte d'authenticité des personnages sur le déroulement implacable de l'histoire qui broie les individus. Ce contraste-là vous importe-t-il dans votre travail avec les acteurs ? / I. van H. : Oui, absolument… ce que j'aime chez les acteurs, c'est qu'ils soient toujours vrais sur scène ; qu'ils soient "là", qu'ils ne "jouent" pas. **J. V. :** L'écran vidéo sera un écran LED. On peut donc y projeter des images dans toutes les ambiances lumineuses. Elles fonctionnent comme une loupe. On peut s'approcher extrêmement près. **/ F. M. : Vous projetez aussi des images d'archives alors qu'en général, vous avez tendance à gommer les références historiques. Comment passez-vous de cet ancrage à une dimension plus abstraite ? / I. van H. :** Nous utilisons des images historiques "mythiques" pour quatre moments très précis qui figurent dans le scénario : l'incendie du Reichstag, les autodafés, Dachau, la nuit des Longs Couteaux. Je dis "mythiques" parce que l'incendie de livres, ou d'un parlement, c'est quelque chose qui dépasse la réalité anecdotique de l'histoire. C'est ce que je souhaite faire comprendre en ayant recours à ces images. Montrer le seul fait historique ne m'intéresse pas. **/ F. M. : Tal Yarden, comment avez-vous contribué à la vidéo pour ce spectacle ? / T. Y. :** Après les discussions que j'ai eues avec Ivo et Jan, ce qui m'a paru particulièrement intéressant, c'était le contraste entre les moments très intimes, que captent sur le plateau les caméras en mouvement constant, et l'appareil bureaucratique de l'État, qui est pour moi figuré par le revêtement orange au sol sur lequel nous avons décidé de filmer en plongée les passages mettant en scène de grands groupes : le groupe de SS venus arrêter Herbert, celui des SA passant un après-midi de liberté au bord d'un lac ou encore des jeunes qui se réunissent dans la rue pour brûler des livres. À ces images peuvent être superposées les premières tournées en *live*, qui montrent les tensions entre les personnages, qui représentent les fonctionnements et les dysfonctionnements de la famille. Cette superposition permet à la fois de renforcer le contraste et de montrer l'arrière-plan très organisé de cet univers entièrement gouverné par une volonté politique. On voit d'ailleurs très bien ce qui se passe quand les structures s'effondrent, comme c'est le cas pour les SA qui deviennent en un sens victimes de leur propre aveuglement. En plus, l'utilisation de la vidéo permet de donner des informations dramaturgiques, des précisions sur le contexte historique dans lequel se déroulent *Les Damnés*, que les jeunes générations ne maîtrisent peut-être pas bien et qu'il est important de connaître. Les images documentaires répondent aussi à ce but ».

[19] *Ibid.*, p. 67 : **F. M. : La musique contribue-t-elle aussi à rappeler ce contexte avec les chants, et en même temps à s'en extraire par la conception d'un paysage sonore at-**

Il en résulte un spectacle polyvalent, où le déroulement de la fiction n'est que le repère majeur d'un discours théâtral qui évoque sans cesse la réalité historique, dans une double démarche opérationnelle : montrer les conflits de pouvoir meurtriers au sein d'une famille purement fictionnelle et rappeler qu'une telle fiction renvoie de façon très fidèle à des conflits de pouvoir tout aussi meurtriers qui se sont réellement produits à une époque donnée.

Bref, la fiction rejoint la réalité, compte tenu du support documentaire largement présent dans la pièce, et va même plus loin, en l'occurrence, avec des solutions scéniques ayant une forte connotation symbolique.

C'est le cas, par exemple, de la scène d'orgie des SA, où Konstantin von Essenbeck et son acolyte Janek chantent des chansons à boire tout en se déshabillant puis se laissent glisser dans le liquide de bière qu'ils ont versé par terre et, complètement ivres et nus, dansent le cancan et finissent par se frapper et mordre jusqu'au sang ; une fois épuisés par la boisson et par leurs excès, ils s'allongent sur le sol et s'endorment, des SS apparaissant ensuite à l'écran et procédant au massacre de tous les miliciens SA nus et endormis. La nudité est destinée ici à montrer la débauche sexuelle favorisée par l'ivresse, mais également des corps déshumanisés, à la fois enclins à la supercherie et à la violence, en un premier temps, et vulnérables et même sans défense à la fin. Ce sont des bourreaux qui sont brutalement tués par d'autres bourreaux dans le cadre d'une lutte intestine, qui préfigure le recours à une violence déconnectée de toute motivation morale.

La fonction envahissante et tragique du pouvoir nazi est représentée de façon encore plus symbolique dans les deux scènes finales de la pièce, qui évoluent selon la progression d'un cérémonial sacrificiel.

Cela se traduit, d'abord, par le dernier entretien entre Martin et sa mère, qui se termine, ensuite, par une déclaration de haine irrémédiable envers elle et un simulacre de pénétration incestueuse et mortifère, représentée par l'étalement d'une pâte noire sur son corps dénudé, sur lequel des plumes blanches annoncent, de

---

mosphérique et le recours à des *leitmotive* wagnériens arrangés, à des *chorals* de Bach ou à du *metal* ? / Eric Sleichim : Toute la musique utilisée dans le spectacle est originale, même si elle peut parfois faire référence à d'autres musiques. Pour accompagner les rituels, j'ai eu recours à Schütz, à Buxtehude ou à Bach, les trois grands maîtres, sur une période de cent ans, du baroque allemand. Schütz a vécu pendant la guerre de Trente Ans qui est, avant la Seconde Guerre mondiale, la période la plus meurtrière qu'ait connue l'Occident. La référence est donc très claire. J'ai aussi voulu évoquer, dans le contexte historique du scénario, le positionnement parfois très ambigu de certains artistes allemands par rapport au régime nazi, notamment celui de Richard Strauss à qui je fais une brève allusion dans le solo de Günther à la clarinette basse, lors de la fête donnée en l'honneur du patriarche Joachim au premier acte : il reprend le thème d'un des *Quatre derniers Lieder*. Il ne s'agit bien sûr pas d'un commentaire littéral, comme on voit en vidéo l'incendie du Reichstag ou les autodafés. La musique existe en fonction de l'action théâtrale : dès les premières répétitions, elle doit soutenir l'effort de l'acteur pour entrer dans une émotion et, ensuite, elle doit trouver sa logique dans la courbe du spectacle, une fois que sont arrivés à maturité tous les éléments que sont l'éclairage, le jeu, la mise en scène… ».

façon grotesque, un mariage qui n'est que l'étape précédant le moment suprême de la mise en bière.

Resté immobile, pendant quelques instants, dans son nouvel uniforme nazi, Martin commence ensuite à quitter ses vêtements et étale sur son corps entièrement dénudé les cendres contenues dans une amphore et, toujours sans parler, saisit un fusil mitrailleur et tire dans le vide.

La mise en scène décrit là une double mise à mort : d'un côté la mort, toute concrète, d'une mère avide de pouvoir et de son amant / mari et, de l'autre, la mort de toute forme d'humanité d'un fils qui a fait le choix cynique de se ranger du côté du pouvoir despotique en place afin de garder la main sur l'empire industriel familial. Une mort qui est la marque sensible du mal qui affecte depuis longtemps la dynastie von Essenbeck et qui va frapper un grand nombre d'individus innocents car la spirale de la haine et de la violence a été irrémédiablement enclenchée.

Les remarques ponctuelles qui viennent d'être faites ont une fonction propédeutique à une réflexion critique de fond sur cette pièce remarquable à plusieurs niveaux. J'entends par là, tout d'abord, l'exploitation originale de la vidéo non seulement pour éclairer, en gros plans, la diégèse fictionnelle, mais également et surtout pour apporter un support documentaire de certains épisodes historiques marquants. Une exploitation des médias qui ne porte aucunement atteinte au rôle du mouvement, des gestes, de la parole et du son sur scène et qui a surtout le mérite d'amplifier, en l'enrichissant, le message des *Damnés*.

Cet enrichissement est celui d'un message qui, tout en décrivant le détachement de repères moraux des personnages, met l'accent sur le vide absolu voire mortifère qu'un tel détachement a pu entraîner dans le passé, notamment entre 1933 et 1945, et attire l'attention, par conséquent, sur les risques qu'une telle tragédie puisse se produire à nouveau.

Car la révolution nazie qu'évoque Aschenbach au tout début, au cours de son dialogue avec Friedrich Bruckmann, n'a aucunement le sens de projection vers l'avenir qui a été légué par la Révolution française, mais d'un retour prérévolutionnaire, faisant table rase des maîtres mots universalistes de 1789 : liberté, égalité, fraternité[20]. Un retour en arrière qui se veut porteur de l'espoir de rétablir la dignité

[20] Cf. Johann Chapoutot, *La Révolution culturelle nazie*, Paris, Gallimard, 2017, p. 274-275 : « Le nazisme fut d'abord un projet, et ce projet fut celui d'une révolution culturelle. Notre conception de cette expression, "révolution culturelle" est, en France, lestée par l'expérience maoïste et par les échos qu'elle a pu recueillir en Occident. Si le maoïsme a été, depuis, largement revisité, il ne s'agit pas pour nous ici de l'assimiler au nazisme, mais de revenir à la définition du mot "révolution" que les nazis employaient eux-mêmes : une révolution au sens prérévolutionnaire du terme. "Révolution" signifie ici non pas "projection vers un ailleurs ou un avenir", mais "retour circulaire à l'origine" – ce qui était bien le sens du mot avant que les révolutionnaires français surtout ne s'en saisissent dans les années 1780-1790. Les nazis affectionnaient le mot "révolution", non seulement pour s'approprier, et détourner, son prestige et sa charge mobilisatrice, mais aussi pour signifier avec force et violence leur rupture irrémédiable avec 1789 : "effacer 1789 de l'histoire"

et la pureté de la race germanique, qui aurait donc vocation à s'imposer, par tous les moyens, face à des typologies raciales jugées inférieures, les Juifs n'étant même pas considérés comme des êtres humains[21].

C'est la monstruosité de l'idéologie nazie que cette pièce dévoile à travers la monstruosité d'actes meurtriers directs ou indirects, qui s'inscrivent dans une logique de violence parfaitement conforme au rejet délibérément assumé de la morale judéo-chrétienne durant ces années sombres.

Le résultat dramaturgique est d'autant plus efficace que la mise en scène fait appel au support documentaire pour étayer la diégèse qu'on peut suivre sur le plateau, les déchirements de la famille von Essenbeck n'étant pas qu'une affaire de famille, mais évoquant finalement la tragédie de tout un peuple, se répercutant d'ailleurs à l'échelle de la planète. Une tragédie comparable aux modalités d'une tragédie grecque par le déroulement de l'histoire et le caractère somme toute prédestiné de son issue. Il faut souligner, en l'occurrence, une théâtralité qui, en l'espace d'un peu plus de deux heures de spectacle, plonge le public dans une angoisse grandissante et l'amène inévitablement à se poser des questions, notamment sur les raisons qui peuvent pousser des êtres humains à renier leur humanité et à ne

---

signifiait effacer jusqu'au sens révolutionnaire du mot "révolution". Si, par ailleurs, nous parlons de révolution *culturelle*, c'est parce que les nazis ont repris une vieille opposition entre *Kultur* et *Zivilisation* que d'autres avaient thématisée avant eux : sont propres à la civilisation la superfluité, la superficialité et l'universalisme nocif ; la *Kultur*, elle, est plongée dans les profondeurs de la *Innerlichkeit*, de l'intériorité, mais aussi de l'antériorité de la race. La révolution culturelle nazie est une opération archéologique : débarrasser la race germanique des sédiments culturels qui se sont déposés sur elle au fil des aliénations successives. Revenir à la vérité de l'être germanique, tel qu'il s'exprime chez les tribus décrites par Tacite, mais aussi en Grèce et à Rome – celles des origines, bien sûr, avant les aliénations et les mélanges. L'archéologie vise à dégager de l'ancien : le nazisme ne vise pas un hypothétique homme nouveau – tout l'art nazi montre bien que l'on n'a que faire, sous le III[e] Reich, de l'innovation, de la novation ou de la nouveauté. L'archétype nazi, c'est bel et bien l'archaïque : cet homme ancien dont on va retrouver la beauté grâce à la statuaire grecque, dont on va refaire le corps grâce au sport et à la médecine, et dont on va retrouver l'instinct grâce à la science ».

[21] *Ibid*., p. 79 : « La différence de culture et de beauté entre les différentes races est, aux yeux des théoriciens nazis, telle que l'hypothèse polygéniste semble s'imposer : les différentes races sont radicalement étrangères les unes aux autres. Elles proviennent de souches différentes et n'ont pas d'origine commune (monogénisme). L'inégalité entre les races s'accompagne ici d'une radicale altérité des races entre elles, parfaitement étrangères les unes aux autres. Le polygénisme raciste nazi, parfaitement explicite chez le maître de l'anthropologie raciale de l'époque, Hans Günther, n'est pas toujours aussi clairement exposé que dans ses manuels. Il est pourtant visible à la manière dont on parle, dans les cours de formation idéologique, dans les films, dans les instructions à la police et dans tous les vecteurs de la normativité nazie, des allogènes. Les Slaves sont présentés comme des êtres tellement étrangers qu'aucune communication de nature humaine n'est envisageable avec eux. Quant aux Juifs, ils ne sont même pas considérés comme une race étrangère, mais comme un phénomène d'ordre bactériologique ou viral ».

pas se rendre compte de la gravité et de l'absurdité d'un tel reniement[22]. J'ajouterai, pour conclure, que cette théâtralité constitue, par l'extraordi-naire efficacité des moyens déployés, un complément majeur voire l'actualisation du message à la fois artistique et idéologique des *Damnés* de Visconti, dans la mesure où la dimension éminemment théâtrale du huis clos du film est développée à travers des formes d'expression théâtrale nouvelles, dont la richesse (dynamique du jeu sur scène, profil des personnages, rôle de la caméra et de la vidéo) est susceptible d'éveiller, de façon plus percutante, la réflexion des spectateurs sur des problèmes actuels. En leur rappelant, notamment, que les fantômes des intolérances idéologiques et racistes sont en train de réapparaître et de se multiplier et qu'il incombe à la culture et à ses productions les plus éclairées de les chasser ou, au moins, de démasquer le socle de mensonges et d'ignorance qui les régit.

Edoardo ESPOSITO
Avignon Université

[22] *Ibid*., p. 12-13 : « Pour les millions de vies brisées par la violence nazie, le moment de la fin fut celui du non-sens et de la déréliction la plus atroce. Mais du côté des bourreaux ? Primo Levi en a approché un certain nombre lors de sa détention à Auschwitz. Docteur en chimie, il fut affecté au service d'un scientifique allemand qui travaillait à une initiative stratégique du III^e^ Reich, toujours menacé par la pénurie de carburant – la fabrication de carburants synthétiques, dont un des sites avait été installé à proximité immédiate des camps d'Auschwitz et de Birkenau, à Monowitz. Primo Levi rapporte en ces termes sa rencontre avec son supérieur, le Dr Panwitz : "Son regard ne fut pas celui d'un homme à un autre homme ; et si je pouvais expliquer à fond la nature de ce regard échangé comme à travers la vitre d'un aquarium, entre deux êtres appartenant à deux mondes différents, j'aurais expliqué du même coup l'essence de la folie du III^e^ Reich". […] Panwitz considère, à ses yeux légitimement, qu'il y a, plus qu'une "vitre", un "monde" entre Primo Levi et lui. L'absence féroce ou totale de considération ou d'empathie pour autrui est un phénomène que l'on rencontre sous d'autres cieux et dans des situations historiques et sociales bien différentes de celles d'un complexe concentrationnaire nazi. Dans le face-à-face entre Primo Levi et Panwitz, cependant, convergent nombre de ces situations : colonialisme, esclavage, racisme, antisémitisme, mépris académique, exploitation économique. Panwitz considère le Juif Primo Levi comme un outil, un facteur de production utile et utilisable qui, le moment venu, pourra être remplacé par un autre pour les besoins du service : la production de carburant pour le Reich. Primo Levi ajoute : "Depuis ce jour-là, j'ai pensé bien des fois et de bien des façons au docteur Panwitz. Je me suis demandé ce qui pouvait bien se passer à l'intérieur de cet homme". Et il affirme souhaiter le revoir, non pour se venger, mais pour satisfaire sa "curiosité de l'espèce humaine". Primo Levi, la victime, accomplit donc ce geste superbe auquel le bourreau, le criminel, se refuse : accorder à autrui le crédit de l'humanité, d'une appartenance à l'espèce humaine et d'une "intériorité" ». Voir également Johann Chapoutot, *La Loi du sang. Penser et agir en nazi*, Paris, Gallimard, 2014, qui analyse de façon très documentée les trois impératifs catégoriques fondateurs du projet nazi (1. la procréation d'enfants sains de race germanique ; 2. le combat pour défendre et préserver la race germanique, en respectant non les lois des hommes mais celles du sang ; 3. la victoire définitive sur les ennemis traditionnels de l'Allemagne comme garantie d'une domination millénaire sur de vastes espaces, notamment à l'Est).

HAINE, VIOLENCE ET GUERRE DU ROMAN AU THÉÂTRE (LE *VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT* DE ROMEO CASTELLUCCI)

Introduction

Au cours de la 53ème édition du Festival d'Avignon, en 1999, la *Societas Raffaello Sanzio*, troupe de théâtre fondée par Romeo Castellucci en 1981[1], met en scène *Voyage au bout de la nuit* (1932) le roman qui marque le début de la production littéraire de Louis-Ferdinand Céline, l'un des auteurs les plus controversés du panorama littéraire français du XX^e^ siècle. Leur spectacle, qui reprend précisément le titre du roman de Céline, est annoncé comme « un concert ». L'analyse de cette transposition nous permettra d'illustrer comment certains aspects qui caractérisent la poétique de Céline, notamment la manifestation du bruit, la haine, la guerre et la violence des personnages de son roman ont été transposés sur scène par la compagnie italienne sous forme du concert.

Dans la première partie de notre étude, nous nous concentrerons sur la première étape du voyage de Ferdinand Bardamu : la guerre : le front[2] et notamment sur les passages qui ont été repris dans le spectacle de la *Societas Raffaello Sanzio*. Nous soulignerons comment le style particulier de Céline arrive à créer, précisément par le biais de ces thématiques, un univers absolument « noir », violent et dépourvu d'espoir. Dans la deuxième partie, nous montrerons comment ces aspects ont été traduits sur scène, sous la forme de bruit. Tous les passages que nous allons commenter correspondent aux extraits qui ont été effectivement utilisés dans le spectacle de la *Societas*[3].

---

[1] On peut consulter les archives de cette compagnie (aujourd'hui appelée Societas) mises en lignes par des chercheurs grâce à un confinancement de la commission européenne : Eleni Papalexiou et Avra Xepapadakou, A., ARCH-Archival Research & Cultural Heritage (The Archive of Socìetas Raffaello Sanzio), *About SRS*, Cesena, 2017 : https://www.arch-srs.com/srs.

[2] Nous faisons référence à la structure proposée par Philippe Destruel (*Louis-Ferdinand Céline*, Paris, éd. Armand Colin, « 128 », 2015) qui divise le roman en quarante-cinq unités narratives, des segments qui présentent une autonomie de contenu reconnaissable et donc dissociable des autres. Chaque unité narrative, que nous pouvons appeler séquence, est une portion de texte qui se distingue de la précédente et de la successive, puisqu'elle introduit de nouveaux éléments de la narration. Ces différentes unités narratives sont séparées par des sauts de page qui signalent la fin d'une séquence et le début d'une autre. Étant donné que la narration traite d'un voyage, nous pouvons diviser les quarante-cinq séquences de ce roman en huit étapes correspondant, de manière plus ou moins précise, à huit unités de lieu : la guerre : le front ; la guerre : l'arrière ; l'Afrique ; Les États-Unis, Rancy, Paris, Toulouse, Vigny-sur-Seine.

[3] Thomas Lorusso, *Céline : un Voyage au bout du théâtre*, Mémoire en Lettres, sous la direction de Paola Ranzini et Marco Modenesi, Avignon Université et Università degli Studi de Milan, Soutenance : 14/09/2018, manuscrit dactylographié, p. 178.

Le roman, ou la guerre de Bardamu

Comme nous l'avons annoncé plus haut, nous parlerons avant tout de la haine et de la violence qui débordent des paroles du narrateur en analysant le rôle que ces thématiques ont dans la logique du roman de Céline et dans l'épisode de la guerre, et en mettant l'accent sur la puissance évocatrice du style de l'auteur. Le thème principal du roman est le voyage. Mais quelle est la destination de ce périple ? Qu'est-ce que donc, la Nuit ? La Nuit, la thématique qui donne le titre du roman, peut être définie comme une négation de la vie. Elle fait partie du schéma général d'opposition « vie *vs* mort » qui, comme l'affirme Henri Godard[4], règle la logique de l'univers diégétique de ce roman de Céline. La « mort » regroupe tous les éléments qui tendent à la dégradation et à la disparition, et donc à la dissolution, s'opposant à la vie. Or, cette aptitude inexorable à la dissolution, qui s'exprime de manière différente tout au long de la narration, se manifeste dans les changements de forme de la matière, un élément qui se trouve à la base de l'univers diégétique du *Voyage* : « Celui des aspects du monde autour duquel ce système se constitue chez Céline est la matière. Elle est dans son imaginaire l'opposé sinon la négation de la vie, et donc du côté de la mort[5] ».

Dans le roman, la matière est connotée par voie négative, ses qualités étant : « l'absence de forme, l'inertie, la densité, la lourdeur, etc.[6] ». La matière tend à la rigidité, l'affaissement et la mort. Elle s'oppose alors à toutes les expressions de la vie (le mouvement, la danse, etc.). Cette opposition implique un mouvement perpétuel de retombée inéluctable d'un état supérieur, de forme, à un état inférieur, de *matière*. C'est un tel processus qui régit l'univers diégétique décrit par l'auteur. Tous les éléments de ce roman, des lieux aux personnages, sont voués à « un renoncement », un avachissement généralisé qui les conduit inéluctablement vers leur annulation et leur destruction. D'ailleurs, comme le souligne Henri Godard, la matière chez Céline n'est pas uniquement une entité physique : c'est à partir de la matière que les qualités morales ont une description. Ainsi, certaines qualités morales de l'homme, comme la haine, la brutalité et les pulsions violentes qui dominent l'épisode de la guerre alourdissent l'homme, en le rendant pesant, opaque. Pour ces qualités, on peut donc relier l'homme à la matière ; en devenant une des expressions de négation de la vie, il rejoint, donc, la nuit. Outre les qualités morales, pour Céline, tout ce qui est *lourd* ou *épais* n'est qu'« une forme visuelle de la matière, et donc de la mort [7]». Comme en le verra dans l'épisode de la guerre, le bruit lui-même est une forme de la matière, car lorsqu'il devient insupportable à cause de son intensité, il est lourd, il déborde de son état immatériel et se trans-

[4] *Henri Godard commente Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline*, Paris, éd. Gallimard, « Folio », 1991, p. 64.
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*
[7] *Ibid.*

forme en « matière sonore ». Tout au long du roman, nous pouvons percevoir différents signes de la dégradation généralisée de la matière précisément à travers les lieux, les sons et les caractéristiques des hommes, d'un point de vue physique et moral.

Nous pouvons désormais nous aventurer dans le vif du sujet : la guerre vécue par Ferdinand Bardamu, et donc son expérience au sein de la haine et de la violence humaines. Arès avoir analysé comment le bruit est exprimé dans ces séquences du roman, nous évoquerons les épisodes de cette partie du *Voyage* qui ont été repris dans le *concerto* de la *Societas* pour étudier la présence du bruit et sa signification dans le spectacle.

Le bruit

Omniprésente, la Nuit ne manque pas de se manifester sous d'autres formes, différentes de cette matière palpable dont nous venons de décrire. En effet, comme l'analyse critique de Godard l'explique, la Nuit arrive à percer une autre forme sensorielle, l'ouïe : « À un certain degré d'intensité, […] le bruit […] est la forme sonore <*scil.* de la Nuit>[8] ». Le bruit joue un rôle essentiel dans la création de l'univers sensible évoqué par la voix du narrateur ; dans cette partie, nous étudierons quelques exemples de bruits « éminemment contemporains »[9] qui sont parsemés dans l'épisode de la guerre, dans le roman, et qui sont repris dans le *concerto*.

Le premier exemple fait référence au moment où Ferdinand vient de décrire la campagne où il se trouve. Après avoir évoqué la présence de deux « Allemands accroupis »[10] qui tirent sur les soldats français, il complète la description du lieu en évoquant l'espace sonore de la manière suivante :

> Le vent s'était levé, brutal, de chaque côté des talus, les peupliers mêlaient leurs *rafales de feuilles* aux *petits bruits secs* qui venaient de là-bas sur nous[11].

L'hypallage *in praesentia* fait référence au vent et, *in absentia*, fait allusion aux balles. En jouant sur l'ambiguïté du mot « rafales »[12], le narrateur inscrit directement la conséquence de l'action produite par le vent, c'est-à-dire le mouvement du feuillage. L'expression, une « rafale de feuilles », renvoyant à l'expression « une

[8] *Ibid.*
[9] *Ibid.*, p. 68.
[10] Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, éd. Gallimard, coll. Folio, 1966, p. 13.
[11] *Ibid.* [Nous soulignons].
[12] « Augmentation soudaine et courte de la vitesse du vent. » ; « Ensemble de coups tirés sans interruption par une pièce, une unité d'artillerie, ou une arme automatique. », (https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/rafale/66166).

rafale de balles », restitue un effet qui touche deux sphères sensorielles : la vue, en associant la multitude de feuilles à la multitude de balles, et l'ouïe, en associant le bruit des feuilles au bruit produit par les balles. Le mouvement des balles tirées par les Allemands se mêle donc au bruit produit par le feuillage des peupliers. Le même effet est produit à nouveau par la deuxième expression que nous avons soulignée : les « petits bruits secs ». Ici, par le biais d'une hypallage *in absentia*, et par une double synesthésie, le narrateur nous fait comprendre que, à cause du mouvement et du bruit des peupliers qui cachent le bruit des balles, le danger d'être atteint par un coup de mitrailleuse pourrait le surprendre à n'importe quel moment, à l'improviste, sans qu'il ait le temps de s'en apercevoir. C'est au travers de ces bruits que la Nature joue ici, une fois encore, un rôle négatif[13]. Nous avons en effet l'impression qu'elle cache la Mort qui menace systématiquement le soldat paralysé par la peur.

L'évocation, quelques pages plus loin, des ennemis qui changent d'armes et reprennent la fusillade contre les soldats de l'armée française se prête au même genre de remarques :

> C'est à la mitrailleuse qu'ils *poursuivaient* à présent leurs sottises ; *ils en craquaient comme de gros paquets d'allumettes* et tout autour de nous *venaient voler des essaims de balles rageuses, pointilleuses comme des guêpes*[14].

Dans ce passage, le narrateur décrit la mitrailleuse en tant que moyen d'expression de la méchanceté de l'homme en guerre ; le verbe « poursuivre » relie deux champs sémantiques différents : celui du comportement de l'être humain et celui des armes. Ensuite, en reprenant l'expression « craquer une allumette », le narrateur suggère par la synesthésie que les soldats allemands « craquent » leurs sottises, en les faisant exploser en des « essaims de balles ». En plus de rendre un effet onomatopéique qui revoie au craquement, le verbe « craquer » renvoie aux bruits secs provoqués par les rafales de balles. L'auteur associe des éléments de la nature à des bruits artificiels qui renvoient au danger et à la mort : « essaims de balles » est une hypallage *in praesentia* ; en remplaçant le substantif « guêpes », évoqué dans la similitude qui suit, par le substantif « balles », le narrateur arrive à évoquer indirectement le bruit produit par les guêpes, en l'associant à celui issue d'une fusillade. Nous remarquerons la présence d'une personnification : les balles sont « rageuses » et « pointilleuses » et prennent alors les caractéristiques typiques de l'homme en guerre, en produisant une profusion des sensations désagréables précédemment évoquées. Ces retentissements s'expriment à travers un mélange de peur et de dégout produit par des bruits et des images de la Nature. La manifesta-

[13] Pour un approfondissement sur le rôle de la Nature dans le roman de Céline, voir : Isabelle Blondiaux, *Une écriture psychotique : Louis-Ferdinand Céline*, Le Puy-en-Velay, éd. Nizet, 1985, p. 54.
[14] L.-F. Céline, *Voyage*, p. 16 [nous soulignons].

tion la plus évidente de la Nuit à travers le bruit se trouve quelques pages plus loin, au moment où l'explosion d'un obus surprend le régiment, en tuant le Général Barbousse et le messager :

> […] rien que du feu et puis du bruit avec. Mais alors un de ces bruits comme on ne croirait jamais qu'il en existe. On en a eu tellement plein les yeux, les oreilles, le nez, la bouche, tout de suite, du bruit, que je croyais bien que […] j'étais devenu du feu et du bruit moi-même[15].

L'expérience du bruit est ici amplifiée par rapport aux exemples précédents. Accompagné par le feu, le bruit produit par l'obus domine la totalité de la scène : toute autre dimension sensorielle est annulée et hantée par le bruit de l'explosion. Ce bruit est si puissant qu'il sort de son état d'immatérialité, pour déborder dans un état matériel. Il se transforme en effet en une matière envahissante et cruelle qui remplit tous les pores de Bardamu jusqu'à s'emparer « de lui totalement »[16], comme une substance poisseuse dont on n'arrive pas à se libérer. C'est un exemple de manifestation de la matérialité de la Nuit à travers le bruit. Le bruit qu'évoquent les éclats des obus envahit et domine l'espace : « Des obus éclataient encore à la droite et à la gauche de la scène »[17]. Bardamu se retrouve coincé au plein milieu d'un espace étriqué, délimité de tous les côtés par un bruit tellement fort qui déborde, encore une fois, dans la matérialité de l'espace. De ce fait, Ferdinand se retrouve face à la Nuit, qui manifeste sa présence de manière de plus en plus lourde et accablante, par « un bruit qui […] étouffe, énorme »[18]. Cet espace, que le narrateur appelle lui-même « scène », renvoie à une scène de théâtre, un espace où se déroulent des actions qui se donnent à voir. C'est le grand spectacle de la guerre qui occupe la scène : un carnage à la fois grotesque et délirant, remarquablement renforcé par les éclatements des obus qui « remplissent » les corps des soldats et par des rafales de mitrailleuses qui hantent l'espace matériel en envahissant l'espace sonore par leur bruit assourdissant.

La brutalité

Dans la première partie du roman, nous assistons à ce que Bardamu appelle son 'dépucelage'. En effet, en étant parti presque naïvement d'« un bond d'enthousiasme »[19], il se retrouve plongé dans une ambiance cruelle et hostile, où il découvre l'horreur et la méchanceté humaine par le biais de cette expérience folle, délirante et insensée qu'est la guerre.

---

[15] *Ibid.*, p. 17.
[16] *Henri Godard commente Céline*, p. 68.
[17] L.-F. Céline, *Voyage*, p. 18.
[18] *Ibid*., p. 26.
[19] *Ibid*., p. 10.

La guerre serait pour l'homme une occasion de défoulement et de catharsis, pour se libérer sur le champ de bataille de la pulsion de mort qui resterait cachée en lui en temps de paix[20]. En effet, Bardamu nous rappelle que, dans la vie de tous les jours, les comportements et la pensée des êtres sont contaminés par un désir instinctif de la « pauvre mort »[21] de ceux qui les entourent. Cette pulsion, comme l'a observé Henri Godard[22], apparait à plusieurs reprises dans le *Voyage*. Bardamu ne perd jamais l'occasion de la revendiquer par des affirmations qui sont disséminées tout au long de la narration : « Quand ils <*scil.* les hommes> sont debout, ils pensent à vous tuer »[23]. Or, dans cet épisode du roman, la libération de cette pulsion se manifeste à plusieurs reprises : avant tout dans le délire et le vacarme qui caractérisent l'ambiance dont le narrateur fait expérience ; puis chez les capitaines qui poussent les soldats dans le délire d'une mission suicide[24], les laissant seuls avec leur peur.

L'aspect atroce et délirant de ce premier épisode du *Voyage* est mis en évidence par le narrateur :

> Perdu parmi deux millions de fous héroïques et déchaînés et armés […] Avec casques, sans casques, sans chevaux, sur motos, hurlants, en autos, sifflants, tirailleurs, comploteurs, volants, à genoux, creusant, se défilant, caracolant dans les sentiers, pétaradant, enfermés sur la terre, comme dans un cabanon, pour y tout détruire, Allemagne, France et Continents, tout ce qui respire, détruire, plus enragés que les chiens, adorant leur rage (ce que les chiens ne font pas), cent, mille fois plus enragés que mille chiens et tellement plus vicieux ![25]

Dans la structure syntaxique de la phrase on remarquera l'intention de créer un effet de surcharge : cette longue série de propositions paratactiques juxtaposées fait que les différents éléments de la phrase se courent après et se mélangent en débordant de la structure qui les maintient ; on s'étonne quand on voit que la phrase tient encore, puisqu'on a comme l'impression qu'elle pourrait éclater à tout moment. Une opposition est créée entre le pronom « je », sous-entendu dans le participe passé « perdu », et le pronom « eux », les « deux millions de fous ». C'est justement cet élément qui soutient toute la surcharge syntaxique ; tous les éléments qui suivent tournent en effet autour de l'homme en proie au délire de la guerre. De nombreux éléments de la phrase renvoient aux produits du progrès technologique utilisés pendant la guerre (les armes, les casques, les motos, les autos, les avions [d'après le verbe voler]). Cette multitude d'éléments, entrecoupée par des verbes

[20] *Henri Godard commente Voyage*, p. 74.
[21] L.-F. Céline, *Voyage*, p. 116-117.
[22] *Henri Godard commente Voyage*, p. 77.
[23] L.-F. Céline, *Voyage*, p. 306.
[24] *Henri Godard commente Voyage*, p. 74.
[25] L.-F. Céline, *Voyage*, p. 13.

au gérondif qui renvoient aux actions et aux sons produits par les hommes et par ces éléments eux-mêmes (hurlants, sifflants, volants, creusant, caracolant, pétaradant), arrive à créer un véritable « spectacle » bruyant, effervescent et crépitant, mouvementé jusqu'au désordre et confus jusqu'à la folie. Après avoir établi cette longue liste des éléments qui caractérisent la folie de l'être humain en guerre, le narrateur « enferme » toute l'étendue de la terre en condensant le vacarme produit par le recours à l'image du « cabanon », au sens ancien du terme[26]. En évoquant cette image du cabanon-cellule matelassée, le narrateur compare la terre à un lieu exigu et étouffant, qui serait construit spécialement pour les malades mentaux qui ne savent pas contenir leur agitation. Bardamu compare les hommes à des « chiens enragés » aveuglés pas leur irrépressible tendance à tout détruire, dans leur tentative d'apaiser une rage inépuisable. Le narrateur suggère que les hommes ont un côté sournois qui les amènerait à adorer leur propre délire, en leur donnant envie de s'y plonger davantage. Comme Céline l'a rappelé dans une interview[27], si l'homme ne refuse pas de faire la guerre c'est précisément pour assouvir une brutalité instinctive, insensée et inépuisable, propre à sa nature.

Dans le roman, plusieurs passages insistent sur l'instinct rageur et sur la méchanceté humaine :

> Pinçon[28], […] un homme bâti comme vous et moi, mais bien plus charognard que les crocodiles et les requins qui passent entre deux eaux la gueule ouverte autour des bateaux d'ordures et de viandes pourries qu'on va leur déverser au large, à La Havane. […] Je me demandais quelle rage d'envoyer crever les autres le possédait celui-là ?[29]

L'homme est comparé à des animaux pour sa nature vorace, destructrice et impitoyable : le besoin de tout dévorer (ordures ou viandes pourries) met en évidence l'aspect brutal et famélique de l'homme. De même, cette envie humaine de « dévorer l'autre » par sa pulsion de meurtre[30], pourrait être associée – par métonymie, en suivant la logique de l'univers diégétique du *Voyage* – à l'image de la Nuit-monstre[31] qui « bouffe » les soldats lors de la mission de Barbagny. La Noirceur comme « présence palpable » hante les êtres humains, qui deviennent eux-mêmes une manifestation de la Nuit. Ils existent désormais en tant que « machines d'engloutissement » : l'homme, tout comme la matière poisseuse expression de la

[26] « Cellule matelassée, autrefois utilisée pour les malades mentaux très agités. » https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/cabanon/11865?q=cabanon#11711.
[27] L.-F. Céline, entretien avec Pierre Dumayet (1957), https://www.youtube.com/watch?v=z3SmVS8nQx0.
[28] Pinçon est le commandant qui pousse Bardamu et ses compagnons vers une mission suicide.
[29] L.-F. Céline, *Voyage*, p. 25-27.
[30] *Henri Godard commente Voyage*, p. 74.
[31] L.-F. Céline, *Voyage*, p. 23

Nuit, se distingue par son envie irrépressible de dévorer, d'engloutir les autres et tout ce qu'il trouve, pour les plonger dans le néant de sa propre Nuit. Le narrateur fait appel à la nécessité de « raconter » la totalité des horreurs et des méchancetés dont il a été victime :

> Quand on sera au bord du trou faudra pas faire les malins nous autres, mais faudra pas oublier non plus, faudra raconter tout sans changer un mot, de ce qu'on a vu de plus vicieux chez les hommes et puis poser sa chique et puis descendre. Ça suffit comme boulot pour une vie tout entière[32].

Bardamu fait allusion à son rôle en tant que chroniqueur-narrateur : « au bord du trou », près de la mort, il ne faudra pas faire semblant de rien. Il faudra « raconter », sans l'embellir, tout ce qui tourne autour de l'expérience de la méchanceté humaine. Une fois ce « boulot » achevé, il ne reste plus qu'à « poser sa chique ». Cette expression mérite une explication. Le verbe « chiquer » se réfère au bruit de la bouche (notamment, le « tchic ») au moment de la mastication, et, en l'occurrence, à la mastication du tabac[33]. Cependant, par extension sémantique, ce terme a pris une tournure argotique, signifiant « discuter, chicaner »[34]. Céline, comme on le voit d'après son emploi de ce verbe dans d'autres romans[35], connaissait cette tournure argotique. Dans l'extrait que nous venons de citer, l'auteur utilise le verbe « chiquer » en tant que substantif, en lui conférant, par extension sémantique, le sens de discours ou de parole. Le narrateur invite alors à 'poser la parole' une fois qu'on aura épuisé sa force, quand on aura achevé ce qu'il appelle « boulot », au bout de notre vie, avant de tomber dans le néant.

Le spectacle, ou la guerre selon la *Societas*

Le roman de Céline fait apparaître un univers sombre et accablant, dont la lourdeur s'exprime à travers la Nuit, celle-ci se manifestant sous différents aspects. Son univers narratif reflète cette vision du monde. La "Nuit" est une constante qui persiste, à travers ses manifestations matérielles et morales, dans les profondeurs de *Voyage au bout de la nuit* : les lieux, les corps, les bruits et presque tous les personnages convergent effectivement dans cette « lourdeur » de la Nuit-matière. Le défi du travail scénique de Romeo Castellucci réside précisément dans la transposition de ces aspects du roman, bien au-delà de l'histoire narrée.

---

[32] *Ibid.*, p. 25.
[33] https://www.cnrtl.fr/definition/chiquer
[34] *Ibid.*
[35] « Je commençais à bien me rendre compte, qu'elle me trouverait toujours ma mère, un enfant dépourvu d'entrailles, un monstre égoïste, capricieux, une petite brute écervelée... Ils auraient beau tenter... beau faire, c'était vraiment sans recours... Sur mes funestes dispositions, incarnées, incorrigibles, rien à chiquer... » (L.F. Céline, *Mort à crédit*, Paris, éd. Gallimard, « Folio », 2014, p. 236.)

Pour sa transposition du *Voyage* du roman au théâtre, Castellucci ne propose aucune réécriture visant à transférer la matière en actions et dialogues de différents personnages présents sur la scène. Il préfère restituer sur la scène, sous la forme de ce qu'il appelle d'ailleurs un *concerto*, des aspects du roman de Céline qu'il juge bien plus essentiels : le style de l'auteur et les manières dont la « Nuit » s'exprime tout au long du roman, en créant une opposition qui reproduit l'opposition essentielle « vie *vs* mort ». La *Societas* transpose donc sur la scène les modalités par lesquelles la Nuit s'exprime sous la forme d'images, d'éléments scéniques et de sons, en créant un contraste entre la *lourdeur* de ce propos et la voix des acteurs qui incarne, elle, une tentative de révolte contre ces manifestations noires.

Le bruit

Dans le spectacle créé par Romeo Castellucci, deux bruits distincts dominent l'espace acoustique de la scène : les coups d'une mitrailleuse et l'éclat des obus. Il s'agit de bruits qui, dans le roman, correspondent précisément à des expressions de la Nuit. Ces deux bruits sont reproduits plusieurs fois sur scène dans la première partie du spectacle, pendant les moments de silence ou pendant que les chanteurs crient le texte du *Voyage* ; ils couvrent alors les voix des chanteurs par leur intensité sonore. Comme dans le roman, les bruits des mitrailleuses et des bombes imposent un effet d'intimidation sur ceux qui les entendent ; dans le roman ils menacent les soldats en prenant possession de leur corps, alors que dans le spectacle ils écrasent les voix des acteurs. Ces bruits sont souvent accompagnés par du bruit blanc, produit par un mixer qui a précisément la fonction d'*épaissir* la *matière sonore* du spectacle, comme pour qu'elle déborde. Ainsi, un bruit nerveux, stressant et angoissant s'impose sur les voix et domine l'univers acoustique de tout ce premier épisode, contribuant à transposer de manière concrète sur la scène l'imaginaire trouble du roman. Comme dans le texte de Céline, ici les sons contribuent à créer un climax d'angoisse qui évoque de manière insistante un imaginaire lié à la Mort, un imaginaire sonore *lourd* qui se fait, sur la scène, l'expression de la Nuit. À la fin de cette séquence, les voix des acteurs sont mêlées à ces bruits. Il s'agit de cris dépourvus de sens et qui n'incarnent plus aucune tentative de combattre la Nuit par le biais de la puissance de la parole articulée ; ils ne sont plus que matière sonore et, en tant que telle, tout comme le bruit blanc, ils font eux-mêmes partie de la Nuit.

La voix, ou un cri contre la Nuit

Dans le spectacle de la *Societas,* c'est la voix qui incarne l'opposition aux expressions de la Nuit. Pour s'en rendre compte, il faut se focaliser sur l'emploi particulier de la voix dans ce *concerto,* et notamment sur la modalité par laquelle les comédiens de la *Societas* prononcent le texte de Louis-Ferdinand Céline, pour en faire un "défilé de *signifiants*", donc une « matière » (sonore) apte à s'opposer

aux autres éléments visuels et acoustiques du spectacle, qui sont, eux, des expressions de la Nuit. Cette modalité de faire résonner sur la scène les paroles de *Voyage au bout de la nuit* en tant que *signifiants* constitue d'ailleurs un renvoi symbolique permettant de définir les étapes du *Voyage* et d'évoquer, tout en les répudiant, les expressions morales de la Nuit.

On comprendra mieux la mise en voix du texte de Céline par les chanteurs de la *Societas* en partant de l'une des *Digressions* de Roland Barthes, contenues dans le volume *Le grain de la voix*[36]. Nous faisons référence notamment à ces passages où Barthes discute du *signifiant* et du *signifié* dans le domaine de la mise en scène.

> Le signifiant […] (notons une fois pour toutes que nous n'avons pas à le définir, mais à l'employer, […], à l'opposer - notamment au signifié, dont on a cru, au début de la sémiologie, qu'il était le simple corrélat mais dont nous savons mieux aujourd'hui qu'il est *l'adversaire*)[37].

Le *signifiant*, la partie matérielle du signe, n'est pas un simple renvoi au *signifié* auquel il fait référence, il en est plutôt l'adversaire. Barthes ne pense pas que signifiant et signifié soient nécessairement liés et que l'un n'existe qu'en fonction de l'autre :

> D'une part, il faut arriver à concevoir […] comment peut s'énoncer contradictoirement *la profondeur et la légèreté du signifiant*[38] […] ; car, d'un côté, le signifiant n'est pas 'profond', il ne se développe pas selon un plan d'infériorité et de secret : mais, d'un autre côté, que faire de ce fameux signifiant sinon quelque chose comme : s'immerger en lui, plonger loin du signifié, dans la matière, dans le texte ? […] A quelle substance comparer le signifiant ?[39]

Barthes reprend la définition de la notion de *signifiant* d'une manière non-conventionnelle : il ne le considère pas en tant que « contenant d'un *signifié* », mais comme *matière*, comme *substance linguistique* à part entière, autosuffisante et indépendante par rapport à son contenu. Ce signifiant-matière est une *substance* toute neuve, encore inexplorée, et qui permettrait un accès inédit au texte analysé : si les *signifiants* qui composent un texte sont des unités à part entière, le texte n'est plus un ensemble de mots et de phrases renvoyant à des signifiés, il est plutôt un tissu fait de l'accumulation de *matière*, une *substance* qui peut être exploitée de manière différente. Si Roland Barthes s'interroge : « À quelle substance comparer

[36] Roland Barthes, *Le grain de la voix*, Paris, éd. Seuil, « Points », 1981, p. 122 [Dorénavant indiqué comme *Le grain de la voix*].
[37] *Ibid*., p. 134 [nous soulignons].
[38] [En italique dans le texte]
[39] *Le grain de la voix*, p. 134.

le signifiant ? », dans le spectacle analysé, la *Societas Raffaello Sanzio* semble avoir donné sa réponse. En effet, le travail sur le texte de Louis-Ferdinand Céline est mené précisément sur l'ensemble de *signifiants* qui le compose, comme s'il s'agissait d'une *matière* « légère et profonde », vidée de sens, ne faisant pas nécessairement allusion à un *signifié*, mais devant être traitée comme une *substance informe* à laquelle il fallait donner une *forme*, une expression. Ainsi, Castellucci décide de mettre en scène le roman de Céline comme un *concerto*, en tant que *matière sonore,* par le biais de la voix de quatre chanteurs. Les propos de Romeo Castellucci dans une interview qui précède l'enregistrement vidéo du spectacle[40] confirment une telle approche :

> La manière de penser ce concert est comme parallèle à la façon que Céline lui-même a eu de concevoir, construire, bâtir les mots, les phrases et les périodes de ce roman. Ceci est donc un roman absolument "sonore", "acoustique", qui contient déjà en soi le problème du son, du bruit de la voix, des qualités symboliques de chaque mot qui est prononcé[41].

La transposition scénique du roman se concentre alors avant tout sur l'effet sonore qui se produit à la lecture du texte, à haute voix, de Céline. Chaque mot, chaque phrase et chaque séquence du roman renvoient à une *émotion* spécifique qui se déclenche au moment de la lecture comme cela avait dû se produire au moment de l'écriture. Céline a souvent qualifié son écriture d'*émotionnelle* pour ce qui est du langage et de la structure des phrases, une écriture qui déstabilise tout lecteur par sa vitalité et sa violence. Or, le travail effectué par la *Societas* a été de reproduire ce pouvoir ébranlant de l'écriture de Céline en présentant sur scène sa *matière sonore*. Ainsi, Castellucci a expliqué :

> Nous nous sommes donc concentrés sur la construction qui est en réalité une déconstruction de chaque mot, […] exactement pour faire renaître un type d'émotion différent ; ce qui est surprenant parce que cela ne passe pas exclusivement par une voie intellectuelle, […] celle-ci est une émotion nerveuse, dans le sens qu'elle vise justement le système nerveux, le système cortical. Ceci n'est pas, donc, un problème de culture, de préparation intellectuelle. Parce que, au contraire, le bas langage de Céline visait justement *à atteindre les nerfs à vif de notre émotion*[42].

---

[40] Societas Raffaello Sanzio, *Voyage au bout de la nuit*, Avignon, form. 3gp, 1999.

[41] *Ibid.* (« Il modo di pensare questo concerto è come parallelo al modo che Céline stesso ha avuto nel concepire, nel costruire, nel montare le parole, le frasi, i periodi di questo romanzo. E quindi, è un romanzo assolutamente "sonoro", "acustico", che contiene già in sé il problema del suono, del rumore della voce, delle qualità simboliche di ogni parola che viene pronunciata) » [Nous traduisons].

[42] *Ibid.* [Nous soulignons]. (« Ci siamo concentrati proprio quindi sulla costruzione che in realtà è una decostruzione di ogni parola, […] proprio per far rinascere un tipo di emozione

S'inspirant de Barthes et mettant au centre plutôt le « grain de la voix », le travail de la *Societas* ne se concentre pas sur les mots du texte en tant qu'unités de sens (*signifiés*), mais plutôt en tant qu'unités de matière (*signifiants*), fragmentables et transposables sur scène justement en tant que *matière sonore*. Castellucci insiste sur les objectifs de son spectacle : provoquer une *émotion différente* qui ne viendrait pas du sens propre du texte, mais qui passerait par les sens du spectateur. L'*émotion* dont parle Castellucci est une émotion qui va au-delà du sens des mots prononcés, en se concentrant plutôt sur l'impact acoustique que ceux-ci provoquent chez le spectateur. Le travail des chanteurs consiste à saisir l'*émotion* cachée entre les lignes du roman, en la déclenchant sur scène par la puissance d'un cri qui se prolonge tout au long du spectacle. Ils traduisent ainsi une *émotion* qui ne vient pas de la compréhension intellectuelle de ce qui est dit, mais une *émotion* qui, au travers des sens, atteint le système nerveux du spectateur.

Castellucci insiste donc sur la nécessité de provoquer des émotions ; Céline lui-même affirmait que telle était la finalité de son œuvre. Les paroles de Castellucci dans son interview rappellent en effet ce qu'écrit Céline, en 1936, dans une lettre au critique littéraire André Rousseaux :

> Je trouve quant à moi en ceci le seul mode d'expression possible pour l'émotion. Je ne veux pas narrer, je veux faire RESSENTIR[43].

Céline affirme que l'écriture est le seul moyen qui peut troubler l'équilibre de l'état psychophysique affectif humain, en provoquant une altération qui permettrait d'éprouver vivement une sensation, un ébranlement :

> Pourquoi je fais tant d'emprunts à la langue, au « jargon », à la syntaxe argotique, pourquoi je la forme moi-même si tel est mon besoin de l'instant ? *Parce que vous l'avez dit, elle meurt* vite cette langue. Donc elle a vécu, elle VIT tant que je l'employe[44].

Céline évoque ici les moyens dont il se sert pour restituer cette "émotion" de la langue. Dans *Voyage au bout de la nuit*, il a recours au jargon[45] militaire ou médi-

---

diversa, nuova, che è sorprendente perché non passa esclusivamente per una via intellettuale, […] è un'emozione di tipo nervoso, nel senso che ha di mira proprio il sistema nervoso, il sistema corticale. Quindi, non è un problema di cultura, di preparazione intellettuale. Perché, anzi, il linguaggio basso di Céline mirava proprio *a cogliere i nervi scoperti della nostra emozione* ») [Nous traduisons].

[43] La lettre est datée du 2 mai 1936 (c'est l'année de publication du roman *Mort à crédit*). Louis-Ferdinand Céline, *Le style contre les idées : Rabelais, Zola, Sartre et les autres,* Bruxelles, Éditions Complexe, « Regard littéraire », 1987, p. 54.

[44] *Ibid*., p. 54-55.

[45] « Code linguistique particulier à un groupe socio-culturel ou professionnel, à une activité, se caractérisant par un lexique spécialisé, qui peut être incompréhensible ou difficilement compréhensible pour les non initiés. » (http://www.cnrtl.fr/definition/jargon).

cal[46], aux tournures syntaxiques telles que la dislocation, ou à des formes qu'il invente lui-même. La nécessité de transmettre l'émotion l'amène à déformer la langue, à inventer de nouvelles formes et à forger des néologismes. Dans cette même lettre Céline écrit : « Une langue c'est comme le reste, ÇA MEURT TOUT LE TEMPS, ÇA DOIT MOURIR »[47]. L'auteur reprend l'idée de "former" la langue selon le besoin du présent et de l'émotion :

> Il faut s'y résigner, la langue des romans habituels est morte, syntaxe morte, tout mort. Les miens mourront aussi, bientôt sans doute, mais ils auront pendant un an, un mois, un jour, VÉCU[48].

Toute langue et toute création littéraire sont destinées à mourir, à devenir obsolètes. C'est pourquoi ce qui est essentiel dans l'écriture c'est de réussir à fixer sur la page, en plus des mots, l'émotion et l'excitation éprouvées au moment de l'écriture.

C'est précisément cette émotion que le *concerto* de Castelucci entend véhiculer. Ainsi les paroles de *Voyage au bout de la nuit* sont criées, hurlées, à tel point qu'on a l'impression que les acteurs souffrent en prononçant le texte de Céline. L'un des performeurs, au tout début du spectacle, compare un tel acharnement à l'effort que l'on accomplit pendant la défécation[49]. Par moments, les mots prononcés sont incompréhensibles, couverts par d'autres bruits bien plus puissants. Finalement, ce ne sont pas les paroles dites par les chanteurs qui sont mises en évidence dans ce spectacle. Dans ce concert, comme nous l'avons dit, le cri, c'est-à-dire le chant des acteurs qui sont les porte-voix de la *matière sonore*, est l'élément qui s'oppose aux éléments visuels et acoustiques du spectacle, les expressions de la Nuit. Ce concert joue donc sur ce contraste perpétuel. La *matière sonore* tirée du texte de Céline constitue littéralement un cri contre la Nuit. Ainsi, dans ce spectacle, tout est crié, forcé, comme s'il y avait la nécessité de se réaffirmer, de s'imposer continuellement. Tout comme l'écriture de Céline, ce cri est une affirmation éphémère de la vie sur la mort, la manifestation d'une émotion qui veut survivre à la mort. Tout au long du spectacle, le matériel visuel, scénique, mais surtout sonore tend à couvrir le chant des comédiens, et donc l'écriture de Céline. Ce sont autant de manifestations de la Nuit, de la matière, comme le dit Henri Godard[50], qui correspondent à l'affirmation de la mort sur la vie. C'est pourquoi dans le spectacle nous assistons à une lutte où la matière sonore du roman de Céline voudrait s'imposer en tant que vie. C'est une logique implacable qui oppose les expressions

[46] Comme, par exemple, « canard » qui correspond à « cheval », et « carabin » qui fait allusion à « un étudiant en médecine ».
[47] L.-F. Céline, *Le style contre les idées : Rabelais, Zola, Sartre et les autres* –, p. 55.
[48] *Ibid.*
[49] « C'est plus compliqué et plus pénible que la défécation notre effort mécanique de la conversation », *Voyage*, p. 337.
[50] *Henri Godard commente Voyage*, p. 64.

de la Nuit et l'affirmation de la vie (les cris des chanteurs, l'exécution orale de l'écriture de Céline).

