Cahier n° 31 - 2021

« 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

PRÉSENCE ET ABSENCE AU THÉÂTRE

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

Cahier n° 31 - 2021

« 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

PRÉSENCE ET ABSENCE AU THÉÂTRE

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

THÉÂTRES DU MONDE

Revue Interdisciplinaire (fondée en 1990)
de l'Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle
Avignon Université

***

Fondateur : Maurice ABITEBOUL

Bureau

Directeur : Maurice ABITEBOUL
Rédacteur en chef : Marc LACHENY **Rédactrice en chef adjointe** : Carine BARBAFIERI
Trésorière : Brigitte URBANI **Secrétaire** : Brigitte URBANI
Secrétaires adjoints : René AGOSTINI et Olivier ABITEBOUL

Comité de Lecture

Maurice Abiteboul (Avignon)
René Agostini (Avignon)
Christian Andrès (Amiens)
Marie-Françoise Hamard (Paris-III)
Marc Lacheny (Metz)
Aline Le Berre (Limoges)
Brigitte Urbani (Aix-en-Provence)

Comité de Rédaction

Maurice Abiteboul (Avignon)
Olivier Abiteboul (Nice)
René Agostini (Avignon)
Christian Andrès (Amiens)
Michel Arouimi (Dunkerque)
Florence Bistagne (Avignon)
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-Mardeille)
Thérèse Malachy (Jérusalem, Israël)
Jean-Pierre Mouchon (Aix-Marseille)
Théa Picquet (Aix-Marseille)
Paola Ranzini (Avignon)
Henri Suhamy (Paris X-Nanterre)
Brigitte Urbani (Aix-Marseille)
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° 31 (2021)

PRÉSENCE ET ABSENCE AU THÉÂTRE

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

AVANT-PROPOS : PRÉSENCE ET ABSENCE AU THÉÂTRE
Maurice ABITEBOUL ---------- p. 11
Présence et absence au théâtre

INTRODUCTION : PRÉSENCE ET ABSENCE AU THÉÂTRE
Marc LACHENY ---------- p. 15
Présence et absence au théâtre

ÉTUDES SUR « PRÉSENCE ET ABSENCE AU THÉÂTRE »
Jean-François SENÉ ---------- p. 29
Être ou ne pas être… au théâtre
Henri SUHAMY ---------- p. 65
« Présente je vous fuis, absente je vous trouve »
Théa PICQUET ---------- p. 93
Présence et absence dans la comédie de la Renaissance italienne : Giordano Bruno, *Il Candelaio* (1582)
Jean-Pierre RICHARD ---------- p. 115
Poétique shakespearienne de l'absence-présence
Maurice ABITEBOUL ---------- p. 135
Présence et absence dans *Hamlet* : proposition de quelques clés de lecture
Christian ANDRÈS ---------- p. 151
Présence et absence dans les *Entremeses* (*Intermèdes*) de Cervantès (1615)
Marine DEREGNONCOURT ---------- p. 175
D'Éros à Agapé : le *Cantique des Cantiques*, *Phèdre* de Jean Racine et *Partage de Midi* de Paul Claudel
Marine DEREGNONCOURT ---------- p. 187
Phèdre de Jean Racine et *Partage de midi* de Paul Claudel – Un théâtre poétique entre présence et absence (entre voix parlée et silence musical)
Aline LE BERRE ---------- p. 197
Présence et démonisme dans deux pièces de Goethe : *Egmont* et *Le Grand Cophte*
Marc LACHENY ---------- p. 211
Présence et absence de Friedrich Hebbel en Autriche. Histoire d'une réception mouvementée
Jean-Pierre MOUCHON ---------- ----- p. 245
Présence et absence dans *Madama Butterfly* (1904)
René AGOSTINI ---------- p. 261
Cavaliers de l'Océan de John Millington Synge : d'un absent « présent » à une Présence perpétuelle [suivi d'une *Note sur la traduction* puis de la traduction de la pièce de Synge]
Thérèse MALACHY ---------- p. 281
Espace scénique, espace verbal dans le théâtre de Michel de Ghelderode
Marie-Hélène DAVIES ---------- p. 287
Présence et absence de Dieu dans *Dialogues des Carmélites* de Georges Bernanos
Claude VILARS ---------- p. 311
« Présence absente » de Peter dans *At Home at the Zoo* (2009) d'Edward Albee

SOMMAIRE DU N° 31 (2021)

Claude VILARS ---------- p. 331
Configuration de l'Absence dans *Suicide in B-flat* (1976) de Sam Shepard
Edoardo ESPOSITO ---------- p. 347
Présence et absence dans *Douleur sous clé* (*Dolore sotto*) d'Eduardo De Filippo
Jacques COULARDEAU ---------- p. 363
Absence à tout jamais présente : esclavage sans fin (le film de Jonathan Demme, 1998, tiré du roman de Toni Morrison, 1987)
Cécile CHAMAYOU-KUHN ---------- p. 387
Représentabilité de l'absence dans et par le texte dramatique : Dea Loher, *Le Dernier Feu*
Hadj DAHMANE et Rabah HOUADEF ---------- p. 411
L'art de l'opéra dans le monde arabe : de l'absence à la difficile émergence

VU SUR SCÈNE & ADAPTATIONS ET MISES EN SCÈNE RÉCENTES
Marc LACHENY ---------- p. 427
Les adaptations et mises en scène récentes de Johann Nestroy en France (2002-2016)
Marine DEREGNONCOURT ---------- p. 439
A Falta que nos move, création documentaire de Christiane Jatahy

RÉFLEXIONS ET COMMENTAIRES
Maurice ABITEBOUL ---------- p. 449
Shakespeare : raciste et xénophobe, antisémite, colonialiste et sexiste ?
Olivier ABITEBOUL ---------- p. 455
La représentation entre présence et absence : qu'est-ce qu'une représentation réussie ?

ATELIER D'ÉCRITURE
René AGOSTINI ---------- p. 467
Le Carnet de l'Absence

NOTES DE LECTURE
Marc LACHENY ---------- p. 473
* Fanny Platelle, *Ferdinand Raimund et le renouvellement de la féerie viennoise*
Marie-Hélène DAVIES ---------- p. 476
* Jeffrey Lionel Gossman, *Men and Masks, a Study of Molière*

Quelques publications récentes de nos rédacteurs :
Maurice ABITEBOUL ---------- p. 478
* Henri Suhamy, *Les Figures de style*
* Henri Suhamy, *Shakespeare et l'Europe, quatre siècles de mémoire vivante*
* Michel Arouimi, *Rimbaud sur d'autres horizons*

NOTICES SUR LES AUTEURS ---------- p. 481

SOMMAIRES DE QUELQUES NUMÉROS PRÉCÉDENTS ---------- p. 493

AVANT-PROPOS

AVANT-PROPOS

> Dans l'attente on souffre tant de l'absence de ce qu'on désire qu'on ne peut supporter une autre présence…
> (Marcel Proust)

> L'absence n'est-elle pas, pour qui aime, la plus certaine, la plus efficace, la plus vivace, la plus indestructible, la plus fidèle des présences ?
> (Marcel Proust)

La scène théâtrale est le lieu idéal pour restituer à l'*absence* son statut de réalité dramatique – que le recours à une panoplie dramaturgique efficace contribuera toujours à doter d'une épaisseur substantielle et donc d'une *présence* effective. Rien d'abstrait dans cette re-*présentation* de l'*absence*. Rien de plus concret, au contraire, que cet investissement du lieu théâtral par ce qui semblait, de prime abord, ne pas devoir, ne pas *pouvoir*, de par son essence même, occuper l'espace dévolu au spectacle – c'est-à-dire à l'empire du *regard*. Comment, en effet, donner au vide de l'absence forme et couleur, épaisseur et mouvement ? Comment donner langue et parole au silence, à l'inouï ? Comment rendre proche et sensible le lointain incertain ? Comment révéler l'insu ou l'inconnu ? Bref, comment donner vie – et présence – au mystère de l'absence ?

La dernière (et très courte) scène du dernier acte de la pièce d'Albert Camus, *Le Malentendu* (1943), est sans doute l'illustration la plus saisissante, non seulement de l'absence (quasi métaphysique), mais du refus catégorique de la laisser accéder, même de manière éphémère, à un semblant de présence (sur le plan dramaturgique) : Maria, qui vient, dans la scène précédente, d'implorer Dieu de la prendre en pitié, voit alors se présenter un vieux serviteur, absent jusqu'à cet instant pendant toute la durée de la rerésentation – et avatar probable du *deus ex machina* de la tragédie antique –, à qui elle demande de l'aider et se heurte à un refus de la part de ce dernier, qui prononce le dernier mot de la pièce, un mot bref, un mot terrible : « Non ! ». C'est essentiellement cette interrelation, ce jeu, entre absence et présence, entre perspective métaphysique et dramaturgie, que vont examiner les différents articles proposés dans le présent cahier de *Théâtres du Monde*.

Deux études offrant de vastes panoramas, celle de Jean-François Sené et celle d'Henri Suhamy, ouvrent ce numéro, nous rappelant, la première dans une perspective historique pour commencer, la seconde dans une perspective dramaturgique essentiellement, la richesse de la thématique soumise à réflexion : présence/absence.

Suivent des articles qui abordent, comme dans les numéros précédents, le théâtre français ou d'expression française (Marine Deregnoncourt : Racine, Claudel ; Thérèse Malachy : Ghelderode ; Marie-Hélène Davies : Bernanos), le théâtre anglais (Jean-Pierre Richard : Shakespeare ; Maurice Abiteboul : Shakespeare), irlandais (René Agostini : Synge) ou américain (Claude Vilars : Edward Albee, Sam Shepard) ; le théâtre allemand (Aline Le Berre : Goethe ; Cécile Chamayou-Kuhn : Dea Loher) ou autrichien (Marc Lacheny : Hebbel, Nestroy), le théâtre espagnol (Christian Andrès : Cervantès), le théâtre italien (Théa Picquet : Giordano Bruno ; Edoardo Esposito : Eduardo De Filippo) – sans oublier l'opéra (Jean-Pierre Mouchon : Puccini)… ou son émergence dans le monde arabe après une longue absence (Hadj Dahmane et Rabah Houadef), sans oublier non plus le cinéma (Jacques Coulardeau : Toni Morrison), ni la réflexion philosophique (Olivier Abiteboul : la représentation).

Pour finir, le présent cahier offre une étude sur des mises en scène récentes (Marc Lacheny : Nestroy et la France) et une autre sur une « création documentaire » de Christiane Jatahy (Marine Deregnoncourt) ; suivent un texte consacré à une mise en perspective de Shakespeare – jugé par certains de nos contemporains à l'aune d'un positionnement hâtif et fort sujet à caution (Maurice Abiteboul) – et quelques pages inspirées que nous livre René Agostini, avec son *Carnet de l'Absence*. Quelques notes de lecture complètent, comme d'habitude, ce numéro.

Dans le prolongement de la thématique du présent volume, nous proposerons à nos rédacteurs, pour le prochain numéro, à paraître en 2022, d'examiner deux des aspects de l'absence – et qui constituent comme l'« arrière-scène » du théâtre – : la simulation et la dissimulation.

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

Prochains thèmes de *Théâtres du Monde* :
N° 32 : L'arrière-scène du théâtre : simulation et dissimulation (2022)
N° 33 : Le corps au théâtre (2023)

INTRODUCTION
PRÉSENCE ET ABSENCE
AU THÉÂTRE

INTRODUCTION : PRÉSENCE ET ABSENCE AU THÉÂTRE

Présente je vous fuis, absente je vous trouve. (Jean Racine, *Phèdre*)

« Avoir de la présence » au théâtre, c'est savoir capter l'attention du public et s'imposer. La présence serait donc le bien suprême à posséder pour l'acteur – et à éprouver pour le public. Selon Jean-Louis Barrault, cette *présence* entretient un lien direct avec le *corps* du comédien : « le but final du mime [n'est] pas le visuel, mais la présence, c'est-à-dire le moment du présent théâtral[1]. » Cette présence représente, bien entendu, aussi le morceau de bravoure de théoriciens placés devant un mystère inexplicable. Jean-Pierre Ryngaert affirme : « Elle n'existe pas toujours à travers les caractéristiques physiques de l'individu, mais dans une énergie rayonnante dont on ressent les effets avant même que l'acteur ait agi ou pris la parole, dans la vigueur de son être-là[2]. » Force est de constater qu'une telle présence-absence du comédien est troublante. Eugenio Barba et Moriaki Watanabe en font même la contradiction et l'oxymoron de l'acteur : « Être fortement présent et pourtant ne rien présenter est, pour un acteur, un oxymoron, une véritable contradiction […] ; l'acteur de la pure présence [est un] acteur représentant sa propre absence[3]. »

Toutes ces approximations, ou plus positivement toutes ces tentatives d'approche du problème, ont en commun une conception assurément idéaliste, voire mystique, du travail du comédien, mais elles touchent incontestablement un aspect central, et même fondateur, de l'expérience théâtrale. Comme le propose Patrice Pavis, on pourrait définir la présence au théâtre « comme collision de l'*événement* social du jeu théâtral et de la fiction du personnage et de la fable. La rencontre de l'événement et de la fiction – qui est la caractéristique même du théâtre – produit un effet de vision double : nous avons devant nous un *acteur* X jouant Y et *cet* Y, personnage fictif (dénégation)[4]. » Une telle saisie sémiologique – plus que mystique – du problème nous ramène à la question de l'altérité : chaque comédien anime le *je* de son personnage, lequel est confronté aux autres (les *tu*). Pour se constituer en *je*, il doit faire appel à un *tu* auquel nous prêtons, par identification, notre propre *moi*. Autrement dit, ce que nous retrouvons au fond dans le corps de l'acteur *présent*, ce n'est rien d'autre que notre propre corps – d'où notre trouble et notre fascination mêlés en face de cette présence-absence à la fois étran-

[1] Jean-Louis Barrault, *Nouvelles réflexions sur le théâtre*, Paris, Flammarion, 1959, p. 73.
[2] Jean-Pierre Ryngaert, *Jouer, représenter*, Paris, CEDIC, 1985, p. 29.
[3] Cf. « Anthropologie théâtrale », *Bouffonneries* n° 4 (1982), p. 11. Sur la « présence de l'acteur », voir par ailleurs Joseph Chaikin, *The Presence of the Actor*, New York, Atheneum, 1972, ainsi que B. O States, « The Actor's Presence: Three Phenomenal Modes », *Theatre Journal*, vol. XXXV, n° 3, repris dans *Great Reckonings in Little Rooms*, University of California Press, Berkeley, 1987.
[4] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 270.

gère et familière. Le théâtre, art de la *performance* (comme la musique ou la danse), est un art du temps, de la « présence vivante[5] » ; en même temps, comme art de la *représentation mimétique* (au même titre que la peinture ou le cinéma), c'est un art de la « représentation de l'absence : le tableau ou le film sont aussi des présents, des *être-là*, mais qui figurent une fiction, une absence[6]. » Le théâtre relève à l'évidence de ces deux catégories à la fois : les signes de la représentation sont à la fois des « *être-là* », des présences « performantes », tout en faisant signe vers autre chose, l'absence. D'un point de vue sémiologique, le comédien concentre donc en lui « la présence de signes physiques, d'activités auxquelles le spectateur assiste directement, et le *valant-pour* une absence, un imaginaire[7]. »

Ce nouveau volume de *Théâtres du Monde* constitue une invitation à découvrir comment les divers auteurs ici abordés s'emparent de ces rapports dialectiques qui se tissent et se retissent indéfiniment entre absence et présence au théâtre, comme dans la célèbre citation de la *Phèdre* de Racine placée en exergue de cette introduction : « Présente je vous fuis, absente je vous trouve. »

ÉTUDES SUR « PRÉSENCE ET ABSENCE AU THÉÂTRE »

Jean-François SENÉ, dans sa contribution, s'est appuyé tout d'abord sur deux spécialistes du théâtre fort différents, un journaliste et critique de la scène, Kenneth Tynan, et un historien et spécialiste de l'art dramatique, Vito Pandolfi, un Anglais et un Italien. Dans un premier temps, il aborde les théâtres grecs et latins de l'antiquité. La chute de l'Empire romain en 476 bouleversa le théâtre classique en laissant progressivement dominer dans les pays européens les langues vernaculaires, même si le latin et le grec demeuraient les langues des clercs, des prêtres, des aristocrates et chefs d'État. Si le Moyen Âge connut surtout des théâtres ambulants et des pièces à caractère religieux, les farces néanmoins se répandirent aussi, parfois même sous des formes subtiles. L'article aborde en outre les renaissances des théâtres, car les dramaturges européens adoptèrent leurs langues propres et s'inspirèrent de l'histoire, la culture, les mœurs et les modes de vie de leurs peuples, mais aussi des auteurs antiques.

Une bonne partie des réflexions ici développées porte sur les dramaturges français et plus particulièrement sur Molière car sa vie, son œuvre et sa relation intime avec Louis XIV suscitèrent des scandales, surtout lorsque *Le Tartuffe* ou *Le Festin de Pierre* furent censurés par l'Église catholique et même le Chancelier royal, alors que le monarque lui-même appréciait ces comédies. L'étude du *Malade imaginaire* permet à l'auteur de mettre l'accent sur les jeux des personnages, leurs présences ou absences, entrées ou sorties, ces mouvements qui ont tant marqué plus tard d'autres dramaturges, en particulier Feydeau. Pour clore ce voyage dans le

[5] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996, p. 37.
[6] *Ibid*.
[7] *Ibid*.

temps et répondre aux critiques de Kenneth Tynan contre le théâtre dit de l'absurde ou de la dérision, l'auteur montre que *The Dumb Waiter* de Harold Pinter allie divers thèmes déjà abordés, les entrées et sorties des personnages, des êtres cités mais absents, l'usage d'une machine qui s'avère devenir un autre personnage, puissant, dictatorial mais invisible et qui, comme dans *En attendant Godot* de Beckett, n'arrivera jamais.

Henri SUHAMY nous rappelle que la présence et l'absence ont des aspects variables au théâtre. L'article dont le titre est emprunté à Racine (« Présente je vous fuis, absente je vous trouve. ») se présente comme une sorte de promenade parmi les diverses manifestations de cette antithèse qui, parfois, mène à une synthèse quand les deux notions se fondent en un seul motif dramatique. Sur la scène et dans l'esprit des personnages, il arrive souvent aux absents de répondre « présent ! ». Au théâtre, les relations y compris visuelles et physiques des acteurs entre eux et avec le public se prêtent à des considérations autour de ce sujet. Intégré explicitement dans le texte, le binôme fournit un des ressorts de l'action, dans les tragédies comme dans les comédies, créant toutes sortes de circonstances, de quiproquos, de péripéties et autres coups de théâtre. Les paragraphes se suivent en forme de rubriques où sont commentés, à partir d'exemples tirés d'un peu partout, quelques aspects de la question. La dernière partie en aborde la partie psychologique, prenant pour paradigmes des personnages dont la présence physique contraste avec un certain degré d'absence mentale ou affective qui les sépare de leur environnement et de la situation où l'auteur les a placés.

Théa PICQUET, dans son article, observe tout d'abord que le nom de Giordano Bruno évoque en tout premier lieu la statue de bronze, œuvre d'Ettore Ferrari, érigée en 1882 sur le *Campo dei Fiori* à Rome, lieu de son supplice, en hommage au martyr de la liberté de penser. Elle souligne aussi que, de ce dominicain philosophe, Christian Bec déclare qu'il « fait voler en éclats les barrières des conventions ». Elle montre ensuite que la comédie, objet de cette étude, l'unique de Giordano Bruno, *Il Candelaio* (*Le Chandelier*), en est une bonne illustration. Elle fut publiée en 1582 à Paris, sous le titre *Candelaio Comedia del Bruno Nolano achademico di nulla achademia ; detto il fastidito*, chez Guillaume Jullien. Le propos du présent article se donne pour objectif d'analyser les déclinaisons des notions de présence et d'absence dans le texte, dans le jeu de l'acteur, dans la peinture de la société, pour mettre en lumière le message véhiculé par le philosophe napolitain, non sans avoir rappelé quelques éléments de la biographie de l'auteur.

Jean-Pierre RICHARD propose un article intitulé « Poétique shakespearienne de l'absence-présence ». Il relève qu'un mode d'être paradoxal inscrit en toutes lettres par Shakespeare dans ses *Sonnets*, l'absence-présence, marque sa poétique sur les plans thématique, rhétorique et dramaturgique. Entre amour et philosophie, Shakespeare a repris, et raillé par endroits, la topique renaissante d'une absence qui s'inverse en omniprésence (de l'être aimé) et qui ouvre (l'amant ou le roi Lear, par exemple) à une présence augmentée ou supérieure.

Ses mots eux-mêmes sont pour beaucoup dotés d'un « sens fantôme » (*shadow sense*) venant doubler le discours manifeste. Ce halo de signification ab-

sente-présente qui nimbe son écriture lui permet notamment de réintégrer discrètement aux poèmes la part interdite par les convenances du temps et de remettre sur scène l'obscène. Enfin, son théâtre offre une cohorte de personnages-« surprise » qui préexistent à leur apparition : encore invisibles, ils sont déjà présents dans la masse d'obscénité que le texte shakespearien charrie clandestinement jusqu'à eux.

Maurice ABITEBOUL souligne que l'on peut d'emblée noter que, dans *Hamlet*, plusieurs niveaux de lecture de la thématique « présence/absence » sont possibles : il en existe deux, essentiellement, se subdivisant eux-mêmes en plusieurs sous-niveaux. Ces deux grandes catégories comprennent, pour commencer, une vision purement **théâtrale**, à la fois *dramatique* (les différents voyages dans la pièce soulignant les absences physiques des personnages) et *métaphorique*, du couple présence/absence : absences mentales (Ophélie, Hamlet), affectives et morales (Gertrude, Claudius), spirituelles et existentielles enfin (Yorick, le Spectre). Complémentairement, on a affaire à la traduction d'une conception **idéologique** qui met en perspective, tout en les opposant, les deux termes du couple et tente d'éclairer leur relation – cette opposition étant incarnée par les « deux puissants adversaires », Hamlet et Claudius. À la fin de la pièce, en effet, ce ne sera ni la victoire de l'idéalisme, enlisé dans les remords et les frustrations, les nostalgies et les rancœurs, se plongeant dans un passé stérile et cherchant vainement à ressusciter le temps perdu, ni celle d'un réalisme, efficace mais violent, débarrassé de toute vaine tentative d'atténuation de la rudesse des temps. Ce sera à un personnage tout neuf dans la pièce, Fortinbras, que sera confiée la lourde tâche de réconcilier les extrêmes et de tendre vers une harmonie « ardemment désirable » (*devoutly to be wished*) : efficacité réaliste et (peut-être) aspirations idéalistes…

Christian ANDRÈS fait remarquer que Cervantès a inversé la pratique éditoriale courante en son temps, soit celle d'écrire d'abord des textes pour la scène théâtrale et d'en vendre ensuite le manuscrit à un directeur d'une compagnie théâtrale qui en disposait à sa guise – ces textes pouvant être imprimés ensuite – puisqu'avec ses *Huit comedias et huit intermèdes nouveaux* (1615), le père de *Don Quichotte* a publié, peu de temps avant sa mort, des *comedias* et des *entremeses* qui n'ont pas été représentés. Il a donc pu répertorier et analyser quelques modalités de la présence et de l'absence dans six *entremeses* sur les huit publiés, celles qui lui ont paru être d'une densité particulière ou faire l'objet d'un traitement plus élaboré. C'est précisément le cas avec l'extraordinaire *Retable des merveilles* (*El retablo de las maravillas*). Ici, c'est de la présence obsédante du préjugé, si nuisible du temps de Cervantès, qu'est la pureté du sang (*limpieza de sangre*) qu'il va être question d'un bout à l'autre de la pièce. Quant à l'absence, il s'agit de celle du spectacle lui-même, des figures évoquées par les deux diaboliques metteurs en scène et acteurs Chanfalla et la Chirinos, car tout n'existe que dans l'imagination des « spectateurs » et la force magique du verbe qui crée le spectacle.

Marine DEREGNONCOURT propose ici deux textes mettant en valeur certains aspects notables dans le théâtre de Racine et dans celui de Claudel.

Dans son premier article, elle s'intéresse à trois œuvres qu'*a priori* tout oppose : *Le Cantique des Cantiques*, *Phèdre* de Jean Racine et *Partage de midi* de

Paul Claudel. À l'instar des protagonistes du *Cantique des Cantiques*, Hippolyte et Aricie (*Phèdre* de Racine) et Mesa et Ysé (*Partage de midi* de Claudel) sont des êtres qui vivent un amour initiatique. Ils n'ont de cesse de se fuir et de se (re)chercher. C'est la nostalgie d'Éros et d'Agapé.

En tant que drame du désir, de l'amour et de l'altérité intrinsèque à l'humanité et en tant que texte biblique axé sur l'amour et la prière, *Le Cantique des Cantiques* fait l'objet de nombreuses relectures et de commentaires divers et variés. La problématique à laquelle se consacre cet article est : « comment et pourquoi pouvons-nous considérer Hippolyte et Aricie dans *Phèdre* de Jean Racine et Mesa et Ysé dans *Partage de midi* de Paul Claudel comme étant des figures archétypales modernes du *Cantique des Cantiques* ? ». Pour tenter de répondre à cette question, cinq critères guident l'auteur tout au long de son étude : le lyrisme formel, un espace ouvert et fermé, la présence et l'absence, la féminité et le sacré.

Marine DEREGNONCOURT précise que, dans son second article, la problématique peut se formuler comme suit : « Comment, entre présence et absence, la voix parlée alterne-t-elle avec le silence musical dans *Phèdre* de Jean Racine et *Partage de midi* de Paul Claudel ? ». La première partie de son étude constitue un versant théorique. Puis elle tente de cerner ce qu'il faut précisément entendre par « théâtre poétique ». Elle axe ensuite son propos plus particulièrement sur le corpus théâtral choisi, à savoir *Phèdre* de Jean Racine et *Partage de midi* de Paul Claudel. Les présupposés théoriques préalablement définis dans la première partie lui permettent alors d'aborder, dans une deuxième partie, *Phèdre* de Jean Racine et *Partage de midi* de Paul Claudel pour tenter d'y déceler une alternance spécifique entre la voix et le silence et tenter ainsi de démontrer que ces deux pièces de théâtre se construisent comme un opéra syllabé, à défaut d'être chanté. La frontière et la lisière entre la voix et le silence sont donc, au sein de ce corpus, extrêmement poreuses. Quant à la troisième partie, elle envisage plus spécifiquement la voix et le silence comme des concepts opératoires pour mener une réflexion métapoétique sur le théâtre.

Aline LE BERRE, dans son étude consacrée à deux pièces de Goethe, montre comment le grand dramaturge a toujours aimé camper, dans son théâtre, des personnages charismatiques, qu'il appelait pour sa part démoniques : personnages pleins d'énergie vitale, de magnétisme, de dynamisme qui gagnent les sympathies. Il s'agit là d'éléments irrationnels, impondérables que l'on sent, qui ne s'expliquent pas, mais qui constituent l'essence même du tempérament, et forment le charme et la séduction d'un être. De tels individus savent s'imposer aux foules et possèdent un tempérament de meneurs.

Mais le charisme n'implique pas la bonté, ni la vertu. Les pièces d'*Egmont* et du *Grand Cophte* campent à cet égard des personnages antithétiques. Tandis qu'Egmont incarne une figure sublime dans sa volonté de libérer les Pays-Bas du joug espagnol, le Grand Cophte, inspiré de Cagliostro, prend les traits d'un sinistre charlatan. Ainsi se dessinent une série d'antithèses entre ces deux personnages, celles entre le gentilhomme et l'aventurier, le visionnaire et l'opportuniste, l'idéaliste et le cabotin, le bienfaiteur et le mégalomane. Il y a celui qui perd sa vie

pour son peuple, et celui qui ne vit que pour sa propre glorification. Tandis qu'Egmont représente le héros charismatique rêvé, le comte apparaît comme sa réplique abâtardie, sa dérive vers le manipulateur et l'imposteur.

Marc LACHENY se propose, dans son article, de retracer l'histoire de l'accueil mouvementé de l'auteur dramatique allemand Friedrich Hebbel (1813-1863) en Autriche. Après un bref retour sur l'arrivée de Hebbel à Vienne en novembre 1845 et ses débuts plutôt prometteurs (bien que déjà semés d'embûches) sur les planches du Burgtheater, l'auteur analyse les réflexions de Hebbel sur l'Autriche, devenue sa « seconde patrie », puis l'accueil souvent difficile que lui ont réservé bon nombre d'hommes de lettres autrichiens éminents du XIX^{e} et du XX^{e} siècle, de Franz Grillparzer à Karl Kraus en passant par Adalbert Stifter et Johann Nestroy.

Par cette étude révélant une présence ambivalente et paradoxale de Hebbel en Autriche, l'auteur espère contribuer à l'éclairage d'un chapitre non négligeable de la réception de la littérature allemande en Autriche, que l'on peut sans doute considérer comme un acte de résistance culturelle à certains mouvements d'idées issus d'Allemagne du Nord – une résistance par ailleurs observable dans le rejet global de la philosophie transcendantale, du *Sturm und Drang*, de l'*Empfindsamkeit* et du romantisme à Vienne.

Jean-Pierre MOUCHON montre comment présence et absence dans *Madama Butterfly* de Puccini alternent plus ou moins dramatiquement, parfois lentement, parfois rapidement, selon les événements retracés. Tout repose sur la psychologie des personnages et sur le pouvoir de la musique du compositeur.

Au premier acte, la présence est moment d'illumination, de bonheur, et l'absence est moment de souffrance psychologique, quand Cio-Cio-San, la toute jeune geisha, tour à tour épouse le pimpant lieutenant de marine Pinkerton et le voit partir quelques jours après leur oaristys. Au second acte, l'absence dans la présence devient douleur morale insupportable. Cio-Cio-San, rayonnante dans son monde de rêve, a cru que l'autre, le lieutenant, par sa présence, était une source de joie éternelle. Se rendant tardivement compte que ce dernier ne l'a jamais vraiment aimée et qu'il est simplement revenu pour prendre le fils qu'il a eu d'elle, elle ne voit qu'une solution à son malheur, à son déshonneur, à savoir se faire hara-kiri. Ce suicide est la seule façon pour elle de prouver son amour, sa loyauté, sa sincérité, et sa détermination. Elle se veut ainsi digne de son père le samouraï, en se conformant aux règles de sa société. Dans son sacrifice, elle se grandit, elle devient héroïne de tragédie. Elle renonce à son fils adoré, libère Pinkerton et se libère en même temps. Son anéantissement devient présence dans l'absence éternelle.

René AGOSTINI propose, après un article consacré à une pièce du dramaturge irlandais Synge, une traduction originale de *Cavaliers de l'Océan*, précédée d'une brève note sur sa traduction.

Cavaliers de l'Océan est un texte où se mêlent poésie, religion, philosophie et anthropologie. C'est, en réalité, une pièce de théâtre singulière, même unique en Europe occidentale, qui nous parle, par l'image d'une vieille mère irlandaise (réminiscence de la Mère Cosmique ?) en deuil de tous ses fils, de la fin (apparente)

de la Civilisation Celtique en Irlande, tout en affirmant et en confirmant sa perpétuation. Un jeune prêtre, personnage absent mais présent dans des discours rapportés, souligne, en fait, la présence d'une Tradition qui, semblant perdue, n'est qu'oubliée, s'est effacée devant une force plus grande, comme cela est arrivé dans bien des Civilisations, mais attend son heure... Synge lui rend hommage dans la simplicité, la profondeur et la richesse d'un texte qui culmine dans une vision de Maurya, la mère éplorée, un discours de remémoration qui est un Mythe d'Origine (souvent chanté et dansé dans les mises en scène) et une conclusion sur le deuil et la condition humaine.

Thérèse MALACHY, dans son article intitulé **«** Espace scénique, espace verbal dans le théâtre de Ghelderode », s'emploie à démontrer que, scénique, verbale et onirique, la flamboyance de la spatialité est la marque infaillible du théâtre du grand dramaturge belge. Représentées, évoquées par le récit ou encore par la sonorité hors scène, ses pièces, en effet, se jouent dans une symphonie d'espaces où le drame, inscrit dans le réel d'une histoire vécue, s'inspire de la peinture de la Renaissance et en particulier de celle de Brueghel. Mais, contrairement au maître flamand, Ghelderode choisit l'infini de l'art pour se consoler des limites du vécu.

Marie-Hélène DAVIES, dans sa contribution, nous rappelle que Georges Bernanos, habituellement romancier, surprit le monde du théâtre en écrivant, au moment de la Renaissance théâtrale en France, un drame tragique sur la condamnation à mort de seize Carmélites en 1794, durant la Terreur : *Dialogues des Carmélites*. Quoi de mieux que le théâtre pour montrer l'antagonisme de deux sociétés, la naissance et l'affirmation de la présence de l'une forçant la disparition de l'autre ? Le drame tragique, suivant la forme d'une chronique historique, simule la présence inexorable du destin. Les dialogues permettent de souligner la présence de divisions à l'intérieur du Château et du Carmel, de les ancrer dans l'esprit du XVIII^{e} siècle, et de les rattacher aux débats de la Révolution. Enfin, l'apport onirique de l'écriture – vocabulaire, images, suggestions – permet de faire sortir le djinn de l'inconscient de l'auteur, nourri de l'expérience vécue d'autres révolutions et d'autres répressions. Ainsi se dessine une image quasiment circulaire de l'Histoire, histoire laïque ou saintes Écritures.

Bernanos cherche Dieu – forgeron ou tanneur –, puis exprime le sentiment d'abandon de l'élu, d'absence du protecteur. S'imposent peu à peu à ses personnages l'humilité et l'acceptation de la voie prescrite dans un monde mystérieux où, par répétitions, l'existence mène au néant.

Claude VILARS note, dans un premier article, qu'en 1958 paraît *The Zoo Story*, écrite par Edward Albee. En 2007, l'auteur publie *Homelife*, afin de compléter la pièce initiale qui en devient le premier acte. Est née *At Home at the Zoo* (*La Maison et le Zoo*) (2009), qui complète et enrichit la première version. La pièce initiale se focalisait sur Jerry, un rejeté de la société, qui trouve en Peter, un étranger insipide, sa nécessaire opportunité pour accomplir son destin. Dans la version augmentée, qui devient le premier acte, Peter est placé sous l'emprise de sa femme qui le sort de son retranchement/absence afin de faire une mise au point sur leur couple. La nouvelle version s'ouvre à présent sur Peter dans sa « consistance » que

le public découvre au fil de cette confrontation. Au second acte, il n'est plus une opportunité pour Jerry, mais l'indispensable personnage capable d'accomplir son destin programmé. Quant à la pièce, elle se joue à présent avec la complicité du public.

Claude VILARS souligne, dans un second article, l'intérêt puissant qu'accorde Sam Shepard à la musique, ici au jazz, dans *Suicide in B-flat* (1976). Il le manifeste dans une pièce qui se saisit du postmodernisme pour inscrire une enquête sur un jazzman disparu. Il fait se côtoyer *be-bop* et *free jazz*. La performance jazzistique-verbale convie et associe les « harmoniques macabres » de musiciens venus pour jouer avec Niles, le célèbre musicien disparu, et poursuivre la mission inhérente à la musique qui « ne s'arrête jamais… continue de jouer même sans son patron ». Les instruments sont pourtant à l'arrêt, muets pour le saxophoniste et n'émettant que des sons au hasard de son archet pour la bassiste. Les enquêteurs ne peuvent se concentrer sur leur enquête et se sentent envoûtés et pris dans une « dimension » qui les détourne de la rationalité de leur mission – qui est de retrouver le corps du musicien disparu. Shepard interroge ici le sens de la musique qui soumet le musicien-créateur. La musique n'est pas sienne mais elle est celle dans laquelle une société, un auditoire se reconnaît : « […] Suis-je comme vous ? […] Tellement pareils que nous ne sommes même pas séparés. Pas même deux choses mais juste une. […] Indivisible. »

Edoardo ESPOSITO, dans son article, analyse la pièce en un acte *Douleur sous clé* (*Dolore sotto chiave*) du dramaturge italien Eduardo De Filippo (1900-1984), écrite en 1958 et qui a été montée pour la première fois en 1964.