Si Castellucci a donné la priorité à l'impact émotif que les *signifiants* prononcés par la voix des chanteurs ont sur le spectateur, cela ne veut pas dire que celui-ci ne puisse pas décoder des unités de sens et reconstruire les étapes du voyage évoqué dans ce spectacle. Les *signifiants*, tout en étant avant tout matière sonore, ne peuvent pas renoncer à leur fonction de renvoyer à des *signifiés*, ce qui permet au spectateur de reconnaître les passages évoqués et de les inscrire dans les étapes du roman.

On constate alors que le contenu des paroles et des phrases prononcées renvoie essentiellement à l'une des thématiques du roman de Céline, celle de la brutalité humaine, qui, selon le critique Henri Godard[51], est elle-même l'expression, sur un plan moral, de la Nuit. Dans le roman de Céline, la brutalité se manifeste dans les représentations données de la guerre, où les hommes se tuent littéralement entre eux, mais également dans celles des colonies et de la chaîne de montage, où l'on retrouve une exploitation systématique de l'homme par l'homme. Dans d'autres cas, elle se manifeste de manière moins évidente, comme par exemple dans le contexte civil, comme dans l'arrière-guerre, où les hommes se poussent vers la mort à travers les mots et les gestes de la quotidienneté, ou dans la banlieue parisienne, où la brutalité humaine se manifeste même dans le foyer familial. Mais comment est structuré ce spectacle ? Et à quel moment les représentations de la brutalité humaine se manifestent-elles ? Ainsi que le roman de Céline, ce spectacle est un ensemble de séquences qui s'enchainent, l'une après l'autre, entrecoupées par des moments de noir et de silence total qui correspondent probablement aux ellipses qui séparent et définissent les séquences du roman. Il reprend donc la structure du roman. Le *Voyage* de la *Societas* se déroule en sept parties ; les six premières (*La guerre* : *le front, La guerre : l'arrière, L'Afrique, Les États-Unis, Rancy, Vigny-sur-Seine.*), renvoient de manière précise à des épisodes du roman, tandis que la dernière partie, que nous avons nommée *Le docteur Destouches*[52], ne fait pas partie de la diégèse de Céline. Quant aux manifestations de la brutalité humaine, on peut dire qu'elles sont évoquées tout au long de la durée du concert, dans les six premières parties. À travers les sons, l'absence de lumière, les éléments scéniques et les couleurs évoquées pendant le spectacle, la *Societas* crée un *crescendo* de peine et de souffrance auquel les performeurs du spectacle répondent par un *cri*. Mais que pourrait-il, contre la Nuit ?

En analysant *Voyage au bout de la nuit* en 1932, le critique Charles Plisnier a écrit : « le livre de Louis-Ferdinand Céline est *un long cri* qui n'a pas fini d'ébranler les hommes »[53]. C'est l'interprétation qui est donnée dans le spectacle

[51] *Ibid.*, p. 73.
[52] Thomas Lorusso, *Céline : un Voyage au bout du théâtre*, *op. cit.*, p. 199.
[53] Charles Plisnier, *Le Rouge et le Noir*, 23 novembre 1932, dans : André Derval, *70 critiques de Voyage au bout de la nuit, 1932-1935*, éd. IMEC, « Dossier de presse », 1993, p. 40.

de la *Societas,* qui reproduit ce « long cri » des mots de l'auteur dans les hurlements des quatre chanteurs habillés en noir.

Le long cri poussé par les chanteurs de la *Societas* est un cri de douleur qui exprime l'agonie profonde et exténuante contre les aspects qui contribuent sensiblement à la création d'un univers dominé par la Nuit. C'est donc un cri de révolte contre les impositions d'un monde hanté par la méchanceté humaine. L'agonie transmise par la voix des performeurs inscrit les paroles de Céline dans un procédé systématique de révolte contre cette conception de l'homme et du monde. Dans le concerto de la *Societas*, les cris désespérés de la voix du narrateur et des personnages du roman de Céline dansent et vivent, en dépit des différentes expressions de la Nuit qui essayent constamment de les couvrir. Ainsi, ils ont leur moment de défoulement, de brillance et d'éclat, même s'ils sont destinés à mourir, à retomber dans la nuit. Ces cris rendent palpable l'écriture de Céline, en tant que *matière sonore*, en tant que substance *vivante* qui retentit dans l'espace de la scène. À la fin du spectacle, ils vont néanmoins retomber dans le silence, tout comme la vie elle-même qui, au dire du narrateur du roman, n'est rien qu'« un bout de lumière qui finit dans la nuit »[54].

Thomas LORUSSO
Avignon Université

[54] L.-F. Céline, *Voyage*, p. 340.

Bibliographie

Corpus
* Céline, Louis-Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit*, Paris, éd. Gallimard, coll. Folio, 1966 [première édition : 1932].
* SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO. *Voyage au bout de la nuit*, Avignon, format 3gp (1999), Archives BnF, Avignon, Maison Jean Vilar.

Romans de référence (Louis-Ferdinand Céline)
* Céline, Louis-Ferdinand. *Mort à crédit*, Paris, éd. Gallimard, coll. Folio, 2014 [19361].

Ouvrages, articles et interviews consultés (Louis-Ferdinand Céline)
* Céline, *Louis-Ferdinand. Entretien avec Louis Pauwels (1961)*, [En ligne : https://vimeo.com/183102115]. Consulté le 09 août 2018.
———. Interview 1959 per Gallimard. [1/2], [En ligne : https://www.youtube.com/watch?v=75Q2LhtGDLw]. Consulté le 09 août 2018.
———. *Le style contre les idées* : Rabelais, Zola, Sartre et les autres –, Bruxelles, éd. Complexe, 1987.
———. *L. F. Céline : entretien avec Pierre Dumayet (1957)*, [En ligne : https://www.youtube.com/watch?v=z3SmVS8nQx0]. Consulté le 09 août 2018.

Ouvrages et documents de référence (Archives Societas Raffaello Sanzio)
* SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO. *Document n° 59_03_06* ; processed by the Project ARCH: Archival Research and Cultural Heritage: The Theatre Archive of Socìetas Raffaello Sanzio | www.arch-srs.com. ARCHIVI SOCIETAS.
* SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO. *Document n° 59_04_116*, processed by the Project ARCH: Archival Research and Cultural Heritage: The Theatre Archive of Socìetas Raffaello Sanzio | www.arch-srs.com. ARCHIVI SOCIETAS.

La critique (Louis-Ferdinand Céline)
* Blondiaux, Isabelle. *Une écriture psychotique : Louis-Ferdinand Céline*, Le Puy-en-Velay, éd. A.G. Nizet, 1985.
* Derval, André. *70 critiques de Voyage au bout de la nuit*, 1932-1935, Saint-Germain la Blanche- Herbe, éd. IMEC, coll. « Dossier de presse », 1993.
* Destruel, Philippe. *Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Armand Colin, coll. 128, 2015.

Étude des personnages
[En ligne : http://excerpts.numilog.com/books/9782806217394.pdf].
Consulté le 09 août 2018.
* Godard, Henri. *Henri Godard commente Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline*, Paris, éd. Gallimard, coll. Foliothèque, 1991.

———. *Poétique de Céline*, Paris, éd. Gallimard, coll. Tel (n°406), 2014 [19841].
* Roseau, Charles-Louis. *Le corps et la Grande Guerre dans Voyage au bout de la nuit*, [En ligne : http://www.lepetitcelinien.com/2011/05/le-corps-et-la-grande-guerre-dans_10.html]. Consulté le 12 décembre 2019.
———. Charles-Louis. *Les discours de Louis-Ferdinand Céline sur la Grande Guerre*, [En ligne : http://www.lepetitcelinien.com/2010/11/les-discours-de-louis-ferdinand-celine.html]. Consulté le 12 décembre 2019

La critique (Societas Raffaello Sanzio)

———. Guidi, Chiara et Castellucci, Claudia. *Epopea della polvere: il teatro della Socìetas Raffaello Sanzio: Amleto, Masoch, Orestea, Giulio Cesare, Genesi*, Milan, éd. Ubulibri, « I libri bianchi », 2001.
* Tackels, Bruno. *Les Castellucci,* Besançon, éd. Solitaires intempestifs, 2005.

Ouvrages de référence

* Barthes, Roland. *Le grain de la voix*, Paris, éd. Seuil, Série Essais, 1981.
———. *L'empire des signes*, Paris, éd. Points, 2014, [En ligne : (http://cmdr.ens-lyon.fr/spip.php?article74]. Consulté le 12 décembre 2019.
* Genette, Gérard. *Palimpsestes*. La littérature au second degré, Paris, éd. Seuil, coll. Poétique, 2014.
* Lorusso, Thomas. *Céline : un Voyage au bout du théâtre*, Mémoire, Avignon Université-Università degli Studi de Milan, Soutenance : 14/09/2018.
* Ubersfeld, Anne. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil. Série Essais, 2015.
———. *Lire le théâtre,* Paris, éd. Sociales, coll. Essentiel, v.1, 1993.
———. *Lire le théâtre*, Paris, éd. Belin, coll. Belin Sup. Lettres, v.2, 1996.
———. *Lire le théâtre*, Paris, éd. Belin, coll. Belin Sup. Lettres, v.3, 1996.

LA VIOLENCE DANS LE THÉÂTRE DE HANOKH LEVIN

La violence est une des caractéristiques du comportement de la créature en général, de la créature humaine en particulier.

À lire les rapports dans les journaux des actes de violence commis quotidiennement et les traités des sociologues, des psychanalystes et des philosophes sur la violence, on aurait du mal à croire à un phénomène isolé, ou exceptionnel. En fait, la violence est un des traits les plus marquants de l'homme depuis qu'Adam et Ève ont été chassés du paradis, et le premier crime fratricide.

Freud adopte intégralement le proverbe latin qui affirme que l'homme est un loup pour l'homme (*homo homini lupus*) quoique Plaute et Hobbes, tout en reprenant le même proverbe, l'adoucissent dans une certaine mesure en estimant que l'homme est un loup pour l'étranger, c'est-à-dire pour l'inconnu. Mais selon Freud, « l'homme n'est pas une douce créature » et il y a « une part considérable d'agressivité dans ses tendances pulsionnelles »[1]. René Girard est encore plus fataliste en affirmant : « La violence est à la fois l'instrument, l'objet et le sujet universel de tous les désirs. C'est pourquoi toute existence sociale serait impossible s'il n'y avait pas de victime émissaire ».[2]

Le théâtre étant d'une façon ou d'une autre le miroir de la réalité, il n'est pas étonnant que la violence entre les *dramatis personae* y joue un rôle récurrent depuis l'antiquité grecque.

Considéré à juste titre comme le dramaturge israélien le plus intéressant de son époque, Hanokh Levin a eu un succès quasi international, et surtout en France où on a monté un grand nombre de ses pièces. Par ailleurs, il a été largement commenté par ses compatriotes. Son pacifisme et sa colère contre ce qu'il considérait comme des guerres qui n'étaient pas inévitables, dont la guerre des Six Jours en 1967, ont fait de lui un auteur controversé par les uns, encensé par les autres, parce qu'il s'en est pris au culte de l'armée israélienne. Ce ne sera donc pas l'aspect politique de la violence dans ce théâtre qui m'intéressera ici, mais le déchaînement de la cruauté mentale, à caractère pseudo comique, dans le milieu social qui est le sien, et qui finit dans un seul cas en homicide. La férocité de cette cruauté n'a peut-être pas été toujours bien comprise de ses lecteurs et de ses spectateurs. Il s'agit après tout de comédies et, dans l'univers de la comédie, les coups de fouet ne font pas mal. Henri Bergson, dans *Le Rire*, l'explique par « un arrêt momentané du cœur ». Songeons à Géronte que Scapin assomme à coups de bâton dans le sac où il l'a enfermé. J'examinerai ici deux des pièces de Levin, *Yaacobi et Leidental* (1972) et *Hefetz* (1972), qui serviront de paradigme à la nature de cette violence vengeresse.

---

[1] Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, Paris, Payot & Rivages (2010), p, 117.
[2] René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset (1961), p. 203.

« L'agression, écrit avec raison Nurit Yaari, apparaît dans le théâtre de Levin comme un instinct de base qui se manifeste dans la cellule familiale »[3]. Mais à l'exception d'un cas, dans *Hefetz*, il s'agit de cruauté mentale, exclusivement. D'après Hannah Arendt, la violence, quelle qu'elle soit, est instrumentale et s'exerce dans un seul but, la lutte pour le pouvoir, et ce pouvoir de l'un ne s'obtient que par la soumission de l'autre.[4] Chez Levin, ce phénomène atteint des sommets inégalés que j'essaierai d'expliquer, mais sans garantie de réussite.

Yaacobi et Leidental est la première pièce à fond social, écrite et montée dans l'un des deux grands théâtres de Tel Aviv, *Le Caméri*, en 1972. Deux vieux amis y jouent aux dominos, depuis toujours, en buvant du thé. Il suffit d'entendre leurs noms respectifs pour deviner l'identité de chacun d'entre eux. Tout comme Samuel Beckett, Levin est friand d'onomastique, et ses personnages portent des noms qui les classent d'emblée. Yaacobi porte un nom israélien assez courant. Leidental, en revanche, a un nom à résonance germanique, et *leiden* en allemand signifie souffrir. Ainsi les deux personnages sont campés d'office. Yaacobi annonce, sans préavis, à son compagnon que leur intimité a assez duré. Lui, Yaacobi, va vivre pour de bon, se marier, être un homme à part entière et abandonner Leidental à son triste sort.

> Moi, Itamar Yaacobi, âgé de de quarante ans, déclare que je viens de me rendre compte que je suis né pour vivre. Dès ce soir, je mettrai fin à l'amitié avec mon bon ami Leidental. Je ne boirai plus de thé chez lui et je ne jouerai plus au domino avec lui. Je lui ferai mal et je l'anéantirai, j'assénerai un coup à son amitié et je le laisserai seul pour qu'il sache quelle est sa place et quelle est la mienne. Je lui ferai mal et je l'anéantirai, je l'anéantirai et je lui ferai mal[5].

Un peu plus tard, Yaacobi annonce à Leidental ébahi qu'ils ne sont pas faits de la même texture, ce qui veut dire, bien évidemment, que Yaacobi est fait pour être le maître et Leidental pour être l'esclave. Il ne veut plus entendre parler de lui. Aussitôt dit, aussitôt fait. Yaacobi se précipite dans la rue où il voit une femme pourvue d'un énorme arrière-train qui l'attire. Tout en abordant la femme, il continue à persécuter Leidental de ses sarcasmes, et celui-ci, rongé par le désespoir, essaie, en vain, de donner le change. L'inconnue poursuivie par Yaacobi se vante d'être surnommée « gros cul ». Elle gifle le prétendant, ce qui, aux yeux de Yaacobi, la rend plus désirable encore, si bien qu'ils finissent par se marier. Le pauvre Leidental, toujours à la trace de son ami, n'ayant rien à offrir au couple, arrive à la noce, enrubanné, et s'offre lui-même en cadeau de mariage. Il devient, de son propre gré, l'homme à tout faire de la maison, et tout va pour le mieux aussi

[3] Nurit Yaari, *Le théâtre de Hanokh Levin*, Paris, Éditions Théâtrales (2008). Introduction, p. 9.
[4] Hannah Arendt, *On Violence*, edition Allen Lane. The Penguin Press (1970), p. 40.
[5] *Yaacobi et Leidental*. Je traduis de l'hébreu.

longtemps que « gros cul » gouverne son époux. Le jour où elle a le malheur de s'abaisser devant lui, il la quitte. Il va retourner auprès de son vieux compagnon, mais Leidental, armé d'une valise, lui annonce son intention de quitter les lieux. Tels Didi et Gogo dans *En attendant Godot,* les deux *shlemiels* en restent là.

Hefetz, composé et mis en scène la même année 1972, est une pièce plus féroce encore. Le titre en dit long. En hébreu, *hefetz* signifie objet, et il s'agit bien dans cette pièce de l'homme objet dont la réification se poursuit jusqu'à sa défenestration. Hefetz vit depuis dix-sept ans dans une famille dont il est le lointain parent. La famille est composée d'un couple dont la fille, Fogra, est sur le point de se marier. Le père de Fogra, mortifié par sa femme et surtout par sa fille, clame haut et fort qu'il est un homme heureux tandis que Hefetz, lui tambourine-t-il sans cesse, et malgré ses dénégations, est un homme malheureux. Les parents vont rejoindre leur fille et son fiancé sur le point de célébrer leur noce, et Hefetz, dépité, l'apprend à la dernière minute alors qu'il s'est occupé de Fogra petite, et il en attendait plus de considération. Pour se venger, il menace de se suicider au mariage, tout en croyant qu'on l'en empêchera. Mais Fogra, outrée qu'on ose prendre des décisions sans son consentement, non seulement ne l'en dissuade pas, mais le pousse du haut de la terrasse à sa mort sans éprouver le moindre scrupule.

Nous sommes ici aux antipodes de la convention de la comédie classique où une injustice initiale est réparée, *in extremis*, lorsque l'empêcheur de tourner en rond est neutralisé dans un monde rentré dans l'ordre. Le genre comique de Hanokh Levin, en revanche, met le spectateur face à une lutte sans merci pour le pouvoir qui ne s'obtient que par la violence et au prix de la réduction de l'autre en inférieur sinon en sa réification totale. On pourrait dire que Levin, qui a fait des études de philosophie, applique ici, dans une certaine mesure, la thèse de Sartre, dans *L'être et le néant*, et dans *Huis clos*, de l'inévitabilité foncière de l'objectivation de l'un, dans le conflit entre mon être et celui d'autrui.

Mais pourquoi tant de hargne ? Contrairement à Samuel Beckett, auquel on a souvent comparé Levin, seule l'apparence grotesque des personnages rappelle ceux du théâtre de l'auteur irlandais dont les pauvres hères éveillent la compassion. Levin en veut aux bourreaux, mais aussi aux victimes qui se vengent, quand l'occasion se présente, sur plus faible qu'eux. C'est ainsi que Hefetz, par exemple, mortifie la serveuse du bistrot, secrètement amoureuse de lui. Au critique du théâtre du journal *Haaretz,* Michael Handelsaltz, Levin confie, lors de la création de la pièce : « Ce qui m'intéresse, c'est leur méchanceté, leur besoin de s'humilier mutuellement, de s'exploiter : là sont les aspects qui me captivent »[6]. Comment expliquer le sadisme de cette profession de foi ?

L'enfant rêve, une pièce écrite par Hanokh Levin en 1990 et créée en 1993, nous donnera peut-être la clé de l'énigme. Sans entrer dans l'analyse circonstanciée de cette tragédie à l'humour cinglant, rappelons que la première scène présente un enfant endormi sous le regard tendre de ses parents, mêlé d'espoir et d'inquiétude. Mais ce tableau prometteur est brisé par l'invasion des bourreaux et des victimes,

[6] Cité par Nurit Yaari, *op. cit.*, p.41.

et le sadisme, la peur et le carnage ressemblent, à s'y méprendre, au cauchemar de la Seconde Guerre mondiale.

Hanokh Levin est né à Tel Aviv en 1943, ses parents avaient émigré à temps de Pologne dans la Palestine à mandat britannique, mais la majeure partie de leur famille, appartenant à la lignée la plus célèbre des rabbins polonais, a été massacrée par les nazis. Le petit Hanokh a dû être le témoin involontaire des récits du génocide des juifs pendant les dernières années de la guerre, et surtout, après la guerre, à l'arrivée des rares survivants des ghettos et des camps de la mort. En a-t-il été définitivement traumatisé ? Sauf erreur, la férocité de la violence dans le milieu social du théâtre de Levin s'expliquerait, sans difficulté, par ce qu'il avait observé dans les conflits, à la création de l'État d'Israël, entre les juifs de la diaspora, indésirables, blessés et humiliés, incapables de tenir tête au nouveau juif, *le sabra*. Ce nouveau juif conquérant ne comprenait pas encore ceux qui s'étaient laissés conduire à « l'abattoir comme des moutons », et méprisait les pauvres diables en conséquence. Sinon, Levin aurait-il nommé un personnage à l'échine baissée, Leidental ou Hefetz ? Cette hypothèse est-elle viable ? Nous ne le saurons jamais. Hanokh Levin est mort d'un cancer, en 1999, emportant sa colère intacte dans la tombe.

Thérèse MALACHY
Université Hébraïque de Jérusalem

‘ARFIA : PORTEUSE DE FEU ET CRACHEUSE DE MOTS TORCHES ! *MILLE HOURRAS POUR UNE GUEUSE* DE MOHAMMED DIB

Voici, le traître s’enfuit le long du champ
Celui qui lui jettera la première pierre
C’est le mort, pas le vivant.
(Nathan Alterman)

Après chaque guerre
Quelqu’un doit faire le ménage
Une remise en ordre
Ne se fera pas seule.
(Wislawa Szymborska)

Mohammed Dib (1920-2003) occupe une place majeure dans la littérature maghrébine d’expression française. Il en est l’un des pères fondateurs. Son œuvre a souvent été couronnée par de prestigieux prix littéraires[1]. Sa renommée d’écrivain talentueux lui vient de la puissance de son travail d’écrivain, de son hybridité culturelle entre deux mondes et de son verbe percutant. En effet, visionnaire et lucide, constructif et profond, prolifique et polymorphe sont les maîtres mots qui le qualifient et que lecteurs et critiques s’empruntent et recyclent en investissant son œuvre universelle. Son intérêt sans cesse grandissant pour la personne humaine perle à travers une écriture de creusement et de ressassement. Ainsi, d’un ouvrage à l’autre, les investissements de Dib dans l’humain s’étoffent et se diversifient, s’approfondissent et s’intériorisent. La famille, la femme, la liberté, la dignité humaine forment le noyau central des architectures verbales qu’il échafaude.

Mille hourras pour une gueuse[2] est la seule véritable pièce de théâtre écrite par Mohammed Dib. À l’instar de la littérature algérienne qui voit le jour sous le joug colonial et qui se constitue en contrepoint à son pouvoir, l’œuvre théâtrale – écriture et représentation – s’affirme donc comme un art de combat et comme une voie/voix percutante de l’engagement politique. Ahmed Cheniki, par exemple, n’hésite pas à parler d’un théâtre d’urgence[3] qui, dans l’imaginaire du lecteur con-

[1] Prix Fénéon 1952, Prix de l’Union des écrivains algériens 1966, Prix de l’Académie de poésie 1971, Prix de l’Association des Écrivains de langue française 1978, Grand Prix de la Francophonie de l’Académie Française 1994, attribué pour la première fois à un écrivain maghrébin, Prix Mallarmé 1998 pour son recueil de poèmes *L’Enfant-jazz*.
[2] Mohammed Dib, *Mille hourras pour une gueuse*, Paris, Seuil, 1977.
[3] Cf. à ce sujet : Ahmed Cheniki, *Le théâtre en Algérie. Histoire et enjeux*, Aix-en-Provence, Ėdisud, 2002.

temporain, fait écho à la « littérature de l'urgence » des années 90, celle qui dénonce avec vigueur la barbarie islamiste. Toute écriture algérienne trouve son fondement et sa raison d'être dans la lutte, armée ou idéologique, contre une force ennemie ou issue d'une violente querelle intestine. C'est donc « l'urgente urgence » qui impulse l'œuvre de fiction ou/et de réflexion. Toutefois, la puissance de l'imaginaire dibien fait notamment appel à l'allégorie, au monde onirique, au fantastique qui permettent une écriture constamment renouvelée.

Cette pièce de théâtre s'insère dans le mouvement de la littérature contestataire des années 70[4]. C'est le récit de la postindépendance, le désenchantement qui s'ensuit et la profonde désillusion qui met à nu la trahison des valeurs révolutionnaires, la confiscation du pouvoir et l'enterrement de l'idéal. Dib rédige cette histoire (*Mille hourras pour une gueuse*)[5] avec ses personnages principaux en deux versions : la version romanesque avec *La Danse du roi*, publié en 1968, et la pièce de théâtre, publiée en 1977, mais écrite dès 1963, tout juste une année après l'indépendance, c'est dire combien l'auteur est visionnaire ! Selon lui, les deux ouvrages ne sont pas une réécriture l'un de l'autre. Ils sont menés parallèlement et conjointement. Pourquoi donc ce doublon scripturaire ? Cette surimpression de l'histoire relève-t-elle d'un procédé spéculaire gratuit ?

Rappelons que la gourmandise littéraire de Dib est insatiable. En effet, il est poète, romancier, conteur, nouvelliste, critique littéraire et auteur de théâtre. La déconstruction du seuil générique et le mélange des genres participent de son écriture francophone, ce qui parfois déroute le lecteur. En effet, des répliques théâtrales s'enchâssent dans le texte romanesque, les monologues et les dialogues sont souvent précédés de formules introductives, la sagesse populaire, par le biais d'une sentence proverbiale, ponctue parfois les propos des personnages. Mais la reproduction d'une histoire, dans deux cadres formels différents, n'est-elle pas pour Dib, une manière de souligner et de surligner la force des faits ? La danse qu'il mène du texte romanesque à la scène – et/ou vice-versa – n'est-elle pas motivée par la gravité du sujet qui maintient son auteur dans la voix de l'engagement ? « Il a été Africain quand il le fallait », se plaît-il à rappeler. En effet, son acuité à disséquer et analyser les dérives de la situation politique postindépendance sont une manière de traduire sa vigilance et de marquer son vif intérêt pour les événements de l'après-guerre et ses désillusions.

Par ailleurs, le recours au théâtre n'est-il pas une opportunité pour l'auteur de toucher un public différent ? Si le roman concerne en général des personnes « instruites », la pièce de théâtre, par son phrasé populaire et son accent dialectal,

[4] Parmi les œuvres contestataires du pouvoir, nous pouvons citer : *Le Muezzin* de Mourad Bourboune, (1968), *La Répudiation* de Rachid Boudjedra (1969) et *L'Exil et le désarroi* de Nabil Farès (1976).

[5] *Mille hourras pour une gueuse* a été mis en scène par Raphaël Rodriguez en 1977, au Festival d'Avignon.

tire sa sève de la tradition maghrébine et, de ce fait, s'adresse à un public bien plus large. Dib s'explique sur cette écriture en stéréo, au micro de Pierre Montmory :

> Tout d'abord, on ne peut pas dire que j'ai tiré la pièce *Mille hourras pour une gueuse* du roman *La danse du roi*. On peut aussi bien dire que j'ai tiré le roman de la pièce, lui-même, c'est-à-dire que j'ai composé les deux choses pratiquement en même temps, alors, sur deux registres différents ; alors que le même thème, les mêmes thèses, plus exactement, se traduisent sous forme romanesque d'un côté, ce qui a donné lieu à la naissance de *La Danse du roi* mais, simultanément, je voyais la pièce se former, se constituer […]. Ce sont mes observations sur l'état des choses du moment et la réflexion que l'on pouvait mener [qui] m'ont conduit à penser que déjà, à l'époque, cette révolution était un échec. […]. Voilà l'enseignement que j'ai tiré moi-même des événements, de la situation, de ce moment-là en Algérie. […] qu'il y a des leçons qui concernent assez largement beaucoup de gens tout en se rapportant à un état de fait déterminé, localisé, etc. La signification peut être valable pour d'autres gens que les personnes concernées[6].

Ainsi, l'écriture, dans tous ses états, traduit un monde en mutation. Elle devient le support le plus expressif et le plus largement partageable des inquiétudes de son auteur, ses peurs et ses visons-prévisions. Le caractère itératif des productions littéraires n'est pas une simple piqûre de rappel, ni une vaine reprise d'éléments textuels disséminés en fragments dans l'œuvre, même si, par endroits, les mêmes personnages, avec les mêmes répliques, réapparaissent. L'itération, tout en étant un enrichissement, une augmentation et l'approfondissement d'une réflexion, traduit immanquablement une hantise, voire un traumatisme de son auteur. D'ailleurs, ces deux architectures ne font-elles pas partie d'un ensemble d'ouvrages dibiens tels *Dieu en Barbarie* (1970) et *Le Maître de chasse* (1973) qui mettent au cœur de l'écriture la critique acerbe de l'Algérie des lendemains qui déchantent et l'idéal bafoué ? Les conditions d'écriture traduisent le réel, dans ce qu'il a de plus violent, de plus terrifiant, voire de plus abject. En effet, au menu thématique, la violence, dans toutes ses acceptions – physique, morale et verbale –, ses corollaires – la terreur et le cri, les massacres et la mutilation, l'humiliation et la mort – forment une constellation, accentuant de la sorte le tragique de la situation.

Notre travail s'articulera autour de la manifestation des violences passées-présentes, de la terreur qui en découle, des cris qui avertissent de l'insensé : ceux d'un peuple malheureux, familier de la douleur qu'il traîne comme une malédiction à travers les âges. Nous nous intéresserons ainsi à l'expression de la violence à travers l'aspect formel du texte. Nous verrons comment la construction syntaxique du titre scelle d'emblée le destin du personnage dans la violence, l'annonce et la

[6] Pierre Montmory, Interview de Mohammed Dib (2016).

dénonce. Puis, nous suivrons sa permanence, sa variation et son acmé à travers les cinq séquences constitutives de la pièce.

La violence en exergue

Entre le titre et l'organisation scénique de la pièce, la violence se révèle comme un fil conducteur, tissant la trame textuelle et en imposant le ton. En effet, dès le titre, *Mille hourras pour une gueuse,* la violence comme fatalité pèse sur les personnages, principalement sur 'Arfia. La noble maquisarde est appelée « gueuse ». Ainsi, d'un prénom mélioratif signifiant « celle qui sait », qui possède la connaissance des choses et des hommes, elle passe pour une gueuse. De ce fait, le traitement de la question du nom propre en littérature nous interpelle. En effet, pour forger un caractère, pour le doter un tant soit peu d'une épaisseur psychologique et pour insuffler une certaine cohérence au héros, dans l'accomplissement de ses tâches, le prénom joue un rôle prépondérant. Le choix de son appellation devient ainsi une entreprise cruciale, relevant de l'onomastique littéraire. Pour Vincent Jouve, le nom propre ancre la fiction dans le réel en le mimant :

> L'être du personnage dépend d'abord du nom propre qui, suggérant une individualité, est l'un des instruments les plus efficaces de l'effet de réel. Lucien Leuwen, César Birotteau, David Copperfield doivent d'abord leur densité référentielle à ces noms complets qui miment l'état-civil[7].

'Arfia se découvre ainsi marginalisée par le nouveau pouvoir en place. Seulement, si elle s'avoue trahie, elle ne s'avoue pas vaincue ! Sa mission n'est donc pas totalement accomplie. Elle reprend du service au nom de l'idéal détourné. 'Arfia a voix au chapitre, de par sa légitimité historique. Son noble combat devait déboucher sur une vraie libération mais, aujourd'hui, elle comprend que la révolution n'est pas terminée et le fait savoir. Elle sillonne les rues avec ses acolytes, se signale pour prévenir de l'insensé : cette ombre opaque qui recouvre insidieusement le pays et fait écran au soleil tant espéré.

Ainsi, la porteuse de feu s'affirme tout au long de la pièce en maîtresse de « mots balles, de mots arcs, de mots torches » (expression fanonienne), veillant, éveillant et réveillant les quiétistes, levant le voile sur les cécités et s'instituant par ailleurs en « transmetteuse » de la mémoire. C'est pour elle un devoir citoyen que de prendre en charge ses spectateurs : « Puisqu'ils sont là, on va s'occuper d'eux »[8], dit-elle : ce qui sous-entend qu'on va leur ouvrir les yeux, leur dire toute la vérité et leur révéler tous les mensonges. Cette idée est récurrente et 'Arfia revient souvent sur son rôle et ses responsabilités envers les autres. Le dialogue avec

[7] Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 89.
[8] Mohammed Dib, *Mille hourras pour une gueuse*, *op. cit.*, p. 34.

Babanag situe les deux personnages aux antipodes l'un de l'autre. Arfia, qui veut avertir l'insensé, lui lance : « Il faut qu'ils se réveillent […] faut quand même qu'ils ouvrent les yeux ! » Et, frileusement, Babanag de rétorquer : « C'est trop dur pour eux, se réveiller ! Et peut-être qu'ils n'y tiennent pas. […] Ils les ouvriront, leurs yeux. Tant que tu voudras. Mais en dedans, ils continueront à dormir »[9]. Par ailleurs, elle répète à Babanag, qui se plaint de son sort : « Faut jamais s'arrêter au beau milieu quand on a commencé une bonne action »[10]. Ainsi, son action armée se mue en dénonciation avec une mise en regard de l'Histoire volée de tout un peuple, jetant ainsi l'opprobre sur les perversions politiques. Suivie de sa cohorte de laissés pour compte, elle élit domicile en marge de la ville, signant de ce fait son refus de la compromission et affirmant aussi sa fidélité aux engagements pris, afin d'honorer la mémoire des martyrs : ses compagnons d'armes.

'Arfia conte aux spectateurs l'épopée des maquisards : sa vie de combattante et celle de ses compagnons morts pour la Cause. Et, au même moment, elle déroule le présent de misère et de vexation du petit peuple. Elle cumule donc les savoirs et multiplie les connaissances. Elle rappelle le passé, décrypte le présent et prédit l'avenir. Il y a une cohérence entre le nom et la femme nommée, une symbiose entre l'être et ses actes. Cependant, c'est en tant que gueuse qu'elle traverse toute la pièce : dès lors, le discrédit et l'anathème sont jetés sur sa personne. Non seulement on néglige de mentionner son prénom (le garant de son existence) mais on l'affuble d'un sobriquet dépréciatif. Elle est d'une part, niée dans son identité et, de l'autre, « folklorisée », raillée, subissant de la sorte la violence de la double négation : celle de son effacement physique et celle de son discrédit moral. Hier, être au passé glorieux, aujourd'hui, être indigne. De cheffe de file, de meneuse d'hommes, respectée et écoutée, la gueuserie dont on l'affuble fait passer 'Arfia pour coquine, friponne et miséreuse. On la ravale au rang de marginale perturbant l'ordre établi et contre qui il faut sévir. D'ailleurs, elle finit en prison puis est relâchée, considérée comme folle, donc irresponsable de ses actes et paroles. Elle est reléguée dans un monde parallèle où elle peut radoter et divaguer à satiété. Elle amuse la galerie, fait le pitre, dans une sorte de cour des miracles et récolte hourras et ovations, qu'on fait passer pour des chahuts d'enfants sans conséquences mais qu'il faut tout de même réprimer.

Cette violente négation de 'Arfia est celle qu'ont subie les « porteuses de feu », les « poseuses de bombes », enrôlées dans la guerre de libération aux côtés des hommes et renvoyées à leurs foyers, recluses derrière les murs orbes du harem, sans égard, une fois l'indépendance acquise et confisquée par des êtres peu scrupuleux. Cette déconvenue est certes celle de tout un peuple mais la femme (« le continent noir du patriarcat ») en est doublement affectée. Ainsi, en jetant un voile sur sa personne, son combat et sa fidélité au pacte contracté avec les martyres et en faisant fi de sa détermination qui l'élève au rang de Juste, 'Arfia subit la violence

[9] *Ibid.*, p. 44.
[10] *Ibid.*, p. 50.

de l'anonymat. L'ignorance de son être, de sa valeur intrinsèque, la rend « invisible » et efface sa mémoire des mémoires. Plus personne ne se souvient d'elle. Désormais, elle est une gueuse au glorieux passé effacé, une déclassée errant sans domicile fixe, une revenante qu'hommes et bêtes s'entêtent à renier. Écoutons-la :

> Tu me vois là, devant toi, et je ne suis qu'une ressuscitée, moi aussi. Pas tout à fait vivante, mais une âme remontée de la maison des morts. Le jour où je suis revenue du combat et que je suis retournée au village, […] il ne s'est trouvé personne pour me reconnaître. Comme si j'étais plus personne. Même les chiens qui m'aboyaient après ne s'approchaient pas[11].

Par ailleurs, nous décelons un oxymore dans la syntaxe du titre, tant la formule nous semble contradictoire : Une gueuse mérite-t-elle réellement mille hourras ? L'appréciation du personnage suscite la curiosité car elle relève de l'inattendu. En effet, il y a comme un brouillage de repères. Rappelons à ce sujet que pour Anne Ubersfeld, l'espace théâtral est « le lieu de dépassement des contradictions, dépassement imaginaire ou synthèse dialectique selon les cas ; cette levée des contraintes fait de l'espace théâtral, l'espace par excellence de la liberté »[12].

Toutefois, cet assemblage de deux entités opposées tord le cou à la violence du sobriquet. Force est de constater que, bien qu'étant au bas de l'échelle sociale, sa qualité de femme ne la handicape pas pour dénoncer les exactions des nouveaux chefs, d'où les hourras. Dans un monde de muselés, une femme qui parle « vaut son pesant de poudre ! », dirait Kateb Yacine. En effet, 'Arfia crie à Babanag qui lui intime le silence : « Je parlerai quand je voudrai et je me la bouclerai quand j'en aurai envie. Ce n'est pas son existence qu'on reçoit en venant au monde, ni sa mort, mais son destin. Alors, j'ai peur de rien, ni de personne »[13]. Les hourras sont donc une reconnaissance de son courage et de sa singularité. 'Arfia : une femme qui a le mérite de dire tout haut ce que les Hommes taisent par peur et lâcheté, par fatalité et compromission. Ceux-ci se transforment en hommes de main, en caste de nervis, de sbires et de clientèle affidée à un pouvoir inique. D'ailleurs, aucun homme ne la soutient lors de son arrestation. Quant aux témoins de la scène, ils encouragent même les miliciens dans leur besogne, comme en témoigne le passage suivant :

> On n'a rien à dire. Tout est comme il se doit. […] Y en a qui fourrent leur nez dans ce qui ne les regarde pas. […] Tu viens au monde un jour et un autre jour tu casses ta pipe. Alors, pourquoi faire tant d'histoires ? […] tous seront sauvés ! […] celui qui a passé une triste vie de lâche […]. Celui qui a donné la sienne en sacrifice […]. Allez-y, camarades miliciens, je vous paie-

[11] *Ibid.*, p. 46.
[12] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Belin, 1996, tome 1, p. 104.
[13] Mohammed Dib, *Mille hourras pour une gueuse*, op. cité, p. 48.

> rai à boire quand vous aurez fini avec elle. […] Moi aussi. […] On ne peut plus être tranquille nulle part[14].

De surcroit, dans un monde déshumanisé où les hommes perdent tous leurs repères, 'Arfia, avec sa qualité de cheffe, recueille l'adhésion des siens malgré les cris et les insultes qui fusent. En temps de crise, il n'y a certes ni cris de joie, ni acclamations, ni ovations. 'Arfia comprend les débordements de sa troupe : « Il leur arrive même de faire les imbéciles. Ça se comprend ! Toutes ces journées passées à rester sur place, à se planquer, et marcher rien que la nuit. Alors, ils jouaient à être n'importe quoi, n'importe qui, sauf ce qu'ils étaient, sauf eux-mêmes »[15]. Cependant, elle reste leur seul repère. Slim, malgré son courage de maquisard, réclame sa protection et refuse de mourir seul dans la montagne. Il lui crie : « 'Arfia !... prends-moi la main […] tiens-moi la main »[16]. Babanag, quant à lui, voit en elle la mère protectrice ; il implore sa présence et sa protection : « T'es ma mère, pars pas. Je te suivrai ! Je te suivrai partout ! Trop tard, tu ne m'échapperas pas !... Attends-moi… me laisse pas ! »[17]

Ainsi, le titre choisi par Dib répond à une économie du récit. En peu de mots, il dit l'essentiel, oriente la lecture, suscite l'intérêt et crée parfois le trouble. Comment l'organisation scénique se charge-t-elle de l'expression de la violence ?

L'héritage de la violence en crescendo

Mille hourras pour une gueuse, pièce de théâtre, en cinq séquences, oscille entre passé, présent et vision fantasmagorique du futur. Le découpage scénique met l'accent sur la détresse des hommes. Ainsi, dans les quatre premières séquences, les violences alternent entre le quotidien des maquisards dans la montagne et celui des abandonnés qui vivent en marge du système présent. D'une séquence à l'autre, d'un espace à l'autre, d'un temps à l'autre, il n'est question que de survie ! Les similitudes entre la survie dans la montagne en temps de guerre et la survie en pays libéré sont exacerbées par un effet miroir qui renvoie les images de la douleur, de la violence et de la terreur. D'une époque à l'autre, la mal-vie, imperturbable poursuit son œuvre de fauche. Le temps semble immuable, figé et sans espoir, contrairement au malaise et au désespoir qui vont grandissant.

Dans son monologue intérieur qui peu à peu se mue en discours à l'attention de l'assistance, 'Arfia s'autorise à raconter ce qu'elle a sur le cœur et qui reste présent à son esprit, comme au premier jour. Sa mémoire traumatique est toujours aussi active et son passé la pousse à parler. Le jeu de l'aparté et le geste

[14] *Ibid.*, p. 120-122.
[15] *Ibid.*, p. 15.
[16] *Ibid*., p. 117.
[17] *Ibid.*, p. 52.

achèvent de rendre crédible son discours : « Après tout, pourquoi pas ? Pourquoi ne reprendrais-je pas toutes les choses que j'ai déjà racontées ? […] je sais comment elles se sont passées. […] elles sont toutes ici (*elle pose ses mains sur sa poitrine*) et comme à la minute où elles se sont passées »[18]. Dans son évocation du passé, la violence n'est pas le fait direct de la guerre. Les maquisards sont en proie à la violence des éléments naturels : l'hostilité de la nuit dans la montagne, le vent et le froid, la faim et le manque, la fuite et l'errance sont éprouvants. Poursuivis par leurs assaillants, les maquisards sont acculés dans cette nature inhospitalière. Vivant en marge des hommes, ils adoptent un autre cycle de vie : ils se cachent le jour et ne marchent que la nuit afin de ne pas se faire repérer et prendre. Seulement, la nuit attend sa proie et ne les épargne point ! En effet, la nuit dans la montagne est une grande épreuve physique et morale. Les hommes sont pris entre l'armée coloniale qui « veut leurs peaux » et la montagne monstrueuse qui les avale dans la nuit noire, les enserre comme dans un étau. Loin d'être une alliée, non seulement elle les isole, les inquiète, les terrorise mais elle les entame, leur arrache la peau et les réduit à l'état de squelettes vivants. Son pouvoir maléfique, elle le doit à sa capacité de métamorphose. En effet, elle se solidifie en muraille infranchissable qui les cerne de tous côtés. Elle est dure et froide, tantôt de pierre et tantôt de glace. Elle est agressive et ses coups sont craints. Elle multiplie les sévices : de force minérale, prête à exploser pour les engloutir, elle se métamorphose en animal féroce qui mord, griffe et pince. Et, pour plus de férocité, 'Arfia est perfide puisqu'elle épargne les ventres qui crient famine et torturent l'affamée :

> La nuit était fermée devant nous, derrière, de tous les côtés. Une muraille, oui, une muraille. De pierre, de glace. On s'attendait à chaque pas qu'elle nous pète au nez. Et c'était plutôt quelque chose qui mordait. Pis : ça avait des pinces. Pis : ça avait des griffes. Là-dedans, oui, oui, vous étiez réduit à rien, ni pieds, ni mains, ni côtes, ni jambes. Vous perdiez tout sauf le ventre. Ça vous déshabillait de la chair et vous laissait le bois mort des os, sauf le ventre[19].

Ainsi, elle ne rejoue pas la scène funeste de la nuit coloniale où les combats font rage, où tous les coups sont permis. L'ennemi est présent, par touche, comme si son agression était intégrée par les mentalités, Sa violence semble attendue, donc dominée et maîtrisée. Qu'il soit féroce et ne fasse pas de quartier est un postulat admis de tous. À eux de contrecarrer ses coups, de harceler sa patience, de frapper et viser juste sans se faire prendre ! En effet, par temps de guerre, les maquisards se prêtent au combat de façon presque religieuse. Dans leur croyance, ils s'oublient en tant qu'hommes pour servir la communauté et la sortir de l'impasse. Ils luttent avec abnégation, déroulent consciencieusement leur « rocher de Si-

[18] *Ibid.*, p. 11.
[19] *Ibid.*, p. 12.

syphe ». C'est l'expression de l'espoir porté par ces hommes valeureux, conscients de leur mission et heureux d'accomplir leur devoir commun, d'aller au bout de leurs idées. Ils sont animés par un idéal et portés par l'espoir de lendemains meilleurs. 'Arfia traduit ainsi l'état d'esprit de tous : « C'était au temps où les hommes tombaient comme des mûres au mois d'août. Toujours ce temps-là. On aurait dit que la terre voulait reprendre son bien. Et ça nous paraissait juste. Parce que la liberté, c'était alors notre fête »[20]. Les seules fois où l'ennemi est évoqué, c'est quand 'Arfia plante le décor pour situer le tragique de la mort qui les guette et finit par les cueillir. Ou encore, à travers les stigmates des sévices, quand, par exemple, Slim dit sans fierté et avec beaucoup d'humilité à Bassel : « je suis un peu abîmé, mon capitaine, c'est vrai. Je n'ai pas pu faire autrement. […] Oh la la ! Ils m'ont secoué les puces et tout ce qu'ils m'ont trouvé dessus »[21]. Quand Bassel l'interroge sur sa rocambolesque évasion de prison, il relate l'épisode avec un peu d'humour : « […] Ma parole, mon capitaine, je me suis carapaté tout seul ! […] Sur mes quatre pattes même, de devant et de derrière, pour grimper jusqu'à vous »[22].

Cependant, si l'emprisonnement et le châtiment corporel restent le prix à payer pour être indépendants et que, en toute objectivité, des hommes libres consentent à ce sacrifice, la violence de la montagne leur est insupportable car insurmontable. Elle agit contre eux et semble être en bonne intelligence avec l'ennemi. Comme si la force de frappe coloniale lui déléguait tous ses pouvoirs pour sévir à sa place dans ce *no man's land*. Son déchaînement « broie le cerveau ». Son silence « écrase les oreilles […], comme une chose qui est là. Tout près de toi. Une chose, nom de Dieu !, qui attend, et attend, et attend, et tu ne sais pas quoi… ». C'est un monstre qui les enveloppe et les suit à la trace : « Elle a l'air de marcher quand nous marchons, de s'arrêter quand nous nous arrêtons. On dirait qu'elle va nous suivre comme ça jusqu'à notre dernière heure »[23]. Une vraie fatigue morale s'empare de la troupe qui lutte sur deux fronts, contre la coalition ennemie. La terreur et la peur finissent par les habiter et tout effort de lutte contre la monstruosité de la montagne leur semble vain : « Et tu peux rien faire ! Tu peux pas te lever et lui cracher dessus ! Bien sûr, tu peux toujours y aller ! Tu peux gueuler ! Tu peux y jeter toute ta salive ! Tout se perdrait là-dedans ! »[24]. Par ailleurs, les hommes sont fatigués de cette vie d'errance et de terreur. Et ce ras-le-bol se traduit par l'incohérence de leur comportement. En effet, ils cèdent au découragement, veulent tout et son contraire. Slim, par exemple, refuse d'avancer et crie à 'Arfia : « Laisse-moi ici et fous-moi la paix. […] jusqu'où il faudrait aller pour qu'on te foute la paix. […] Je crève de froid, pouvez-vous le comprendre ? »[25]. Par ailleurs, quand la

[20] *Ibid*., p. 11.
[21] *Ibid.*, p. 17.
[22] *Ibid.*, p. 16.
[23] *Ibid.*, p. 64.
[24] *Ibid*.
[25] *Ibid.*, p. 20-21.

troupe avance sans lui, il pleure : « Je ne veux pas mourir seul ! On a toujours besoin de quelqu'un qui vous pardonne. 'Arfia, je ne veux pas mourir seul dans cette montagne. […] Mais je veux quand même pas rester seul dans cette montagne »[26].

Il y a une résonance entre l'espace et les hommes qui l'habitent. L'hostilité des lieux, la dureté de la vie fait sauter tous les verrous de la convivialité. Ainsi, les hommes perdent de leur flegme et de leur urbanité en s'invectivant les uns les autres. On répète à Slim qu'il est un âne, un idiot, un peu dérangé. Nemiche, quant à lui, ose s'en prendre violemment à sa génitrice : « Putain, celle qui t'a chié ! Ferme ta grande gueule ! Ferme-la, on va l'entendre jusqu'à la lune ! »[27]. Babanag subit les foudres de 'Arfia qui l'invective durement : « Pourquoi qu'elle n'a pas serré les jambes sur toi, ta mère, pour que tu ne puisses jamais lui échapper ? Y aurait eu un bâtard de moins ! »[28]. Quant à elle, son rôle de cheffe ne l'épargne pas non plus de la violence. Assez régulièrement, elle est traitée de « salope, de belle roulure… »[29]. Des actes de rébellion et d'insubordination sévissent au sein de sa troupe. La dénonciation et la trahison menacent sa cohésion. 'Accusée de meurtre, 'Arfia finit au poste de police.

La solidarité et l'entraide font souvent défaut. Slim dont les pieds gelés sont déjà dans la tombe et dont les délires et les visions fantomatiques annoncent sa fin de vie, crie de façon terrifiante : « Garez-vous… Ils rappliquent de tous les côtés… Lààà ! làà à ! Au-dessus de ta tête ! Dans tes cheveux ! Écoute comme… haaa… comme ils piaulent… »[30]. Et 'Arfia, imperturbable, donne ses ordres et mène ses hommes à la baguette : « Tu vas te lever et marcher ! […] tu te lèves oui ou non ? »[31]. Alors qu'il agonise, terrifié par la solitude qui le guette, 'Arfia lui annonce de façon brutale son abandon : « On est en plein pétrin, Slim. Y en aurait qu'un qui sauverait sa peau, ce serait toujours ça de gagné. ». Et à Nemiche d'enfoncer le clou : « Toi, t'es fini, de toute façon ! »[32]. Par ailleurs, en proie à la faim qui les tenaille, les hommes font des rêves éveillés. Ainsi, Slim mime une scène de repas : « *Slim* […] *fait semblant de dévorer quelque chose dans ses mains réunies en calebasse* […] *Il renfonce la figure dans ses mains et refait marcher ses mâchoires* »[33]. Bassel entre dans son jeu : « Cale-toi bien le ventre, mon ami. Vas-y, ne te gêne pas : il y en a encore »[34].

Les vicissitudes de la guerre ne se limitent donc pas au combat. Les mauvaises conditions de vie (la précarité et la promiscuité), l'errance et la nuit accen-

[26] *Ibid.*, p. 117.
[27] *Ibid.*, p. 21.
[28] *Ibid.*, p. 79.
[29] *Ibid.*, p. 27-28.
[30] *Ibid.*, p. 58-59.
[31] *Ibid.*, p. 29.
[32] *Ibid.*, p. 56.
[33] *Ibid.*, p. 16.
[34] *Ibid*.

tuent ostensiblement la violence et génèrent un climat de terreur, de souffrance physique et morale et d'agressivité au sein du groupe. Les conditions climatiques orchestrent et fédèrent l'indomptable violence[35].

Cependant, la paix n'apporte pas son lot de consolation. Les hommes vivent un présent de misère. La colère de 'Arfia gronde car il y a escroquerie et trahison : l'advenu ne reflète pas l'effort consenti ! Face à la mal-vie qui se prolonge, le désespoir d'aujourd'hui est incarné par des êtres déshumanisés, des laissés-pour-compte, en marge de la société et souffrant des mêmes affres que les montagnards poursuivis par l'ennemi. Ainsi, ce qui était admis devient insupportable. 'Arfia rappelle à l'assistance le discours en vigueur des nouveaux dirigeants qui continuent à faire « suer le burnous » :

> Y en a, des gens, qui vous rebattent les oreilles, vous soûlent de discours ! Mais qu'est-ce qu'il en sort ? La même rengaine, la seule qu'ils connaissent : Il faut des sacrifices, il faut que le peuple se sacrifie ! […] Ah ! Le peuple ! Il est juste bon pour mourir dans les montagnes et se serrer la ceinture ! Mais pour profiter de la vie, il n'est jamais assez bon[36] !

Face à ce discours propagandiste, 'Arfia a des réponses toutes prêtes et sa violence verbale ne ménage personne. Elle dénonce les planqués et les voleurs :

> On pourrait leur répondre : « Pourquoi pas ? Justement on aimerait que quelqu'un nous montre comment. Vous ne voudriez pas nous montrer comment on doit s'y prendre ? […] Votre exemple serait utile au peuple ! Rien qu'avec des miettes qui tombent de votre table, y aurait de quoi nous nourrir tous. Vous ne voudriez pas commencer[37] ?