La *fabula* de ce huis clos au déroulement tendu et angoissant consiste en un violent face-à-face entre un frère (Rocco) et une sœur (Lucia), qui se déchirent à propos d'un mensonge bâti à la limite du crédible. Rocco, ayant appris, au bout de près d'un an d'attente désespérée, que son épouse, qu'il croyait gravement malade et dans l'impossibilité de recevoir ses visites, était morte depuis longtemps et que la mise en scène de son infirmité avait été orchestrée par sa sœur afin de l'empêcher d'exécuter sa menace de suicide (« si Elena meurt, je me tirerai une balle dans la tête »), reproche vivement à celle-ci de l'avoir privé de faire son deuil et de vivre sa vie.

Les nombreux morceaux de texte cités permettent de suivre de près les arguments développés par ces deux personnages et tout particulièrement l'intensité et la complexité des sentiments d'amour de Lucia pour son frère. S'appuyant sur la notion de transfert de la psychanalyse ainsi que sur des données socio-historiques, cette étude propose une interprétation de cette mise en scène de la maladie qui consisterait à y voir l'instauration de l'emprise permanente de Lucia sur son frère et l'aboutissement de son appropriation *de facto* du rôle d'épouse.

Jacques COULARDEAU rappelle que Toni Morrison, lauréate du Prix Nobel de Littérature en 1993, n'a pas écrit pour le théâtre, mais que l'un de ses romans, *Beloved*, a été adapté pour le grand écran et est devenu un classique du cinéma, du cinéma noir (afro-américain), du cinéma féministe, parfaitement com-

parable à *The Color Purple* d'Alice Walker et Steven Spielberg. Le film de Jonathan Demme, qui date de 1998, est donc le sujet de cette étude.

Il y examine la présence et l'absence de l'esclavage, dans le récit lui-même, avec son absence pour tout spectateur individuel et collectif. Il est question d'un des drames historiques les plus horrifiques, un crime contre l'humanité. Il reste ainsi au plus près du film mais se déclare naturellement « dans l'impossibilité de donner à voir les images du film dont certaines sont d'une beauté extraordinaire ou d'une force totalement déroutante et parfois humainement choquante », précise-t-il. Il ajoute qu'il rappellera les circonstances ayant donné naissance au commerce d'esclaves transatlantiques dont nous avons tous connaissance et qu'il insistera sur les drames qui donnent aux images du film une force diabolique. Et, pour ce faire, il nous invite chez Baby Suggs, Sethe, Denver, Beloved, et Paul D. au 124 Bluestone Road…

Cécile CHAMAYOU-KUHN expose comment, dans la pièce de théâtre *Le Dernier Feu* (*Das letzte Feuer*) datant de 2008, l'auteure contemporaine de nationalité allemande Dea Loher (née en 1964) met en scène les habitants d'un quartier que l'on pourrait croire laissé à l'abandon. Une tragédie se produit dès les premières pages : un enfant de huit ans, Edgar, perd la vie parce qu'il est renversé par une voiture, laissant derrière lui un profond vide. Loher construit sa pièce autour de cette absence qu'elle traite tant du point de vue thématique que d'un point de vue esthétique.

Dans cette contribution, il s'agit de démontrer que la dramaturge fait advenir l'absence en tant que principe constitutif de son écriture dramatique. À cet effet, l'auteure de cet article s'appuie sur l'esthétique que Loher développe, cultivant la dialectique pour mieux mettre en regard les contraires. Par ailleurs, elle s'attache à la corporéité en tant qu'elle participe de l'absence. Enfin, la mise en perspective de réflexions métathéâtrales et métalinguistiques présentes en filigrane dans la pièce permet d'apporter un éclairage particulier sur la parole que Loher accorde à l'absence par le dialogue entre diverses expressions artistiques.

Hadj DAHMANE et Rabah HOUADEF soulignent que, à l'instar du théâtre au sens aristotélicien du terme, l'art de l'opéra dans le monde arabe est incontestablement un art d'emprunt. Cependant, il est à remarquer que le théâtre dans le monde arabe, depuis son apparition en 1847 au Liban, s'est étendu rapidement au reste des pays arabes. Aujourd'hui, des noms de dramaturges arabes sont de renommée mondiale : à l'image, entre autres, de Tawfiq al Hakim, écrivain, essayiste et dramaturge égyptien (1898-1987) ou encore de Saadallah Wannous, critique littéraire et dramaturge syrien (1941-1997). D'autres dramaturges du monde arabe ont choisi la langue française pour leur production théâtrale. Citons à titre d'exemple Kateb Yacine, écrivain, poète, romancier, dramaturge et metteur en scène algérien (1929-1989) et Wajdi Mouawad, écrivain, acteur, dramaturge libanais (1968). Le théâtre est désormais un art ancré dans la culture des pays arabes.

Ils observent, cependant, que l'art de l'opéra, quant à lui, n'a pas connu le même succès : le premier opéra sur le sol arabe a lieu en Égypte en 1871 et il a fallu attendre 2013, avec *El Nafas* (*Le Souffle*), de Tarik Benouarka, représenté au

Théâtre National d'Alger, pour voir un opéra joué en langue arabe. Ainsi, après un état des lieux, leur article aspire à chercher et à analyser pourquoi cet art peine à se développer dans cette région du monde. Ils signalent par ailleurs que, ces dernières années, bon nombre de pays arabes ont réalisé des constructions d'opéra, à l'instar de ceux d'Oman, de Dubaï, du Koweït, du Caire, d'Alger ou encore celui d'Arabie Saoudite : s'agit-il, ici, d'un pur phénomène de mode ou d'une réelle politique de développement ?

ATELIER D'ÉCRITURE

René AGOSTINI nous propose pour sa part une ouverture poétique intitulée « Le carnet de l'Absence », texte intense au terme duquel « s'éteint le bruit de la présence / d'argiles convulsées / poussières d'ancien chaos / promises au Feu de l'abîme / qui attend... ».

COMMENTAIRES ET RÉFLEXIONS

Maurice ABITEBOUL constate, dès l'abord : « On est pris quelquefois, dans certains milieux et depuis un certain temps – comme "réseaux sociaux", médias et autres organes de presse nous le rappellent quotidiennement –, d'une frénésie iconoclaste qui consiste à vouloir à toute force abattre les idoles (trop longtemps adorées ?), déboulonner les statues d'hommes célèbres (ou depuis trop longtemps célébrés ?), effacer de la longue mémoire des hommes les traces d'une présence désormais honnie. » Il poursuit, s'interrogeant avec malice : « Tentons une expérience en nous faisant l'avocat du diable, en jouant le jeu des "justiciers" de notre temps et en nous demandant, comme si la question avait la moindre chance d'être posée de manière crédible : Shakespeare était-il raciste, xénophobe, antisémite, colonialiste, sexiste ? Et donc, poussant notre raisonnement jusqu'à l'absurde : Shakespeare doit-il disparaître des bibliothèques et des enseignements universitaires ? Doit-on supprimer ses pièces de la programmation des théâtres ? Voire : faut-il fermer définitivement les portes du *Royal Shakespeare Theatre* à Stratford-upon-Avon – et licencier la troupe d'acteurs de la *Royal Shakespeare Company* ? » Mais poser ce genre de questions, n'est-ce pas *ipso facto* y répondre ?

Olivier ABITEBOUL résume ainsi son propos : « On ne peut pas se contenter de rechercher une représentation réussie, idéale ou parfaite, ni non plus toujours critiquer la représentation sous prétexte qu'elle serait un rêve, ou un mythe. Il vaut mieux chercher le véritable sens de la représentation qui est de ne réussir en fait que là où on ne l'attend pas. Elle n'est ni simplement *Vorstellung*, ni non plus *Darstellung*, mais dépassement de l'idéalisme et du réalisme. Elle n'est ni simplement traduction, ni non plus trahison, mais médiation entre le sensible et l'intelligible. Elle n'est ni simplement reproductive, ni non plus seulement représentative, mais plutôt production et *présentification*. Enfin elle n'est ni simplement

substitution, délégation, ni non plus prisonnière de ses paradoxes, mais elle ne prend son sens véritable que dans un au-delà d'elle-même : l'auto-représentation comme représentation de l'irreprésentable. Tel est sans doute le sens profond de la représentation réussie, tant dans le domaine gnoséologique qu'esthétique ou politique : non pas représenter la réalité, mais *se présenter elle-même*, car la représentation est toujours décalée par rapport à la réalité qu'elle est censée reproduire à l'identique. *Une représentation réussie est une représentation qui parvient à dépasser l'effet de répétition pour se présenter elle-même*. »

VU SUR SCÈNE & ADAPTATIONS ET MISES EN SCÈNE RÉCENTES

Dans sa contribution, **Marc LACHENY** fait un état des lieux des adaptations et mises en scènes récentes de Johann Nestroy en France (2002-2016), dont le théâtre comique et satirique est largement redevable au vaudeville français du XIX^e^ siècle. Après avoir rappelé les grandes étapes de la réception de Nestroy en France de la fin du XIX^e^ à la fin du XX^e^ siècle, l'auteur revient sur l'adaptation et les mises en scène du *Talisman* par Stéphane Verrue (2002-2004), puis sur les mises en scène françaises les plus récentes du *Talisman* (2013-2016), dans lesquelles se fait jour le rôle central des troupes amateurs.

Il reste maintenant à souhaiter que Nestroy soit davantage traduit et joué, et qu'il gagne ainsi en notoriété en France. Cela pourrait se produire notamment si un grand théâtre ou un metteur en scène de renom venait à s'emparer de son œuvre pour la jouer sur une scène importante.

Marine DEREGNONCOURT, dans cet article, s'intéresse à la création *A Falta que nos move* (*Le manque qui nous meut*) de Christiane Jatahy. Depuis 2002, les créations hybrides de cette autrice, metteure en scène et cinéaste carioca se situent sur une « ligne ténue entre réalité et fiction ». En 2005, *A Falta que nos move* est tout d'abord une création scénique qui est, durant trois ans, présentée dans de nombreux festivals brésiliens et européens. Ensuite, en 2008, *A Falta que nos move* devient un long métrage documenté tourné en treize heures au sein duquel l'entre-deux théâtre / cinéma génère une tension radicale entre la réalité et la fiction. Cette expérience filmique se situe à la frontière avec la télé-réalité. Comment Christiane Jatahy procède-t-elle ? Quelle est sa manière de travailler avec les acteurs pour en arriver à brouiller les rapports entre les personnes physiques et les personnages fictifs ? Comment un vrai parti pris esthétique et dramaturgique apparaît-il ? Comment le cinéma influence-t-il le théâtre et vice versa ? C'est précisément à toutes ces questions que souhaite répondre cet article.

NOTES DE LECTURE

Marc LACHENY commente *Ferdinand Raimund et le renouvellement de la féerie viennoise* (Berne *et al.*, Peter Lang, 2021) de Fanny Platelle, toute première monographie en langue française consacrée à l'œuvre de Ferdinand Raimund

(1790-1836), l'un des trois grands noms – avec Franz Grillparzer et Johann Nestroy – du théâtre autrichien du XIX^e^ siècle. Dans cet ouvrage volumineux appelé à faire date, l'autrice analyse en détail la manière dont Raimund reprend, s'approprie et transforme les conventions de la « féerie » (*Zauberspiel*) viennoise, en conférant à ses pièces une dimension à la fois littéraire, morale et sérieuse.

Marie-Hélène DAVIES rend compte de *Men and Masks, a Study of Molière* (republié en 2019 sur Open Books) du regretté Jeffrey Lionel Gossman (1929-2021), ouvrage dans lequel l'auteur « voulut réaffirmer la modernité de Molière, psychologue et sociologue, pour le monde actuel en plein bouleversement », sans omettre l'influence de Molière au sein de la littérature européenne. M.-H. Davies rend ensuite un hommage parfaitement mérité à Gossman, qui fut le collègue de Barthes, de Derrida ou encore de Goldmann à l'université Johns-Hopkins de Baltimore, avant de rejoindre la prestigieuse université de Princeton.

Maurice ABITEBOUL commente la 14^e^ réédition des *Figures de style* (Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2020) d'Henri Suhamy, ouvrage classique incontournable aussi bien pour nos collègues que pour le public étudiant.

Maurice ABITEBOUL rend également compte de *Shakespeare et l'Europe, quatre siècles de mémoire vivante* (Paris, La Nouvelle Librairie, 2020), autre ouvrage d'Henri Suhamy, éminent spécialiste de Shakespeare. Ce livre ouvre « pour tout esprit curieux des pistes de recherche nombreuses » qui « ne peuvent que susciter chez tout lecteur un légitime désir d'approfondissement – auquel Henri Suhamy répond, avec talent et compétence, dans chacun des ouvrages qu'il a déjà publiés sur Shakespeare ».

Maurice ABITEBOUL commente, enfin, *Rimbaud sur d'autres horizons* (Paris, L'Harmattan, 2020) de Michel Arouimi, qui examine d'une part « Rimbaud dans le théâtre de Maeterlinck », d'autre part « Rimbaud dans le théâtre de Claudel ». L'auteur produit ici un essai stimulant que liront avec intérêt « les amoureux de Rimbaud et des deux fervents dramaturges qu'il a inspirés ».

Par l'analyse des nombreux cas étudiés ici pour leur caractère emblématique, depuis la comédie italienne du *Cinquecento* jusqu'aux écritures dramatiques les plus contemporaines, ce nouveau numéro de *Théâtres du Monde* aura tenté de donner une idée précise de la fécondité des liens entre présence et absence au théâtre.

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

ÉTUDES SUR
PRÉSENCE ET ABSENCE
AU THÉÂTRE

ÊTRE OU NE PAS ÊTRE… PRÉSENT

Le thème donné pour ce nouveau *Cahier* peut laisser perplexe un moment et je me suis demandé si ces « absences ou présences » au théâtre me concernaient personnellement en tant que spectateur. Certes, pour quelqu'un qui aime voir une comédie, une tragédie, une tragi-comédie ou une pièce de boulevard, ne pas avoir assisté à une représentation qui a séduit de nombreux spectateurs est, sinon une faute, du moins un regret sans fin. Puis il m'est revenu de tristes réactions que quelques connaisseurs ont dû vivre également, à savoir quitter à l'acte I, avec bruit et fureur sous les regards hargneux du public, une pièce massacrée par son metteur en scène ; partir ainsi peut paraître impoli, voire grossier, mais cela permet néanmoins de ne pas avoir à applaudir à la fin du massacre le metteur en scène (qui ne tient qu'à se faire un renom de crainte de n'être plus, et cela au détriment du dramaturge souvent voué aux gémonies) et à blesser des acteurs mal dirigés qui, néanmoins, reviendront sur scène plusieurs fois sous les applaudissements d'un public ignorant.

Il ne s'agit pas ici de faire comme Kenneth Tynan, célèbre critique de théâtre pour divers journaux entre 1952 et 1963, dont *The Observer*[1], qui ne se contentait pas de tourner en ridicules certains acteurs ou metteurs en scène qui dénaturaient le théâtre anglais et ses œuvres, mais se gaussait cyniquement d'une vague de nouveaux dramaturges qui commencèrent à envahir la scène de pièces qui remettaient en question le théâtre classique aussi bien dans sa forme et ses thèmes que dans ses intrigues. Paul Johnson, qui, dans un ouvrage intitulé *« 13 » Intellectuals*, accorda une place à Tynan, dit de lui : « Il devint une autorité dans le théâtre londonien qui le considérait avec crainte, peur et haine.[2] » En effet, s'il est vrai qu'il s'opposait à toute censure, Tynan se montrait sévère et provocateur, parfois avec raison, et il avait ses bêtes noires comme Ionesco, Pinter et Beckett, entre autres dramaturges d'une nouvelle vague théâtrale[3]. Nous reviendrons sur ses jugements et commentaires plus loin, mais commençons par la naissance du théâtre s'il est possible de l'établir, ou plutôt sur ses origines.

Ainsi que l'aurait dit Alexandre Vialatte, le théâtre remonte à la plus haute antiquité, ce que Vito Pandolfi, historien et spécialiste de l'art dramatique, n'aurait

[1] Quand Laurence Olivier, qui venait en 1963 d'être nommé premier directeur de la National Theatre Company, prit, sur les conseils de son épouse, Kenneth Tynan comme directeur littéraire, celui-ci quitta *The Observer*. Entre autres activités, il avait aussi été chroniqueur entre 1958 et 1960 pour le *The New Yorker*,

[2] Johnson, Paul, *"13". Intellectuals* (Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1988), p. 324–330 : « He became a power in the London theatre, which regarded him with awe, fear and hatred. »

[3] Voir Kenneth Tynan (1927-1980), *A View of the English Stage* (St Albans, Paladin Frogmore, 1976). Cet ouvrage comprend tous ses articles de 1944 à 1965, ainsi qu'une introduction et, pour clore, un discours fait à la Royal Society of Arts en 1964.

pas contredit[4]. Certes, on pourrait considérer que, dès que l'être humain put accompagner de la parole ses gestes et ses actes, et cela à l'intention d'un de ses semblables, et échanger quelques mots avec lui, le spectacle naquit, d'autant plus que d'autres êtres pouvaient, pour une raison ou pour une autre, les regarder et les écouter. Aujourd'hui encore, la rue ou le boulevard, par exemple, sont parfois la scène d'un spectacle inattendu où l'on voit, si l'on s'arrête un instant, de brèves comédies ou tragi-comédies. Mais dans ce cas le spectateur, s'il est poli, sort avant la fin de l'acte et s'éloigne (les tragédies sont plus rares et réservées à la maréchaussée).

De la baraque (*skènè*) à la scène (l'*orchestra*)

Avant d'aborder le thème proposé, il semble nécessaire de rappeler ce que l'on entend par « théâtre » car ce terme a divers sens. Emprunté au latin *theatrum*, « lieu de représentation », il renvoie également au « public » et à la « scène », car il est aussi dérivé de *thea*, « action de regarder », « vue, spectacle, contemplation ». C'est au XIV^e^ siècle, avec les spectacles profanes, que ce mot commença à être appliqué au lieu ou à la salle où se donnent les représentations, et où viennent les spectateurs. Mais avec le temps ce terme est arrivé à désigner également l'œuvre d'un dramaturge et il est courant de parler d'une « pièce de théâtre », et même, depuis le XVIII^e^ siècle, d'un « coup de théâtre », à savoir d'un événement inattendu dans une scène et plus tard dans la vie même[5]. Mais, par présences et absences, ce qui nous intéresse ici n'est pas simplement le théâtre en tant que salle de spectacle ou la façon dont les dramaturges emploient la scène et, dans une certaine mesure, dictent aux acteurs leurs mouvements, déplacements, gestes et expressions de leurs sentiments, mais aussi toutes les personnes au cours de l'histoire qui, d'une façon ou d'une autre, ont joué un rôle dans le théâtre au sens large en le servant ou en le fuyant.

Vito Pandolfi était un de ses serviteurs et, s'il évoqua ou étudia les théâtres peu connus des Européens comme ceux du Japon, de l'Inde ou de la Perse, pour lui, la Grèce antique semblait être le berceau du théâtre, certes non pas tel que nous

[4] Vito Pandolfi (1917-1974) est né à Forte dei Marmi en Toscane. Après des études à l'Académie d'art dramatique de Rome et un diplôme, il devint metteur en scène de théâtre, écrivit de nombreux ouvrages sur l'art dramatique, en particulier la Commedia dell'arte, et surtout publia une « Storia universale del teatro drammatico ». Cette œuvre monumentale en cinq volumes allant des origines du théâtre jusqu'aux années 1960, traduite en français et revue par son auteur, fut publiée sous le titre *Histoire du théâtre* (Paris, Marabout Université, 1964-1969). Vito Pandolfi fut également professeur de l'histoire du théâtre à l'Université de Gêne, directeur du Teatro Stabile de Rome (1964-1969), et il dirigea même deux films.

[5] Voir le *Dictionnaire de la langue française* (Paris, LE ROBERT, 1992), tome 2, p. 2113-2114.

le connaissons aujourd'hui sous la forme d'une grande salle avec ses sièges, ses éclairages, ses acteurs attendant dans les coulisses et sa scène cachée par un rideau qui, une fois levé ou écarté, révèle un décor réaliste ou abstrait selon le metteur en scène ou l'auteur de la pièce. Si l'on en croit le *De Architectura* de Vitruve[6], le théâtre grec avait alors la forme d'un demi-cercle constitué de gradins à ciel ouvert où s'installaient les spectateurs ; la scène, où jouaient les acteurs, était une estrade surélevée entre les deux extrémités de ces gradins qui étaient jointes par un mur ; *l'orchestra*, où le chœur, évoluait autour de l'autel, se trouvait en bas des gradins dans l'hémicycle.

Divers chercheurs au cours des temps remirent en question cette architecture pour le théâtre grec mais aussi latin. Raphaël Dreyfus, dans son introduction aux *Tragiques grecs*, remarque que, si les documents, aussi bien exégétiques qu'archéologiques, ne manquent pas sur les théâtres grecs et latins en tant que monuments, ils « se réfèrent à des époques postérieures à la floraison de la grande tragédie »[7]. On commence à avoir des connaissances à partir du IV^e^ siècle avant notre ère et surtout lorsque des archéologues découvrirent l'existence d'un *orchestra* parfaitement circulaire et d'un bâtiment haut de quatre mètres, ce qui remettait en question l'existence d'une estrade servant de scène et l'architecture selon Vitruve. Rappelons que ce dernier était romain et qu'il vécut au dernier siècle avant notre comput, alors que les études historiques et les travaux de recherches sur le terrain demeuraient superficiels et ancrés dans des temps qui leur étaient proches.

À l'époque moderne, la plupart des archéologues considèrent que la scène primitive n'était pas une estrade mais une construction mouvante en bois, c'est-à-dire une baraque (la *skènè* en grec) qui servait de coulisses où les acteurs s'habillaient ou changeaient de tenue et de masque ; au cours de la pièce, ils y entraient et en sortaient pour jouer des personnages différents et cela dans l'*orchestra*, c'est-à-dire le chœur ou la scène. Pour d'autres archéologues, si l'on s'en tient à la scène, il faudrait parler d'une baraque plate-forme un peu plus haute et limitée en arrière par un mur comportant trois portes. C'était là où les acteurs jouaient. Ils passaient par la porte centrale s'ils venaient du palais, du temple ou de lieux censés être au cœur de l'action. Les personnages venant de l'extérieur entraient dans l'*orchestra* par l'un des deux couloirs creusés à chaque extrémité des gradins et de la scène. Ceux sortant à gauche (côté jardin dirions-nous) venaient de l'intérieur des terres, ceux à droite (côté cour) de la côte.

En outre, il existait une machinerie d'engins divers pour créer des effets scéniques (spéciaux dirait-on aujourd'hui), par exemple un genre de nacelle pour faire voler ou descendre des personnages représentant des divinités ou des spectres.

Les acteurs, au nombre de deux dans les premiers temps puis de trois à l'initiative de Sophocle, en portant un masque et un costume qui définissaient leurs

[6] Voir Vitruve (naissance vers 90 av. notre ère et décès vers 15 av. notre ère), *De Architectura*, livre V.

[7] Voir Raphaël Dreyfus, « Introduction générale », in : *Tragiques grecs Eschyle Sophocle* (Paris, Gallimard, 1967), p. XIX-XXXI.

titres ou leurs fonctions, pouvaient jouer plusieurs rôles différents, nous l'avons dit, dont ceux de femmes. Par la suite, les femmes furent longtemps exclues des théâtres car la religion et les mœurs le leur interdisaient. Cette exclusion des actrices cessa en Franceau XVII^e^ siècle[8] et il faudra attendre le XVIII^e^siècle pour que, dans d'autres pays, les autorités, les dramaturges et les théâtres acceptent l'entrée en scène de femmes.

Pendant un temps, ce fut le *Chœur* qui, en entrant, introduisait le cadre et le thème majeur de la pièce et, en sortant, y mettait fin. Mais dans la plupart des tragédies connues, un prologue précédait le *Chœur*. Le *Coryphée*, souvent l'auteur lui-même, l'énonçait, s'adressait ensuite au *Chœur* ou, dans certains cas, aux personnages, et mettait fin à la pièce[9].

Les entrées et sorties des acteurs leur étaient en général indiquées dans le texte même de leur rôle ; ainsi, par exemple, le personnage disait à haute voix avoir une raison de quitter la scène ou justifiait son retour, ou encore annonçait la venue d'un autre personnage selon le déroulement de l'action.

Il ne s'agissait pas, à proprement parler, de conseils ou d'instructions imposés par un metteur en scène, mais d'insertions par l'auteur dans son texte de quelques mots indiquant aux acteurs quels devaient être leurs comportements, leurs gestes, leurs sentiments et la tonalité de leur voix selon l'intrigue de la pièce. Ainsi, en usant de didascalies dites « internes »[10], le dramaturge indiquait selon le genre de pièces aux acteurs de quitter la scène ou d'annoncer une arrivée, une visite impromptue, une invitation, mais aussi, selon le thème dominant, une intrusion soudaine, et en particulier, dans les tragédies, une exclusion, voire même un meurtre ou une guerre.

Les Perses d'Eschyle

Si le théâtre grec en tant que lieu de spectacle vient d'être survolé, les acteurs sont absents et les spectateurs également. Nous choisirons donc un dramaturge et une tragédie dignes des lecteurs s'ils sont encore attentifs (on s'endort parfois dans son fauteuil quand un livre ou une pièce de théâtre est fade) et tente-

[8] Quelques actrices italiennes ou espagnoles ont laissé leurs noms à cette époque ; à partir de 1660, lors du rétablissement de la royauté en Angleterre avec Charles II, le théâtre renaquit et quelques actrices se firent remarquer, Elizabeth Barry, Susanna Verbruggen (née Percival, alias Susanna Mountfort) et surtout Nell Gwin (1650-1687), une des maîtresses de Charles II. Molière, en particulier, attacha beaucoup d'importance à avoir des actrices pour jouer les rôles féminins dans ses pièces (voir plus loin).

[9] Voir Vito Pandolfi, *Histoire du théâtre*, *op. cit.*, tome 1, p. 10-184.

[10] Lise Michel, « La didascalie ou les Pratiques du théâtre aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles », *Acta fabula*, vol. 11, n° 3, Notes de lecture, mars 2010, URL : http://www.fabula.org/revue/document5536.php, page consultée le 25 avril 2020. Voir Véronique Lochert, *L'Écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles*, Genève, Droz, « Travaux du Grand Siècle », 2009.

rons de montrer comment le dramaturge indiquait au Coryphée, au Chœur ou aux acteurs à jouer ou occuper la scène. Pour cela nous aborderons une tragédie de la Grèce antique et nous prions les latinistes de nous pardonner de ne pas leur offrir également une pièce car, si les théâtres latins où les spectacles se déroulaient étaient très différents des théâtres grecs par leur structure et les thèmes des tragédies qui y étaient données, il demeure que le jeu des acteurs restait proche dans sa forme de celui mis en scène chez les Grecs.

Eschyle, avec *Les Perses*, ne donne pas seulement une tragédie ancrée dans l'histoire, mais aussi l'image d'un auteur qui fut impliqué dans les affrontements entre la Grèce et la Perse au cours des guerres médiques qui durèrent plus d'une décennie (il combattit lors de la bataille de Marathon)[11], et aussi celle d'un philosophe qui montre la folie des hommes et mesure les maux et les dégâts que les guerres entraînent. En un mot, il nous rappelle que le théâtre n'est pas seulement un divertissement. Rappelons brièvement l'épisode de la guerre qui opposa la Grèce à la Perse et inspira cette tragédie. En septembre 480 avant notre comput, le roi Xerxès de Perse, qui venait d'envahir la Grèce et de mettre à sac Athènes[12], espérait la conquérir entièrement. Constituée alors de cités-États, la Grèce s'efforça de repousser les Perses sur terre mais son armée perdit son arrière-garde aux Thermopyles lorsqu'elle tenta de couper la route aux troupes adverses. De son côté, le roi Xerxès chercha une bataille décisive et fit entrer ses navires dans le détroit de Salamine où la flotte grecque, profitant de l'étroitesse du chenal, détruisit un nombre important de bateaux perses. La guerre durerait encore une année avant que les Perses ne fissent retraite et ne fussent vaincus à Platées, ce qui mit fin au rêve de conquête. Eschyle situe le thème de sa pièce vers 480 avant notre ère, en Perse, à Suse, semble-t-il, la capitale du royaume, et non en Grèce[13]. Avoir ainsi choisi de présenter des acteurs jouant le rôle de Perses qui venaient d'être vaincus à Salamine était une idée de génie qui ne pouvait que renforcer la fierté et le sentiment de triomphe des Grecs.

« Les Perses sont partis pour la terre grecque ; / restent ceux-ci qu'on appelle les Féaux, les gardiens du splendide palais d'or… », dit le Coryphée au tout début de la pièce et l'on peut imaginer, à cet instant, qu'il montre de la main ces hommes censés veiller sur le pays (certainement des membres du Chœur). Il ajoute que, si la force de l'Asie est derrière son maître, le roi Xerxès, aucun messager ni cavalier n'est revenu à Suse. Cette absence de nouvelles l'inquiète d'autant plus que son cœur, dit-il, « trop prophète de malheur, / s'en tourmente déjà » (p.17)[14]. Il

[11] Ces dates sont approximatives et ne tiennent pas compte des hostilités entre les États grecs et perses qui duraient depuis le début du v^e^ siècle avant notre comput.

[12] Voir R. Dreyfus, *op. cit.*, p. 5. Eschyle se garde bien de mentionner ce fait dans sa pièce tout comme il n'évoquera pas la défaite de Marathon.

[13] Cette tragédie ne sera présentée qu'en 472 avec comme Coryphée Périclès qui avait financé le Chœur.

[14] Nous mentionnerons les pages de la pièce dont nous citons des vers (voir R. Dreyfus, *op. cit.*, sc. I).

décrit les absents, les troupes de terre et de mer, mais souligne qu'en Perce les parents et les femmes « comptent les jours, / tremblent de la durée du temps », sentiment que les spectateurs pouvaient comprendre sinon partager. Le Chœur fait échoaux paroles du Coryphée, vante les forces de l'armée royale et croit que son maître, le roi, précipite sur les lanciers grecs « l'archer Arès » (Strophe 2), mais ensuite il dit : « … les fourbes ruses d'un dieu, quel mortel y échappe ? » (Strophe 3). Le public devait alors comprendre qu'Arès, le dieu de la guerre, avait changé de camp et s'était retourné contre les Perses (p. 19).

Le Coryphée reprend la parole, demande aux Perses de songer au sort du roi Xerxès et annonce soudain l'arrivée de la Reine, veuve de Darius et mère du jeune roi ; il se prosterne alors et demande à tous de l'accueillir avec les paroles d'hommage. En ce sens, il se comporte comme un metteur en scène. La Reine justifie son entrée et exprime son angoisse car Xerxès n'est pas de retour. Elle s'entretient alors avec le Coryphée et décrit ses « phantasmes nocturnes », dont un l'avait profondément troublée : son fils tombait et Darius, son père, près de lui, le plaignait ; en outre, Xerxès déchirait ses vêtements. Néanmoins, dit-elle, en cas d'échec, « il n'en devra pas compte au peuple / et, pourvu qu'il soit sauf, restera maître du pays » (p. 21-24). À n'en pas douter, ces rêves effroyables ne pouvaient que frapper les spectateurs, aussi Grecs qu'ils fussent.

Le Coryphée s'efforce de la rassurer mais répond à ses questions de façon inquiétante ; il annonce alors qu'un homme accourt, reconnaissable, dit-il, comme un Perse (peut-être à voir son costume), qui « apporte quelque certitude bonne ou mauvaise », un Messager qui entre en scène. Arrivé, il annonce que la terre de Perse s'écroule et que « toute l'armée barbare a péri » (p. 25). Le public remarquera qu'il use d'interjections pour exprimer les malheurs et la mort de toute l'armée ; le Chœur, qui remplace à cet instant le Coryphée, fait de même, exprimant ainsi la douleur de la population perse, et dialogue avec le Messager qui nous apprend l'échec de la flotte à Salamine. La Reine s'est tue un moment, mais à la pensée des femmes « veuves ou solitaires », elle intervient, et le Messager la rassure en lui annonçant que Xerxès est vivant. Néanmoins, il ne va cesser ensuite d'annoncer des défaites et des échecs, d'abord sur terre, puis sur mer. La Reine apprend ainsi qu'Athènes n'a pas été dévastée, puis elle interroge le Messager sur le combat entre les deux flottes et, là encore, l'échec fut si flagrant que le Messager déclare qu'il lui faudrait dix jours pour dénombrer la somme de leurs malheurs. Xerxès « devant cet abîme de maux […] déchira ses vêtements » et, commandant son armée de terre, « se précipita dans la déroute. » Les troupes à pied perdirent un grand nombre d'hommes jeunes, dont certains moururent de soif et de faim. Omettant bon nombre de « ces malheurs dont un dieu accabla les Perses », le Messager s'en va et la Reine se retrouve avec le Coryphée et quitte la scène pour, dit-elle, prier les dieux et offrir une oblation « à la Terre et aux morts », tout en espérant le retour de son fils (p. 27-34). Le Coryphée et le Chœur constatent les effets de la guerre au point que le Chœur déclare « La puissance royale n'est plus ». La Reine réapparaît alors en disant qu'elle ne voit « les dieux qu'adversaires » et qu'elle désire abreuver « le sol d'hommages aux dieux souterrains » (p. 36-37) :

Voilà pourquoi je reviens, sans char ni faste,
de mes demeures jusqu'ici
apporter au père de mon fils
ces libations qui apaisent les morts…

Elle versera donc sur le tombeau de Darius ses libations et incite le Coryphée et le Chœur à entonner leurs hymnes ; ils en appellent alors au roi défunt, le prient de paraître « en haut du faîte de [son] tertre ». L'Ombre de Darius, incarné probablement par l'acteur qui avait joué le rôle du Messager, remonte à la lumière et s'inquiète de voir son épouse pleurer et sa ville souffrir ; il explique qu'il lui a été difficile de venir car « les déités souterraines sont plus aptes à nous prendre qu'à nous rendre ». Un échange de propos s'établit alors entre lui, la Reine et le Coryphée.

L'Ombre de Darius apprend les erreurs stratégiques de son fils et déclare qu'il ne faut pas songer à guerroyer de nouveau en Grèce. Dans un long monologue de fin adressé aux Perses, mais aussi aux humains, Darius donne une leçon morale et philosophique dont quelques vers méritent d'être cités ici :

Les monceaux de morts durant trois générations
signifieront muettement aux hommes
qu'un mortel ne doit pas se vouloir trop haut.
L'orgueil en fleur a pour fruits des épis de crime
dont on n'engrange, aux moissons, que des pleurs (p. 45).

Sur ces sages paroles, Darius dit à la Reine d'aller au-devant de son fils et de l'apaiser car il n'écoutera qu'elle, et L'Ombre disparaît alors ; la Reine, rongée par le chagrin, se retire aussi en espérant rencontrer son fils pour lui donner une parure digne d'un roi car il s'agit de ne pas le trahir (p. 46).

Le Chœur reprend alors l'histoire de la Perse et de ses heures de paix et de gloire sous le règne de Darius, Eschyle prenant soin d'omettre la défaite des Grecs à Marathon en 490 avant notre comput. Dans son Épode, le Chœur constate que « les dieux ont clairement changé cela » et que les Perses subissent les conséquences de la guerre. Entre alors Xerxès (p. 47) qui, dans ses premiers mots, déplore n'être pas décédé avec ses guerriers. Le Coryphée attribue au destin mais aussi à son roi la mort de la jeunesse pour emplir de Perses l'Hadès et il ajoute que « l'Asie est affreusement tombée sur les genoux ». La fin de la pièce est un dialogue lyrique entre le Chœur, qui représente les anciens, mais aussi tous les Perses morts et vivants, et Xerxès qui dit être le fléau de son peuple. Une fois les fautes et les douleurs reconnues, Xerxès se sentant sans défenseurs ordonne au Chœur de se rendre au palais et, pour lui plaire, de se lamenter, de couper les poils blancs de sa barbe, de déchirer sa tunique et de passer par la ville pour gagner le palais. Ainsi, peut-on penser, s'achevait la pièce et les acteurs sortaient de l'*orchestra* en procession (p. 55-57).

Quand le théâtre quitte la scène

L'Ombre de Darius nous inciterait à réveiller d'autres revenants qui apparaissent dans des tragédies ou tragi-comédies plus proches de nous dans le temps, mais nous ne doutons pas que les spectres chez Shakespeare ou la statue du *Festin de Pierre* de Molière feront l'objet d'une étude dans ce *Cahier*. Néanmoins, la défaite de la Perse que nous venons d'aborder incite à évoquer un événement qui a profondément marqué le théâtre en Europe : la chute de l'Empire romain d'Occident en 476 de notre ère, qui mit en lumière un sujet que Vito Pandolfi n'a pas abordé dans ses travaux, à savoir l'importance des dialectes vernaculaires qui régnaient dans les pays européens et évoluèrent au cours des invasions et des guerres jusqu'à ce que s'imposent des langues officielles qui, dans les premiers temps, ne furent parlées que par les classes supérieures des royaumes, duchés, principautés et autres États. En outre, la chute de l'Empire ne fit que renforcer le christianisme, reconnu par Gratien comme religion officielle de Rome en 380 de notre ère, et à l'implanter profondément en Europe occidentale. Le latin marqua alors à divers degrés de ses empreintes les parlers locaux au point d'imprégner les langues dites romanes, mais aussi germaniques et celtes. L'anglais, par exemple, naquit de peuples germaniques tels que les Angles et les Saxons, mais plus tard cette langue fit aussi des emprunts aux Vikings, ensuite aux Normands avec Guillaume le Conquérant, et aussi à l'ancien français qui évolua du bas latin au gallo-roman, et ensuite aux langues d'oïl.

Dans sa chute, l'Empire romain entraîna le théâtre qui quitta la scène et disparut de la culture occidentale pendant quelque six siècles car la religion chrétienne condamna les pièces antiques non seulement parce qu'elles étaient violentes et obscènes, mais aussi parce qu'elles présentaient des dieux païens. En outre, les guerres et les invasions occupèrent les esprits différemment et, dans les provinces, les spectacles se résumèrent à des représentations montées par des saltimbanques, des acrobates et même des montreurs de combats d'animaux…

Tout comme le théâtre, la mythologie grecque et latine fut un temps ignorée, mais grâce aux monastères, aux couvents et surtout aux collèges et universités qui se développèrent à partir des XI^e^ et XII^e^ siècles, l'étude des langues antiques se répandit en Europe occidentale. Il en resta des traces profondes qui réapparurent à la Renaissance, en particulier en Italie au *quattrocento* et, plus généralement, grâce à une autre « machine » qui allait bouleverser l'écriture, à savoir l'imprimerie. L'étude du grec et du latin donna également naissance à des traductions nouvelles qui eurent par la suite une forte influence en Europe sur les dramaturges et sur leurs œuvres.

Le Jeu d'Adam

Le Moyen Âge a souvent été jugé être un siècle obscur qui aurait ignoré, entre autres arts, le théâtre, or il n'en fut rien même si les œuvres qui dominèrent

alors eurent dans un premier temps un caractère liturgique, puis s'en écartèrent. Les spectacles populaires demeurèrent et prirent des formes différentes selon les thèmes choisis ou improvisés. Divers genres de représentations et de sujets se répandirent dans les villes et les communes. Ainsi les *Mystères*, pièces qui portaient sur le *Nouveau Testament*, les miracles du Christ ou d'autres figures bibliques, se jouaient lors des fêtes religieuses sur les parvis des cathédrales et leur représentation en France, par exemple, était sous la coupe des Confrères de la Passion. Malheureusement, peu d'œuvres nous parvinrent intégralement.

En 1854 cependant, fut découvert un drame anglo-normand composé entre 1150 et 1170, sous le règne de Henri II Plantagenet et d'Aliénor d'Aquitaine, la première pièce de théâtre (ou « *Jeu* », mot qui signifie « drame ») écrite en français par un clerc certainement, *Le Jeu d'Adam*. Cette découverte laisse à penser que d'autres pièces devaient avoir existé, mais qu'elles ont disparu ou se trouvent perdues dans quelque grenier. Si *Le Jeu d'Adam*, drame liturgique, s'accompagne de chants religieux en latin, les dialogues entre les personnages sont en français ; en outre, cette pièce qui s'inspire de l'*Ancien Testament* se divise en trois actes, dirions-nous aujourd'hui, la faute d'Adam et d'Ève, le crime de Caïn et enfin la dernière séquence, malheureusement incomplète, le défilé des Prophètes annonçant l'Apocalypse ou la Parousie. C'est une œuvre remarquable à divers titres car elle est en vers octosyllabiques à rimes plates et accompagnée de didascalies en latin qui concernent non seulement les personnages, leurs tenus et leurs gestuelles, mais aussi le lieu où jouer la pièce.

Pour revenir au sujet de cet essai, à savoir *Présence et Absence*, nous nous intéresserons seulement au passage le plus connu, celui du péché originel. Il se peut que la lecture qui en sera faite blesse certains lecteurs et nous implorons leur pardon. Au début de la scène du Diable, ou du serpent, avec Ève, une personne manque (ou semble être absente), Dieu, qui néanmoins entend et voit tout[15]. Nous ne retiendrons donc ici que des passages qui concernent notre sujet. Ainsi au début, après avoir essayé sans succès de convaincre Adam de manger le fruit interdit et jugé que c'était un rustre, le diable entre en scène pour tenter de séduire Ève :

Diab. – Eva, ça sui venu a toi.
Eva - Di moi, Satans, et tu por quoi ?
Diab. – Je vois querant ton pro, t'onor.
Eva. – Ce doigneDieus !

Le diable – Ève, me voici venu à toi.
Ève. – Et pourquoi, Satan, dis-moi ?
Le diable – Je cherche ton bien et ton honneur.
Ève – Que Dieu nous les accorde !

[15] Les noms des personnages étaient en latin et sont mis en français ici. Dans la pièce, Dieu est nommé *Figura* car il y avait encore des interdits religieux et l'on n'aurait jamais fait de Lui un simple personnage.

C'est l'absence d'Adam qui importe ici et dont le diable profite pour convaincre Ève qu'il veut son bien. En un sens, il cherche à tromper Adam comme s'il voulait faire de la jeune femme sa maîtresse. Il déclare à celle-ci vouloir la rendre heureuse et lui demande avec insistance de garder le secret et de tenir sa promesse. Il s'efforce de la séduire, lui dit qu'elle a « été à bonne école » et vante ses qualités. Dans ce passage, l'auteur s'écarte de la Bible et n'hésite pas à donner libre cours à son imagination ou à évoquer les règles sociales du mariage à l'époque médiévale ; le diable remet alors en question l'autorité de l'époux sur sa femme pour flatter Ève et gagner sa confiance, époux qu'il juge « trop fou », ce que corrige Ève en jugeant celui-ci « un peu rude », et ensuite un étrange dialogue s'établit ; si Adam est « très noble » pour Ève, c'est « un vilain serf » pour le diable qui voit en Ève un « être faible et tendre », une femme « plus blanche que le cristal, que la neige qui tombe sur une glace unie » ; en un mot, le Créateur a fait « un couple mal assorti » (« Mal copule en first li criators », dit le texte en français), Ève est « trop tendre et lui trop dur ».

Elle dit alors au diable de parler haut, car Adam est loin et n'entendra mot. Le diable parvient à la convaincre en lui faisant croire qu'Adam et elle seront pareils à leur Créateur : « Vous serez avec Dieu, sans faiblesse, ses égaux en bonté, ses égaux en puissance. Mange le [fruit] ; n'aie aucune crainte. Différer serait un enfantillage. » Le diable montre le fruit sacré à Ève que sa vue seule impressionne et il lui répète que s'ils le mangent ils seront les égaux de Dieu. Sur ces mots, il quitte la scène et retourne en enfer, alors qu'arrive Adam. Cette sortie et cette entrée sont dictées par une didascalie en latin que nous donnons ici en italiques avec sa traduction en français moderne :

> *Tune recedet diabolus ab Eva, et ibid ad infernum. Adam vero veniet ad Evam,*
> *moleste ferens quad cum ea locutus sit diabolus, et dicet ei :*
> *Alors le Diable s'éloignera d'Ève et ira dans l'enfer. Adam viendra à Ève, mécontent qu'elle ait parlé au Diable, et il lui dira :*
>
> Adam – Dis-moi, femme, que demandait le mauvais Satan ? Que voulait-il ?
> Ève – Il m'a parlé de notre honneur.
> Adam – Ne crois pas le traître. Car c'est un traître, je le sais.

Ces didascalies très précises indiquent que le texte de la pièce était dicté aux acteurs et que leurs rôles et comportements devaient être respectés. Ainsi l'acteur qui jouait le diable cédait la place à Adam qui entrait alors en scène et, ayant vu Satan, se devait d'être en colère et de fustiger Ève. Il lui déconseillait fermement de croire au diable et de le fréquenter. À cet instant, devait arriver un être inattendu ; suivons encore les traductions des didascalies en latin :

> *Alors un serpent habilement machiné montera le long du tronc de l'arbre défendu. Ève approchera son oreille pour écouter ses avis. Ensuite, elle re-*

cevra de lui une pomme et la présentera à Adam ; mais celui-ci ne voudra pas encore l'accepter et Ève lui dira :

Ève : Mange, Adam, tu ne sais ce que c'est ; prenons ce bien qui est à notre disposition.

L'arrivée du serpent rappelle les « machines » employées dans les théâtres antiques ainsi que nous l'avons vu. Adam résiste mais finalement accepte la pomme qu'Ève a goûtée et lui tend ; la dernière didascalie annonce ce qu'Adam doit faire avant d'exprimer ses plaintes, certes tardives :

Alors Adam mangera une partie de la pomme ; et aussitôt qu'il l'aura mangée il connaitra son péché ; il se baissera de façon à n'être plus aperçu du public, se dépouillera de ses vêtements de fête, et prendra de pauvres vêtements faits de feuilles de figuier ; puis, manifestant une immense douleur, il commencera ses plaintes…

Adam mord donc dans le fruit sacré et interdit, acte que certains spectateurs ont dû considérer, non sans raison, comme un symbole sexuel. Alors qu'au paradis Adam et Ève étaient élégamment vêtus car ce sont les deux principaux personnages présents sur scène à converser et à se mouvoir, et que l'Éden ne peut être qu'un lieu parfait, une fois le péché accompli, ils ne peuvent qu'apparaître en guenilles[16]. Pour les amateurs d'œuvres d'art il faudra attendre la Renaissance, et par exemple Dürer, pour les voir nus, ou presque, sur des gravures ou des tableaux.

Les *Mystères* pieux qui se jouaient en général sur le parvis des églises comportaient un décor multiple, en général trois échafauds superposés représentant du bas en haut l'enfer, le purgatoire et le paradis. Des escaliers permettaient ainsi aux acteurs de jouer divers rôles selon le décor représentant le lieu biblique où ils se trouvaient, et cela les incitait parfois à improviser leurs textes ou à s'en écarter.

Vers la même époque que le *Jeu d'Adam*, les *Miracles* étaient certainement en grand nombre, et l'on peut évoquer celui de Jean Bodel, le *Jeu de Saint Nicolas*, donné vers 1200 à Arras, et celui de Rutebeuf, *Miracle de Théophile* datant de la fin du XIII^e^ siècle ; Adam de la Halle fait alors exception et crée des œuvres comiques, le *Jeu de la Feuillée* et le *Jeu de Robin et Marion*.

À partir du XV^e^ siècle, les genres dominants furent les *Mystères*, pièces religieuses, mais aussi les *Sotties* et les *Moralités*, en particulier les *farces* ; si l'on connaît quelques pièces comiques alors jouées, comme *La Farce du Cuvier* ou *La Farce de Maître Pathelin*, les noms de leurs auteurs restent inconnus. Il s'était créé très tôt en Europe de petites troupes de bateleurs, de jongleurs et de ménestrels qui se déplaçaient de bourgade en bourgade, installaient leurs tréteaux ou échafaudages, et jouaient des comédies bouffonnes ou satiriques qui inspirèrent certaine-

[16] D'après Charles Gidel, Frédéric Lollée, *Dictionnaire-manuel illustré des écrivains et des littératures*, 2^e^ édition mise à jour (Paris, Armand Colin, 1906).

ment la *Commedia dell'arte* au XVI^e^ siècle, mais laissèrent peu ou pas de traces et de documents.

En outre, les croyances locales et les rites païens, rappelons-le, ne disparurent pas complètement malgré les persécutions et les exclusions exercées par l'Église ; des spectacles profanes furent certainement joués, en particulier dans les provinces, en plein air, sur des places publiques ou dans des cours de tavernes, par exemple ; malheureusement, nous avons peu de traces de ces courtes pièces jusqu'au XV^e^ siècle. Ce fut lorsque de riches nobles, et même des monarques, entrèrent dans le jeu et s'intéressèrent au théâtre au point de soutenir des troupes de comédiens que les textes des pièces et leurs auteurs retinrent leur attention et celle des spectateurs. Il est une découverte alors qui transforma sensiblement le théâtre, à savoir l'imprimerie.

De l'imprimerie au théâtre

L'invention du papier fut une révolution qui allait faciliter l'écriture manuelle et changer les livres écrits auparavant sur des papyrus, du vélin ou des parchemins. L'on passa ensuite, grâce à Gutenberg en 1448, du texte écrit manuellement et à très faible « tirage », au texte imprimé avec des polices de caractères en métal (et non en bois comme en Chine). Étant donné les besoins des monastères, des collèges et des universités, son invention impliquait un alphabet commun qui serait lisible pour tous les écrivains et lecteurs d'Europe occidentale quelles que fussent leurs langues et donc de faire des polices de caractères semblables pour tous. Ce fut l'alphabet latin, qui était employé par les clercs et les lettrés, qui fut adopté avec quelques variantes selon les pays et leurs langues (ligatures, accents ou non, eszett, etc.). Après avoir employé des caractères gothiques difficilement lisibles par les copistes dans les scriptoriums, les imprimeurs utilisèrent une police de caractères plus arrondis, Antiqua. Mais ce qui nous intéresse ici, c'est l'impact qu'exerça l'imprimerie sur le théâtre.

À partir du XVI^e^ et surtout du XVII^e^ siècle, nous le verrons plus loin, des imprimeurs-libraires s'intéressèrent aux manuscrits des pièces de théâtre qu'ils obtenaient souvent à très bas prix ou de façon frauduleuse alors que les livres étaient coûteux et rapportaient beaucoup d'argent.

Les renaissances des théâtres

Après une longue période sans théâtres à l'antique ni à l'italienne, les *Mystères*, *Moralités*, *Farces*, *Sotties* et autres spectacles entrèrent par une petite porte pour en sortir *in fine* par une grande. Néanmoins, on ne peut guère parler d'une Renaissance du théâtre en Europe occidentale car les évolutions se firent à des époques différentes et selon les royaumes, principautés, duchés etc. ; en outre, si le latin et le grec restaient des langues communes chez les lettrés, le théâtre, lui,

s'adressait à des spectateurs en tous genres et, de surcroît, parlant des langues différentes selon les pays. Ainsi la *Commedia dell'arte* en Italie, ces comédies dans un premier temps improvisées et calquées sur les carnavals, apparut au début du XVI^e^ siècle et connut une popularité très longue au point d'inspirer les dramaturges français Molière, Regnard et même Marivaux.

En Angleterre, la naissance du théâtre dit élisabéthain commença plus tard. Au XV^e^ siècle, le caractère à la fois humaniste et séculaire des *Moralités* qui mettaient en scène les Vertus et les Vices faisait qu'elles restaient sous la coupe de la religion papale, mais, au début du XVI^e^siècle, la rupture d'Henri VIII avec l'Église de Rome et aussi la Réforme luthérienne entraînèrent de profonds changements et coupèrent l'Angleterre de l'Europe catholique. Les pièces de théâtre mêlèrent alors le sacré et le profane, le réalisme et le fantastique, le tragique et le comique. Dans le même temps, naquirent des drames d'inspiration historique et construits à l'image des pièces antiques telles que celles de Térence ou de Sénèque. Le théâtre retint l'attention des universitaires, mais aussi des monarques, en particulier d'HenriVIII grâce à son tuteur John Skelton, auteur lui-même d'une *Moralité* intitulée *Magnificence*. Henri VIII lui-même eut une troupe de huit acteurs qu'Élisabeth conserva en tant que comédiens de *Moralités* et d'*Interludes*, ces comédies en un acte qui s'inscrivent en fait entre le XV^e^ siècle et la période qui verra s'épanouir le théâtre élisabéthain et jacobéen.

Les aristocrates se mirent également à entretenir des troupes d'acteurs qui jouaient dans les salles de leurs châteaux, mais se déplaçaient également de ville en ville sur des chars et donnaient des spectacles dans les cours de tavernes ou d'auberges. Entre 1570 et 1600, le théâtre resta très proche du bas peuple, des folklores et des croyances diverses et, contrairement aux pays du continent, les théâtres ambulants étaient préférés aux grandes scènes provisoires sises dans des lieux ouverts. Cela entraîna des troubles et des violences, en particulier à Londres où les édiles de la Cité décidèrent en 1574 d'y mettre fin ; les aubergistes et les troupes de comédiens se gardèrent bien de respecter l'édit et cela mena certains d'entre eux à installer des théâtres au sens propre hors du centre-ville. C'est ainsi que naquit le premier bâtiment pour donner des spectacles, *The Theatre*, dont la structure s'inspirait des arènes où se déroulaient des combats d'animaux fort populaires alors, et qui serait suivi, à la fin du siècle, par la construction de théâtres à ciel ouvert comme *The Globe* des Burbage, une famille de comédiens, *The Rose* ou *The Swan*, pour citer les plus célèbres. Le théâtre britannique jouit alors d'une renommée extraordinaire en Europe jusqu'en 1642 et les continentaux qui venaient en particulier à Londres étaient stupéfaits et souvent admiratifs car ils n'avaient dans leurs pays, à l'exception peut-être de l'Italie, rien de semblable[17].

Alors que l'Angleterre connaissait un âge d'or, la France, qui avait vécu le temps de la Pléiade, des érudits et des humanistes, ainsi que des châteaux de la Loire et des artistes italiens, peintres et sculpteurs, traversait une période fort

[17] Voir François Laroque et Jean-Marie Maguin, *Théâtre élisabéthain*, Introduction (Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2009), Tome I, p. XXXIII-XXXVI.

sombre. La Réforme luthérienne entraîna une guerre de religions qui dura presque un demi-siècle, jusqu'en 1598, et sévit le plus souvent dans les villes. Les *Mystères*, si appréciés et parfois détournés de la religion, furent interdits par l'Église en 1548. Les *Sotties* furent également censurées lorsqu'elles tournaient en dérision les religieux ou les nobles. Cependant, une vague intellectuelle se forma et les poètes et écrivains ne furent pas indifférents aux mouvements de la Renaissance, en particulier aux œuvres des philosophes et dramaturges latins et grecs. Ainsi Érasme traduisit en latin des pièces d'Euripide tout comme le fit l'Écossais George Buchanan qui vécut longtemps en France et dont Montaigne, qui fut son élève, dit que l'on jouait ses *tragédies latines* dans les collèges. L'Italie exerça également une influence sur les poètes de la Pléiade et les humanistes, d'autant plus que les Français qui s'y rendaient en retenaient une vision de peuple heureux, maître du savoir et des beaux-arts, et aussi du théâtre populaire, la *Commedia dell'arte*. Henri III fit venir en France en 1576 la troupe des Gelosi dirigée par Flaminio Scale et, plus tard, Marie de Médicis invita à Paris à trois reprises les Comici Fedeli dans les années 1610-1620. Plus tard, s'installeront à Paris les Comédiens italiens avec la troupe de Molière.

Quoique le théâtre évoluât peu en France jusqu'au XVII^e^ siècle, quelques dramaturges se distinguèrent à des titres différents mais restèrent peu connus en leur temps et encore moins aujourd'hui. Ainsi Étienne Jodelle (1532-1573) présenta à la Cour une tragédie, *Cléopâtre captive*, qui fut appréciée par Ronsard ; cette pièce, calquée sur celles de l'antiquité, comportait cinq actes avec des pauses et des chants de choristes, et pour la première fois les trois unités qui marqueront un temps le théâtre français. Il fit aussi *Didon se sacrifiant* et *Eugène*, une comédie dans le genre des fabliaux.

Antoine de Montchrestien (1575-1621), orphelin pris sous la coupe d'un gentilhomme protestant, se distingua tout d'abord par sa poésie, puis par ses pièces de théâtre, dont *Les Lacènes* et *Aman*. À la suite d'un duel qui lui valut une accusation d'homicide et une menace d'exécution, il dut s'exiler tout d'abord en Hollande et ensuite en Angleterre, pays ouverts aux protestants, où sa tragédie, *L'Escossoise, ou le désastre*, plus connue sous le titre *La Reine d'Escosse*, fut donnée devant Jacques I^er^ d'Angleterre qui ne pouvait que l'apprécier, étant le fils de Marie Stuart. Quand il regagna la France, il se livra à diverses entreprises, maisla guerre entre protestants et catholiques reprit sous le règne de Louis XIII et Montchrestien, soucieux de soulever les huguenots normands, fut tué lors d'un affrontement dans une taverne entre ses hommes d'arme et ceux de Claude Turgot, le seigneur local.

Dans le genre tragédie humaniste, Robert Garnier (1544-1590) mérite d'être rappelé, même si ses pièces n'attirèrent pas l'attention de la noblesse. Poète par goût et juriste par nécessité, avocat général au Parlement de Paris puis représentant du roi au Mans alors que la guerre civile durait entre protestants et ligueurs, il publie des tragédies d'inspiration latine ou grecque et une tragi-comédie. Si l'on doit, selon les critiques, retenir de ses pièces la meilleure, c'est *Les Juives*, dont le thème est la prise de Jérusalem par Nabuchodonosor, le roi de Babylone, et la captivité des Hébreux qui s'ensuivit. Mais ce qui nous intéresse le plus ici est le fait

que Garnier, faute peut-être d'être reconnu comme dramaturge quoique admiré par les poètes de la Pléiade et les lettrés, publia avec privilège ses pièces chez des imprimeurs-libraires à Paris, en particulier chez le célèbre M. Patisson. En cela, il devançait les dramaturges élisabéthains, mais aussi les auteurs en Europe occidentale, car beaucoup d'entre eux n'avaient pas conservé les textes de leurs pièces ou les versions qui en existaient étaient différentes les unes des autres.

Quand les imprimeurs-libraires deviennent des auteurs et entrent en scène sans le savoir

Les dramaturges anglais pensaient souvent que leurs pièces étaient faites pour être jugées et non lues, et ils ne gardaient donc pas les manuscrits de leurs œuvres ; une seule copie existait souvent et ses feuilles étaient réparties entre les acteurs pour qu'ils connussent leurs rôles. Ensuite, la pièce jouée, le manuscrit disparaissait ou était, si la pièce devait être reprise, soigneusement conservé afin de ne pas être piraté par un imprimeur ou une autre troupe. Néanmoins, de nombreux textes tombèrent entre les mains d'imprimeurs-libraires, surtout au début du XVII^e^ siècle. Il arrivait souvent que, pour la même pièce, il y eût plusieurs états du même texte en partie dissemblables, les Shakespeariens en savent quelque chose. *Hamlet*, par exemple, pièce enregistrée en 1602, fut publié en 1603 (*Premier Quarto*), puis en 1604-1605 (*Deuxième Quarto*) et en 1623 (*Premier Folio*) ; comme le souligne le professeur Henri Suhamy, l'auteur revint certainement plusieurs fois sur cette pièce « pour modifier des détails et pour ajouter des passages »[18]. C'est là que s'introduisaient aussi les éditeurs ou plutôt les « *editors* », c'est-à-dire les annotateurs ou correcteurs. En unissant en un seul texte les versions différentes de la même pièce et en les ayant « corrigées » selon leur jugement, les imprimeurs-libraires devenaient sans le savoir des auteurs, voire même des metteurs en scène car ils se permettaient des licences et inséraient par exemple des didascalies répondant à leurs propres interprétations des rôles et du jeu des personnages. En outre, sous le règne d'Élisabeth I^re^, le plus souvent les éditeurs n'indiquaient pas le nom de l'auteur de l'ouvrage ; en revanche, figurait parfois le nom des troupes ou des acteurs. Il semblerait que *Peines d'amour perdues* (1594-1596) fut la seule pièce de Shakespeare présentée à la Reine et qui eût été publiée en *Quarto* avec le nom de son auteur et cela en 1598. Les ouvrages, quels qu'ils fussent, étaient inscrits dans le Registre des Libraires (*Stationers' Register*) après avoir passé la censure tout comme en France étaient publiés les livres acceptés par les censeurs du Chancelier et ayant reçu l'Approbation et le Privilège du Roi. De surcroît, s'ajoutait la Communauté des libraires et imprimeurs de Paris qui tenait à ce que les libraires de province ne piratassent pas leurs livres. Mais il était difficile parfois d'éviter les fraudes. Ainsi le libraire Jean Ribou obtint illégalement, en janvier 1660, un privi-

[18] Henry Suhamy, *Shakespeare, La tragédie de Hamlet, prince de Danemark*, p. 207 (Paris, Ellipses, 2018).

lège d'impression pour les *Précieuses ridicules* qui venaient de sortir en novembre de l'année écoulée. Son édition fut rayée du livre de la Communauté, mais Ribou s'empressa de faire paraître des parodies, *Les Véritables Précieuses*, une comédie de Baudeau de Somaize, et plus tard *Les Précieuses ridicules nouvellement mises en vers* du même Somaize[19]. Pour mettre fin à ces piratages ou falsifications, il faudra attendre la fin du XVIII^e siècle pour que soit créé un droit d'auteur, ce qui néanmoins n'empêcha pas toujours les contrefaçons des textes originaux.

Le siècle du théâtre français

Alors qu'en Angleterre le *Long Parlement* d'Olivier Cromwell fermait les théâtres en 1642 et décrétait leur destruction en 1648[20], la France connaissait une renaissance des salles de spectacle et surtout un grand nombre d'auteurs et d'acteurs dont il serait déplacé ici de dresser la liste au risque d'en oublier certains. Nous n'en citerons que quelques-uns et ne retiendrons qu'un auteur et comédien.

Les érudits formés dans les collèges et universités avaient en mémoire les grands dramaturges de l'Antiquité et leurs œuvres : pour le théâtre grec, Eschyle, Sophocle et Euripide pour les tragédies et Aristophane et Ménandre pour les comédies ; pour le théâtre latin, Sénèque dit le Tragique, et Plaute et Térence pour les comédies. Au nombre des lettrés, trois se distinguèrent et devinrent les mousquetaires du théâtre français à l'époque, à savoir Corneille et Molière qui naquirent dans des familles assez aisées et étudièrent chez les jésuites, et Racine, orphelin à quatre ans, qui fut élève au collège janséniste de Beauvais et au couvent de Port-Royal où sa grand-mère s'était retirée. Leur connaissance et leur maîtrise du grec et du latin[21], ainsi que du français, ne signifiaient pas qu'ils ignorassent les dialectes locaux qui entraient en particulier dans les comédies, faisant ainsi suite aux spectacles des bateleurs et ménestrels des siècles précédents. Mais ce qui importe sur-

[19] En ce qui concerne Molière, sa vie et ses œuvres, nous avons usé de la remarquable chronologie établie par Edric Cardicott et Georges Forestier. Voir Chronologie in : *Molière Œuvres complètes* (Paris, Gallimard, 2010), Tome I : 1594-1668 // Tome II : 1668-1819.

[20] Le règne de Charles II mettra fin à la dictature de Cromwell et naîtra un « théâtre de la Restauration » très différent de celui de l'époque élisabéthaine. Néanmoins, ainsi que nous le verrons, les religions et les pouvoirs politiques ont souvent recouru à la censure pour interdire certaines pièces de théâtre, voire même fermer toutes les salles de spectacle. Plus proche de nous, pensons à la dictature des colonels en Grèce, de 1967 à 1974, qui imposa aux théâtres de ne présenter que des pièces grecques antiques. On pourrait certes citer d'autres exemples dans le monde au cours des temps, à commencer par la France ; pour exemple nous prendrons le cas de *Tartuffe, ou l'Imposteur* ô combien représentatif.

[21] Jusqu'au XVII^e siècle, le latin demeura la langue d'écriture et de correspondance des penseurs, philosophes et savants. Au XVIII^e siècle encore, pour être admis dans la Corporation des libraires et imprimeurs de Paris, les candidats devaient connaître le latin et le grec afin d'être nommés maîtres. Enfin, en 1903, l'obligation de présenter les thèses de doctorat en latin fut abrogée.

tout c'est l'influence qu'exercèrent sur eux les œuvres de l'antiquité, en particulier les pièces de théâtre et, on ne saurait l'oublier, l'*Iliade* et l'*Odyssée*.

Ainsi, pour son *Andromaque*, Racine s'inspira d'Homère et surtout d'Euripide et de Virgile, mais aussi de Sénèque pour *Phèdre* ou de Sophocle pour *Antigone* ; Corneille, s'il emprunta à Guillen de Castro pour *Le Cid*, songea à Tite-Live pour *Horace*, *Médée* et *Pompée*, mais aussi, si l'on en croit ce qu'il dit dans son Épitre au début du *Menteur*, à Sénèque et à Lucain, tous deux originaires de Cordoue, pour *Cinna* et *La Mort de Pompée*[22]. Quant à Molière, nous le verrons, ce furent Plaute et Térence, mais aussi la Commedia dell'arte qui l'inspirèrent. Notons que les œuvres théâtrales de l'antiquité grecque et latine conservaient encore leur influence au vingtième siècle ainsi que l'illustrèrent des auteurs comme Giraudoux, Anouilh ou Sartre qui, dans leurs pièces, reprirent certains de leurs thèmes mais en tenant compte de l'époque dans laquelle ils vivaient.

Un dramaturge au service d'un roi toujours présent

Dès la fin du XVI^e^ siècle, des changements apparurent dans le théâtre parisien, en particulier la concession que firent non sans mal les Confrères de la Passion en accordant l'Hôtel de Bourgogne qui deviendra le théâtre de la Troupe Royale des Comédiens. Montdory, un acteur célèbre qui, de surcroît, avait découvert en Normandie un jeune avocat nommé Pierre Corneille, décida avec sa troupe de s'installer à Paris et, dans un premier temps, donna ses pièces au jeu de paume la Fontaine ; après quelques difficultés, il ouvrit, avec le soutien de Richelieu, une salle dans le quartier du Marais, rue Vieille du Temple, et le jeu de Paume du Marais devint le Théâtre du Marais. Jean-Baptiste Poquelin, alias Molière, ne suivit

[22] Dans une lettre à Monsieur de Zuylichem datant du 6 mars 1649, Corneille le remercia pour un cadeau […] et lui écrivit : « votre présent m'a été très cher et par sa propre valeur, et par ce qu'il vient de vous, et par l'estime que vous y témoignez pour mon bon ami Lucain… ». Il envoya aussi, avec sa missive, deux recueils de ses ouvrages, une *Médée* qui prenait, disait-il, « quelque chose d'assez bon à celle de Sénèque », et il précisait « qu'il y avait un art de la tragédie, et qu'Aristote en avait laissé des préceptes ». Voir *Pierre Corneille Lettres Édition augmentée* (Arvensa Éditions), p. 41-42. Toujours à propos de *Médée*, il déclara : « Quant au style, il est fort inégal en ce poème : et ce que j'y ai mêlé du mien approche si peu de ce que j'ai traduit de Sénèque, qu'il n'est point besoin d'en mettre le texte en marge pour faire discerner au lecteur ce qui est de lui ou de moi. Le temps m'a donné le moyen d'amasser assez de forces pour ne laisser pas cette différence si visible dans le *Pompée*, où j'ai beaucoup pris de Lucain, et ne crois pas être demeuré au-dessous de lui quand il a fallu me passer de son secours. » Voir *Œuvres complètes de P. Corneille de Th. Corneille* (A Paris, Chez Lefèvre, Libraire-Éditeur, Rue de L'éperon, MDCCC XXXI), tome I, p. 183.

pas le métier de son père, tapissier du Roi, mais s'éprit de comédie, vie plus animée et aventurière. Mais à Paris, avec sa troupe l'*Illustre Théâtre*, il ne trouva comme salle, à ses débuts, que le jeu de paumes des Métayers et ce fut un échec car il se ruina et, après de brefs séjours pour dette au Châtelet, il partit en 1645 avec sa troupe en province, à Lyon et dans le Languedoc où il s'arrêta dans diverses villes dont Pézenas ; là, il joua pour le prince de Conti. Si ses comédiens obtinrent un temps le titre de *Troupe de M. le Prince de Conti*, en 1656, le prince, s'étant converti au jansénisme, renonça aux divertissements et considéra la comédie comme un spectacle indigne. L'année suivante, Conti écrivit à l'abbé Ciron qu'il avait dit à des comédiens, qui avaient porté son nom autrefois, de quitter celui-ci et qu'il y avait veillé. À son retour en 1658, Molière passa un moment à Rouen pour se rapprocher de Paris et, en octobre, sur un théâtre dressé dans une salle du Vieux Louvre, il joua devant le roi et la Cour deux pièces, *Nicomède* de Corneille, qui ennuya le monarque, et *Le Docteur Amoureux*, qui le réjouit ; il se vit donner, paraît-il, le titre de « Troupe de Monsieur », tout au moins son soutien ; la salle du Petit-Bourbon lui fut alors accordée alternativement avec les Comédiens italiens.

On notera ici que les dramaturges qui mettaient en scène leurs propres œuvres présentaient aussi celles d'autres auteurs pour avoir quelques gains, plaire au public, diversifier leurs spectacles, voire pour s'en inspirer et quelquefois aussi les critiquer. Cependant, les auteurs que Molière mit en scène, à l'exception de Racine avec qui il eut un différend et de Corneille, n'ont guère fait carrière dans les siècles qui suivirent, ce qui est regrettable.

Au Petit-Bourbon, Molière, avec des pièces comme *L'Étourdi* et [*Le*] *Dépit amoureux*, attirait les foules et connaissait un grand succès. En 1660, lorsqu'il apprit que, sans ordre du roi, M. de Ratabon, l'intendant des bâtiments, démolissait la salle du Petit-Bourbon, il se plaignit auprès du monarque, qui lui fit donner le théâtre du Palais-Royal en imposant à Ratabon d'y faire les travaux importants. Dans l'attente, la troupe, pour survivre, multiplia les représentations.

Louis XIV, qui ne manquait pas de veiller sur les gens et de les jauger, se déplaçait souvent, suivi de la Cour et aussi, pour se divertir, de troupes d'acteurs qui lui plaisaient, dont celle de Molière qui, à partir de la rénovation du Palais-Royal achevée en 1661, serait le plus souvent à Paris ou dans un des châteaux des environs, comme Saint-Germain, Chantilly, Versailles ou encore Vaux-le-Vicomte. Il avait également un goût pour la danse au point de s'y livrer comme en février 1651 dans le *Ballet de Cassandre* d'Isaac de Benserade et, deux mois plus tard, dans le *Ballet des fêtes de Bacchus*, où il joua des rôles divers.

Mais le roi jugeait selon son bon plaisir les spectacles qui lui étaient présentés et une anecdote illustre ses interventions et révèle ses liens particuliers avec Molière. Le 17 août 1661, Fouquet, le surintendant des finances, donna à Vaux-le-Vicomte une grandiose réception pour Louis XIV et sa Cour[23]. Le « décor » était le

[23] Versailles n'était encore qu'un terrain de chasse et la construction du château ne commença qu'en 1664 ; ensuite, les travaux, sans être complétement achevés, ne permirent à la

château et le jardin qu'avait fait construire le surintendant et qui étaient dignes d'un monarque, sans parler du repas qui suivit la visite et du spectacle qui fut donné ensuite, un ballet dans lequel s'insérait une comédie de Molière, *Les Fâcheux*. Mazarin avait introduit en France le goût pour le théâtre musical cher à son pays, l'Italie, qui associait le ballet au théâtre par des « entrées » sérieuses ou comiques et qui prirent en France une forme propre, la « tragédie en musique » telle que Lully la concevrait.