D'une séquence à l'autre, les hommes perdent de leur fierté. En effet, ils s'habituent à la médiocrité, acceptent l'humiliation en courbant l'échine par peur des représailles. « Tais-toi ! Tais-toi, malheureuse […]. On pourrait l'apprendre et tu te ferais boucler ! T'aimes les histoires, c'est sûr ! »[38], crie Babanag à 'Arfia. Ainsi, l'ancienne maquisarde mène un combat solitaire contre tous. Pour la discré-

[35] Dans *Pêcheur d'Islande*, Pierre Loti décrit cette fatigue des hommes face au déchaînement des éléments naturels qui harcèlent les hommes de bonne volonté : « À la longue pourtant, cela devenait une extrême fatigue, cette fureur qui ne s'apaisait pas, qui restait toujours à son même paroxysme exaspéré. Les rages des hommes, celles des bêtes s'épuisent et tombent vite ; il faut subir longtemps, longtemps celles des choses inertes qui sont sans cause et sans but, mystérieuses comme la vie et comme la mort » (Paris, Hachette, 1930, p. 64).
[36] Mohammed Dib, *Mille hourras pour une gueuse*, p. 34-35.
[37] *Ibid.*, p. 34.
[38] *Ibid.*, p. 35.

diter, on qualifie son action de « tapage ». Wassem et Babanag se liguent contre elle pour ridiculiser sa lutte présente : « Tu as tenu le maquis de Mlila ? C'est dur ? Bon. C'est fini tout ça. La révolution est faite ! Maintenant, il faut regarder vers l'avenir », lui lance Wassem et Babanag renchérit : « Oui, comprends-le, 'Arfia. […] Mais il y a toujours des gens qui continuent à s'agiter et à faire les farauds, n'est-ce-pas. Dans ton genre ! Tout juste dans ton genre, 'Arfia ! et qu'est-ce qu'ils y gagnent ? Je te demande un peu ! Personne ne les écoute ! »[39]. 'Arfia égrène un chapelet d'accusations contre ceux qui pensent que la révolution est terminée. En visionnaire, elle fait cette cynique prédiction : « C'est le passé ? On en parlera encore longtemps, mes enfants. Ça ne fait même que commencer ! ça va vous embêter peut-être, mais on en parlera de plus en plus ! […] La révolution n'est pas finie. Et vous voulez savoir autre chose ? […] la guerre non plus, elle n'est pas finie ! »[40]. Elle se déchaîne en un flot de paroles où tous en prennent pour leur grade. Babanag et Wassem deviennent les fossoyeurs de la révolution : « Alors, comme ça, vous l'avez enterrée ? […] Je vais te dire comment vous l'avez faite, toi et tes pareils : en préparant vos couteaux pour l'égorger. La révolution ! Parfaitement ! »[41].

Ces hommes de peu d'envergure sont les héritiers d'une histoire violente et peu banale, révélée par Babanag. Il s'accroche à 'Arfia, sa mère d'adoption, car il sait que s'il la perd il finira seul, ce qui le terrifie. Quand elle lui demande : « D'où que tu sors ? », il revendique sa bâtardise et la rupture de son ascendance paternelle. D'ailleurs, comme tous les Algériens, il est soumis au régime colonial qui a fait d'eux des fils de personne, des SNP (sans nom patronymique) :

> Je sors d'une nuit comme celle-là, c'est ma supériorité ! Chez-nous, le père n'a été que l'étalon qui a engrossé notre mère au passage. Jamais vu un père de près. Ce qui s'appelle un père. Enfants de notre mère, on a été que ça, nous ! […] Toi n'en plus t'as pas eu de père, crois pas. Du jour où le Français est entré dans ce pays, plus aucun de nous n'a eu un vrai père. C'était lui qui avait pris la place, c'était lui le maître. Et les pères n'ont plus été chez nous que des reproducteurs. Ils n'ont plus été que les violateurs et les engrosseurs de nos mères, et ce pays n'a plus été qu'un pays de bâtards[42].

Ainsi, Babanag et ses semblables ont grandi sans modèle masculin fort, qui leur aurait transmis les valeurs humaines qui auraient fait d'eux des hommes libres. À ce propos, Dib affirme :

> Ils sont en quête du père qu'ils n'ont pas eu à tuer. Le colonisateur s'en est chargé et de réduire ainsi les fils à un orphelinage généralisé ou à une forme

[39] *Ibid.*, p. 36-37.
[40] *Ibid.*, p. 38.
[41] *Ibid.*, p. 38-39.
[42] *Ibid.*, p. 76.

de bâtardise. La mère, une puissance tutélaire mais incomplète pour les accompagner sur le chemin de la vie[43].

Par ailleurs, le texte théâtral présente une scène où un fils haineux maltraite son père, le tient en laisse et lui lance des cacahuètes comme à un animal. Ce cas de révolte ne reflète pas la réalité. Jusque-là, les fils ont courbé l'échine devant les pères. Serait-ce un souhait de l'auteur qui aspire au changement ? « Tu n'as jamais été un papa. Tu n'as été qu'un singe lubrique ! Tout ce que tu as été capable de faire, c'est des momeries ! Alors, tu vas sauter et danser maintenant comme un sapajou. […] Tu ne vas pas recevoir une cacahuète pour rien. Saute et tu l'auras. Saute ! saute ! »[44].

Ainsi, d'une séquence à l'autre, l'errance et la précarité, le manque et le dénuement, l'humiliation et l'oppression se poursuivent. Cependant, aujourd'hui, cette violence faite aux hommes est intolérable car absurde. En effet, Babanag n'a pas à disputer aux chiens la pâtée : « Qu'est-ce-que ça peut faire ? Qu'on se remplisse d'abord la panse, nous, et tant pis pour les chiens […]. Manger c'est tellement extraordinaire ! C'est tellement formidable ! »[45]. Wassem ne doit pas chercher ses « trésors » dans une décharge : « *Wassem se relève* [de la décharge]*, coiffé d'une boîte de conserve vide.* […] *Il commence imperturbablement à se draper de vieux journaux et à passer des pneus usés autour du cou* »[46]. Quant à l'énergie de 'Arfia, elle aurait mérité d'être exploitée positivement au lieu que 'Arfia soit conduite en prison.

En effet, par l'entremise du jeu théâtral, la cinquième séquence réunit ceux d'hier et ceux d'aujourd'hui, martyrs et marginaux, pour un verdict cinglant. Ainsi, la déshumanisation présente des hommes, leur déchéance carnavalesque dénonce la barbarie du nouveau pouvoir qui excelle dans la reconduction des répressions et des humiliations, oublieux de l'idéal. Est-ce la fonction qui fait l'homme ou tout bonnement l'élève qui dépasse le maître ?

L'héritage de la violence va crescendo et est poussé à son paroxysme. Si, dans les quatre premières séquences, 'Arfia, narrateur omniscient, fait le récit de la survie des maquisards dans la montagne, la cinquième séquence convoque les martyrs et leur donne voix. Selon la devise latine : *Absentes Adsunt*, les absents sont présents, s'expriment et revendiquent leurs paroles, souvent interchangeables, car fidèles à l'idéal qui les anime. Dans *Mille hourras pour une gueuse*, la présence des morts relève de l'absurde : en effet, pour 'Arfia, « le vivant s'est couché et les morts se sont levés »[47]. Les vivants abdiquent donc et les morts reprennent du ser-

[43] Émission : *Mohammed Dib. Une vie, une œuvre,* Paris, France-Culture, décembre 2004. https://www.youtube.com/watch?v=TeYuqk04LBA
[44] Mohammed Dib, *Mille hourras pour une gueuse*, *op. cit.*, p.76.
[45] *Ibid.*, p. 42-43.
[46] *Ibid.*, p. 110.
[47] *Ibid.*, p. 112.

vice. Reviennent-ils pour poursuivre le combat, servir l'idéal et sauver les vivants ? En effet, toujours fidèles à eux-mêmes, les morts retrouvent leurs réflexes de fugitifs et, d'une même voix blanche d'outre-tombe, ils entonnent : « V'là que la nuit tombe. Faudrait voir à reprendre la route. Faudrait voir à déguerpir d'ici »[48]. C'est le signe que la guerre n'est pas encore finie, comme l'a prédit 'Arfia.

Par ailleurs, par leur présence, les revenants sortent de leur réserve, brisent le silence de l'oubli qui les enveloppe et imposent leur souvenir aux vivants. En effet, Slim pose les interrogations suivantes : « Pourquoi qu'elle n'existerait pas pour moi aussi, cette journée ? Pourquoi que je n'aurais pas le droit de demander encore un peu de vie ? »[49].

Les blessures, la torture, la mutilation et la mort dévoilent la vulnérabilité des corps ; cependant, le mental des hommes est fidèle aux engagements pris. Le corps lâche et se dégrade, la volonté continue de revendiquer. Les traces des sévices sur leurs corps parlent d'elles-mêmes. Les stigmates s'impriment sur la surface des corps et délivrent une lecture des rapports humains : une histoire faite de violence et d'agression. Le corps meurtri, tatoué de malheur, peut, pour Anne Denys-Tunney « […] s'écrire dans la mesure où, comme toute écriture, il possède sa grammaire propre et sa syntaxe »[50].

Cette mise en scène, bien que sommaire, fait du corps violenté une pièce à conviction irréfutable et constitue un plaidoyer à charge. Sans jouer la violence ni faire couler le sang sur scène devant les spectateurs, sans choc frontal des troupes ennemies qui s'agressent en direct, l'auteur prend le parti de dire la souffrance, de la nommer pour l'exorciser, de dénoncer la violence pour la juguler. En effet, ce corps supplicié doit être reconnu, vu et su. Le poids des mots donne corps à cette souffrance que les hommes s'infligent. Le langage capte l'attention et donne à la scène toute son intensité. La déshumanisation des hommes frappe les esprits et choque les mentalités. Les revenants accusent sans citer personne et la violence subie n'est pas passée sous silence. Elle s'offre aux regards de tous alors qu'elle n'a plus lieu d'être : le tribut est largement payé, d'où le tragique de la situation.

Ainsi, Slim n'exhibe pas ses blessures. C'est Nemiche qui parle de la mutilation de ses membres gelés par le froid : « Tes pieds, Slim. Tes pieds gonflés de pus. Tu sens déjà le cadavre. »[51]. La fin de 'Arfia, son emprisonnement et la désolidarisation des hommes accentuent la gabegie et annonce des heures troubles : la violence redoublera de férocité et tout restera à faire : « Le siècle se déshonore par cet acte de brigandage inqualifiable ! La postérité le jugera… sévèrement ! »[52]

[48] *Ibid.*, p. 113.
[49] *Ibid.*, p. 118.
[50] Anne Denys-Tunney, *Écriture du corps. De Descartes à Laclos*, Paris, PUF, 1992, p. 10.
[51] Mohammed Dib, *Mille hourras pour une gueuse*, *op. cit.*, p. 113.
[52] *Ibid.*, p. 97.

L'architecture de l'unique pièce de Dib est un théâtre dans le théâtre, son schéma séquentiel visualise la violence qui traverse le temps, malgré la volonté des hommes et leur sacrifice par amour de la liberté. Cette situation inique est génératrice de violence. Dès le titre, les fossoyeurs de la liberté discréditent les combattants en raillant leur cheffe de file : ils l'affublent d'un surnom, ils nient ses mérites passés, l'emprisonnent et jettent l'anathème sur sa santé mentale.

Dans *Mille hourras pour une gueuse*, le tressage des séquences est un entrecroisement de scènes du passé et du présent. Le paroxysme de l'absurde réside dans la scène finale où les morts et les vivants finissent ensemble. Entre hier et aujourd'hui donc, il y a une reconduction du malheur, générateur de violence. En effet, les mêmes mots se font entendre, les répliques voyagent de bouche en bouche, traversent le temps et retentissent comme des balles. Le dépouillement de la scène est un parti pris où la parole pèse de tout son poids et le jeu de lumière focalise toute l'attention sur l'intervenant. Ainsi, 'Arfia et ses acolytes avancent dans le rond de lumières qui laisse toute autre trace de vie dans le noir. Le silence, l'absence, le dénuement et les sévices physiques exacerbent la violence et la terreur et instaurent le chaos.

De l'incontrôlable violence d'une nature hostile à celle d'une violence verbale, dans une langue triviale, de la violence des lieux où les laissés-pour-compte meurent de faim, rêvent de manger et disputent aux chiens leur pâtée, au séjour devant un portail censé s'ouvrir sur un palais et qui en réalité abrite une décharge, la violence prend, de ce fait, de multiples visages. Elle s'exerce à l'égard du passé, le vidant de sa substance, contre le présent, avilissant ses hommes et vis-à-vis de l'avenir dont elle verrouille les issues. Les laissés-pour-compte traînent leur présent de misère comme une malédiction. Seules la parole et la mémoire peuvent changer la donne. La présence des martyrs, tout en dénonçant l'absurde de la situation, insuffle un sursaut d'énergie et un air de dignité susceptible de replacer « l'idéal » au centre de la vie. 'Arfia doit tout à ceux qui ne sont plus car rien pour elle n'est oublié. Elle répète à Babanag : « Et le sacrifice de Slim, et des autres là-haut, ça était pour rien ? »[53]

Il serait intéressant de situer les œuvres « engagées » sur un axe temporel allant de la postindépendance à l'actuelle « révolution du sourire », où les slogans des « vendredisants »[54] témoignent de la prégnance de l'injustice à éradiquer et de la violence à bannir. Les traumas du passé, l'effacement et les disparitions, la violence et les humiliations, la douleur et la terreur, la précarité et la misère harcèlent

[53] *Ibid.*, p. 44.
[54] Du verbe « vendredir », forgé par les manifestations du peuple algérien qui sort manifester tous les vendredis pour dire tous les griefs contre la « boutefliquie » (la clique à Bouteflika, président algérien « dégagé ») qui tente de se maintenir à « la casa del Mouradia », siège de la présidence (un clin d'œil au téléfilm *La casa de papel*, du réalisateur Alex Pina et qui était très suivi en Algérie, durant l'été 2018).

encore le présent et occultent le futur.'Arfia, aujourd'hui, a-t-elle des héritiers qui portent et relayent sa parole ?

Fatouma BENAMMAR-QUINTIN
Docteure en littérature française et francophone

Bibliographie :

* Arnaud, Jacqueline *et alii*, *Kalim (Hommage à Mohammed Dib)*, Alger, OPU, 1985.
* Bekkat, Amina et Bererhi, Afifa. *Mohammed Dib*, Alger, Tell, 2003, coll. "Lire", 2003.
* Bonn, Charles. *Lecture présente de Mohammed Dib*, Alger, SNED, 1988.
* Casas, Arlette, « Naissance du théâtre algérien : quelques repères », Cahiers de l'ENS, Meknès, Oualili, 1987, n° 2-3.
* Cheniki, Ahmed, *Le théâtre en Algérie*, Aix en Provence, Édisud, 2002.
* Dejeux, Jean, *Mohamed Dib, écrivain algérien*, Canada, Éditions Naaman, 1977.
* Denys-Tunney, Anne, *Écriture du corps. De Descartes à Laclos*, Paris : PUF, 1992.
* Dib, Mohammed, *Mille hourras pour une gueuse*, Paris, Seuil, 1977.
* Dib, Mohammed, *La Danse du roi*, Paris, Seuil, 1984.
* Dib, Mohammed, *Une vie, une œuvre*, Paris, France Culture, décembre 2004.
https://www.youtube.com/watch?v=TeYuqk04LBA
* Donizeau, Pauline et al., « Scènes politiques du Maghreb au Moyen Orient », *Théâtre/Public*, n° 233, 2019.
* Jouve, Vincent, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2007.
* Khadda, Naget, *Mohammed Dib, cette intempestive voix recluse*, Aix-en-Provence, Édisud, 2003.
* Loti, Pierre, *Pêcheur d'Islande* Paris, Hachette, 1930.
* Montmory, Pierre, 2016.
http://www.poesielavie.com/2016/11/le-theatre-de-mohammed-dib-par-pierre-montmory.html
* *Revue Europe (Littérature algérienne)*, Paris, 1976, n° 567-568.
* *Revue Horizons Maghrébins (Algérie)*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1999, n° 37/38 (*Dossier I : La grande maison de l'Écriture : Mohammed Dib).*
* *Revue Itinéraires et contacts de cultures (Mohammed Dib)*, 1995, Paris, L'Harmattan, 1996, vol. 21-22.
* Roth, Arlette, *Le théâtre algérien*, Paris, Maspéro, 1967.
* Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Belin, 1996, t. 1, p. 104.

LUTTE ET REVENDICATION DANS LE THÉÂTRE ALGÉRIEN : LE CAS DU THÉÂTRE DE SLIMANE BENAÏSSA

Le théâtre algérien est né sous des augures peu heureux. En effet, c'est dans une Algérie colonisée[1] que le théâtre, au sens moderne, vit le jour et fut engagé dès sa naissance. D'ailleurs, même dans sa forme pré-théâtrale, l'art dramatique algérien était bel et bien politisé et s'orientait essentiellement vers des thèmes appelant au soulèvement et à la lutte contre l'occupation coloniale.

Qu'il s'agisse du théâtre d'expression dialectale, arabe littéraire ou d'expression française, le dénominateur commun était incontestablement l'engagement. Autrement dit, il s'agit là d'un théâtre politique.

Après l'indépendance, l'art dramatique algérien, confronté à une nouvelle problématique, connaît néanmoins un autre engagement : il contribuera, à sa façon, à la construction des institutions de l'État et de la société nouvelle. Cependant, cet élan allait devenir quelque peu anachronique.

À partir de 1968, le théâtre algérien va connaître un tout autre type d'engagement et de contestation, un autre type d'expression politique et ce malgré l'omnipotence de l'État. Avec la pièce *La Femme* (1969), le théâtre algérien opère des brèches qui constituent la forme générale de l'expression politique qui est la sienne aujourd'hui. La plupart des thèmes ne sont pas nouveaux : on critique l'ordre social ancien que l'Algérie nouvelle n'a pas éradiqué. Ainsi, l'expression politique des auteurs de l'époque coloniale semble caduque et aspire au dépassement.

C'est la recrudescence du mouvement islamiste qui va être à l'origine de nouveaux rapports entre le théâtre algérien et la nouvelle question culturelle. Les dramaturges algériens vont écrire sur le statut de la femme, les droits de l'homme, la liberté d'expression, le statut de la langue et surtout sur le rôle de la religion. Les pièces de Slimane Benaïssa sont autant d'appels à une remise en cause d'un ordre établi : Qui sommes-nous ? Où allons-nous ?

Caractéristiques du théâtre de Slimane Benaïssa[2] ?

---

[1] 1926 : L'Algérie est toujours colonisée, affrontement politique, linguistique et culturel. C'est aussi l'année de la naissance de l'Étoile Nord-Africaine. Donc, on peut dire sans exagération que ce théâtre est né sous des augures peu heureux, et il est normal qu'il soit, dès sa naissance, engagé ou politisé. Le thème de la guerre a longtemps nourri le théâtre algérien et il faut signaler, au passage, que le FLN a créé, déjà en 1955, sa propre troupe qui a entamé une tournée mondiale pour exprimer, sur les planches, la révolution algérienne.

La révolution a inspiré des écrivains algériens de renommée internationale : citons entre autres Kateb Yacine, auteur de *Nedjma* ou encore *Le cadavre encerclé*. Après l'indépendance, Slimane Bénaïssa a adapté à la scène algérienne les pièces de Kateb Yacine.

[2] Dramaturge, écrivain, metteur en scène, né en 1944, à Guelma, Est de l'Algérie, il est l'un des pionniers du Théâtre populaire algérien. Il débute une carrière dans le théâtre dès 1967. À cette époque, il écrit *Boualem zid el Gouddam* (*Boualem va de l'avant*), en même temps

Il va sans dire que le théâtre de Slimane Benaïssa est incontestablement politique. Cependant, on constate deux périodes, deux phases dans la contestation chez Slimane Benaïssa. Une première phase, que j'appelle contestation implicite et une seconde phase, que j'appelle contestation explicite. On peut, en fait, parler d'expression politique indirecte et directe.

La première phase correspond à la période d'avant 1988[3]. Les titres des pièces écrites à cette période sont significatifs : *Youm el-Djemaa khardjou Leriem* (*Les gazelles sont sorties le vendredi*), *Babour Ghreq* (*Le bateau a coulé*), *El Mahgour* (*Le méprisé*) ou encore la pièce *Boualem zid el gouddam* (*Boualem va de l'avant*) que nous nous proposons de détailler.

Les promesses du socialisme

À travers cette pièce, *Boualem Zid el gouddam* (*Boualem va de l'avant*)[4], Slimane Benaïssa expose de manière générale et vulgarisée la question du choix du socialisme pour l'Algérie de la fin des années soixante-dix. L'auteur procède par contraste, c'est-à-dire en utilisant l'élément négatif ou réactionnaire : deux voyageurs, Boualem (celui qui porte le drapeau) et Si Qfali (Monsieur fermeture) poussent une charrette qui symbolise l'Algérie, voulant à tout prix aller « au pays de Boualem », terre de justice et de socialisme. Évidemment, Si Qfali n'est pas très enthousiaste, car une contrée socialiste n'arrange pas les affaires d'un personnage qui cristallise la classe rétrograde dans un résidu de bourgeoisie, d'aristocratie et de clergé.

Les deux compères sont confrontés, tout au long de leur voyage, à des impondérables et même à des situations très critiques. C'est que, à chaque fois, Slimane Benaïssa place le spectateur devant deux types d'attitudes – car un choix est encore possible : celle du réactionnaire *versus* celle du progressiste. Si Qfali fait ainsi toujours appel à sa pédanterie et à sa haute naissance, emmuré dans ses prin-

---

qu'il codirige une troupe de théâtre amateur, *Théâtre et culture*. Proche de Kateb Yacine, il adapte au théâtre *La poudre d'intelligence* ; ce travail se poursuivra par la traduction en arabe dialectal de toute son œuvre, avec notamment une collaboration pour la mise en forme en dialectal de *Mohamed prends ta valise*. En 1978, il crée sa propre compagnie de théâtre indépendant en Algérie, au sein de laquelle il met en scène *Boualem zid el Gouddam* et il écrit et met en scène *Youm el djem'a* (*Le vendredi*), *El Mahgour* (*Le méprisé*), *Babour Ghreq* (*Le bateau a coulé*), et *Rak khouya ou ana chkoune?* (*Tu es mon frère et moi qui suis-je ?*). Après plus de vingt ans d'activité en Algérie, il choisit l'exil, en France, à partir de 1993. Durant cette période, il écrit *Au-delà du voile*, *Le Fils de l'amertume*, *Marianne et le Marabout*, *Le conseil de discipline*, *Un homme ordinaire pour quatre femmes particulières*, *Prophètes sans Dieu*. En 2011, il renoue avec son public algérien avec la pièce, *El Moudja wallet* (*La vague est de retour*).

[3] Émeutes d'octobre 1988.

[4] Pièce créée au sein de sa compagnie en 1977-1978 et sélectionnée à la Mostra de Venise en 1980.

cipes qui se montrent alors, comme s'il était nécessaire de le rappeler, rigides, immatures et handicapants. En revanche, Boualem, de souche paysanne et véritable représentant du petit peuple, est prêt à tout, afin de parvenir à son éden politique, y compris à supporter son compagnon rétrograde qui ne souffre pas de chercher une seule issue pragmatique au moindre problème.

Par ailleurs, Boualem est socialiste sans être anti-religieux. Il fait sa prière au début de la pièce. Cependant, il s'oppose à ceux qui sont à la source ou qui créent des obstacles aux progrès des masses laborieuses, en usant de préceptes religieux allant à l'encontre de l'émancipation du petit peuple. Pour demeurer inattaquables, ces préceptes sont interprétés selon le goût du jour. Boualem chante les bienfaits du socialisme quand il explique à un Si Qfali, auparavant désabusé, que, dans son pays, il n'existe pas d'exploitation de l'homme par l'homme, ni de spoliation des fruits du labeur du peuple travailleur. Toutes les richesses du sol et du sous-sol sont nationalisées. Dans ce merveilleux pays, les citoyens sont eux-mêmes les maîtres. Alors apparaît le message d'une promesse pour l'Algérie, un rêve, un espoir d'amélioration : d'où ce ton de la pièce à la fois candide et grinçant, aux allusions encore trop roses pour être déjà réelles. C'en est déjà beaucoup trop pour Si Qfali qui se retrouve désemparé et pris d'un malaise à ces paroles. Sans succès, il s'acharne à « raisonner » Boualem mais ce dernier possède une foi inébranlable en ce rêve socialiste.

Le terme de « foi » n'est pas choisi au hasard car on peut vraiment parler ici d'une religion socialiste, d'une transcendance politique pour ceux qui espèrent, sinon d'une caricature de paradis terrestre, d'un monde meilleur. Les personnages sont ainsi renvoyés dos-à-dos : cette quête du socialisme doit se réaliser du vivant de l'Algérie mais, de la même façon, sur une égalité de terrain, les fondements de ce Nouveau Monde ne doivent pas laisser sur le bord de la route les fidèles du régime conservateur. Peut-être est-ce trop demander aux hommes car voilà que Si Qfali trépasse. La pièce s'achève sur un dernier tableau pathétique : celui du cadavre de Si Qfali que Boualem porte sur son dos.

Si Qfali représente ainsi la tradition dans ce qu'elle a de plus passéiste : le conservatisme et le langage académique qu'il s'agit d'ébranler pour l'avenir de l'Algérie[5]. Cette dichotomie caractéristique met l'accent sur une réalité qu'il ne s'agit plus d'espérer mais de construire selon les valeurs du socialisme naissant, voire renaissant. À noter que ce n'est donc pas pour rien que cette pièce est écrite et jouée, à son tour, en arabe dialectal : de la même façon que chez Kateb Yacine, pour Slimane Benaïssa il s'agit de s'adresser en premier lieu au peuple. Et afin de sensibiliser au mieux le spectateur, il est nécessaire de se mettre à la portée de sa compréhension, ce théâtre n'étant pas voué à s'exprimer dans un huis clos as-

[5] Ainsi que le dit Jean-Pierre Ryngaert, la mission de l'art moderne et contemporain, l'action politique revendiquée par un théâtre du présent, réside dans une reconnaissance populaire : « Il s'agit toujours de s'emparer de l'écriture dont on considère alors qu'elle a été confisquée par la bourgeoisie, afin de redonner la parole au peuple », *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 39.

phyxiant : c'est bel et bien la respiration d'une Algérie renaissante qui est ici en jeu.

Par cette pièce, Slimane Benaïssa ne cherche donc pas à susciter la discorde, ni à semer l'inimitié, mais à exprimer ses convictions socialistes en rappelant toutefois que nul changement ne peut s'amorcer tant que les mentalités, elles, ne changent pas.

La seconde phase correspond à ce que l'on appelle la période de la contestation explicite ou l'expression politique directe. Là, Slimane Benaïssa va clairement mettre en scène ses idées et ses opinons au sujet de la femme, de l'identité et de la religion.

Du statut de la femme dépend l'avenir de l'Algérie

Slimane Benaïssa se sert du théâtre comme lieu d'expression et de revendication en faveur des femmes. Auteur en révolte, il fait appel aux artifices de l'art théâtral à travers les styles dramatique, comique, voire burlesque, qu'offre le théâtre comme miroir de la société. Ainsi ce théâtre devient un véritable miroir identitaire ou d'une identité en question.

Le théâtre de Benaïssa évoque la crise économique doublée d'une crise sociale sévissant au sein d'un pays dont la majorité des habitants sont jeunes mais habilement manipulés, et littéralement enrôlés – comme si l'Algérie entière œuvrait à son propre suicide, ou à une cérémonie de sacrifice humain à l'échelle du pays.

La femme ne déroge pas à ce principe mutilateur quand elle a toujours été la première personne dans le viseur des traditions, subissant les vicissitudes d'une vie familiale, puis conjugale, ne pouvant sortir de ce cercle vertigineux et en même temps statique, de cette spirale esclavagiste imprégnée d'un système de valeurs dépassé.

C'est d'abord la génération de « l'aînée » dans *Au-delà du voile* : génération de femmes analphabètes, soumises, écrasées par le poids des traditions ancestrales, vivant dans l'ombre du spectre paternel, du frère et plus tard encore de celui du conjoint.

Voici un résumé de la pièce *Au-delà du voile*, par l'éditeur de Slimane Benaïssa au moment de sa parution :

> Deux sœurs en conversation à cœur ouvert. La cadette, jeune intellectuelle, s'insurge contre le machisme de son frère qui veut l'obliger à porter le hidjab. Refus symbolique au point de quitter la maison familiale. Son aînée, apparemment soumise (plus par fidélité aux traditions que par véritable renoncement), ne comprend d'abord pas ce refus qui lui paraît une forme de trahison. Mais leur complicité, leurs souvenirs et leur tendresse partagée l'amènent à approuver sa sœur. À demi-mots…

Ainsi les deux rôles joués par les personnages féminins – car il s'agit bien de personnages et non de personnes respectées en tant que telles dans la société algérienne – illustrent véritablement un conflit de générations de femmes : l'une traditionnelle, l'autre, celle de « la cadette », qui tend vers la modernité, entrée en lutte pour une authenticité exprimée à haute voix, un désir d'habiter son corps comme son esprit comme bon lui semble, d'avoir son propre « chez soi ».

Pour faire entendre cette légitime revendication, ce cahier de doléances pourrait-on dire tant la pièce possède à elle seule une portée révolutionnaire, Slimane Benaïssa utilise le langage populaire, spontané, celui du citoyen moyen. Afin de mettre en évidence les contrastes puis les contradictions vécues par ces deux générations féminines, l'auteur brise la glace avec dureté à travers des dialogues où chaque réplique est une interrogation en forme d'aphorisme pouvant s'appliquer à tous, comme par exemple : « Sommes-nous enfants de ce pays, ou bien émigrés de naissance[6] ? »

Entendez : comment se connaître en tant que femme quand l'homme ne la reconnaît pas à sa juste valeur ? Elles sont des étrangères à leur propre pays, elles n'ont pas de véritables racines ; alors, sur la base de ce ressenti, comment mettre au monde des hommes qui puissent s'appartenir, et user d'un bon sens ou d'une morale pacificatrice ? L'exil intérieur est vécu par les femmes dès leur naissance : comment, dès lors, pouvoir revendiquer des droits de citoyennes ? Et au-delà du voile féminin, comment l'homme peut-il se considérer véritablement Algérien ?

Mais voilà, en dépit de l'aveuglement présent comme mémoriel que les hommes leur imposent, les femmes se souviennent :

> *La cadette* : Si je devais porter un voile, ce serait selon notre tradition. Ma mère n'a jamais connu cet habit.[7]

L'auteur, mettant en scène l'absurdité de la soumission sociale ainsi que la résignation de la génération aînée, fera répondre son personnage de la manière suivante :

> *L'aînée* : Maintenant que nous le connaissons, on le porte. Il est arrivé presque à domicile et tu veux le rejeter ?[8]
> […] Nous les femmes, on ne fait que ça, se taire… se taire…[9]

Propos déjà dits sur le ton de la plainte et du refus d'un faux statut politique et social, dès la première page de la pièce. Si les femmes se taisent elles n'en

[6] S. Benaïssa, *Au-delà du voile*, Éditions Lansman, coll. « Théâtre à Vif », 1991, p. 8. C'est l'aînée qui parle.
[7] *Ibid*., p. 23.
[8] *Ibid*., p. 23.
[9] *Ibid*., p. 5. C'est l'aînée qui parle.

restent pas moins désireuses d'un changement de leur condition, sans trop y croire cependant, dans leur majorité : « Moi je ne veux plus être terrorisée. Je ne veux plus avoir peur ».[10] Avant d'ajouter : « La confiance est morte ! »[11]

La femme doit rester à la maison, tel est son rôle, et tel est son interdit majeur : surtout ne pas se mêler de la vie politique, ce qui revient à dire ne pas sortir dehors toute seule. Un machisme délibéré, ce qui se traduit par une misogynie parfois inconsciente car traditionnelle, et par conséquent la meilleure façon d'enfermer c'est-à-dire d'infirmer la femme :

> *L'aînée* : Où étais-tu ? D'où viens-tu ?
> *La cadette* : Ça, c'est mon problème !
> *L'aînée* : Quand tu t'enfuis de la maison, ça devient notre problème. […] Ton frère est devenu fou, il n'en dort plus. […] Tu as jeté sur nous la honte. Nous sommes allés jusqu'au commissariat pour te faire rechercher.
> *La cadette* : Saha ya rabi, me voilà recherchée par la police !
> *L'aînée* : Bien sûr… Qu'est-ce qui t'a pris de quitter la maison ?[12]

La cadette se révolte, agacée par cette inertie féminine et sociale, s'insurgeant de devoir toujours rentrer dans le rang de la Loi au lieu de mener sa propre vie, selon des règles propres, auxquelles elle aspire. Elle recherche un nouveau souffle, et n'espère pas moins que d'avoir le droit de respirer par elle-même, au même titre que les hommes : « J'en ai eu assez… J'étouffais, je n'en pouvais plus… Voilà ! »[13]

Ce qui se traduit, une fois que la cadette a retrouvé son souffle, par :

> Car comment puis-je faire en sorte que Dieu soit mon complice… alors qu'il est le complice des hommes ?[14]
> Exil à la puissance « femme », pouvoir à la puissance « homme ». Équation d'un état où je serai lésée à l'infini.[15]

Slimane Benaïssa parle ici à la fois de l'état féminin et de l'État en tant que pays. Considérons d'abord les tâches féminines. Le statut de femme est confiné à l'unique rôle « positif » de mère : non pas de mère du monde, mais d'objet de reproduction. Elle doit garder la maison comme on garde le voile. Il ne s'agit pas d'être gardienne mais bel et bien prisonnière des traditions quand la maison est assimilée à l'Algérie entière :

---

[10] *Ibid.*, p. 6.
[11] *Ibid.*
[12] *Ibid.*, p. 7.
[13] *Ibid*.
[14] *Ibid.*, p. 41.
[15] *Ibid*.

L'aînée : Et parce qu'on en a assez, on abandonne sa maison ? On fuit son pays ? Qu'est-ce que cette maladie qui vous habite ?
À la moindre difficulté, vous prenez le chemin de l'exil.[16]

De plus, cet enfermement, cette loi du silence féminin est réellement dévoilée, au niveau social, au niveau politique, mais également au niveau organique :

L'aînée : Tu es femme : premier défaut.
Tu es célibataire : deuxième défaut.
Tu es instruite : troisième défaut coefficient 5.
Tu ne te laisses pas faire : quatrième défaut coefficient 10.[17]

Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que, si l'aînée veut encore à ce stade rester soumise au pas des hommes au lieu de s'engager dans son propre sentier, qu'il soit féministe, féminin, ou tout simplement le sien – peu importe justement l'adjectif –, ses paroles n'en sont que plus criantes de vérité sur la condition de la femme algérienne. Peu à peu, au gré d'une maïeutique féminine entre elle et sa sœur, l'aînée va se rendre compte de l'absurdité de sa propre situation, et s'avouer que sa seule erreur réside dans le fait qu'elle, non plus, ne veut pas rester dans cette cécité mentale imposée qui fait miroir au bâillon aussi bien visuel que vocal que représente le voile, quand ce dernier est obligatoire :

La cadette : Ce n'est pas le port du hidjab qui m'indigne, c'est la manière dont on me l'impose.
L'aînée : Mais regarde autour de toi, tes cousines, tes tantes et moi-même nous le portons. Je ne comprends pas pourquoi tu t'entêtes. Je ne comprends pas !
La cadette : Parce que si je mets le hidjab, je vais me persuader que je viens m'amender alors que je ne me suis jamais écartée du chemin.
L'aînée : Ou tu as la foi, ou tu ne l'as pas !
La cadette : […] Je me persuaderais que je rentre à peine dans l'Islam, alors que je n'en suis jamais sortie.
L'aînée : […] Réalise la volonté de ton frère, montre-toi des nôtres.
La cadette : Si je dois me distinguer, c'est par des actes et non pas par des habits. Ce que la conscience ne me dicte pas, l'habit ne me l'imposera pas ![18]

La réaction de la cadette traduit le comportement de femme désireuse de respecter l'Islam sur la base de convictions intérieures et choisies et non pas par rapport à des certitudes stériles et figées. Préférant « les actes » à « l'habit », cette

[16] *Ibid.*, p. 7.
[17] *Ibid.*, p. 10.
[18] *Ibid.*, p. 21.

femme décide de se montrer au grand jour, de dévoiler son visage au nom d'un islam humain :

> *La cadette* : […] c'est l'histoire qui a mis un voile sur nous. Alors en matière de voile, je sais de quoi je parle. Et, si je veux me dévoiler, je sais ce que je dis.[19]

Voilà que la remise en cause du statut de la femme dépasse celle-ci pour atteindre la Femme-Nation : de la femme algérienne, nous glissons à dessein vers l'Algérie.

Slimane Benaïssa inverse les rôles : on voit par exemple la cadette qui « joue » à la mufti avec la même ironie mordante en s'adressant à ses « Chères Frérettes »[20], autrement dit, les femmes qui se laissent dominer par les hommes d'un ordre noir au lieu de réagir :

> Vous avez pris Dieu en otage, et les minarets ressemblent à des miradors qui hurlent une conspiration dépassée par le vent. […] Libérez-vous de la peur et Dieu vous aidera. Libérez-vous de la violence et Dieu vous comprendra. Libérez-vous du Pouvoir et Dieu vous bénira. Élargissez votre point de vue, contenez votre foi.[21]

On le voit, le discours de la cadette va plus loin encore qu'une « simple » revendication féministe : s'il s'agit de s'affranchir de règles absurdes, c'est-à-dire de tout temps sans fondement tout en demeurant fondamentalistes, la femme ne rêve que de se retrouver elle-même pour ensuite vivre en harmonie avec l'homme. Car finalement ce dernier subit lui aussi une Loi qui le dépasse et qu'il applique aveuglément, sans sourciller, surtout quand il l'adopte sans effort d'interprétation et en dehors de son contexte surtout. Ainsi, il s'impose un silence à lui et aux autres.

> *La cadette* : […] Nos dirigeants ont tout fait. Mais ils ne nous ont rien dit. Nous, on a tout accepté sans rien dire. On ne construit pas un pays avec le silence national.[22]

Ce que cherche justement la femme selon Slimane Benaïssa, à l'image de la société elle-même, est bel et bien quelqu'un qui la fera naître. Nous dépassons ainsi le cadre de la situation de la femme qui, une fois émancipée, peut penser au sort de la nation. Cette leçon s'adresse alors aussi bien aux femmes qu'aux hommes, à l'Algérie, toute et entière.

---

[19] *Ibid.*, p. 21.
[20] *Ibid.*, p. 37.
[21] *Ibid*.
[22] *Ibid.*, p. 13.

Il ne s'agit donc pas pour Slimane Benaïssa de détrôner l'homme pour placer la femme au centre cosmique du théâtre comme du pays, mais de reconnaître sa parole dans la construction identitaire de la société.

L'Algérie entre mémoire et identité

« Le pays d'abord, on verra pour Dieu ensuite »[23], exhorte Youcef, le journaliste, à Farid, le terroriste, tous deux issus de la pièce *Les Fils de l'amertume*. Il s'agit bien de ne pas créer d'amalgames entre la définition sociale d'une Algérie post-indépendance et la récupération d'un pays divisé en luttes intestines par l'idée que l'on se fait de la religion, quand le rôle de cette dernière peut aisément être confondu avec un appel à la Guerre Sainte, suicidaire à plus d'un titre quand elle est dirigée contre toute idée de renouveau et de liberté, non assumée, car cette dernière se révèle effrayante, dans une Algérie fratricide.

Dans cette pièce, l'auteur s'interroge ainsi, tout en donnant également au public l'occasion de le faire, sur des thèmes dérangeants de la réalité algérienne. Slimane Benaïssa conteste ouvertement le préjudice porté à la mémoire, l'histoire et la religion de tout un peuple. Mémoire que l'on veut occulter comme si l'Algérie se devait d'être amnésique.

Or, le plus grave est que « Le mot "amnésie" n'existe ni en kabyle, ni en chaouia, ni en mozabite ».[24] Et quand on ne dit pas la douleur, celle-ci ne peut exister, ni aux yeux de la scène internationale, ni aux yeux de celui qui souffre :

> *Youcef* : Mais oublier, c'est trahir. […]
> Quand le mot n'existe pas, le mal n'existe pas.
> Chez nous, oublier, c'est changer de nationalité.[25]

Dénonçant ces mécanismes de guerre fratricide, *Les Fils de l'amertume* traduit la dure et amère réalité algérienne en introduisant des personnages symboles comme Youcef (qui fait penser peut-être au Prophète Youcef ou Josef et à la scène biblique et coranique où il est vendu par ses propres frères), le journaliste qui revendique la liberté d'expression et Farid (qui veut dire l'unique), bon garçon au fond mais terroriste, assassin et marionnette dans le « Grand Guignol » des dogmes belliqueux. Deux théâtres s'affrontent ici : celui de la vie et celui de la mort. Les deux personnages cités deviennent des frères ennemis. Le théâtre du néant va-t-il gagner et prendre le pas sur le théâtre de la renaissance ? Encore une fois, c'est une question, qui reste ouverte, pareille à une blessure ou à un rictus de haine.

---

[23] S. Benaïssa, *Les Fils de l'amertume*, Paris, Éditions Lansman, coll. « Théâtre à Vif », 1997, p. 48.
[24] *Ibid.*, p. 47.
[25] *Ibid*.

Il s'agit d'une Algérie où démocrates, intellectuels, artistes, éléments des services de sécurité du pays comme de sa mémoire, mais encore femmes émancipées sont menacés de mort. L'auteur crie, non pas sa rage mais son amertume contre l'absurde qui s'érige comme norme sociale – en contradiction avec toute idée de progrès social. Il exprime sa déchirure face à un peuple meurtri, au gré des tableaux de sa pièce et du comportement des personnages.

De même, l'auteur parle d'une ancestralité fragmentée en prismes, à plusieurs facettes, incarnés par « l'ancêtre-mémoire », « l'ancêtre-histoire », « l'ancêtre-futur » et une ancestralité exclusivement religieuse que nous pouvons déjà voir décrite, imposée et désignée sous les traits de l'émir.

L'expression politique dans le théâtre de Slimane Benaïssa est d'ailleurs portée sur la scène internationale pour élargir l'auditoire et tendre ainsi vers l'universel comme il l'affirme. Il le fera par ce qui est inhérent à l'être humain : l'émotion. Autrement dit, tout ce qui peut relever de la mise en mouvement chez l'homme, pour son autonomie : par le rire comme par les larmes, le public va pénétrer cette réalité et la vivre par lui-même. De cette manière, l'auteur parvient à dépasser sa propre tragédie pour se faire le porte-parole d'une Algérie réduite au silence.

L'ancestralité, semble dire l'auteur, est un ensemble de valeurs communes à tout un peuple à partir desquelles l'idée d'une nation se construit. Lors d'une interview l'auteur donne sa vision comme suit :

> À l'indépendance, cette ancestralité a été confisquée par les maquisards qui se sont autoproclamés pères de la nation algérienne : vengeurs du passé, victorieux du présent, et bâtisseurs de l'avenir. De sorte qu'il n'était plus possible de contester les dirigeants puisque l'Histoire les avait choisis et légitimés ; remettre en cause les hommes politiques, c'était discuter l'algérianité elle-même. Impossible donc de se référer à une autre mémoire que celle décidée par eux, dont ils occultaient tout ce qui pouvait relativiser leur pouvoir ou leur prestige. Ainsi, l'assertion de l'école coloniale « Nos ancêtres les Gaulois » a été remplacée à l'école de l'indépendance par : « Nos ancêtres les maquisards ». Autant la première ne nous correspondait en rien, autant la légitimité et l'espoir mis en la deuxième a rapidement fini par ne plus correspondre, elle non plus, à nos aspirations.[26]

Ce propos mis en exergue à sa pièce *Les Fils de l'amertume* rappelle en tous points les paroles tenues par la cadette dans *Au-delà du voile*, paroles que nous avons rappelées plus haut. Cette femme, tout comme cet homme, se refuse à mettre au monde l'amertume qu'ils vivent déjà.

Slimane Benaïssa ne se pose donc pas en professeur d'existence mais en tant que novice qui réfléchit à une construction collective et qui demande à chacun et à chacune de le rejoindre dans l'arène pacifique des échanges :

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

> J'ai écrit pour comprendre et non parce que j'avais compris. Je n'ai pas montré la mort d'un journaliste pour culpabiliser le public sur mon propre malheur mais pour situer, dans une juste et rigoureuse réalité, […] un dialogue que j'ai eu l'occasion d'établir avec différents publics au cours de débats sur la situation algérienne durant ces trois années d'exil.[27]
> […]
> *Farid* : C'est quoi « coloniser » ?
> *L'ancêtre* : Le colonialisme, c'est ton passé présent ;
> Et ce sera longtemps ton avenir.[28]

Les aspirations du pays au travers de cette pièce sont bien de sortir de la peur d'être Algérien, comme tout peuple qui n'a jamais connu ou pu revendiquer une identité propre. C'est que l'Algérie éprouve les pires difficultés à exprimer sa propre culture et à s'émanciper du spectre de la colonisation, quand ce carcan est reproduit dans la division et ce que nous pourrions appeler une forme de suicide à l'échelle nationale, condamnant le pays à toujours demeurer en exil à lui-même. Peut-être est-ce parce que le pays est déraciné de sa mémoire, après avoir été colonisé « cent trente-deux ans ».[29] Au-delà des aspirations émotionnelles – le cœur – il est bien question pour Slimane Benaïssa de s'interroger sur la façon dont l'Algérie désire incarner sa propre gouvernance – le squelette – au niveau de l'individu, comme au niveau de la nation :

> *Merzak* : Aimer le pays est une chose, le gérer en est une autre.
> Quand les valeurs de la citoyenneté n'existent plus,
> et que la prise en charge émotionnelle baisse,
> le peuple sombre dans toutes les formes d'extrémisme
> parce qu'il se croit abandonné et qu'il a peur d'être face
> à lui-même… ou face à la réalité tout bêtement.
> Il s'invente alors un ennemi. Voilà ce qui me fait peur…
> Ce qui nous arrive n'est pas une affaire de marabout.
> La réalité est que notre fragilité intérieure ne peut pas tenir
> face aux positions de force que nous avions
> vis-à-vis de l'extérieur.
> Nous n'étions pas à la hauteur de nos politiques,
> elles étaient au-dessus de nos moyens ; d'où cette faillite.
> Ce n'est pas parce qu'on a réussi une guerre de libération
> Qu'on est prêt à toutes les guerres.
> À bien réfléchir, on n'a jamais cessé d'être en guerre
> avec nous-mêmes.[30]

[27] *Ibid.*
[28] *Ibid.*, p. 46.
[29] *Ibid*.
[30] *Ibid.*, p. 12-13.

Slimane Benaïssa, dramaturge hors pair, féru de théâtre, s'est forgé en lui une envie de transformer la scène de son théâtre en une véritable tribune politique. À travers l'expression dramatique, que ce soit le rire, la farce ou tout simplement les jeux de mots, Slimane Benaïssa vise le sérieux. Son théâtre fonctionne comme un miroir qui gagne en profondeur sans cesser d'être du théâtre et permet de ne pas s'éloigner de la réalité.

Hadj DAHMANE
Université de Haute-Alsace – Mulhouse

BIBLIOGRAPHIE

* Balandier Georges, *Le pouvoir sur scène*, Paris, Balland, 1981.
* Benaïssa Slimane, *Au-delà du voile*, Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman, 1991.
* Benaïssa Slimane, *Les Fils de l'amertume*, Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman, 1997.
* Benaïssa Slimane, *Prophètes sans dieu*, Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman, 1999.
* Bonn Charles, *Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoignages d'une tragédie ?* Paris, L'Harmathan, 1999.
* Bouziane Ben Achour, *Le théâtre en mouvement. Octobre 88 à ce jour*, Oran, Éditions Dar El Gharb, 2002.
* Dahmane Hadj, *Le théâtre politique en Algérie*, Alger, Houma Éditions, 2015.
* Denis Benoit, *L'Engagement littéraire*, Paris, Le Seuil, 2000.
* Duvignaud Jean, *La sociologie du théâtre*, Paris, P.U.F, 1965.
* Gomez-Muller Alfredo, *Sartre : de la nausée à l'engagement*, Paris, Le Félin, 2005.
* Pavis Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Collin, 2002.
* Piscator Erwin, *Le théâtre politique*, Paris, Arche, 1972.
* Truong Nicolas, *Le théâtre des idées*, Paris, Flammarion, 2008.

ÉVOCATIONS
PORTRAITS
ENTRETIENS

DANIEL MESGUICH, UN ENTRETIEN

Le vendredi 5 avril 2019, j'ai rencontré Daniel Mesguich à Paris, Rue d'Enghien sur la terrasse du café Les Fourreurs, au coin de la rue du Faubourg Poissonnière, un quartier vivant, pour sûr, mais aussi bruyant. Nous avons surtout parlé de la pièce de Cyrano de Bergerac, La Mort (d') Agrippine. Je connais Daniel Mesguich depuis longtemps, dans le Nord d'abord, à Lille, avec le Théâtre de la Métaphore jusqu'en août 1995 (et cette « Métaphore » était entre parenthèses), puis rencontré occasionnellement à La Chaise-Dieu, ou maintenant à Paris. J'ai dû lire la plus grande partie des livres qu'il a écrits et visionné tout ce qui est disponible en DVD, y compris des captations d'archive non commercialisées, et donc clandestines. Et dans tout cela, j'ai rencontré souvent le concept que ce qu'il cherche, qu'il crée, qu'il monte, c'est toujours, d'une façon ou d'une autre, la « métaphore du théâtre », une formule qui est l'image spéculaire, donc inversée, du Théâtre de la Métaphore et qui pourtant contient le même concept. Il n'y a pas de théâtre qui ne soit une métaphore, le théâtre est la métaphore de lui-même, la métaphore d'une métaphore, comme un miroir qui reflète un miroir en vis-à-vis à l'infini, ce qui pour moi est lié dans ma mémoire avec l'École Normale de la Gironde à Mérignac en 1960-63 et la salle où j'avais mes cours d'allemand et qui avait face à moi un grand miroir en vis-à-vis avec un autre dans mon dos. Fascination du miroir. Mesmérisation du vis-à-vis. Et hypnose de la fuite à l'infini dans ce passage de la vie, même scolaire, à l'imaginaire, même des rosiers que nous taillions deux fois par ans dans le parc. L'entretien qui suit va nous permettre d'explorer le cas particulier de cette métaphore dans la pièce concernée et comment elle fonctionne aussi comme une métaphore du spectateur, comme un miroir dressé devant le spectateur qui y reflète fantasmagoriquement son miroir psycho-mental.

Mais commençons par exposer pourquoi Daniel Mesguich a décidé en 2018 de monter cette pièce, d'abord à Avignon, puis à Paris. Il s'agit dans ce qui suit du discours direct retranscrit.

Daniel Mesguich : J'ai deux sortes de réponse. Anecdotiquement d'abord. Il se trouve que c'est Jacques Roubaud, le poète, et Michel Chaillou, qui était un écrivain que j'aimais bien et qui est décédé maintenant, qui, un jour où nous siégions tous les trois, parmi d'autres, au jury d'un concours de livres pour enfants, et que nous déjeunions ensemble après la séance, me disent l'un et l'autre : « Daniel, tu devrais monter *la Mort d'Agrippine* de Cyrano de Bergerac. Ça t'irait comme un gant. » Et je réponds « Oui, peut-être, je ne sais pas, je ne connais de lui que *Les États et Empires de la Lune et du Soleil* (que j'avais lu quand j'étais adolescent, et que j'avais trouvé drôle, intelligent, insolent, d'une écriture superbe), mais je ne connais pas du tout cette pièce. » Et alors là, Michel Chaillou, à moins que ce ne soit Jacques Roubaud, je ne me rappelle plus, me sort le livre des Éditions Vermil-

lon qu'il avait dans sa poche et me l'offre, en me disant « lis-la, tu vas finir par la monter. » Je dis « merci beaucoup ! » et je rentre chez moi, la mets dans ma bibliothèque, et ne l'ouvre pas pendant quinze ans. De manière au moins impolie, hélas, je le reconnais aujourd'hui. Et puis, il y a quelques années, en rangeant des bouquins à la maison, je tombe dessus ; je feuillette un peu, comme ça, machinalement, et je tombe sur deux vers que je trouve magnifiques ; je tourne encore les pages, et je tombe sur trois, quatre vers magnifiques ; je tourne encore et … magnifique. Je lis toute la pièce, et je me dis : « C'est génialissime. Je monte ça ! » Ça, c'est pour l'anecdote.

Maintenant, plus sérieusement : Pourquoi ? Pourquoi je monte ça, pourquoi je trouve ça magnifique ? Parce que, après tout, la vie est courte, et il existe de très grands écrivains dont je n'ai pas encore monté les œuvres, pourquoi s'attaquer aujourd'hui à un écrivain qui passe plutôt pour mineur, quand il passe, même, pour quelque chose ? Eh bien, je tiens Cyrano pour un immense écrivain de la littérature française. Immense. À la fois philosophe, poète, prosateur, un type génial, vraiment génial, que je mets au rang des plus grands, au rang, je ne sais pas, de Jean-Jacques Rousseau, Chateaubriand, Proust pour la prose, de Racine ou Baudelaire pour les vers ; un très grand écrivain, oui, de la langue française. Mais il a contre lui beaucoup de choses, qui expliquent en grande partie pourquoi il est resté inconnu, enfin, oui, à peu près inconnu.

D'abord, il n'a pas une œuvre très fournie, puisqu'il est mort à trente-cinq ans : il n'a pas eu le temps de faire une œuvre étendue, mais aurait-il écrit dix pièces et trois romans, et tout le monde parlerait de lui, j'en suis sûr, comme de l'un de nos écrivains incontournables… Premièrement.

Deuxièmement : dès sa création, la pièce a été haïe par les dévots, par les Jésuites notamment. Il sentait le soufre (à cette époque, au sens propre du terme !), et, donc, on l'a laissé de côté. (Il ne savait sans doute pas bien se tenir, d'autre part ; j'imagine qu'il devait être assez odieux dans la vie, plutôt pénible pour son entourage : ses lettres, géniales, et quelques témoignages intéressants, le suggèrent). En tout cas, il a été laissé de côté. À cause, surtout, de son athéisme, certes, de sa « libre pensée » ; et comme l'enseignement était tenu par les religieux, bien évidemment, on l'a tenu éloigné des auteurs que l'on étudie à l'école. Quand les laïques ont pris le relai des religieux, eh bien, c'est resté le même topo. Parce que les laïques ne sont pas si laïques que ça, ils sont même, à leur manière, n'est-ce pas, très religieux ! Et il est donc resté tout aussi infréquentable pour les laïques, pour la morale de la France du dix-huitième et du dix-neuvième siècles, etc. Bien sûr, il y a eu des écrivains comme Charles Nodier, ou Théophile Gauthier, qui l'ont célébré ; mais ils l'ont célébré *mal*, ils l'ont célébré en le rangeant parmi les « grotesques », parmi les gens bizarres, atypiques, rigolos, etc. Et finalement, donc, il est resté inconnu.

Pour parachever tout ça, – troisièmement – l'ami Edmond Rostand écrit *Cyrano de Bergerac*, qui rend, certes, le nom de Cyrano extrêmement célèbre, mais – justement –, fait que son propre nom écrase, étouffe, enfouit plus encore dans l'anonymat, le véritable Cyrano !