La fête offerte par Fouquet impressionna les invités avec ses « cent flambeaux », selon La Fontaine, sa décoration de Le Brun et les machineries de Giacomo Torelli. Molière, qui avait déjà séduit le roi avec *Les Précieuses ridicules* et *Le Cocu imaginaire* en 1660, et *L'École des maris* l'année suivante, décida de faire une comédie-ballet, « un mélange qui est nouveau pour nos Théâtres, et dont on pourrait chercher quelques autorités dans l'Antiquité », écrivit-il[24]. La pièce fut un succès dès le Prologue énoncé par Madeleine Béjart vêtue en nymphe qui, sortant d'un rocher qui s'ouvrait comme une coquille, œuvre de Torelli, s'adressa au « plus grand Roi du Monde » et ne put que le séduire en citant ses nobles qualités « Jeune, Victorieux, Sage, Vaillant, Auguste » dignes de l'antiquité[25] ; ainsi le monarque lui-même entrait dans la pièce et lui donnait un sens presque sacré. Le spectacle achevé fut suivi d'un feu d'artifice et d'une collation offerte dans le château.

La comédie *Les Fâcheux* fut publiée dès 1662 « Avec privilège du Roi » et Molière y adressait une dédicace à Louis XIV dans laquelle il remerciait Sa Majesté de lui avoir suggéré « d'y ajouter un caractère de Fâcheux, dont elle eut la bonté [écrivait-il] de m'ouvrir les idées elle-même, et qui a été trouvé partout le plus beau morceau de l'Ouvrage ». Le roi lui aurait dit en lui désignant M. de Soyecourt : « Voilà un grand original que tu n'as pas encore copié. » Cet homme ne serait nommé Grand Veneur de France qu'en 1669, mais il devait déjà être un chasseur reconnu par les membres de la Cour royale. Le conseil fut suivi ainsi que le montra une version enrichie de la scène du chasseur dans la pièce la semaine suivante à Fontainebleau[26].

Ainsi le monarque, de spectateur devenait dramaturge, metteur en scène, mécène et, n'oublions pas, danseur. Dans leur notice portant sur la pièce *Le Tartuffe ou l'Imposteur*, MM. Georges Forestier et Claude Bourqui n'hésitent pas à évoquer non seulement le soutien du roi mais aussi « son affection à Molière »[27], au point que, le 28 février 1664, Sa Majesté fut le parrain de Louis, le fils de Molière et d'Armande Béjart, lors de son baptême à Saint-Germain-l'Auxerrois.

Cour et au pouvoir royal de s'y installer qu'en 1682. La machine de Marly, par exemple, qui abreuva d'eau de la Seine le château, ne fut achevée qu'en 1681.

[24] Molière, *Les Fâcheux* (Paris, *Œuvres complètes*, Gallimard, « La Pléiade »), Tome I, p. 150.

[25] *Ibid.*, p. 151-152.

[26] *Ibid*., p. 1269.

[27] *Ibid*., *Le Tartuffe ou l'Imposteur* (Paris, *Œuvres complètes*, Gallimard, « La Pléiade »), tome II, Notice, p. 1556.

Certaines personnes jugeront, en lisant la dédicace au roi, que Molière était un flatteur, un vil courtisan, or ce n'était pas le cas ainsi que le montrent les discussions qu'il eut avec lui au sujet de *Tartuffe* ou de *Dom Juan*, deux pièces que l'Église s'efforça de mettre à l'index. Il avait déjà dédié par écrit, en 1661, *L'École des maris* au Duc d'Orléans, frère du roi, car tout dramaturge et surtout tout maître d'une troupe d'acteurs se devait de trouver un soutien, voire un mécène ; en outre, il lui fallait se protéger des piratages et c'est pourquoi il avait hâtivement fait paraître *Les Précieuses Ridicules*. Hélas, si le *Cocu imaginaire* fut un succès le 28 mai 1660 et si, trois jours plus tard, Molière obtint pour la pièce un privilège d'édition, deux auteurs firent également de même, mais plus tardivement, et s'emparèrent de la comédie sous des titres différents, *Les Amours d'Alcippe et de Céphire* et *La Comédie Seganarelle* [sic] *avec des arguments sur chaque scène*. Mais c'est sous un autre nom que le deuxième livre fut finalement publié en mettant l'accent sur le titre de la pièce, *Sganarelle ou le Cocu imaginaire*, tout en conservant les « arguments de chaque scène » en sous-titre. En faisant cela, les plagiaires contraignaient l'auteur de la pièce à n'en pas modifier le titre, ni même à revoir le texte s'il avait voulu l'amender. Molière, ayant déposé sa comédie dès le 31 mai, avait le droit pour lui et il obtint des poursuites suivies d'amendes du libraire Jean Ribou, mais préféra cependant que ce dernier vendît les livres car chaque ouvrage lui rapportait de l'argent et faisait connaître ses œuvres[28]. Ce plagiat ou cette piraterie eut pour conséquence que la pièce perdit son titre original, cher à Molière qui tenait peut-être à ne pas mettre l'accent sur son caractère de Commedia dell'arte, en introduisant le nom Sganarelle qui figurera dans plusieurs comédies, dont *Dom Juan*.

Ce qui montre le mieux l'attachement de Louis XIV à Molière est peut-être le soutien qu'il lui accorda, non sans mal, lorsque deux de ses pièces furent menacées de n'être jamais mises en scène ni publiées, *Le Festin de Pierre* et *Le Tartuffe, ou l'Imposteur*. Le 12 mai 1664, est présentée à quelques personnes de la Cour à Versailles une version du *Tartuffe* qui est fort bien accueillie, mais que l'on a dit parfois n'avoir que trois actes, ce que rien ne justifie vraiment[29]. Rappelons que le personnage principal, Tartuffe, occupe les deux premiers actes et la scène première de l'acte III sans être un seul instant « présent » sur les planches ; les autres personnages parlent de lui, mais il reste « absent ». Son entrée ne peut donc que saisir les spectateurs, d'autant plus qu'il s'adresse à une personne invisible et inexistante de surcroît, Laurent, à qui il demande de ranger la haire et la discipline avec lesquelles il se serait flagellé et que l'on ne verra pas davantage. En revanche, l'hypocrisie de Tartuffe est flagrante et soulignée par Dorine, la suivante de la fille d'Orgon, un des « croyants » avec sa mère, Madame Pernelle, les plus attachés à l'Imposteur. À la fin de l'acte III, Tartuffe, qui laisse entendre qu'il devrait

[28] *Ibid*., *Sganarelle ou le Cocu imaginaire* (Paris, *Œuvres complètes*, Gallimard, « La Pléiade »), tome II, Notice, p. 1228-1229.
[29] *Ibid*., *Le Tartuffe ou l'Imposteur* (Paris, *Œuvres complètes*, Gallimard, « La Pléiade »), tome II, Notice, p. 1361-1365.

s'éloigner car on le hait et surtout fuir l'épouse d'Orgon, est retenu par celui-ci qui lui ordonne au contraire de la fréquenter et annonce qu'il le prendra pour gendre afin de faire taire les ignorants ou, disons, les impurs. La pièce aurait peut-être pu s'arrêter là si Orgon n'avait pas décidé au dernier vers de « dresser un Écrit » pour le mariage de sa fille avec Tartuffe**.**

Le 14 mai, alors qu'il allait se rendre à Fontainebleau, le roi fit savoir que la nouvelle pièce ne pouvait être présentée au public et il laissa son entourage dire que « sa piété » lui avait dicté cette mesure. S'il ne céda pas aux demandes de Molière, il n'interdit pas que des lectures privées de la pièce fussent faites. Dans les deux années qui suivirent, la petite comédie fut jouée dans des salons parisiens et même chez le prince de Condé au château du Raincy, mais ce fut sa dernière représentation. Cependant, faute du soutien du roi et suite au rejet de sa pièce, Molière enrichit sa comédie et l'amenda. Condé était du nombre de ses protecteurs mais le roi, qui avait apprécié au Palais-Royal, en février 1665, *Le Festin de Pierre*, pièce également à scandale, et lui avait accordé un privilège d'impression en mars, décida que la « Troupe de Monsieur » serait dorénavant la « Troupe du Roi ». La nouvelle pièce fut jouée au Palais-Royal, le 5 août 1667, et Molière avait pris soin de lui apporter quelques changements ; ainsi, le personnage principal s'était vu donner pour nom « Panulphe » et, de surcroît, s'était vêtu en simple homme du monde et non en dévot. Le roi, qui avait peut-être vu la nouvelle version, devait à ce moment se rendre au siège de Lille et, en son absence, Guillaume de Lamoignon, premier président du Parlement en charge de l'autorité de Paris en l'absence du monarque, maintint l'interdit tout comme le fit en 1667 l'archevêque de Paris, mais cette fois en émettant une ordonnance menaçant d'excommunication quiconque verrait, lirait ou entendrait la pièce. Pour l'Église, prétendre condamner *Tartuffe* d'hypocrisie était en fait se railler des prêtres et de la sainte dévotion. Le théâtre s'en trouva fermé pendant sept semaines et ensuite les comédiens durent jouer des pièces d'autres auteurs pendant trois mois, et cela en l'absence de Molière qui ne revint qu'en janvier 1668 avec une nouvelle pièce, *Amphitryon*. L'autorité de Lamoignon n'avait guère de poids auprès du roi, mais la position prise par l'archevêque les avait mis tous les trois en difficulté au point que le *Tartuffe* ne « naîtrait » que l'année suivante.

Le soutien que Louis XIV apportait à Molière avait ses limites car le roi se devait d'être le défenseur de l'orthodoxie catholique contre le jansénisme et, dans le même temps, ne pouvait défendre une pièce soupçonnée de tourner en dérision les dévots et les gens d'Église. En un sens, pourrait-on dire, lorsque le monarque était absent, les membres du clergé et les magistrats s'en donnaient à cœur joie et Molière avait eu beau envoyer au roi des placets ou diligenter des acteurs pour obtenir le droit de jouer *Tartuffe*, ses démarches étaient restées sans effets[30]. Néanmoins, Molière s'entêta et, à la suite d'une attaque de Pierre Roulé, curé de

[30] Reconnaissons que Guillaume de Lamoignon (1617-1677) était de ces magistrats qui tiennent à leur honneur ; ainsi il refusa de présider la commission qui devait juger le surintendant Fouquet car ce dernier avait été un temps son ami cher.

Saint-Barthélemy, il répandit dans l'espace public un « Premier placet au roi » qui faisait de lui une victime d'une faction d'hypocrites et de fanatiques alors même qu'il les critiquait dans sa pièce. En laissant Molière faire circuler ce placet, Louis XIV déclarait ne pas être du côté des dévots extrémistes, mais acceptait que l'auteur dît de lui qu'il « appréciait *Le Tartuffe* en son for intérieur et ne l'avait interdit que dans un souci d'apaisement »[31] ; il n'était pas question pour lui d'affronter le clergé, et encore moins de critiquer son meilleur dramaturge et comédien.

L'affaire resta en l'état de part et d'autre jusqu'au jour où les représentants du roi et le nonce apostolique, d'une part, et, d'autre part, des « Messieurs » de Port-Royal et des évêques jansénistes s'entendirent ; l'accord eut lieu en septembre-octobre 1668, mais il fallut attendre de Clément IX la déclaration datée du 3 février 1669 reconnaissant l'obéissance des évêques jansénistes pour que fût donnée, deux jours plus tard, la première représentation autorisée du *Tartuffe, ou l'Imposteur*[32].

La relation intime établie entre le roi et Molière demeura au point que le 15 mars celui-ci obtint, chose exceptionnelle, un privilège d'impression de dix ans pour *Le Tartuffe*. En avril, le Palais-Royal fut rouvert, mais la troupe ne cessa de se déplacer entre Saint-Germain, Chambord, Versailles et Paris. Étaient joués *Le Tartuffe*, les *Amants magnifiques*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *Les Femmes savantes,* entre autres pièces. Malgré le décès de son père (en 1670) et celui de Madeleine Béjart (en 1672), il continua à écrire des pièces comme *Les Amants magnifiques*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *Psyché* ou *Les Femmes savantes*, et à les jouer.

Le 10 février 1673, fut donné pour la première fois *Le Malade imaginaire* au Palais-Royal avec l'auteur dans le rôle d'Argan, l'hypocondriaque. Le 17 février, quelques heures après la quatrième représentation, Molière se sentit mal et décéda chez lui d'un rhume sévère ou d'une pneumonie selon certains témoignages, mais ce qui frappa son entourage et ses connaissances, ce fut son décès inattendu.

Dans les jours qui suivirent, Armande Béjart fit une requête à l'archevêque de Paris et obtint pour Molière une sépulture chrétienne alors même qu'il n'avait pas pu se confesser ; il fut inhumé au cimetière Saint-Joseph. Madeleine Béjart, décédée le 17 février 1672, avait reçu les saints sacrements, et inhumée sous les charniers de l'église Saint-Paul. Le 7 janvier 1674, Louis XIV interdit par lettre de cachet à toute autre compagnie que la Troupe du Roi de jouer *Le Malade imaginaire* tant que la pièce ne serait pas imprimée. En 1680, la Troupe du Roi de l'Hôtel Guénégaud est réunie avec la Troupe Royale de l'Hôtel de Bourgogne, créant ainsi les Comédiens-Français ou la Comédie-Française. La troupe continua de jouer, en particulier grâce à Armande Béjart qui ne se retira de la scène qu'en octobre 1694.

---

[31] Molière, *Le Tartuffe, ou l'Imposteur* (Paris, *Œuvres complètes*, Gallimard, « La Pléiade »), tome II, Notice, p. 1360-1361.
[32] *Ibid*., tome II, Notice, p. 1357-1358.

Sur scène ou dans les coulisses

Dans une conférence donnée en 1912, le professeur Brander Matthews remarqua qu'« une des plus curieuses coïncidences littéraires [était] que les deux plus grands dramaturges des temps modernes, Shakespeare et Molière, eussent commencé leur lien avec le théâtre en tant qu'acteurs, sans avoir au début (à ce que l'on peut supposer) la moindre intention de devenir des auteurs dramatiques »[33]. Cependant Molière joua des premiers rôles et fut souvent au centre de ses pièces, tandis que Shakespeare resta dans l'ombre ou ne prit que des rôles mineurs au point que la reine Élisabeth I^re^ ne le requérait pas, l'ignorait peut-être même, et désirait voir simplement une illustre compagnie et des acteurs comme Burbage et Kemp qui étaient fort renommés. En outre, il est probable que la reine ait rarement choisi les divertissements qu'on lui présentait car cette tâche relevait du lord chambellan qui choisissait certainement des spectacles dignes de la « *Virgin Queen* ». Kenneth Tynan, ce critique que nous avons vu au début de cet essai, reprocha à la reine Élisabeth I^re^, lors d'une conférence à la Royal Society of Arts en 1964, de ne pas avoir soutenu financièrement la troupe de Shakespeare alors qu'elle l'appréciait ; en revanche, il souligna le rôle de Louis XIV qui, dit-il, « prit les acteurs de Molière sous son aile financière et donna à la France la Comédie-Française.[34] »

Une entente, pour ne pas dire une intimité, entre un monarque comme Louis XIV et un simple dramaturge et acteur comme Molière est une chose que Shakespeare, semble-t-il, ne connut pas. Il attachait sans doute une grande importance à la dramaturgie et à la création de ses pièces et s'il jouait des seconds rôles, c'était peut-être pour veiller dans les coulisses à la mise en scène de ses spectacles ; en un sens, Hamlet est son double lorsqu'il exige des comédiens de la troupe qui vient d'arriver à Elseneur de jouer la pièce qu'il leur a donnée en respectant ses conseils : ne pas beugler sa tirade, ne pas trop scier l'air avec la main, ne pas être trop bridé, mais laisser leur discernement les guider, régler le geste sur le mot, éviter l'outrance ou la suffisance et, entre autres ordres, faire que les bouffons n'abusent pas dans leur rôle, ni n'occupent la scène[35]... Les paroles que l'on entend là sont celles d'un metteur en scène et non d'un acteur, ce qui explique certainement pourquoi Shakespeare était inconnu d'Élisabeth I^re^. L'œuvre dramaturgique de Shakespeare couvre des thèmes si divers et si riches que cela incita d'autres auteurs et plus tard certains critiques et même universitaires à soupçonner qu'un

---

[33] Extrait de « *Shakespeare as an Actor* », conférence donnée par le professeur Brander Matthews en 1912 à l'American Academy of Arts and Letters, Philadelphie. Voir *The North American Review*, vol. 195, n° 676 (1912), p. 392-393 (nos traductions).

[34] Kenneth Tynan, *op. cit.*, « The National Theatre: A Speech to the Royal Society of Arts », p. 369, conférence donnée en 1964.

[35] William Shakespeare, *La Tragique Histoire d'Hamlet, Prince de Danemark* (Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2002), *Tragédies*, Tome I, Acte III, sc. II, p. 817-819.

seul homme ne pouvait avoir créé une telle diversité de pièces allant des Histoires aux comédies, tragi-comédies et tragédies.

Molière fut aussi l'objet de ce genre de suspicion et n'échappa pas aux critiques ; ainsi que le dit Brander Matthews, ses ennemis étaient tout à fait disposés à vanter son jeu et à blâmer son style d'écriture ; au nombre de ces gens hostiles il y avait ceux qui défendaient les auteurs de tragédie, et Corneille lui-même en sous-main ne manqua pas de critiquer *L'École des Femmes*. On notera ici que ni Racine ni Corneille ne montèrent sur les planches, peut-être par mépris pour les acteurs, ces gens inconnus qui ne font que passer sur la scène et la quitter. Pierre Louÿs déclencha en 1919 une querelle qui existe encore de nos jours dans certains milieux, et même parmi des universitaires, en affirmant que Corneille était l'auteur des comédies d'un « bouffon » de Louis XIV, à savoir Molière. En fait, pour ceux que cela intéresse, il est plaisant de voir que les mêmes arguments sont avancés pour nier l'existence de Molière comme celle de Shakespeare, par exemple l'absence de textes manuscrits des deux dramaturges ou les disparités de style entre les pièces, fussent-elles du même thème.

Il se peut également que Molière connût plus de succès que d'autres dramaturges car, comme Shakespeare, ses pièces s'ancraient dans leur époque et traitaient des thèmes universels. Si Shakespeare fit un grand nombre de pièces historiques, dont certaines remontaient à des temps très anciens, les problèmes des humbles et des nobles tels qu'il les présentait peuvent encore avoir des échos de nos jours. Il en est de même pour les personnages de Molière qui sont souvent les miroirs de nos contemporains, pour ne pas dire de nous-mêmes. Cela est d'autant plus vrai que Molière tint à ce que ses comédiens fussent selon leurs natures, ou plutôt selon celles des personnages qu'ils incarnaient, hommes ou femmes ; il s'attacha en particulier à ces dernières, non seulement à titre privé, mais aussi en leur confiant des rôles fort différents et répondant à leur statut dans les pièces et cela fut un point fort non seulement au sein de sa troupe mais aussi dans la société en général.

Côté jardin ou côté cour : « Quand les portes claquent… »

Si Molière s'inspira de Térence pour *Les Fourberies de Scapin* ou pour *L'École des Maris*, et de Plaute pour *L'Avare*, il ne pensa peut-être jamais que son œuvre marquerait de très nombreux dramaturges après sa mort et que son nom retentirait dans bien des pays. Entre autres émules qui, sans s'inspirer directement de ses pièces, surent créer des « farces » qui séduisirent des publics divers et de toutes origines, nous citerons Marivaux, Goldoni, Gogol, Labiche, Courteline, Feydeau, Brecht, Pagnol et même Beckett. Et s'il est un de ces auteurs dont l'œuvre se rapproche de la sienne, c'est peut-être Feydeau et son goût pour « les portes qui claquent » et les entrées et sorties plus ou moins impromptues ; ne les distingue que l'époque dans laquelle ils situent leurs intrigues, et leurs personnages

– domestiques, grands bourgeois, voire même aristocrates par exemple – souvent se ressemblent.

La dernière comédie que Molière joua pourrait fort bien se dérouler deux siècles plus tard, à l'époque des grands boulevards à Paris ; il suffit d'ôter, comme le font de nos jours les metteurs en scène, le *Prologue* et les *Intermèdes* (à l'exception du dernier) qui étaient destinés à Louis XIV, « l'Auguste Monarque », et à la Cour, et de suivre le jeu des acteurs pour trouver des concordances entre certaines pièces de Molière et de Feydeau. Nous ne pouvons quitter ici *Le Malade imaginaire* sans nous intéresser à ses personnages, à l'importance de leurs rôles et à leur mise en scène. Nous n'étudierons pas le *Prologue* et ne ferons que parcourir les deux premiers *Intermèdes*, mais nous nous intéresserons au dernier qui clôt magistralement cette comédie-ballet qui mériterait en fait une étude en profondeur de ses *Intermèdes*.

La première scène se passe dans la chambre d'Argan, le Malade imaginaire, qui compte ses factures en traitements et médications en se plaignant des sommes dues à son apothicaire, M. Fleurant, et à son médecin, M. Purgon ; et soudain, agacé d'être seul, il secoue sa sonnette ; ne voyant personne venir, il se met à hurler « drelin, drelin, drelin » ; *entre enfin Toinette*[36], la servante qui, nous le verrons, est un personnage central de la pièce. Elle se plaint alors et prétend s'être heurtée à un volet, et dit ensuite à son maître, devant ses dépenses, que son médecin et son apothicaire voient en lui « une bonne Vache à lait ». Sur ces mots, Argan demande à *faire venir*Angélique, sa fille qui, ayant devancé son désir, *entre alors* ; malheureusement, *Argan s'empresse de quitter la pièce* pour « faire ses affaires ». Ainsi, en trois brèves scènes (sc. I, II, III), plusieurs personnes évoquées sont absentes. Il en sera ainsi tout au long de la pièce car, contrairement aux tragédies où ce sont les personnages principaux qui occupent essentiellement la scène et expriment leurs sentiments ou leurs passions dans un langage soutenu, dans les comédies, c'est le mouvement des acteurs, leurs gesticulations, les parlers plus ou moins élevés, voire les jargons, qui animent la pièce. En l'absence de son père, Angélique ne peut s'empêcher d'évoquer à Toinette son amant, Cléante, et d'en dresser un merveilleux portrait (sc. IV) ; la servante se montre plus prudente et lui conseille d'obtenir l'engagement du jeune homme. La scène suivante (sc. V) repose au début sur un quiproquo entre *Argan de retour* qui annonce à sa fille qu'on la demande en mariage et celle-ci qui croit alors qu'il s'agit de son amant que son père, le connaissant, lui destine. La confusion ne dure guère car Argan annonce qu'il a conclu le mariage et qu'elle épousera le neveu de son apothicaire, qui est aussi le fils de son médecin. Toinette s'indigne, dit que c'est à sa fille de choisir et elle échange maints arguments avec Argan qui, furieux, la menace de sa canne et se met à courir derrière elle sans pouvoir la rattraper. *Entre à cet instant Béline*, la seconde femme d'Argan et belle-mère d'Angélique, qui commence à dorloter son mari comme s'il était un enfant, l'appelle « mon Fils » ou « mon petit Ami », et il lui répète qu'il va

[36] Nous avons indiqué en italiques les entrées et sorties des divers personnages au long des scènes de la pièce.

établir son testament et lui dédier tous ses biens. À ces mots, Bélinelui dit, étrange coïncidence, que son notaire l'attend dans l'antichambre (sc. VI). *Apparaît alors Monsieur Bonnefoy* qui apprend à Argan qu'il ne peut coucher son épouse sur son testament et frustrer ses enfants mais que, de son vivant, il peut donner tout son argent à son épouse. Béline exprime son chagrin à l'idée de voir mourir son époux, non sans s'intéresser soudain au montant des dons. *Argon entraîne donc le notaire dans son petit cabine*t pour rédiger le testament devant Bénine et ils *quittent la scène* (sc. VII). Profitant de *leur absence, Toinette et Angélique entrent* et la servante dit avoir vu un notaire avec Argan et son épouse et craindre que cette dernière ne fasse rayer du testament Angélique et Louison, les filles du premier mariage d'Argan. Angélique répond ne pas se soucier de ses biens tant que son père « ne dispose pas de son cœur ». Toinette l'assure de son soutien et conseille d'avertir Béralde, son oncle, et de lui faire respecter sa promesse ; elle va, pour sa part, demander à Polichinelle, son soupirant, de s'acquitter de cette tâche et dit à *Angélique de se retirer* (sc. VIII).

L'Acte I s'achève ainsi et est suivi d'un *Intermède* où ce Polichinelle intervient. Le décor est changé et la scène se passe dans une ville ; Molière s'inspire là de la *Commedia dell'arte* en présentant ce personnage chantant une sérénade en italien à sa maîtresse ; cela est accompagné de la musique de violonistes et d'archers suivie d'un ballet, le tout composé par Marc-Antoine Charpentier, un jeune compositeur choisi par Molière car Lully avait obtenu en 1672 un privilège qui interdisait « de faire chanter aucune pièce entière en France, soit en vers français ou autres langues, sans la permission par écrit du dit sieur Lully, à peine de dix mille livres d'amende, et de confiscation des théâtres, machines, décorations, habits… ». Charpentier était pour cet intermède le parfait musicien car, dans sa jeunesse, il s'était rendu en Italie et y avait fréquenté des compositeurs, dont Giacomo Carissimi qui l'avait fort influencé.

L'Acte II se situe de nouveau dans une chambre et *Toinette vient d'y accueillir Cléante* qui lui dit désirer connaître les intentions d'Angélique et de se présenter simplement comme le remplaçant du maître de musique de son aimée ; *arrive Argan* qui se plaint que l'on parle haut, ce qui ébranle son cerveau, et ne remarque Cléante que lorsque celui-ci, voulant être aimable, dit être ravi de le voir debout et se portant mieux. Toinette, feignant la colère devant cette maladresse, saisit l'occasion pour plaindre Monsieur et déclare qu'il est « fort malade ». Cléante, faisant écho à ses paroles, se présente alors comme le maître à chanter d'Angélique et Argan le retient car il aime la musique et *il fait appeler sa fille* qui est troublée de voir son amant (sc. II et III). *Toinette annonce la visite* de Monsieur Diafoirus et de son fils ; alors, comme Cléante *feint de se retirer*, Arganle revient car, déclare-t-il, on lui annonce *l'arrivée du futur mari de sa fille* (sc. III et IV). À partir de cet instant, les planches vont être progressivement envahies : de trois personnages, nous passons à quatre, puis à six *avec la venue de Diafoirus et de son fils* et leur présentation à Angélique qui tourne au grotesque ; à la scène V, Argan, n'ayant pas apprécié la chanson de Cléante (en fait une déclaration d'amour du jeune couple), *le renvoie* et se réjouit de *l'arrivée de son épouse* à qui vont être

présentés les Diafoirus. Les dernières scènes portent sur le mariage d'Angélique et surtout mettent l'accent sur le ridicule des Diafoirus et la perfidie de Béline qui hait la fille d'Argan au point de lui dire : « Vous êtes si sotte […] qu'on ne saurait plus vous souffrir. »

Devant ces propos blessants, *Angélique reste sage et quitte la scène*. Béline annonce avoir une affaire importante en ville et *part également*, laissant Argan avec les Diafoirus *qui quittent aussi les lieux* (sc. VI). Avant de sortir, Béline, toujours perverse, dit à son mari avoir vu un jeune homme avec Angélique et aussi Louison, la jeune sœur de celle-ci ; Argan, suspicieux, appelle Louison car il lui a demandé de veiller à tout et de l'informer ; la demoiselle, dans un premier temps, se comporte comme une enfant ignorante et, lorsque son père s'emporte et menace de la fouetter, elle feint d'être morte, puis elle décrit Cléante entrant chez sa sœur et s'efforçant de la séduire jusqu'au moment où Béline, passant par là, l'a fait fuir (sc. VII). La scène VIII de cet acte cite un personnage absent jusqu'alors, Béralde, le frère d'Argan, qui jouera avec Toinette un rôle essentiel. Deux raisons l'ont amené voir Argan, la première pour lui suggérer un parti pour sa nièce Angélique, et l'autre, pour l'inviter à assister à un divertissement qui vaudra mieux, dit-il, qu'une ordonnance de Monsieur Purgon.

L'Acte II est donc suivi d'un autre *Intermède*, plus bref, avec des acteurs ou actrices prétendument Égyptiens mais déguisés en Maures qui dansent et chantent ; c'est là un don que Béralde fait à Argon afin de préparer sa requête et aussi de lui faire oublier ses maux ; rappelons qu'à l'époque la musique était supposée être curative.

L'Acte III compte douze scènes qui vont de surprises en surprises. Dans un premier temps, Béralde et Toinette s'entendent pour que le mariage désiré par Argan soit rompu en faveur de Cléante ; c'est là que la simple servante a une idée de génie, faire venir un médecin qui aurait une méthode contraire à celle de Purgon, traiterait celui-ci d'ignorant et, de surcroît, offrirait ses soins à Argan[37]. Faute de trouver quelqu'un pour être ce médecin, Toinette laisse entendre qu'elle veut jouer un tour. *Entendant venir Argan*, elle dit à Béralde de la seconder (sc. I, II). Suit une rude conversation entre les deux frères car Argan maintient sa décision pour le mariage d'Angélique et rejette les arguments à l'encontre des médecins que Béralde tourne en dérision, en beaux parleurs mais hommes les plus ignorants qui soient. Lorsque son frère lui demande de ne plus critiquer ces gens-là, Béralde accepte mais souhaite lui faire voir « une des comédies de Molière sur ce sujet ». C'est là une marque étonnante de l'auteur, *une signature ou, en quelque sorte, sa présence dans la pièce* pour justifier ses critiques de la médecine à l'époque, Bé-

[37] La médecine telle que Molière la décrit, à savoir celle à laquelle la Faculté et sa science traditionnelle restaient en partie attachées, était alors néanmoins remise en question par des médecins et des physiciens anatomistes. La nouvelle science était illustrée par exemple par le cartésien Rohault dont Molière détenait le *Traité de physique*, un ouvrage qui rejetait les pratiques traditionnelles qui étaient fort présentes dans les comédies de notre dramaturge et lui valurent la haine de bien des médecins et d'une partie de la Faculté.

ralde devenant son porte-parole[38] (sc. III). *Entre à cet instant Monsieur Fleurant* avec un petit clystère pour Argan à prendre immédiatement ; comme celui-ci hésite, Béralde chasse M. Fleurant, ajoutant non sans humour grivois : « On voit bien, Monsieur, que vous n'avez pas accoutumé à parler à des visages. » Furieux, *Fleurant sort* en disant qu'il se plaindra à Purgon. Argan craint alors que son médecin ne se fâche et Béralde change de sujet et tente de nouveau de protéger ses nièces en allant jusqu'à reprocher à la femme de son frère de vouloir les envoyer dans un couvent.

À cet instant, *surgissent Purgon et Toinette*, le premier, furieux que l'on ait refusé son clystère. Argan se décharge sur son frère et Toinette, étrangement, soutient le médecin qui, vexé, s'emporte et promet, dans une scène jubilatoire, à Argan les pires maux (sc. IV, V, VI). Au désespoir, Argan se croit perdu et victime de la vengeance de la « Médecine » et c'est alors que son frère lui dit qu'on lui trouvera un docteur avec qui il aura moins de risques. À cet instant, *Toinette entre et leur annonce qu'un médecin à la porte* souhaite leur parler, que c'est « un Médecin de la Médecine » et qui, si elle ne savait sa mère honnête femme, lui ressemble étrangement. Argan lui dit de *le faire entrer* (sc. VII, VIII). Commence alors une scène burlesque où Toinette va jouer deux rôles tour à tour, celui de ce médecin ou de la servante qu'elle est. Tout d'abord, ce faux médecin dit vouloir offrir son service de soins, purgations et saignées, mais Argan, s'adressant à son frère, croit voir là « Toinette elle-même ». Le faux médecin, craignant d'être reconnu, *dit devoir parler à son valet resté au dehors et sort*. Argan, croyant avoir vu Toinette, interroge Béralde qui lui dit que les ressemblances sont choses courantes. La servante s'empresse d'ôter son habit (en se cachant derrière un fauteuil ou dans les coulisses) et apparaît devant Argan en prétendant qu'il l'a appelée. Ahuri il lui demande de rester pour voir le médecin ; *elle sort alors*, s'étonne à haute voix de la ressemblance et, de nouveau déguisée, *se présente* comme médecin itinérant cherchant « d'illustres Malades » « de Villes en Villes et de Royaumes en Royaumes », tout en usant de termes médicaux et en critiquant ces docteurs qui ne traitent que de bagatelles.

Argan, ahuri, la regarde fixement et elle lui dit son âge, quatre-vingt-dix ans grâce à ses remèdes. Puis elle lui demande de quel mal il souffre d'après son médecin, Monsieur Purgon ; de la rate ou du foie, répond-il, suscitant le mépris de Toinette pour cet ignorant car, selon elle, il souffre du poumon. Commence alors une série de questions-réponses désopilantes, Toinette interrogeant Argan sur ce que Purgon lui dicte de manger, traitant à chaque réponse celui-ci d'ignorant et finalement conseillant de bonds gros aliments. En outre, elle l'incite à se faire cou-

[38] L'œuvre de Molière compte quatre pièces portant sur la question de la médecine en son temps, et l'on ne saurait oublier Sganarelle qui, dans *Le Festin de Pierre*, s'étant déguisé en docteur et jouissant de « l'honneur de son habit », a fait des ordonnances à l'aventure aux paysans qui l'ont sollicité. Voir Patrick Dandrey, *La Médecine et la maladie dans le théâtre de Molière* (Paris, Klincksieck, 1998), 2 tomes.

per un bras et crever un œil, des parties du corps jugées superfétatoires[39]. Sur ces mots effrayants, *elle quitte la maison* car, comble de la frayeur pour Argan, elle se doit, dit-elle, d'assister à l'examen d'un malade décédé la veille afin de connaître les remèdes qui l'auraient guéri. *Toinette revient* dans sa tenue de servante, en disant au médecin inexistant qu'elle a fait semblant de croiser, de ne pas la tripoter, cela au grand étonnement d'Argan vu l'âge prétendu du coquin.

Profitant du fait qu'Argan n'a plus Purgon comme médecin et Thomas Diafoirus comme prétendant pour sa fille, Béralde lui propose de nouveau Cléante comme parti. Toujours entêté et, de surcroît, vexé, Argan dit qu'il mettra sa fille au couvent dès le lendemain. Voyant dans cette intention une manigance de l'épouse de son frère, Béralde vante l'amour et les caresses qu'elle lui prodigue ; Toinette confirme cette amitié et, une fois encore, monte un piège pour révéler le caractère réel de Béline ; entendant *celle-ci revenir de la ville*, la servante presse Béralde *de se cacher* et Argan de faire le mort, étendu dans sa chaise. Dans la scène suivante, Toinette feint d'être fort triste et annonce à Madame que son mari est trépassé. À ces mots, Madame remercie le Ciel et se dit délivrée d'un fardeau. Devant l'étonnement simulé de Toinette, Béline fait un portrait odieux de son défunt mari et, comme personne d'autre ne connaît sa mort, elle annonce vouloir saisir rapidement son argent et, pour cela, prendre ses clefs ; Argan, à ces mots, se lève et traite sa femme de « carogne » (sc. IX-X). Toinette, toujours habile, dit avoir été trompée et, pour savoir qui aime Argan, propose de soumettre à la même épreuve sa fille *qui se présente* alors. Angélique, troublée par ce décès, se reproche d'avoir refusé comme époux le médecin qu'il lui destinait. Dans la dernière scène à Cléante, *qui vient d'arriver*, Angélique dit qu'il leur faut se séparer et l'un et l'autre se reprochent leur comportement comme s'ils étaient coupables. Entendant ces mots, Argan se redresse et embrasse sa fille ; néanmoins, pour accepter son mariage avec Cléante, il dit à ce dernier de se faire médecin, ce qu'il accepte. Béralde, plus subtile, conseille à son frère d'être lui-même médecin. Argan juge cela impossible, mais Toinette lui dit que le port d'une barbe est un avantage et, comme il ajoute ne pas connaître le latin, son frère déclare que bien des médecins en savent moins que lui et il ajoute pouvoir organiser immédiatement sa nomination grâce à des amis de Faculté ; il l'invite alors à se préparer. Cléante demande à Béralde quel est son dessein et celui-ci lui avoue que la Cérémonie est en fait un Intermède représenté depuis peu par des comédiens qu'il va faire venir pour jouer un divertissement dont Argan sera « le premier Personnage ». Comme Angélique lui dit que ce serait se

[39] Molière, *Le Malade imaginaire*, *op. cit.*, Acte III, sc. IX.Voir la note 22, p. 1580-1581, de Claude Bourqui et Anne Piéjus. Selon eux, ces conseils renvoient aux *Évangiles* de Mathieu, V, 29-30, et Marc, IX, 43, ou à Galien dans son *De usupartium*, qui renvoie à une providence divine ; voir Cicéron, Lactance et Gassendi. Si ces thèses sont fondées, elles sonnent étrangement dans la bouche de Toinette qui, simple servante, ne connaît certainement aucune d'elles ; il se peut, en fait, qu'elle cherche à effrayer Argan qui, non seulement la traite parfois avec mépris, voire violence, mais qui a peur de souffrir et de décéder, quoiqu'il n'en dise rien.

moquer de son père, Béralde, faisant preuve de psychologie, pourrait-on dire, répond qu'il ne s'agit pas de se railler d'Argan mais de suivre son humeur à présent qu'il va bien. Il annonce lui-même la réception d'Argan en médecin, comme s'il en était l'auteur et incite les personnes *présentes* à prendre un rôle et *à aller s'habiller* (sc. XI-XII).