Il est, donc, un immense écrivain de la langue française, de l'histoire de la littérature française encore presque totalement inconnu : ne serait-ce qu'à cause de cela, je voulais montrer, monter – monter et montrer – son texte majeur.

En le lisant, puis en le travaillant avec les acteurs, je me suis avisé qu'il y avait plusieurs thèmes dans cette pièce, mêlés, tréssés, entrecroisés : le désir de meurtre, la pulsion de mort, bien sûr ; « l'athéisme », bien sûr encore; mais le désir sans frein, surtout, de connaître la mort, de la « vivre ». Ce qui n'est pas sans lien avec l'un des grands thèmes Heideggero-Derridiens : la différence entre la mort et le décès.

Après une première lecture hâtive, j'ai cru qu'il y avait, dans le texte, comme des gags. J'en prélève trois. Un premier gag serait que la scène d'exposition, habituelle aux tragédies classiques, est « tordue », en quelque sorte, par Agrippine, qui, dès le début, dit à peu près à sa suivante : « Je sais que tu connais ça par cœur, mais je vais quand même te le redire, si ça ne t'ennuie pas. » Et la suivante : « Mais non, mais non, je ne m'en souviens pas, allez-y. » Voilà. Gag.

Et donc la scène d'exposition est avouée comme une chose qui se répète, et se répétera ; comme pour justifier, en souriant, la conventionnalité de ces scènes informatives obligées où l'on feint de parler à quelqu'un quand on ne s'adresse, en réalité, qu'au public.

Autre gag, le titre : *La Mort d'Agrippine*. Elle ne meurt pas ! Alors pourquoi ça s'intitule *la Mort d'Agrippine*, franchement ? Gag.

Dernier « gag » : la fin ; l'épilogue de toutes les tragédies (où on vient traditionnellement raconter, chaque fois, que le héros ou les héros sont morts, que c'est horrible, la grande tirade qui doit clore toute tragédie digne de ce nom) est interrompu à peine commencé par une question qui claque comme un coup de fouet : « Est-ce qu'ils sont morts ? » demande Tibère. « Euh, oui »… lui répond-on. « Alors, ça suffit comme ça. » Et la pièce finit ainsi, net. Je me suis, donc, d'abord dit : ce sont là trois gags…

Mais une lecture plus attentive a pu me faire penser que ce n'était là pas du tout des gags. Bien sûr, il y a de l'humour chez Cyrano. Il n'y a même que cela. Si l'on appelle humour le surplomb, la hauteur, le décollage des choses. (D'ailleurs, la pièce est extrêmement bien construite, aussi orthodoxe qu'une tragédie de Racine). Mais, au-delà de cet « humour », ou en lui, au fond de lui, il y a un sérieux immense.

Il y a, en effet, deux sortes de « mort » dans cette pièce. Ça s'intitule *La mort d'Agrippine*, parce qu'Agrippine est la seule qui meurt *vraiment*, même si elle reste en vie. Ça ne s'intitule pas *La mort de Séjanus*, ou *La mort de Livilla*, qui pourtant sont exécutés, parce qu'eux ne *meurent* pas, ils ne font que *décéder*, que passer le pas, puisqu'il n'y a *rien* après la mort, ce qui est la thèse de Cyrano (qui lui-même l'a empruntée aux épicuriens, à Lucrèce, aux matérialistes de l'Antiquité). Puisqu'il n'y a rien après la mort, ce ne saurait donc être une souffrance, et donc une punition, que de mourir. On ne fait qu'aller dans rien, ce n'est donc pas grave. Mais alors qui *meurt* vraiment ? Qui peut goûter la *saveur* de la mort, son *goût* et son *savoir* à la fois ? Uniquement ceux qui *vivent*. Non pas ceux qui meu-

rent leur mort, mais ceux qui la vivent. Et dans ce cas-là, effectivement, seule Agrippine *meurt*. Comme le dit Tibère : « Pour allonger tes maux, je te veux voir nourrir / Un trépas éternel dans la peur de mourir. »

Et cela est dit souvent dans la pièce, sous de multiples formes. Il faudrait à chacun plusieurs morts pour qu'il la subisse vraiment : « Pour le tuer encor je lui rendrais la vie » dit Tibère à propos de Séjanus ; « Et je voudrais qu'il pût, sans tout à fait périr, / Et sans cesse renaître, et sans cesse mourir », dit Agrippine en parlant de Tibère. Il y a là comme un appel au spectateur : qu'est-ce que c'est que la mort, Messieurs-dames ? La mort, ça ne peut se « savoir » que dans la vie, ne se « sentir » que vivant. La mort n'existe pas. Elle n'existe que si l'on n'est pas mort. Mort n'est plus, alors, que le nom de la peur.

Et cela est lié à un autre thème, qui est le thème de la « croyance ». Bien sûr, la pièce est « athée » : Séjanus fait l'apologie, magnifiquement, du fait qu'il n'y a rien après la mort, que la mort résout tous les problèmes, guérit, donc, de tous les maux, etc. Mais il y a la croyance. Non pas simplement croire ou ne pas croire en dieu, en les dieux, croire ou ne pas croire en quelque au-delà après la mort, en quelque autre monde derrière la vie, mais « croire ». Croire intransitivement. Et croire est une fatalité humaine. C'est croire, croire tout court, ici, qui est mis à la question.

Les personnages mentent. Ils mentent tous. Agrippine fait croire à Séjanus qu'elle est amoureuse de lui, mais c'est pour mieux le tuer plus tard, dit-elle, quand il l'aura aidée à tuer Tibère ; elle fait croire à Tibère qu'elle est de son côté, qu'elle est de ses amis, alors qu'elle ne fait que feindre, comme c'est dit dans la pièce, et ne songe qu'à la mort de Tibère. Tibère fait croire à Agrippine qu'il la croit, alors qu'il ne désire que sa mort. Il fait croire à Séjanus qu'il envoie au Sénat, que c'est pour qu'il y soit nommé tribun, alors que c'est pour y entendre lire la lettre de sentence de son exécution immédiate. Séjanus fait croire à Livilla qu'il l'aime, alors qu'il la hait, dit-il aussi, etc. Il n'y a que des mensonges.

Or, quand, au théâtre, nous regardons une scène, il faut bien y *croire* un petit peu, ne serait-ce que pour suivre l'intrigue ; spectateur, je crois d'abord qu'Agrippine veut se venger de Tibère, et je crois qu'Agrippine est amoureuse de Séjanus ; mais dès la scène suivante, j'apprends que ce n'est pas vrai, qu'elle ne veut pas du tout épouser Séjanus, qu'elle veut, même, le tuer. Et puis, dans la scène suivante, j'apprends que Séjanus lui non plus n'aime pas Agrippine ! (Ou ne l'aime que pour la couronne). Puis je vois Livilla et Séjanus s'aimer ; je me dis alors : voilà enfin de véritables amoureux, et tout semble clair ; mais dès la scène suivante, j'apprends que non, pas du tout, que Séjanus déteste Livilla, etc. Livilla elle-même, un peu plus tard, fait croire à Séjanus qu'il n'a rien à craindre, alors qu'elle a déjà juré sa mort, qu'elle s'apprête à révéler sa conspiration, etc. Autrement dit, nous sommes là, au théâtre, nous assistons à une pièce, et nous ne pouvons croire en rien ! De bon droit, le spectateur pourrait se dire « Attendez, je regarde ce spectacle depuis déjà une demi-heure, et, chaque fois, le sol se dérobe sous mes pas, parce que ce que je vois, je ne dois pas le croire ! Mais alors, pour suivre l'intrigue, qu'est-ce que je peux croire, dans tout ça ? » Et, littéralement : rien. Autrement dit,

ce n'est pas simplement ne pas croire en les dieux et être athée, qui est le thème plein de la pièce. C'est une question à nous adressée : qu'est-ce que croire, qu'est-ce que c'est que ce truc, croire ? Comme, tout à l'heure : ce n'était pas simplement le désir de mort et de meurtre, désir montré par un personnage, attitude « pleine » *donnée* par l'auteur ; c'était : qu'est ce que mourir, qu'est-ce que c'est que cette chose, la mort, question *renvoyée*, « en creux », au spectateur.

Nous croyons tous. Je vous disais tout à l'heure en plaisantant que même les laïques étaient très religieux. Je ne plaisantais d'ailleurs pas du tout, les laïques sont très religieux. Mais moi-même, dans la « vie quotidienne », je crois. Je crois sans cesse : je crois que je vais traverser la rue sans me faire écraser (sinon je ne traverserais pas) ; je n'en *sais* rien, je ne *sais* pas (une voiture pourrait surgir au dernier moment), mais je *crois*. Je crois que si j'entre dans un bureau de tabac, je ne peux pas y acheter un bifteck. Mais je n'en *sais* rien : le buraliste, un jour, va peut-être me dire « Ah, vous voulez un bifteck, mais bien sûr, le voilà. » Je ne fais que *croire*, dans la vie quotidienne, je ne *sais* pas. Nous croyons tous, sans cesse, à tous les niveaux. Et voilà qu'il y a une pièce qui dit « N'y croyez pas. Ne croyez rien de ce que vous voyez. » Et du coup, ça nous laisse, comment dire, seuls dans le monde, seuls dans l'existence. C'est une pièce *radicale*. Son « thème », elle le prouve. Je trouve qu'elle est, pour cela au moins, géniale : voilà pourquoi je voulais la monter. C'est une longue réponse, pardon, pour une question très courte. »

La suite de l'entretien va aborder de nombreux détails et les personnages, mais dans cette introduction tout est dit, et en aparté (une pratique très théâtrale) Daniel Mesguich ne savait pas que c'était le quatre-centième anniversaire de la naissance de Cyrano de Bergerac (1619-1655).

J'ai donc ensuite abordé les personnages sur la base de moi connue de la position de Daniel Mesguich sur les personnages au théâtre qui sont des enveloppes externes absolument vides et que les acteurs ne prêtent à ces personnages que leur forme extérieure, leur voix ou leur langage corporel, mais ce n'est qu'un prêt, ce n'est qu'un emprunt (du metteur en scène plus que des personnages qui n'ont pas d'identité, n'ont pas de volonté) et les personnages ne sont alors que des nœuds sans la moindre dimension, des points géométriques, des relations liant ces personnages. Imaginez alors ces réseaux de relations toutes construites pour le spectateur sur des mensonges. Imaginez ce que peut être alors le vase vide de chaque personnage dont tous les fils les reliant tous entre eux sont coupés, faux, tordus, mensongers, et comment les spectateurs qui ont l'habitude de projeter leur propre vécu dans ces vases vides peuvent suivre l'action, l'intrigue, peuvent simplement se laisser emporter par la pièce, par les personnages justement. Mais je ne dirai pas que dire cela : « C'est assez ! » car ce serait un mensonge en soi. Il y a plus à dire et plus à écrire sur cette pièce et cette mise en scène que ce « C'est assez ! » jézabélien (la fin sinistre d'une reine, jetée par-dessus les murs et dévorée par des chiens errants), vous savez Jézabel, la femme de Ahab – ou bien Moby Dick et la baleine blanche), mais aussi la mère

d'Athalie, ce qui fait de cette fin cétacée une référence cataphorique à Racine, bien avant la date de son effet (1691).

La première question concerne la scène d'ouverture qui révèle Cornélie jouée par un homme, Yann Richard, dans un rapport très corporel et physique avec Agrippine jouée par Sarah Mesguich. La question est de savoir si cette Cornélie/Yann Richard devient le réceptacle d'un transfert ou projection des spectateurs de l'absent Germanicus hantant le discours d'Agrippine.

Daniel Mesguich : Ça, c'est vous qui le dites. Non, je ne projette pas Germanicus sur Cornélie. Vous dites que cela transforme la confidente, et je vous dirai, moi, qu'*il n'y a pas* de confidente. Pour moi, les confidents des tragédies (et cela, je le dirai de toute tragédie, celles de Racine ou de Corneille aussi bien) ne sont pas des « confidents ». Les « confidents » sont ce qui permet du pli et du mouvement dans le discours de la pensée ; du voyage les « stances ». En acceptant – momentanément – de parler des *personnages* comme s'ils étaient des *personnes*, je dirais que le « confident », c'est *encore* le héros ; c'est le même. Toutes ces scènes à deux sont des monologues. Dans cette mise en scène, c'est clair, je pense : ils sont habillés de la même manière, enfin, inversée : celui-ci a une manche droite dorée, une manche gauche noire, cet autre une manche droite noire et une gauche dorée, mais, bon, c'est le même costume. Ce n'est donc pas, là, qu'une « personne » se confierait à une autre « personne », c'est que dans ces monologues avec confidents, le « héros » parle à soi-même, comme on parle à son reflet dans un miroir, à son ombre quand on marche au soleil, à sa détresse, à sa folie, à son inconscient, que sais-je… Comme on parle à… sa solitude. La différence, alors, qu'il y a entre le « confident » et le « héros », cette déchirure, cette béance, ce trou entre eux, c'est, littéralement, matérialisée par la différence des noms, une différence de temps (ils ne sont pas à la même heure), d'urgence, d'humeur, de maturité, etc. Cet espace, ce trou, c'est un trou dans l'être. Le « confident » et le « héros » sont la même « personne », mais à l'intérieur de cette seule personne, il y a un trou ; c'est lui qui permet l'échange en quelque sorte, l'échange entre soi et soi. Ce trou est *fondamental* au théâtre. Voilà pourquoi j'aime les tragédies : parce qu'elles permettent de montrer qu'un personnage n'est pas une personne mais une infinité de « trous » ; ou plutôt : un faisceau de flux contradictoires enfouis loin, parfois très loin, au sein de n'importe quelle « personne », vous, moi !..

On peut projeter des personnes sur les personnages évidemment, c'est ce que font tous les spectateurs, ce que nous venons nous-même de faire, mais en réalité, la véritable Agrippine, ce n'est pas Agrippine jouée par Sarah Mesguich, ni la part d'Agrippine qu'on nomme Cornélie, jouée par Yan Richard, non, la véritable Agrippine, c'est : la *différence* qu'il y a entre Agrippine et Agrippine, si j'ose dire, l'espace entre eux en elle. Il y a une phrase d'Antonin Artaud que j'aime beaucoup, c'est un tour de passe-passe sans doute, mais c'est quand même génial ; il a écrit : « J'ai pour me guérir du jugement des autres toute la distance qui me

sépare de moi.[1] » Ça peut s'entendre comme : les gens me jugent, mais comme je ne suis pas là où ils croient que je suis, je joue un rôle, je ne suis pas, devant les autres, le « vrai » Artaud, donc ce n'est pas grave, du coup ça me guérit de leur violence. Ça peut être pris comme ça, mais ça peut surtout vouloir dire que la distance qui le sépare de lui-même, c'est, littéralement, ce que ne voient pas les gens, ce qu'ils n'entendent pas, et c'est ça qui est lui. Lui, il est : la différence qui le sépare de lui. Et quand on parle d'Antonin Artaud, on ne parle pas de lui ; lui, il est un trou. Eh bien je pense que c'est là le premier pas pour une véritable réflexion philosophique sur la question du sujet. Qu'est-ce qu'un sujet ? Et le théâtre pour moi, ne cesse jamais de poser cette question. C'est, n'est-ce pas, la première phrase d'*Hamlet* : « *Qui* est là ?[2] » Eh bien oui, *qui* est là ? *Qui* est « qui » ? Donc, ne croyez pas. Car il s'agit, là encore, de croyance ; ne croyez pas que Cornélie soit la confidente « sur laquelle on pourrait projeter Germanicus », car on pourrait aussi bien y projeter Tibère, ou Livilla. Elle est *l'autre bord* d'Agrippine. Agrippine sur laquelle on peut projeter vous, ou moi, ou qui vous voulez

Se pose alors la question d'un traumatisme ancien, l'assassinat de Germanicus, le Syndrome de Stress Post-Traumatique qu'elle vit et qui la hante, et la seule solution qu'elle aurait de résoudre ce PTSS serait en vengeant la mort de Germanicus qui la hante dans ce monologue.

Daniel Mesguich : Ne croyez pas trop, là encore, ce qu' « elle » dit ! Elle dit qu'elle veut se venger, qu'elle veut venger la mort de son mari. Elle le dit. On n'est pas obligé de la croire. Moi je pourrais vous dire – par exemple – qu'Agrippine (toujours le « elle » entre guillemets, car il n'y a pas, n'est-ce pas, de dame qui s'appelle Agrippine), *dit* seulement qu'elle veut se venger, mais, vous le savez, quand quelqu'un, sur le divan d'un psychanalyste, *dit* quelque chose, le psychanalyste n'a pas à croire littéralement ce qui vient de se dire ; il peut entendre, il doit entendre, derrière les mots, avec sa grande oreille, d'*autres* phrases bruire et sourdre sous la phrase dite. Je pourrais, je ne sais pas, vous dire tout aussi bien, par exemple : « et si elle voulait simplement *mourir* ? Et si c'était, cette *Mort d'Agrippine*, l'histoire simplement de quelqu'un qui désire la mort ? Je pourrais, oui, vous dire, qu'elle sait bien qu'on ne peut pas tuer l'empereur, qu'elle sait bien que, tôt ou tard, Séjanus se rendra compte qu'elle trahit, qu'elle sait bien que Livilla veut sa mort et, sans doute, la dénoncera. Mais elle continue, comme pour mourir *enfin*, comme pour rejoindre dans la mort son Germanicus. Par exemple. Vous voyez, ce n'est même pas nécessairement de la vengeance, c'est peut-être simplement un suicide, allez savoir avec ces gens qui n'existent pas !

À propos de gens qui n'existent pas : il y a deux façons, me semble-t-il, de concevoir une intrigue au théâtre. Ou bien tous les personnages que vous regardez sur une scène vous rappellent plus ou moins des personnes ou des situations que

[1] Antonin Artaud à Jacques Rivière, Paris, le 29 janvier 1924.
[2] Who's there ?

vous avez plus ou moins rencontrés, que vous connaissez déjà ; c'est comme ça d'ailleurs que vous arrivez, comme on dit, à « suivre » l'intrigue. Consciemment ou inconsciemment, vous pouvez vous dire : « moi aussi je connais quelqu'un qui était fou de rage parce qu'un de ses proches avait subi une injustice, et qui voulait le venger. Ou bien : cette femme est amoureuse de cet homme, eh bien « moi aussi j'ai été amoureux dans ma vie, donc je vois très bien de quoi on parle. » Consciemment ou inconsciemment, vous pouvez vous *projeter*. Vous imaginez – et d'ailleurs les gens de théâtre eux-mêmes, la majorité, ne s'en privent pas – vous imaginez, vous spectateur, que vous assistez à une « tranche de vie ». Agrippine, avant d'entrer en scène, à l'acte I, vivait déjà, avait probablement mangé à midi un bon repas, un steak saignant peut-être, et puis, en sortant de scène, après la scène 3 ou la scène 8 de l'acte II, elle va s'adonner, n'en doutons pas, à ses occupations, téléphoner à des amis, faire des courses, que sais-je, et ne manquera pas de revenir vivre devant nous quelques scènes plus tard. Elle existe, elle vit, c'est une vie dont nous ne voyons qu'un extrait sur la scène, dans le cadre de la scène ; comme si le théâtre n'était que prélèvements de moments dans une vie comme réelle. Il y a, par exemple, des spectacles qui le font sciemment : tel spectacle sur Jean Jaurès ou, que sais-je, sur Napoléon ou Arletty. Napoléon, le « vrai », est né à Ajaccio il y a tant d'années, il va mourir à Sainte-Hélène dans tant d'années, mais là on voit un moment de sa vie, une tranche de sa vie. Ces spectacles ont comme référent, comme maître, quelque chose qui est arrivé dans la réalité. Leur référent, c'est la vie réelle de quelqu'un, et le spectacle, un simple reflet de ce grand référent-là. Le référent, ici, est *hors scène*.

Mais on peut aussi imaginer – c'est mon cas – un théâtre qui ne se soumettrait à *aucun* référent hors scène, où il n'y aurait pas de hors scène. La seule chose, alors, qui « existe », est ce qu'il y a *sur la scène* ; rien d'autre avant, rien d'autre après. Et dans ce cas-là, ce n'est plus une vie, de disons 70 ans que je vous *réduirais* en une heure et demie au théâtre, mais, au contraire, c'est un moment de « l'être » qui dure 0,0000001 seconde, que je vous *déploie* en une heure et demie. C'est-à-dire que le théâtre ne serait pas la *réduction* de quelque chose d'extérieur, en une heure et demie, mais une extension, une explosion, un *déploiement*, d'un moment intérieur sans durée, en une heure et demie. Cette non-durée, cette fraction de seconde, si vous voulez, c'est un point inaccessible au fond de vous, dans la nuit de vous, que nous mettons au grand jour pendant une heure et demie. Non un « proche » « extérieur », mais un « lointain » « intérieur ». Pour moi, Agrippine ne vit pas en dehors du théâtre. Agrippine, c'est le nom imagé d un point géométrique dans l'âme de *chacun de nous*, et pendant une heure et demie, on vous l'ouvre, ce point géométrique inaccessible, en le trempant dans le bain révélateur de quelque chose qui « ressemble » à une « intrigue entre personnes ».

Mais se pose alors le personnage Séjanus, un arriviste politique qui veut assassiner Tibère comme Brutus a assassiné César, bien qu'en plus petit comité car ainsi il satisfait Agrippine et son désir de vengeance, et il pourra épouser Agrippine et devenir empereur. Comment comprendre ce personnage ?

Daniel Mesguich : Tous les « personnages » sont à égalité, ils n'ont ni plus ni moins de valeur les uns que les autres, d'abord parce que Séjanus n'existe pas, comme je viens de vous l'expliquer, en tant que tel du moins, même si, encore une fois, « il » ressemble, conformément à la convention à l'époque, à tel personnage ayant existé dans l'Antiquité. Mais d'autre part, je pourrais vous dire, pourquoi pas – seulement pour jouer à vous contredire – que Séjanus est aussi un héros magnifique, comme Le Cid ou Polyeucte. Il est plutôt courageux, il meurt sans larmes, stoïque. Il est loyal envers Agrippine, il le prouve à la fin, quand il lui dit « Mais, je ne vous ai jamais trahie. » Il n'aime pas Livilla. Il ment à Livilla, c'est vrai, mais c'est que c'est « quelqu'un » qui veut être empereur à la place de l'empereur, ce qui est, ma foi, le cas de tous les gens que nous croisons dans la rue : ils veulent tous être chef de bureau au lieu de secrétaire, contremaître plutôt qu'ouvrier, c'est une ambition, je dirais, normale. Livilla trahit, elle donne le nom des conspirateurs, Agrippine d'une certaine manière, trahirait, puisqu'elle fait semblant d'aimer Séjanus, mais veut le tuer. Tibère ment à tout le monde, trahit tout le monde. Mais Séjanus, on pourrait tout aussi bien le dire loyal : il a seulement besoin d'Agrippine pour accéder au trône, comme Agrippine a besoin de lui pour tuer Tibère. Ils ont tous besoin les uns des autres.

Comment aborder les deux triangles. Séjanus et Agrippine, et celle-ci veut se venger de Tibère. Puis Séjanus et Livilla, et celle-ci veut la mort d'Agrippine. Ces triangles s'articulent l'un sur l'autre et en même temps s'explosent d'une certaine façon.

Daniel Mesguich : Quelle que soit la manière dont on tourne et retourne cette pièce, elle « tient ». Elle n'est pas seulement géniale quant aux scènes de l'intrigue, quant aux thèmes philosophiques qu'elle offre, elle n'est pas simplement géniale parce qu'elle dit le théâtre en une métaphore énorme, incroyable, non : elle fait partie de ces très rares pièces qui soulèvent leur propre socle, qui ébranlent et soulèvent cela-même qui les soutient ; mieux ! Ce sur quoi elles semblent reposer, et qui semble les permettre, elles le créent : c'est comme s'il n'y avait jamais eu de théâtre auparavant, et que tout à coup, parce qu'il « se passe » ça, ça « créerait », ça inventerait, le théâtre. *Hamlet* en fait partie. Ce sont les « grandes » pièces. Les autres ne sont que de petites pièces obéissantes, soumises. »

Cela amène Livilla sur l'ouvroir et il est temps de nous demander quel traumatisme a causé en elle sa furie meurtrière.

Daniel Mesguich: Elle détruit la ligne de sang de Tibère, c'est ce qu'elle dit à Tibère à la fin, mais elle dit à Séjanus, aussi, que c'est pour lui qu'elle a fait tout cela. Seulement voilà : comment en être sûr ? *Tout le monde* ment, d'accord, mais jusqu'à quand, jusqu'à quel point ? Et pourquoi ne mentiraient-ils pas encore, *après* qu'ils ont avoué avoir menti ? C'est pourquoi cette pièce est géniale : indéci-

dable jusqu'au bout, décidément. Chez la plupart des grands écrivains, on peut s'accrocher à quelque chose, Mais, dans cette pièce, jamais vous ne pouvez dire « Ça c'est sûr ». Jamais. À aucun moment. Sur n'importe quel thème. Agrippine veut se venger ? Pas sûr. Et si elle ne voulait que se suicider. Séjanus aime Agrippine. Pas sûr. Peut-être l'utilise-t-il, simplement. Livilla aime Séjanus. Oui. Mais pas si sûr. Peut-être cet amour n'est-il qu'un prétexte, un paravent pour casser la ligne de sang de Tibère et s'emparer du pouvoir ? Et si elle avoue tout, à la fin, jusqu'à se dénoncer elle-même, peut-être n'est-ce que parce qu'elle comprend que c'est impossible, que Agrippine, aidée désormais de Séjanus, sera politiquement plus forte qu'elle... Mais à l'envers aussi : C'est peut-être vraiment pour suivre Séjanus au tombeau. Sa propre mort, alors, comme une vengeance… À quel moment dit-elle vrai ? Quand elle dit qu'elle veut nuire à Tibère, ou quand elle dit qu'elle a fait tout ça par amour pour Séjanus ? Vous ne le saurez pas, et moi non plus. Indécidable ! Il faut, ici, rester sur le seuil de la décision, mais ne pas y plonger. Cette pièce est « violente », mais elle est, paradoxalement, avant tout un appel à la prudence. Ne vous précipitez pas dans une croyance, quelle qu'elle soit. Restez prudent. Restez au seuil des choses, et regardez, écoutez. Ça peut être ça, ou ça, ou encore ça. Cette pièce brutale dit l'acte essentiel du théâtre, sa délicatesse fondamentale, sa distance constitutive. Pour moi, c'est la grande civilisation. Cette pièce barbare est, en vérité, extrêmement civilisée.

On atteint alors, et enfin, Tibère et la question de la vision qu'il a de l'avenir, de la pérennité de l'empire. Surtout quand on considère comment Caligula, seul descendant mâle survivant de la ligne de sang d'Auguste, deviendra empereur, populaire et même juste, avant de tomber malade d'une maladie qui aurait dû le tuer. Mais il survit et en devient fou.

Daniel Mesguich : Je ne peux pas répondre, je n'en sais rien. Je dirais que c'est comme un coup de dé : « On va sauver Caligula » ; et il en adviendra, ce qu'il en adviendra. Je trouve que c'est plus beau de le penser comme ça. Ce n'est pas tellement : « Je sauve Caligula pour maintenir la descendance d'Auguste. » Oui, peut-être, mais peut-être pas. Peut-être que c'est juste un coup de dé, juste un jeu : « On verra bien. » Pas d'eschatologie supposée, pas de *catégorie politique* déjà répertoriée ! Comme il est vain de mettre quelque *étiquette clinique* sur le « comportement » d'un « personnage ». Dès que vous dites : celui-ci est schizophrène, vous posez une catégorie, et le théâtre ne va plus faire, alors, qu'illustrer cette catégorie. Non, Caligula, c'est juste Caligula. Néron, c'est Néron. Tibère, c'est Tibère. Agrippine, Agrippine. Ce sont des « personnages » *singuliers*, aussi singuliers que rares sont les « maladies rares ». Ils sont eux, et personne d'autre. Dès que vous dites : Lear est psychotique, quel est l'intérêt de monter *Le Roi Lear* ? Non, le Roi Lear, c'est le Roi Lear. Qu'il y ait des rappels, des échappées, vers des catégories cliniques que vous connaissez, tant mieux, ça enrichit la chose, mais en aucun cas le théâtre ne saurait servir d'illustration à ces cas cliniques. De la même manière,

Tibère ou Caligula ne sont pas des cas politiques. Ils sont cette personne-là, cette force-là, cette entité-là. Nourrissez-la.

Prenons le cas de Hamlet. Freud disait que c'était un sujet hystérique[3]. Bien. On va faire un spectacle sur un hystérique ? Non. Hamlet est un vertige qui n'a rien à voir avec cela. Un peu plus tard, Lacan dit : non, c'est un obsessionnel[4]. Et alors, ça change quoi ? Freud ou Lacan, ou l'inverse, peu importe. On pourrait d'ailleurs dire aussi qu'il est schizophrène, ou totalement paranoïaque. À l'infini. Hamlet est… tout ça à la fois ! Il est Hamlet, quoi ! On a envie de tout réduire à quelque chose de connu, de commun, parce que tous les paranoïaques sont paranoïaques, tous les hystériques sont hystériques, tous les schizophrènes sont schizophrènes. Et si l'un d'eux… Non, ce n'est pas l'un d'eux, c'est… celui-là. Que l'art dramatique se renseigne le plus possible, qu'il s'aide de la science pour mieux se délier, tant mieux… Mais qu'il se soumette à elle, qu'elle le bloque, le réduisant à ne plus que dire littérairement ce qui se dit banalement dans n'importe quel hôpital, non.

Cela amène alors la question de savoir si* La Mort d'Agrippine *est shakespearienne, Cyrano de Bergerac confronté à Shakespeare qu'il ne pouvait pas, bien sûr, ignorer. Nous sommes partis d'Hamlet et de cette structure shakespearienne. Une faute est commise qui rompt l'équilibre existant précédemment. Pour rétablir l'équilibre tous les protagonistes de cette situation doivent disparaître et c'est un personnage qui est resté marginal dans cette situation de crise qui reprend la situation en main.

Daniel Mesguich : Fortinbras ? Mais Fortinbras n'est pas marginal ! Il est au centre même d'*Hamlet* : le premier meurtre perpétré dans l'histoire que raconte *Hamlet* (la pièce), c'est l'assassinat de Fortinbras père. Le dernier survivant de la pièce *Hamlet* c'est Fortinbras fils. La pièce se situe, donc, entre la mort de Fortinbras père et l'avènement de Fortinbras fils. Hamlet (le personnage) est né le jour même où Fortinbras père est assassiné, et il meurt le jour même de l'avènement de Fortinbras fils. Autrement dit, ce que l'on appelle Hamlet, c'est la distance qu'il y a entre Fortinbras et Fortinbras.

---

[3] "If anyone wishes to call Hamlet a hysterical subject I cannot but admit that this is the deduction to be drawn from my interpretation." (Sigmund Freud, *On Repression in* Hamlet, 1900) / « Si quelqu'un a envie de dire qu'Hamlet est un sujet hystérique, je ne peux qu'admettre que c'est la déduction qui découle de mon interprétation. » (S.F., *De la répression dans* Hamlet, 1900).

[4] "Let us say that Lacan opts for likening the structure of desire in Hamlet to the desire of the obsessional." (*A Short Account Of Obsessional Neurosis In Freud And Lacan*, Hara Pepeli) / « Disons que Lacan opte pour mettre en parallèle la structure du désir chez Hamlet avec le désir d'un sujet obsessionnel. » (*Une note courte sur la névrose obsessionnelle chez Freud et Lacan*, Hara Pepeli, in *Journal of the Centre for Freudian Analysis and Research*, #2, 1993) http://jcfar.org.uk/wp-content/uploads/2016/03/A-Short-Account-of-Obsessional-Neurosis-Hara-Pepeli.pdf, consulté le 16 juillet 2019.

Si on considère, autre exemple, *Roméo et Juliette*, cette distance, cette fracture, ce trou, c'est juste un décalage de temps. Une pluie de décalages, en vérité. C'est le *Contretemps*, comme disait Derrida. Pourquoi meurent-ils à la fin ? Parce que l'une se réveille de sa fausse mort *avant* que l'autre le voie. « Elle est morte donc je me tue », et à peine se tue-t-il qu'elle est vivante ! Et le voyant, alors, mort, c'est elle, maintenant, qui se tue. On dit toujours : *Roméo et Juliette*, c'est une pièce qui dit l'amour. Non. C'est ce contretemps qui est le centre de *Roméo et Juliette*, tourbillon autour duquel tout le reste est satellite. L'amour, bien sûr, mais, non, le contretemps. Ou plutôt : c'est comme si il ne pouvait exister d'amour sans contretemps. Le contretemps crée la tragédie, mais, surtout, il est la métaphore du théâtre. Pas de théâtre sans contretemps, tout théâtre ne tient que sur un contretemps. De même que tout théâtre tient sur le trou dont je vous parlais tout à l'heure, entre « je » et « je », entre « qui » et « qui ». Ces trous (qui sont, au fond, le même) sont d'énormes, de massives, de profondes métaphores de la « chose » qu'est le théâtre.

Peut-on dire que Cyrano de Bergerac est shakespearien ? Est-ce qu'il y a chez lui la même dynamique et le même concentré de philosophie, de politique, de psychanalyse, de métaphysique et de vertige que crée le tourbillon de tout cela, que dans les textes signés Shakespeare ? Je ne sais pas. Ce n'est pas la même culture. C'est un autre monde. Je ne veux pas faire mon Voltaire, mais Shakespeare va débridé, alors que Cyrano écrit comme Corneille, c'est carré, c'est parfait, avec une structure aussi parfaitement pliée qu'une cocotte en papier. Ce n'est pas le même environnement littéraire ; mais, oui, on peut dire qu'il y a chez lui la même liberté, psychanalytique, politique, philosophique, que chez Shakespeare. Cyrano, c'est un Shakespeare qui aurait écrit comme Racine. C'est une formule, évidemment, et comme telle trop hâtive, mais, oui, il y a de ça…

Mais que dire des alexandrins de Cyrano ?

Daniel Mesguich : Il y a parfois des facilités, des béquilles, des chevilles, bien sûr. Mais, après tout, chez le grand Racine aussi. Et certains vers, en vérité la plupart, sont sublimes. Mais il faut entrer dans cette langue : il ne faut pas être paresseux. Le problème de tous ces textes, aujourd'hui, c'est qu'ils demandent un petit effort. Pas davantage, pourtant, que si l'on veut apprendre à jouer aux échecs, ou les règles du rugby. La langue, aujourd'hui, s'effondre. Pas seulement la langue classique, non, la langue tout court. Il y a des moments comme ça dans l'histoire. Et c'est bien dommage. Je milite pour la réoxygénisation de la langue française, mais ne croyez pas que ce militantisme soit tourné vers le passé, lubie de puristes cuistres qui voudraient qu'on parle encore comme au XVIII^{e} siècle, oublieux que la langue devant laquelle ils se mettent à genoux est elle-même le fruit d'une évolution. Non. C'est simplement que la langue est à la fois une superstructure *et* une infrastructure, et que plus elle s'appauvrit, plus nous nous appauvrissons. Je le vois tous les jours, surtout chez les jeunes. Nous n'avons plus qu'un mot quand la génération d'avant en avait quatre pour cerner tel problème.

La Mort d'Agrippine est d'une langue un peu difficile, elle est archaïque, enfin, elle est ancienne. On ne parle plus comme ça. Mais ce n'est pas là une question de parole. Cyrano, souvent, prend un petit bloc de discours, un membre sémantique de sa phrase, qui devrait, selon l'usage, venir après coup, et il le met au départ. À l'intérieur d'une façade absolument rigoureuse, il met ce bloc avant[5]. Évidemment, ça lui permet de faire un alexandrin parfait, avec rythmes internes, rimes, etc., mais ce n'est pas un simple arrangement. Nous avons l'habitude de poser d'abord le sujet, puis, le verbe, puis les compléments. Dans le sud de la France, où on est plus proche du latin ; on dira : « Immédiatement, il est venu » ; quand, à Paris, on dira plus volontiers : « Il est venu immédiatement. ». Latiniste, Cyrano fait ça sans arrêt, c'est vrai. Mais, surtout, il écrit par blocs de pensée, comme en une suite de haïkus, comme peint un tachiste. C'est dans la pensée que ça tournoie. Comme chez Mallarmé. On ne parle plus comme ça. Mais Cyrano s'en fiche, il ne parle pas : il *écrit*. »

Enregistré et retranscrit par Jacques COULARDEAU
Paris 5 avril 2019, Olliergues 8-20 avril 2019
Relu et approuvé par Daniel Mesguich le 2 juillet 2019

[5] Extraction syntaxique expressive.

RÉFLEXIONS ET COMMENTAIRES

LA QUESTION DE LA GUERRE ET DE LA PAIX CHEZ GROTIUS, ROUSSEAU ET KANT

Nous nous proposons, dans cette étude, d'analyser la dialectique de la guerre et de la paix dans les philosophies de Grotius, Rousseau et Kant. Pour ce faire, nous tenterons de répondre à trois questions précises :
1) En quoi l'œuvre de Grotius ouvre-t-elle la voie qui pourrait conduire à la paix entre les nations ?
2) Quelles sont les raisons des réticences de Rousseau devant le *Projet de paix perpétuelle* de l'abbé de Saint-Pierre ?
3) L'espérance de Kant en une « paix perpétuelle » trouve-t-elle sa réalisation dans le droit international du XX^{e} siècle ?

1) Grotius et la paix entre les nations

La paix et l'organisation de la paix constituent sans doute l'essentiel de ce à quoi l'œuvre de Grotius s'est confrontée : le problème capital de l'harmonie internationale. On peut ainsi distinguer au moins cinq aspects à travers lesquels apparaît l'objectif de Grotius d'ouvrir la voie conduisant à la paix entre les nations ; plusieurs concepts sont alors essentiels : le droit des gens, la société internationale, la désacralisation de la guerre et la sacralisation des traités, les moyens de maintenir la paix, et enfin l'importance de la notion de neutralité. C'est ce que nous allons à présent tenter de montrer.

Grotius s'est doté, afin d'éviter la guerre et de rendre possible la paix, d'un instrument technique approprié, qui n'est pas seulement moral, mais aussi et surtout juridique, ou si l'on préfère, positif et humain : c'est le Droit des gens. Mais il ne faut pas se tromper : Grotius n'est pas le fondateur du droit international et du droit naturel. Il en est, en revanche, le formulateur et l'ordonnateur, pour le premier, le « laïciseur » pour le second. Il ne fait que reprendre une tradition, qu'il amplifie. Il n'est pas non plus le père du Droit des gens, duquel les internationalistes reconnaissent la paternité à Alberico Gentili, François Vitoria, François de Suarez, Richard Zouch, Thomas Hobbes, etc.. Bien plus, c'est dans la Somme de Cologne (*Summa Coloniensis*) qu'est défini et classifié le droit des gens, comme droit humain, positif et rapporté à l'ensemble des rapports entre nations (troisième quart du XII^{e} siècle). Cette somme n'étant elle-même que la reprise des Étymologies d'Isidore de Séville (560-636), qui résume l'état des connaissances qui lui proviennent de l'Antiquité, et plus particulièrement de Rome : le « *jus gentium* » y prend deux sens, philosophique et juridique d'une part (le droit commun à la société universelle des hommes), juridique uniquement d'autre part (le droit régissant les rapports des nations entre elles). Le mérite de Grotius, c'est, afin de légitimer l'instrument technique qu'est le droit des gens, afin de critiquer les solutions de ce

dernier tout en les admettant comme coutume internationale positive, de s'être référé à un système de droit objectif : le Droit naturel. Il a de fortes assises traditionnelles (sources aristotéliciennes et stoïciennes, ainsi que écrits de certains théologiens) pour cette idée d'un droit naturel, rationnel, révélé par la raison et non plus reflet de la Divinité. Il est donc aussi un consolidateur de la tradition en ce qui concerne le droit naturel. Il s'inscrit dans la lignée des Décrétistes et des théologiens. Son Droit naturel comprend des *mandata* qui obligent, des *prohibitiones* qui défendent, des *demonstrationes* qui recommandent (classification déjà proposée par Rufin au XII^e^ siècle). De plus, le droit naturel se distingue pour Grotius du droit des gens : le premier est un droit nécessaire, qui oblige tout le monde, résultant de la nature des choses, ayant pour fondement la raison et la sociabilité ; le second est un droit volontaire car il « tire son origine de la volonté de quelque Être intelligent » (Grotius, *De Jure belli ac pacis*, livre I, chapitre I, paragraphe 13), l'homme, ou bien l'État. Grotius ouvre donc la voie à la paix entre les nations dans la mesure seulement où il amplifie l'instrument technique que constitue le droit des gens.

On peut trouver un second argument en faveur de cette idée, c'est le développement par Grotius de la notion de société internationale, non plus seulement d'individus, mais d'États, qui ont un intérêt commun dans le maintien d'un *statu quo* juridique. La paix ne pose en effet véritablement problème qu'en fonction de la société et mérite attention en tant que régulateur des rapports sociaux, alors que l'individu isolé vit nécessairement en paix puisque sans relation avec ses semblables. C'est donc parce que toute atteinte à la société compromet la paix que Grotius développe l'idée d'une indivisibilité de la Paix évitant de mettre en péril la société universelle du genre humain. Le concept est d'origine pythagoricienne, comme le note Platon dans le *Gorgias* (507 e - 508 a) parlant des hommes unis par le lien de l'amitié. C'est l'idée d'un cosmopolitisme dont les lois sont fondées sur la nature, qui s'identifie alors avec la raison naturelle, comme chez les Stoïciens, ou bien l'idée d'une « *humanitatis societas* », celle dont parle Cicéron. Ce n'est qu'aux XIV^e^ et XV^e^ siècles que l'existence d'États souverains va conduire à la société internationale non plus des hommes ou des chrétiens, mais des États, d'abord sous forme fédérative. Dubois envisage par exemple une fédération limitée d'États, que l'on retrouve dans le projet de Georges Podiebrad. Grotius parlera d'un « vaste assemblage » de tous les États, qui de leur commun consentement ont accepté des lois qui tendent à l'utilité de tous, à travers une « Société du Genre-humain, ou de plusieurs peuples » (*op. cit.*, paragraphe 24). Mais, bien loin d'être soumis à une autorité, la communauté internationale est indépendante et ne reçoit ses lois que d'elle-même. Éclairée par la droite raison, elle semble pouvoir mener à la Paix.

À cela s'ajoute la désacralisation, la condamnation de la guerre et, en même temps, la sacralisation des traités. Mais la guerre n'est pas mise par Grotius hors la loi : « si la nature permet la guerre, ce n'est qu'à la condition que celui qui l'entreprend se propose d'en revenir par ce moyen à la Paix » (*op. cit.*, livre I, chapitre II, paragraphes 1 à 6). Attitude qui semble préférable à celle des contempteurs radicaux de la guerre – pacifistes et irénistes – qui, supérieurs du point de vue éthique, le sont moins du point de vue pragmatique. Grotius introduit donc dans le

droit des gens la guerre légitime ou « juste guerre ». En contrepoint apparaît le caractère saint et sacré de la foi des traités. C'est la garantie d'une espérance de Paix. « Otez la Bonne Foi, il n'y aura plus de commerce entre les hommes » (*op. cit.*, livre III, chapitre XXV, paragraphes 1, 3). Il faut donc une fidélité dans les Conventions qui est l'instrument propre et naturel de la Paix. Sans la parole de l'ennemi, « la guerre dégénérerait en une licence effrénée et cruelle », comme le dit Vattel dans son *Droit des gens*, et il deviendrait impossible de la terminer pour rétablir la paix. La Paix indivisible est donc garantie par le droit reconnu à la communauté internationale d'agir pour la sauvegarder lorsqu'une nation la compromet. Lorsqu'il existera des conventions internationales, celles-ci deviendront, par le seul fait du consentement et de la parole donnée, essentielles et définitives. Grotius a donc fermement posé, avec une rigueur d'où la générosité et l'esprit de justice ne sont jamais absents, les assises d'un droit international nouveau. La Guerre n'est pas un Bien, mais un moindre mal, qui s'efface devant la valeur capitale de la paix.

Grotius propose un certain nombre de moyens pour maintenir ou rétablir la paix. L'idée générale est qu'il s'agit d'organiser un droit et une procédure de la paix où les préoccupations juridiques vont prendre le dessus sur les autres considérations. Ces procédures vont former la charpente du futur droit de la paix, substituant une paix universelle à l'insécurité entre les nations. « Il y a trois moyens d'éviter la Guerre », écrit Grotius (*op. cit.*, livre II, chapitre XXIII, paragraphe 7). Le premier est la conférence amiable, l'accommodement amiable, qui diffère de la transaction en ce que cette dernière consent des abandons réciproques. Le second est la médiation, le médiateur accommodant un différend entre d'autres personnes, sans avoir le droit de l'accommoder. En droit international public contemporain, la médiation est définie comme « l'action d'une tierce puissance en vue d'obtenir un arrangement entre deux États en litige » (Ch. Rousseau, *Droit international public* [1953], numéro 627). C'est une procédure où l'intérêt supérieur de la paix est préféré au droit strict. Le troisième moyen est l'arbitrage, dans lequel l'arbitre peut porter une sentence. Reste à souligner chez Grotius l'absence d'un organisme arbitral international, l'institution se voyant limitée aux puissances chrétiennes. Il est clair que la préoccupation de Grotius ne fut pas de réorganiser la société internationale, mais de systématiser les règles en faisant œuvre de jurisconsulte. Il n'en reste pas moins que son but est de faire régner la justice dans l'organisation internationale par des procédures pacifiques, quoique contraignantes. La paix est à ce prix.

Le dernier point en faveur de ces arguments pourrait être l'utilisation par Grotius du concept de neutralité visant à une limitation de la guerre aux parties en conflit. La neutralité générale désigne en effet cet état d'abstention dans un conflit armé à l'égard des belligérants qui vise cependant positivement à rendre aux parties les devoirs auxquels chaque peuple est tenu envers les autres. Il s'agit par exemple de s'abstenir de donner aux parties ou à l'une d'elles des moyens permettant d'exercer des actes d'hostilité. De même, droit de passage, occupation « de quelque place forte », subsistance des troupes en pays neutre sont des pratiques reconnues et légitimes. Il suffit que la neutralité soit respectée.

On voit donc finalement comment Grotius a fait du droit des gens l'instrument idéal de l'harmonie internationale. Aristote et les Stoïciens lui fournissent les bases doctrinales de sa philosophie : sociabilité et raison. Ainsi Grotius a-t-il apporté une contribution capitale par son exaltation des valeurs de Paix. Son originalité est d'avoir négligé l'utopie d'un pacifisme intégral pour proposer à la société internationale des solutions pratiques et constructives : bonne foi, valeur du traité, importance de la conciliation, de la médiation ou de l'arbitrage comptent autant que la sanction. Car l'usage de la force au service de la paix n'est pas rejeté, ce qui constitue une des forces du système de Grotius qui, sans cela, eût été voué à l'échec. La Paix a un prix, celui d'une prise en compte de la guerre, même si celle-ci est juridicisée.

2) Rousseau et le *Projet de paix perpétuelle* de l'abbé de Saint-Pierre

On peut sans doute distinguer deux grands types de raisons des réticences de Rousseau devant le *Projet de paix perpétuelle* de l'abbé de Saint-Pierre. Le premier pan du « dialogue posthume » qu'entretient Rousseau avec l'abbé de Saint-Pierre porte sur la question du *jus in bello*, le second concerne la question du droit international. C'est ce qu'il s'agit à présent de montrer en distinguant les deux aspects des réticences : le scepticisme de Rousseau quant à la disparition des guerres, et ensuite la difficulté qu'il y a à penser les moyens juridiques que propose l'abbé de Saint-Pierre comme menant réellement à la paix.

On peut voir dans le scepticisme de Rousseau au moins trois causes. Tout d'abord, il condamne « le faux principe de la raison perfectionnée ». C'est-à-dire que la conception de la paix chez l'abbé de Saint-Pierre repose sur des bases philosophiques précaires. Le tort de l'abbé est d'avoir la naïveté de croire que les États sont volontairement inclinés à la paix. C'est oublier que tout État n'est qu'un « corps artificiel » qui n'a de cesse de se comparer aux autres, qu'il « devient petit ou grand, faible ou fort, selon que son voisin s'étend ou se resserre et se renforce ou s'affaiblit » (Rousseau, *L'État de guerre*). Si bien que chaque État dépend des autres États, rentrant avec eux dans un rapport de conflit permanent. Les États sont donc naturellement dans un état de guerre, plutôt qu'ils ne tendent à la paix.

Ensuite, le tort de l'abbé réside aussi dans une trop grande confiance, conséquence de la croyance dont nous venons de parler, dans le rationalisme politique et juridique et leurs vertus. Il ne faut pas croire que la guerre soit seulement « le premier obstacle aux progrès de la sagesse humaine » (abbé de Saint-Pierre, *Observations sur le progrès continuel de la raison humaine*). Il ne faut pas sous-estimer l'empire des passions et des intérêts sur la raison, l'empire de la fortune sur la loi. En période de guerre, chaque souverain est comme « un pilote insensé qui, pour faire montre d'un vain savoir et commander à ses matelots, aimerait mieux flotter entre des rochers durant la tempête que d'assujettir son vaisseau par des ancres » (Rousseau, *Jugement sur la paix perpétuelle*). Ainsi, en matière de rela-

tions entre États, c'est l'intérêt particulier qui prévaut, bien plus que l'intérêt général.

Enfin Rousseau émet des réticences quant à l'analyse trop courte que fait l'abbé de Saint-Pierre du droit de la guerre. Pas assez de vigilance de sa part sur la question des prisonniers de guerre : « on aurait horreur d'un prince qui ferait massacrer ses prisonniers. On s'indigne même contre ceux qui les traitent mal » (Rousseau, *L'État de guerre*). C'est un problème juridique, et non de sentiment. De plus l'abbé n'a pas vu les problèmes que posent la conquête et l'esclavage : il fallait les condamner, la conquête se basant sur l'injuste « droit du plus fort », et l'illégitime droit de massacre ou d'asservissement (« c'est un échange inique de lui faire acheter au prix de sa liberté sa vie sur laquelle on n'a aucun droit » ; Rousseau, *Du contrat social*, I, IV). L'abbé a aussi oublié de préciser le statut du soldat par rapport à l'homme et au citoyen ; or on ne saurait tuer les défenseurs d'un pays ennemi qui n'auraient pas « les armes à la main ». Ce n'est que « sitôt qu'ils les posent et se rendent, cessant d'être ennemis ou instruments de l'ennemi, [qu']ils redeviennent seulement hommes et [que] l'on n'a plus de droit sur leur vie ». N'ayant donc pas su conférer au droit de la guerre, tout comme Grotius d'ailleurs, ses « vrais principes » (*Émile*), l'abbé a perdu la signification de la paix.

Comme on l'a vu, c'est d'une guerre entre États qu'il est ici question. Si bien que le problème de la paix pose celui du droit international. C'est donc sur ce point que porte le second type de raisons des réticences de Rousseau. On peut ici distinguer le point de vue psychologique et le point de vue juridique.

Tout d'abord, Rousseau estime que l'abbé, par une « folie de la raison », s'est illusionné sur la psychologie des souverains en prétendant établir son projet de paix rationnellement. Il a mésestimé leurs intérêts en croyant qu'ils limiteraient leur souveraineté pour le bien supranational, voire accepteraient de se soumettre à un tribunal international, alors qu'en fait ils aiment le pouvoir et l'argent, si bien que froisser leur amour-propre aurait pour conséquence inévitable la guerre plutôt que la paix. D'où le danger de ce projet : l'abbé « jugeait comme un enfant ». Son manque de réalisme et son optimisme rationnel s'opposent au pessimisme psychologique de Rousseau. Bien peu réaliste en effet de croire que pour un souverain l'intérêt général de l'Union européenne l'emporte sur l'intérêt particulier de son royaume : « toute l'occupation des rois ou de ceux qu'ils chargent de leurs fonctions se rapporte à deux seuls objets : étendre leur domination au-dehors et la rendre plus absolue au dedans » (Rousseau, *Jugement sur la paix perpétuelle*). La psychologie d'un prince, c'est de « commander pour s'enrichir et s'enrichir pour commander ». Il y a même un rôle pervers des ministres dont les intérêts opposés à ceux du peuple et du prince les mènent à préférer « perdre l'État, s'il le faut, plutôt que leur place » : ils font la guerre pour le bien public… La paix ne peut naître des intérêts particuliers, même si ce sont ceux d'une union des États.

De plus, du point de vue juridique, l'abbé n'a pas compris que pour que la paix naisse de ligues fédératives, il faut qu'elles unissent les peuples et non pas des souverains. Sinon impérialisme et absolutisme sont inévitables. Mais elles plongent

leurs racines dans le phénomène révolutionnaire : une telle paix ferait « plus de mal tout d'un coup qu'elle n'en préviendrait pour des siècles ».

D'où les réticences et les craintes de Rousseau à l'égard du cosmopolitisme et du droit international. L'idée d'une *Civitas maxima* à l'échelle du monde lui semble illusoire car la volonté générale ne l'est que par rapport aux membres d'une société civile, et non pas par rapport à l'espèce humaine, comme il le montre dans sa réponse à l'article « Droit naturel » de Diderot. Il faut donc distinguer entre le cosmopolitisme du droit des gens et l'idéal du droit international. « Les corps politiques restent entre eux dans l'état de nature » (Rousseau, *Second discours*), si bien que le légicentrisme supra-étatique impliquerait une autorité hétéronomique pour chaque État, qui perdrait ainsi sa liberté. L'idée de « citoyen du monde » semble une contradiction. La véritable citoyenneté suppose, conformément au contrat social, l'autonomie de la souveraineté.

Ainsi la formule juridique de la confédération n'éviterait pas les guerres et violences, la folie guerrière étant un fait de l'amour-propre des nations. L'idée de confédération est donc juridiquement inconsistante puisqu'elle repose sur la contradiction entre l'ordre juridique interne et l'ordre juridique international. Il faut alors survivre dans la souveraineté nationale plutôt que de se bercer des illusions d'une juridicité internationaliste. Le droit étatique procède de la loi, de fait, alors que le droit international suppose l'entente entre États, de droit : « en nous unissant à quelques hommes, nous devenons ennemis du genre humain » (Rousseau, *Extrait du projet de paix perpétuelle de l'abbé de Saint-Pierre*).