Alors que les deux premiers *Intermèdes* n'apportent rien à l'intrigue de la comédie, sinon un changement de décor et un jeu musical alliant instruments, chants et danses, celui qui clôt la pièce est une comédie-ballet mais aussi une intronisation solennelle d'Argan dans le monde médical. Molière décrit d'ailleurs cet *Intermède* en ces termes : « C'est une Cérémonie Burlesque d'un homme qu'on fait Médecin, en Récit, Chant et Danse »[40]. Comme la réception officielle d'un nouveau médecin exigeait une grande assemblée de dignitaires aux titres divers, la cérémonie comique impose *la présence* de nombreux acteurs, chanteurs et danseurs que Molière énumère, à commencer par les tapissiers pour dresser le décor en dansant, puis *l'entrée des dignitaires* selon leurs fonctions, soit « huit Porte-Seringues, six Apothicaires, vingt-deux Docteurs et celui qui se fait recevoir Médecin, huit Chirurgiens dansants, et deux chantants », chacun devant prendre sa place selon son rang. À la fin de la réception et de l'interrogation, en latin mêlé de français, du bachelier et après que celui-ci a « [juré] de respecter les statuts prescrits par la Faculté » et remercié les grands docteurs, deux ballets mettent fin à la pièce, la révérence cadencée des chirurgiens et apothicaires et ensuite leur danse.

Ainsi se termina, le 17 février 1673, *Le Malade imaginaire*, une comédie-ballet qui annonçait une entente parfaite entre son dramaturge et son musicien. Le sort en voulut autrement et Molière décéda ainsi que nous l'avons vu plus haut. Sa mort toucha, semble-t-il, le roi. En 1674, parut la première édition du *Malade imaginaire* chez « Jean Sambix à Cologne » (en fait imprimé dans les ateliers des frères Maury à Rouen) ; cette publication connut un grand succès et la pièce entra, un peu après, dans les *Œuvres de M. de Molière* publiées par Thierry et Barbin[41].

Quand l'absent est présent

Pour clore cet essai, nous reviendrons brièvement en arrière et tenterons de répondre aux critiques de Kenneth Tynan qui, lorsqu'il ne s'indignait pas du jeu des acteurs ou des mises en scène des pièces qu'il venait de voir, s'élevait contre les dramaturges dits du théâtre de l'absurde ou de la dérision, cette nouvelle génération qui, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, révolutionna les genres théâtraux classiques ainsi que les thèmes, les décors, le jeu des acteurs et même les attentes des spectateurs. Parmi les auteurs que Tynan ne manqua pas de tourner en dérision, deux en particulier se virent attribuer le Prix Nobel de littérature, Samuel

[40] Molière, *Le Malade imaginaire*, *op. cit.*, *Troisième intermède*, p. 711.
[41] Voir *Molière*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, Tome II, *op. cit.*, Chronologie, p. XXIII-XXIV.

Beckett, en 1969, et Harold Pinter, en 2005 (les membres du jury du prix Nobel avaient bien fait de ne pas lire les articles de Tynan…). Il est vrai que les pièces de la nouvelle vague troublèrent non seulement les spectateurs mais aussi les universitaires ancrés dans le théâtre classique, et que leurs auteurs eurent au début des difficultés à se faire un public et à être reçus dans des théâtres de renom ; pour certains, ils jouèrent dans de petites salles ou des caves, ce qui les incita peut-être, dans un premier temps, à avoir peu d'acteurs et un décor souvent très simple. En outre, les dramaturges joignaient en général, avant le premier acte de leurs pièces, des didascalies précises et souvent fort détaillées à l'intention des metteurs en scène et des acteurs, ainsi qu'une description précise du décor. Dans ce domaine, Beckett fit montre d'une minutie et d'une exigence exceptionnelles et aujourd'hui encore ses volontés sont respectées[42].

Si Tynan critiqua certains dramaturges, Ionesco mais aussi Brecht, Lorca et même Beckett, c'était peut-être parce qu'il ne voyait dans leurs œuvres qu'une pauvreté de la langue et une décadence de la dramaturgie ; en outre, il était surtout attaché au théâtre classique anglo-saxon et à ses acteurs et metteurs en scène. Une anecdote qu'il rapporta en 1954 illustre cela ; un jour, il reçut une jeune Française qui rédigeait une thèse sur le drame contemporain anglais ; ils parlèrent de John Whiting (un acteur et auteur) mais, embarrassé, Tynan demanda à la jeune fille pourquoi elle n'avait pas choisi comme sujet d'étude le théâtre français. Sa réponse fut brève : « Paris est en déclin […]. À l'exception de Sartre, Anouilh, Camus, Cocteau, Aymé, Claudel, Beckett et Salacrou, nous n'avons quasiment sonne[43]. » Si Tynan apprécia ce jugement, il est difficile de penser que faire une thèse sur ces dramaturges français (à l'exception de Beckett) qui, pour certains, étaient aussi des écrivains et des philosophes eût été un sujet irrecevable[44].

Parmi les dramaturges qui firent couler à Tynan beaucoup d'encre acide, Harold Pinter se distingua[45]. Ainsi, *The Dumb Waiter*, pièce en un acte présentée à Londres en 1960, ne manqua pas de retenir l'attention de Tynan, qui critiqua les acteurs ayant adopté les accents de l'auteur (d'origine juive et d'une famille peu aisée, Pinter se plaisait à parler le cockney, la langue du bas peuple, celle de son faubourg à Londres, Hackney, et qui marqua ses œuvres), ainsi que son nouveau

[42] Selon les recherches de Benoît Barut, *En attendant Godot* compte environ 865 didascalies totalisant presque 32 000 signes sur 128 pages (sans tenir compte des didascalies de source locutoire nues, c'est-à-dire non accompagnées d'une micro-didascalie dépendante visant à préciser le jeu). Voir Benoît Barut. « Bien vu bien dit. Les didascalies d'*En attendant Godot* et *Oh les beaux jours*. Lectures de Samuel Beckett : *En attendant Godot*, *Oh les beaux jours* » (Presses universitaires de Rennes, 2009, 978-2-7535-0936-8. hal-01440283).

[43] En 1954, Sartre avait écrit 8 pièces de théâtre, Camus 4 (n'oublions pas qu'il décéda à 47 ans) ; notons que Marcel Aymé, dramaturge lui-aussi, traduisit deux pièces d'Arthur Miller, *Les Sorcières de Salem* et *Vu du pont*, et adapta *La Nuit de l'iguane* de Tennessee Williams. Ne sont pas cités par ailleurs Jean Genet, Adamov, Ionesco, Obaldia et d'autres auteurs.

[44] Kenneth Tynan, voir « *West-End Apathy* », in : *A View of the English Stage*, *op. cit.*, p. 148.

[45] *Ibid*., voir « *The Caretaker* », p. 278-281.

papotage ô combien creux[46]. Dans l'article qu'il consacra à cette pièce, Tynan alla jusqu'à trouver la « source du style de Pinter » en comparant une conversation de Ben et de Gus, les deux personnages du *Dumb Waiter*, à un passage de *Sweeney Agonistes* de T.S. Eliot, dans lequel Sweeney et Doris répètent les mêmes termes et semblent radoter[47]. Il ajoute même que la violence y règne et que « Pinter partageait une progéniture littéraire avec M. Prufrock », cet autre personnage d'Eliot, homme au cœur brisé et craignant d'être rejeté dans sa solitude, qui reprend parfois les mêmes mots ou expressions[48].

Le titre anglais de la pièce, écrit en deux mots par l'auteur, *The Dumb Waiter*, peut troubler les spectateurs dès le début car il pourrait suggérer que l'un des personnages est un serveur ou garçon de restaurant muet, chose étonnante quand on découvre où se passe l'action, un lieu sombre qui n'a rien d'une cuisine ; en outre, le public, tout comme Ben et Gus, les deux personnages, ne remarque pas immédiatement un monte-plats dans le décor. Par ailleurs, ni Ben ni Gus ne souffre d'aphasie et ils ne cessent de bavarder. Le mot « *dumb* » en anglo-américain signifie parfois « sot » ou « stupide » et l'on peut alors se demander si l'un des deux hommes est plus ou moins idiot. Nous reviendrons sur ce point. En français, le titre originel perd son ambiguïté et est traduit par « *Le Monte-plats* », terme qui peut intriguer les spectateurs car cette machine demeurera un temps peu visible et sa fonction, ou plutôt son rôle, ne sera révélé qu'à la fin de la pièce. Notons que lorsque les deux personnages découvrent le monte-plats, l'auteur, dans sa didascalie, emploie le terme « *servinghatch* », « passe-plats », et aussi « *dumbwaiter* » comme si celui-ci avait deux sens[49].

En introduction à sa pièce, Pinter décrit en détail le décor de la scène : une pièce en sous-sol sans fenêtre, une porte à gauche qui mène aux toilettes et à une cuisine, une autre à droite, qui donne sur un couloir ; deux lits, les pieds tournés vers les spectateurs, l'un à gauche, l'autre à droite, au-dessus desquels sont suspendus la cravate, le gilet et la veste de chaque personnage. Il précise en outre que l'action se passe à Birmingham, un soir d'automne. Ensuite, il dicte aux deux acteurs les positions, gestes et attitudes qu'ils devront prendre lorsque le rideau se lèvera ; Ben est couché sur le lit de gauche et lit un journal tandis que Gus, assis sur l'autre lit, s'efforce de lacer ses chaussures. Pinter fait peut-être ici un clin d'œil à Samuel Beckett et, au début d'*En Attendant Godot*, quand Estragon s'acharne sans succès à ôter sa chaussure, et, un peu plus loin, on apprendra que Ben et Gus, comme Estragon et Vladimir, attendent eux aussi quelqu'un. Gus con-

[46] *Ibid.*, voir « The Dumb Waiter », p. 312-313

[47] T. S. Eliot, *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot* (Londres & Boston, Faber and Faber, 1969), "Sweeney Agonistes", p. 124-125.

[48] *Ibid.*, « The Love Song of J. Alfred Prufrock », p. 11-17.

[49] Harold Pinter, *The Dumb Waiter* (samuelfrench.co.uk), p. 20. Nous avons traduit les passages que nous avons cités de la pièce ; on peut aussi se référer à l'adaptation du recueil de pièces et de sketches de H. Pinter par EricKahane (Harold Pinter, *Du Monde Entier*, Paris, Gallimard, NRF, 1979).

tinue à lutter avec ses chaussures et c'est en les retirant qu'il trouve, dans l'une, une boîte d'allumettes et, dans l'autre, un paquet de cigarettes écrasées. Alors que Ben lit son journal, Gus, enfin chaussé, sort à gauche ; or la chasse d'eau ne fonctionne pas et il revient et se tient dans l'embrasure de la porte. Ben, intéressé par les faits divers et leur violence, attire alors son attention et lui rapporte qu'un vieil homme qui, désirant traverser une rue très encombrée, a rampé sous un camion qui, en démarrant soudain, l'a écrasé. Gus est étonné et fait répéter Ben plusieurs fois, puis il s'absente de nouveau à gauche et constate que la chasse d'eau ne fonctionne toujours pas ; quand il revient Ben lui reproche de n'avoir pas préparé le thé et l'enjoint de le faire. Gus s'assied et, admirant la vaisselle, dit que pour une fois quelqu'un, un homme qu'il ne nomme pas, leur a mis un beau service ; et, alors que Ben continue à lire son journal, Gus à haute voix s'extasie devant les assiettes. Agacé, Ben lui dit qu'il n'a pas besoin de vaisselle et Gus de répondre qu'il a des biscuits et ne boit son thé qu'avec « quelque chose à grignoter ». Une fois encore, Ben lui demande de faire le thé et ajoute qu'il espère que leur travail ne sera pas trop long ; à cet instant, les spectateurs ignorent ce que peut être leur tâche. Alors que Gus veut lui demander quelque chose, Ben s'écrie en posant son journal : « Ouah ! » et dit sans plus d'explication : « Cette enfant de huit ans qui a tué un chat ! » ; à Gus qui lui demande « comment il a fait ça », Ben répond qu'il s'agit d'une fille et que son frère de onze ans avait regardé la scène ; Gus parie alors que c'est lui le coupable et Ben, « révolté », acquiesce et reprend son journal. Il y a dans ce passage un mélange de violence et de sensibilité propre à Pinter dont les pièces oscillent toujours entre comédie et tragédie. Gus change alors de sujet et, parlant de nouveau d'un homme sans citer son nom, demande à Ben à quelle heure cet absent mystérieux « entre en contact » et Ben lui répond sèchement que cela peut être« à n'importe quelle heure » ; Gus reste insatisfait et, en un sens, cette personne absente hante son esprit et le nôtre. Il change alors de sujet et parle du temps qu'il faut pour remplir la chasse, ce qui donne matière à une discussion creuse entre lui et Ben ; ensuite il va à son lit et s'en plaint car il a mal dormi. Une photo sur un mur attire son regard et il interroge Ben plongé dans son journal et qui attend toujours son thé ; petit à petit, leur discussion tourne à la querelle car Gus ne cesse de geindre alors que Ben apprécie sa tâche. Le premier décrit une journée qui consiste à arriver dans un endroit quand il fait encore nuit, d'entrer dans une pièce inconnue, de dormir toute la journée, de faire son travail et de partir de nouveau la nuit. Ben, agacé, lui dit qu'il le « tue » avec ses jérémiades et il lui énumère les avantages du métier, en particulier ne travailler qu'« une fois par semaine », mais Gus continue à « jacasser » et Ben lui demande de nouveau, sans succès, de faire le thé car son comparse a une question à lui poser : « Pourquoi as-tu arrêté la voiture ce matin au milieu de la route ? » Une nouvelle discussion commence et oppose les deux hommes car Ben affirme avoir reçu un appel leur disant de ne pas arriver en avance ; à partir de cet instant, il va dominer Gus, même s'il ignore quand les ordres leur seront donnés. Les deux compères se mettent alors à parler de Birmingham et de matchs de football sans être en accord jusqu'au moment où une enveloppe est glissée sous la porte droite et attire l'attention de Gus qui appelle

Ben ; suit un long échange de brèves questions sans réponses entre les deux hommes jusqu'à ce que Ben ordonne à Gus de prendre l'enveloppe, de la décrire et enfin de l'ouvrir car elle est cachetée ; elle contient douze allumettes que Ben examine et il ordonne à Gus d'ouvrir la porte droite. Gus le regarde fixement, va ensuite à son lit et prend un révolver de dessous l'oreiller. Il ouvre ensuite la porte, jette un regard et la referme. Il dit n'avoir rien vu à Ben qui conclut, sans plus de précisions, « Qu'ils ont dû faire sacrément vite » ; Gus se réjouit alors d'avoir des allumettes et partage sa joie mais cela ne dure pas car la conversation dérive et ils se disputent à propos du thé, Ben disant qu'il faut « allumer la bouilloire » et « faire chauffer le gaz », et Gus inversant les verbes devant les deux noms. Peu à peu, Ben ne peut plus supporter Gus au point de lui dire : « Qu'est-ce qui te prend ? T'arrêtes pas de me poser des questions. Qu'est-ce qui te prend ? » Gus veut parler de leur boulot car il croit que Ben sait « qui ça va être ce soir ». Comme s'il ne le comprenait pas, Ben lui dit de nouveau de faire le thé. Gus s'absente à gauche pour la troisième fois et Ben prend alors son révolver et vérifie son chargeur. Gus revient et dit qu'il n'y a pas de gaz ; or ni l'un ni l'autre n'a de pièces pour relancer le compteur. Ben dit alors qu'il faut attendre Wilson, mais Gus répond que celui-ci peut simplement envoyer un message ou ne pas venir ; le comique de l'instant est que Ben, qui n'a pas cessé de réclamer du thé, renvoie ce désir à Gus : « Alors, il faudra bien que tu fasses sans, n'est-ce pas. » Les deux hommes se mettent à parler de ce Wilson qui doit être leur patron. Gus de nouveau monopolise la parole et dit « Tout ce qu'on fait, c'est attendre, eh ? Wilson, la moitié du temps, il ne se donne même pas la peine de faire une apparition. » L'attente de cet homme, qui ne viendra pas, nous rappelle une fois encore celle de Godot chez Beckett. Néanmoins, Gus regrette les autres lieux tranquilles, sans réclamations ni bruit, où Ben et lui avaient séjourné et où ils ne voyaient personne à l'exception du « type qui arrive ». Là encore, les spectateurs ne peuvent que s'interroger sur cet individu solitaire et inconnu et sur sa venue.

Gus veut voir Wilson pour lui demander diverses choses, en particulier au sujet « de la dernière fois » et de « cette fille », dit-il à Ben qui reprend alors son journal ; Gus se dresse devant lui et lui demande combien de fois il l'a lu. Furieux, Ben se lève et dit à Gus de ne pas faire le malin, mais celui-ci s'entête et parle de nouveau de cette fille qui, dit-il, « n'avait pas d'attrait, mais néanmoins », et qui avait laissé des saloperies ; il se lance dans des préjugés sur les femmes, en particulier leur mollesse physique, et souligne comment cette fille « s'était répandue partout ».

Lorsque Gus demande qui nettoie après leur départ, Ben répond qu'il y a une branche pour ça dans leur organisation ; les spectateurs comprennent alors quelle est sa tâche et que la fille a été tuée. À cet instant, un vacarme retentit d'une chose qui descend dans la partie arrondie du mur entre les deux portes ; les deux hommes bondissent, saisissent leurs armes et regardent le mur ; le bruit s'arrête. Gus s'approche lentement du mur et tape avec le canon de son révolver la paroi qui résonne alors. Ben pointe son arme vers le mur et Gus, ayant posé la sienne sur son lit, revient et tâtonne au bas du panneau central, trouvant ainsi un bord qui, soulevé,

révèle un monte-plats sur le plateau duquel se trouve un papier[50] ; Gus le retire et lit ce qui y est écrit : « Deux steaks braisés avec frites. Deux sagous au lait. Deux thés sans sucre. » Ben explique alors à Gus, qui s'en étonne, que le lieu où ils sont devait être un restaurant et que la pièce qu'ils occupent était les cuisines ; cela à peine dit, le monte-plats redescend avec une autre commande que Ben décide alors de satisfaire en envoyant quelque chose, mais seul Gus a des broutilles à manger, des biscuits, une tablette de chocolat, une demi-pinte de lait, mais aussi un gâteau aux raisins dont Ben ignorait l'existence, ce qui le fâche. Il dit à Gus d'aller chercher une assiette et, pendant son absence, il fouille son sac et trouve des chips ; lorsque Gus revient, il lui dit une fois encore qu'il joue un sale jeu, puis ils remplissent l'assiette, mais le monte-plats est reparti. Ben, furieux, impute la faute à Gus et, dans l'attente, il lui dit de se préparer et de s'habiller, de mettre comme lui sa cravate et son étui à révolver. ; ce faisant, il domine de plus en plus Gus. Le monte-plats redescend avec une nouvelle commande. Gus s'empresse de mettre l'assiette dans la machine et d'énumérer à haute voix les divers aliments joints ; Ben, de nouveau, lui reproche son comportement et lui dit, car la chose va bientôt se passer, de se vêtir et de vérifier son arme, ce qu'il n'avait pas fait. Une fois encore, le monte-plats fait une commande, mais ils n'ont rien à envoyer et Ben lui-même est las et veut dire à ceux du haut que cela suffit. Enfermés dans leur pièce, Gus et Ben sont sous l'emprise d'une machine et, en quelque sorte, d'un troisième personnage invisible qui les soumet à des épreuves impossibles. C'est là un trait majeur des œuvres de Pinter, la soudaine domination d'une autorité inattendue sur des personnes qui perdent alors leur identité, leur être. Gus est las et veut en finir ; il a mal au crâne et espère que leur « client ne va pas s'énerver ce soir ». Une nouvelle commande arrive avec le sac de thé envoyé précédemment. Les deux hommes, épuisés, décident de dire qu'ils ne peuvent rien faire et qu'ils vont leur écrire ; Ben demande un crayon à Gus qui, se tournant, découvre un tuyau acoustique suspendu sur le mur droit du monte-plats, face à son lit ; il explique à Gus comment utiliser ce tuyau mais, devant sa maladresse, il prend l'appareil et commence à parler avec déférence à un être que l'on n'entend pas, mais qui est mécontent, et Ben répète ses critiques à Gus : le gâteau aux raisins était sec, le chocolat fondu, le lait tourné et les biscuits moisis. À la fin de leur échange, « La Voix » (appelons-la ainsi) aurait dit à Ben d'« allumer la bouilloire », ce qui pourrait relancer la querelle sémantique qui avait opposé Gus et lui, mais il n'en est rien, faute de gaz. Ben, désespéré et impuissant, s'assoit sur son lit et Gus se lance alors dans un long monologue au sujet de leur situation, leur manque de nourriture et de boisson, alors que là-haut ils doivent tout avoir ; Ben est sourd aux plaintes de son compère, absent en un sens, mais il finit par revenir à lui et décide de communiquer ses instructions à Gus pour l'arrivée du « client » : lorsque l'homme sera annoncé, il viendra par le couloir de droite et entrera ; Gus, placé alors derrière la porte, la fermera ; « le client » ira vers Ben qui sortira son arme et, si l'homme se retourne, Gus sera là. Les ordres étant toujours les mêmes, Gus doit, lui aussi, une fois la porte fermée, sortir son arme, ce

[50] Voir la note 48.

que Ben a oublié de lui rappeler ; cette omission jamais commise par Ben a un sens plus symbolique qu'il n'y paraît car c'est désarmer Gus au moment fatidique. Gus demande ce qu'ils feront si le « client » est une fille et Ben, affirmant son autorité, de lui dire et répéter qu'ils feront pareil. Gus frémit et sort par la porte de gauche ; une fois encore, la chasse d'eau ne fonctionne pas et, comme au commencement, il revient et se tient à la porte avant de gagner son lit. Là, de nouveau, éclate une querelle qui tourne aux insultes et même à la violence, Ben dominant Gus et le frappant violemment. Un nouveau message étant livré, Gus, en colère, le déchire et rend Ben plus furieux et menaçant. Le calme s'installe ; Gus va s'asseoir sur son lit, Ben reprend son journal et, comme au début, s'étonne à haute voix sans préciser ce qu'il a lu et Gus fait de même quoique sa voix décline progressivement comme s'il s'effaçait ; puis il se lève pour aller boire un verre d'eau, dit-il, et sort à gauche.

Le tuyau acoustique siffle alors et Ben va saisir le sifflet et débranche le tuyau ; il dit, ou plutôt répète, ce qu'il entend venir du haut, à savoir le processus habituel : les deux hommes sont prêts, le « client » est arrivé et il va entrer très vite, la procédure normale est à appliquer. Ben raccroche le tuyau et appelle Gus ; la chasse d'eau résonne et fonctionne pour la première fois, mauvais signe en un sens, et de nouveau Ben appelle Gus ; sans réponse, il court à la porte de gauche avec son arme. La porte de droite s'ouvre brutalement, Ben pointe vers elle son révolver et entre alors Gus en trébuchant ; il n'a plus ni veste, ni gilet, ni cravate, ni holster, ni arme, et il s'arrête, le corps voûté : « Un long silence s'ensuit et ils se fixent l'un l'autre du regard comme… Le rideau tombe. »

Laissons donc avec eux notre rideau tomber aussi et le théâtre éteindre ses lumières.

Jean-François SENÉ
Professeur honoraire, lycée Henri-IV

« PRÉSENTE JE VOUS FUIS, ABSENTE JE VOUS TROUVE »

La question de la présence et de l'absence au théâtre sollicite pour commencer le travail du metteur en scène et des acteurs pendant la préparation du spectacle, suivie des répétitions. Il existe des degrés dans la présence des acteurs, qui ne relève pas seulement de leur charisme personnel ou de leur célébrité. Le metteur en scène doit en principe placer chacun d'eux à un endroit précis, et décider de les faire se mouvoir ou rester sur place. Qu'ils soient debout, assis ou couchés, ils font partie d'une composition en relief, soulignée de nos jours par la lumière mouvante de projecteurs. En principe, leur position sur la scène reste la même pendant toute la série des représentations, encore qu'elle puisse laisser une certaine part d'improvisation *ad libitum*. Selon l'importance de leur rôle, ils doivent, du moins selon certaines traditions, occuper l'espace sur les planches de façon à communiquer le mieux possible le contenu immédiat du jeu dramatique. Un personnage qui exprime un aparté, ou un monologue de nature méditative, est conduit à se rapprocher du public et à s'écarter des autres personnages. De même s'il s'adresse à eux au cours d'une tirade éloquente, il peut se placer au fond de la scène, mais face au public, et maintenir une distance entre lui et ses auditeurs qui contraste avec celle qui rapproche les locuteurs au cours d'une conversation. Même au cours d'un dialogue, il s'adresse aux spectateurs, de par la nature de l'art dramatique. De plus le mot *présence* connaît une extension de sens qui s'applique particulièrement bien au théâtre, où l'action qui se déroule sur la scène peut apparaître comme une série d'événements. Un acteur peut se trouver sur les planches et donner l'impression au public qu'il manque de présence, c'est-à-dire de crédibilité, de capacité d'incarnation, de rayonnement, alors que d'un autre acteur émane un magnétisme dont il est déjà investi avant même d'entrer en scène. Le plus souvent, le jeu qu'il pratique confirme qu'il n'a pas usurpé son prestige.

Dans le vocabulaire professionnel existe un mot, ou une image, à savoir *l'œuf*, qui n'est pas celui de Félicien Marceau, encore qu'on puisse trouver entre eux des affinités, mais qui concerne un des aspects de la question. L'acteur investi d'un rôle qui le met en valeur le situe physiquement pendant les répétitions en tendant les bras horizontalement sur les deux côtés, définissant ainsi le périmètre qui lui est alloué, mettant à l'écart les autres personnages. En faisant tourner les bras de haut en bas il dessine les contours ovales d'une coquille d'œuf. Au-delà même du territoire marqué par ce geste préalable, la distance peut s'allonger. Elle peut s'allonger jusqu'au-delà de la scène ; une plaisanterie traditionnelle parmi les acteurs consiste moqueusement à dire de l'un d'eux qu'il est spécialisé dans le rôle du visiteur qui frappe à la porte et à qui l'on dit : « n'entrez pas ! »

Sous ses divers aspects, la présence des acteurs capte l'attention du public pendant tout le temps de la représentation, même si elle reste implicite. Malgré la différence de nature sémantique entre la scène et la salle, le public partage avec les

acteurs un même espace. Jadis, certains spectateurs dotés de privilèges liés à leur rang dans la société s'arrogeaient le droit de s'asseoir sur la scène, au contact des acteurs pendant la représentation, faisant cohabiter le réel et l'imaginaire. C'est la magie du théâtre, les produits de l'imagination s'incarnent, on a l'impression de pouvoir les toucher du doigt ou, à coup sûr, des yeux et des oreilles. D'après certains témoignages, il existe une sorte d'irradiation réciproque entre les spectateurs et la troupe du théâtre en pleine action. Les acteurs eux-mêmes ne voient pas seulement le public, dont ils sont entourés ou enveloppés, dans trois dimensions. Ils le sentent. Ils l'entendent aussi, quand il rit, quand il applaudit. Ils entendent le silence quand le public dort ou, au contraire, retient son souffle ; leur expérience et leur sensibilité leur permettent de distinguer entre le silence de l'ennui et celui de l'émotion, de l'attente. On prête à Louis Jouvet une phrase digne de figurer parmi les mots historiques : « Ce soir, le public a eu du talent ». Jean-Louis Barrault allait encore plus loin en disant qu'il entretenait des relations amoureuses avec le public, au sens le plus érotique de l'expression.

Le fait que les acteurs sont visibles et audibles physiquement, non dans l'écriture, comme pendant la lecture d'un roman, ni par l'image photographique du cinéma, ou la captation électronique de la télévision, leur présence et leur absence au sens corporel sont ressenties de la façon la plus élémentaire. On ne voit pas et on n'entend pas un même acteur ou une même actrice de la même façon sur un écran ou sur une scène.

Il a été question plus haut des oreilles. La présence du texte a évidemment l'importance la plus grande au théâtre. Un aveugle profite mieux d'un spectacle théâtral qu'un sourd, et les plus âgés d'entre nous se souviennent d'avoir pris connaissance de nombreuses œuvres théâtrales grâce à la radiodiffusion. On reconnaissait les acteurs à leur voix et l'on distinguait les personnages entre eux sans difficulté, sans même se rendre compte qu'on accomplissait ainsi une sorte d'exploit. Le fait que beaucoup d'entre nous ne connaissent un grand nombre d'œuvres dramatiques que par la lecture confirme que le théâtre fait partie de la littérature et que son incarnation visible n'est pas indispensable. Il se trouve cependant que les thèmes de la présence et de l'absence traités ici ont besoin au moins de commencer par des considérations scéniques.

Les entrées et les sorties des personnages produisent un effet sur nous, notamment celui de maintenir notre attention en éveil. Il faut cependant nuancer l'appréciation que nous formons de ces jeux de scène. Ils ne provoquent pas un choc émotionnel dans le public à chaque fois qu'ils se produisent. Les amateurs assidus de théâtre qui eux-mêmes entrent dans la salle pour en sortir plus tard voient des milliers d'entrées et de sorties au cours de leur vie et n'en subissent pas de traumatismes suffocants, mais dans certains cas ces mouvements ou absences de mouvement entrent dans le jeu dramatique, comme le claquage de porte pour cause de colère, de bouderie, de révolte, ou inversement l'irruption d'adversaires ou d'importuns qui interrompent le dialogue en cours. Certains personnages annoncés par les dialogues se font attendre. Ceux qui, sans être attendus, débouchent brusquement produisent la curiosité ou l'étonnement, ou la satisfaction d'une attente.

Sans forcément aller jusqu'à l'usage du mot *épiphanie*, cher à Joyce, pour désigner une arrivée imprévue et miraculeuse, qui d'un seul coup change toutes les données dramatiques, on trouve souvent au théâtre des arrivées qui font sensation, comme celle de Lohengrin accompagné de son cygne dans l'opéra de Wagner, une nuance fantastique s'ajoutant à la péripétie. Ayant un résultat inverse, celle du fameux Albert, inopinément de retour dans le *Werther* de Massenet, n'est guère appréciée par les deux personnages principaux. Celle de Thésée dans *Phèdre* entraîne un dénouement tragique. Dans le cas de ceux qui sortent, on ne sait pas s'ils reviendront, ni quand. Les spectateurs éprouvent-ils dans ce cas un syndrome de manque ? Cela peut se produire quand les acteurs et actrices appartiennent à la catégorie des monstres sacrés. La lecture d'un roman ne produit pas le même type d'effet, car le romancier dispose d'un espace extensible, qui fait souvent l'objet de descriptions plus ou moins longues et détaillées, diminuant la stature des personnages, alors que la scène théâtrale constitue un lieu réduit, même si les décors changent. La présence des décors au sens plastique du mot n'est d'ailleurs pas intrinsèque au théâtre. À l'origine, les représentations avaient lieu en plein air, sans aucun décor. Toutefois, même en l'absence de toiles peintes ou d'installations diverses – le mot *installations* se réfère à une pratique contemporaine d'art éphémère –, la présence de l'environnement peut se faire sentir et jouer un rôle dans le développement de l'action, comme dans la plupart des pièces de Shakespeare. Par exemple, le contraste entre la ville et la forêt ou le désert, dans *Le Songe d'une nuit d'été*, dans *Comme il vous plaira*, dans *Timon d'Athènes*, ou celui qui oppose Rome à l'Égypte dans *Antoine et Cléopâtre* font partie de la texture dramatique. Les délocalisations imposées de nos jours par le *Regietheater* détruisent cette composante essentielle. La présence du metteur en scène provoque l'absence de l'auteur. Dans son livre sur la mise en scène des pièces de Shakespeare, Wilson Knight, acteur et metteur en scène lui-même, a écrit que la meilleure des mises en scène est celle qu'on ne remarque pas[1]. Nous sommes loin aujourd'hui de cet idéal, mais depuis toujours l'attention principale se porte sur les acteurs. Ceux qui sont connus du public et jouissent du charisme propre à cette profession ont, quand ils incarnent leurs rôles, une double personnalité. Louis Jouvet dans le rôle du docteur Knock est à la fois Jouvet et Knock. Il a une double présence. Quand il quitte momentanément la scène, a-t-il une absence dédoublée ? Oui, dans un sens, car les spectateurs qui ont payé leur place pour voir leur vedette préférée tiennent à la voir le plus souvent possible. Certains auteurs ont conçu leurs pièces en sachant déjà qui jouerait tel rôle, et en leur fournissant de quoi se faire valoir, y compris quantitativement. Quelquefois c'est à eux-mêmes qu'ils destinaient le rôle principal, dans lequel ils espéraient obtenir la cote la plus élevée à l'applaudimètre. De Molière à Sacha Guitry, nombreux sont les exemples.

La célèbre tirade que prononce Jaques à la fin du deuxième acte de *Comme il vous plaira* commence ainsi :

[1] *Shakespearian Production, with especial reference to the tragedies*, Londres, Routledge, 1964.

Le monde entier est une scène
Où tous les hommes et toutes les femmes ne sont que des acteurs,
Ils ont leurs sorties et leurs entrées, (II. vii. 139-141)

Avant de décrire le rôle que les êtres humains tiennent dans leur vie, Shakespeare insiste sur le mouvement des acteurs sur la scène, et précisément sur leurs absences et leurs présences. Placer la sortie avant l'entrée semble étrange. Peut-on trouver une raison d'être à ce paradoxe ? Il est difficile d'en tirer une sans forcer le texte. Shakespeare a-t-il voulu faire entrer cette inversion dans les idiosyncrasies de Jaques, commentateur de l'action remarqué pour sa mélancolie et son goût du paradoxe ? Ou bien la mélancolie se trouve-t-elle déjà chez l'auteur avant de la transmettre au personnage ? Une réponse plausible se trouve au ras du texte, tout en rappelant que la présence du langage poétique s'impose parfois. L'auteur a peut-être privilégié le mètre et le rythme aux dépens de la logique, car

They have their exits and their entrances,

sonne mieux que

They have their entrances and their exits,

L'idée qu'il existe une sorte de communauté de présence entre les acteurs et le public semble contredite par la théorie de la distanciation selon Brecht, mais en réalité cette théorie confirme la tradition qu'exprime la théorie inverse, celle de la mimésis selon Aristote. C'est précisément parce qu'il voulait mettre fin à cette tradition séculaire que Brecht a proposé une nouvelle façon de donner une représentation théâtrale, qui devait désormais offrir une sorte de transparence technique, comme le font ces montres plus ou moins helvétiques mais toujours offertes à un prix élitaire, qui ne se contentent pas d'indiquer l'heure qu'il est, mais affichent sur le cadran leur anatomie intérieure. On pourrait incidemment s'interroger sur l'étymologie du mot *représentation*. Pourquoi *re* ? Ce préfixe a peut-être une fonction plus emphatique qu'itérative. Toujours est-il que la notion de présence est elle-même présente dans le mot en question. Cependant la distanciation implique que le jeu dramatique subit une sorte de scission. Les acteurs devaient s'absenter au moins en partie de leur rôle, du processus d'incarnation et de *mimésis* que contient la pratique ancienne du théâtre, et même déclamer le texte à la manière d'un garde-champêtre lisant un avis à la population. Incidemment, on peut se demander comment Brecht faisait pour concilier sa théorie de la distanciation avec les oukazes des autorités du moment, qui imposaient le dogme du réalisme socialiste et vitupéraient le formalisme. Mais cela est une autre histoire.

Depuis quelques dizaines d'années, on trouve parfois sur la scène, à quelque distance d'un acteur, généralement celui qui interprète le rôle principal, un autre acteur, quelquefois un enfant ou un adolescent, qu'on appelle le double. Ha-

billé comme celui qu'il mime par une gestuelle qui tend à la caricature, sorte d'écho visuel, il reste muet – à l'opéra il ne chante pas –, mais non immobile. Les mouvements de cet alter ego qui n'est ni une ombre, ni une hallucination ni un ange gardien, mais un élément de la scénographie, peuvent avoir l'aspect d'une danse parodique. Ce procédé, qui rappelle au public qu'il assiste à une illusion, non à une anecdote en marche, crée un passage vers une sorte d'abstraction et fait du personnage doté d'un *Doppelgänger* un type, plus qu'un individu autonome. La présence théâtrale offerte au public devient alors celle d'une idée plus que d'un être humain avec lequel on pourrait s'identifier. Et puisqu'il est question de présence, c'est celle du metteur en scène qui s'impose au public, plus que celle de l'auteur, lequel semble parfois s'absenter discrètement.

Il existe un troisième type de distanciation, plus accidentel et involontaire, quand par exemple on entend des acteurs qui manifestement ne comprennent rien à ce qu'ils disent, surtout quand le texte est difficile et se réfère à des notions considérées comme archaïques. Parfois les acteurs se reconnaissent eux-mêmes comme absents du personnage qu'ils doivent interpréter. « Je ne le sens pas », disent-ils au metteur en scène qui essaie de rendre le personnage en question présent dans leur esprit et dans leur affectivité. Pour ces acteurs la présence d'un personnage sur la scène doit commencer par un processus d'identification et d'incarnation. Ce souci paraît légitime, mais avant de s'approprier le personnage, il faut s'approprier le texte, qui, de par sa nature littéraire et parfois sa forme poétique, contient des difficultés à surmonter. La présence du texte, en tant que produit d'une création artistique, devrait venir en premier. Une étude approfondie des mots, des phrases et de leur façonnement, suivie d'une bonne élocution, pourrait mettre les interprètes sur la voie de ce qu'ils cherchent, l'identification psychologique.

Cela ramène à la notion du formalisme, concept qu'on peut rapprocher de celui de stylisation, et qu'on ne devrait pas enrober de jugements *a priori* dépréciatifs. L'écriture en vers qui a régné sur les scènes pendant des siècles pourrait être considérée comme une mise à distance du public, et un rappel permanent du caractère artificiel de l'art dramatique. On peut juger au contraire que chez un public cultivé et passionné de théâtre comme il l'a été dans le passé plus qu'aujourd'hui, l'habitude d'écouter des vers était devenue un réflexe familier, et de plus que la musique produite par une prosodie capable de pratiquer une certaine flexibilité au sein d'un système rigidement répétitif, rapprochait les auditeurs des artisans du spectacle au lieu de les en éloigner. L'écriture en vers au théâtre n'a d'ailleurs pas disparu en même temps qu'Edmond Rostand ou T.S. Eliot. En France, Jean Hautepierre (né en 1967), dont les œuvres se situent dans des contextes légendaires ou historiques, maintient la tradition.

Les réflexions sur la musique de l'écriture théâtrale font penser à l'opéra, genre éminemment artificiel, et cependant capable de susciter les émotions du public, et même des phénomènes d'identification entre les spectateurs et les personnages, alors que la présence envahissante de la musique pourrait en provoquer l'absence. La musique chantée, surtout sur des paroles dramatiques au cours d'une action plus ou moins mouvementée, mue par des pulsions affectives, le plus sou-

vent suit et exalte le texte au lieu de le projeter dans une sorte de sublimation abstraite, du moins dans la prolifique tradition née en Italie et dont l'influence fut considérable pendant des siècles dans toute l'Europe. Ce continent n'est cependant pas le seul à avoir pratiqué le théâtre musical.

La présence des acteurs sur la scène se complète par celle des spectateurs dans la salle. Quand on lit un livre, on peut toujours interrompre la lecture et confier au marque-page le soin de garder en réserve l'endroit où l'on doit reprendre le fil de la narration, sans fixer de date, ou si l'ennui provoqué par la lecture provoque la décision de ne pas la continuer. Au théâtre, rares sont les spectateurs qui partent avant la fin, et sans avoir l'intention de revenir ; cela se produit quand ils s'ennuient, mais aussi quand ils se sentent comme des intrus involontaires, invités à un rituel auquel ils ne comprennent rien et qu'ils ne partagent pas. Ils s'absentent, sans forcément avoir tort. Comme certaines représentations se caractérisent par une totale absence d'intérêt, il arrive à une partie des spectateurs de penser à autre chose pendant son déroulement, ou même de s'endormir. D'autres au contraire, et heureusement, ressentent en eux-mêmes le déroulement de l'action, et réagissent par le rire ou par l'émotion, qui ont pour ressorts principaux la moquerie et l'empathie. Il fut un temps où les spectateurs se levaient, gesticulaient, huaient les méchants et mettaient les gentils en garde contre les perfidies en gestation. D'autres, pendant ce temps-là, ne s'intéressaient guère à ce qui se passait sur la scène. Groupés dans une loge, ils bavardaient, arrangeaient des mariages, parlaient affaires ou politique. C'est du moins ce que transmet la rumeur rétrospective, avec peut-être une dose d'exagération.

Un détail mérite d'être souligné : le théâtre classique, en introduisant la règle de l'unité de lieu, traite de façon différente les relations qui existent entre la scène et le public, au sujet de l'absence de certains personnages, surtout quand cette absence constitue un ressort dramatique et affectif. Même si l'unité de lieu reste floue et conventionnelle, ce qui est le cas le plus fréquent, quand l'absence d'un personnage est ressentie par d'autres personnages, les spectateurs ne le voient pas non plus, ce qui peut maintenir une dose d'empathie entre la scène et la salle, du moins sur ce point particulier. Au contraire, quand l'auteur a la possibilité de voyager dans l'espace, l'absence peut se transformer en présence. Par exemple quand dans *Antoine et Cléopâtre* la reine d'Égypte se désespère de l'absence de son amant, le public a pu, dans une scène précédente, voir Antoine à Rome se réconcilier avec Octave et épouser sa sœur. La tragédie de Shakespeare comporte quarante-deux scènes, ce qui signifie quarante-deux lieux différents, où l'on retrouve les mêmes personnages, le mot anglais *scene* n'ayant pas le même sens que son quasi-homographe français. Il en résulte une sorte de montage cinématographique qui fait que, pour le public, personne ne reste absent longtemps.

Sans vouloir jouer sur les mots, on peut rappeler ici que dans les comédies comme dans les tragédies, et plus encore dans les mélodrames, les personnages souffrent d'une absence d'informations, contrairement au public qui en sait presque toujours plus qu'eux sur les ressorts de l'action. L'ignorance les pousse à commettre ou à prendre des décisions aux conséquences comiques ou tragiques. On

peut donner comme exemple le cas du duc[2] Vincentio dans *Mesure pour Mesure* qui combine la fausse absence et la vraie présence. Il prétend quitter Vienne mais revient déguisé en moine pour mettre à l'épreuve son substitut provisoire. Il s'ensuit de nombreux malentendus qui ont pour le public des contenus révélateurs.

Que dire de l'auteur lui-même à propos du thème traité ici ? Le public sent-il sa présence pendant le spectacle ? Certains spectateurs se rappellent plus souvent le nom des acteurs que celui du dramaturge, sauf s'il s'agit d'un classique gravé dans la mémoire collective – on dit alors un Shakespeare, un Molière, un Goldoni, un Schiller, comme si ces noms étaient devenus des noms communs. Certains auteurs, tels que Courteline, Feydeau ou Ionesco, se reconnaissent au caractère typé de leur style et de leur matériau dramatique, mais ils ne sont pas les seuls à bénéficier d'une identification personnelle. Le théâtre fait partie de l'art littéraire, ses grands auteurs se distinguent entre eux par un idiome propre, en surimpression sur les idiosyncrasies des personnages qu'ils ont créés. Il existe pour eux une façon encore plus audible de manifester leur présence, le *mot d'auteur*, l'équivalent d'un mot d'esprit, mais transmis au public de façon que celui-ci comprenne que l'acteur qui le prononce se fait le véhicule d'une intervention auctoriale. On pense à des auteurs britanniques comme Oscar Wilde ou George Bernard Shaw, célèbres pour leurs paradoxes souvent cyniques ou provocateurs qu'on retrouve dans les anthologies.

On trouve déjà un maniérisme de ce genre dans ce qu'on a appelé le théâtre anglais de la Restauration – celle de la monarchie en 1660 –, où des auteurs de comédies tels que Wycherley, Congreve ou Vanbrugh se lançaient dans des enchaînements de jeux de mots, de plaisanteries, d'équivoques grivoises que les personnages poursuivaient comme dans un jeu, sans s'occuper de l'action dramatique ni du rôle qu'ils assumaient. La *drawing-room comedy* (la « comédie de salon ») en Angleterre ou en France la comédie de boulevard – et ses équivalents un peu partout dans le monde – maintiennent la tradition. Des humoristes tels que Tristan Bernard ou Alexandre Breffort en France ont utilisé la scène pour donner libre cours à une verve burlesque qui se manifestait dans d'autres genres que le théâtre.

Poussée à l'extrême, la présence de l'auteur devient une incarnation, dans le cas d'un Sacha Guitry qui jouait lui-même des rôles où il se mettait en valeur, faisant ruisseler des mots d'esprit et pratiquant une sorte de cabotinage ostentatoire, donnant l'impression de se parodier lui-même, le tout avec la complicité du public, heureux que l'auteur s'adresse à lui familièrement et le juge assez intelligent pour comprendre ses facéties et polissonneries plus ou moins alambiquées.

Il faut cependant signaler que l'attribution à l'auteur de tout ce que disent les personnages demande parfois un certain degré de relativisation. La proposition

[2] En faisant de l'Autriche un duché et de son duc un vassal du roi de Hongrie, Shakespeare trahit, comme souvent, qu'il avait des absences en matière de géopolitique, ce qui n'empêche pas les sectes antistratfordiennes, toujours présentes chez les journalistes dont la conscience professionnelle souffre d'absentéisme, d'attribuer son œuvre à tout un grouillement d'érudits de haute noblesse.

déictique « comme dit Shakespeare » se réfère le plus souvent à des opinions que l'auteur en tant qu'individu ne partageait certainement pas, mais cela ne les empêche pas d'être passées dans le répertoire des dictons.

Pour finir ce long préambule, on peut rappeler que l'invention du rideau, caractéristique de ce qu'on appelle le théâtre à l'italienne, s'introduit dans le sujet traité, car le lever et le baisser de cet accessoire, ou son ouverture et sa fermeture latérales rendent la présence et la non présence des acteurs accessibles à la vue. À l'opéra, les chanteurs viennent parfois saluer le public et se faire applaudir, même entre les actes, devant le rideau baissé. Celui-ci agit comme un commutateur. Les artistes alors ne s'appellent plus Floria Tosca ou Scarpia mais redeviennent Maria Callas ou Tito Gobbi. Les personnages décédés au cours de l'action dramatique, le plus souvent de façon brutale, ne ressuscitent pas réellement, ce sont leurs interprètes qui viennent saluer le public, ayant retrouvé l'identité qu'ils ont en ville, même s'ils n'ont pas changé de costume. Le passage de la réalité à la fiction, et en sens inverse, leur donne une présence double.

En guise de transition avec ce qui suit, voici quelques remarques sur le thème en forme de dualité contrastive de la présence et de l'absence, tel qu'on le trouve parfois explicitement traité au théâtre. De l'antithèse formelle qui oppose la présence à l'absence les auteurs dramatiques peuvent tirer toutes sortes de péripéties, même si celles-ci ne dépassent pas le stade verbal ou psychologique. C'est ce que fait Racine dans la phrase qui sert de titre à cette modeste contribution. Elle est tirée de *Phèdre* (II. ii), prononcée par Hippolyte et adressée à Aricie. On admire la densité de l'expression, qui reflète une situation et un comportement, en partie conformes aux mœurs et en partie inhérents aux conventions littéraires, notamment celles de la Préciosité, approfondies au siècle suivant par Marivaux, que le public actuel risque de ne pas bien comprendre. En plus du paradoxe qui prête à la présence et à l'absence des effets apparemment incongrus, le mélange bizarre qui associe la passion, la timidité, et le respect de la gent féminine, censée ressentir le moindre soupir amoureux comme une agression indécente, demande des explications. Hippolyte les fournit lui-même au public. Après avoir déclaré que ce n'est pas sans quelque honte à se découvrir vulnérable à la passion de l'amour, contraire au modèle héroïque auquel il a toujours voulu se conformer, et de plus de tomber amoureux d'une ex-princesse appartenant à une famille ennemie, il fait savoir à l'objet de son inclination qu'en sa présence il n'ose pas la déclarer – en fait cette réticence équivaut à une déclaration – peut-être parce qu'il craint une absence de réciprocité. Dans la deuxième partie de la phrase se produit un retournement rhétorique, mais psychologiquement justifié, car il dit qu'en son absence Aricie occupe toutes ses pensées, toutes ses émotions, toute son imagination. L'absence a provoqué le manque, et le manque provoque une invasion intérieure, la fixation, la cristallisation. Certains diront le fantasme, mais une telle extrapolation risque d'avoir une résonance un peu trop pathologique et péjorative.

> Dans le fond des forêts votre image me suit,
> La lumière du jour, les ombres de la nuit,

Tout retrace à mes yeux les charmes que j'évite.

Les notions antagonistes que constituent la présence et l'absence apparaissent comme des notions tellement chargées de potentiel affectif que le théâtre y a trouvé toutes sortes de ressorts dramatiques, d'autant plus que les deux vocables en question occupent un vaste champ sémantique. L'exemple ci-dessus ne servira pas de *leitmotiv* aux réflexions et rêveries qui suivent, d'autres exemples traitant de situations différentes seront cités, mais il a été choisi pour montrer comment l'antithèse qui oppose les deux thèmes peut au théâtre alimenter l'action autant que le discours.

Entrées et sorties, départs et retours, attentes et arrivées

L'absence et la présence des personnages sur la scène font partie des ressorts à la fois dramatiques et sentimentaux du théâtre. Après les quelques remarques générales qui ont précédé et qui concernaient la scénographie ainsi que les acteurs présents ou absents de diverses façons face au public, il convient d'examiner le contenu du texte théâtral, les personnages et l'action. L'exemple de *Tartuffe*, un des plus célèbres de l'exploitation par l'auteur d'une absence prolongée, permet une entrée en matière, mais aussi des réflexions qui peuvent apporter quelques éclairages sur le sujet. Le personnage éponyme n'apparaît physiquement qu'au troisième acte, mais il n'est question que de lui au cours des deux premiers. Sa présence sur scène prend le relais de son absence relative, visuelle plus que conceptuelle. Cette dualité rappelle au public ainsi qu'aux producteurs de glose que le théâtre est une des branches de la littérature, et de premier ordre ; qu'une œuvre dramatique est faite de mots et de phrases, et que la non-présence d'un personnage sur la scène n'est pas synonyme d'effacement. La vertu exemplaire dont se réclame Tartuffe est absente elle aussi, ce n'est qu'un simulacre dans ses discours et ses postures et, comme Orgon et Madame Pernelle le démontrent a contrario, un fantasme dans l'esprit de ceux qui se laissent berner. La scène n'est pas vide, les autres personnages ont pour objet principal de décrire un absent. Or Molière a cherché la difficulté en retardant l'arrivée de Tartuffe sur la scène. Un auteur moins fécond que lui n'aurait fait que rendre la présence physique du personnage simplement redondante, confirmant ce qui a été dit sur lui précédemment. Mais l'auteur l'a doté d'une prodigieuse virtuosité verbale et dialectique – que serait un imposteur dénué de bagou ? –, en faisant un casuiste magistral, aussi compétent dans ce domaine que les cibles visées par Pascal dans *Les Provinciales*. Alors qu'au cours des deux premiers actes il ne constituait qu'un fil conducteur, dès son arrivée, il se révèle multidimensionnel. Nous voyons ainsi qu'au théâtre les personnages présents sur la scène ne sont pas seulement les agents d'une action dramatique, ils peuvent aussi s'exprimer en orateurs convaincants, et mieux encore constituer des représentants d'une certaine forme de pensée, de culture. La présence de Tartuffe sur scène, ses répliques, ses tirades lui donnent une épaisseur imprévue, à un ni-

veau plus qu'anecdotique. Il pèse lourd sur les planches. De plus, sa fixation amoureuse sur Elmire, qui n'a été que légèrement suggérée au cours des deux premiers actes, de même que les soupçons qu'il exprime au moment où elle lui fait des avances, révèlent un Tartuffe plus subtil que celui qui a été décrit et annoncé au cours des deux premiers actes, tout en apportant à l'intrigue principale un affluent qui en enrichit le cours tout en conduisant au dénouement final. Le comportement et le caractère des êtres humains ne correspondent pas toujours à ce qu'on dit d'eux en leur absence.

L'opéra inachevé de Puccini qui s'appelle *Turandot* joue sur le même procédé. Dès le début, tout le monde parle de la redoutable princesse éponyme, mais elle n'apparaît qu'au milieu du deuxième acte. La présence muette précède la présence expressive, qui en arrivant constitue une péripétie dramatique. En effet, quand la princesse apparaît et prend la parole, elle se lance dans le célèbre « In questa reggia » qui apprend au public ce que personne n'a révélé.

La *Mostellaria* de Plaute présente un autre cas où l'absence d'un personnage important constitue le point de départ d'une situation de comédie. Elle illustre le proverbe qui dit « le chat parti, les souris dansent ». L'absence pour affaires de Therupidès, le chef de famille, le *senex* traditionnel de la comédie latine, a pour effet de métamorphoser la vie de cette famille. Chef, il l'est au plus haut sens du mot, il incarne et exerce l'autorité, il veille au respect des bonnes mœurs. L'absence du patriarche, détenteur de l'ordre social entraîne la présence du désordre. Tout est permis, l'anarchie, le carnaval – qu'on peut appeler les saturnales, pour rester en harmonie avec le contexte romain – autrement dit la débauche, s'instaurent sans limite de temps. L'organisateur des réjouissances est un esclave, Tranion, ce qui montre à quel point les fonctions sociales sont inversées. Quand le seigneur revient inopinément, le fourbe Tranion lui fait croire que la maison est hantée, et qu'il serait dangereux de s'y aventurer. La présence imaginaire d'un être également imaginaire entraîne la non-présence chez lui du propriétaire et maître absolu de la maison. Cette mystification ne dure pas et le géronte fait sentir sa présence à tous les habitants de son domaine, ainsi qu'aux noceurs et noceuses qui y ont été invités, mais tout ne redevient pas comme avant. Regnard s'est inspiré de la farce de Plaute dans sa comédie *Le retour imprévu* (1700), et ce titre pourrait s'appliquer à de nombreuses pièces de théâtre, notamment les vaudevilles où retentit l'inévitable « Ciel mon mari ! ». C'est un thème inusable, générateur de coups de théâtre. Dans un ouvrage plus bouffon encore, car parodique et délirant, *La belle Hélène* d'Offenbach (sur un livret de Meilhac et Halévy) Calchas, prétendant interpréter un message des dieux, persuade Ménélas de s'absenter pendant un mois, pour permettre à Pâris de faire sa cour à Hélène. Celle-ci n'attend pas avec impatience le retour de son mari, mais souvent au théâtre une situation d'attente crée une tension que les spectateurs partagent avec les personnages concernés. On a même vu plus haut un cas, celui de *Tartuffe*, où les spectateurs ressentent ce manque provisoire plus que les personnages.

L'arrivée d'un personnage qu'on attend ou qu'on n'attend pas, ou qu'on n'attend plus, le *deus ex machina* ou l'intrus, celui qui constitue une péripétie à lui

seul, qui crée un nouveau nœud dans l'intrigue ou au contraire la dénoue, survient souvent au théâtre, et dans ce cas l'auteur cherche à créer un effet de surprise, autant pour les personnages déjà sur scène que pour le public. Plusieurs comédies de Molière se terminent ainsi, quand l'amoureuse et l'amoureux peuvent enfin être réunis en tout bien tout honneur grâce à l'arrivée imprévisible d'un inconnu qui a les moyens de doter richement les deux tourtereaux. On compare souvent cette péripétie providentielle à l'arrivée du *deus ex machina,* descendu du ciel grâce à un treuil manipulé par les machinistes. À la fin de *Tartuffe* se produisent deux arrivées inattendues et un rebondissement. Monsieur Loyal vient annoncer que tout va mal pour Orgon, puis un sergent retourne la situation. Tout est bien qui finit bien, comme dans la pièce de Shakespeare qui porte ce nom et où l'arrivée de l'héroïne, que les autres personnages croyaient morte, dénoue tous les imbroglios et réussit même à susciter une sorte de conversion chez son dédaigneux mari.

L'attente crée le *suspense*, comme on dit en franglais – ne pourrait-on pas utiliser le mot *suspens* ? – et il paraît logique que certains auteurs soient allés jusqu'au bout de cette situation anxiogène. C'est en partie sans doute ce qu'a voulu produire Beckett dans la pièce qu'il a intitulée *En attendant Godot* (1962). On ne voit pas plus ce Godot que la proverbiale Arlésienne d'Alphonse Daudet, mais contrairement à la femme fatale en question, dont l'absence vient simplement du fait qu'elle a congédié de son cœur le triste héros de l'histoire, on ne sait pas qui il est ni ce qu'il est. L'absence béante de ce personnage constitue le leitmotiv de la pièce, autant que son principal, peut-être même seul ressort dramatique. La pièce respecte l'unité de lieu autant que l'unité de temps car l'action dure exactement pendant le temps de la représentation. De même, l'enfant Astyanax, dans *Andromaque*, n'apparaît jamais sur la scène, mais sa présence obsessive dans l'esprit et dans l'affectivité de sa mère, qui s'ajoute à sa situation d'otage menacé, fait de lui un personnage-clef. Certains metteurs en scène ont peut-être jugé utile de le faire apparaître sur la scène, mais cet excès de zèle ne peut avoir d'autre effet que de réduire le magnétisme quasi mystique de l'invisibilité. Pour revenir à la pièce de Beckett, l'absence de Godot devient paradoxalement une présence, celle d'un vide angoissant qui mentalement semble emplir ou aspirer à la manière d'une ventouse le temps et l'espace. On peut toujours supposer que, dans une perspective de réalisme social, ce Godot n'est rien d'autre qu'un employeur défaillant et méprisant, du genre « laissez votre adresse, on vous écrira ». On peut considérer que l'arrivée de Pozzo et de Lucky comble provisoirement ce vide, celui du spectacle proprement dit, tout en donnant une réponse possible à l'énigme de la pièce. Le couple hégélien ou marxien du maître et de l'esclave que représentent les deux personnages en question remplace peut-être le trio que formerait Godot, chef d'entreprise, ou pourquoi pas, directeur des ressources humaines, après avoir recruté les deux demandeurs d'emploi. Cependant, le style et la substance de la pièce entraînent le public à ne pas se contenter de conjectures sociologiques, pour au contraire meubler le vide de toutes sortes de constructions intellectuelles. C'est une pièce qui fait penser. Godot existe-t-il ou n'a-t-il pas plus de consistance que le fiancé imaginaire

de Blanche DuBois dans *Un tramway nommé Désir*[3] ou l'enfant du couple chamailleur dans *Qui a peur de Virginia Woolf*[4] ? L'absence constitue-t-elle une sorte d'entité thématique promue au rang de personnage principal de l'œuvre ? Le nom de Godot fait évidemment penser à *God*, Dieu en anglais, mais l'exégèse paraît alors trop facile. L'absence de Dieu, liée à l'attente fervente dont il est l'objet, peut alors donner lieu à des méditations métaphysiques, mais l'exégèse risque de revenir rapidement à son point de départ. La pièce de Beckett semble avoir été conçue pour donner lieu à des explications, ou du moins à des recherches qui se terminent souvent dans une impasse et par la conclusion désabusée selon laquelle l'absence de Godot se traduit aussi par une absence d'explication. Le tout assume alors, à défaut d'un concept confortable pour l'esprit, la présence d'une énigme aussi mystérieuse que celle de la création du monde ou de l'origine de la vie, et à laquelle l'auteur ne peut pas fournir de réponse. On peut toujours ranger la pièce dans la catégorie de ce qu'on a appelé, au cours du dernier demi-siècle, le théâtre de l'absurde, mais cet adjectif substantivé ne contient rien de précis. Comment définir l'indéfinissable ? L'absence de réponse possible à des devinettes dramatiques, comme dans certaines œuvres de Pirandello, a pu servir de modèle à Beckett.

Il existe au théâtre des situations identiques d'*En attendant Godot* dont les ressorts appartiennent à la réalité. Dans *Bajazet*, le sultan joue un rôle important, car il a droit de vie et de mort sur tous ses sujets, en commençant par son propre frère, mais on ne le voit jamais. Dans *Le Consul*, opéra de Gian Carlo Menotti, auteur à la fois du livret et de la partition, qui date de 1945, l'absence du personnage éponyme n'a rien d'absurde, ou plus exactement, rien d'invraisemblable. Bien que de nature kafkaïenne, elle se fonde sur une situation réelle, située pendant la période de la guerre froide qui opposait l'Occident au bloc soviétique. En ce temps-là, on a parfois reproché à Menotti ses intentions polémiques et supposées tendancieuses, mais faut-il interdire au théâtre de s'inspirer de la réalité, même quand celle-ci semble fantastique ? On ne voit jamais le personnage qui donne son titre à l'œuvre. Quelque part dans un pays où l'on a aboli la liberté, une femme désespérée souhaite obtenir un visa pour rejoindre un pays occidental. Elle se rend chaque jour au consulat dudit pays ; la scène représente une sorte de salle d'attente, emplie de personnages plus ou moins pittoresques, générateurs de comique grinçant. Seul le consul peut fournir à la demandeuse d'exil les documents nécessaires. Malheureusement, il ne sort à aucun moment de son bureau proche dans l'espace, mais loin au regard du besoin qu'on a de lui, jusqu'à s'évanouir comme un mirage. L'attente dilatoire, rendue exaspérante par des annonces et des promesses non tenues, se prolonge sans résultat. Le drame se termine par le suicide de l'héroïne ; comme dans *L'Arlésienne* où Frédéri, l'amoureux délaissé, s'absente du monde de la même façon définitive.

L'absence d'un personnage qu'on croit mort et qui apparaît quand on ne l'attend plus constitue l'une des situations les plus souvent exploitées au

[3] *A Streetcar Named Desire*, Tennessee Williams, 1947.
[4] *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, Edward Albee, 1962.

théâtre. Voir Ulysse dans l'opéra de Monteverdi, Mithridate, Thésée, dans *Phèdre*, Idoménée dans les divers opéras composés sur un livret de Pietro Metastasio, ou Oreste. Ce n'est pas seulement dans les pièces fondées sur la trilogie d'Eschyle qu'Oreste se fait longuement attendre par les uns et craindre par les autres. Ainsi dans *Elektra*, l'opéra de Richard Strauss composé sur un livret de Hugo von Hofmannsthal (1909), le cri déchirant que pousse Clytemnestre au moment où elle se fait poignarder crée une sensation, bien qu'il vienne des coulisses. Il confirme au public que la veuve d'Agamemnon avait de bonnes raisons de souhaiter que l'absence de son fils se prolongeât indéfiniment. Dans les pièces où Iphigénie, ayant échappé au sacrifice, mène une vie solitaire tout en attendant le retour hypothétique de son frère, l'arrivée tardive de celui-ci apparaît comme une résurrection miraculeuse. Il s'agit surtout des différentes versions issues de l'*Iphigénie en Tauride* d'Euripide, la plus célèbre étant l'opéra français de Gluck (1779), sur un livret de Nicolas-François Guillard.

Il existe aussi des cas inverses où certains personnages se rendent présents là où on ne les attend pas, comme Amonasro dans *Aida*. Sa présence est connue du public, non des autorités égyptiennes. Dans *Marie Stuart*, Schiller fait dialoguer l'ex-reine d'Écosse et sa cousine la reine Élisabeth alors que, dans la réalité historique, elles ne se sont jamais rencontrées. Cette liberté prise avec l'histoire, cette présence inattendue, ont une pertinence dramatique, du fait que l'ex-reine d'Écosse, se sachant déjà condamnée, doit affronter verbalement son ennemie, qui bénéficie non seulement d'une rhétorique du même niveau que la sienne, mais aussi du pouvoir de la mettre en action.

La pièce de Sophocle qui s'appelle *Philoctète* donne un exemple différent des précédents de la dialectique complémentaire que forment les concepts de présence et d'absence. Philoctète est présent sur la scène du théâtre, qui représente une île, peut-être aussi déserte que celle de Robinson Crusoé, mais absent de l'endroit où ses anciens amis souhaitent sa présence. Toute la pièce constitue un exercice de rhétorique par lequel les envoyés grecs persuadent un absent à la fois involontaire et volontaire – il a été abandonné par ses compatriotes pour cause de puanteur insupportable, et refuse de quitter l'île quand on a besoin de lui, car il possède des flèches magiques qui seules peuvent assurer la chute de Troie – de rejoindre les combattants achéens. La désertion à laquelle on l'a contraint devient pour lui un moyen de vengeance.

On peut trouver quelque ressemblance entre Philoctète et Alceste. La dernière réplique de l'atrabilaire qui n'est plus amoureux de Célimène annonce un projet d'absence définitive, dont ses amis espèrent pouvoir le tirer.

> Trahi de toutes parts, accablé d'injustices,
> Je vais sortir d'un gouffre où triomphent les vices ;
> Et chercher sur la terre, un endroit écarté,
> Où d'être homme d'honneur, on ait la liberté.

C'est alors que Philinte dit à Éliante :

Allons, Madame, allons employer toute chose,
Pour rompre le dessein que son cœur se propose.

Cette dernière réplique est parfois coupée lors de la représentation, le metteur en scène voulant terminer sur une note plus amère. Un autre misanthrope, le Timon d'Athènes de Shakespeare, s'absente définitivement de la ville où il est né, jusqu'à vivre dans un véritable désert. Il a quitté Athènes et la civilisation pervertie qu'elle représente. À la fin de l'œuvre, il quitte la scène, personne ne sait ce qu'il est devenu. Il s'est rendu doublement absent puisqu'on ne sait ni quand ni comment il est mort. On peut penser qu'il s'est immergé dans la mer, ce que laisse entendre l'oraison funèbre prononcée par Alcibiade, pérennisant son souvenir.

L'absence d'un personnage crée parfois son oubli, comme dans le court opéra tragique de Darius Milhaud qui s'appelle *Le pauvre matelot,* sur un texte de Jean Cocteau (1927) qui se termine par une *anagnorisis* à l'envers. Un marin absent depuis quinze ans revient chez lui. Sa femme ne le reconnaît pas. Les vents de la mer et les éclaboussures d'écume salée durcissent les traits. Pour la mettre à l'épreuve, il se fait passer pour quelqu'un d'autre, ami de son mari. Il se dit très riche, il l'est réellement, mais prétend que son ami est resté très pauvre. Alors la femme le tue et le dépouille des perles précieuses qu'il a rapportées, pour que son mari puisse à son retour profiter de cette fortune providentielle. Rideau.

On retrouve Cocteau avec *La voix humaine* (1928) et la version musicale qu'en a tirée Francis Poulenc en 1959, monologue pathétique qui cultive une étrange ambiguïté entre l'absence et la présence. Un appareil téléphonique pourrait passer pour le personnage principal, et certainement le plus symbolique. Cette voie à sens unique transmet une voix, vecteur de questions sans réponses, et représente aussi bien l'accessibilité que l'inaccessibilité d'une personne aimée, jugée indispensable au bonheur, voire à la vie elle-même, pourtant glacialement absente, peut-être muette. Le mot *téléphone* lui-même, formé sur des racines grecques – le mot allemand *Fernsprecher* parle sur ce point à l'esprit plus clairement que le néologisme savant – contient la connotation de rapprochement qui contredit la signification étymologique, locuteur qui vient de loin ou qui s'adresse à interlocuteur lointain. Une femme désespérée tente de ramener à elle son amant infidèle au cours d'une conversation téléphonique, qui sonne aux oreilles des spectateurs comme un monologue plutôt que comme un échange, puisqu'on n'entend pas l'interlocuteur, lequel ne répond sans doute que par des bredouillements monosyllabiques, de simples échos, comme dans la légende d'Écho et Narcisse. Le téléphone apparaît comme l'emblème de la distance infranchissable, l'instrument paradoxal de l'incommunicabilité alors que cet appareil a été inventé pour rendre possible le contact entre les locuteurs éloignés. L'absence du destinataire constitue le ressort principal du drame, et la présence sur scène de la femme abandonnée s'accompagne d'une sorte de mort psychologique. On la sent proche du désir de s'absenter de la vie.

Quelques années plus tard, on retrouve Menotti, auteur d'un opéra très court, comme celui de Milhaud, intitulé *The Telephone or l'amour à trois*. Cette fois, il s'agit d'un opéra-bouffe. Bien que cette œuvre date de 1937, d'avant l'invention de la variante portable autant que mobile du dispositif indiqué par le titre, l'appareil jouit déjà d'une présence envahissante. Il a pour effet d'éloigner les deux personnages de l'œuvre au lieu de les rapprocher, du moins jusqu'au moment où une péripétie retourne la situation. Deux personnages seulement, ou trois, si l'on ajoute le téléphone, indiqué par le sous-titre exprimé en français, qui évoque le vaudeville à la Feydeau. Ben, amoureux de Lucy, souhaite la demander en mariage. La jeune femme passe son temps à téléphoner, on sent que c'est plus par manie que par nécessité, de sorte que son soupirant ne trouve aucun moment disponible pour lui présenter sa déclaration. Il finit par découvrir le moyen de joindre sa bien-aimée. Il réussit à la joindre au téléphone entre deux communications, et reçoit une réponse favorable. Il aurait pu y penser plus tôt, mais cette mesure de bon sens nous aurait privé du petit opéra, qui ne manque pas de verve, y compris musicale.

Plusieurs opéras de Puccini jouent sur le suspens que provoque l'absence d'un personnage attendu. Au dernier acte de *Manon Lescaut*, l'héroïne se croit *sola, perduta, abbandonata*, au milieu du désert, son amant s'étant absenté à la recherche de secours et de vivres. Le désespoir causé par ce vide contribue à sa mort. La magie du théâtre, et dans ce cas du théâtre chanté, a pour résultat que le public, tout en sachant que l'héroïne n'est pas vraiment abandonnée, partage son émotion, et presque s'identifie à elle. Le *lamento* de Manon rappelle celui de l'Arianna de Monteverdi, et autres versions théâtrales ou musicales de la désespérance d'Ariane abandonnée par Thésée sur l'île de Naxos. Dans *La Bohème*, le troisième acte se déroule sans Mimi ; Rodolfo et Marcello ne parlent que d'elle, mais ne savent pas plus que les spectateurs ce qu'elle est devenue ni où elle se trouve. Sa réapparition au quatrième et dernier acte, malade, mourante, transforme la comédie en tragédie. Le deuxième acte de *Madama Butterfly* est occupé par une absence, celle de l'officier de Marine Pinkerton, dont l'héroïne espère le retour chaque jour depuis plusieurs années. L'arrivée, au troisième acte, de ce personnage longtemps attendu n'a pas une fin heureuse pour conséquence. La double présence du pseudo-mari et de son épouse légitime provoque le suicide de l'héroïne. Dans *Suor Angelicai,* la malheureuse nonne, cloîtrée contre son gré dans un couvent, donc exclue du milieu où elle a vécu, pour avoir donné naissance à un enfant hors mariage, attend des nouvelles de son fils. Elle apprend qu'il est mort, ce qui la pousse au suicide. Dans *Turandot*, on retrouve un procédé fréquent au théâtre : la princesse éponyme apparaît très brièvement au premier acte, sans rien dire, puis en tant que personnage agissant au deuxième acte, mais auparavant on ne parle que d'elle. Son nom est prononcé ou plutôt crié vingt-cinq fois, auquel s'ajoute son titre de *Principessa*.