Qu'il s'agisse des réticences de Rousseau portant sur la question du *jus in bello* ou du droit international, tout concourt à cette idée que la guerre est dans la nature des relations inter-étatiques, que tout citoyen est un « ennemi du genre humain », et que donc la paix n'est qu'un projet irréalisable. L'antagonisme du cosmopolitisme et du patriotisme, qui structure la philosophie politique de Rousseau, mène ici à cette conclusion pessimiste et indépassable : la guerre a toute la nécessité d'une réalité, la paix n'a que le caractère hypothétique d'une possibilité.

3) Kant, la « paix perpétuelle » et la question de sa réalisation dans le droit international du XX^e^ siècle

L'idée de paix invite nécessairement à penser une sorte de règne du droit, une situation dans laquelle le fait de la guerre, jamais justifiable, soit totalement et irrémédiablement éradiqué. La paix nous impose de prendre en considération la primauté absolue du droit sur le fait. Dans ces conditions, on peut se demander si le droit international du XX^e^ siècle, à travers toute son effectivité, n'apparaît pas comme la concrétisation absolue de la paix, et, plus particulièrement, comme la réalisation de la « paix perpétuelle » tant espérée par Kant au XVIII^e^ siècle. C'est un premier point de vue possible. Mais immédiatement se pose le problème de savoir alors pourquoi, malgré l'existence de ce droit, les guerres perdurent et la

paix ne semble pas être de ce monde. Peut-être que la réponse tient dans une définition adéquate de l'espérance.

Il est clair que, d'un point de vue international, beaucoup d'efforts ont été faits pour établir la paix. La Société les Nations (SDN) en 1919 et l'Organisation des Nations Unies (ONU) en 1945 en sont la preuve. Le XX^e^ siècle a apporté quelque chose de radicalement nouveau en matière de guerre et de paix, c'est qu'il ne s'agit plus de légaliser la guerre comme aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, mais au contraire de mettre la guerre hors-la-loi pour que s'impose la loi de la paix. Et il est certain que pour ce faire, le droit est sans doute le meilleur moyen. Toute une série d'institutions internationales établies au XX^e^ siècle montre bien cette juridicisation croissante des relations internationales (pensons à l'OEA, l'OVA, l'OTAN, le FMI, l'OMS, la BIRD, l'OCDE, l'UIT, l'AIEA, l'UNESCO, l'OMM, l'UNICEF, etc.). On peut penser que ces institutions constituent des approximations de l'Idéal de la raison, principe régulateur de l'action chez Kant. En effet, elles reposent sur trois grands principes que l'on retrouve dans les traités de paix, à savoir : la force du droit, la valeur de l'idée « fédérative », et la justice d'un pouvoir arbitral. Le premier principe correspond à l'idée de « la paix par le droit ». Le deuxième principe impose l'idée d'une vie socio-politique irréductible à sa forme étatique, qui implique donc une co-responsabilité des peuples. Tout individualisme est ainsi proscrit (individualisme étatique), car séparateur, de même que toute idée d'un État mondial, dominateur et impérialiste par sa volonté de puissance monopolistique. Enfin le troisième principe correspond à la vocation arbitrale et juridictionnelle des tribunaux internationaux, qui se manifeste par des recommandations, des trêves, des armistices. Beaucoup de données semblent donc concourir à cette idée que le droit international moderne réalise l'espérance kantienne de « paix perpétuelle ».

Pourtant, les faits font démentir le droit : les guerres ne sont toujours pas conjurées. On peut donc être sceptique quant à l'installation de la paix, du moins *a posteriori*. Il y a une évidente fragilité, ainsi que des carences du droit international. En quoi consistent-elles ? On peut dégager deux grandes causes.

D'abord l'insuffisance des moyens d'action. En effet, malgré l'obligatoriété du droit international, le droit de la paix manque d'une des plus essentielles de ses conditions pour être valable : son effectivité. On peut ainsi se demander quelle est l'utilité d'une décision juridique internationale si elle n'est pas suivie, dans les faits, des moyens de transcrire le devoir-être en devoir-faire, effectué et obéi. Il faut, pour prétendre à une quelconque effectivité, que tout manquement au droit soit sanctionné, assorti d'une punition. Pour que la paix ait une dimension juridique, il faut reconnaître l'exécutoriété de l'obligation qu'elle implique ou, corrélativement, admettre que si cette obligation n'est pas exécutée ou qu'elle est violée, alors une sanction devient nécessaire. Pourquoi dénoncer des « crimes de guerre » ou des « crimes contre l'humanité » si les criminels en question ne sont pas punis ? Le droit international ne sera vraiment tel que lorsqu'il sera doté d'une force matérielle capable de faire respecter ses décisions institutionnelles et juridictionnelles. Le droit nécessite la force pour le respect du droit.

Une seconde cause de cette fragilité du droit international tient à l'imperfection essentielle qui le caractérise du fait de la problématicité de son statut juridique, au niveau de la question de la souveraineté des États dans les organisations internationales comme au niveau de la fondation de l'ordre juridique à l'échelle internationale. Le premier problème fait écho à la théorie de « la personnalité de l'État » : la souveraineté implique l'indépendance des États et le seul moyen d'établir une coopération interétatique est de respecter le fameux *Pacta sunt servanda*. L'idée d'une supra-nationalité, d'un supra-étatisme implique que les États-membres de l'organisation en question transfèrent une partie de leur souveraineté. D'où la difficulté de l'imposer. Sauvegarder la paix, est-ce faire que les États renoncent à une parcelle de leur souveraineté capitale ? C'est toute l'antinomie de la solidarité internationale et de la souveraineté étatique. Il y a donc les partisans du monisme qui pensent que l'ordre juridique international est supérieur aux ordres juridiques internes des États, et les partisans du dualisme qui affirment le principe de non-ingérence, juridique, qui repose sur l'idée politique du droit des peuples à disposer d'eux-mêmes. Ainsi l'ONU, qui n'est pas un organisme supranational, mais une organisation d'États souverains, n'impose pas d'ordre juridique venant du haut d'une supra-souveraineté (il n'existe pas de législateur international). Mais aussi, on sait quelles sont les difficultés quant à son effectivité dans certaines guerres. La réalisation de l'espérance de Kant reste donc problématique et imparfaite.

Mais peut-être qu'une meilleure compréhension du concept d'« espérance » est à même de nous faire dépasser cette antinomie d'une « réalisation » parfaite et absolue en droit, imparfaite et relative en fait. L'espérance trouve sa réalisation dans le droit au sens où avec Kant le pessimisme d'un Rousseau s'estompe au profit d'un optimisme selon lequel on est en droit d'espérer, de vouloir la paix ; et cela ne veut pas dire pour autant qu'il y ait en fait une concrétisation de cette espérance car justement la paix demeure une fin, une tâche et même un « travail décisif ». Ce décalage entre le droit et le fait, entre l'idéalité de la paix et son impossible réalité, s'explique en effet par une irrémédiable conflictualité du monde humain qui fait que, même en tendant vers la paix, les hommes ne peuvent éviter totalement la guerre. C'est dans leur nature : la politique se fonde sur l'anthropologie selon une dialectique de la guerre et de la paix. Guerre et paix s'opposent comme nature et non-nature, naturel et artificiel, tout comme en l'homme s'affrontent désir et raison. Il y aura toujours un risque entre les États car ils sont comme des individus à l'état de nature. C'est donc par une « ruse » que la paix se sert des guerres. L'antinomie naturelle de l'insociabilité et de la sociabilité dont parle Kant (l'« insociable sociabilité »), se transfigure en culture, les voies de la Providence justifiant en même temps la guerre et la paix. La paix par les guerres, voilà le sens de cette dialectique qui fait que la guerre soit « la garantie de la paix perpétuelle ». « Le pessimisme naturaliste » dicte « ses voies à l'optimisme pratique ». L'erreur serait donc de confondre norme et fait : le normativisme kantien assigne à l'espérance de paix une courbe asymptotique qui élude le problème de savoir si la paix sera réalisée, car la paix est un « Idéal de la Raison » au sens kan-

tien, même si Kant réserve le terme pour la liberté, Dieu et l'immortalité. Mais en son fond, la paix est toujours polémogène.

La guerre n'est donc pas omniprésente, mais guerre et paix sont dans une relation d'interaction perpétuelle. La paix fait référence à l'impératif de la raison moralement pratique : « Il ne doit y avoir aucune guerre ». Même si ce devoir de paix en reste à l'état d'espérance, « nous ne nous trompons certainement pas en admettant la maxime d'y travailler sans relâche ». La paix apparaît alors comme une idée régulatrice de notre action. L'espérance en une « paix perpétuelle », à défaut d'être réalisée, reste bien réelle.

Olivier ABITEBOUL
Centre de Recherches
« Littérature et Poétique comparées » (EA 3931)
de l'Université Paris-Ouest-Nanterre-La Défense,
Nice

PERMANENCE ET VARIATIONS DU BOUFFON AUTRICHIEN : HANSWURST DANS L'HISTOIRE LITTÉRAIRE ET CULTURELLE GERMANOPHONE (LESSING, GOETHE, MOZART)

Préambule méthodologique

De manière générale, les objets dont le chercheur aime à s'emparer sont souvent moins séparés les uns des autres que ce que nous en disent ceux qui, précisément, se trouvent à l'origine de ce type d'opposition en reproduisant par exemple l'antagonisme, classique depuis Bakhtine, entre culture populaire et culture savante[1]. Les travaux anciens s'appliquèrent ainsi à distinguer ladite « bonne » (ou « haute ») littérature de la production « divertissante », considérée comme « basse ». Un premier constat s'impose : de telles partitions entre « haut » et « bas », culture « savante » et culture « populaire », « grand art » et « art de masse » présentent un caractère puissamment normatif ; il arrive en outre que nos représentations canoniques s'avèrent, en fin de compte, totalement erronées : il y va ici du caractère hautement épineux de l'appréciation de la qualité esthétique d'une œuvre. Adopter une perspective diachronique dans l'étude de l'œuvre en question ferait du reste bien vite apparaître les fluctuations de critère et de goût qui ne permettraient en aucun cas de prétendre à une quelconque valeur systématique ou intemporelle de l'œuvre.

Comme souvent lorsqu'on se penche de plus près sur les mécanismes qui président à l'écriture de l'histoire littéraire et culturelle, il existe des soubassements historiques et esthétiques, pour ne pas dire idéologiques, à la dichotomisation du champ littéraire entre « haut » et « bas » : amorcé à la fin du XVIII[e] siècle, ce processus de dichotomisation a conduit à la canonisation d'une littérature dite « haute » et à la marginalisation d'une littérature dite « basse », considérée comme triviale et inférieure en termes de dignité esthétique. La dépréciation de cette dernière a généré une profusion de dénominations négativement connotées, telles que kitsch, pseudolittérature, infralittérature, paralittérature, littérature de divertissement, sous-littérature, littérature de bas étage, etc. Ces questions de dénomination prouvent la pertinence limitée des tentatives entreprises par l'historiographie littéraire pour tracer des frontières idéalement étanches entre littérature « d'en haut » et littérature « d'en bas »[2]. Sont en effet patents les processus d'échange entre les

[1] Voir Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, ainsi que *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

[2] Sur ces questions, voir Anne Feler, Raymond Heitz et Gérard Laudin (dir.), *Dynamik und Dialektik von Hoch- und Trivialliteratur im deutschsprachigen Raum im 18. und 19. Jahr-*

partisans d'une esthétique de l'innovation et de l'autonomie d'une part et les représentants de ce que l'on a pu appeler l'« esthétique du professionnalisme » (*Ästhetik der Professionalität*) d'autre part, déterminée par les exigences du spectacle et de l'efficacité théâtrale. Ainsi Goethe, dans son théâtre précoce, s'aventure-t-il non sans délectation sur le terrain de la farce, et Schiller prête une oreille attentive aux suggestions du comédien et auteur dramatique allemand Iffland lorsque celui-ci lui recommande de substituer à *Luise Millerin* le titre plus accrocheur de *Kabale und Liebe* (*Cabale et Amour*), qui promet d'avoir une résonance plus grande auprès du public potentiel et dans l'imaginaire collectif de l'époque. D'ailleurs, dans la riche correspondance entre Goethe et Schiller, on peut observer à de nombreux endroits la reconnaissance des articulations bénéfiques entre le « noble » (appelé ici « *geistreich* », « plein d'esprit ») et le « trivial »[3]. Ajoutons qu'il n'existe pas non plus, dans l'aire germanique tout au moins, de réelle séparation institutionnelle entre un théâtre conçu pour plaire à un large public et un théâtre particulièrement exigeant sur le plan esthétique : Goethe ne rechigne aucunement à faire représenter à Weimar les pièces populaires de Kotzebue, et Iffland a le mérite de proposer les drames de Schiller au public berlinois du « Théâtre National Royal ».

Dans le prolongement de travaux antérieurs[4], notre objectif sera de mettre en évidence les phénomènes de fluctuation et la perméabilité des frontières que l'on a voulu ériger entre la littérature « lettrée » et la littérature « populaire » : à une conception essentialiste se substitue ainsi une approche historique qui ne se concentre pas seulement sur le fonctionnement des œuvres au plan esthétique, mais qui vise également à élucider les fonctions qu'elles assument dans le contexte de leur genèse et de leur réception concrète. Plus précisément, après avoir retracé brièvement la généalogie du personnage comique autrichien Hanswurst, immuable dans son costume de paysan salzbourgeois, nous aimerions aborder ici la manière dont l'histoire littéraire et culturelle germanophone a tenté de s'emparer de ce personnage clé pour comprendre la morphologie culturelle de l'Autriche afin de lui conférer de nouvelles fonctions, notamment esthétiques et morales, voire politiques.

---

hundert. I. Die Dramenproduktion / Dynamique et dialectique des littératures « noble » et « triviale » dans les pays germanophones aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècles. I. La production dramatique, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2015, notamment p. 30 *sq*.

[3] Voir en particulier la lettre de Schiller à Goethe datée du 23 février 1798 : « *Er ist ein sehr unterhaltender Mensch in Gesellschaft und schlau genug, das Geistreiche und das Triviale an beiden Enden zusammenzuknüpfen.* » (In : *Friedrich Schiller – Johann Wolfgang Goethe. Der Briefwechsel.* Historisch-kritische Ausgabe. Bd. 1 : Text, éd. et commenté par Norbert Oellers, Stuttgart, Reclam, 2009, p. 609.)

[4] Voir par exemple Marc Lacheny, *Littérature « d'en haut », littérature « d'en bas » ? La dramaturgie canonique allemande et le théâtre populaire viennois de Stranitzky à Nestroy*, Berlin, Frank & Timme, coll. « Forum : Österreich », 2016.

Petite généalogie du bouffon autrichien Hanswurst[5]

Vienne était, au XVIII[e] siècle, la capitale incontestée de Hanswurst (qui signifie littéralement « Jean Saucisse »). Dans un essai très stimulant intitulé « Essai d'une philosophie de Hanswurst » (*Versuch einer Philosophie des Hanswurst*[6]), le germaniste Gerald Stieg a mis en lumière l'importance historique, politique et philosophique considérable du bouffon Hanswurst, créé sous sa forme autrichienne au début du XVIII[e] siècle par l'acteur d'origine styrienne Josef Anton Stranitzky (vers 1676-1726), tant pour l'histoire du théâtre de langue allemande que pour l'histoire culturelle autrichienne. L'intérêt de ce personnage, avatar austro-allemand d'un archétype comique de la scène universelle, le *buffo*, l'Arlequin (dont l'étymologie renvoie également au diable), tient d'abord à son potentiel de résistance et d'opposition aux règles, ainsi qu'aux notions d'amélioration et d'éducation inscrites dans le programme esthétique, moral et philosophique des Lumières. La particularité de ce rôle, joué sur scène par son auteur (Stranitzky), était de semer la confusion et la panique dans les hautes sphères de la tragédie classique ou de l'opéra séria : sa fonction consistait donc à détruire, par sa seule présence scénique, son jeu corporel, ses apartés et ses adresses au public, le tragique et le sublime. Dans ses *Haupt- und Staatsaktionen*, tragédies à sujets historiques constamment mêlées de passages comiques, Stranitzky puisait copieusement dans le répertoire opératique, tragique et héroïque du Théâtre de la Cour pour élaborer ses propres intrigues en y ajoutant le serviteur Hanswurst, « effet de distanciation » (*Verfremdungseffekt*) ambulant pré-brechtien. La fonction du personnage de Hanswurst, appelé à devenir l'emblème du théâtre populaire viennois, était donc surtout de servir de contraste ou de contrepoint, par ses interventions burlesques, à l'action héroïque et aux envolées de la tragédie et de l'opéra. Outre son comique gestuel et vestimentaire, Hanswurst recourait abondamment au comique verbal, piquant son propos d'allusions allant du simplement grivois au profondément scatologique : « Élément anti-sublime par excellence, il a pour fonction de neutraliser l'action héroïque[7]. »

Le registre dans lequel s'inscrit la « philosophie » de Hanswurst est celui des sens et des plaisirs matériels, du scatologique, de l'obscène et du sexuel. 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

[5] Hanswurst constitue – ce qui ne pourra être développé ici – une évidente métamorphose de la figure du diable dans le théâtre du Moyen Âge, donc l'expression d'un rire tabou, interdit, un élément largement traité par Umberto Eco dans *Le Nom de la Rose*.

[6] Gerald Stieg, « Versuch einer Philosophie des Hanswurst », *Austriaca*. Numéro spécial *Deux fois l'Autriche après 1918 et après 1977*, vol. 2 (1979), p. 79-108.

[7] Joël Lefebvre, « Observations sur le comique dans *Faust I* », in : *Goethe et les arts du spectacle : actes du colloque de Francfort, 1982*, éd. par Michel Corvin, Bron, Centre d'études et de recherches théâtrales et cinématographiques, 1985, p. 243-266, ici : p. 250.

« "bas" corporel et matériel[8] » (Bakhtine), autrement dit dans un réalisme et un matérialisme opposés à toute forme de *mimesis*, de rationalisme, de didactisme ou d'idéalisme. Les constantes allusions aux besoins de la chair, à la fois alimentaires, fécaux et sexuels, constituent en même temps la source inépuisable d'un comique placé depuis ses origines sous l'égide de Podex et Phallus. Ces éléments spectaculaires font du bouffon Hanswurst le digne héritier à la fois des Dyonisies rurales grecques, fêtes de l'énergie vitale, de la fécondité et du plaisir, des bateleurs et bouffons médiévaux, ainsi que des personnages truculents de Rabelais et des jeux de carnaval de Nuremberg : il s'agit, en d'autres termes, d'une des ultimes survivances du théâtre « sauvage », du théâtre-carnaval et du grotesque selon Bakhtine. Dans la tradition du jeu improvisé, il est évident que le spectaculaire et le jeu corporel l'emportent nettement sur le texte : chez Hanswurst, l'exposition du corps sous ses formes obscènes, notamment sur le plan de la mimique et de la gestuelle, fait entrevoir les contours d'une « esthétique du performatif »[9] avant la lettre, et le jeu subversif du personnage permet une réintégration du corps (*eros*, agression, violence) contrecarrant 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 optimiste de l'*Aufklärung*, ainsi qu'à l'ascèse et au canon de vertu bourgeois : la « nature » et le matérialisme de Hanswurst représentent, en somme, la parfaite antithèse de la philosophie des Lumières et de toute forme d'idéalisme philosophique. La philosophie matérialiste de Hanswurst est simple : rester fidèle en toutes circonstances à ses besoins et à ses pulsions, refuser l'Histoire, vivre dans l'instant présent, surtout ne pas évoluer, rester lui-même – un jouisseur et bâfreur invétéré. Ni l'Histoire ni le mythe n'ont de prise sur lui. Chez Hanswurst, nulle transcendance, c'est un matérialiste et un sensualiste naïf, préférant le plaisir sexuel à toute forme de culture et de sublimation des désirs. Pour lui, le monde matériel des plaisirs corporels (manger, boire, copuler) constitue une fin en soi, synonyme de transgression de toute forme de norme en matière morale, esthétique ou politique. Nier ici l'existence de cet élément subversif reviendrait tout bonnement à ignorer la polarité entre truculence et satire constitutive de la comédie occidentale depuis Aristophane.

La dramaturgie canonique allemande et Hanswurst : une rencontre *a priori* improbable…

Il semble légitime de se demander dès l'abord ce que les nobles héros du théâtre classique allemand peuvent bien avoir de commun avec l'antihéros par ex-

[8] Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit*., p. 154.
[9] Voir Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2004.

cellence, le bouffon Hanswurst, dont la « philosophie » paraît même aller précisément à l'encontre de l'esthétique et du goût classiques.

Au XVIII[e] siècle, deux conceptions du théâtre s'affrontent dans l'aire germanique : d'un côté la conception ludique, la farce, avec ses allusions récurrentes à la sphère sexuelle, son langage cru, son burlesque et ses improvisations, tendant vers le jeu pur ; de l'autre un théâtre à finalité éthique, didactique et sociale, pour qui Hanswurst et ses semblables ne pouvaient représenter que les purs produits d'une imagination déréglée. Aussi ne s'étonnera-t-on guère du lien rapidement établi par les adversaires du personnage comique autrichien entre l'improvisation et la moralité sur scène : la moralisation du théâtre de langue allemande devait, à leurs yeux, passer par la suppression radicale de l'improvisation et de son principal porteur, Hanswurst. De la fin des années 1730 aux années 1770, le théâtre viennois est ainsi secoué par une vive polémique, la « querelle du bouffon » (*Hanswurst-Streit*)[10] lancée notamment à Leipzig par les représentants des Lumières allemandes dans le domaine littéraire (Gottsched, Caroline Neuber), dont l'enjeu est la réduction du burlesque et du rire « bas », l'élimination de l'improvisation et l'établissement de pièces « régulières » et morales dont le bouffon Hanswurst serait purement et simplement exclu[11]. Pour purifier et rationaliser la littérature allemande considérée comme partie intégrante d'une nation culturelle allemande, Gottsched attaque vivement à la fois l'« emphase » baroque et toutes les formes de *Haupt- und Staatsaktionen*, d'« arlequinades », de « bouffonneries » et autres « obscénités populacières ». C'est précisément dans ce contexte que se déploie l'offensive de Gottsched contre Hanswurst et le théâtre improvisé, qui culmine dans le onzième chapitre de son *Essai d'une poétique critique*, consacré à la comédie (« Von Komödien oder Lust-Spielen »). Au nom du « bon goût » (*guter Geschmack*)[12], terme par lequel il entend la conformité aux règles fixées par la raison, le théoricien allemand 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 gri-

[10] Sur le contexte et les enjeux profonds de cette polémique, voir Marc Lacheny, « "Culture du rire" contre "bon goût" ? Le débat sur le théâtre à Vienne au XVIII[e] siècle », in : *Théâtres du Monde* n° 29 (2019) = *Bienséance et malséance (Décence et indécence) au théâtre*, ouvrage collectif sous la direction de Maurice Abiteboul et Marc Lacheny, p. 171-187.

[11] Voir les pages que nous consacrons à ce sujet dans notre ouvrage *Littérature « d'en haut », littérature « d'en bas » ? La dramaturgie canonique allemande et le théâtre populaire viennois de Stranitzky à Nestroy*, *op. cit.*, p. 29-34.

[12] 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).

maces grossières »[13]. Ailleurs (p. 5 *sq.*), il 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 le bouffon autrichien, 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.

Dans le nord de l'Allemagne, théologiens, pasteurs, universitaires et censeurs finirent par avoir raison de l'improvisation et du burlesque : la mise au ban de Hanswurst et son exclusion de la scène allemande font partie intégrante d'un processus de « civilisation » (tel que l'a décrit Norbert Elias) et de domestication du rire au théâtre. Pour reprendre en les modulant les catégories de Bakhtine, on pourrait parler ici d'une « décarnavalisation » au moins partielle du théâtre de langue allemande, dont les conséquences furent profondes sur le classicisme et le romantisme allemands, qui ont produit peu de comédies. En Autriche néanmoins, malgré la virulence des attaques d'un Gottsched ou d'un Joseph von Sonnenfels contre Hanswurst, la *vis comica* du bouffon est restée vivante, et sa survivance constitue assurément la marque d'une voie spécifique du théâtre de langue allemande opposée à celle, reposant sur l'émotion et la morale, prônée par la tradition issue du protestantisme[14].

La thèse d'une opposition prétendument insurmontable entre le comique « bas » (fécal et sexuel) d'un Hanswurst et les hautes ambitions esthétiques et morales de l'*Aufklärung* a été en grande partie réfutée par la théorie et la pratique littéraire du canon « noble ». Dès la seconde moitié du XVIII[e] siècle, un certain nombre d'éminents dramaturges et théoriciens du théâtre se sont ainsi employés à ramener le personnage comique autrichien sur la scène dont Gottsched et les tenants d'une *Aufklärung* rigoriste avaient tenté de l'expulser définitivement : c'est le cas de Lessing, mais aussi de Justus Möser (*Harlekin oder Vertheidigung des Grotesk-Komischen*, 1761), de Karl Friedrich Flögel (*Geschichte des Grotesk-Komischen*, 1788) ou encore de Goethe. Ainsi, malgré les violentes attaques qu'il a dû subir, Hanswurst n'est pas banni des scènes allemandes, mais il réapparaît sous d'autres traits dans le théâtre classique allemand. Les théoriciens de l'*Aufklärung* comme Gottsched ont manifestement oublié un peu vite qu'une culture se constitue aussi

[13] *Ibid.*, p. 52 *sq.* : « *unzüchtigste Reden* », « *garstigen Allegorien* », « *groben Zweideutigkeiten* », « *häßlichen Wortspielen* », « *anstößige Stelle* », « *grobe Zweideutigkeiten und Fratzen* ».

[14] Voir à ce propos Beatrix Müller-Kampel, « Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Österreichische Gegenentwürfe zum norddeutsch-protestantischen Aufklärungsparadigma », in : *Komik in der österreichischen Literatur*, éd. par Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner et Klaus Zeyringer, Berlin, Erich Schmidt, 1996, p. 33-55.

bien par le « haut » que par le « bas » et que « le champ dominant n'élimine jamais complètement le champ opposé »[15].

Lessing et Hanswurst

Dans la *Dramaturgie de Hambourg* (*Hamburgische Dramaturgie*), Lessing explique que si Hanswurst/Arlequin a survécu en dépit de la « querelle du bouffon », c'est précisément parce qu'il incarnait un type de personnage nécessaire à la comédie et indispensable au maintien du comique populaire au sein de l'aire culturelle germanique. Lessing y défend en particulier le personnage comique contre les prises de position radicales de Gottsched, même s'il rejette lui aussi le « bas comique » (*das Niedrigkomische*)[16].

S'il défend certes Hanswurst, Lessing ne le fait assurément pas pour réhabiliter le personnage sous sa forme originelle présente chez Stranitzky, relevant du « bas corporel » ou du « bas comique » (Bakhtine), mais pour mieux montrer la capacité de *métamorphose* du personnage.

Dans la dix-huitième livraison (30 juin 1767) de la *Dramaturgie*, Lessing procède à une attaque en règle contre Gottsched et la comédienne Caroline Neuber (« la Neuberin »)[17] :

> Depuis que la Neuberin, sous les auspices de Sa Magnificence Monsieur le Professeur Gottsched, a officiellement banni Arlequin de son théâtre, toutes les scènes allemandes qui attachaient du prix à passer pour « régulières » ont semblé adhérer à cette exclusion. Je dis : « ont semblé », car en réalité elles n'ont supprimé que l'habit bariolé et le nom du personnage, tout en conservant le bouffon. La Neuberin elle-même a joué quantité de pièces qui avaient Arlequin pour personnage principal. Mais chez elle, Arlequin s'appelait Jeannot et il était entièrement vêtu de blanc au lieu de porter un costume bigarré. Quelle grande victoire le bon goût n'avait-il pas remportée là ! […] La Neuberin est morte, Gottsched aussi : j'aurais cru qu'on remettrait à Arlequin son habit ! – Mais parlons sérieusement : si on peut tolérer Arlequin sous des noms étrangers, pourquoi ne le pourrait-on sous le sien propre ? […] Pourquoi devrions-nous manifester davantage de répugnance, nous montrer plus difficiles dans le choix de nos divertissements et plus indulgents envers d'insipides ratiocinations – je ne dis pas que les Français et les

[15] Joël Lefebvre, *Les fols et la folie. Le comique dans la littérature allemande de la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1968, rééd. 2003, p. 345 *sq*.

[16] Voir Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, éd. par Klaus L. Berghahn, Stuttgart, Reclam, 1981, en particulier les « livraisons » (*Stücke*) 9, 18, 28 et 68-70.

[17] Caroline Neuber (1697-1760) fut comédienne, puis directrice à partir de 1725 d'une troupe de théâtre célèbre qui se produisit souvent à Leipzig à l'époque de Gottsched.

> Italiens –, mais que les Grecs et les Romains eux-mêmes ? En quoi leur parasite se distinguait-il d'Arlequin ? N'avait-il pas lui aussi un costume qui lui était propre et qu'il transportait d'une pièce à l'autre ? Les Grecs ne possédaient-ils pas un genre de drame particulier où il fallait que des satyres fussent mêlés, que cela s'accordât ou non au sujet de la pièce[18] ?

Cette violente charge contre Gottsched et « la Neuberin » vise surtout à rappeler que, pour Lessing, il ne saurait être question de construire la nouvelle comédie allemande en se privant, comme l'exigeait Gottsched, de cette figure comique que Lessing considérait comme une constante anthropologique. Lessing a par ailleurs toujours nourri une vive admiration pour le *mimus*, y compris pour sa gestuelle qui, à l'opposé, contrariait tant Gottsched et Sonnenfels. Dans ce contexte, la suppression pure et simple de Hanswurst/Arlequin que Gottsched appelait de ses vœux constituerait aux yeux de Lessing une authentique mutilation à la fois du comique et de la comédie occidentale depuis Plaute, à la continuité desquels elle mettrait alors un terme. Or, dans la seconde partie du passage de la dix-huitième livraison cité ci-dessus, Lessing se montre précisément attaché à l'histoire des lettres et soucieux de préserver la veine bouffonne menacée de tarissement dans l'aire germanique par l'action de Gottsched. S'il valorise la farce et défend Hanswurst contre Gottsched et « la Neuberin », Lessing prône surtout un Hanswurst métamorphosé, assagi, adouci, adapté au goût de la tragédie bourgeoise et aux conceptions morales de l'*Aufklärung*, bref un personnage qui n'a, au fond, plus grand-chose à voir avec le « primitivisme » de la figure originelle.

Dans la soixante-huitième livraison de la *Dramaturgie*, Lessing revient sur le personnage du bouffon, à l'exemple ici de Cosme, le Hanswurst espagnol :

> Mais Cosme, ce bouffon espagnol, cette monstrueuse combinaison de la force la plus triviale et de la gravité la plus solennelle, ce mélange du comique et du tragique qui ont valu au théâtre espagnol une si triste réputation ? – Il s'en faut de beaucoup que j'en prenne la défense. Et pourtant, si tout cela ne contrevenait qu'à la bienséance – on comprend bien de quelle bienséance je veux parler –, si tout cela n'avait d'autre défaut que de blesser le respect auquel prétendent les grands, que d'être contraire au savoir-vivre, à l'étiquette, au cérémonial et à tous ces tours par lesquels on veut persuader la partie la plus nombreuse de l'humanité qu'il est une minorité faite d'une étoffe bien supérieure à la sienne, l'alternance la plus absurde du bas et du noble, de la bouffonnerie et de la gravité, du noir et du blanc serait à mes yeux préférable à la froide uniformité propre au bon ton, au grand monde,

[18] Gotthold Ephraim Lessing, *Dramaturgie de Hambourg*, éd. par Jean-Marie Valentin, Paris, Klincksieck, 2010, p. 67 *sq*. Pour le texte allemand, voir Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, *op. cit.*, p. 97 *sq*.

> aux usages de la cour et à toutes ces misérables choses auxquelles on donnera le nom que l'on voudra et qui me font immanquablement dormir[19].

En d'autres termes, c'est à la fonction subversive du bouffon que Lessing souscrit ici pleinement, en particulier lorsque Hanswurst se moque du « grand monde », comme dans les *Haupt- und Staatsaktionen* de Stranitzky.

Pour faire court, Lessing prône la transformation des « masques » ou des « types » comiques en des « caractères » comiques, c'est-à-dire la mutation profonde à la fois du personnage comique et du rire à des fins morales et esthétiques. Chez Lessing comme chez Gottsched ou Sonnenfels, c'est-à-dire aux yeux des tenants d'une esthétique rationaliste et des théoriciens de l'*Aufklärung* qui souhaitaient rationaliser et moraliser Hanswurst, le « bas comique » demeurait intolérable. La position de Lessing à l'égard de Hanswurst apparaît donc bien marquée du sceau de l'ambivalence : s'il rejette les éléments qui relèvent du « bas matériel et corporel » (Bakhtine), Lessing plaide en faveur d'une évolution du bouffon allant dans le sens des aspirations morales et esthétiques du classicisme. Il réhabilite donc dans une certaine mesure la fonction subversive du personnage comique, sans appeler toutefois à un retour au personnage originel de Hanswurst.

Goethe et Hanswurst

Pour ce qui est de Goethe, l'histoire littéraire ignore encore trop souvent qu'il compte parmi les rares auteurs qui, dans le champ littéraire allemand en général et dans l'aire protestante en particulier, ont toujours montré le plus vif intérêt pour Hanswurst et résisté le plus fortement au processus de « décarnavalisation » du théâtre germanophone initié par Gottsched pour maintenir cette « culture du rire » (Bakhtine) que le mouvement général de l'histoire culturelle tendait à réduire inexorablement, voire à éliminer totalement.

Goethe s'intéresse ainsi au genre de la farce jusqu'au cours de ses premières années weimariennes et de son périple sur les terres d'Arlequin, lors de son voyage en Italie. Son intérêt pour la tradition carnavalesque a trouvé, tout au long de son œuvre, de multiples résonances. Au cours de sa période *Sturm und Drang*, Goethe a de fait laissé un grand nombre de pièces courtes sous forme poétique ou dramatique : jeux de carnaval, satires, comédies « aristophanesques », parodies et farces. En outre, il ne fait pas mystère, dans le *Voyage en Italie*, de sa curiosité envers le Carnaval de Rome ; il intègre des scènes comiques dans son *Faust*, où Méphistophélès hérite certains traits de Hanswurst, une présence qui reste perceptible jusqu'à la « mascarade » (*Mummenschanz*) du *Second Faust*, références auxquelles il faut ajouter les réflexions sur le personnage comique et sur Hans Sachs

[19] *Ibid*., p. 232 *sq*. ; *ibid*., p. 353.

dans *Poésie et vérité*, sans oublier les développements sur le théâtre improvisé et les possibilités du théâtre dans *La Vocation théâtrale de Wilhelm Meister*. La « sphère » hanswurstienne traverse donc comme un fil rouge l'œuvre de Goethe : ce que Lessing réclame sur le plan théorique – la réhabilitation de Hanswurst/Arlequin comme élément central de la comédie –, Goethe le met en œuvre sous de multiples formes dans sa pratique théâtrale.

Parmi ses pantalonnades précoces, deux retiennent particulièrement l'attention pour la place qu'elles réservent à Hanswurst et au ressort carnavalesque : *La Foire de Plundersweilern* (*Jahrmarktsfest zu Plundersweilern*, 1773) et *La Noce de Hanswurst* (*Hanswursts Hochzeit*, 1775). La première de ces « hanswurstiades » avait sans doute pour fonction, outre de divertir le public par ses références à l'univers de la foire, d'illustrer les conceptions de Goethe sur le comique. Dans le prologue, le personnage du « bonimenteur » (*Marktschreyer*) annonce ainsi aux spectateurs la représentation prévue à l'occasion de la foire : « J'espère que vous serez présents / Quand ce soir, à quatre pattes, / Nous amuserons notre cher public. / J'espère que vous y prendrez plaisir[20]. » Or la notion de plaisir semble avoir quitté le théâtre de langue allemande depuis que le personnage de Hanswurst en a été banni. Dans son autobiographie, Goethe regrette précisément que le bouffon ait été chassé de la scène pour la grossièreté de son langage :

> Le succès théâtral reposait plus sur la personne des acteurs que sur la valeur des pièces. C'était surtout le cas pour les pièces à demi ou entièrement improvisées, où tout dépendait de l'esprit et du talent des acteurs comiques. La matière en doit être prise dans la vie la plus commune et elle doit se conformer aux mœurs du peuple devant lequel on joue. De cette application directe proviennent les grands applaudissements que ces pièces obtiennent toujours. Elles ont toujours été à leur place dans l'Allemagne du Sud, où elles se maintiennent jusqu'à ce jour, sans autre nécessité que de faire de temps en temps au caractère des masques bouffons quelque modification, motivée par le changement des personnes. Toutefois le théâtre allemand, conformément au caractère sérieux de la nation, prit très rapidement un tour moral, ce qui fut accéléré plus encore par une cause extérieure. Parmi les chrétiens stricts s'éleva la question de savoir si le théâtre est au nombre des choses coupables qu'il faut éviter dans tous les cas, ou s'il est au nombre des indifférentes, qui peuvent être bonnes pour les bons et ne sont mauvaises que pour les méchants. Les zélateurs austères niaient la dernière proposition, et maintenaient obstinément qu'aucun ecclésiastique ne doit jamais aller au théâtre. La thèse contraire ne pouvait se soutenir avec vigueur qu'en présentant le théâtre, non

[20] Johann Wolfgang Goethe, *Jahrmarktsfest zu Plundersweilern*, in : J. W. G., *Satiren, Farcen und Hanswurstiaden*, éd. par Martin Stern, Stuttgart, Reclam, 1968, p. 90-103, ici : p. 90 : « *Wenn wir heut Abend auf allen Vieren / Das liebe Publikum amüsiren. / Ich hoff' es soll euch wohl behagen / Geht's nicht von Herzen, so geht's vom Magen.* »

> seulement comme inoffensif, mais encore comme utile. Pour être utile, il devait être moral, et il en prenait d'autant plus le caractère dans l'Allemagne du Nord qu'une sorte de fausse délicatesse avait fait écarter le « plaisant », qui dut disparaître, bien que de bons esprits fussent intervenus en sa faveur, alors qu'il s'était détourné déjà de la rudesse du bouffon allemand vers l'élégance et la gentillesse des arlequins italiens et français. Même Scapin et Crispin disparurent insensiblement[21].

Dans *La Foire de Plundersweilern*, Goethe fait par ailleurs directement référence à la « querelle du bouffon ». Le personnage du « bonimenteur » se plaint en l'occurrence du fait que la scène allemande, purifiée des « grivoiseries et jurons » (*Zoten und Flüchen*), menace de sombrer définitivement dans l'ennui si Hanswurst, ici symboliquement jeté sur un lit de malade, n'est pas conservé. L'allusion à la condamnation de Hanswurst par Gottsched est évidente ici : « Si seulement je pouvais rétablir mon Hanswurst / Qui, autrefois, gentiment, dans les intermèdes, / Réveillait les gens de leur sommeil moral[22]. »

C'est un Goethe encore moins conforme à son image habituelle qui se présente à nous dans le fragment comique intitulé *La Noce de Hanswurst ou Le cours du monde* de 1775, « un sommet de grossièreté et d'obscénité, une gifle au bon goût et aux normes esthétiques académiques[23]. » Au centre de cette saynète figure le comportement une fois de plus rebelle du bouffon Hanswurst qui, fidèle à sa légende, persiste à refuser toute forme d'éducation, de norme, d'ordre esthétique ou éthique. Son éducateur se voit ainsi contraint d'avouer l'échec de ses méthodes pédagogiques et de reconnaître à la fin que « Hanswurst restera toujours égal à lui-même » (*Wurstel immer Wurstel bleibt*), un personnage exclusivement intéressé par la satisfaction de ses désirs corporels. Le monologue de 48 vers qui débute par « *Hab endlich mit allem Fleis…* »[24] est construit en parallèle avec le ton résigné et désabusé du célèbre premier monologue de Faust (« *Habe nun, ach !* »), dont il constitue un renversement et un travestissement comiques. Ce prologue est dit par Kilian Brustfleck, tuteur de Hanswurst, qui annonce le mariage de son « pupille » (*Mündel*) tout en déplorant que ses efforts pour éduquer et discipliner cet incorrigible sauvageon n'aient pas abouti aux résultats escomptés :

---

[21] Johann Wolfgang Goethe, *Poésie et vérité*, trad. de Pierre du Colombier, Paris, Aubier, 1941, p. 363.

[22] Goethe, *Jahrmarktsfest zu Plundersweilern*, *op. cit*., p. 91 : « *Könnt ich nur meinen Hannswurst curiren! / Der sonst im Intermezzo brav / Die Leute weckt aus 'm Sittenschlaf.* »

[23] Gerald Stieg, *L'Autriche : une nation chimérique ?*, Cabris, Éditions Sulliver, 2013, p. 246.

[24] Johann Wolfgang Goethe, *Hanswursts Hochzeit*, in : J. W. G., *Satiren, Farcen und Hanswurstiaden*, *op. cit.*, p. 103-117, ici : p. 103.

Enfin, et avec beaucoup de peine,
J'ai mis à mon pupille Hanswurst
Un peu de plomb moral et politique dans la tête
Et je l'ai à peu près redressé.
Certes, je n'ai pu éradiquer
Sa manière balourde et grossière
Pas plus que sa barbe noire comme le charbon
Ni son goût de déféquer
Mais ce que je n'ai pu maîtriser,
J'ai su sagement le surmonter
Je lui ai appris, selon des principes rigoureux,
À bavarder quelques heures d'affilée
Pourtant il se frotte le cul
Non, on ne refera pas petit Hanswurst[25].

Parallèlement à la résignation de Faust admettant son échec dans la quête de la connaissance, Kilian Brustfleck est ici contraint de reconnaître l'absolue défaillance de sa pédagogie. Fidèle à sa double fonction originelle (comique d'un côté, critique de l'autre), Hanswurst demeure absolument rétif à toute forme de discours convenable ; loin de refouler tout ce qui a trait aux extrémités corporelles et aux excrétions, il énonce au contraire, dans la réponse qu'il donne à son tuteur, un authentique manifeste en faveur de la toute-puissance des instincts élémentaires et de la « nature » : « Mais voyez ma silhouette, / Comme elle s'harmonise avec ma nature, / Mes habits avec mes mœurs, / Je suis taillé sur mesure à partir du tout[26]. »

Le fragment s'achève sur un catalogue de noms injurieux (Hans Arsch von Rippach, Schnuckfözgen, Blackscheiser Poet, Hosenscheiser, Leckarsch, Dr. Bonefurz, Thoms Stinckloch Nichts Geringes, Loch König, Peter Sauschwanz) qui englobe toutes les extrémités humaines, toutes les « ouvertures » corporelles et tous les « *actes du drame corporel* – le manger, le boire, les besoins naturels (et autres excrétions : transpiration, humeur nasale, etc.), l'accouplement, la grossesse, l'accouchement, la croissance, la vieillesse, les maladies, la mort, le déchiquetage, le dépeçage, l'absorption par un autre corps – » évoqués par Bakhtine dans son

[25] *Ibid*., p. 103 *sq*. : « *Hab ich endlich mit allem Fleis / Manchem moralisch politischem Schweis / Meinen Mündel Hanswurst erzogen / Und ihn ziemlich zurechtgebogen. / Zwar seine tölpisch schlüffliche Art / So wenig als seinen kohlschwarzen Bart / Seine Lust in den Weeg zu scheissen / Hab nicht können aus der Wurzel reissen. / Was ich nun nicht all kunt bemeistern / Das wusst ich weise zu überkleistern / Hab ihn gelehrt nach Pflichtgrundsäzzen / Ein paar Stunden hintereinander schwäzzen / Indess er sich am Arsche reibt / Und Wurstel immer Wurstel bleibt.* »

[26] *Ibid*., p. 115 : « *Aber seht meine Figur / Wie harmonirt sie mit meiner Natur / Meine Kleider mit meinen sitten / Ich bin aus dem Ganzen zugeschnitten.* »

étude sur Rabelais[27]. Dans cette liste de noms burlesques, 25 sont issus du domaine anal et 27 du domaine génital. *La Noce de Hanswurst* soulève ainsi le problème du lien entre obscénité et comique, catégories qui se recoupent ici largement et posent la question du statut du rire au théâtre dans ses liens avec la décence et l'indécence[28].

À travers la liste des noms burlesques introduits dans sa farce, Goethe propose un « véritable concentré de toute la mythologie facétieuse produite par l'Allemagne depuis le XV^e^ siècle »[29] : c'est toute une tradition du comique subversif, sexuel et fécal, où les facéties verbales vont de pair avec les allusions obscènes, qui ressurgit ici, en opposition à la *doxa* de l'idéalisme, de l'humanisme, de l'*Empfindsamkeit* et de l'*Aufklärung*. Il se dégage de cette farce goethéenne – comme des autres productions farcesques de cette période – une liberté de ton absolue reposant sur une mise à distance tant des poétiques sclérosantes du drame que des principaux courants de pensée de l'époque (à l'exception du *Sturm und Drang*) au profit du jeu, du plaisir et du désir sexuel. Par-delà les questions de théorie théâtrale et de morale, la farce réaffirme la toute-puissance du jeu. Tant par ses audaces scatologiques, sexuelles et formelles que par sa critique sociale, Goethe va bien plus loin en ce domaine que son mentor Justus Möser : dans sa défense du comique grotesque publiée en 1761 sous le titre *Harlekin oder Vertheidigung des Grotesk-Komischen*, Möser avait en effet pris soin de distinguer l'Arlequin policé du théâtre italien de son grossier cousin germanique Hanswurst[30]. Le traité de Möser est en réalité loin de rompre avec les principes de Gottsched et la pensée esthétique de l'*Aufklärung*. En revanche, aucun auteur sans doute n'est allé aussi loin dans la transgression des règles de bienséance et de décence de la tragédie classique française que le jeune Goethe dans ses farces et bouffonneries.

Il est aisé de démontrer que, dans *Faust*, Goethe a métamorphosé ce Hanswurst populaire, hédoniste et matérialiste en Méphistophélès, le raisonneur cynique qui dénie à l'homme toute qualité idéale et qui, dans certaines scènes de la pièce, se plaît à détruire tout idéal, en particulier l'amour qu'il réduit cyniquement à l'instinct sexuel. Dans *Faust*, Hanswurst, maître du travestissement et de la tromperie, se pare ainsi de nouveaux atours pour enfiler le masque inattendu de Méphistophélès, principal vecteur du comique et de la satire dans la pièce. Ce faisant,

[27] Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 316.

[28] Sur cette question, voir notre tout dernier numéro de *Théâtres du Monde* (n° 29, 2019) : *Bienséance et malséance (Décence et indécence) au théâtre*, ouvrage collectif sous la direction de Maurice Abiteboul et Marc Lacheny.

[29] Lefebvre, « Observations sur le comique dans *Faust I* », art. cit., p. 256.

[30] Voir *Harlekin : Texte und Materialien mit einem Nachwort*, éd. par Henning Boetius, Bad Homburg, Berlin, Zürich, Gehlen, 1968, p. 28. Sur Möser, voir Jean Moes, *Justus Möser et la France*, Osnabrück, Verein für Geschichte und Landeskunde von Osnabrück, 1990.

Goethe réintroduit l'élément perturbateur incarné par Hanswurst sous les traits comiques, burlesques et bouffons du diable, lequel fait appel dans son discours aux formes les plus diverses d'exacerbation grotesque de la sexualité : « Le diable goethéen est un avatar réfléchi de son modèle naïf, mais dont le véritable ancêtre a été en effet le diable bête des mystères religieux du Moyen Âge, donc le perturbateur au sens étymologique de son nom[31]. » Au matérialisme affirmatif et au sensualisme naïf du Hanswurst de Stranitzky, Goethe substitue avec Méphisto un matérialisme négatif, nihiliste, cynique, destructeur et réfléchi qui rabaisse l'être humain et anéantit constamment ses efforts d'élévation, incarnés par le *Streben* faustien. Méphisto réduit ainsi toute forme d'idéalisme ou d'intellectualisme au « bas matériel et corporel » (Bakhtine) :

> Je suis l'esprit qui toujours nie !
> Et c'est avec justice ; car tout ce qui naît
> Est digne de périr ;
> *Ergo* il serait donc mieux que rien ne naquît.
> Ainsi, tout ce que vous nommez péché,
> Destruction, bref, ce qu'on entend par mal,
> Voilà mon élément propre. (V. 1 338-1 344)[32]

Comme « variante » de Hanswurst, Méphisto fait ainsi ressurgir tout ce que les théoriciens des Lumières allemandes avaient tenté de chasser du théâtre, devenu « établissement moral » : les pulsions instinctives et les motivations sexuelles – que l'on rencontre aussi bien dans le discours que dans la gestuelle de Méphisto. Tout se passe comme si Goethe avait transféré sur Méphisto toutes les fonctions (parodie, satire, grotesque, burlesque et truculence) assumées initialement par Hanswurst. Néanmoins, si le monde matériel des plaisirs constitue pour le Hanswurst de Stranitzky une fin en soi, il n'est pour Méphisto qu'un moyen utilisé à des fins destructrices[33].

---

[31] Stieg, *L'Autriche : une nation chimérique ?*, *op. cit.*, p. 246 *sq*.

[32] Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Urfaust, Faust I, Faust II*, éd. par Jean Lacoste et Jacques Le Rider, Paris, Bartillat, 2009, p. 238 *sq*. ; Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Der Tragödie erster Teil*, Stuttgart, Reclam, 1986, p. 39 : « *Ich bin der Geist, der stets verneint ! / Und das mit Recht; denn alles, was entsteht, / Ist wert, daß es zugrunde geht; / Drum besser wär's, daß nichts entstünde. / So ist denn alles, was ihr Sünde, / Zerstörung, kurz, das Böse nennt, / Mein eigentliches Element.* »

[33] Voir Stieg, « Versuch einer Philosophie des Hanswurst », art. cit., p. 81. Pour des raisons de place, nous ne pouvons revenir ici en détail sur toute la veine bouffonne qui traverse l'œuvre de Goethe, notamment les deux *Faust* et le *Carnaval romain* ; nous nous permettons donc de renvoyer le lecteur intéressé à l'analyse que nous développons dans *Littérature « d'en haut », littérature « d'en bas » ? La dramaturgie canonique allemande et le théâtre populaire viennois de Stranitzky à Nestroy*, *op. cit.*, p. 89-109.

Le classicisme de Weimar s'est, dans une large mesure, débarrassé de la « souillure » Hanswurst. La victoire des puristes, dans le nord de l'Allemagne, apparaissait à Goethe comme une évolution certes compréhensible dans sa genèse, mais préjudiciable dans sa réalisation et ses effets, au théâtre de langue allemande, dans la mesure où elle entravait l'expression libre et le plaisir sensuel au théâtre. Goethe reconnaîtra d'ailleurs, dans *Poésie et vérité*, que le véritable théâtre populaire n'a survécu, dans l'aire germanique, qu'en Autriche et que dans le sud catholique de l'Allemagne, et il ne cessa au fond jamais, y compris à l'âge classique, de souligner comme Schiller l'indifférence morale du comique, inséparable des notions de jeu, de plaisir et de transgression.

Mozart e(s)t Hanswurst

On peut évidemment comprendre les tentatives répétées des esprits « éclairés » de mettre un terme à l'existence de Hanswurst, sorte de défi permanent au bon goût. Or, ce phénomène – caractéristique du théâtre populaire viennois du XVIII^e^ siècle – se retrouve jusque chez le génie autrichien par excellence du XVIII^e^ siècle, Wolfgang Amadeus Mozart[34]. C'est surtout la correspondance du compositeur qui a longtemps scandalisé les lecteurs et les chercheurs, car elle témoigne d'une attirance indéniable pour le « bas », pour l'esprit subversif de Hanswurst, comme si Mozart voulait se jouer de toute règle.

Contrairement aux lettres de son père, empreintes de l'esprit des Lumières, celles du fils laissent effectivement libre cours au déchaînement de la sphère anale, fécale et scatologique, déjà si présente chez Hanswurst : « Tout au long de la correspondance entre père et fils on peut constater une divergence fondamentale entre le respect des *codes* (sociaux, religieux, esthétiques) chez le père et une soif irrépressible de liberté frôlant l'anarchie chez le fils[35]. » Un premier trait saillant de désobéissance concerne les entorses répétées à la grammaire et à l'orthographe, forme patente de résistance à l'idéal d'une langue parfaitement normée : tandis que son père Léopold est un lecteur attentif des ouvrages normatifs des universitaires de Leipzig (dont Gottsched), Wolfgang tord sciemment le cou aux normes orthographiques en raillant ouvertement les modèles vénérés du père. Les facéties linguistiques, le désir de mettre à mal les structures logiques et grammaticales de la langue et de produire un état d'insécurité linguistique se doublent d'une nette inclination pour la sphère fécale, goût que Mozart (fils) partage là encore avec le Hanswurst de Stranitzky. Le déferlement scatologique est tout particulièrement

[34] Voir Gerald Stieg, « *gluck* et *gelehrt* ou : peut-on tirer des leçons de l'orthographe de W. A. Mozart ? », in : *Recherches sur le monde germanique. Regards, approches, objets. En hommage à l'activité de direction de recherche du professeur Jean-Marie Valentin*, éd. par Michel Grimberg *et alii*, Paris, PUPS, 2003, p. 495-503.
[35] *Ibid*., p. 495 *sq*.

notable dans la correspondance de Mozart. Les lettres du jeune Mozart à sa « cousine lapine » d'Augsbourg en constituent certainement le sommet, mais, en 1791 encore, il signe une lettre à sa femme de la sorte : « Goguenot, le 12 juillet, Crotte de merde. » Avec délectation, il prévient son père en imitant la formule consacrée de la confession catholique selon laquelle il a « péché en paroles, mais non en actes » par des vers scatologiques et indique qu'il a la ferme intention de recommencer à la première occasion. La tentation constamment perceptible chez Mozart de mélanger le scatologique et le sacré, le vulgaire et le noble est fortement ancrée dans la tradition théâtrale hanswurstienne et met en lumière une fonction importante du personnage comique : « le défoulement enfantin face au tabou qui entoure la sphère anale[36]. » Dans *La Flûte enchantée*, l'héritage hanswurstien est tout aussi sensible. Mozart a écrit cet opéra pour un théâtre des faubourgs de Vienne, et le schéma dramaturgique de son œuvre suit fidèlement la structure des pièces du premier Hanswurst, où le personnage comique perturbe l'action noble ; comme Hanswurst incapable d'évolution et illustrant parfaitement la fuite devant l'Histoire, le personnage comique de Papageno se désintéresse totalement de la géographie comme de l'Histoire, y compris de sa généalogie personnelle : il est ce qu'il est, l'enfant jouisseur, cet « homme naturel » (*Naturmensch*) dont le nom et le costume suggèrent une certaine parenté avec le monde animal régi par les instincts[37]. Pour Papageno, dont l'appétit alimentaire et sexuel n'a pas grand-chose à envier à la voracité et à la *libido* de son aîné, il n'existe aucun « roman des origines », car il n'a pas d'origine à prouver ni même à rechercher.

Enfin, toute sa vie durant, Mozart s'est amusé à écorcher son propre nom (voir les anagrammes précoces Romatz et Trazom) ou à lui substituer des pseudonymes scatologiques peu flatteurs, comme « queue de cochon » (*Sauschwanz*) ou « crotte » / « excrément » (*Scheisdreck*). Là encore se révèle une parenté étroite avec l'univers obscène du Hanswurst de Stranitzky.

Il n'y a, à vrai dire, qu'un seul domaine où son nom demeure intact, comme sacré : celui de la *musique*. Jamais Wolfgang n'écrit Mozart avec minuscule, alors que Gluck (gluck) voit systématiquement son nom diminué[38]. On peut fortement douter du fait qu'il s'agisse là d'une négligence orthographique.

Conclusion et ouverture

Désir d'élévation morale et esthétique du personnage chez Lessing dans le contexte de l'*Aufklärung*, reviviscence de la veine scatologique et régressive de

[36] Stieg, *L'Autriche : une nation chimérique ?*, *op. cit.*, p. 252.

[37] Goethe, qui s'est essayé malencontreusement à une suite de *La Flûte enchantée*, fait naître les enfants de Papageno et Papagena d'œufs géants.

[38] Voir Stieg, « *gluck* et *gelehrt* ou : peut-on tirer des leçons de l'orthographe de W. A. Mozart ? », art. cit., p. 500 *sq*.

Hanswurst chez Goethe et Mozart, loin des écoles et des traités d'esthétique : dans tous les cas, la force d'attraction et la permanence du bouffon autrichien au sein de l'histoire culturelle germanophone témoignent d'une constante quasi anthropologique dans le théâtre populaire et, plus généralement, dans la littérature qui, au nom des désirs primitifs du corps, du rire et du jeu, résiste farouchement aux normes morales. Hanswurst et ses avatars incarnent la permanence du jeu et du « principe de plaisir » que Freud développera plus tard, au tournant du XX^e^ siècle. Si la philologie allemande du XIX^e^ siècle avait jugé indigne de faire figurer dans une histoire littéraire tout ce qui avait un rapport avec le théâtre populaire autrichien, donc avec l'archétype Hanswurst, le « principe Papageno »[39] a en revanche toujours survécu, sous des formes diverses, à tous les systèmes religieux et philosophiques, en particulier à l'idéalisme allemand.

Les prises de position énergiques d'hommes de lettres aux profils aussi divers que Lenz, Goethe, Brecht ou Dürrenmatt en faveur de la puissance oppositionnelle du comique viennent conforter la dimension comique et subversive de Hanswurst. La réintroduction par Goethe lui-même de l'élément perturbateur, banni de la scène allemande par Gottsched, au beau milieu de sa période classique témoigne d'un besoin de secouer l'harmonie classique au profit du rire vital incarné par le personnage comique. Emboîtant le pas à Goethe, Thomas Mann déplorera encore au début du XX^e^ siècle, dans son *Essai sur le théâtre* (*Versuch über das Theater*, 1907), que « le vieux Gottsched, qui a expulsé avec tant de solennité Hanswurst de notre scène, ait retardé plus que quiconque une évolution heureuse et véritablement artistique du théâtre allemand[40]. » Ce n'est sans doute pas un hasard non plus si l'avant-garde autrichienne d'après 1945 (H. C. Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm) s'est emparée du personnage comique autrichien, réactivant ainsi le potentiel esthétique et subversif de Hanswurst et de son successeur, Kasperl[41]. Il

[39] Stieg, *L'Autriche : une nation chimérique ?*, *op. cit.*, p. 245.

[40] Thomas Mann, *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke, Briefe, Tagebücher* (vol. 14.1. = *Essays 1. 1893-1914*), éd. par Heinrich Detering en collab. avec Stephan Stachorski, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 2002, p. 123-168, ici : p. 167 : « *der alte Gottsched, der mit so viel Feierlichkeit den Hanswursten von unserer Bühne vertrieb, hat eine glückliche, wirklich künstlerische Entwicklung des deutschen Theaters vielleicht mehr verzögert, als irgendjemand.* »

[41] Sur cette question, voir Johann Sonnleitner, « Hanswursts und Kasperls Verschwinden und Wiedergeburt in der Wiener Avantgarde », in : *Österreich (1945-2000). Das Land der Satire*, éd. par Jeanne Benay et Gerald Stieg, Berne *et al.*, Peter Lang, 2002, p. 11-27, surtout p. 23-27. Wendelin Schmidt-Dengler a, par ailleurs, consacré plusieurs études aux relations entretenues par le Groupe de Vienne avec la comédie populaire viennoise : « Die Einsamkeit Kasperls als Langstreckenläufer. Ein Versuch zu H. C. Artmanns und Konrad Bayers Dramen », in : *Verlockerungen. Österreichs Avantgarde im 20. Jahrhundert*, éd. par W. S.-D., Vienne, Praesens, 1994, p. 75-94 ; « Gerhard Rühm und die Wiener Komödie », in : *Gerhard Rühm*, éd. par Kurt Bartsch et Stefan Schwar, Graz, Droschl, 1999, p. 106-116 ; « Die Wiener Volkskomödie und das Theater der Wiener Gruppe », in : *Schluß mit*

ne semble enfin pas inopportun de suggérer d'éventuelles affinités entre la tradition carnavalesque de Stranitzky et le « théâtre de la cruauté » d'Antonin Artaud : « Le théâtre ne pourra redevenir lui-même, c'est-à-dire constituer un moyen d'illusion vraie, qu'en fournissant au spectateur des précipités véridiques de rêves, où son goût du crime, ses obsessions érotiques, sa sauvagerie, ses chimères, son sens utopique de la vie et des choses, son cannibalisme même, se débondent, sur un plan non pas supposé et illusoire, mais intérieur[42]. »

L'exemple de Hanswurst, dont Johann Nestroy constitue le grand héritier dans le théâtre autrichien du XIX^e^ siècle, invite enfin à repenser les relations entre dramaturgie canonique allemande et théâtre populaire viennois, théâtre « d'en haut » et théâtre « d'en bas », non plus en termes d'opposition figée, mais bien d'échanges dynamiques et de réception croisée. Au niveau théorique, l'enjeu n'est pas tant d'interroger la hiérarchie ou les « niveaux de culture » (haut/bas, supérieur/inférieur, etc.) séparant ou censés séparer théâtre « haut » et théâtre « bas », une approche aboutissant rapidement au constat d'une disqualification de type normatif à l'égard du théâtre jugé inférieur, que de réexaminer les modes d'appropriation et la dynamique des échanges et transferts entre « haut » et « bas ». Du reste, s'approprier une telle opposition schématique reviendrait à omettre le fait que la notion de culture ou de théâtre « noble » n'est bien souvent que le fruit d'un regard, d'une assignation ou d'une disqualification apposée sur des pratiques ou des objets jugés indignes, illégitimes et inférieurs. Le vif intérêt que Lessing, Goethe et Mozart ont porté au bouffon Hanswurst montre l'absurdité et l'inanité d'une telle vision des choses.

Marc LACHENY
Université de Lorraine – site de Metz

Bibliographie

Sources
* Artaud Antonin, *Œuvres complètes*, vol. IV, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1978.
* Goethe Johann Wolfgang, *Satiren, Farcen und Hanswurstiaden*, éd. par Martin Stern, Stuttgart, Reclam, 1968.
–, *Faust. Der Tragödie erster Teil*, Stuttgart, Reclam, 1986.

---

dem Abendland. Der lange Atem der österreichischen Avantgarde, éd. par Thomas Eder et Klaus Kastberger, Vienne, Zsolnay, 2000, p. 27-40.

[42] Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, vol. IV, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1978, p. 89.

–, *Faust. Urfaust, Faust I, Faust II*, éd. par Jean Lacoste et Jacques Le Rider, Paris, Bartillat, 2009.
–, *Poésie et vérité*, trad. de Pierre du Colombier, Paris, Aubier, 1941.
* Gottsched Johann Christoph, *Schriften zur Literatur*, Stuttgart, Reclam, 1982.
Harlekin : Texte und Materialien mit einem Nachwort, éd. par Henning Boetius, Bad Homburg, Berlin, Zürich, Gehlen, 1968.
* Lessing Gotthold Ephraim, *Hamburgische Dramaturgie*, éd. par Klaus L. Berghahn, Stuttgart, Reclam, 1981.
–, *Dramaturgie de Hambourg*, éd. par Jean-Marie Valentin, Paris, Klincksieck, 2010.
* Mann Thomas, *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke, Briefe, Tagebücher* (vol. 14.1. = *Essays 1. 1893-1914*), éd. par Heinrich Detering en collab. avec Stephan Stachorski, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 2002, p. 123-168.

Études critiques

* Bakhtine Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.
–, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
* Feler Anne, Heitz Raymond et Laudin Gérard (dir.), *Dynamik und Dialektik von Hoch- und Trivialliteratur im deutschsprachigen Raum im 18. und 19. Jahrhundert. I. Die Dramenproduktion / Dynamique et dialectique des littératures « noble » et « triviale » dans les pays germanophones aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècles. I. La production dramatique*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2015.
Fischer-Lichte Erika, *Ästhetik des Performativen*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2004.
* Lacheny Marc, *Littérature « d'en haut », littérature « d'en bas » ? La dramaturgie canonique allemande et le théâtre populaire viennois de Stranitzky à Nestroy*, Berlin, Frank & Timme, coll. « Forum : Österreich », 2016.
–, « "Culture du rire" contre "bon goût" ? Le débat sur le théâtre à Vienne au XVIII^e^ siècle », in : *Théâtres du Monde* n° 29 (2019) = *Bienséance et malséance (Décence et indécence) au théâtre*, ouvrage collectif sous la direction de Maurice Abiteboul et Marc Lacheny, p. 171-187.
* Lefebvre Joël, *Les fols et la folie. Le comique dans la littérature allemande de la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1968, 2003.
–, « Observations sur le comique dans *Faust I* », in : *Goethe et les arts du spectacle : actes du colloque de Francfort, 1982*, éd. par Michel Corvin, Bron, Centre d'études et de recherches théâtrales et cinématographiques, 1985, p. 243-266.
* Moes Jean, *Justus Möser et la France*, Osnabrück, Verein für Geschichte und Landeskunde von Osnabrück, 1990.
* Müller-Kampel Beatrix, « Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Österreichische Gegenentwürfe zum norddeutsch-protestantischen Aufklärungsparadigma », in : *Ko-*

mik in der österreichischen Literatur, éd. par Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner et Klaus Zeyringer, Berlin, Erich Schmidt, 1996, p. 33-55.
* Schmidt-Dengler Wendelin, « Die Einsamkeit Kasperls als Langstreckenläufer. Ein Versuch zu H. C. Artmanns und Konrad Bayers Dramen », in : *Verlockerungen. Österreichs Avantgarde im 20. Jahrhundert*, éd. par W. S.-D., Vienne, Praesens, 1994, p. 75-94.
–, « Gerhard Rühm und die Wiener Komödie », in : *Gerhard Rühm*, éd. par Kurt Bartsch et Stefan Schwar, Graz, Droschl, 1999, p. 106-116.
–, « Die Wiener Volkskomödie und das Theater der Wiener Gruppe », in : *Schluß mit dem Abendland. Der lange Atem der österreichischen Avantgarde*, éd. par Thomas Eder et Klaus Kastberger, Vienne, Zsolnay, 2000, p. 27-40.
* Sonnleitner Johann, « Hanswursts und Kasperls Verschwinden und Wiedergeburt in der Wiener Avantgarde », in : *Österreich (1945-2000). Das Land der Satire*, éd. par Jeanne Benay et Gerald Stieg, Berne *et al.*, Peter Lang, 2002, p. 11-27.
* Stieg Gerald, « Versuch einer Philosophie des Hanswurst », *Austriaca*. Numéro spécial *Deux fois l'Autriche après 1918 et après 1977*, vol. 2 (1979), p. 79-108.
–, « *gluck* et *gelehrt* ou : peut-on tirer des leçons de l'orthographe de W. A. Mozart ? », in : *Recherches sur le monde germanique. Regards, approches, objets. En hommage à l'activité de direction de recherche du professeur Jean-Marie Valentin*, éd. par Michel Grimberg *et alii*, Paris, PUPS, 2003, p. 495-503.
–, *L'Autriche : une nation chimérique ?*, Cabris, Éditions Sulliver, 2013.

LA LUTTE DU METTEUR EN SCÈNE DE THÉÂTRE POUR L'AMOUR, LA RÉCONCILIATION ET LA PAIX

En 1986, nous avons établi le théâtre à l'Université du Technion, par des moyens minimaux et sans le soutien de la direction. Nombreux sont les Professeurs qui se sont farouchement opposés à la création d'un théâtre professionnel à toutes fins pratiques et théoriques, ce que l'on peut expliquer au moyen du raisonnement suivant : une université qui se donne pour but principal de former surtout des ingénieurs fera tout pour ne pas créer des acteurs, écrivains et metteurs en scène… Et donc la lutte avec eux a été extrêmement longue et féroce. Nous n'avons d'abord enseigné que deux heures par semaine, sans même un poste d'enseignant, tenant le rôle de celui qui ne fait pas partie du corps enseignant, qui est extérieur, sans la stabilité de l'emploi ni aucun autre droit social etc... Mais, pour dépasser cette mesure conservatrice, j'ai décidé de passer deux jours et une nuit par semaine à Haïfa, pour ne faire que du théâtre avec mes élèves. J'ai dormi chez des amis à moi, pour pouvoir retourner au Technion le lendemain et persuader les étudiants de prendre part à la production théâtrale que j'avais l'intention de poursuivre, en plus d'un cours de théâtre appelé « Classe de théâtre » à laquelle ils ont participé. C'est ainsi que notre travail sur une nouvelle mise en scène a débuté le mercredi. Des répétitions avec et sans les textes, des exercices théâtraux, de respiration et de concentration, du matin jusqu'au soir, y compris le jeudi. Et pour tout cela, je recevais un salaire minime rémunérant seulement deux heures. Notre décision a été de choisir des pièces de théâtre qui réussiraient également à surprendre la direction d'une telle manière qu'elle n'aurait d'autre choix que de nous accorder un poste à plein temps. Mais pas uniquement cela.

Durant l'année scolaire 1987-1988, dans un travail collectif et même de mise en scène, nous avons pu produire et écrire avec les élèves deux pièces de théâtre, d'abord *Le matelas mou* et la seconde, *Les mariages mixtes*. Celle qui a fait du bruit sur le campus a, bien sûr, été la pièce de théâtre traitant des mariages mixtes entre Juifs et Arabes. Parce que nous avons présenté un thème incitant à la réflexion, par opposition au système national selon lequel une région frappée par la guerre oblige ses habitants à se renfermer sur eux-mêmes et surtout à ne pas épouser les autres traditions. Chaque partie pense et consacre sa vie à son peuple, à sa tradition, à sa tribu, à son territoire et ignore les autres et leur culture.

La pièce tenta d'explorer la question des liens romantiques entre ennemis, comme Shakespeare l'avait examinée dans sa pièce *Roméo et Juliette*. Comme nous le savons tous, les deux personnages, des deux familles ennemies, mettent fin à leurs jours par une terrible et tragique erreur. Shakespeare a donc décidé de nous dire quelque chose d'extrêmement douloureux au sujet de l'amour et de son manque de capacité à résoudre des conflits tragiques entre les humains, entre des nations mais surtout en l'homme. Contrairement à cela, nous avons toujours tendance à rechercher le côté positif et optimiste qui se cache derrière la mort cruelle et violente, dans un climat de bruit et de fureur. Derrière des erreurs fatales qui ne

peuvent être corrigées, nous nous affrontons pour des changements où règne la fatalité. Pour onstruire un nouveau monde. Pour prouver que, au moyen des instruments du théâtre, il est possible de vaincre la cruauté, le mal et la souffrance humaine. Oui, par l'amour, toute haine entre les peuples et toute cruauté et toute violence insensées peuvent être éliminées.

Ce sont donc les étudiants qui ont été particulièrement enthousiastes à l'idée de cet enseignement du théâtre dans les classes du mercredi. Mais surtout parce que, au cours de ce travail, ils ont reçu un rôle très important dans la pièce, à travers l'écoute collective, collaborative, à travers l'écoute intérieure de chaque acteur ou chaque actrice, le développement du caractère et même l'écriture du texte de chaque personnage qu'ils devaient incarner. Cette méthode d'improvisation leur a donné l'envie de passer à l'acte pour changer la mentalité de cette université, pour permettre à l'art d'exprimer son talent. Et ce sont eux qui ont approché la direction et l'ont pressée d'élargir les champs de l'activité de notre « Technion Théâtre » sur le campus. Surtout, après avoir mis en scène le *Tartuffe* de Molière en 1989, qui a attiré un grand nombre de spectateurs, dont la plupart était constituée de professeurs et d'étudiants de notre université, ainsi que des parents des acteurs, des actrices et de leurs familles. De cette façon, le nom du théâtre du Technion a commencé à atteindre les couloirs de la direction et, en 1990, nous sommes arrivés à un plein temps, mais toujours sans statut permanent.

La fureur, c'est de savoir que tout le monde a le désir d'avoir ce staut permanent, et que très peu parviennent à l'obtenir. De la même façon, la jalousie, sentiment bien humain, apparaît dès que vous commencez à présenter des pièces à succès. Et là, la lutte s'engage entre nous, les professeurs, et ce d'autant plus si la direction change d'attitude à l'égard de l'un d'entre nous. Très souvent, la violence apparaît de manière sournoise. Et je n'ai pas dit… le couteau à la main... Et le vrai soutien de l'université ne commence donc que fin 1994 avec la création d'un poste de Maître de Conférence et l'attribution d'un statut permanent.

Si nous examinions brièvement le choix des thèmes de pièces présentées au Technion Théâtre au cours de mes trente années de mise en scène, de direction théâtrale, de recherche scientifique, de relations publiques, de publicité par les journaux, les articles etc… (et n'oublions pas l'enseignement pendant 15 heures par semaine…), un tel résumé révélerait un choix qui depuis se répète environ au moins une fois par décennie. Nous avons choisi des pièces classiques, modernes, internationales et israéliennes et avons monté sur scène plus de 50 spectacles d'une durée d'une heure à une heure et demie par représentation, notamment des pièces écrites et produites par des étudiants et par nous-même. (Ici nous indiquons uniquement les présentations réalisées par des amateurs avec les étudiants. Car, dans le domaine professionnel, on peut compter encore une vingtaine de mises en scène). On peut dire que chaque décennie, nous avons produit au moins une pièce sur le thème du mariage mixte et de l'amour entre juifs, musulmans et chrétiens. Ce n'est que récemment qu'une étudiante du département de théâtre à l'université de Haïfa, d'origine arabe musulmane, qui a visionné la pièce en ligne sur internet, a

demandé de nous rencontrer pour étudier la production du spectacle *La Palestinienne* de Yehoshua Sobol, parue au Technion en 1998, au festival de l'université de Cologne et au festival universitaire à Jérusalem. Elle a insisté pour en connaître le mode de travail avec tous ses aspects artistiques, idéologiques et psychologiques. Les étudiants des trois religions travaillaient ensemble, lors des répétitions les plus intenses, même si la pression exercée sur eux pendant leurs études était extrêmement pesante.

La Palestinienne est une pièce de théâtre au cours de laquelle un juif tombe amoureux d'une musulmane, suite à quoi elle tombe enceinte mais, à cause de la violence, de l'extrémisme et de la cruauté des deux côtés (religions, peuple, tribu), elle subit des chocs émotionnels autant de la part de son amant juif que de ses parents, sans recevoir aucun soutien, ni de sa famille ni de ses connaissances, bien au contraire. Comment ne pas déplorer la perte du bébé à la suite des coups brutaux infligés – auxquels seuls des fous extrémistes applaudissent en scandant de et hurlant : « on a gagné » ? Comme si toute perte d'une vie humaine n'était pas une catastrophe pour tout le genre humain ! En parallèle, sur le plan esthétique, cette situation vient nous rappeler qu'elle a perdu un rein après avoir été battue lors d'une manifestation anti-israélienne à l'Université de Haïfa. Au cours d'une bagarre, ils l'ont battue parce qu'ils pensaient qu'elle était une Juive qui coopère avec les Arabes. Et quand ils ont découvert qu'elle était arabe, ils se sont excusés devant elle. Ensuite, le Juif qui l'a battue lui rend visite chez elle. Mais, suite aux coups reçus, se déclare la perte d'un rein. Il l'emmène à l'hôpital pour traitement. Il fait tout pour l'aider, vend sa voiture pour payer les frais d'hôpital et reste à son chevet pendant toute son hospitalisation. L'amour unique entre eux s'épanouit, entre une musulmane et un juif. Cependant la pièce ne tend pas à montrer l'égalité de la violence entre les deux camps, mais à critiquer le comportement du plus fort, du souverain. Que la loi soit de son côté à lui et, de même, que le pouvoir soit sur le point de s'exercer avec la plus grande sévérité contre la minorité, c'est à partir de cette injustice qu'éclate la fureur. Voilà ce qui cause colère et douleur. Apparemment le dramaturge et écrivain Yehoshua Sobol a voulu, en quelque sorte, établir une correspondance avec la fin de la pièce *Roméo et Juliette*. En revanche, nous terminons autrement notre présentation : d'abord par la danse de la mort, et enfin par la danse de l'extase, dans laquelle nous invitons tous les participants de la production, juifs, musulmans et chrétiens, à se donner la main et à danser tous ensemble.

Dans la présentation de notre pièce *Le Vêtement Invisible*, nous avons commencé le travail en 2011 avec un groupe d'environ onze étudiants, sans compter l'éclairagiste, le décorateur etc... Et ce groupe impliquait aussi des juifs et des musulmans. C'est une pièce de théâtre basée sur un conte de fées, où nous avons tout fait pour créer quelque chose de complètement différent de la manière dont les légendes populaires sont généralement décrites et présentées. Nous voulions créer quelque chose à nous, créer quelque chose basé sur un texte populaire, assez connu, mais le changer à notre manière, selon notre imagination créatrice, comme si nous

voulions créer quelque chose à partir de rien. Les acteurs et actrices ont travaillé jour et nuit en improvisation, pour construire les personnages et écrire le texte avec nous. Mais l'essentiel du travail s'est concentré sur la question de la **surprise**. Comment pouvez-vous construire une structure solide, des personnages bien faits, tout en trouvant des moyens de surprendre votre partenaire ? Au cours des six premiers mois, il était difficile de faire sortir les acteurs de leur routine, de la répétition du texte et des lieux scéniques, pour les diriger vers une nouvelle dimension qui en appelle plus au côté créatif et original – chaque personnage apparaissant dans son univers et continuant à maintenir son caractère et ses justifications. Jusqu'au moment où, tout en restant comme il était construit, il inventait en même temps de nouveaux comportements et de nouveaux mouvements qui surprennent les autres acteurs. Et c'était le thème principal de notre travail : être prêt à chaque instant à être surpris. Et tous doivent s'adapter au changement, sans que personne ne puisse dire à son collègue : « mais la mise en scène était différente ! » En sachant que tous peuvent être différents d'un moment à l'autre, ils devraient apprendre comment utiliser ce changement pour être à même de les adapter à leur propre caractère, pour faire face à la nécessité de donner vie à la lutte sur scène et de souligner les grands ou petits conflits créés, chaque fois à nouveau, sur scène.

Puisque nous avions déjà appris oralement le texte, les lieux scéniques de déplacement, les mouvements, les gestes et créé de nouveaux espaces à chaque fois, l'étape suivante consistait à faire face à quelqu'un qui ne nous connaisse pas et ne connaisse pas notre travail. Nous avons dû nous mettre à l'épreuve. Pour tester notre capacité imaginative, créatrice et inventive, nous devions trouver un endroit où non la parole, mais l'incapacité d'exprimer des mots, joue le rôle de la communication. Nous avons dû traiter avec un public différent et unique en son genre. Dans une école des personnes handicapées. Notre mission était de regarder comment les jeunes peuvent être atteints, comment les toucher jusqu'au fond de leur âme dès lors que leurs corps étaient enfermés dans un fauteuil pour personnes handicapées, leurs capacités de réaction étant très limitées. Le rôle principal a été tenu par Hassan Abbasi, qui nous est venu de la plus grande ville arabe musulmane d'Israël, Umm al-Fahm. Il a jugé nécessaire de quitter la scène afin d'établir un contact direct avec les enfants et les jeunes. Il leur parla les yeux dans les yeux et trouva approprié de caresser les enfants. Il a ainsi créé une relation étroite entre l'acteur et le public, et ensuite tous les acteurs et actrices ont collaboré avec lui. Bien que très surpris, lentement, les enfants et les jeunes dans la salle se sont laissés prendre par la légende, par l'histoire qui se déroulait sur la scène, et leur enthousiasme a fait pleurer les assistants qui travaillent étroitement avec chaque enfant. Les enfants ont réagi, par tout autres moyens que la parole, frappant sur les chaises et les dossiers de leurs sièges et criant très fort pour exprimer leur joie d'assister à l'événement.

La communication établie entre les acteurs et le public m'a amené à conclure que le groupe créé dans cette production pouvait être invité à participer à une compétition théâtrale avec d'autres groupes lors du festival pédagogique organisé à

l'Université de Saint-Pétersbourg en Russie. Il va sans dire que le festival propose également des ateliers auxquels participent des représentants de différents pays. L'un des ateliers a traité de l'histoire personnelle de l'un de nos acteurs. Un homme de 22 ans, intelligent, sensible et au cœur tendre. Grâce au professeur qui a dirigé l'atelier, il a traversé un processus d'ouverture du cœur, dans lequel il nous a parlé de sa récente relation gay, qui s'est terminée avec son dernier petit ami. Pendant les exercices de cet atelier, le jeune homme fondit en larmes. Et son drame intérieur a pénétré le cœur de chacun d'entre nous.

Habituellement nous pratiquions une longue préparation avec les acteurs avant de monter sur scène. Comment bien se préparer pour la scène était la base même de notre activité et même comment se préparer avec les exercices de relaxation avant les examens à l'université. Les participants devaient effectuer des exercices de respiration et libérer leur corps, en mouvement, mais aussi sans mouvement, en se concentrant et en méditant sur leurs différentes fonctions sur la scène. Ils devaient répéter le texte si nécessaire et surtout garder le calme intérieur et extérieur. Comme ils avaient le champ et les mains libres pendant les répétitions, nous nous sommes assurés, au début de chaque répétition, de trouver d'abord la paix intérieure. Ne pas sauter sur scène ni être trop excités, réserver l'adrénaline pour le spectacle lui-même. Même si la paix intérieure est très difficile à trouver. Et avant la représentation à l'école des enfants handicapés à Haïfa, nous avions créé une concentration méditative et calme. Mais à Saint-Pétersbourg, pour le festival, à ma grande surprise, j'ai découvert que les acteurs et actrices ne suivaient pas mes conseils, deux heures avant la présentation devant le public. Les acteurs et actrices n'étaient pas concentrés et les exercices de préparation avaient été oubliés. Dans la salle de répétition, le désordre gagnait. Ils étaient là en train de courir de droite à gauche, très excités et loin d'être apaisés. Cela me gênait, puis je me suis rappelé que l'un des éléments-clé de la façon de travailler était, pendant un an, le sujet que nous avons choisi : étonnament mutuel sur la scène pendant le spectacle. Un moyen dont ils ont abusé pour me surprendre avant le spectacle.

Et il m'est apparu, pour la première fois, la nécessité de réaliser un grand changement pendant le spectacle même. Quand le spectacle a commencé, pendant quelques minutes je leur ai permis de dire le texte sans aucune intervention de ma part. Ensuite, je me suis retrouvé à un certain endroit de la deuxième rangée de spectateurs, (bien sûr, sans déranger les spectateurs assis derrière moi). Et j'ai commencé à leur donner des notes de scène, comme si je dirigeais le spectacle, pendant la représentation elle-même, et sous les yeux des spectateurs qui ont rempli la salle.

La tension et le drame sur la scène ont augmenté et se sont intensifiés, mais en même temps la colère des acteurs et actrices aussi. Leur surprise était si grande que cela a bouleversé tout ce qu'ils pouvaient imaginer. Leur enthousiasme s'intensifia jusqu'à ce que l'actrice musulmane se lève un instant et s'approche de moi le plus près possible, presque nez à nez, me demandant : « Ouriel, mais alors, qu'est-ce que tu fais ? Tu ruines tout notre travail pour rien ! ». Et puis encore, une

actrice juive m'a menacé : « Quand nous aurons terminé le spectacle, tu verras déjà ce que nous allons te faire ! » Mais, malgré la menace, en sachant que je ne leur avais pas encore donné les notes de fin d'année, je n'ai rien arrêté. Bien au contraire, j'ai même demandé aux trois traductrices de tout traduire. Mes indications aussi. Elles hésitaient, bien sûr, et j'ai insisté. Elles étaient chargées de traduire le spectacle de l'hébreu en russe tout en continuant à jouer leurs rôles, chacune à son tour ; de cette façon elles traduiraient intégralement aussi ce qui se passait entre nous. Leurs menaces contre moi et les commentaires de scène que je leur ai donnés, en bref tout, sans arrêter le rythme et la « musique », la parole, les mouvements de la présentation. La rage montait et montait, les étincelles de haine envahissaient les acteurs, vraisemblablement aux bons endroits, la cruauté est venue de la reine dans les moments de lutte et la *catharsis* à la fin a donc été au-dessus et au-delà de toute attente. Surtout lorsque le directeur artistique et pédagogue qui avait préparé le festival, Professeur de théâtre, s'est dit très surpris de voir, pour la première fois de sa vie, comment un metteur en scène fait une mise en scène pendant que ce spectacle se déroule. Il a beaucoup apprécié l'authenticité des acteurs, qui étaient justes dans leurs rôles et ont pris avec beaucoup de sérieux l'intervention de leur metteur en scène. Les acteurs ont entendu ses paroles et se sont immédiatement relaxés. Un doux sourire parcourut leurs visages. Grâce à ce sentiment de menace provoqué par le metteur en scène, une très grande unité, une véritable harmonie, s'était installée parmi les Juifs et les Arabes sur la scène.

Si leur directeur avait compris l'acte artistique qui n'avait jamais été accompli auparavant, il valait la peine de recevoir cette grande surprise sur la scène, d'aussitôt oublier la colère et peut-être même de me pardonner. L'une parmi eux, qui vient de terminer son doctorat en biologie, a déclaré en se tournant vers moi : « Tu avais tout planifié et bien préparé à l'avance, sinon pourquoi aurais-tu été concentré toute l'année sur le sujet de la surprise ? » Bien sûr, je devais leur rappeler ce qui s'était passé pendant les étapes de préparation, avant de monter sur la scène, le bruit terrible qu'ils ont fait, plutôt que de se concentrer sur la pièce, se détendre, se concentrer sur leur texte et ses différents rôles. Il était donc impossible de douter de moi, comme si j'avais planifié cela depuis longtemps. Non, tout était spontané et improvisé.

Lors d'une conversation personnelle que j'ai eue avec le directeur du festival, je lui ai bien sûr rappelé le réalisateur polonais Tadeusz Kantor, qui présentait *The Dead Class*, et qui était, lui-même, présent sur scène et commentait le jeu des acteurs. Mais il m'a fait remarquer que dans *La Classe Morte*, l'action de Tadeusz était sèche et non vivante, les acteurs s'étaient habitués à sa présence sur scène et lui-même ne renouvelait pas ses commentaires. Après tout, cela faisait quinze ans qu'il mettait en scène son spectacle et jusqu'à ce que nous le regardions (d'ailleurs nous l'avons vu à Paris en 1980, cinq ans après cette création). Dans son travail, personne, et certainement pas les acteurs sur scène, n'était surpris. Comme si l'improvisation fraîche était oubliée. *La Classe Morte* était vraiment morte, à son avis.

En vérité, nous avons accepté son avis. Quand j'ai ajouté que mon intervention était une grande surprise pour les acteurs et les actrices, là, son visage a exprimé un grand étonnement. Il a reconnu qu'il ne s'était aperçu de rien… Mais alors, demanda-t-il, comment cela est-il possible que vos acteurs et actrices soient si fâchés contre vous ? On a vraiment senti la peur et même la haine… Mais oui, ai-je répondu, il faut qu'un metteur en scène sache créer la peur et la haine pour savoir ensuite créer l'harmonie, la paix et l'amour.

Ouriel ZOHAR
Université de Technion, Haïfa (Israël)

VU SUR SCÈNE

ALFREDO ARIAS ET SA *COMÉDIE CANINE*

Madame Pink, comédie canine avec chansons est le titre du spectacle d'Alfredo Arias, présenté au Théâtre du Rond-Point à Paris du 13 au 31 mars 2019. Arias en a écrit le livret avec son éternel collaborateur René de Ceccaty[1]. La pièce retrace les démêlés sentimentaux où se confrontent Madame Pink, surnom que s'est trouvé l'esbroufeuse Petunia, et sa chienne encore plus rose, adoptée par Madame Pink pour pallier son prétendu vide affectif, une fois rompu le lien qui l'attache à son amoureux en titre. Les jalousies réciproques de la maîtresse et de sa chienne qui se disputent les mêmes amoureux sont la seule composante de l'intrigue – à peu près celle d'un très mauvais roman-photo. De nombreuses scènes ou séquences sont chantées par les acteurs, accompagnés par un groupe de musiciens qui occupe constamment le milieu de la scène. Des mélodies pop parodiant celles du début des années soixante, avec un son fortement amplifié.

Le décor luxueux pourrait être celui d'un dessin animé : un espace stylisé, dont presque tous les éléments évoquent les os, friandise des toutous. « Alfredo aime jouer avec l'apparence et les couleurs, et parfois ses jeux sont en rapport avec le Pop art. Après tout, le Pop Art est une façon de découvrir la profondeur des choses qui nous entourent par la contemplation objective de ses surfaces. » (propos d'Alfredo Arias, dans le Programme de la pièce).

La langue italienne, dans laquelle est écrite l'intégralité de la pièce (jouée par des acteurs-chanteurs italiens), est adaptée à la scénographie d'un théâtre « à l'italienne ». Les fréquentes retombées du rideau (décoré d'os de chien) sur la scène, souvent derrière Madame Pink évoluant vers l'avant de la scène, sont le souvenir de cet espace scénique. Ce rideau n'est actionné que pendant la représentation ; ouvert ou fermé, cet espace conjugue diverses modalités de la représentation théâtrale. Du théâtre à l'italienne au concert pop, la question est celle de la magie de tout espace scénique.

Tout en haut, dans le fond de la scène, mais encore sur ses deux côtés, des cartouches lumineux permettent au spectateur de lire en traduction française les répliques et les textes des chansons. La disposition de ces cartouches n'est pas sans évoquer la symétrie de l'espace scénique des mystères du Moyen Âge, avec lesquels cette pièce a d'ailleurs en commun un enjeu spirituel, une révélation, que je vais tâcher de cerner. Quoi qu'il en soit, l'œil du spectateur est ainsi constamment distrait du spectacle en lui-même. Il n'est pas sûr que ce ne soit pas voulu : le jeu des acteurs suppléant à cette compétition entre la littéralité du texte de la pièce et sa représentation par une grandiloquence qui fleure… le cabotinage.

Entre la pop des *sixties* et l'univers des chiens de luxe, le rapport n'est pas si absent. Le théâtre moderne a en effet dès longtemps perdu la magie que lui donnait l'aura des Rachel et des Sarah Bernard, évincées dans la culture contemporaine

[1] Les paroles des chansons, que je m'excuse de ne pas citer, ont été écrites par Arias et par le chanteur et musicien Mauro Gioia ; les musiques sont de Mark Plati (« un proche collaborateur de David Bowie »).

par celle des stars de la pop, auxquelles le spectateur identifie les personnages de cette pièce quand ils chantent, un micro près de la bouche. Or, les musiques un peu datées de ces prestations lyriques (malgré la tendance « rétro » de la pop d'aujourd'hui) suggèrent la péremption de toutes ces formes (équivalentes ?) de la séduction artistique. L'obsédant désir de conquérir des cœurs, éprouvé par Madame Pink et sa chienne Roxie, est le signe ludique de cette séduction de l'art, qui emprunte des voies si changeantes. Le face-à-face de la maîtresse et de son double canin est encore une image, tout aussi dérisoire, de l'enfermement introspectif qui est un trait majeur du théâtre d'Arias, hanté par le mystère de sa vocation et de ses origines. Et bientôt les références au sacré, certes plus discrètes (et plus décalées) que dans d'autres pièces d'Arias, donnent leur couleur à l'objet de cette quête, dont celle de la sentimentale Madame Pink reste une représentation.

Le titre de cette *Comédie canine* n'évoque pas vainement celui de *Comédie policière*, grâce à laquelle Arias et son groupe TSE atteignirent autrefois le sommet de la gloire théâtrale. Policier, le projet d'Arias l'est surtout dans ses allures de quête autocritique, qui dans *Comédie canine* n'a pas (ou n'a plus) comme seul objet l'illusion théâtrale. C'est peut-être pourquoi Arias se garde de toute justification intellectualisée de son théâtre, qu'il serait minimisant de réduire à une autoanalyse strictement théâtrale. Certes, la séduction artistique éprouvée par le spectateur s'apparente à un émoi sentimental, qui pour ainsi dire l'arrache aux limites de son égo (d'où le recours à la pop italienne). Mais Arias lui-même, l'homme et l'artiste, à travers ses personnages, se laisse absorber par le mystère indéfinissable dont le théâtre n'est qu'une manifestation ou une *représentation* parmi d'autres…

Quoi qu'il en soit, avant leur heureuse évolution, les compétitions amoureuses de Pink et de Roxie, circonscrivent l'absurdité du cabotinage artistique (le comble de la complaisance égotique) qui ne peut que fausser ou interdire la perception de ce mystère. L'inauthenticité des sentiments des personnages, calqués sur de vagues modèles hollywoodiens, ajoute à cette mise en gloire du cabotinage théâtral, souligné par l'omniprésence du thème canin. L'actrice qui joue le personnage de la chienne Roxie porte un masque (de chienne), dont la gueule s'entrouvre quand elle parle. Mais sans imiter le comportement de l'animal, comme faisaient si génialement les acteurs du *Jeu de l'amour et du hasard* (jouée par des acteurs costumés en singes) ou des *Peines de cœur d'une chatte anglaise*, anciens spectacles d'Arias. C'est que Roxie est l'incarnation du cabotinage le plus humain.

Ce penchant au cabotinage, ancré en tout acteur, est-il le moteur de sa vocation ? Les jalousies amoureuses de Pink et de sa chienne évoquent les failles subjectives qui ont déterminé cette vocation, quand le pouvoir de fascination exercé sur une scène dédommage un homme de ces failles, éprouvées dans la vie quotidienne, mais encore dans son rapport avec les autres acteurs. En même temps, ces jalousies figurent le principal objet de la catharsis théâtrale, vouée à purger la dualité qui sévit parmi les hommes. Dans le dialogue de la pièce commençante, le souci des caries et des infections buccales, qui préoccupent Madame Pink et son amoureux, serait le signe de cette perversion de l'être, universellement répandue (la chienne jalouse entreprend d'ailleurs de castrer l'amoureux de Pétunia). Ce thème

des caries est un verdict, intéressant les prétendues vertus de cet art de la parole par excellence.

L'action est elle-même introduite par un prologue aux allures improvisées, récité sur le devant de la scène, plongée dans l'obscurité, par Alfredo Arias en personne. La prière coutumière d'éteindre les portables s'altère dans son discours, Alfredo évoquant la lumière des portables qui, réfléchie sur le visage des spectateurs, défigurés par cet éclairage, pourrait effrayer les comédiens. En inversant le rapport du regardé et du regardant, Alfredo suppose chez le spectateur un narcissisme plus grand que celui des acteurs. Mais le premier cabot est le metteur en scène, Arias s'excusant de son accent argentin qui, dit-il, est souvent comparé à celui du Pape François par son entourage – et les comédiens de baiser sa main pendant les répétitions !

Rarement poussée à ce point, la critique de l'art théâtral trouve une forme particulièrement raffinée dans l'allusion, dans ce prologue, aux actes de pédophilie auxquels le Pape est confronté dans l'Église d'aujourd'hui. Une métaphore limite du désir de séduction narcissique de l'acteur ? Et de la vocation sacrificielle du théâtre, destinée à la purgation d'une violence sans âge, dont les formes originelles impliquent le rapport Père-Fils… Les amours de la fifille de Pink avec les amants de celle-ci confirment cette visée symbolique. Cette évocation de la pédophilie mérite d'être méditée. Arias est sans doute horripilé par l'hystérie de cette nouvelle chasse aux sorcières, devenue un des innombrables moyens de la désacralisation. Il en va du sacré comme de l'art, dont les prestiges et la magie se dissipent à proportion de l'obscurcissement spirituel de notre monde, hostile à toute idée de la hiérarchie : l'imago paternelle et, bien au-delà d'elle, la lumière, si vague soit-elle, de la transcendance, dont les feux de la rampe sont à peine le signe, à défaut d'être le reflet.

Le principal élément du décor de Madame *Pink* est d'ailleurs un couple d'arbustes décoratifs en surface plane, figurés dans leurs pots, de part et d'autre de l'espace scénique. Sans doute des sapins, dont le sens commémoratif est incertain dans ce décor où rien d'autre n'évoque la fête de Noël. Leurs contours cernés de néon s'allument lors d'une scène particulièrement *dramatique*. On n'est pas si loin des allusions à la Passion, impliquant notamment la Vierge dans maints spectacles d'Arias.

Arias, ce nouveau Pape François, termine son prologue en justifiant sa nouvelle création par son désir d'offrir au spectateur un peu de la magie dont Walt Disney fait bénéficier les enfants. (Le décor est en effet inspiré des dessins de Disney.) Le nom de Disney est lié à celui d'Hollywood, réserve de rêves qui sont encore le vestige, aujourd'hui menacé, des croyances qui inspiraient les mystères du Moyen Âge. Cette référence à Disney trouve encore sa raison dans l'aura paternelle de cette figure éminente de la culture de masse, récupérée par la pop culture.

Le sacré, toujours présent dans les spectacles d'Arias, ne pouvait pas être absent de *Madame Pink.* Dans une des dernières scènes de la pièce, quand Madame Pink reconnaît les erreurs de son parcours, faussé par les « mensonges » subis et commis, c'est le « dieu » Disney qu'elle invoque en s'agenouillant. Le talent de

l'actrice culmine alors dans les larmes qu'elle se retient de verser, et qui brillent parmi l'or du fard de ses yeux. Ces mensonges sont une image des illusions artistiques, qui trouvent un remède paradoxal dans l'univers de Disney. C'est que les illusions de ce dernier sont sous-tendues par une magie qui les dépasse et qui manque à la plupart des créations théâtrales ; du moins celles dont Arias se distancie avec *Madame Pink*.

Le projet d'Arias est d'abord une forme de résistance à l'égard de l'évolution culturelle régressive qui assigne aujourd'hui à l'art, pas seulement théâtral, le rôle de témoin purement factuel d'une évolution sociale sclérosante. Mais les visées concernant la magie théâtrale débordent leur objet. Notre civilisation se voyant court-circuitée dans le rapport de l'univers de Disney et celui de la pop music, deux avatars de la catharsis artistique, dont le théâtre n'a pas le monopole.

Le décalage entre Disney et la pop italienne des *sixties* est relatif ; l'Italie ayant capté, bien mieux que la France, la magie des rythmes anglo-saxons, forgés en Angleterre et dynamisés par les USA. (La pop anglo-saxonne a déjà inspiré Arias, notamment dans *Divino Amore*, il y a peu d'années.) Les noms de Prince et de Beyoncé, célébrissimes stars de la pop américaine, sont mentionnés par Arias dans le programme de cette *Comédie* – à propos de (ou parmi ?) ses « collaborateurs ». Cette empathie pour l'Amérique (de Disney seulement ?) n'est pas une feinte vaine. Conspuée par les Européens d'aujourd'hui en raison d'une concurrence culturelle et économique qui s'est substituée à celle qui opposait les pays d'Europe, l'Amérique aimante la haine des esprits hostiles à toute figuration de l'autorité, ressentie comme trop paternelle par les cabots qui s'y usent les dents. De cette Amérique, Arias retient finalement la figure de Disney ; et c'est pour la diviniser.

On objectera que cette alchimie de la pop et de Disney concerne des formes artistiques dont s'annonce (ou se confirme ?) le déclin. Mais en suggérant leur équivalence, Arias s'approche de l'essence intemporelle qui génère leur magie, quasiment en faisant fi de ses vertus cathartiques ; une essence (comment la nommer ?) devenue la matière de son théâtre. Les mots d'Arias pour présenter cette pièce tournent d'ailleurs en dérision ses enjeux cathartiques : « Un poème qui tue ? Une étoile qui fracasse la terre ? Un virus merveilleux ? Un amour cannibale ? » Ces mots, supposés être ceux de la chienne Roxie, qui n'est pas Arias, nous valent une alchimie du verbe échevelée, avant cet aveu : « Moi, je suis plutôt un produit du monde cinématographique hollywoodien, je suis une créature de l'écran lumineux et du technicolor […] » Le théâtre d'Arias s'est trouvé un nouveau destin, dont témoignent ces élucubrations ; le spectacle se voit comme le tableau vivant de l'esprit même qui anime les formes de l'art ; au-delà de ses figures trop roses, la lumière inouïe qui les génère, étrangère aux problèmes sociaux qui sont l'os à ronger de la culture contemporaine. « Une façon de découvrir la profondeur des choses qui nous entourent ».

Les retrouvailles de Pink et de sa chienne, dont elle a cru se débarrasser, ont des allures sororales quand Roxie resurgit, sans son masque. Cette expérience initiatique est corsée, dans une des dernières scènes, par un monologue halluciné de

Roxie, qui nous vaut une allusion inattendue à un « éléphant d'or ». On peut y voir un équivalent positif de l'hippopotame démoniaque qui, dans *Aurélia* de Nerval, incarne pour les yeux du narrateur une unité corrompue, dont le père de ce dernier, absent de sa maison, est la représentation. Comme celle de Pink, l'expérience du narrateur d'*Aurélia* est une victoire sur les mensonges sociaux, la (re)conquête d'une essence qui manque aux êtres falsifiés que nous sommes. – Avec la perception d'une unité dont la nature transcendantale est aussi, au fond, le vrai sujet de Madame Pink (quelque chose comme la « Perle rose » qui, vers la fin du récit de Nerval, représente cette unité, dite première)[2]. L'inspiration apocalyptique des « Mémorables » d'*Aurélia* revit en effet dans l'or et l'ivoire (matières familières à Babylone) des dents d'éléphants, qui certes ne sont pas évoquées dans ce monologue. Cet « éléphant d'or » ne vaut pourtant que par ses défenses, autrement dit ses dents qui, dans l'espace de cette représentation, répondent sur le mode implicite aux dents cariées qui, au début de cette *Comédie*, sont une tache sur les amours de Madame Pink (et sur la fureur castratrice de Roxie).

Cet ivoire et cet or qui brillent dans l'imagination du personnage n'en restent pas moins absents de l'espace scénique de cette *Comédie*. Or, c'est Roxi et non pas Alfredo qui, dans l'« Entretien » figurant sur le programme, fait cet aveu : « Moi, je suis plutôt un produit du monde cinématographique hollywoodien, je suis une créature de l'écran lumineux et du technicolor ». Arias, qui joue et qui se joue de ce monde, lui sacrifie les idées reçues sur son théâtre, ou sur le théâtre. Seule compte la *lumière*, dont cet écran peuplé de fantoches n'est qu'un reflet parmi bien d'autres. Une lumière qui est elle-même l'expression, dans notre imagination, d'une unité transcendantale dont émanent nos êtres, et qui ignore les tensions qui nous agitent. Le théâtre est ainsi rejeté dans l'ombre, comme un simple moyen d'entretenir ce mystère si éloigné de la magie surfaite de l'illusion théâtrale. Car le théâtre ou les autres arts de la représentation ne restituent pas ce mystère ou cette essence innommable sans la réduire, avec des formes terrestres, comme la symétrie de l'espace scénique de cette *comédie*, centré sur un groupe de musique pop.

Michel AROUIMI
Université du Littoral

[2] Je ne saurais vraiment justifier cette référence à *Aurélia*, sinon en évoquant l'œuvre dramatique de Nerval, qui pourrait un jour intéresser Arias ?

THÉÂTRE ANTIQUE DES CHORÉGIES D'ORANGE 2019

Il est agréable, une fois par an, de se rendre au rendez-vous lyrique des Chorégies d'Orange. On y retrouve des chanteurs confirmés comme de jeunes talents prometteurs et un public décontracté, conquis d'avance. Cette année a été particulièrement mémorable car le festival des chorégies, organisé par Louis Grinda depuis 2016, fêtait ses 150 ans avec un programme très éclectique. Les orchestres régionaux d'Avignon-Provence et de Cannes-Provence-Alpes-Côte d'Azur, le Chœur de Parme (direction: Stefano Visconti), la Maîtrise de l'Opéra d'Avignon (direction: Florence Pogemberg), les danseurs de l'Opéra d'Avignon (direction: Éric Belaud), les collégiens de la région PACA, du programme « Pop the Opera », et les chefs d'orchestre Luciano Acocella et Didier Benetti ont combiné leur efforts pour nous enthousiasmer du début jusqu'à la fin du programme.

L'ouverture de *Carmen* (Bizet) a donné le départ du spectacle. Le ténor Roberto Alagna, de retour aux Chorégies, après une absence de trois ans, a ensuite interprété, toujours égal à lui-même, « La Bohème », en hommage à Charles Aznavour, décédé l'année dernière. Il devait revenir, au cours de la soirée, dans « Vesti la giubba » (*Pagliacci*), dans l'« Air du Brésilien » de *La Vie parisienne* (Offenbach), dans la « Prière » du *Cid* (Massenet), dans le duo final de *Carmen* (Bizet) avec Béatrice Uria-Monzon, et dans le duo de *La Traviata* (Verdi), « Libiamo ne' lieti calici », avec Patrizia Ciofi et le chœur. Verdi a eu la part du lion avec les trois extraits suivants et d'autres morceaux par la suite. La ravissante franco-américaine Erminie Blondel et le ténor Florian Cafiero nous ont régalés dans « Sempre libera », de même que le soprano Armelle Khourdoïan et le baryton marseillais Marc Scoffoni dans « Dite alla giovine », deux duos tirés de *La Traviata*. Le chœur de Parme nous a emportés dans le célèbre grand finale du deuxième acte d'*Aïda*, « Gloria all'Egitto, ad Iside che il sacro suol protegge! », avec les magnifiques accents des trompettes en la bémol et en si naturel. Les six cents adolescents du groupe « Pop the Opera », répartis entre les gradins et la scène, ont révélé leur talent gracieux dans diverses chansons. Le soprano italien Patricia Ciofi a interprété avec bonheur « Oh, quante volte » (*I Capuleti e i Montecchi*, Bellini). Du *Pays du Sourire* (Franz Lehár), Kévin Amiel, Erminie Blondel et Marc Scoffoni ont pris plaisir à chanter le fameux morceau « Je t'ai donné mon cœur ». Le ténor bordelais Thomas Bettinger s'est tiré honorablement du l*amento* de Mario « E lucevan le stelle » (*La Tosca*). Chloé Chaume nous a séduits par sa voix de soprano et par son charme délicat dans « O mio babbino caro » (*Gianni Schicchi*, Puccini) et on regrette qu'elle n'ait chanté qu'un morceau. Thomas Dear, accompagné du chœur, s'est fait entendre dans l'air de basse « Come notte al sol fulgente » (*Nabucco*, acte I, Verdi). Deux morceaux de *West Side Story* (Bernstein) ont égayé la scène, avec les danseurs de l'Opéra d'Avignon, le soprano Fabienne Conrad, distinguée diplômée de Sciences Po, et Florian Laconi, habitué des Chorégies. Ce ténor se distinguera également dans « Le blues du businessman » (*Starmania*, Michel Berger) et

dans « La chanson de Kleinzach » (*Les Contes d'Hoffmann*, Offenbach), accompagné du chœur. Le sextuor de *Lucia di Lammermoor*, un peu déséquilibré vocalement sur cette vaste scène du théâtre antique, était chanté par Patrizia Ciofi, Valentine Lemercier, Kévin Amiel, Thomas Bettinger, Jérôme Boutillier, Thomas Dear et le chœur. Le mezzo-soprano Béatrice Uria-Monzon, apparemment en meilleure voix que l'année dernière, outre son duo de *Carmen* avec Alagna, a bien interprété l'« Ave Maria » de *Cavalleria rusticana* (Mascagni). Dans le genre plus léger, Florian Cafiero nous a interprété la chanson *Caruso* que Lucio Dalla a dédiée au grand ténor italien Enrico Caruso en 1986, et Jérôme Boutillier, Erminie Blondel, Valentine Lemercier, Amélie Robins, Kévin Amiel, Thomas Bettinger et les danseurs de l'Opéra d'Avignon ont rendu hommage au musicien et compositeur franco-américain Michel Legrand, mort en début d'année. Fabienne Conrad et le chœur sont revenus à l'opéra avec la célébrissime « Casta diva » (*Norma*, Bellini). L'Espagnole Sara Blanch Freixes, déjà connue des Chorégies, a bien interprété « Quando rapido in estasi » de *Lucia di Lammermoor* (Donizetti). L'« Ode à la joie » (« Ode an die Freude »), quatrième et dernier mouvement de la *Symphonie n°9* de Beethoven, sur des paroles de Schiller, a fait vibrer le public. Kévin Amiel, noyé dans le sextuor de *Lucia di Lammermoor*, nous est revenu dans « Che gelida manina » (*La Bohème*, Puccini) où l'on a pu enfin entendre sa voix. Armelle Khourdoïan a continué dans le même opéra avec l'air de soprano « Quando m'en vo' soletta », puis a interprété la valse universellement connue « Heure exquise » (*La Veuve joyeuse*, Franz Lehár), avec le baryton Marc Scoffoni. Valentine Lemercier, également desservie par le sextuor de *Lucia di Lammermoor*, nous a fait plaisir dans « Ah, que j'aime les militaires » où sa voix de mezzo s'est bien déployée (*La Grande-Duchesse de Gérolstein*, Offenbach). La charmante Amélie Robins, après sa participation à l'hommage à Michel Legrand, appuyée par la maîtrise de l'Opéra d'Avignon, nous a fait remonter à l'époque de la conquête de l'Ouest américain dans un morceau musical du film *Il était une fois dans l'Ouest* (1969) du compositeur italien Ennio Morricone. Ont tiré leur épingle du jeu le ténor Thomas Bettinger dans « Pourquoi me réveiller » (*Werther*, Massenet) et le baryton Jérôme Boutillier, avec accompagnement de chœur, dans l'« Air du toréador » (*Carmen*, Bizet). La chanteuse béninoise Angélique Kidjo et le chœur ont chanté « La vida es un carnaval », morceau célèbre de l'Argentin Victor Daniel, enregistré par Celia Cruz dans son album *Mi vida es cantar* (1998). Le spectacle s'est terminé bien après minuit, par le « Galop infernal » (*Orphée aux Enfers*, Offenbach) avec chanteurs, chœur de Parme, danseurs, et le duo déjà mentionné de *La Traviata*, « Libiamo ne' lieti calici », qui remporte toujours un succès inouï, avec les deux grands solistes confirmés que sont Patrizia Ciofi et Roberto Alagna. Signalons que nous devions retrouver ce dernier le 14 juillet, aux pieds de la Tour Eiffel (Champ-de-Mars), dans le cadre du « Concert de Paris » présenté par Stéphane Bern.