L'arrivée d'un sauveur, au milieu d'une situation insoluble – par exemple quand le héros ou l'héroïne doit subir un châtiment injustifié, mais dû à des apparences trompeuses –, constitue une péripétie qui ne surprend que rarement le public, habitué à ce type de situation, mais censée effarer les personnages présents sur

la scène. C'est le cas de l'arrivée du ministre Fernando qui vient libérer Florestan de sa prison, dans le *Fidelio* de Beethoven (1805-1814), composé sur un livret tiré d'une pièce de Jean-Nicolas Bouilly, représentée en 1798. Lohengrin, dans l'opéra du même nom, arrive pour sauver la malheureuse Elsa des conséquences d'une accusation injuste. C'est un thème qui revient constamment dans les mélodrames, théâtraux ou cinématographiques. Quelquefois, c'est un personnage mythique, plus ou moins surnaturel, qui fait irruption dans le monde réel, comme le Hollandais de Wagner, ou le convive de pierre, dans les diverses versions de la légende de Don Juan. Lorsque c'est un dieu lui-même – non pas le Dieu des religions monothéistes –, il s'agit d'une convention théâtrale bien connue, puisque l'expression *deus ex machina* se réfère à un accessoire scénique.

Loin des yeux, loin du cœur ?

Francis Bacon – le philosophe, non le peintre – dit que l'amour constitue toujours le principal sujet au théâtre. Cette généralisation peut sembler abusive, mais il faut reconnaître que la présence de l'amour y est fréquente, son absence aussi, mais il existe deux situations d'absence. Tantôt c'est l'amour qui est absent, tantôt c'est l'être aimé. Les deux situations parfois se superposent quand s'applique le méchant proverbe qui dit « loin des yeux, loin du cœur ». Dans la doctrine de l'amour fervent et fidèle, l'absence de l'être aimé crée un sentiment de pénurie, où le vertige du vide, l'attente angoissée, le désir frustré constituent un mélange implosif. Il s'agit en principe d'une absence mutuelle, mais celle qui résulte d'un départ, à plus forte raison si l'être aimé part pour la guerre, ajoute la peur aux autres sensations. Molière a trouvé dans la légende d'Amphitryon le moyen de traiter et de commenter cette conception de l'amour de façon comique. Le roi de Thèbes, ne sachant pas qu'Alcmène a passé la nuit précédente en compagnie de Jupiter ayant pris l'apparence de son mari, s'étonne de la froideur de sa femme quand elle le voit arriver, et qu'il se présente comme le guerrier victorieux enfin de retour chez lui. Elle croit l'avoir déjà accueilli la veille et lui avoir donné la preuve concrète de son amour. La réplique d'Amphitryon, victime du même quiproquo, contient alors un énoncé quelque peu pontifiant et révélateur de son état d'esprit, la doctrine mentionnée plus haut, accusant son épouse d'avoir renié cet impératif moral.

> Non, Alcmène, à son impatience
> On mesure le temps en de pareils états.
> Et vous comptez les moments de l'absence
> En personne qui n'aime pas.
> Lorsque l'on aime comme il faut
> Le moindre éloignement nous tue
> Et ce dont on chérit la vue
> Ne revient jamais assez tôt.

De votre accueil, je le confesse,
Se plaint mon amoureuse ardeur,
Et j'attendais de votre cœur
D'autres transports de joie et de tendresse. (II. ii)

L'absence de l'être aimé doit donc provoquer l'impatience de la personne qui aime, mais cette impatience a-t-elle été réciproque dans le cas d'Amphitryon ? En menant ses troupes au combat, il devait éprouver l'impatience de gagner la bataille plus que celle de retrouver sa femme. De plus, si l'on fait de cette impatience une obligation – la locution « comme il faut » contient cette nuance –, elle risque de perdre une partie de son émotivité naturelle. Molière a ici introduit une dose d'humour moqueur en faisant d'Amphitryon un théoricien de l'affection conjugale, qui la réserve aux épouses plus qu'aux époux. L'« amoureuse ardeur » dont il se réclame dénote la sensualité plus que le sentiment. On peut déduire aussi de tout cela que l'absence concerne plus souvent la personne qui quitte son domicile pour une raison ou pour une autre, que la personne qui y reste. Il s'ensuit que, dans la société traditionnelle, l'absent, c'est l'homme plus souvent que la femme, c'est lui qui part pour la guerre ou qui entreprend des voyages d'affaires. Il lui arrive aussi de s'absenter pour des motifs moins avouables. Conséquence de la séparation, l'absence ne semble pas ressentie de la même façon des deux côtés. Sur ce point comme sur beaucoup d'autres, le théâtre reflète la vie et les mœurs, même quand certains détails significatifs ne dérivent pas directement des intentions de l'auteur. C'est ce que certains spécialistes de l'analyse littéraire appellent le sous-texte, mais on pourrait tout aussi bien dire le sur-texte ou le para-texte. Toutes les œuvres littéraires renvoient à des données extérieures non directement inhérentes au fil narratif ou dramatique, mais ce phénomène mérite mieux qu'un étiquetage sommaire et scolastique.

La présence des absents

Cette question prolonge celle qui a été abordée au paragraphe précédent, notamment quand il s'agit du thème de la séparation, surtout si elle est définitive. Le théâtre alors donne lieu à des épanchements élégiaques, comme dans la célèbre tirade de Bérénice :

Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous,
Seigneur, que tant de mers me séparent de vous ;
Que le jour recommence et que le jour finisse,
Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice,
Sans que, de tout le jour, je puisse voir Titus ?
Mais quelle est mon erreur et que de soins perdus !
L'ingrat, de mon départ consolé par avance,
Daignera-t-il compter les jours de mon absence ? (IV. v)

Dans *Lucia de Lammermoor*, de Donizetti (1825), tiré d'un roman de Walter Scott fondé sur des événements réels (*The Bride of Lammermoor*, 1817), le drame de l'héroïne se manifeste de façon visible : amoureuse d'un fiancé absent, elle se voit imposer par son frère un fiancé présent, qu'elle déteste et qu'elle tue, façon radicale de l'absenter lui aussi, définitivement. Malheureusement, elle sombre dans une folie qui, quoique notoirement mélodieuse, la fait mourir, après quoi son amoureux choisit lui aussi la mort.

Cette thématique peut revêtir un aspect funéraire quand elle se réfère à des personnages morts ou disparus sans espoir de retour, mais qui restent présents dans la mémoire de ceux qu'on voit sur la scène. Certains d'entre eux sont mythifiés, ils apparaissent dans le souvenir des vivants comme des héros indépassables, aux vertus inatteignables, objets d'un deuil et d'un culte sans limite. Il y a plusieurs de ces glorieux ancêtres dans Shakespeare : Richard Cœur-de-Lion dans *Le Roi Jean*, Junius Brutus dans *Jules César*, invoqué par Cassius pour pousser son descendant à renouveler l'exploit du chasseur de rois, Édouard III et son fils le Prince Noir, conquérants de la France, dans *Henri V*, Henri V lui-même dans *Henri VI*. Chez d'autres auteurs, citons Hector et Achille dans *Andromaque*, Charles-Quint dans *Hernani.* Les vivants en sont hantés et l'auteur de la pièce fait parfois de cette obsession un des principaux leitmotivs de l'œuvre, sinon le principal. Quelquefois, c'est la scène elle-même qui est hantée, quand les morts reviennent sous forme de fantômes. On peut rappeler ici que le mot *fantôme* vient d'une racine grecque contenant le concept d'apparition. Il y en a plusieurs dans Shakespeare – voir *Richard III*, *Jules César*, *Hamlet*, *Macbeth*. Dans cette dernière pièce, peu après que l'usurpateur du trône d'Écosse s'est plaint hypocritement de l'absence de Banquo, celui-ci revient, sous forme de fantôme, limitant sa présence aux seuls yeux du commanditaire de sa mort. On trouve des apparitions de ce genre dans le théâtre contemporain, comme dans *Les Innocents*, le drame tiré par William Archibald en 1950 du court roman de Henry James intitulé *Le tour d'écrou* (*The Turn of the Screw*). Benjamin Britten et sa librettiste Myfanwy Piper ont conservé le titre original dans leur opéra (1954). Dans ce cas cependant, une certaine ambiguïté est maintenue par l'auteur, qui propose au public un choix pirandellien entre la présence réelle des spectres et celle d'une hallucination.

Les fantômes sont des absents qui reviennent pour tourmenter les vivants, selon la tradition légendaire, qui a donné lieu à des croyances enracinées. On les croyait morts, en fait ils le sont, mais ils reviennent sur terre pour attirer les vivants dans le néant, comme le spectre dans *Intermezzo* de Giraudoux. De ceux qui ont été ignominieusement assassinés, les ombres reviennent demander vengeance, ou annoncer aux coupables qu'ils seront bientôt châtiés par la némésis. Il y en a plusieurs dans Shakespeare, les victimes de Richard III, Jules César, le vieux Hamlet, Banquo dans *Macbeth*. Les Willis, les fantômes des jeunes filles abandonnées par leurs amants, ou mortes le jour de leur mariage, thème popularisé par Heinrich Heine, reviennent sur scène dans le ballet *Giselle*, et dans le premier opéra de Puccini, *Le Villi*.

On ne croit plus beaucoup aux apparitions nocturnes depuis le siècle des Lumières, mais les revenants reviennent, intériorisés. Dans la pièce d'Ibsen qui s'appelle précisément *Les revenants* (*Gengangere*, 1881), il est question du poids du passé, du lourd patrimoine que transmettent les aïeux, y compris dans le domaine des maladies culpabilisantes et héréditaires. Avec les années et l'évolution des mentalités, la malédiction des Atrides tombe à ras de terre, elle se transforme en maladies morales et physiologiques qui empoisonnent la vie des descendants. Les disparus ne sont pas toujours maléfiques. L'absence causée par la mort se transforme en présence fantasmatique. S'agit-il d'hallucinations, de rêves éveillés, de névrose ou de psychose, on ne le sait pas toujours. L'auteur n'en sait peut-être pas plus que nous. Comme dans la pièce de Beckett, ou dans certaines de celles de Harold Pinter, l'absence d'explication de toutes les étrangetés auxquelles on assiste fait partie du jeu dramatique et de sa substance. Cela n'est pas nouveau, l'œuvre de Pirandello le prouve. L'opéra d'Erich Wolfgang Korngold *La ville morte* (*Die tote Stadt*, 1920), composé sur un livret écrit par son père Julius Korngold d'après le roman de l'écrivain belge Georges Rodenbach *Bruges-La-Morte* (1892), joue d'abord sur le thème pathétique du deuil. Le personnage principal pleure son épouse Marie, en contemplant sans cesse son portrait. Il rencontre une danseuse aux mœurs légères qui s'appelle Marietta, qui ressemble à Marie, qu'il croit voir ressuscitée. Il entretient une liaison tumultueuse avec elle jusqu'au moment où, indigné, humilié par les brimades qu'il subit de la part de la fausse Marie, il l'étrangle avec une mèche des cheveux de sa défunte épouse, ou plutôt il croit l'avoir tuée, elle revient bien vivante, le meurtre s'est passé dans un rêve ou une hallucination partagée par le public. Le retour de Marietta crée un choc qui fait revenir le protagoniste à la raison et l'opéra se termine sur une note moralisatrice : il faut se résigner à la mort, celle des autres et la sienne propre, et se résoudre à vivre en attendant celle-ci.

L'absence psychologique

Le théâtre n'a pas pour vocation d'exposer ou de traiter de façon doctorale les cas de schizophrénie et autres dérangements de la personnalité. L'abondance torrentielle des gloses psychologiques et psychopathologiques provoquées par la littérature dramatique apparaît souvent ennuyeuse et futile, mais il faut bien en tenir compte, vu la place qu'elle occupe dans les journaux, dans les conversations, dans les dissertations estudiantines, et dans les travaux savants.

On rencontre, chez les personnages de théâtre, comme dans la vie et dans la littérature en général, une forme d'absence qu'on pourrait exprimer par un oxymore thématisé : la passivité dramatique. Un drame repose sur des ressorts, mais ils sont parfois avachis, voire cassés. L'actrice et auteur dramatique Loleh Bellon a fait représenter en 1988, au Théâtre des Bouffes-Parisiens, une pièce en un acte intitulée *Une absence.* La scène se passe dans un hôpital et la didascalie qui précède la protase indique de quoi il s'agit :

Un aide-soignant entre, poussant une femme âgée dans un fauteuil roulant. Il l'installe à l'avant-scène, face au public. Elle regarde devant elle, absente.

À la lecture, nous comprenons ce que signifie le mot *absente*. Que l'actrice physiquement présente fasse comprendre au public qu'elle est psychiquement absente, absente d'elle-même, absente de la situation où elle se trouve, demande à l'actrice un talent exceptionnel, mais comme la titulaire du rôle lors de la création s'appelait Suzanne Flon, nous pouvons être certains qu'elle faisait passer le message avec efficacité et naturel, sans dodeliner de la tête de façon histrionique. On pense à ce sujet aux recommandations parfois paradoxales que Constantin Stanislavski – l'acteur, metteur en scène et théoricien de l'art théâtral, qui à distance inspira l'*Actors Studio* de New York, fondé en 1947 et toujours en activité – donnait à ses élèves. La présence et l'intensité de l'expression constituent les principaux axes de son enseignement. Dans l'ouvrage en partie romancé qui s'appelle *La formation de l'acteur* il dit, au cours d'un dialogue :

> Tout ce qui se passe sur la scène doit avoir un but. Même si vous restez simplement assis, il doit y avoir une raison, un but précis, et pas seulement celui d'être en vue des spectateurs. On n'a pas le droit de rester sans raison sur scène. Il faut l'obtenir, et ce n'est pas facile[5].

Dans le cas du personnage de Loleh Bellon, obtenir quoi ? La présence de l'absence, et ce n'est pas facile en effet. À la page suivante, Stanislavski continue dans ses explications qui demandent elles-mêmes d'autres explications, ou stimulent la pensée :

> Voyez-vous, lui dit-il, l'immobilité d'une personne assise sur la scène n'implique pas la passivité. Vous pouvez rester assis sans faire un mouvement et être malgré cela en pleine action. Il arrive même souvent que l'immobilité physique soit la conséquence d'une grande activité de pensée, et c'est cette activité intérieure qui est de beaucoup la plus importante du point de vue artistique. L'essence de l'art ne réside pas dans ses formes extérieures, mais dans son contenu spirituel. Je changerai donc la formule que je vous ai donnée il y a un instant, et je dirai plutôt :
> « *Lorsque vous êtes sur la scène soyez toujours en action, que ce soit physiquement ou spirituellement*. »[6].

[5] Citations tirées d'une traduction française faite par Élisabeth Janvier, à partir d'une autre traduction, en anglais, du texte de Stanislavski, publiée par Payot et préfacée par Jean Vilar, dans la collection « Petite bibliothèque Payot », à Paris en 1963, p. 56.
[6] *Ibid.*, p. 57-58.

L'héroïne de la pièce de Loleh Bellon est-elle en action spirituellement au moment où elle apparaît sur la scène ? La suite révèle qu'elle souffre d'amnésie et d'une inconscience pathétique de la situation où elle se trouve, mais temporaires, à la suite d'un choc, non de la maladie inguérissable à laquelle le docteur Lois Alzheimer a donné son nom, sans trop de fierté, espérons-le. Le langage de cette Madame Germaine Meunier – elle ne reste pas muette – s'est curieusement détérioré. Alors qu'elle fut professeur de français connaissant par cœur des poèmes célèbres, elle s'exprime de façon sommaire et incorrecte. Si la pièce s'intitule *Une absence*, l'usage de l'article indéfini se réfère peut-être à l'expression courante « avoir des absences ». En anglais, l'adjectif composé *absent-minded* se traduit par *distrait*, *étourdi*, et n'a pas de connotations morbides. Ce type de faiblesse de caractère se prête à une exploitation comique plutôt que tragique, ce qui ne l'empêche pas de figurer comme faisant partie du sujet traité ici. Pour revenir à la pièce de Loleh Bellon, malgré le pathétisme de la situation, qui ne manque pas d'exemples réels dans la vie courante, les aspects comiques ou satiriques de la situation ne sont pas absents. L'héroïne n'est pas seule, elle est entourée par des visiteuses et par un infirmier qui s'exprime dans un style gouailleur à la Prévert. Ces personnages constituent une sorte de chœur, qui commente la situation de façon dissonante, chacun tenant un discours différent des autres. Une sorte de belle-sœur par alliance est venue de Tours plus pour tirer un bénéfice de l'état où se trouve sa parente que pour la réconforter. Elle fait savoir crûment que l'absence mentale pourrait justifier un autre type d'absence, le départ de l'intéressée vers une maison de retraite, après avoir laissé son appartement à la disposition d'une autre personne de la famille. Mais, interrompant en surimpression le tissu dramatique qui relève du réalisme social et familier, la pièce contient des interludes inattendus, sous forme de brusques retours en arrière qui abolissent l'amnésie et idéalisent le passé. Celui-ci redevient présent, mais présent seulement dans la mémoire, il s'agit donc d'une présence fantasmatique, proche de l'illusion. La pièce se termine par un retournement apparemment rassurant. Madame Meunier retrouve la mémoire et la santé, mais cette péripétie thérapeutique n'enlève rien à la réalité de ce qui précède. Le public sait bien que l'auteur a en cela usé du pouvoir absolu dont elle jouit sur sa création. La présence de l'auteur n'efface pas le titre qu'elle a donné à sa pièce.

Dans *Le deuil sied à Électre* d'Eugene O'Neill, Oreste est devenu Orin. C'est un personnage qui sert de transition ou de composé hybride et décadent entre son modèle antique et l'anti-héros moderne, Contrairement au frère d'Électre dans les pièces précédemment citées, il est présent dès le début de la pièce, mais après un début apathique et grognon, il sombre dans la furie en apprenant que sa mère a un amant, et il tue celui-ci. Il semble motivé par une jalousie incestueuse plus que par le destin ou le sens du devoir. Par la suite, le remords d'avoir provoqué le suicide de sa mère le rend fou ; les Érynnies sont en lui, il se tue lui aussi. Il fait penser à un autre avatar d'Oreste, celui de Racine dans *Andromaque*, qui ne vient pas directement de la légende des Atrides, mais qui transporte avec lui le même climat morbide. Après avoir fait tuer Pyrrhus et provoqué la haine d'Hermione, qui l'avait

pourtant incité à ce meurtre, que d'ailleurs il n'a pas lui-même commis, il sombre dans la folie, médusé par des Furies transformées en serpents siffleurs. Ce genre de personnage apparaît fréquemment au théâtre, ce qui crée une sorte de dissonance, voire d'absurdité, si l'on considère que le mot *théâtre* a souvent pour synonyme *art dramatique*, l'origine grecque du mot *drame* se référant à l'action. Un personnage qui n'agit pas, ou n'agit que par intermittences, passant d'un extrême à l'autre, reste indifférent à ce que font les autres personnages, semble égaré dans une œuvre qui cependant ne pourrait pas exister sans lui, donne un exemple de l'étrange oscillation entre la présence et l'absence qui rythme une action dramatique.

Au théâtre, chaque individu a une certaine importance, et il est rare qu'une foule, une communauté, se fasse entendre, contrairement à ce qu'on entend assez souvent dans les opéras, où le peuple a la parole grâce à la présence des chœurs. Il se trouve cependant que le mot *chœur* se dédouble dans le fait qu'il peut également désigner un récitant qui se trouve en dehors de l'action et qui la commente, qui en tire des leçons, qui représente la morale commune que transgressent les personnages principaux.

Le thème de l'amnésie, qui se prête à des développements symboliques, s'apparente au thème de l'absence, et a plusieurs fois été traité par les auteurs dramatiques, ainsi que, beaucoup plus souvent, par les scénaristes de films. La première œuvre dramatique de Giraudoux, *Siegfried*, a un caractère légendaire et méditatif. Le héros est un soldat blessé qui a perdu la mémoire pendant la guerre de 1914 et qui ne sait pas s'il est français ou allemand. La pièce fut représentée en 1928, elle plaidait pour la paix et pour la réconciliation entre les deux peuples. Dans *Le voyageur sans bagages*, de Jean Anouilh, représenté en 1937 avec Georges Pitoeff dans le rôle titre, le personnage principal, rendu lui aussi absent de son passé par une blessure de guerre, est atterré par ce qu'il en apprend et voudrait pouvoir l'effacer une deuxième fois. Une adaptation filmée, mise en scène par Anouilh lui-même, fut réalisée en 1940, avec Pierre Fresnay dans le rôle principal. Antigone, Thérèse dans *La sauvage* se séparent elles aussi de leurs proches, pour des causes non pathologiques, mais morales. Ce ne sont pas des doctrinaires réglant leur pensée et leur conduite sur des systèmes normatifs, leurs motivations sont profondément ancrées dans leurs croyances, dans leurs valeurs, comme on dit aujourd'hui, que leur entourage est censé partager, mais qu'il ne pratique pas.

Sans vouloir jouer sur les mots, on peut faire un sort aux personnages de théâtre qui souffrent d'absences au sens mental et comportemental. Il se produit en pareil cas des clivages, des incompréhensions, des éloignements, malgré la proximité dans l'espace scénique. Il y en a beaucoup, notamment des étourdis, comme celui de Molière[7], ils provoquent le rire du fait que certains personnages ne com-

[7] L'étourdi de Molière ne l'est pas tout à fait au sens habituel. Lélie est surtout maladroit et gaffeur, mais ses sottises le rendent absent de l'intrigue à laquelle il prétend participer, le

prennent pas ce qui se passe autour d'eux, alors que le public, qui devrait par nature en savoir moins qu'eux sur la situation, est pourvu par l'auteur de toutes les données de l'action. Si des personnages enfermés dans ce genre d'idiosyncrasie – on pourrait y ajouter les sourds, comme le vieil oncle dans *Un chapeau de paille d'Italie* – provoquent mécaniquement des malentendus, des quiproquos, des méprises en tous genres, des retards dans l'information, quand celle-ci constitue une des clés de l'action en cours, il existe des cas plus subtils, où la dissociation qui se produit entre la présence physique sur la scène et l'absence psychologique que trahit un personnage peut avoir des résonances profondes sur le sens conceptuel qu'on peut tirer d'un spectacle théâtral.

On ne peut pas oublier l'inévitable Hamlet dans les présentes considérations, car il passe pour pratiquer une certaine forme d'absentéisme, souvent pour le type même du personnage présent physiquement mais étranger psychiquement du drame qui se déroule autour de lui. Au risque de se perdre dans les brumes nordiques, ou dans le maquis, plus méditerranéen, des gloses qu'il a suscitées, il mérite quelques considérations, en évitant les analyses cliniques, comme celles qui sont allées jusqu'à diagnostiquer un cas d'aboulie, de complexe d'Œdipe et autres facteurs inhibants. On ne peut pas y échapper, car en plus qu'il est le plus célèbre et le plus représentatif de tous les personnages de théâtre, il s'introduit dans le sujet, notamment par le fait qu'il consacre deux de ses monologues à la tentation du suicide. Les suicides abondent au théâtre, et l'on peut considérer que les personnages qui décident de s'absenter de la vie de façon brutale et définitive, ou qui y songent, font partie, au moins marginalement, du sujet traité ici.

Malgré les divergences, il existe un consensus plus ou moins majoritaire à son sujet, en ceci qu'il donne souvent l'impression d'être absent de l'intrigue dont il a pourtant promis d'être le manipulateur. Cette absence a pour point de départ son premier monologue où il exprime avec véhémence l'indignation que provoquent en lui les mœurs dissolues de ses semblables. Il ne s'agit pas d'un monologue intérieur, puisqu'il s'adresse au public, lequel reste présent pendant toute la durée de la pièce. Le Prince est absent de sept scènes sur les vingt que contient l'œuvre et il existe des passages où il ne fait qu'une apparition brève. Quand le héros de la pièce, presque toujours interprété par l'acteur qui jouit de la cote la plus haute dans l'échelle du vedettariat, devient un intermittent du spectacle, c'est peut-être dans certains cas parce que l'auteur a agencé son montage de façon à susciter un besoin de retour chez les spectateurs, mais il existe aussi d'autres motivations. Dans la mise en scène de *Hamlet* que Michael Benthall réalisa en 1953 pour le Théâtre de l'Old Vic à Londres, on voyait dans la seconde scène de la pièce Richard Burton, vêtu entièrement de noir, venir du fond du plateau, le traverser en diagonale et couper en deux parts la foule des courtisans des deux sexes, qui portaient des habits de fête et avant son arrivée papotaient et gloussaient de plaisir. La

---

mot *intrigue* pouvant être pris au sens de machination comme à celui de ligne conductrice dans une comédie.

lente irruption du prince en deuil les fit taire et même provoqua un effroi glacial[8]. En tant que prince héritier, il aurait dû être présent dès le début de la réception mondaine présidée par le roi, or il arrive le dernier, au point qu'il donne l'impression qu'on ne l'attendait plus. On ne l'imagine pas, après le discours hypocrite du roi, se mêler à la foule et se diriger vers les tables où l'on sert les petits fours et les cocktails. Pendant toute la pièce, le mélange d'absence et de présence qui caractérise le protagoniste crée une dissonance permanente, qui ne se résout que dans le silence, comme indiqué par le dernier mot qu'il prononce.

Le monologue est une spécialité intrinsèquement théâtrale, liée à la convention de l'aparté, même si elle a été transposée dans le roman sous l'appellation de monologue intérieur. L'un et l'autre sont censés exprimer un discours que le personnage s'adresse à lui-même. Il existe cependant une différence entre les deux, car au théâtre le personnage s'exprime à haute voix et se fait entendre par un public plus ou moins nombreux. On peut donc considérer l'usage de cette convention comme la mise en valeur d'une présence. Une curieuse dualité contrastive a également pour effet que le procédé crée un sentiment d'absence. Si le personnage parle seul sans risquer d'être entendu, sinon par le public du théâtre, c'est parce qu'il s'est absenté du milieu dans lequel il s'insérait peu de temps avant. Les autres personnages, même s'ils sont présents sur la scène, se figent en éléments du décor, mis hors jeu, réduits à un absentéisme involontaire. Une sensation de ce genre se produit souvent sur un écran de télévision ou de cinéma, quand on voit le visage de quelqu'un qui apparaît en premier plan, tandis que derrière lui tout le monde reste plongé dans le flou. Souvent, le rapport est inversé, un premier plan brouillé laisse voir l'arrière-plan net. On ne sait pas toujours si cet effet est voulu ou s'il résulte de la mauvaise qualité du matériel photographique, incapable de pratiquer ce que les spécialistes appellent la profondeur de champ. Toujours est-il que l'objectif manque alors d'objectivité et privilégie certains personnages par rapport aux autres.

Le somnambulisme constitue une autre façon au théâtre de faire voir au public un mélange de présence et d'absence. L'expression « sommeil éveillé » constitue un oxymore, mais l'existence de ce phénomène étrange donne à un accident pathologique l'occasion de constituer la matière d'une figure de style. Pendant sa crise, Lady Macbeth lâche des souvenirs inavouables qu'elle a en vain essayé d'oublier. Ce détail rappelle que l'usage de l'aparté et du monologue permet à l'art théâtral de rendre présent et audible ce qui dans la vie réelle resterait caché à jamais à un auditoire qui, si réduit soit-il, symbolise le monde entier. Dans *La Sonnambula*, opéra de Bellini sur un livret de Felice Romani, les absences pour cause de somnambulisme de l'héroïne Amina créent des malentendus et des déchirements que dissipe une fin heureuse.

Il existe une forme d'absence psychologique qui ne relève pas de la maladie, mais reflète une angoisse propre à la nature humaine, ou sinon à la nature, à la situation de l'homme dans le monde, qui s'y sent mal à l'aise, sans toujours savoir

[8] L'auteur du présent article y était.

ou décider si c'est lui qui ne s'accommode pas du monde tel qu'il est, ou si c'est le monde qui le repousse. La tragédie, sous forme de suicide par exemple, peut résulter de cette situation, comme dans le *Chatterton* de Vigny, ou l'*Ivanov* de Tchékhov. Ce n'est pas seulement parce qu'il se trouve dans une situation inextricable qu'Ivanov se donne la mort, façon efficace mais regrettable de trancher le nœud gordien qui serre la gorge et qui s'appelle aussi le mal de vivre. Le suicide constitue une absence volontaire et définitive.

Dans ces deux cas, le mal de vivre résulte en partie de circonstances extérieures, mais en partie seulement. Souffrir jusqu'au désespoir d'être incompris peut contenir une part de complaisance égocentrique, mais c'est précisément cette forme d'isolement que les créatures infernales que sont les autres jugent parfois avec mépris et sévérité.

Ce thème occupe beaucoup de place dans la littérature en général, dans la poésie et au théâtre, mais avec des contenus et des styles parfois différents. Si les digressions sont permises, en voici une, étrangère au théâtre, un poème de Friedrich Rückert, célèbre pour avoir été mis en musique par Gustav Mahler dans le recueil des *Rückert Lieder.* Le poète s'adresse à son lecteur, son frère, qui n'est pas forcément hypocrite.

Ich bin der Welt abhanden gekommen
Mit der ich sonst viele Zeit verdorben.
Sie hat so lange nichts von mir vernommen
Sie mag wohl glauben, ich sei gestorben.

Je suis devenu absent du monde
Avec lequel j'ai naguère perdu beaucoup de temps.
Il n'entend plus parler de moi depuis si longtemps
Qu'il doit bien croire que je suis mort.

Es ist mir auch gar nichts daran gelegen,
Ob sie mich für gestorben hält;
Ich kann gar nichts sagen dagegen,
Denn wirklich bin ich gestorben der Welt.

Rien en outre ne m'est plus indifférent
Que d'être par lui tenu pour mort ;
Je ne peux rien non plus objecter à cela,
Car il est vrai que je suis mort pour le monde.

Ich bin gestorben dem Weltgetümmel,
Und ruh' in einem stillen Gebiet.
Ich leb' in mir und meinem Himmel,
In meinem Lieben, in meinem Lied!

Je suis mort à la cohue du monde,
Et me repose en une région tranquille.
Je vis en moi et en mon ciel,
En mon amour, en ma chanson.

On pourrait parler de *contemptus mundi* à propos des sentiments exprimés dans ce poème, mais curieusement la relation syntaxique est l'inverse de celle à laquelle nous sommes habitués. Il s'agit de ce que les grammairiens appellent le génitif objectif, par opposition au génitif subjectif. Le mépris du monde ici, ce n'est pas celui que le poète éprouve, c'est le mépris dans lequel le monde tient le poète, lequel, tout bien réfléchi, ressent une sorte de bonheur dans cet ostracisme. Chez Rückert, poète lyrique, la solitude produit un épanchement court et tranquillement élégiaque, qu'on trouve parfois sur la scène des théâtres, bien que les personnages qui se sentent absents du monde ou qui accusent la vie et le monde de les avoir congédiés s'expriment rarement à voix basse. Il est vrai qu'on aurait alors du mal à les entendre. Avoir à s'adresser à un public quelquefois inattentif oblige l'acteur qui joue un personnage introverti, mélancolique, tendant à considérer les autres comme hostiles et étrangers, à une certaine emphase oratoire. Sa désespérance éclate de façon plus passionnée que passive. L'absence existentielle crée une présence plus que vocale et physique, une éloquence qui n'est pas simplement tonitruante et plaintive. Elle peut contenir une pensée, une *Weltanschauung*, qui fait du théâtre une tribune poétique et philosophique. Quand le pessimisme provient d'un idéal déçu, il ne manque pas de trouver un écho parmi certains spectateurs, lesquels, non sans complaisance, se considèrent comme de grands incompris, ou comme des idéalistes consternés par le cynisme ambiant.

On voit souvent des spectacles où la distribution se réduit à un seul acteur ou à une seule actrice. *Les méfaits du tabac*, de Tchékhov, *La contrebasse*, de Patrick Süskind, *Le récit de la servante Zerline*, de Hermann Broch, où s'illustra Jeanne Moreau, en donnent des exemples. Dans le dernier cas la récitante n'est pas seule sur scène mais les personnages masculins n'ont qu'un rôle réduit. Les monologues humoristiques ou satiriques que certains spécialistes adressent au public n'entrent pas dans le domaine théâtral car les auteurs parlent en leur nom, ils n'incarnent pas de personnages fictifs. Pour en revenir à la pochade hilarante et pourtant amère de Tchékhov, elle brille par une absence inattendue, celle du sujet annoncé par le titre, mais vite abandonné par le conférencier.

Wotan joue un rôle étrange dans *L'Anneau du Nibelung*, ce qui a suscité des commentaires parfois aussi fumeux que le texte de Wagner. Alors qu'il occupe une place centrale – on est Dieu ou on ne l'est pas – dans les deux premiers volets de la Tétralogie, il change de *persona* dans *Siegfried*, se fait appeler Le Voyageur, mais on pourrait traduire *Wanderer* par *Vagabond.* Il devient étranger, indifférent à ce qui se passe, heureux que le héros de l'opéra congédie ce qui lui reste de son statut et de son pouvoir en brisant sa lance. Dans la dernière partie, *Le Crépuscule des dieux*, on ne voit plus un seul dieu. Ils sont présents dans le titre, absents dans la pièce. Leur absence n'est cependant pas un simple effacement, une non-

existence. Les Nornes, les Walkyries et les filles du Rhin sont là, mais elles n'ont pas de statut réellement divin. La mort de Dieu annoncée par Nietzsche autant que par Wagner implique au moins son existence préalable. Cela dit, Wagner a une façon à lui de rappeler l'existence des absents, et même celle des morts, la pratique des *leitmotivs*, qui constituent des portraits signalétiques des personnages et prolongent leur présence après leur mort, comme celui de Siegfried dans le grand air de Brünnhilde à la fin du cycle. Chez Richard Strauss, dans *Elektra*, Agamemnon, mort mais présent dans la mémoire des personnages, se fait entendre dès le commencement de l'opéra, par un thème abrupt auquel prend part tout l'orchestre, *fortissimo*. À propos d'Électre, on peut mentionner au passage la pièce de Giraudoux (1937), mais elle ne se prête guère, dans son ensemble, à une exploitation dans le cadre du sujet traité ici. On note quand même quelques phrases qui entrent de plain-pied dans la thématique de circonstance. Ainsi celle que prononce Clytemnestre à propos de sa fille, dès sa première réplique, à la quatrième scène :

> Électre, elle n'est jamais plus absente que du lieu où elle est.

Ou celle d'Égisthe qui dit à Électre :

> Tu n'es plus qu'une somnambule en plein jour.

Électre elle-même déclare :

> Le seul bonheur que j'ai connu est dans l'attente.

Dans *La chatte sur un toit brûlant* (*Cat on a Hot Tin Roof*, 1958), le personnage principal semble étranger à sa parenté, à sa femme, qu'il a cessé d'honorer comme elle le souhaite. Ce Brick Pollitt ressortit à deux des rubriques traitées ici, car en plus de se sentir exilé au sein de sa famille il est hanté par le souvenir d'un ami, mort suicidé. On peut toujours, en fondant l'analyse littéraire sur ce qu'on sait de la vie de l'auteur – pratique fréquente depuis longtemps, la théorie de la mort de l'auteur n'ayant pas survécu à celle de ceux qui l'avaient lancée – établir une relation entre l'homme, Tennessee Williams, et les personnages qu'il a créés, les uns à son image, les autres à l'image de ceux qu'il détestait ou qu'il craignait. Mais le type de personnage qu'il introduit dans ses œuvres apparaît souvent au théâtre. C'est peut-être pousser un peu loin les parentés qui existent entre la notion d'absence et celles d'exil, de détachement, d'évasion, de comportement asocial, mais les personnages en question ne sont pas tous aussi pathologiquement marqués que le prince Muichkine de Dostoïevski ou l'étranger de Camus.

L'évasion au sens mental et imaginatif, désignée parfois comme une forme de compensation, constitue une variation sur le thème de l'absence en tant que détachement. Dans *La ménagerie de verre* (*The Glass Menagerie*, 1944), où l'on retrouve Tennessee Williams, le titre renvoie à un ensemble de petits objets qui se trouvent dans la pièce, mais il revêt aussi un sens symbolique, en cela aussi trans-

parent que le matériau désigné. Pour occuper sa solitude mentale, et échapper au harcèlement que font peser sur elle sa mère et son frère en croyant bien faire, la jeune Laura vit en compagnie d'un zoo miniature, fait d'animaux de verre, matière fragile, mais produits par l'art, ou du moins par ce qu'elle considère comme de l'art. Faut-il en déduire avec amertume que le moyen d'évasion que constitue l'art en général, qui inclut le théâtre, n'a pas plus de valeur que la verroterie ?