Alors que la nuit, saupoudrée d'une myriade d'étoiles et ponctuée par la lumière des téléphones portatifs, descendait imperceptiblement sur les gradins du théâtre antique, sans pouvoir vaincre néanmoins le puissant éclairage scénique, il était agréable de jouir de toute cette musique variée et d'apprécier des chanteurs

confirmés ou débutants, dans des morceaux aussi divers, chacun s'efforçant de donner le meilleur de lui-même. Ce fut une soirée enchanteresse pour tous, grands et petits, heureux d'oublier, pendant quelques heures, les tracas de la vie de tous les jours, dans une communion de goûts totale.

Jean-Pierre MOUCHON

UN OPÉRA DE VERDI, *SIMON BOCCANEGRA*, À MONTPELLIER

Le 16 juin 2019, l'opéra de Giuseppe Verdi, *Simon Boccanegra*, était représenté à Montpellier (Opéra Berlioz – Le Corum). Il s'agit d'un opéra en un prologue et trois actes. Livret de Francesco Maria Piave d'après la pièce éponyme d'Antonio Garcia Guttiérrez, poète et dramaturge espagnol du XIX^e^ siècle. Musique de Giuseppe Verdi.

Cet opéra fut d'abord créé à Venise, *Teatro La Fenice*, le 12 mars 1857. Ce fut un échec.

Quelques années plus tard, le livret fut repris et remanié par Arrigo Boito. L'opéra révisé fut recréé à Milan le 24 mars 1881, *Teatro alla Scala*. Ce fut, cette fois, un triomphe. Il faut souligner que, dans la première version, le livret était trop touffu. Avec l'accord du compositeur, Arrigo Boito supprima certaines scènes et donna beaucoup plus de relief à la scène du Conseil, laquelle devint la scène-clé de l'opéra.

Pour une meilleure compréhension, il convient de donner ici la liste des personnages :
* Simon Boccanegra, Doge de Gênes, ancien corsaire – basse.
* Jacopo Fiesco, Patricien – basse.
* Paolo Albiani, Chef des Plébéiens – basse.
* Pietro, ami de Paolo – basse.
* Amelia Grimaldi – soprano.
* Gabriele Adorno, jeune patricien – ténor.
* Plébéiens et Patriciens.

Verdi avait déjà trouvé chez Gutiérrez le sujet de son opéra *Le Trouvère* qui, malgré un scénario compliqué, fut un succès en 1853. Verdi émit le désir de mettre en musique une autre pièce de Gutiérrez, *Simon Boccanegra*, et ce en dépit des difficultés d'adaptation, partiellement résolues dans la seconde version.

Néanmoins cette histoire rocambolesque comporte son lot de rebondissements, de trahisons, de coups de théâtre. L'action se situe à Gênes au milieu du XIV^e^ siècle.

Prologue.

Gênes est déchirée entre patriciens et plébéiens. Paolo Albiani et son ami Pietro, du parti des plébéiens, veulent imposer comme Doge le corsaire Simon Boccanegra. Ce dernier accepte, voyant dans ce choix son unique chance d'épouser Maria, fille de Jacopo Fiesco, patricien et ancien Doge de la ville. Des amours clandestines de Simon et Maria est née une petite fille, laquelle a disparu. Fiesco,

furieux, séquestre sa fille ; celle-ci meurt. Simon implore en vain le pardon de Fiesco et ce dernier exige de voir sa petite-fille.

Acte I

Vingt-cinq ans ont passé sur Gênes, les tensions entre patriciens et plébéiens ne se sont pas apaisées. Fiesco s'est réfugié dans les palais des Grimaldi sous le nom d'Andrea. Dans ce palais vit Amelia, orpheline recueillie par les Grimaldi à la mort de leur fille Amelia. Simon Boccanegra a promis la main d'Amelia à Paolo, mais la jeune fille est amoureuse d'un jeune patricien, Gabriele Adorno. Coup de théâtre : au terme d'une discussion avec Amelia, Simon reconnaît en celle-ci sa fille, disparue vingt-cinq ans auparavant. Le Doge refuse la main d'Amelia à Paolo, lequel, furieux, jure de se venger et enlève Amelia.

Le second tableau de l'acte se déroule dans la salle du Conseil. Entouré de ses conseillers, Simon se fait l'apôtre de la paix avec Venise. Le conflit est politique : les patriciens sont partisans d'une politique autoritaire, Simon et les plébéiens, au contraire, prônent une politique plus libérale. Soudain, des bruits d'émeute se font entendre. Arrive alors Gabriele Adorno qui accuse le Doge d'avoir lui-même organisé l'enlèvement d'Amelia. Adorno veut poignarder Boccanegra mais Amelia, apparue soudainement, protège son père. Simon maudit le responsable de l'enlèvement et oblige Paolo à en faire autant. Paolo se maudit lui-même et Gabriele et Fiesco sont emprisonnés.

Acte II

Paolo jure de se venger. Il s'introduit dans une salle du palais des Doges et verse du poison dans la coupe de Simon. Il libère aussi Fiesco et Adorno et tente de les persuader d'assassiner le Doge. Fiesco refuse mais Gabriele, rongé par la jalousie, accepte de se faire son complice. Lorsque Gabriele se trouve face au Doge, il le découvre assoupi : il a déjà bu une gorgée de poison. Une fois encore Amelia intervient et révèle à Gabriele que Simon est son père. Gabriele lui demande pardon et met son épée à son service pour mater la rébellion qui vient d'éclater.

Acte III

La révolte est finalement écrasée. Paolo est arrêté puis exécuté. Fiesco, laissé libre, hurle sa haine contre Simon Boccanegra. Ce dernier lui révèle alors qu'Amelia est la fille de Maria et il lui rappelle une promesse vieille de vingt-cinq ans : le plébéien et le patricien devaient faire la paix le jour où ce dernier reverrait sa petite-fille. C'est la réconciliation tant espérée. Amelia épousera Gabriele. Simon, qui se meurt, désigne Gabriele comme son successeur. Fiesco annonce à la foule qu'Adorno est le nouveau Doge.

La mise en scène de David Hermann, sobre et même assez sombre, est plutôt conforme à l'ouvrage lui-même. Le prologue s'ouvre sur une grande salle. Un homme est assis à une table, pensif, lorsque s'ouvrent les portes du fond. Entrent alors Paolo et Pietro. On entend au loin la rumeur de la foule. Les deux plébéiens portent des costumes d'époque alors que Simon Boccanegra porte un costume con-

temporain. Le metteur en scène pense que l'on peut transférer à notre époque une grande partie de la thématique politique de *Simon Boccanegra*.

L'aspect le plus saisissant de la mise en scène se situe au deuxième tableau de l'acte II. C'est la scène du Conseil : la table autour de laquelle sont rassemblés Simon Boccanegra et ses conseillers est éclairée, comme un chromo que l'on pourrait trouver dans les livres de prières. La dimension chrétienne de cette scène ne fait aucun doute. Simon fait évacuer la salle et ne reste avec lui que Paolo, le Judas de l'opéra.

Évidemment cette mise en scène, très sobre, n'a pas la flamboyance de celle de Giorgio Strehler à l'Opéra de Paris en 1978, avec cette voile immense qui se détachait en fond de scène et qui rappelait le passé de corsaire de Simon Boccanegra et son amour pour la mer, amour qui se manifeste encore lors de sa mort. Comme nous avons pu le constater, cet opéra se caractérise par la prédominance des voix graves. Giovanni Meoni, baryton, incarnait Simon Boccanegra avec beaucoup de classe.

Jean Teitgen, basse, campait un Fiesco impressionnant. Léon Kim, basse également, était un Paolo qui savait moduler sa voix selon les circonstances, insistant, insinuant ou menaçant. Paolo Battaglia, Pietro, très belle voix de basse lui aussi, complétait le quatuor des voix graves. Vincenzo Costanzo, ténor, incarnait Gabriele Adorno : voix un peu légère mais agréable. Reste le cas d'Amelia, rôle chanté par la soprano Myrtò Papatanasiu : voix aigre, peu assurée et loin d'être au niveau de ses partenaires masculins.

Comme à l'accoutumée, les chœurs, dirigés par Noëlle Gény, étaient parfaits. Quant à l'Orchestre National Montpellier Occitanie, sous la direction inspirée de Michael Schønwandt, il a su traduire toutes les subtilités de cette œuvre difficile et touffue.

Dans l'ensemble, cette représentation a eu pour mérite de montrer un Verdi inhabituel : absence de bel canto, aucun air dont on puisse se souvenir, la politique comme thème principal. Nous pouvons considérer que cet opéra annonce les derniers chefs-d'œuvre du compositeur : *Falstaff* et, lorsque l'on pense au personnage de Paolo – ce véritable Iago –, *Otello*.

Marcel DARMON
Montpellier

WHY ? DE PETER BROOK METTRE EN SCÈNE LA RAISON D'ÊTRE DU THÉÂTRE

(Texte et mise en scène : Peter Brook et Marie-Hélène Estienne)

Je suis sorti bouleversé de la représentation aux Bouffes du Nord à Paris, ce 29 Juin 2019. Est-ce strictement parlant une pièce de théâtre ? Est-ce une « *master class* » rappelant les grands principes du maître de la scène qu'est Peter Brook ? Y aurait-il, comme le pense mon ami, un élément testamentaire d'un homme totalement dévoué à la cause du théâtre ? Modestement, restons le simple spectateur, ayant à la dernière heure trouvé une place lors d'un bref séjour à Paris… Dans ce lieu immuable dépouillé de tout artifice, au nord de la ville la plus extrovertie du monde, le théâtre est constamment remis en question. Ce soir se pose la question fondamentale : pourquoi faire du théâtre ?

Trois personnages, deux femmes et un homme. Vêtus de noir, le trio se situe à distance délibérée de tout personnage identifiable. Des comédiens jouant eux-mêmes et recherchant un rapport direct avec le spectateur. Trois témoins d'un même récit difficile : celui de la raison d'être même de l'art théâtral. Pourquoi fait-on du théâtre ? « *Why ?* » est le titre retenu. Le mot anglais comporte un élément tranchant comme une guillotine. Parmi les défis de ces soixante minutes de théâtre se trouve le fait que le langage employé est l'anglais pour traiter d'un sujet relativement abstrait. Certes, les sous-titres aident le spectateur parisien. Mais l'on ressent comme une urgence à exprimer l'essentiel. Les hommes et les femmes ne parviennent-ils pas à communiquer lorsque la gravité du moment l'exige ? Premier élément de réponse au *Why ?* (*Pourquoi ?*) : le théâtre serait un exercice vital à la société, un art sublimement humain.

Il y a certes les spécificités culturelles, les traditions respectives, les tendances des périodes, les régimes politiques divers, les styles qui diffèrent et les talents individuels. Il se pose occasionnellement la grande question de la méthode, ce qui intéresse ici Peter Brook. Lorsqu'il est question de survie au cours des crises aiguës, le théâtre se présente comme un outil efficace. Mais la motivation peut être bien plus profonde. Si le théâtre est souvent un acte d'amour, peut-on aller jusqu'au sacrifice ultime par amour pour le théâtre ? Le spectacle *WHY ?* répond par l'affirmative. Deuxième élément de réponse au *Why ?* (*Pourquoi ?*) : en s'éloignant de la banalité, le théâtre devient alors une forme de sacerdoce.

Le support de ce spectacle : non pas la fable, non pas le besoin de distraire la foule, ni les effets spéciaux… Certainement pas le plaisir de badiner avec une langue, aussi belle soit-elle. Il s'agirait du rôle d'un homme de théâtre ayant vécu en Russie au cœur de la révolution bolchevique. Son nom : Meyerhold. Sa mission : placer le théâtre au service du peuple. Son bourreau : Staline le dictateur ayant ordonné son exécution. *Why* ? Troisième réponse possible : parce que le théâtre finit toujours par se démarquer de la vérité simpliste, de l'idéologie aveugle. Un des moments forts de ce spectacle débouche sur un socle triangulaire : il y au-

rait « ta vérité », il y aurait « ma vérité » et LA vérité. En tant qu'outil performant entre des mains d'artistes totalement dévoués (comme Meyerhold, comme Brook), le théâtre prend le parti de LA vérité.

Pour avoir modestement osé, dans deux contextes sociogéographiques différents, mettre en question et la méthode et le pourquoi du théâtre ; pour avoir ressenti alors la nervosité des puissants devant un certain mystère de l'art vivant, je comprends non sans trouble, la forme et le contenu de *WHY ?*

Merci à Peter Brook et à ses disciples pour ce théâtre chirurgical à un moment où, mondialement, les symptômes inquiètent la raison.

Daniel LABONNE
Dramaturge et écrivain

LES GUERRES SANS BRUIT NI FUREUR DE RABIH MROUÉ ET LINA MAJDALANIE

Dans un entretien, l'autrice, performeuse et metteure en scène libanaise Lina Majdalanie déclare que toutes ses œuvres sont traversées par la guerre[1]. Or, si ses premiers travaux montraient les corps en prise avec les séquelles des conflits, depuis les années 1990, seules deux performances se confrontent directement à la guerre parmi les spectacles qu'elle conçoit avec son mari Rabih Mroué. Il semble que les deux artistes cherchent délibérément à éviter les passions et les représentations des conflits. Cet évitement est peut-être lié à leur position d'artistes vivant au cœur des affrontements. Faut-il rappeler que le Liban a été extrêmement marqué par une longue guerre civile sévissant de 1975 à 1990 et qu'il peine à maintenir la paix aux confins de pays voisins qui sont tous déchirés par des combats militaires ou un terrorisme pluriel et brutal ? Le fait que ce travail artistique soit ainsi situé revêt incontestablement une importance cardinale. Cette situation pose également la question de l'adresse. Les pièces s'adressent-elles à un public spécifique ? Est-ce la raison pour laquelle peu de spectacles abordent directement les conflits ? Ces questions sont plus largement liées à la question de savoir ce qu'un traitement théâtral de la guerre peut apporter à l'art et au public.

Les deux spectacles *33 Tours et quelques secondes* et *Pixelated Revolution* sont d'autant plus situés qu'ils réagissent tous deux aux Printemps arabes des années 2010. Alors qu'ils sont conçus en 2011-2012 et qu'ils abordent les conflits, il est manifeste cependant qu'ils cherchent à en éviter la représentation, optant pour une forme de traitement oblique des faits. Dans le même temps, ils recourent à des images des manifestations au Liban et de la révolution syrienne. Or les images sont communément associées au désir de transmettre le vif des événements et d'attester leur authenticité, comme le montrent l'exemple illustre de *Rwanda 94* du Groupov, projetant des vidéos des charniers rwandais, ainsi que de nombreux reportages télévisés de journalistes tournant au plus près des bombardements (*embedded journalism*). Par ailleurs, même si les médias et projections ont la part belle sur le plateau, il serait sans doute trop simple d'en conclure qu'ils métaphorisent l'évincement des enjeux humains au profit des systèmes médiatiques et étatiques. Il importe donc d'étudier comment les artistes développent une perspective oblique à travers les images ou malgré elles. Il convient plus loin de s'interroger sur la portée et l'intérêt d'une telle esthétique. Celle-ci soustrait-elle les spectacles à la violence dont ils traitent ou recouvre-t-elle au contraire une autre violence en ne confirmant pas d'une certaine façon le choc des faits ? Contribue-t-elle à généraliser les analyses ? Il semble que, par ce rapport biaisé à la guerre, les pièces amènent à redéfi-

[1] Entretien téléphonique mené le 5 décembre 2019 en préparation du colloque « Théâtre et guerre : réactions théâtrales aux conflits contemporains. Entre représentation et intervention », Théâtre de Nanterre-Amandiers, 13 et 14 décembre 2019.

nir les notions de distance critique et d'implication. Ce rapport permet en outre de décaler les questions en jeu et d'interpeller un public tant libanais qu'européen.

Des esthétiques obliques de la violence guerrière

Les deux performances partent de faits réels : *33 tours et quelques secondes* parle d'un militant pacifiste et démocratique libanais[2], et *Pixelated Revolution* se penche sur les vidéos de témoins ou de partisans de la révolution syrienne à ses débuts[3]. La relation aux témoins est néanmoins très relative, pour la bonne raison qu'ils sont morts ; c'est la première raison pour laquelle la confrontation aux événements ne saurait être qualifiée de frontale dans les deux spectacles.

33 tours et quelques secondes commence par la longue exposition d'un lieu de travail : sur le plateau noir, on observe un bureau, sur lequel traînent une lampe, des stylos, crayons et feuilles, un ordinateur, un téléphone portable ; à jardin sont disposés une télévision muette et un fauteuil, autour desquels s'entassent quelques livres ; à cour une vieille chaîne hifi surmontée d'un gramophone. Cette exposition est accompagnée de la chanson de Jacques Brel, *Le dernier repas*. Un grand écran s'allume ensuite au-dessus du bureau. Y est projetée une page Facebook, sur laquelle défilent les réactions de personnes diverses. Ces « amis FB » sont perplexes en l'absence de réponse de celui auquel elles s'adressent, un dénommé Diyaa. L'un d'entre eux apprend la mort du jeune homme, suite à quoi on assiste à une série de réactions consternées, dont certaines (*Noooonnnnn !!!!, Ahhhhhh !*) déclenchent les rires des spectateurs.

La scène restera vide. Les personnages resteront anonymes : il s'agit des individus sans nom autre que celui de leur profil Facebook, qui prennent néanmoins des partis très diversifiés et parfois opposés face à la mort de leur compagnon de route (condamnation du suicide comme acte égoïste, voire bourgeois, suicide perçu comme cri de détresse, ou appel à une « vraie » révolte, etc.). Malgré leur anonymat et l'expression de la peine, les réactions renvoient donc à des positions sociales et politiques. Divers médias sont ensuite mis à contribution, dont la projection alterne avec celle de la page Facebook. Ces médias rendent compte de points de vue extérieurs sur le suicide du protagoniste : la télévision s'allume et diffuse des interviews avec les parents de Diyaa, perplexes et décontenancés vis-à-vis d'un suicide difficilement acceptable dans un pays très confessionnel ; de jeunes militants affichent leur admiration devant le très charismatique et très regretté Diyaa, tandis que des intellectuels réprouvent les agissements du jeune

[2] *33 Tours et quelques secondes*, pièce conçue par Lina Saneh et Rabih Mroué, première le 5/6/2012 à Beyrouth au théâtre rouge du conservatoire.
[3] *Pixelated Revolution*, performance conçue par Lina Saneh et Rabih Mroué, première le 3/12/2011 à Beyrouth au Musée McCord. Le spectacle a été présenté dans un grand nombre de musées, festivals et expositions contemporains tel la Documenta de Kassel.

homme et les voies par lesquelles il leur semble exercer une influence sur la jeunesse. Ces dernières autorités sont incontestablement à la solde du régime réactionnaire, et les jeunes partisans ne manquent pas, dans les entretiens suivants, de protester contre les manœuvres d'intimidation et de désinformation du régime, qui craint – à raison – un printemps libanais.

Des messages sont également laissés sur le portable de Diyaa, des SMS affichés à l'écran ou des paroles enregistrées sur son répondeur. Si toutes les réactions sont très situées, celles-ci sont particulièrement subjectives. Elles jettent un autre éclairage sur la personnalité du jeune homme : compagnon d'une artiste internationale retenue dans un aéroport européen (qui s'étonne par SMS interposé de son manque de réponse) ou ami d'une femme avec laquelle il a eu maints débats de fond mais privés. L'ouverture internationale et la maturité intellectuelle du jeune homme semblent indiquer que sa décision était très réfléchie, et son désarroi vis-à-vis de la situation politique au Liban tout aussi radical.

Le plateau devient le lieu où convergent les différentes sensibilités libanaises, un lieu d'interrogation sur les oppositions politiques et idéologiques qui partagent le Liban, les conflits qui pourraient y naître et qui paraissent en germe.

Se confronter aux événements du double point de vue de celui qui n'est plus et de la potentialité de répercussions futures permet de se dérober au spectacle inhérent au conflit. Certes, il n'y a pas d'action scénique à proprement parler, mais cela génère un suspense : car les spectateurs face à face avec la page Facebook sont, en quelque sorte, à la place du mort. Cette position fantomatique alimente le suspense par rapport aux répercussions du suicide, aux réactions (en chaîne) sur tous les fronts, aussi bien qu'elle contribue au recul des événements, puisque les spectateurs ne sauraient tout à fait s'identifier avec l'une des positions affichées. Elle met en relief le « théâtre du monde » qui suit son cours d'une façon *post-mortem*.

C'est ainsi que le spectacle arrive à décaler la scène du monde déchiré, temporellement et fictionnellement, alors qu'il est « branché » sur les événements. Il crée également une oblicité de l'image, fictive quoiqu'inspirée de la télévision libanaise et d'un suicide réel.

Le spectacle *Pixelated Revolution* invite à son tour les spectateurs à adopter un point de vue complexe et nouveau, à ce titre proprement déroutant. Il déroute en effet les habitudes du voir de plusieurs manières. Les spectateurs font face à des projections de vidéos amateurs, floues et instables, tirées d'internet. Ces vidéos n'avaient aucune vocation *a priori* à être diffusées lors d'un spectacle. De fait, elles constituent des témoignages de partisans de la révolution syrienne à ses débuts. Les images se dressent contre la propagande et les reportages diffusés par les canaux officiels, pour montrer la tenue des manifestations et le comportement des soldats du régime syrien. Leur caractère flou et parfois opaque est le signe même de leur authenticité, alors que les images officielles se révèlent montées, lissées, esthétisées. Elles ne sont pas seulement floues par maladresse : les cameramen filment les

soldats qui les découvrent et leur tirent dessus. Il s'agit de vidéos à tout point de vue uniques.

Le spectacle consiste en une présentation de ces vidéos terrifiantes par le performeur, Rabih Mroué, accomplissant une conférence performance. Ce faisant, Mroué présente aussi ses investigations, son étonnement, ses suppositions, notamment la question de savoir pourquoi ces témoins ont continué à filmer les soldats alors qu'ils étaient menacés de mort. Le spectacle oscille ainsi entre la présentation des propos et réflexions de Rabih Mroué, et les images spectaculaires. Les spectateurs oscillent par conséquent en retour entre un point de vue très analytique et métaréflexif et le point de vue des témoins qui filment, position à nouveau hautement fantomatique mais aussi très déstabilisante, puisque les spectateurs adoptent le regard d'un caméraman visé par une mitrailleuse et perdant son smartphone sous le choc de la balle. Comme le dit Josette Féral à propos du meurtre à la machette montré dans *Rwanda 94*,

> Le cadrage filmique, emboîté dans le cadrage théâtral, ne peut réussir à gommer tout à fait l'horreur de l'acte en train de s'accomplir sous notre regard. L'action projetée est d'une telle violence dans ce qu'elle évoque qu'elle se trouve dotée d'un supplément de présence sortant le spectateur du confort habituel dans lequel il est plongé […]. Cette absorption du regard abolit nécessairement la distance théâtrale, distance nécessaire […] à la reconnaissance de théâtralité. Elle ne laisse subsister que la performativité de l'action, une performativité qui va de pair avec le surgissement de l'événement[4].

L'impact est encore plus fort dans le cas où, à la vision de la mort d'autrui, se substitue celle du caméraman dont le regard est relayé par les spectateurs. En témoigne la réaction d'une critique d'art : « Ce malaise a parcouru l'échine de chacun, je crois. Par-delà la violence des images et de leur contexte, il y avait cette apostrophe révolutionnaire proférée par une voix anormalement calme »[5]. Or Féral rapporte aussi un exemple plus ancien très semblable à celui de *Pixelated Revolution* : il s'agit du caméraman de Patrizio Guzman tué par balle pendant qu'il filmait la révolution au Chili pour le film *La Bataille du Chili* (réalisé en 1973, première en 1975). La séquence a été montée dans le film sous forme de trou noir. Cependant, pour la chercheuse, même dans ce cas, l'art garde sa force de médiation, l'acte de monstration ne pose pas de problème déontologique d'objectivation de la mort d'autrui ou de sa spectacularisation :

---

[4] Josette Féral, « Chapitre 2. De l'événement au réel extrême. L'esthétique du choc », *in* André Helbo, *Performance et savoirs*, Bruxelles, De Boeck Supérieur « Culture & Communication », 2011, p. 37-52, ici p. 39-40.

[5] Flora Moricet, *« They proceed to record the event that they are creating »*, https://inferno-magazine.com/2012/01/09/rabih-mroue-the-pixelated-revolution/, consulté le 12 janvier 2019.

> En effet, même si l'image a fait surgir, une fraction de seconde, l'événement dans le présent du spectateur – la mort du jeune caméraman –, la représentation, soudain mise en suspens, reprend rapidement tous ses droits. Le spectateur demeure face à l'œuvre dans la posture du voyeur qu'il demeure. C'est la reconnaissance de la théâtralité de la scène qui en assure la composante esthétique.

Par ailleurs, contrairement au film mentionné par la chercheuse, Mroué accompagne les projections de nombreux commentaires où il ne manque pas de poser toutes les questions déontologiques. Il se demande ce qui le légitime à faire usage publiquement de ces vidéos de mort, il questionne la motivation des témoins qui se laissent quasiment abattre et soumet ses hypothèses : certains devaient vouloir continuer à témoigner à tout prix, ce qui légitime d'autant plus le désir, voire le devoir de transmettre le témoignage. Peut-être la caméra a-t-elle par ailleurs produit une fausse impression d'inaccessibilité, tant les spectateurs d'images sont habitués à être hors d'atteinte des réalités transmises ? Une telle hypothèse est, bien entendu, confondante, elle impliquerait une virtualisation extrême du rapport des individus contemporains au réel, qui atteindrait jusqu'à la perception de leur propre corporéité. Le porteur de smartphone serait ici aux antipodes de la personne souffrante, qui se réduit au corps à proportion de sa souffrance[6].

Mroué s'interroge aussi sur la force de sa distance, sur son propre statut de médiateur et d'artiste. Ainsi, plus encore que *33 Tours et quelques secondes*, ce spectacle puise à une tension dialectique entre réel et hypothèse, absence et présence, art et politique. La présence des images tirées de la vie de personnes réelles est plus forte encore que dans *33 Tours* en vertu de la charge vitale qui y est liée, mais la présence de la médiation est également plus affirmée et discutée. Mroué crée le cadre de la performance et celui de la réflexion, plus exactement, il conçoit la performance comme cadre de réflexion. Sa médiation est à la source d'une confrontation oblique aux événements, oblicité tant factuelle et idéologique qu'imaginale. Mais crée-t-elle une autre distance ?

La charge symbolique des pièces

Ces esthétiques obliques de la violence guerrière ont de nombreuses implications symboliques et elles impactent aussi fortement la réception.

Les deux spectacles ne dénoncent pas. Il y a néanmoins combat, notamment dans *Pixelated Revolution*, un combat contre l'oubli de manifestants pacifiques, et d'aspirations démocratiques partagées par de larges pans de la population, que ce soit au Liban ou en Syrie. Lutter contre l'oubli, c'est d'ailleurs pour

[6] Elaine Scarry, *Der Körper im Schmerz : die Chiffren der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1992, p. 12 [*The Body in Pain*, 1985].

Michel Beretti la vocation première du théâtre de guerre[7]. En outre, maintenir éveillée une mémoire de ces personnes et aspirations balayées par les conflits – notamment par l'opposition à l'État islamique et à la guerre qui s'ensuivit – porte au-delà de cas singuliers et d'un moment historique particulier. En effet, le futur s'alimente toujours aux références du passé et aux questions qu'il a laissées ouvertes.

Ainsi il est bien évident que les deux spectacles ne se contentent pas d'être des témoignages. Ils sont d'abord, et avant tout, des questionnements d'un réel complexe et difficilement saisissable, parce que les sources manquent, que les témoins ont disparu ou se sont fondus dans des foules anonymes, que la situation est très complexe, et qu'une vision de l'histoire a pris le pas sur une autre. Par le détour de la fiction de Diyaa, des raisons opaques d'un suicide non annoncé, ou par le biais des interrogations que soulèvent les vidéos amateurs des personnes assassinées, les spectacles montrent que la réalité se dérobe, qu'elle soumet une somme de questions et qu'elle est peut-être à construire.

Les plateaux se montrent d'ailleurs eux-mêmes comme lieux de montage et de construction. D'une part, les images de *33 Tours* se complètent, elles forment une composition, qui compose qui plus est les diverses positions. Elles pourraient, de surcroît, être utilisées pour ou contre un même argument : seules les mises en perspective mutuelles, la confrontation à des sources plurielles permettent de les appréhender, ou tout au moins d'apprécier les positions en jeu. D'autre part, dans *Pixelated Revolution*, alors que les messages des images sont en général construits, les vidéos de mort sont troublantes parce qu'il manque un sous-texte. Seuls les commentaires et « légendes » apportés par le performeur permettent de comprendre le contexte, les situations et les intentions des cameramen. Le spectacle opère, ce faisant, un montage de ces images. L'autonomie des vidéos y apparaît donc ambiguë. Mais Mroué souligne le fait qu'elles opposent une forme d'authenticité aux informations livrées par le pouvoir, dont les reportages et photos sont toujours léchés, bien cadrés, particulièrement à la télévision d'État syrienne. Deux dimensions doivent sans doute être prises en compte : le fait que tout film échappe à celui qui l'a fait aussi bien qu'à celui qui l'interprète, et le fait que les vidéos amateurs représentent une « langue mineure ». Qu'il nous soit permis de solliciter ici l'expression de Gilles Deleuze visant à qualifier des langues qu'il estime essentielles à la culture de l'altérité, et plus loin au dialogue, à la pensée, car elles constituent des moyens de dépasser les modes d'expression et de pensée que livre une langue majoritaire. Cette langue serait ici celle des médias officiels. Et de fait, l'étude rétrospective menée par Catherine Saouter sur l'histoire de la documentation de guerre confirme que les vidéos amateurs repérées par Mroué n'obéissent pas aux canons habituels : d'ordinaire les documents de guerre présentent des victimes, ou des héros, ou des bourreaux ; ils tendent à sublimer l'action, à rendre la

[7] Michel Beretti, témoignage d'un metteur en scène au Mali, lecture le 13 décembre 2019, colloque « Théâtre et guerre : réactions théâtrales aux conflits contemporains. Entre représentation et intervention », Théâtre Nanterre-Amandiers.

douleur supportable, c'est-à-dire esthétique, ou d'être au plus près de l'action. Dans tous les cas, ils cherchent à livrer des images d'une clarté limpide[8]. Ici, les motifs et le cadrage sont, de toute évidence, différents. Ce sont des vidéos « qui ne négocie[nt] pas avec le réel »[9].

Face à ces images mineures et à leur éventuel statut politique, la mise en abyme des débats de production par l'artiste dans *Pixelated Revolution* est cardinale : Mroué explicite l'usage qu'il fait des images en questionnant sa légitimité et celle de ceux qui ont enregistré les vidéos sur internet. En livrant ses multiples interrogations sur la raison d'être de ces films, il cherche à échapper à toute forme de manipulation et montre le danger politique qui guette tout usage d'image en temps de conflit. Ce danger atteint jusqu'aux contre-discours que représentent les vidéos de mort, car on pourrait magnifier ce genre de contre-vérité au pouvoir et non souligner les fragilités et ambiguïtés des images. Le spectacle tente, en vérité, de se déprendre du lien qui existe en général entre une certaine iconologie, une représentation du conflit et les discours qui l'accompagnent, voire le supportent.

La fragilité ou ambiguïté des images nous amène à une autre dimension essentielle des spectacles. Convoquer un matériau mineur signifie en effet ici échapper à toute forme de sublimation. Les reportages de *33 Tours*, la page FB et même les vidéos floues des amateurs ne livrent pas l'observateur à ce mélange de terreur et d'admiration caractéristique du sublime kantien. Ils n'entament pas non plus un *epos* qui signerait la grandeur de l'*hybris* et le courage des jeunes militants. Bien au contraire, toute dimension épique est battue en brèche, toute narration est fragmentarisée et mise en contradiction dans *33 Tours*, tout discours est lacunaire dans *Pixelated Revolution*. Les artistes recourent même à l'humour : dans les messages décalés des amis FB, qui passent de la consternation hypertrophique aux querelles de chapelle, ou quand Mroué imagine un « dogme 95 »[10], une liste de conseils pour faire la meilleure vidéo de révolution possible. Non seulement il n'est fait état d'aucun destin grandiose, mais il est fait état de l'extrême difficulté à faire récit. La narration cède la place au questionnement. En lieu et place de spectaculaire, les deux performances sont plutôt caractérisées par une grande austérité : l'absence de performeur ou d'acteur dans *33 Tours* rend la scène remarquablement vide, tandis que la présence de Mroué sur le plateau de *Pixelated Revolution* est très sobre. Le performeur se contente d'y présenter un texte sans opérer de mouvements dans

[8] Catherine Saouter, « Dénoncer, édulcorer : guerres médiatisées et représentations de la guerre », dans *Images et sociétés : Le progrès, les médias et la guerre*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2003. http://books.openedition.org/pum/10754, consulté le 12/01/2019. Notons que l'admiration s'étend souvent aux journalistes eux-mêmes, comme au célèbre photographe Robert Capa, mourant en Indochine en plein reportage parce qu'il saute sur une mine. Le sublime est nourri par l'incontestable courage et virtuosité de ces reporteurs-pionniers.

[9] F. Moricet, art. cit.

[10] On rappelle que le Dogme 95 a été un manifeste conçu par les cinéastes scandinaves Lars von Trier et Tomas Vinterberg.

l'espace, ni veiller à des intonations particulières. Selon Lina Saneh, une telle attitude obéit à l'intention d'afficher un « corps paresseux », un corps qui n'ait rien à voir avec quelque prestance et « performance physique », et qui pourrait encore entretenir l'admiration du corps militaire, mais aussi du corps néolibéral[11]. Le corps est donc en retrait dans leurs spectacles, les artistes misent tout sur la parole et la réflexion.

Spectateurs en question

Face à de telles scènes, les spectateurs sont d'abord à l'écoute, ou en lecture. Dans *33 Tours* surtout, les spectateurs font acte de lecture durant de longues minutes, et même quand ils regardent des extraits de nouvelles ou qu'ils écoutent les messages enregistrés sur le répondeur téléphonique, ils restent dans une posture d'observation et de réflexion. Le bruit du trouble et des passions du monde relève d'un « dehors » quand on adopte plus ou moins une posture *post-mortem*. La présence du monde extérieur est plus éloquente dans *Pixelated Revolution*, mais les vidéos n'y sont guère accompagnées de sons jusqu'à ce qu'éclate le son de la balle tirée, si bien que le silence y est souvent assourdissant. Ce silence accompagne la voix posée de Mroué et renvoie par ailleurs de façon métaphorique à l'absence de réponse qui accompagne les réflexions. Dans les deux cas, le minimalisme scénique, joint à la tension politique du questionnement, ainsi qu'à la lecture collective inusuelle au théâtre dans *33 Tours* contribuent à une très forte concentration des spectateurs. Malgré leur discrétion formelle, ces travaux ont donc tout de « *performance[s] vitale[s]* fondée[s] sur une foi inouïe dans les forces régénératrices de la parole » et « d'une opération consistant à *faire front* »[12] – pour les artistes comme pour les spectateurs.

Comme ceux-ci sont, par ailleurs, confrontés à une somme de réactions ambiguës et contradictoires qui reflètent les forces en présence de manière hypothétique (*33 Tours*) ou de façon hyperréelle (*Pixelated Revolution*), ils s'interrogent sur les enjeux politiques d'un printemps arabe (libanais). Dans les deux pièces, ils sont conduits à se demander quels combats ont été menés ou seraient à mener. Ainsi ils sont non seulement invités à participer à une réflexion, mais à développer leur propre questionnement.

Cette attitude est d'autant plus privilégiée qu'il ne leur est guère possible de « plonger » dans la fiction – relative, voire absente, et pour le moins fragmentaire. Or Fritz Breithaupt montre dans son ouvrage *Cultures de l'empathie* (*Kulturen der Empathie*[13]) que narration et empathie vont de pair : plus il y a narration,

[11] Voir l'entretien précédemment cité.
[12] Martin Mégevand, *Dire les guerres. Performance et création*, Paris, Éditions des Cendres, 2019, p. 13 puis 12. En italique dans le texte.
[13] Fritz Breithaupt, *Kulturen der Empathie*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2009, par exemple p. 9-10.

plus les individus sont empathiques. *A contrario*, moins il y a de proposition narrative, moins les individus développent de l'empathie. Le silence, la lecture, l'acte d'interprétation sont alors d'autant plus importants qu'il n'est guère donné aux spectateurs d'être empathiques. Voilà qui pourrait donner l'impression d'un manque. Les récepteurs ne sont pas interpellés tels qu'ils le sont souvent au théâtre, notamment vis-à-vis de faits guerriers : ils ne sont pas conduits à s'identifier avec tel ou tel parti, à se plonger dans une intrigue, à être sous le choc d'un attentat. Les enjeux de la fable sont délégués aux protagonistes morts et, par ricochet, à n'importe quel citoyen, n'importe quel spectateur. Dans le même temps, comme on l'a vu, le mode de visionnement, à la fois spectral et très performatif, change également. Or changer l'interpellation du spectateur, c'est ni plus ni moins opérer un acte politique selon Eva Holling[14]. La chercheuse de Giessen se fonde sur la notion d'interpellation telle que la développe Louis Althusser : un sujet se reconnaît comme tel lorsqu'il répond à un appel qui le subjectivise de telle ou telle manière[15]. Et elle s'appuie sur les analyses de Jacques Rancière, qui montre que le spectacle est un phénomène social qui oppose deux sujets, un sujet scénique et un sujet spectatorial, chacun ayant une position[16]. Changer cette position, c'est modifier la situation sociale et les rituels, mais plus largement les fonctions et subjectivations qui y sont associées.

À ce changement participe la mise en abyme de la difficulté à adopter une distance et à réfléchir, dont Mroué fait état dans *Pixelated Revolution* : quand il se demande que faire du matériau vidéo qui ne lui appartient pas et dont l'usage pourrait paraître sacrilège, il met en cause sa responsabilité d'artiste et sa vocation à questionner d'abord et avant tout, à faire de l'art le lieu du recul, de la possibilité même de la pensée du théâtre du monde. Il ne lui suffit pas de vouloir créer un théâtre de pensée en tension dialectique avec la scène des événements. Or cet autoquestionnement renvoie les spectateurs à leur tour à leur positionnement : ne sont-ils pas aussi témoins, d'un artiste, d'une pensée éthique et existentielle, plus que simplement spectateurs ? L'artiste accomplit-il déjà une action politique ? Ne sont-ils pas, en tant que spectateurs, invités d'une certaine façon à prolonger ce questionnement : quelle est leur responsabilité vis-à-vis du visionnement de ces images, de l'information vis-à-vis de ces révolutions, quelle est *in fine* la nature de leur implication ? Qu'appelle-t-on être impliqué, le statut de témoin suffit-il ?

Ils sont non seulement interpellés en tant que spectateurs, mais encore en tant que citoyens, en tant que consommateurs (d'images, d'économie médiatique), et donc citoyens consommateurs. Ils sont presque impliqués malgré eux, éthique-

[14] Eva Holling, *Übertragung im Theater. Theorie und Praxis theatraler Wirkung*, Berlin, Neofelis, 2016.
[15] Voir la dernière partie du fameux texte de Louis Althusser, « Idéologie et appareils idéologiques d'État », dans *La Pensée* n° 151, juin 1970. Inclus ensuite dans l'ouvrage d'Althusser, *Positions (1964-1975)*, Paris, Les Éditions sociales, 1976, p. 67-125.
[16] Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2009, p. 20, cité in E. Holling, *op. cit*., p. 198.

ment, intellectuellement. La critique d'art Flora Moricet va jusqu'à écrire que « Rabih Mroué, ce soir-là, a fait de chacun de nous des *réalisateurs-acteurs* potentiels de cette révolution »[17]. Peut-être cela est-il à même de générer une crise spectatoriale. Pour le philosophe Jean-Luc Nancy, la complexité de nos pensées et positionnements, dans un monde hyper-imbriqué et post-postmoderne, est telle aujourd'hui que la critique cède souvent la place à la crise, fidèle malgré tout à l'étymologie grecque du terme « critique », *krinein*, qui signifie division ou crise[18]. Toujours est-il que les spectacles offrent la vision d'*individus en crise* : le performeur Rabih Mroué, les caméramen, les personnages de *33 Tours*. Et il advient, par ailleurs, une certaine suspension ontologique du statut de spectateur, ainsi que des catégories de ce qu'on peut nommer « action » et « pensée ». Ces mises en question catégorielles et cette déstabilisation du statut constituent les principales caractéristiques de la critique selon la philosophe Judith Butler[19]. Elles vont au-delà d'un esprit critique distancié, puisqu'elles affectent une pensée qui est action, et *vice versa* : que ce fût chez les militants, les artistes, et peut-être les spectateurs qui choisissent de rester au spectacle.

Les spectacles de Rabih Mroué et de Lina Saneh ne donnent guère lieu à de l'empathie et à des fictions, ils maintiennent le bruit du monde et ses fureurs à distance, mais cette distance n'est pas synonyme de froideur, loin s'en faut, ni, *a contrario*, d'un pouvoir de pensée en surplomb. Face aux conflits en cours au Liban et en Syrie, les spectacles ne manquent sans doute pas d'affecter les spectateurs, en faisant appel à leur imagination, aiguisée par la position *post-mortem*, et par une réflexion de tous les instants qui ne manque pas d'affecter leur propre positionnement. Critique ne rime donc pas ici avec distance et froideur, contrairement à la vulgate brechtienne.

Ils sont de ce fait susceptibles de toucher aussi bien un public européen qu'un public libanais. Même si les spectateurs occidentaux ne voient pas la guerre à leur porte, ils sont aussi invités à développer des questionnements qui dépassent le contexte libanais ou syrien. Non seulement parce qu'ils sont toujours des citoyens-consommateurs d'images, mais parce que les questions d'engagement et de témoignage sont susceptibles de s'appliquer à des situations multiples. Alors que « le bruit et la fureur » sont en grande partie éludés des spectacles, du moins de manière formelle, ils restent par ailleurs présents en creux, ils constituent l'arrière-fond sur lequel il convient de penser, qu'il faut penser, précisément pour ne pas

[17] F. Moricet, art. cit.

[18] Jean-Luc Nancy, « Critique, crise, cri *(unser Zeitalter ist nicht mehr das eigentliche Zeitalter der Kritik)* », https://diacritik.com/2016/05/13/jean-luc-nancy-critique-crise-cri-unser-zeitalter-ist-nicht-mehr-das-eigentliche-zeitalter-der-kritik/, consulté le 12 janvier 2019

[19] Judith Butler, « 1 – Qu'est-ce que la critique ? Essai sur la vertu selon Foucault », dans Marie-Christine Granjon, *Penser avec Michel Foucault*, Paris, Éditions Karthala « Recherches internationales », 2005, p. 73-104, ici p. 77 surtout.

être rattrapés par eux. En cela, ils rejoignent tout à fait les travaux artistiques étudiés dans l'ouvrage de Martin Mégevand, *Dire les guerres*, où

> [le texte littéraire] est irremplaçable, [parce] qu'il renseigne simultanément sur l'ampleur des ravages que la guerre inflige aux sujets et aux groupes sociaux, et sur les façons d'y répondre, d'y résister par la ruse, la frontalité […] mais la condition de cette heuristique de la guerre par la création littéraire est de ne pas se limiter à l'explicite, aux contenus des discours, et d'accorder toute l'attention à ce qui vient en excès de ces discours[20].

En se concentrant sur ce qui pose question néanmoins, et sur la fragilité de l'acte artistique lui-même – et sa réception –, ces performances ne constituent pas seulement un geste d'affirmation et d'énonciation, mais un geste paradoxal. Le théâtre y souligne la difficulté à faire théâtre, à prendre ses distances vis-à-vis du spectaculaire dont il est tenu de rendre compte, mais qui appartient à la réalité de la guerre. Il constitue une ouverture, avant que d'être une résistance conquérante : il ouvre sur la nécessité de penser, de s'impliquer, et de penser l'implication. Il montre l'enchevêtrement des pouvoirs (politique, culturel, économique, médiatique) et, ce faisant, l'entrelacement de *nos* pouvoirs de spectateurs, citoyens, consommateurs. C'est par ces ouvertures qu'il est à même d'ouvrir une scène de la pensée à ce qui la défie.

Éliane BEAUFILS
Université Paris 8

[20] M. Mégevand, *op. cit.*, p. 14-15.

LA FUREUR AU THÉÂTRE : EXAMEN DE LA MISE EN SCÈNE D'*ÉLECTRE* ET *ORESTE* D'EURIPIDE PAR IVO VAN HOVE

La Comédie-Française reprogramme cette année (du 25 octobre 2019 au 16 février 2020) un spectacle du metteur en scène flamand Ivo van Hove, créé le 27 avril 2019 pour la salle Richelieu, présenté au Théâtre antique d'Épidaure les 26 et 27 juillet 2019, filmé, plébiscité par le public et par la critique, et souvent considéré comme le second volet d'un diptyque commencé avec *Les Damnés*, d'abord représenté dans la cour d'honneur du Palais des Papes en Avignon, avant d'être rejoué dans la salle Richelieu.

Les Damnés s'intéressait à la décadence d'une aristocratie ne jouant (manipulant, manœuvrant) que pour elle, sous couvert d'une idéologie-prétexte, à laquelle elle ne croyait même plus. S'ensuivait, comme dans le film de Luchino Visconti dont l'œuvre est inspirée, une série de morts provoquées, les personnages allant, très spectaculairement, les uns après les autres se coucher dans leurs tombes, installées des deux côtés de la scène. Tout disparaissait : les êtres et leur comédie tragique, les figures animées de faux alibis, de conflits personnels, d'intérêts individuels pleins de noirceur, dans la haine et le sang. Aucun espoir ne subsistait après les ravages des obédiences nazies, modèles des comportements les plus barbares. La société apparaissait, radicalement condamnée, dans son passé, son présent, avec sa descendance.

C'est bien la même perspective, radicalement pessimiste, qui habite la seconde production de van Hove, reprenant[1] la trame mythologique traitée par Euripide dans les deux pièces qu'il donna, respectivement en 413 et en 408 av. JC : *Électre* et *Oreste*, que le metteur en scène choisit de compiler pour les actualiser, livrer à travers elles les horreurs de notre monde, démontrer qu'elles nous parlent à travers les siècles.

Lorsque le spectacle s'engage, la guerre a déjà eu lieu, la plus fameuse : la guerre de Troie, déjà présentée par Homère, puis indéfiniment rechantée et reprise. Des héros sont vivants, d'autres sont morts. Les hommes au pouvoir ont profité des massacres, se sont installés à la place de leurs proches éliminés. Tel Égisthe, devenu roi après l'assassinat d'Agamemnon, conçu par sa femme Clytemnestre et perpétré par lui, à dessein de venger le sacrifice de la fille de Clytemnestre, Iphigénie, immolée à Aulis par son père pour que les vents soufflent et que la flotte des Grecs puisse partir en guerre. La chaîne des vengeances ne semble pas près de se rompre.

[1] Dans la traduction de Marie Delcourt-Cuvers (Gallimard, 1962), en l'adaptant, à l'aide de nombreuses coupes (dans le texte dévolu au chœur, notamment), qui favorisent, par des raccourcis, l'impression, chez le spectateur, d'un enchaînement rapide des actions dans la violence.

Électre, fille de Clytemnestre et sœur d'Iphigénie, ne se remet pas de la mort de son père et considère Égisthe, amant de sa mère pendant la guerre de Troie et actuel souverain d'Argos, comme l'infâme usurpateur, qu'il faut destituer et détruire. D'autant qu'il a envisagé sa mort, puis l'a fait exiler : chassée loin du palais, elle a été mariée à un laboureur, vit dans la pauvreté, espérant le retour de son frère Oreste, proscrit, qui va de ville en ville en compagnie de son cousin et ami Pylade, qui pourrait l'aider à accomplir sa vengeance. De son côté, Oreste cherche sa sœur pour les mêmes desseins.

En amont, les personnages sont les victimes d'une puissante malédiction. Depuis des générations, depuis que Tantale, l'ancêtre de cette famille des Atrides dont font partie Électre et Oreste, a fait manger ses propres fils aux dieux, ceux-ci punissent le coupable et ses descendants. Ils sont voués à s'entretuer, jusqu'à ce que la grâce les touche, sur décision transcendante, hors de leur volonté.

On se trouve dans un univers condamné, maudit, dont les créatures sont tout ensemble des acteurs et des jouets, manipulés par une destinée implacable, vengeresse obstinée.

À l'intérieur de ce cercle devenu infernal, vicieux, les personnages vengent, en abyme, les meurtres par des meurtres.

Chez Euripide, et conformément à la tradition, ils obéissent aux dieux avec ardeur, en proie à une grande violence intérieure, qui correspond à leurs caractères, à leur psyché traumatisée par les injustices qu'ils ont subies. La violence engendre la violence. Nietzsche, dans sa *Naissance de la Tragédie*, publiée en 1872, insiste sur la principale différence existant selon lui entre Eschyle, Sophocle et Euripide, le plus jeune des plus célèbres tragédiens grecs du cinquième siècle avant Jésus-Christ, contemporains de Socrate. Sans doute ami du philosophe et des remises en question, témoin d'un contexte politique de crise, Euripide aurait douté de l'existence des dieux. La psychologie de ses personnages, abandonnés à leurs désirs personnels de vengeance, s'en ressentirait, davantage que chez ses confrères.

Ivo van Hove explique avoir choisi Euripide pour ces raisons : il serait le plus psychologue, le plus proche de nous :

> Les pièces d'Euripide sont d'une brutalité et d'un réalisme presque contemporains. Les sujets qu'il aborde, les histoires qu'il raconte sont très connus, mais il le fait d'une manière très différente d'Eschyle ou de Sophocle, en s'intéressant davantage aux émotions et à la psychologie des personnages […].
>
> Pour moi, il s'agit là d'une histoire d'aujourd'hui.[2]

S'il est difficile de savoir très exactement ce qu'il en est des valeurs et des opinions du tragédien grec d'origine[3] (dont nous savons tout de même qu'il finit en

[2] Voir *Électre*, *Oreste*, Euripide, mise en scène Ivo van Hove, *in* Comédie-Française *Bible* du spectacle.

exil, délibérément et prudemment éloigné d'un milieu à lui hostile, et devenu dangereux), les intentions de celui qui l'adapte aujourd'hui sont toutes avouées, et transparentes.

Électre et Oreste sont les otages du Destin, en quelque sorte irresponsables, car héritiers d'une fatalité tragique, d'une habitude de faire le mal qu'ils reproduisent, comme des marionnettes excédées et conduites, à la fois conscients et naïfs : croyant choisir, ne faisant principalement que mimer (celles et ceux qui tuèrent avant eux, sur ordre des dieux).

Cette fatalité de la *mimésis* en quelque sorte les absoudrait, mais seulement dans une certaine mesure.

Ils agissent cependant, dans cette conjoncture, également selon leurs intérêts particuliers : pantins sans le savoir, ils revendiquent leurs haines personnelles, recherchent leurs privilèges perdus, sont prêts à tout pour les recouvrer, pour allumer le feu de la vengeance. Ils sont ceux qu'aucune loi, aucun garant communautaire ne retient. Anarchistes en quelque façon, terroristes selon Van Hove et son collaborateur, Bart Van den Eynde :

> En effet, si leurs positions de départ sont très différentes, Électre et Oreste partagent le même sentiment d'exclusion, la même impression de ne pas être à leur place, la même impuissance du dépossédé, la même conviction naissante que seule la violence (illégitime), jusqu'au meurtre, peut changer cela, et, enfin, les mêmes œillères (le même aveuglement) qui leur permettent d'ignorer toutes les conséquences tragiques de leurs actes. Lorsqu'ils se retrouvent, ce sont tout de suite des âmes sœurs liées par le même destin : ils ont trouvé une attache et partagent un but. La vacuité de leurs anciennes vies s'est miraculeusement envolée. Le frère et la sœur ont un lien exclusif et un but ultime qui parlent tout de suite à Pylade, lui qui possède tout, et rien à la fois. En intégrant le groupuscule, il gagne simultanément de la grandeur et une direction. Oreste veut tuer l'usurpateur de son trône, Électre les assassins de son père. Pylade, lui, veut appartenir à un groupe, faire quelque chose qui

[3] Voir par exemple, pour ces points névralgiques d'exégèse, les analyses de Paul Veyne, et les hypothèses et mises au point plus récentes de William Marx dans *Le Tombeau d'Œdipe*. William Marx y remet en question la conception moderne et contemporaine du Tragique, selon lui très probablement forcée, forgée même, par la sensibilité du XVIII[e] siècle allemand en particulier, qui aurait induit une tradition herméneutique sans doute peu conforme à la vérité du message des anciens Grecs. On se serait complu à entretenir la valeur d'une destinée maléfique, qui rend ses créatures prisonnières d'un malheur insondable et sans fin, alors que, selon W. Marx, de nombreuses pièces perdues ne seraient sans doute pas allées dans ce sens, comme en témoignent certaines fins heureuses, telle celle qui nous intéresse ici : le dénouement d'*Oreste* qui, chez Euripide, convoque le dieu Apollon pour rendre la justice, mettre fin aux conflits, restaurer l'harmonie et la paix, promettre le bonheur aux héros épuisés, qui l'acceptent.

> a du sens. Ensemble, ils vont tout enflammer de leur rage, lancer une tempête de destruction.[4]

Ils représentent les sujets dangereux, victimes passives et assassins volontaires aussi bien, du monde d'aujourd'hui tel qu'il va, tel qu'il se laisse aller, à la violence complaisamment entretenue, sans limites, au-delà des barrières compassionnelles, des considérations affectives normales dues aux siens. Pas d'amour pour la mère, pas de souvenir de la sœur, pas d'écoute, le risque imposé au frère de la folie et de la mort : le tout sans remords, sans vergogne, selon une escalade vertigineuse de la haine exprimée et mise en actes, le tout selon des affects absurdement reliés, partagés, le tout fondant une nouvelle communauté partielle ou paradoxale (le frère et la sœur unis contre leur mère), d'alliés (de ralliés : Pylade) dans l'horreur. Terrorisme, suggère van Hove[5].

Le caractère traditionnel d'Électre est dépeint ici, qui s'épand dans toute sa force égoïste, monstrueuse. Elle est parvenue à une haine de sa mère qui n'a d'égale qu'une passion mortifère entretenue pour un père défunt, dans l'oubli de sa sœur, et dans la considération de sa propre déchéance sociale (sur ce point, Électre ne semble pas très égalitariste non plus : si elle retrouvait ses titres, demeure et parures, elle ne se soucierait sans doute pas trop que le peuple autour d'elle soit mieux loti qu'il ne l'est et ne l'était avant son bannissement[6]). Pour son frère, après le meurtre d'Égisthe, lorsqu'il s'agit de reporter la vengeance sur sa mère, et qu'il l'accomplit, tuant sa génitrice, ce sont les Érynnies qui le poursuivront. Déesses de la vengeance qui persécutent et rendent fou, elles justifieront sa folie et en quelque sorte le blanchiront, le faisant revenir à des sentiments naturels (d'horreur, intolérable, de son acte), après son geste contre-nature : à une certaine morale, ou plutôt à une morale certaine : celle de la population qui l'entoure et le juge, et le condamnera à la lapidation, s'il ne sait se sauver de ce qu'il a commis : l'impensable, le matricide.

Pour se sauver, elle, avec son frère et Pylade, de ce matricide cependant, une seule issue est trouvée par Électre : retrouver la faveur du peuple remonté contre eux tous se pourrait faire, à la faveur d'un autre meurtre encore : celui d'Hélène, la sœur de Clytemnestre. En quelque sorte responsable – traduire, dans l'intention qui oriente l'action, par coupable – du départ de la guerre de Troie, avec

---

[4] Voir note 1.

[5] Il est intéressant de remarquer que l'*Orestie* proposée, au théâtre des *Amandiers* de Nanterre, cette année également, par le dramaturge suisse Milo Rau, inspirée d'Eschyle et intitulée *Oreste à Mossoul*, suit cette même piste herméneutique.

[6] Van Hove, cependant, s'il n'escamote pas la revendication d'Électre, en respectant la déclamation du texte originel, fait en sorte que le spectateur l'entende moins, la prenne moins en compte que dans le film de Michael Cacoyannis (*Électre*, 1962) par exemple, où l'on a l'impression de voir Électre (interprétée par Irène Papas, droite et drapée dans toute sa prestance) longuement et amèrement réclamer ses privilèges perdus.

ses épisodes sanglants, elle a, par sa beauté exceptionnelle, déclenché, enclenché une série de catastrophes, occasionné la mort de tant de personnes, héros et anonymes, que la voir disparaître pourrait passer pour une vengeance collective, dont l'opérateur deviendrait le héros…

C'est une nouvelle boucherie qu'a donc imaginée Électre (qui reprend à son compte les injonctions divines, en fait son affaire personnelle), un degré supplémentaire à gravir dans l'escalade des représailles sanglantes qui, cette fois, vaudrait plus, selon le texte d'Euripide à dessein choisi par van Hove, comme une tentative de sauvetage personnel, des trois gravement incriminés : Électre, Oreste, Pylade, par eux-mêmes, que comme un acte pieusement conçu et courageusement, car éventuellement sacrificiellement consenti et exécuté.

Aucun remords ne tenaille en effet les personnages à cette idée : dès qu'Électre en émet la valeur, en suggère la mise en œuvre, les deux hommes se rallient à sa proposition, car ce qui compte, ce qui prime avant tout serait bien qu'ils échappent à leur funeste sort, à la justice populaire qu'ils ont pourtant défiée, mais qu'ils ne souhaitent pas assumer.

Égoïstes et pleutres nous apparaissent les trois complices – ou humains, trop humains[7] –. Fous aussi, fous de douleur, dans leurs solitudes péniblement rassemblées, comme en des juxtapositions hétéroclites, fusionnées par une soif morbide, qui ressemblerait, malgré les apparences, aussi à une volonté d'autodestruction : par l'abolition achevée des dignités propres, le renoncement à une humanité « nucléaire », par l'abdication face à toutes les considérations de mesure ou de compassion.

Les voici donc prêts à tuer, en un élan commun irrépressible, à commettre l'irréparable, à se consacrer définitivement criminels.

Impies ? D'une certaine façon, non : c'est là toute l'ambiguïté subtile, cruelle, livrée à nous, aujourd'hui en tout cas[8], par la tragédie grecque, car ils seraient bien là encore les jouets des dieux, qui n'ont pas encore mis fin, à ce moment de la pièce, à la « malédiction des Atrides », que leurs créatures portent et révèlent, en victimes vengeresses personnelles, mais également en simples instruments du Destin.

Victimes, elles le sont, ces créatures maudites. Elles sont, d'après l'interprétation généralement consentie d'Euripide[9], les otages, ou les supports

[7] Van Hove nous présente une Électre frappée d'une compassion très perceptible, lorsqu'elle se penche sur son frère enfoui dans la boue, éperdu, après le meurtre de Clytemnestre. Une tendresse, entre le frère et la sœur notamment, n'est pas exempte du texte d'Euripide (qui frôle même le motif incestueux, lorsque les deux personnages, dans le quatrième épisode de la pièce, se sentant complètement isolés dans leur infortune commune, font le souhait de s'étreindre et d'être inhumés ensemble), que van Hove à cet égard prend en charge avec douceur et gravité.

[8] Voir note 2.

[9] *Ibid.*

d'exécution du Destin. Figures exécutantes, figures exécutives : c'est là tout le débat. Chez van Hove, qui actualise délibérément le propos pour évoquer la réalité sociale contemporaine, elles sont les porte-parole des opprimés, de cette partie de la population tenue en laisse, écrasée par le pouvoir, mise de côté, appauvrie. Électre a tout perdu, elle se retrouve aux côtés des paysans, vêtue de guenilles presque, dans la boue. Une cabane, au centre de la scène, est sa maison, d'où sort le mari qu'on lui a donné, un rustre, voué aux travaux des champs, opprimé lui aussi.

La scène est divisée sciemment en deux parties, que la scénographie isole symboliquement : à gauche et au centre (au jardin), un sol simple, recouvert de boue, sur lequel vont et viennent les laissés-pour-compte, dont le chœur, figure d'ensemble populaire, qui tout ensemble commente et participe à l'action. À droite (à la cour), une passerelle, sur laquelle doivent marcher ceux qui arrivent de l'extérieur, les puissants, convoqués par les pauvres eux-mêmes, conviés moins à s'expliquer qu'à s'acquitter de leurs dettes, et comme il est trop tard pour de quelconques négociations ou tergiversations (pour Égisthe, pour Clytemnestre, venus de leur palais d'Argos), à mourir à leur tour pour les crimes qu'ils ont impunément commis.

Le bleu, les ors de leurs costumes, contrastent violemment avec l'ocre sale, uniforme, des oripeaux qui couvrent à peine les corps qui leur font face. Au fur et à mesure qu'ils en viennent à rejoindre ceux qui les interpellent après avoir très longtemps déploré leur sort, invoqué la justice en vain, puis s'être décidés à agir, de façon diplomatique, rusée, par des prétextes : Électre fait croire à Clytemnestre, pour la faire venir, qu'elle est devenue mère (de façon en réalité comminatoire, puisqu'en arrivant les appelés n'ont plus aucune chance de sortir vivants de l'arène), ces puissants convoqués à communiquer ou plutôt cités à comparaître, à ce moment de crise qu'est la tragédie quand elle s'ouvre, glissent insidieusement, inéluctablement, fatalement, sur cette boue dans laquelle patauge, par leur faute, l'autre partie de l'humanité, celle qui n'a pas droit aux égards : pire, qui se trouve réduite, asservie, celle qui lentement agonise. Leurs beaux costumes s'en trouvent souillés, leurs mains tachées, leurs visages bientôt maculés. Ils sont forcés de prendre sur eux la conséquence de leurs actions destructrices, qui font signe vers la décomposition des êtres, la putréfaction, la misère.

Misérables et pris à leur propre piège, ils se défont de leur superbe, amenés à implorer à leur tour que leur soit dévolue un peu d'humanité. Quand leur vie est menacée, ils supplient, quand la vengeance doit s'accomplir, ils hurlent.

Égisthe est égorgé dans la cabane, son corps traîné dehors ensuite émasculé par Électre, devenue (van Hove la montre ainsi) comme une bête enragée, avide du sang versé pour venger Agamemnon son père, sang qui gicle partout[10]. Puis c'est le

[10] Électre, chez van Hove, arrache le sexe d'Égisthe, excessivement violemment, s'aidant de ses mains, de ses dents, et le jette au chœur composé exclusivement de femmes, ses compagnes, (d'un acteur qui joue une femme) et d'un coryphée (interprété par l'actrice et doyenne de la Comédie-Française Claude Mathieu). Une perspective féministe,

tour de Clytemnestre, qu'aucune invocation n'épargnera. Insensible au souvenir de sa sœur sacrifiée par son père, Électre la voue à une mort cruelle, dont son frère Oreste sera le bras armé. Oreste en perdra la raison – le matricide tue, se retourne logiquement contre celui qui inverse l'ordre de la nature – qu'importe. La vengeance est en acte, en marche, qui ne s'arrêtera, provisoirement, qu'avec le meurtre consécutif d'Hélène[11], suivi de la prise en otage de sa fille Hermione, sur le cou de laquelle Électre fait poser un couteau, afin qu'elle n'appelle pas Ménélas à la châtier, elle et ses acolytes, Oreste et Pylade.

Dans la trame tragique telle qu'elle est filée par Euripide, conformément à la narration antique mythologique, une sorte de *deus ex machina*, entendu au sens technique, dramatique du terme déjà (pour le sens symbolique, il nous est, nous l'avons signalé, évidemment plus difficile de savoir ce qu'Euripide pensait personnellement du dénouement imposé par la tradition à l'époque[12]), intervient au finale, comme l'obstacle définitif à la succession des tueries enchaînées : Apollon lui-même apparaît, pour mettre fin à la malédiction des Atrides, celle qui inflige aux hommes, depuis Tantale, cette nécessité de s'entretuer pour survivre, avant de succomber à leur tour et selon leur tour. Le dieu lumineux arrête les bras vengeurs, fabrique des unions : venu pour réparer, réconcilier les ennemis, les marier même (Oreste à Hermione, Électre à Pylade). Tout cesse à son approche. Lorsqu'il s'en arrive, la crise est censément finie, la paix rétablie, on respire.

Van Hove en décide autrement. Habité d'une conviction pessimiste profonde, quant aux possibilités pour l'humanité en guerre fratricide, parricide, matricide, familiale et sociale, intime et civile selon lui permanente, de se rédimer. Il choisit, par une scénographie habile et éloquente, de faire la lumière *in fine* non pas

---

d'affranchissement, de vengeance, dans la fureur et dans le bruit, des femmes socialement et sexuellement opprimées (Électre a été mariée de force à un homme de plus basse condition qu'elle, dont elle loue la noblesse d'âme, mais auquel elle refuse physiquement de se donner), qui en quelque sorte ici opèrent le viol du cadavre de l'oppresseur mâle injuste et tout-puissant (Égisthe), groupées dans leur ressentiment, ne nous semble certes pas absente de la dramaturgie de van Hove. Ces femmes, unies dans leurs revendications, dans l'expression, la dénonciation des avanies subies, plusieurs fois entrent, par des danses d'allure « barbare », en une sorte de transe dionysiaque, rythmée par des mouvements saccadés, *via* les percussions musicales d'instruments présents sur la scène (trio Xenakis).

[11] Ivo van Hove a choisi de confier les rôles d'Électre et de Clytemnestre à la même actrice (Elsa Lepoivre), suggérant ainsi la sororalité des figures, et marquant le parallèle, l'équivalence des crimes sanglants successifs, enchaînés suivant une logique qui semble vivre de sa reproduction mortelle sans fin.

[12] Voir encore la note 2 : il semblerait donc, c'est plus ou moins la thèse de W. Marx, que les Grecs aient préféré, généralement, les issues heureuses, porteuses d'une valeur de réconciliation, de l'espoir d'un équilibre rendu à la cité après la purgation des passions mauvaises et le pardon divin, signe d'un retour à une convivialité normale, aux fins malheureuses que depuis le romantisme allemand nous affectionnerions, et prêterions facilement aux Anciens, dans les analyses que nous sommes tentés de faire de la notion, chez eux, de fatalité tragique, de Destin.

sur le dieu radieux (qui chez Euripide arrive par le haut du théâtre, chez lui bondit tout en bas de la scène) et sur les conséquences de son intervention, mais sur le trio furieux qui unit Électre, Oreste et Pylade contre Hermione, qu'il présente juchés sur une sorte de promontoire surplombant tout, écrasant tout espoir, le couteau à la main, la victime à portée de main… Le noir se fait alors sur le sol où Apollon est apparu, porteur de la bonne nouvelle. La lumière, vers où nos regards montent, reste sur le trio toujours malheureux, toujours vengeur. Aucun contentieux n'est réglé, aucun crime soldé. Si les dieux ont pardonné, au moment où il leur aura plu de le faire, les humains n'oublient pas.

Cette orientation donnée au dénouement, ce choix herméneutique, délibérément elliptique quant aux données dramatiques d'origine, quant au texte d'Euripide même et à sa didascalie (celle qui concerne le lieu d'arrivée d'Apollon), est une manière de rendre à ces humains, sinon hommage, du moins une liberté que dans le monde antique à l'origine (dans les récits premiers) ils n'avaient peut-être pas[13]. L'exclusion de la Providence entraine celle du *Fatum*. L'arbitraire divin (le

[13] Voir note 2 et suivantes.

Les analyses de W. Marx, qui se fondent également sur les lacunes laissées par l'espace grec et les problèmes de sa (non)-transmission, nous semblent, entre autres, nier, avec le Destin dans sa valeur tragique, en partie le temps de la tragédie (temps très long, majoritairement long, évidence, dans l'économie des pièces : temps d'obéissance, consentie peut-être, mais avant tout contrainte, aux injonctions funestes, punitives des dieux, avec leurs conséquences sanglantes), qui aurait sa valeur intrinsèque, autre sans doute que celle d'un simple passage vers le dénouement, que l'on devrait juger, plus raisonnablement ou plus vraisemblablement, selon W. Marx, heureux que malheureux.

Autrement et très simplement dit (et ressenti), les Grecs formant un public sans doute différent de nous, mais probablement lui aussi, et pourquoi pas, sensible et compassionnel : moraliste peut-être, plus optimiste que nous éventuellement, moins enclin au sentiment de la culpabilité personnelle ou à la tentation de la projection (les analyses de Jean-Pierre Vernant, jointes à celles de Pierre Vidal-Naquet, l'avaient à peu près établi), mais, comme nous, « humain, trop humain », entre l'histoire de Tantale et celle de la fin d'Oreste, entre la condamnation qui pèse sur Tantale et sa descendance et le très lointain mariage promis par Apollon, d'Oreste avec Hermione, que de morts, que de crimes, que de malheurs, le temps de plusieurs pièces ou le temps d'une seule (comme celle que nous étudions en l'occurrence ici) ! Cela même si une tension, entre la modération, la contention éthique apollinienne et la pulsion, l'impulsion dangereuse dionysiaque, existe : maintenant, suggérant la possibilité du « bien », ou d'une autre conduite que celle, meurtrière, à laquelle nous assistons – effectivement –, tout au long de ces « tragédies ». Tension qui ne ferait pas seulement signe des dieux vers les humains, mais des humains vers leurs semblables, et les laisserait, dans une certaine mesure, relative mais perceptible, à peu près libres dans leur statut de « condamnés ». Ainsi, Ivo van Hove, en éloignant les dieux, donc le Destin, par la scénographie qu'il choisit au finale, épargnerait, voire éliminerait la notion de Tragique telle qu'elle est fustigée par W. Marx, d'après les critiques selon lui tendancieuses des romantiques allemands et de leurs suiveurs, et ne mériterait (pas plus qu'eux peut-être d'ailleurs) aucune accusation de complaisance morbide.

bon-vouloir des dieux, qui pratiqueraient châtiment et absolution selon leurs lois, leurs jugements exclusifs) est échangé contre la folie humaine, qui aurait sa raison immanente, que la raison transcendante sous-estime ou ne connaît pas, davantage : à laquelle elle est peut-être *in fine* radicalement étrangère.

Aucune raison de pardonner, même à la fin quand tout semblerait consommé, aucune raison pour l'humanité de se soumettre à aucun discours rédempteur : le préjudice subi a été trop grand, les traumatismes trop violents. Ce registre d'élection est pour van Hove une façon d'insister sur la nature extrême, scandaleuse du préjudice (l'oppression criminelle des faibles par les puissants), d'accomplir à son égard un devoir de mémoire : de rappeler le spectateur à sa conscience politique, de lui intimer l'ordre dramatique de la garder toujours en veille. Pessimisme et énergie se conjuguent. Il s'agit de n'attendre aucune grâce tombée du ciel, dans un monde condamné à souffrir par l'humaine condition, si instable, capable d'héroïsme comme de lâcheté. Cette humaine condition, qui ne sait sans doute fondamentalement (si elle est avertie des poursuites divines, elle erre quant à sa liberté face à elles) ni d'où elle vient ni où elle va, prisonnière des châtiments infligés peut-être, plus sûrement chez van Hove de ses aveuglements passionnels, comme libre finalement (si elle ne dépend plus des dieux pour les poursuivre) de ses actions les plus insensées, ne s'en laisse pas vraiment conter, ni imposer. À elle de choisir : le bien, le mal, de les démêler, de s'empêtrer, de s'enferrer dans le malheur, de tuer ou de renoncer à la voie « terroriste » de l'imitation criminelle, de comprendre qu'une existence plus harmonieuse, conviviale est possible, et de la mettre en acte.

Van Hove nous laisse face à elle, dans le théâtre où luit un couteau suspendu, la laisse face à elle-même, dans une interrogation lucide, angoissée qui ne peut trouver de réponse, si une réponse peut s'envisager, qu'en elle-même. Responsabilité suprême, que le metteur en scène ne prend pas pour elle, mais dont il suggère malgré tout la valeur, en proposant une lecture fidèle des Anciens, mais en restreignant, voire en réfutant, par sa direction d'acteurs (composant les rôles de personnages éminemment concernés, psychologiquement investis, souffrants et volontaires)[14] comme dans sa dramaturgie, notamment conclusive, la part des dieux.

Marie-Françoise HAMARD
Université Paris3-Sorbonne nouvelle

Il s'agirait d'en revenir à des questions ontologiques (sur la nature de l'homme, bonne ou mauvaise, à débattre encore), à des questions corollaires d'éducation, dont le théâtre, au fil des siècles, se charge, comptant aussi sur le public, auquel il confie la vision de pièces élues et réélues, pour les lire, les suivre, les comprendre, et en faire un miel citoyen.

[14] Le personnage d'Électre incarné par Suliane Brahim est, comme ceux que compose l'ensemble des autres acteurs retenus et dirigés pour nous convaincre, à cet égard exemplaire : charismatique, dynamique, irradiant la force, imposant, par son corps, ses cris (amplifiés par le port de micros), sa danse, sa diction engagée, toute son indéniable présence : semblant subir, mais avant tout conduire l'action, de bout en bout.

NOTES DE LECTURE

Jean-Pierre RICHARD – *Shakespeare pornographe. Un théâtre à double fond*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2019, 244 pages.

L'on ne peut qu'apprécier pareil ouvrage qui, disons-le d'emblée, a forcément quelque chose d'un peu iconoclaste, mais dont on ne peut qu'apprécier l'ingéniosité des remarques et des découvertes.

À la suite d'Eric Partridge et de son célèbre *Shakespeare's Bawdy* (1947) et surtout de Frankie R. Rubinstein, auteure de *A Dictionary of Sexual Puns and their Significance* (1984), qui font figures de pionniers en la matière, Jean-Pierre Richard, parcourant avec malice l'ensemble de l'œuvre dramatique de Shakespeare, entreprend de passer au crible les principaux passages du barde de Stratford susceptibles de se prêter à « une double entente saturée d'obscénité ». Il met ainsi en évidence le côté salace ou grivois, voire licencieux jusqu'à l'indécence, du langage et même de certaines situations dramatiques rencontrés au hasard d'une lecture « orientée » du texte shakespearien.

Peut-être le souci constant qu'a l'auteur d'éclairer les moindres passages du texte – y compris parfois ceux qui paraissent les plus anodins – à la lumière de certaines positions de principe adoptées avec audace et résolument mises en œuvre le conduit-il à se livrer à des interprétations parfois quelque peu systématiques. Il n'en demeure pas moins, cependant, que la lecture de ce livre rend incontestablement intelligibles des passages apparemment anodins ou anecdotiques – et souvent obscurs – du texte shakespearien et, du même coup, elle rend le lecteur intelligent là où il semblait ne pas être en mesure d'y voir assez clair.

Je ne peux, pris d'un véritable élan d'enthousiasme devant tant de clairvoyantes analyses et d'ingénieuses réévaluations du texte – et en dépit du risque de voir un peu trop les choses par un seul bout de la lorgnette (risque que peut nous faire courir cette lecture obstinément malicieuse à laquelle nous convie l'auteur) –, que recommander cet ouvrage impertinent, certes, mais ô combien stimulant.

Maurice ABITEBOUL

***

Jean-François SENÉ, *De l'œuvre de Shakespeare et de* La Tragique Histoire d'Hamlet, prince de Danemark*, Essai d'analyse politique*, Paris, L'Harmattan, 2019, 236 pages.

Notre collègue, Jean-François Sené, professeur honoraire et traducteur littéraire (notamment, aux éditions Gallimard, de l'œuvre de Robert Darnton, historien américain spécialiste de l'histoire du livre sous l'Ancien Régime), nous propose ici un passionnant ouvrage, essai d'analyse politique intitulé *De l'œuvre de Shakespeare et de ''La tragique Histoire d'Hamlet, Prince de Danemark*''.

Après une préface d'Henri Suhamy – qui, évoquant « la fascination pérenne » que ne manque pas d'exercer le personnage d'Hamlet, prend soin de définir la problématique centrale du livre –, Jean-François Sené aborde son étude en retraçant, au cours des deux premiers chapitres, « le contexte historique et culturel de l'œuvre de Shakespeare » (ch. I) puis « la fin de la Renaissance en Europe et la Réforme luthérienne » (ch. II). Les deux chapitres suivants sont consacrés, plus

précisément, au rôle que joue le contexte historique dans la composition (ch. III) ainsi que dans l'intrigue (ch. IV) d'*Hamlet*. Puis il examine plusieurs questions que fait naître la pièce, notamment, à travers la position d'Hamlet, étudiant à Wittenberg, « l'ordre ancien du monde et de la société » (ch. V) ; puis, à travers les interprétations auxquelles a pu donner lieu la présence du spectre, « la culture savante et la culture populaire » du temps (ch. VI). Mais les questions cruciales que soulève le livre sont celles de l'autorité et des « formes et [de l']exercice » du pouvoir (ch. VII) et cela conduit inéluctablement à l'examen des rapports entre « Hamlet et *Le Prince* de Machiavel » (ch. VIII) – ce qui, dans cette perspective, permet de considérer Hamlet comme « le prince imparfait ». Lors du dénouement de la pièce sont évoqués « le bal des revenants » et « le duel et les jeux de la fortune » (ch. IX). Le dernier chapitre, qui examine « la question de la succession » (ch. X), éclaire particulièrement le personnage de « Fortinbras, l'anti-Hamlet ». Dans l'Épilogue, enfin, Jean-François Sené, rapprochant *Hamlet* de *Macbeth*, du *Roi Lear* et de *La Tempête*, mais aussi de *Mesure pour mesure* (pièce où « il est question de justice et d'application de la loi »), montre comment le génie de Shakespeare trouve, au travers de l'ensemble de son théâtre, à s'exprimer non pas de manière répétitive mais en jouant sur des « variations parfois inattendues de thèmes identiques ».

Une bibliographie et un index complètent utilement ce travail. On ne peut donc qu'apprécier une telle étude, dont l'argumentation est clairement exposée et que nourrit une réflexion pertinente sur l'œuvre de Shakespeare. Nous nous plaisons à souligner l'intérêt constant qu'elle suscite et ne doutons pas qu'elle intéressera, voire passionnera, nombre de spécialistes de la période élisabéthaine aussi bien qu'un plus large public de lecteurs amateurs de théâtre.

Maurice ABITEBOUL

***

Quelques publications récentes de nos rédacteurs :

Jean-Pierre MOUCHON, *Maurice Renaud. Le Protée de l'art lyrique*, Saint-Denis, Édilivre, 2018, (vol. I, 320 pages ; vol. II, 282 pages).

On connaît Jean-Pierre Mouchon, auteur de tant d'ouvrages relevant du domaine italien aussi bien que du domaine anglais et à qui l'on doit de précieux outils pédagogiques (en littérature, traduction et autres). Il est également l'auteur d'ouvrages relevant du domaine de l'éducation comme, par exemple, son magistral *Dictionnaire bio-bibliographique des anglicistes et assimilés* (2010 ; puis 2018).

Mais il est aussi l'auteur prolifique d'ouvrages consacrés à l'art lyrique, nous offrant aujourd'hui, une fois de plus, le fruit d'une impressionnante recherche : après d'importantes études consacrées notamment à la basse Marcel Journet (2015), aux ténors Léonce Escalaïs (2014), Enrico Caruso (2015) et Charles Rousselière (2017) – toutes publiées chez Édilivre –, voici donc une étude, présentée en deux tomes, denses et volumineux, qui a pour objet, cette fois-ci, le prestigieux baryton Maurice Renaud (1861-1933).

Le premier volume retrace la vie et la carrière de ce « Protée de l'art lyrique » (comme le souligne à raison le sous-titre de l'ouvrage). Il nous le montre faisant ses premiers pas dans la carrière selon un itinéraire qui le mène de Bordeaux, sa ville natale, qu'il quitte vers 1882, à Bruxelles, où il fait ses premières armes et conquiert une certaine notoriété, dès 1884, à l'Opéra royal de la Monnaie. Puis sont évoquées ses premières prestations à l'Opéra-Comique et à l'Opéra de Paris, ville où il s'installe dès 1890, et sont passées en revue ses premières tournées à l'étranger (Angleterre, Égypte, Allemagne). Maurice Renaud, entre 1901 et 1906, se partage entre Paris – où il effectue ses premiers enregistrements (gravures sur cylindres et sur disques acoustiques) –, Londres et Milan, interprétant les grands rôles du répertoire. Il se consacre, entre 1907 et 1912, à de nombreuses tournées, tant aux États-Unis qu'à Monte-Carlo ou en Angleterre. Dans les années de guerre, il se comporte avec bravoure puis reprend le cours de sa carrière – parvenant à une gloire artistique méritée – à laquelle il met un terme en 1921, après avoir fait ses adieux, à l'Opéra de Monte-Carlo, dans *La Damnation de Faust*. Sont évoquées, enfin, les dernières années du « chanteur devenu patriarche » (1923-1933).

Au terme de cette étude, richement documentée, très fouillée et menée avec une grande minutie, Jean-Pierre Mouchon nous donne la clé de ce sous-titre, *Protée de l'art lyrique* : Maurice Renaud disposait, en effet, d'un vaste répertoire « allant de l'opérette et de l'opéra bouffe (Offenbach, Lecoq) à l'opéra wagnérien (*Le Vaisseau Fantôme*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*), en passant par le grand opéra (Meyerbeer, Halévy, Berlioz, Thomas, Reyer), le drame lyrique (Gounod, Bizet, Delibes, Lalo, Massenet, Saint-Saëns) et naturaliste (Bruneau, Charpentier), et par l'opéra italien (Donizetti, Rossini, Verdi) ».

De très nombreux documents d'époque (photos, extraits de journaux français et étrangers, reproductions de lettres, coupures de presse) illustrent avec bonheur cet ouvrage, qui compte plus de 800 notes de bas de page et comporte, pour finir, une « Discographie » très détaillée, un « Répertoire » des œuvres interprétées par Renaud et un « Index des noms de personnes, des titres et des œuvres » – autant d'outils particulièrement utiles. Quant au second volume, avec une « Chronologie » très minutieusement détaillée (220 pages), un portefeuille iconographique comportant la reproduction d'une série de seize photos en pleine page de la collection Garel, une « Bibliographie » quasiment exhaustive (près de 500 entrées sur 16 pages) et un « Index des noms de personnes, des titres, des œuvres et des lieux », il apporte ce complément d'informations dont ont toujours besoin les chercheurs et les spécialistes et que ne peut qu'apprécier un public curieux.

En résumé, on ne peut que louer la clarté de l'exposé, la richesse de la documentation et la lucidité avec laquelle est évoquée cette carrière exemplaire. Nul doute que l'ouvrage que nous propose ici, avec talent, Jean-Pierre Mouchon – enrichissant ainsi la galerie de portraits de chanteurs lyriques qu'il nous offre depuis quelques années – conduira son lecteur, amateur du *bel canto*, à une connaissance approfondie du ténor Maurice Renaud en même temps qu'il lui procurera un plaisir de lecture certain.

Maurice ABITEBOUL

***

Michel AROUIMI, *Déconstruire au cinéma*, Paris, Orizons, Coll. « Cinématographies », 2019, 204 pages.

Michel Arouimi est l'auteur prolifique d'une abondante production littéraire et critique. Parmi ses plus récentes publications, il convient de mentionner son dernier *opus* – qui fait partie d'une trilogie sur la création cinématographique. Après *La métaphysique au cinéma*, en effet, (chez le même éditeur, en 2016) et *L'épouvante fondatrice. L'effet miroir des films d'horreur* (aux éditions Camion Blanc, en 2017), il propose aujourd'hui *Déconstrure au cinéma*, ouvrage dense, à la fois nourri de références filmiques précises et s'appuyant sur une documentation parfaitement maîtrisée, et qui offre au lecteur des réflexions, toujours pertinentes, sur « les problèmes qui remettent en cause les fondements de notre société » – comme le souligne très justement la quatrième de couverture.

Les films ici recensés qui, pour la plupart, pourraient s'inscrire dans un genre spécifique, celui des « films d'horreur » – ou, du moins, « de violence » –, ont surtout le mérite, à notre avis, de souligner l'urgence des différentes questions qui interrogent la société contemporaine. Sont en effet soulevés les graves problèmes qui, nous nous en rendons compte désormais et en souffrons de plus en plus, affectent l'humanité au XXI^{e} siècle : ceux qui relèvent de l'intrusion dans nos vies des nouvelles technologies (*Suite 313*, *Erasing Eden*), la menace des épidémies (*The Girl with all the Gifts*, *It comes at night*), les phénomènes migratoires et la peur de l'autre (*Mother!*), la violence et sa ritualisation et l'obsession de la tradition – assortie de ce qui est ici nommé « le crime des renégats » – (*The Ritual*). L'ouvrage se conclut par un bref panorama présentant sept films ayant pour point commun « la famille déconstruite ».

La société contemporaine, plus que jamais, est soumise à des tensions à la limite du supportable et qui engendrent un cycle de violences que rien ne semble pouvoir désormais freiner – sinon arrêter. C'est toute une culture, toute une civilisation qui est ainsi menacée, en danger mortel imminent. Et les horreurs imaginées par l'homme (et qui ne surviennent pas toujours d'une volonté extérieure à lui, comme pourrait l'être la violence aveugle d'un destin impitoyable ou la vengeance qu'exercerait une divinité cruelle innommable) sont prêtes à s'abattre sur lui sans qu'il puisse compter sur le moindre recours : telle est l'horreur extrême que ce cinéma reproduit jusqu'à saturation, jusqu'à écœurement – tant que l'homme ne parvient pas à prendre conscience de son ambivalence : à la fois victime et bourreau, à la fois soumis à une souffrance extrême et artisan de son propre malheur..

On ne peut manquer, à la lecture de cet ouvrage, écrit avec la fébrilité de l'urgence et de l'inquiétude – que le lecteur partage intensément parfois –, d'évoquer l'ombre tutélaire de René Girard, dont *La Violence et le Sacré*, notamment, semble souvent imprégner ces pages.

Maurice ABITEBOUL

Maurice Abiteboul, ***Ce minuscule printemps qui ne sera qu'une fois*** **(Kindle Direct Publishing, 2019, 170 pages).**

Maurice Abiteboul est déjà l'auteur de plusieurs recueils de poésies dans lesquels les thèmes du temps (*Traces*, 2012; *Itinéraire bis. De naguère à bientôt*, 2012 ; *Le Temps des solitudes remarquables*, 2013 ; *Le Temps des solitudes ordinaires* et *Le Temps de toutes les solitudes*, 2014 ; *Dans les sillons du temps*, 2017) et du silence, non seulement des bibliothèques et des déserts, mais aussi celui qui prélude « aux fêtes du désir » (*Le Livre du silence*, 2015) reviennent comme un leitmotiv. Dans ces recueils nous ne trouvons aucune angoisse existentielle ; cependant la question légitime de savoir où nous allons se pose (« Nul ne sait / où mèneront nos pas, / en quelle contrée inconnue se reconnaîtront nos cœurs » (*L'Humeur vagabonde, entre silence et promesse*, 2015) « où va la vie qui va ? » (*Traces*). Maurice Abiteboul, rationaliste, se persuade que, malgré notre finitude, « toute absence est présente » (*Traces*).

Dans ce nouveau recueil, il nous offre des poèmes de jeunesse rassemblés sous les titres suivants : « À cœur et à cri (C'était hier) » ; « L'ère successive (Poème d'un octobre ») ; « Lointaine est l'autre rive (Comme un rivage offert) » qui couvrent la période qui s'étend de novembre 1956 à janvier 1961, entre des études supérieures à la faculté des Lettres d'Aix-en-Provence et des débuts comme professeur d'anglais évoqués dans *Dernières nouvelles du paradis* (2017). C'est un passé dont la particularité est de s'imposer au présent et de ressurgir avec ses fantômes, fait tout à la fois de joies, d'exaltations, d'espoirs, d'illusions, d'erreurs, de regrets. Déjà le jeune homme, semblable au *vates* des Latins, et qui trouve dans la poésie une catharsis, voire un népenthès (« Poème, ô médecine, ô dose quotidienne et qui libère », *Des variations*, n° 36), et aussi un moyen de mieux se connaître (« Poème, pur moi-même, devenu à mon être essence du connaître », *Ibid.*, n° 28), se demande où il va, ne sachant en vérité quelle route emprunter dans sa recherche d'un bien infini. Au milieu de paysages-états d'âme, l'amour lui apporte un certain bonheur, mais se révèle parfois incertain (« nul ne se permettra d'aimer qui sait ce qu'est l'amour », *Lontaine est l'autre rive*, n°38), douloureux (*Les Instants donnés*, « Plénitude », n° 9) et cruel (« je me suis déchiré et saigne encore / d'avoir alors tenté l'aventure de l'amour », *Testament*). L'impression d'invulnérabilité et d'éternité de la jeunesse cède cependant le pas à une réalité plus sombre dont rendent compte les trois poèmes intitulés « Le dernier mot » (*Lontaine est l'autre rive*, n° 32, n° 33, n° 34), si bien qu'un sentiment de nostalgie, de mélancolie, de tristesse, d'inquiétude, caractéristique du tempérament saturnien (cf. Verlaine), se dégage de ces poèmes dont on goûtera également l'art du choix des mots, la structure musicale des phrases, les images fortes (« La pluie se brise en croix dans les platanes / Et le mistral s'affole en désespoir », *La mort d'un rêve et d'un empire*, n° 3 ; « L'étrave des regrets fend la vie / en multiples regrets d'écume »,*Testament et bilan d'un jour d'été*, n° 3), les effets stylistiques, la variété des strophes (sonnets, poèmes en vers libres et rimés ou encore en prose) et les réminiscences littéraires discrètes qui sont autant de clins d'œil au lecteur cultivé (Baudelaire, Verlaine, Valéry).

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). Et puis *Ce minuscule printemps qui ne sera qu'une fois* (2019).

Olivier ABITEBOUL

Professeur de philosophie à Nice, docteur en philosophie de l'Université de Provence (Aix-Marseille I), chercheur associé au centre de recherches « Littérature et poétique comparées » (EA 3931) de l'Université de Paris Ouest-Nanterre-La Défense, membre du comité de rédaction de la revue *Théâtres du Monde* (PU d'Avignon) depuis 1994 et, depuis 2016, secrétaire-adjoint de cette même revue.

Il est l'auteur d'une vingtaine d'ouvrages : *Diagonales. Essai sur le théâtre et la philosophie* (PU d'Avignon, Editions ARIAS, 1997 ; rééd. Scotts Valley, CA, CreateSpace, 2012), *Le paradoxe apprivoisé* (Paris, Flammarion, 1998), *Présence du paradoxe en philosophie* (Villeneuve d'Ascq, PU du Septentrion, 1998), *Crépuscule des préjugés* (Paris, Publibook, 2001), *La rhétorique des philosophes. Essai sur les relations épistolaires* (Paris, L'Harmattan, 2002), *Essai sur la nature et la conduite des passions et affections avec illustrations sur le sens moral* (deuxième partie) de Francis Hutcheson, Avant-propos et traduction inédite (Paris, L'Harmattan, 2003), *Fragments d'un discours philosophique* (Paris, L'Harmattan, 2005), *Fascinations musicales. Musique, littérature et philosophie* (Paris, Desjonquères, 2006) [et al./dir. C. Dumoulié], *Une brève histoire de la philosophie à*

travers les textes (Paris, L'Harmattan, 2007), *Comprendre les textes philosophiques. Concepts en contexte* (Paris, L'Harmattan, 2008), Francis Hutcheson. *Epistémologie de la morale*, Avant-propos, introduction et traduction inédite (Paris, L'Harmattan, 2010), *La Fabrique du sujet. Histoire et poétique d'un concept* (Paris, Desjonquères, 2011) [et al./dir. C. Dumoulié], *Bonne année... philosophique !* (Scotts Valley, CA, CreateSpace, 2012), *Il ne faut pas penser du mal du paradoxe* (Scotts Valley, CA, CreateSpace, 2012), *Petite philosophie de la littérature* (Scotts Valley, CA, CreateSpace, 2012), *Pulsations. Essai sur l'intelligence du coeur* (Scotts Valley, CA, CreateSpace, 2013), *Le paradoxe du paradoxe : 1. L'aporétique du paradoxe* (Scotts Valley, CA, CreateSpace, 2015), *Le paradoxe du paradoxe : 2. Le sens du paradoxe* (Scotts Valley, CA, CreateSpace, 2017) et *Le paradoxe du paradoxe : 3. Le paradoxe impensé* (KDP, 2019). Ouvrage paru récemment : *Essays on English and American Literature* (Cambridge Scholars Publishings, 2018).

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.

Éliane BEAUFILS

Maître de conférences HDR en études théâtrales à l'université Paris 8, membre de l'EA 1573 « Scènes du monde ». Diplômée de l'Institut d'Études Politiques de Paris, agrégée d'allemand, elle a enseigné dans les universités de Hambourg, Strasbourg, Francfort et Paris 4-Sorbonne. Elle est notamment l'auteur de *Violences sur les scènes allemandes* (Paris, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, 2010), *Quand la scène fait appel… Le théâtre contemporain et le poétique* (Paris, L'Harmattan, 2014), ainsi que, avec Eva Holling, *Being-With in Contemporary Performing Arts* (Berlin, Neofelis, 2018). Ses recherches ont trait aux esthétiques contemporaines, en particulier aux théâtralités violentes, critiques ou poétiques. Son dernier projet de recherche étudie les spectacles et performances qui questionnent le rapport contemporain au réchauffement climatique.

Fettouma BENAMMAR-QUINTIN

Titulaire d'un doctorat de littérature française et francophone soutenu en 2018 à l'Université d'Avignon sur le sujet suivant : *Les écritures algériennes à l'orée du nouveau millénaire : textes et contextes, réécritures et mutations*.

Elle a publié plusieurs articles sur Albert Camus, Assia Djebar et Mohammed Dib.

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, p. 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, p.55-64
https://www.researchgate.net/publication/328887669_COGNITION_IS_COMMUNICATION

Hadj DAHMANE

Maître de conférences à l'Université de Haute-Alsace.

Membre du Laboratoire Interuniversitaire des Sciences de l'Éducation et de la Communication (LISEC-EA2310).

A publié, notamment, *Le théâtre politique en Algérie*, Alger, Houma Éditions, 2015.

Marcel DARMON

Professeur d'anglais honoraire.

A enseigné tout d'abord à Oran et Royan, puis, pendant la plus grande partie de sa carrière, à Montpellier (Collège Las Cases et Collège Joffre). A été également chargé de cours à la Faculté des Sciences et à la Chambre de Commerce de Montpellier. Principaux centres d'intérêt : la lecture, le cinéma, le théâtre, la musique (classique et Jazz), mais aussi les voyages, la randonnée et le golf, et enfin les amis.

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. Citons aussi : Horton Davies, *The Vigilant God Providence in the Thought of Augustine, Aquinas, Calvin, and Barth* New York, Peter Lang, 2018.

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

Bachelière (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 1er 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*.

Daniel LABONNE

Dramaturge et écrivain, Daniel Labonne est l'auteur de *Sapsona* et *Le Fantôme du Plaza*, deux ouvrages à paraître cette année chez l'Harmattan, Paris.

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 Lorraine, 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 pages) ; *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*.

Thomas LORUSSO

Titulaire d'un Master double diplôme Lettres et langues / Lingue e letterature europee ed extraeuropee (Spécialité Littérature Française) – Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse / Università di Milano Milano (Italie), obtenu avec les félicitations du jury (110/110 cum laude e dignità di stampa ; mémoire conservé dans les archives de la Bibliothèque Nationale de France).

Enseigne l'italien à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse (Avignon, France) où il est chargé du cours « Expression italienne » en Licence Arts, Lettres, Langues (mention « Humanités, Études des cultures et pratiques culturelles »).

Passionné de chant et de guitare, il a l'expérience de la scène musicale milanaise (publication d'un album). Grand admirateur de l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline, de celles de Marcel Proust, Pier Paolo Pasolini, Boubacar Boris Diop et Fëdor Dostoïevski et, au cinéma, de l'œuvre de Gaspar Noé et de celles de David Cronenberg, Chris Marker et David Lynch.

Thérèse MALACHY

Professeur émérite de l'Université Hébraïque de Jérusalem où elle a longtemps enseigné au Département de Théâtre et au Département de Lettres Françaises.

Son enseignement et ses publications ont porté sur le théâtre contemporain et le théâtre classique. Son domaine privilégié est la théorie de la comédie.

Son dernier ouvrage paru est un recueil d'articles : *Le théâtre dans la cité* (Nizet 2008), lequel illustre assez fidèlement ses centres d'intérêt.

Jean-Pierre MOUCHON

Professeur agrégé d'anglais, licencié d'italien, docteur de 3e cycle en musicologie (Aix-Marseille, 1969) et en anglais (Clermont-Ferrand, 1975), docteur ès lettres (Sorbonne-Paris 4, 1978), il a enseigné dans deux collèges (Le Cheylard, Marseille), trois lycées (Langres, Marseille), à l'IUFM de Marseille et à l'Université d'Aix-Marseille I. Pendant de nombreuses années, il a également assuré des cours d'agrégation au CNTE de Vanves (1973-1987), et fait partie du jury du CAPES d'anglais (1979-1981). Il est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Par ailleurs, chanteur lyrique depuis les années soixante (baryton-basse), il s'est produit en différents lieux (O.R.T.F., Opéra et églises de Marseille, concerts multiples en France, en Grande-Bretagne et aux États-Unis) et a enregistré de nombreux disques (45 t., 33 t., CD).

Depuis 2001, il s'occupe des deux associations qu'il a fondées, « Terra Beata », société historique et littéraire, qui publie une revue (*Les cahiers de Terra Beata*), et l' « Association internationale de chant lyrique TITTA RUFFO », du nom du célèbre baryton international italien, qui publie une revue trimestrielle (*Étude*) essentiellement consacrée aux chanteurs lyriques historiques.

Il a écrit de nombreux ouvrages depuis 1965, dont *I falsi amici della lingua italiana* (Marseille, Terra Beata, 2001, 2 vol., 500 p.), *À travers la poésie italienne*. Édition bilingue (Marseille, Terra Beata, 2003, 347 p.) et *Esquisse de l'enseignement de l'anglais et des études anglaises en France au XXe siècle* (Marseille, Terra Beata, première édition, 1995, 305 p., réédition refondue en 2007, 517 p., ill.) et publié, depuis 1964, des articles et des traductions dans des revues pédagogiques, universitaires et lyriques, en France, en Grande-Bretagne et en Italie. En 2005, il a été nommé membre à titre étranger de l'Académie internationale « Greci Marino » (Vinzaglio, Italie). Depuis, il a été fait chevalier de l'Ordre de la même académie (2007).

Il a publié récemment, aux Éditions Édilivre, *Le Ténor Léonce Escalaïs* (2014) ; *Lina, historiettes et portraits* (2015) ; *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. (2016) ; *Charles Rousselière : ténor de l'Opéra et de l'Opéra-Comique* (2017) ; *Cette année-là*, roman (2017) ; *Maurice Renaud. Le Protée de l'art lyrique, 2* vol. (2018).

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 XVIe 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 (XIe-XVIIe siècles) » de l'UMR TELEMME, Théa Picquet fait aussi partie du comité de rédaction de *Théâtres du Monde.*

Jean-Pierre RICHARD

Ancien élève de l'École Normale Supérieure, Jean-Pierre Richard est licencié de Lettres Classiques et agrégé d'Anglais. Il a traduit une soixantaine d'ouvrages et a longtemps dirigé le Master professionnel de Traduction littéraire de Paris VII. Il collabore à l'édition bilingue des *Œuvres complètes* de William Shakespeare, en huit volumes, dans la « Bibliothèque de la Pléiade », sous la direction de Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet.

Jean-François SENÉ

Agrégé de l'Université (HC). Professeur honoraire au lycée Henri-IV (Paris - V^{e}). Chevalier des Palmes académiques Traducteur dans diverses maisons d'édition (dont Gallimard, Le Seuil, Calmann-Lévy, Albin Michel). Essayiste, poète et nouvelliste. A obtenu plusieurs prix de poésie dont, en 2006, le Prix de la Découverte poétique de la Fondation Simone de Carfort (sous l'égide de la Fondation de France).

Publications récentes : *Paysages avec figures – Landscapes with Figures*, recueil de poèmes bilingues franco-anglais (Paris, L'Harmattan, 2017). *De l'œuvre de Shakespeare et de* La Tragique Histoire du Prince de Danemark – *Essai d'analyse politique* (Paris, L'Harmattan, 2018). Parution en chinois (China Encyclopedia Publishing House Co., Ltd., 2019) de *La Lecture* (Paris, Desclée de Brouwer, 2012), ouvrage en deux parties, dont celle de Jin Siyan, professeur à l'université d'Arras.

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: PUF., 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.) et de *Shakespeare* (Paris, Ellipses, 2018, 444 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 l'œuvre de Sam Shepard,* thèse soutenue à l'université de Montpellier III (1999). Elle a eu l'occasion d'écrire plusieurs articles sur cet auteur correspondant aux thèmes explorés annuellement par la revue *Théâtres du Monde*, éditée par l'université d'Avignon, soit une quinzaine d'articles depuis 1997.

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
DE
QUELQUES NUMÉROS PRÉCÉDENTS

SOMMAIRES DE QUELQUES 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.)
*n° 29 (2019)	Bienséance et malséance au théâtre (457 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 des années précédentes sont téléchargeables gratuitement sur le site de *Théâtres du Monde* http://www.theatresdumonde.com/mn_accueil.html

***

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

VU SUR SCÈNE

Louis VAN DELFT	La Fontaine et les SDF
Anne LUYAT	Fenêtres sur cour : *Ciels* de Wajdi Mouawad (2009)

RÉFLEXIONS ET COMMENTAIRES

Ouriel ZOHAR	Le théâtre de la fête spirituelle et médicale
Olivier ABITEBOUL	(Un) peu d'humour chez les philosophes : correspondances philosophiques et techniques argumentatives au XVII^{e} siècle

NOTES DE LECTURE

Aline LE BERRE	Marc Lacheny, Pour une autre vision de l'histoire littéraire et théâtrale. Karl Kraus, lecteur de Johann Nestroy
Olivier ABITEBOUL	Éric Lecler, *L'opéra expressionniste*

***

Théâtres du Monde – Sommaire du N° 25 (2015)
DE L'AMOUR AU THÉÂTRE

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.

***

Théâtres du Monde – Sommaire du N° 26 (2016)
THÉÂTRE ET PHILOSOPHIE

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

***

.

Théâtres du Monde – Sommaire du N° 27 (2017)
L'ÉTRANGER (L'AUTRE) AU THÉÂTRE

AVANT-PROPOS

Maurice ABITEBOUL	Un projet humaniste

INTRODUCTION : L'ÉTRANGER (L'AUTRE) AU THÉÂTRE

Marc LACHENY	L'Étranger (l'autre) au théâtre

SOMMAIRES DE QUELQUES NUMÉROS PRÉCÉDENTS

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*

***

.

Théâtres du Monde – Sommaire du N° 28 (2018)
LE THÉÂTRE AU RISQUE DE LA TRADUCTION

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

SOMMAIRES DE QUELQUES NUMÉROS PRÉCÉDENTS

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 controveleno (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*

***

Théâtres du Monde – Sommaire du N° 29 (2019)
BIENSÉANCE ET MALSÉANCE AU THÉÂTRE

AVANT-PROPOS

Maurice ABITEBOUL	Qu'est-ce que la bienséance au théâtre ?

INTRODUCTION : BIENSÉANCE ET MALSÉANCE AU THÉÂTRE

Marc LACHENY	Bienséance et malséance au théâtre

ÉTUDES SUR « BIENSÉANCE ET MALSÉANCE AU THÉÂTRE »

Théa PICQUET	La bienséance dans la comédie du *Cinquecento* : Sforza Oddi, *Prigione d'amore,* 1576.
Christian ANDRÈS	Le déguisement masculin (*disfraz varonil*) dans quelques *comedias* de Lope de Vega et la controverse éthique au XVII^e^ siècle
Maurice ABITEBOUL	Bienséance et malséance dans *Hamlet*
Jean-Pierre MOUCHON	De l'indécence à la décence dans *Les Joyeuses Commères de Windsor* de Shakespeare
Carine BARBAFIERI	Faire rire d'une vilaine manière dans la France classique
Marie-Hélène DAVIES	*Mariamne* au cours des âges
Thérèse MALACHY	Politique, bienséance et malséance dans la comédie française et anglaise du XVII^e^ siècle
Aline LE BERRE	Les bienséances en accusation dans *Le Précepteur* de Lenz
Marc LACHENY	« Culture du rire » contre « bon goût » ? Le débat sur le théâtre à Vienne au XVIII^e^ siècle

Marc LACHENY	Le théâtre de Franz Grillparzer entre classicisme allemand et théâtre populaire viennois
Henri SUHAMY	Décence et indécence dans *Salomé* (Oscar Wilde, Helga Lachmann, Richard Strauss)
René AGOSTINI	Traduction de la préface de Yeats à la première édition de *Le puits des Saints*, de Synge
René AGOSTINI	Bienséance et malséance selon J. M. Synge et W. B. Yeats : recherche pour notre temps…
Claude VILARS	Bienséance et/ou bienveillance maternelle dans le corpus théâtral *familial* de Sam Shepard
Sepideh SHOKRI-POORI	Faust joue contre Méphistophélès : censure et autocensure dans le théâtre iranien après la révolution islamique (1979-)
Michel AROUIMI	Shakespeare dans la mémoire de Marianne Faithfull
Marine DEREGNONCOURT	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	Autour de l'esthétique matérialiste du théâtre de Romeo Castellucci
Jacques COULARDEAU	Jean-Marie Besset à l'affût de Jean-Baptiste Poquelin
Jacques COULARDEAU	Jean-Marie Besset : un entretien dans le Marais

ÉVOCATION / ÉVÉNEMENT

Claire COUTURIER	Sur l'exposition internationale de musique et de théâtre à Vienne de 1892

RÉFLEXIONS ET COMMENTAIRES

Ouriel ZOHAR	Bons et mauvais comportements des robots au théâtre

VU SUR SCÈNE

Jean-Pierre MOUCHON	Théâtre antique des Chorégies d'Orange 2018
Marie-Françoise HAMARD	S'échapper avec Scapin, une mise en scène de Denis Podalydès
Claude VILARS	*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	* Henri Suhamy, *Shakespeare*
Jean-Pierre MOUCHON	* Olivier Abiteboul, *Essays on English and American Literature*