On dit parfois de certaines personnes au penchant rêveur et introverti qu'elles ont un tempérament lunaire. La comédie de Marcel Achard qui a pour titre celui d'une chanson d'Adrien Pagès, *Jean de la lune* (1929), donne un exemple démonstratif de l'exploitation que le théâtre peut tirer de ce type de caractère. Il s'agit là d'une comédie, et la fin heureuse implique que le personnage désigné par le titre finit par redescendre sur terre et s'intégrer à la société dont il a toujours fait partie. Au contraire, certains personnages tragiques ne sont pas dans la lune, endroit tranquille où l'on ne risque guère de souffrir de la présence infernale des autres. Ils se trouvent sur la terre, parmi leurs semblables dont ils se sentent dissemblables.

Le Lorenzaccio de Musset, comploteur flottant, spectateur désabusé de la société où il est censé jouer le rôle d'un redresseur de torts, appartient à la même famille de personnages.

Tout le monde connaît Bartleby, le plus absent de tous les personnages littéraires, l'homme qui pousse l'introversion jusqu'au-delà de ses extrêmes limites et atteint le grandiose en prenant le chemin de la timidité fugitive. Il préfère toujours ne pas s'engager, ne pas tomber dans la routine du travail quotidien, ne pas faire ce qu'on lui demande, ne pas participer à ce qui l'entoure. Les adaptations théâtrales n'ont pas manqué. Il fallait bien que l'anti-héros – devenu pourtant une sorte de héros dans l'imagination collective – de la nouvelle de Melville fasse acte de présence au théâtre. En 2012, en fut représentée au Greenhouse Center de Chicago une adaptation écrite et mise en scène par Alexander Gelman, et on en a vu une à Paris en 2019-2020, au Théâtre L'Essaïon, réalisée par Christèle Würmser et Laurent Natrella. Sur scène, cet absent intégral doté d'une présence fascinante apparaît peut-être comme une allégorie de la liberté.

Henri SUHAMY
Université Paris-Nanterre – Paris X

PRÉSENCE ET ABSENCE DANS LA COMÉDIE DU CINQUECENTO DE GIORDANO BRUNO, *CANDELAIO* (1582)

Le nom de Giordano Bruno évoque en tout premier lieu la statue de bronze, œuvre d'Ettore Ferrari, érigée en 1882 sur le Campo dei Fiori à Rome, lieu de son supplice, en hommage au martyr de la liberté de penser.

La comédie, objet de notre étude, l'unique de Giordano Bruno, *Candelaio (Chandelier)*, en est une bonne illustration. Elle est publiée en 1582 à Paris, sous le titre de *Candelaio Comedia del Bruno Nolano achademico di nulla achademia ; detto il fastidito (Chandelier Comédie de Bruno de Nola, Académicien de nulle Académie ; dit l'Ennuyé)*, chez Guillaume Jullien.

Notre propos se donne pour objectif d'analyser les déclinaisons des notions de présence et d'absence dans la structure de la comédie, dans le jeu de l'acteur et dans le choix du langage, pour mettre en lumière le message véhiculé par le philosophe napolitain, non sans avoir rappelé quelques éléments de la biographie de l'auteur.

Éléments biographiques

De son vrai prénom Filippo, Giordano Bruno[1] est né à Nola, dans la province de Naples, en janvier 1548. Il est mort à Rome, sur le bûcher, le 17 février 1600. Frère dominicain, docteur en philosophie, sur les traces de Nicolas Copernic et de Nicolas de Cues, il développe la théorie de l'hélio-cen-trisme et montre, de manière philosophique, la pertinence d'un univers infini, peuplé d'innombrables astres et de mondes identiques au nôtre. Il mène une vie d'errance, est accusé d'hérésie par l'Inquisition, notamment pour ses doutes relatifs à la Trinité et à la Transsubstantiation, ainsi que pour son intérêt pour la magie[2] ; il est condamné à mort au terme de huit années de procès ponctuées de nombreuses propositions de rétractations.

[1] Pour plus de précisions, voir : Augusto Guzzo, *Bruno Giordano*, in : Lafont-Bompiani, *Le nouveau dictionnaire des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002, volume I, p. 488-489. Voir aussi Nota introduttiva, *Commedie del Cinquecento*, a cura di Nino Borsellino, Milan, Feltrinelli editore, 1967, vol. II, p. 283-287. *Le Procès de Giordano Bruno*, Texte établi par Luigi Firpo, traduction par A. Ph. Segonds, Paris, Les Belles Lettres, 2000. Giovanni Aquilecchia, *Giordano Bruno*, traduit par Walter Aygaud, Paris, Les Belles Lettres, 2003.

[2] Cf. Giordano Bruno, *Opere magiche*, Edizione diretta da Michele Ciliberto, a cura di Simonetta Bassi, Elisabetta Scapparone, Nicoletta Tirinnanzi, Milan, Adelphi, 2000, tomes I et II.

De son œuvre pléthorique[3], nous nous limitons à signaler les textes suivants. Pour les œuvres italiennes, outre *Candelaio* : *La cena delle Ceneri* (*Le souper desCendres*), *De la causa, principio et uno* (*De la cause, du principe et de l'un*), *De l'infinito, universo e mondi* (*De l'infini, de l'univers et des mondes*), *Spaccio de la bestia trionfante* (*Expulsion de la bête triomphante*), *Cabala del cavallo pegaseo* (*Cabale du cheval pégaséen*), *De gl'heroici furori* (*Des fureurs héroïques*). Pour les œuvres latines : *De umbris idearum*, *De triplice, minimo et mensura*, *De monade, numero et figura*, *De immenso et innumerabilibus*[4].

La comédie *Candelaio*[5] n'aurait pas été représentée à l'époque de Giordano Bruno[6]. Sa rédaction définitive remonterait aux années 1581-1582, lors du premier séjour de son auteur à Paris. Certains indices permettent d'affirmer que l'auteur intervint lui-même dans les différentes phases de la publication. Cela dit, les notions de présence et d'absence se déclinent tout d'abord dans la structure.

La structure de la comédie

En effet, il convient de souligner que le Prologue est absent, vu que le personnage chargé de le réciter refuse de le faire, car cela lui semble si compliqué qu'il transpire dessus depuis quatre jours et quatre nuits (Antiprologue). Il préfère se faire moine et déclare haut et fort : « joue le prologue qui voudra ». Il ajoute que la comédie ne sera pas représentée ce soir-là faute de comédiens : l'actrice (« la bagassa », « la morue ») qui doit interpréter le rôle de Vittoria et de Carubina a « je ne sais quoi aux ovaires » et l'acteur choisi pour celui de Bonifacio est complètement ivre.

En revanche, comme l'écrit à juste titre Giorgio Barberi Saquarotti, la comédie est « soumise à la loi de l'amplification »[7], attestée par la surabondance des préambules : sonnet préliminaire, dédicace, argument, antiprologue, proprologue, intervention de l'Appariteur.

Comme Machiavel le fait dans la Chanson de *Clizia*, le sonnet préliminaire porte la parole de Bruno : il entend montrer le corps dans son réalisme, son obscénité même, pour mettre à nu l'ignorance, révéler l'écart entre la vraie sagesse et la fausse, entre la réalité et l'illusion, tout en ayant conscience qu'il s'expose à la

[3] Augusto Guzzo, *Bruno Giordano*, *op. cit*.

[4] Pour une liste complète : Édition de référence : Giordano Bruno, *Il Candelaio*, texte établi par Giovanni Aquilecchia, in : Giordano Bruno, *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Les Belles Lettres, 2003, 2e édition revue et corrigée par Zaira Sorenti, Introduction de Giovanni Barberi Squarotti, traduction d'Yves Hersant, p. 437-438.

[5] Édition de référence : Giordano Bruno, *Il Candelaio*, texte établi par Giovanni Aquilecchia, in : Giordano Bruno, *Œuvres complètes*, *op. cit*. Voir aussi : *Commedie del Cinquecento*, a cura di Nino Borsellino, Milan, Feltrinelli editore, 1967, vol. II, p. 281-452.

[6] *Letteratura italiana, Dizionario delle opere*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1999, volume I, p. 121-122.

[7] Édition de référence, p. LXXIX.

censure : « Pour mon malheur, j'erre tout nu, / Comme Bias… ». Il prend le risque de « Montrer sans voile à (sa) maîtresse / Et (son) mandrin et (ses fesses), / Comme au temps où le père Adam / vivait tranquille en son couvent[8]. »

La présence de la Dédicace révèle aussi l'originalité de Giordano. Adressée « À Madame Morgana B. son toujours respectueux serviteur »[9], elle ne l'est pas sans raison à une femme plutôt qu'à un haut personnage, pape ou prince car, pour cette œuvre sarcastique, c'est « dans un chandelier féminin que Bruno, filant la métaphore sexuelle, plante sa chandelle », comme l'affirme Giorgio Barberi Squarotti[10].

La présence de l'Argument semble quant à elle se relier davantage à la tradition. Cependant, ici aussi on peut évoquer une surabondance, dans la mesure où il n'y a pas une unique intrigue mais trois, pour lesquelles on peut émettre des hypothèses numérologiques, ésotériques ou trinitaires, si l'on suit Nuccio Ordine[11]. Ainsi, « Trois matières principales s'entrelacent dans la présente comédie : l'amour de Bonifacio, les ambitions alchimiques de Bartolomeo et le pédantisme de Mamfurio »[12]. Le premier protagoniste, Bonifacio, se fait des illusions sur l'amour. Marié à une jeune femme, Carubina, il jette pourtant son dévolu sur la courtisane Vittoria et entend l'attirer à lui grâce à ses qualités physiques. Il ne tient pas compte du fait qu'il est plus « chandelier » que « bijoutier »[13]. Le second, Bartolomeo, espère s'enrichir en transformant la matière vile en or grâce au « pulvis Christi », mais finit par dépenser toute sa fortune dans son recours à la fausse alchimie. Le troisième, Mamfurio[14], se croit pédagogue de haute volée alors qu'il n'apparaît que comme un « stérile pédant »[15]. Pour plus de clarté, Bruno choisit de présenter, « d'abord pour lui-même, l'insipide amoureux, en second lieu l'avare sordide, troisièmement le pédant balourd : étant entendu que l'insipide n'est pas sans balourdise ni sordidité, que le sordide est également insipide et balourd, que le balourd n'est pas moins sordide et insipide que balourd[16]. » En somme, la comédie semble dépourvue de fil directeur.

---

[8] Nuccio Ordine, *Les Tromperies de l'ignorance*, édition de référence, p. CXII.
Texte de référence : « Ehimè ch'in van d'andar vestito bramo,/ oimè ch'i' men vo nudo, come Bia […] monstrar scuopert' alla signora mia / il zero e menchia com'il padr'Adamo,/ quand'era buono dentro sua badia. »

[9] « Alla Signora Morgana B. sua Signora sempre onoranda ».

[10] Édition de référence, p. LXXIX.

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

[12] « Son tre materie principali intessute insieme ne la presente comedia : l'amor di Bonifacio, l'alchimia di Bartolomeo e la pedanteria di Mamfurio. »

[13] Jeux de mots obscènes : « chandelier » pour homosexuel, « bijoutier » pour hétérosexuel.

[14] Dans son nom, on retrouve « furens », fou, maniaque.

[15] Ce sont les termes employés par Nuccio Ordine, p. XC.

[16] Texte de référence : « … rapportiamo prima da per lui l'insipido amante, secondo il sordido avaro, terzo il goffo pedante : de quali l'insipido non è senza goffaria e sordidezza ; il sordido è parimente insipido e goffo ; et il goffo non è men sordido et insipido che goffo. »

Absence de Prologue, nous l'avons annoncé, mais présence d'un Antiprologue et d'un Proprologue.

L'Antiprologue constitue en quelque sorte un Prologue inversé. L'auteur est présenté, bien sûr, mais si, dans la Dédicace, Bruno annonçait son passage des ténèbres à la lumière, ici c'est tout le contraire : « Si vous connaissiez l'auteur, vous lui trouveriez un air égaré : on dirait qu'il a sous les yeux les supplices de l'enfer ; on dirait qu'il a été foulé comme un bonnet de laine ; s'il rit, cet homme-là, c'est pour faire comme tout le monde ; la plupart du temps, vous lui verrez une expression ennuyée, réticente et bizarre : rien ne le satisfait, il est récalcitrant comme un octogénaire, lunatique comme un chien écorché, pleurnichard comme un mangeur d'oignons[17]… » Bref, il ne récitera pas le Prologue.

Dans le Proprologue, le comédien cherche tout d'abord celui qui devait jouer le Prologue : « Où est-il passé, ce gredin, ce gibier de potence qui devait jouer le prologue ? Vos Seigneuries, la comédie n'aura pas de prologue, et peu importe ; car il n'est point nécessaire qu'elle en ait un[18]. » Ensuite, il annonce la matière de la comédie : « Je vous assure que la matière, le sujet, le mode, l'ordonnance et les circonstances afférentes vous seront présentés en bon ordre et apparaîtront en bon ordre sous vos yeux ; ce qui est préférable à l'ordre d'un récit[19]. » La pièce est comparée à une toile : « Voici une sorte de toile, où l'on voit à la fois la trame et le tissu : comprenne qui peut comprendre, entende qui veut entendre[20]. » Employant quatorze fois le verbe « voir », il situe le décor dans la ville de Naples, nomme et caractérise les différents personnages, mais évoque aussi un contenu plus abstrait : « Sous vos yeux vont défiler des théories oiseuses, des manigances débiles, des idées creuses, de frivoles espérances, des explosions d'amour, des révélations sentimentales, de fausses suppositions, des dérangements d'esprit, des fureurs poétiques, des sens offusqués, des troubles de l'imagination, des égarements de l'intellect ; des croyances déraisonnables, des préoccupations insensées, des recherches hasardeuses, des grains de folie trop tôt semés et de splendides fruits de démence[21]. » La conclusion appraît atypique : « Bref, vous verrez qu'il

[17] « L'autore, si voi lo conosceste, direste ch'have una fisionomia smarrita : par che sempre sii in contemplazione delle pene dell'inferno ; par sii stato alla pressa come le barrette : un che ride sol per far comme fan gli altri ; per il più lo vedrete fastidito, restìo e bizarro : non si contenta di nulla, ritroso come un vecchio d'ottant'anni, fantastico com'un cane ch'ha ricevute mille spellicciate, pasciuto di cipolla… »

[18] « Dove è ito quel farfante, schena da bastonate, che dovea far il prologo ? Signori, la comedia sarrà senza prologo : e non importa ; per che non è necessario che vi sii ».

[19] « la materia, il suggetto, il modo et ordine e circostanze di quella, vi dico che vi si farran presenti per ordine, e vi sarran poste avanti a gli occhi per ordine ; il che è molto meglio che si per ordine vi fussero narrati ».

[20] « questa è una specie di tela, ch'ha ordinamento e tessitura insieme ; chi la può capire, la capisca ; chi la vuol intendere, l'intenda. »

[21] « Ecco vi avanti gli occhii : ociosi principii, debili orditure, vani pensieri, frivole speranze, scoppia menti di petto, scoverture di corde, falsi presuppositi, alienazion di mente, poetici furori, offuscamento di sensi, turbazion di fantasia, smarito peregrinaggio

n'y a dans tout ça rien de sûr : mais beaucoup de travail, pas mal d'imperfection, pas grand-chose de beau et rien de bon[22]. »

S'ajoute à ces différents préambules la présence sur scène de l'Appariteur. Et Bruno d'anticiper la surprise des spectateurs : « Je crois bien que vous allez me dire – pas tous peut-être, mais la plupart : "Que la peste t'étouffe ! A-t-on jamais vu comédie se faire précéder d'un appariteur ?" »[23] Et il justifie cette présence inhabituelle par l'originalité de la comédie : « Un sujet comme celui qu'on vous présente ce soir, croyez-vous qu'il puisse sortir dans le monde sans quelque particularité et privilège[24] ? » Il annonce ensuite l'entrée en scène de Bonifacio : « … c'est le Chandelier » et demande aux spectateurs de s'écarter : « Au large, faites place, poussez-vous de côté, de crainte que ses cornes ne vous blessent[25]… »

Cela dit, dans les différentes scènes, on remarque la présence de la comédie à l'intérieur de la comédie. Ainsi, Sacaramurè s'exclame à propos du mauvais tour qu'ils s'apprêtent à jouer à Bonifacio : « nous jouerons une bonne comédie » (III 5). Puis : « on jurerait une vraie comédie » (V 22). De même, Consalvo, l'apothicaire, dit à Bartolomeo : « tu fourniras même aux gamins des sujets de comédie » (V 2). Et Mochione reprend ces termes : « … ce maudit "pulvis Christi" fera de mon maître un sujet de comédie » (V, 4). Mamfurio, quant à lui, chausse ses lunettes et aperçoit une foule de spectateurs. Ascanio lui demande alors : « N'avez-vous pas l'impression d'être dans une comédie ? », « Ne croyez-vous pas être sur scène ? », « À quel point voudriez-vous qu'en fût arrivée la comédie ? » (V 26). Puis il dit aux spectateurs que Mamfurio donnera le « Plaudite », sans quoi certains comédiens remonteront sur scène (V 26). En outre, contrairement à ce qu'écrit Aristote dans la *Poétique,* chez Bruno il n'y a pas de séparation entre tragédie et comédie : dans le *Chandelier*, les deux genres se mélangent. Ainsi, à propos de la plaisanterie faite à l'aubergiste par Marca et ses acolytes, la foule accourt, les uns pour se divertir, les autres pour s'attrister et celui-là de conclure : « Comédie et tragédie se montraient ensemble » (III 8). Scaramurè va dans le même sens : « Votre comédie est bien jouée ; encore qu'il s'agisse plutôt, de leur point de vue à eux, d'une pénible tragédie » (V 15) et Mamfurio termine en évoquant sa « tragédie intime » (V 26). En somme, les notions de présence et d'absence dans la structure de la comédie contribuent à mettre en valeur l'originalité de l'écriture du Nolain. En va-t-il de même pour le jeu de l'acteur ?

---

d'intelletto ; fede sfrenate, cure insensate, studi incerti, somenze intempestive, e gloriosi frutti di pazzia. »

[22] « In conclusione vedrete in tutto non esser cosa di sicuro : ma assai di negocio, difetto a bastanza, poco di bello, e nulla di buono. »

[23] « Io credo che si non tutti, la maggior parte al meno mi diranno : "Cancaro vi mangie il naso : dove mai vedeste comedia uscir col bidello ?" »

[24] « E pare ad voi ch'un suggetto come questo che vi si fa presente questa sera, non deve venir fuori e comparire con qualche privileggiata particularità ? »

[25] « Costui è […] il Candelaio » ; « Fate piazza ; date luoco ; retiratevi dalle bande, si non volete che quelle corna vi faccian male… »

Le jeu de l'acteur

Tout d'abord, il convient de remarquer que la présence sur scène de certains personnages correspond à la typologie traditionnelle de la comédie du Cinquecento[26]. En effet, le vieillard amoureux, Bonifacio[27], suit en particulier les traces du protagoniste de la comédie de Donato Giannotti[28], même si le ridicule ne réside pas tant dans sa concupiscence tardive que dans la brusque inversion de sa libido qui le transforme d'homosexuel en hétérosexuel, de « chandelier » en « bijoutier »[29]. L'avare, ici Bartolomeo, n'est pas le calque d'Euclion dans la *Marmite* de Plaute. Il n'a pas de trésor à cacher ; au contraire, il dilapide l'argent hérité d'un certain Pucciolo dans ses recherches alchimistes du « pulvis Christis ». Le pédant, Mamfurio, rappelle le protagoniste du *Pedante* de Francesco Belo, mais se retrouve aussi dans le *Paulus* de Vergerio, dans *I Suppositi* de l'Arioste et dans *La Calandria* de Bibbiena[30]. Il incarne l'érudition inutile, avec son langage bardé de citations latines et de références classiques. Ces trois protagonistes vivent dans l'immobilité, avec la prétention de détenir un savoir, remarque Nuccio Ordine[31]. Ils symbolisent, selon lui, l'aberration de trois domaines qui couvrent la connaissance : social, physique et spirituel.

Les autres personnages traditionnels ont aussi leur originalité. Ainsi, le mage, représenté notamment par *Il Negromante* de l'Arioste, est dédoublé par Bruno entre l'alchimiste Cencio et le nécromant Scaramurè. Le premier est un petit escroc dont la fonction consiste à punir la crédulité et l'avidité de Bartolomeo ; le second a pour objectif de faire tomber Madame Vittoria dans les bras de Bonifacio, tout en donnant à celui-ci la puissance sexuelle nécessaire. L'entremetteuse Lucia a déposé ses vêtements habituels et ses attitudes de bigote, inhérentes au type depuis Boccace, pour conserver sa pétulance de vieille intrigante. La courtisane Vittoria[32] met son arrogance et son érudition au service de son avidité. Enfin, le personnage de l'épouse est représenté par Carubina – délaissée par Bonifacio, elle répète le stratagème du *Décaméron* – et par Marta, ignorée par Bartolomeo, qui accompagne ses plaintes d'élans violents et de confessions obscènes[33]. Les domestiques

[26] Voir à ce propos : Théa Stella Picquet, *La comédie italienne de la Renaissance, Miroir de la société*, Rome, Aracne, 2018, p. 67-73.
[27] Objet du jeu de mots dans la bouche de Sanguino : Bonifacio / Malefacio (V, 22).
[28] Donato Giannotti, *Il Vecchio amoroso*.
[29] Cf. *Commedie del Cinquecento*, *cit*., Nota introduttiva, p. 286.
[30] *La comédie italienne de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 68-69.
[31] Édition de référence, p. CVI.
[32] Voir à propos des courtisanes « honnêtes » : Théa Picquet, *Profession : courtisane*, in : *Les femmes écrivains en Italie au Moyen Âge et à la Renaissance*, Actes du Colloque international d'Aix-en-Provence, 12-14 novembre 1992, Publications de l'Université de Provence, 1994, p. 119-137.
[33] *Commedie del Cinquecento*, *op. cit*., Nota introduttiva, p. 286.

sont encore présents, mais en nombre limité : Ascanio, le jeune valet de Bonifacio, et Mochione, celui de Bartolomeo. Novateurs par contre les petits filous, Sanguino, Marca, Barra, Corcovizzo, et le peintre farceur Gioan Bernardo. Les premiers font penser à *La Courtisane* de l'Arétin, se caractérisent par un « goût de l'invention » pour la filouterie et utilisent leur intelligence aiguisée aux dépens de leurs victimes qui méritent les déboires qui leur arrivent[34]. Nuccio Ordine[35] souligne leur vitalité, leur aptitude à profiter de chaque situation pour faire tourner les événements à leur avantage. Leur culot, leur exubérance portent leurs fruits. Ils constituent les remparts contre lesquels se brise l'ignorance des trois protagonistes, dit-il encore. Ils acquièrent un relief particulier dans ce « monde à l'envers », affirme à juste titre Giorgio Barberi Squarotti[36], où les « chandeliers » veulent devenir « bijoutiers », où les maîtres d'école sont fouettés comme des écoliers, où les nécromants sont complices des tire-laine, où les domestiques endossent les rôles de leurs maîtres.

Gioan Bernardo, quant à lui, est le seul personnage qui n'est pas du peuple et qui sort vainqueur à la fin de la pièce. Il apparaît comme le porte-parole de l'auteur dont il partage les initiales, G. B. C'est le *deus ex machina*, il guide les intrigues avec une conscience rationnelle et désenchantée. Il est peintre et sa toile peut se comprendre de trois façons, comme le suggère Carubina (V, 11) : la toile du peintre, la trame d'un tissu, mais aussi la toile d'araignée.

En somme, la présence des différents personnages permet de déterminer l'originalité de Giordano Bruno. Il en va de même pour le cadre dans lequel ils évoluent.

Si, dans le Proprologue, le spectateur est invité à être transporté « dans la très royale ville de Naples », la toile de fond est plutôt le Naples populaire. Pas de Château de l'Oeuf[37] ni de Château Neuf[38], pas de grands monuments, mais présence de l'auberge du Cerriglio, siège des actions malhonnêtes, célèbre au XVI^{e} siècle, fréquentée par les courtisans, les marchands, les soldats, par les voleurs (III, 8), de la boutique de Mastro Luca, le cordonnier, où Bonifacio se fait dérober par la ruse sa cape à bandes de velours et aux boutons dorés (III, 11), de l'atelier de Pellegrino, le costumier, où il se rend pour se faire poser une barbe postiche (IV, 6). Corcovizzo évoque les « Banchi » ; depuis 1569, on y effectuait les opérations de change, situées près de la rue de Nilo (III, 11). Mais c'est surtout de la Vicaria qu'il est question, siège du tribunal et de la prison. Elle est évoquée pas moins de neuf fois ; les victimes sont menacées d'y être conduites : Bonifacio par Scaramurè (III, 9), Mamfurio par Sanguino (IV, 16) ; Bartolomeo et l'apothicaire Consalvo veulent

[34] Giorgio Barberi Squarotti, Édition de référence, p. LXX.
[35] *Ibid.*, p. CV-CVI.
[36] *Ibid*., p. LXXXI.
[37] D'origine normande, le Castel dell'Ovo a été restauré par les Angevins en 1274, sous la direction de l'architecte Pierre de Chaulnes. Il offre une vue sur la baie et sur le Vésuve.
[38] Le Castel Nuovo est appelé aussi Castel Angioino (Château Angevin), construit en 1282 par l'architecte de Charles d'Anjou, Pierre d'Agincourt, sur le modèle du Château d'Angers. Les Aragon y firent procéder à d'importants travaux.

s'y rendre pour obtenir justice contre toute l'équipe des petits malfrats (V, 3) ; réciproquement, ces derniers envisagent de les y incarcérer (V, 5). Sanguino veut y conduire Bonifacio avec Carubina et convoque Gioan Bernardo pour le lendemain, au nom de la Haute Cour du Vicariat (V, 10) et ainsi de suite (V, 15 ; V, 18 ; V, 22).

Il en va de même pour les églises. Aucune référence au Duomo (la Cathédrale)[39], ni à la célèbre Basilique Sainte Claire[40], alors que sont évoquées celles de Santa Maria delle Catenelle[41] (III, 4), de Santa Maria la Nova (IV, 8), la Chapelle du Rosaire et Santa Maria di Montevergine (IV, 10)[42], le sanctuaire de Notre Dame de Lorette[43] (V, 18). Et celui de Piedigrotta (I, 11).

Les acteurs déambulent dans les quartiers populaires de Naples. Dès le Proprologue, l'action se situe près du quartier du Nilo[44] ; c'est là que se situent le repaire des filous, la maison du Chandelier, Bonifacio, et de son épouse Carubina, de Bartolomeo, de Madame Vittoria, du peintre Gioan Bernardo, du nécromant Scaramurè ; c'est là que se promènent le pédant Mamfurio et Lucia l'entremetteuse. Le quartier de Maiella sert de décor aux mésaventures survenues à Consalvo et à Bartolomeo[45] (V, 13). Celui des Carmini devient le refuge de Marca et de ses acolytes lorsqu'ils fuient les foudres de l'aubergiste qu'ils ont berné pour ne pas régler l'addition[46] (III, 8). Bonifacio se dit « gentilhomme du quartier San Paulo »[47] (V, 18). Mamfurio demande qu'on le conduise quartier des Vierges[48], auprès de son logeur, qui prouvera sa bonne foi (IV, 16). Et Sacaramurè de citer les quartiers chauds de la ville : la Piazzetta, le Fondaco del Cetrangolo, près du port, le Borgo di Sant'Antonio, à l'Est, et enfin le quartier de Santa Maria del Carmine, non loin du Marché (V, 18). La colline du Pausilippe n'est pas oubliée : Bonifacio aime s'y promener (I, 3). Par contre, le Vésuve est seulement sous-entendu par Barra qui craint un déluge de feu[49] (II, 5).

---

[39] Construit en style gothique au XIV^e^ siècle, le Duomo abrite depuis le XVII^e^ siècle la chapelle San Gennaro (Saint Janvier) avec les reliques du saint patron de la ville, l'ampoule contenant le sang séché du saint, censé se liquéfier deux fois par an, évitant ainsi que les calamités ne s'abattent sur la ville.

[40] Église des Clarisses, voulue par Sancia de Majorque, épouse de Robert d'Anjou.

[41] Édifiée en 1576, elle porte le nom de Santa Maria della Catena.

[42] La Chapelle du Rosaire s'élève sur la place San Domenico, Notre Dame des Monts, près de l'Université.

[43] Élevé en 1537.

[44] Il doit son nom à une statue du Nil.

[45] Près de l'église et du couvent San Pietro a Maiella, aujourd'hui siège du conservatoire de musique.

[46] Quartier à l'Est de la ville, où s'élevaient, depuis 1217, l'église et le couvent des Carmes. Voir : édition de référence, note 46, p. 186.

[47] Ancien quartier, entre San Lorenzo, le vieux marché et le quartier de la Montagna.

[48] Situé hors de la vieille enceinte, il doit son nom à l'église Sante Maria delle Vergini.

[49] Il y eut une éruption du Vésuve en 1500.

On note également la présence de références à des localités proches de Nola : Cencio dit qu'il a été agressé dans le bois de Cancello, sur la route d'Airola[50] (I, 11) ; Barra raconte qu'il s'est rendu à Pumigliano[51] (III, 8) ; Gioan Bernardo affirme qu'il s'est confessé à don Paulino, curé de Santa Primma[52].

Bref, les notions de présence et d'absence mettent en relief le cadre populaire où évoluent les acteurs.

C'est là qu'ils s'évitent, se rencontrent, parlent tout seuls.

Ainsi, Sanguino se retire pour éviter les complications et rester hors du coup (I, 5) ; Mochione le fait, pressé de rentrer à la maison (V, 5). Bartolomeo échappe à Bonifacio, qui s'en aperçoit et auquel il répond qu'il a mieux à faire que de « papoter sur [ses] amours » (III, 2). Barra et Marca quittent les lieux voyant arriver Mamfurio et Corcovizzo (III, 10). Ce dernier fait de même lorsqu'il aperçoit Carubina et Lucia, « un couple de petites femmes »[53] (IV, 11). Gioan Bernardo préfère « déguerpir » pour ne pas être surpris par le Chandelier (IV, 14). Sanguino et Madame Vittoria quittent les lieux pour s'entretenir en toute tranquillité (III, 4). L'absence est due aussi à la fuite : c'est le cas de Mamfurio, qui a échangé son manteau, pour échapper à la mauvaise troupe qu'il prend pour des sbires (IV, 15) ; il quitte la scène pour se cacher comme « une pauvre âme du purgatoire » (IV, 16). D'autres se retirent pour mieux écouter les conversations : Pollula, l'élève de Mamfurio, et Sanguino, le filou, épient ainsi Bonifacio et Bartolomeo (I, 3). Gioan Bernardo sort de sa cachette et, à l'arrivée de Bonifacio, demande à Sanguino de s'en aller (V, 8). Ensuite, il invite Carubina à faire de même et à patienter « dans un recoin » ; Ascanio renchérit arguant qu'ils pourront ainsi suivre sa conversation avec Sanguino et ses compères et intervenir à bon escient (V, 21). À la fin de la pièce, les petits filous laissent la place, satisfaits d'avoir obtenu de Mamfurio tout ce qu'ils désiraient : l'avoir roué de coups, lui avoir dérobé sa bourse et même le manteau qui ne lui appartenait pas. Et Sanguino s'exclame : « Prenons tous le large : bonne nuit à tous… »[54] (V, 5).

Cela dit, lorsque les personnages se rencontrent, ils parlent essentiellement des absents.

Les cibles des conversations sont particulièrement Bartolomeo et Bonifacio. Sanguino et Pollula se moquent d'eux, après avoir surpris leurs propos sur leurs amours respectives (I, 4). Cencio et Gioan Bernardo s'entretiennent sur la capacité du premier à fabriquer de l'or (I, 11). Sanguino parle de lui avec Marta : celui-là pour le tourner en dérision, celle-ci pour manifester le désespoir d'une épouse délaissée (I, 14). Bonifacio est le centre d'intérêt des propos de la courtisane, Madame Vittoria, et de l'entremetteuse, Lucia ; elles se liguent pour le circonvenir (II, 2). Barra et Pollula se permettent de lire la lettre d'amour adressée par

[50] Région marécageuse, entre Naples et Nola, propice aux agressions.
[51] Pomigliano d'Arco, à mi-chemin entre Naples et Nola.
[52] Village près de Nola.
[53] « un paio di muliercule ».
[54] « Andiamone noi tutti : buona notte a voi… »

le Chandelier à Madame Vittoria, mais rédigée par Mamfurio (II, 6). Lucia et Scaramurè s'entendent pour jouer un mauvais tour à ce « babouin », selon les termes du nécromant (III, 5). De la même façon, Lucia et Vittoria se coalisent avec Carubina pour que cette dernière puisse prendre son époux en flagrant délit d'adultère : l'entremetteuse suggère à la courtisane de prêter ses atours à Carubina, qui se fera passer pour elle (IV, 2). Barra se réjouit avec ses acolytes de s'être débarrassé de Bonifacio (V, 25). Vittoria aussi fait l'objet de la conversation de Lucia avec Bonifacio. Il confie son amour pour la « très douce Vittoria » ; elle lui parle de la gêne financière qui a fait engager à la belle un diamant et une émeraude pour obtenir un gage de dix écus (III, 2). Une figurine de cire vierge est moulée à son image par Scaramurè, qui invite l'amoureux à y enfoncer cinq aiguilles avec précaution et à respecter le rituel magique en allumant un feu avec des branches de pin, d'olivier, de laurier, en jetant dessus un bâtonnet d'encens de la main droite, en prononçant trois fois les mots « or » et « encens », en baillant trois fois et en faisant trois tours complets. Tout ceci pour conquérir l'amour de la courtisane (III, 3).

Cependant, les acteurs sont souvent seuls sur scène et les monologues nombreux ; c'est le cas de Bonifacio, de Bartolomeo, de Marta, de Madame Vittoria, de Lucia, de Gioan Bernardo, de Cencio, de Scaramurè et même du valet Mochione. Comme le déclare Giorgio Barberi Squarotti, ils fournissent moins l'occasion de résumer les événements ou de présenter un point de vue personnel que de raconter d'autres histoires, de glisser des allusions, des facéties, des anecdotes sur la vie, les mœurs de l'époque[55].

Par exemple, Bonifacio évoque Giordano Bruno, « l'Académicien de nulle Académie », comme l'auteur se qualifiait lui-même par opposition aux multiples académies littéraires, et cite un de ses poèmes aujourd'hui disparu (I, 2) :

> Des rapides torrents il inverse le cours ;
> Il meut au firmament des étoiles dorées,
> Du jour fait une nuit, de la nuit fait le jour,
> Arrache notre lune à l'orbe accoutumé,
> De la droite à la gauche invertit son croissant ;
> Il fait enfler la vague, il fige l'océan,
> Donne aux quatre éléments quelque nouveau visage
> Et au vouloir humain fait changer de plumage[56].

Bonifacio fait part aussi de sa réflexion sur l'art et la nature : « L'art, Bonifacio, supplée les défauts de la nature. […] La magie, dit-on, est un art assez puissant pour contrarier la nature et faire que les rivières remontent leur cours, que la

[55] Édition de référence, p. XXVIII.

[56] Texte italien : « Don' a' rapidi fiumi in su ritorno, / smuove de l'alto ciel l'aurate stelle, / fa sii giorno la notte, e nott'il giorno. / E la luna da l'orbe proprio svelle / e gli cangia in sinistro il destro corno, / e del mar l'onde ingonfia e fissa quelle. / Terr', acqua, fuoco e aria despiuma, / et al voler uman fa cangiar piuma. »

mer se fige, que les montagnes mugissent, que l'abîme se mette à chanter, que le soleil s'arrête, que la lune se décroche, que les étoiles se détachent, que le jour s'éteigne, que la nuit s'immobilise[57]. » (I, 2). Il explique ainsi son intention de recourir à la magie pour se faire aimer en retour. Il craint de faire tomber l'enchantement (IV, 7) si la statuette de cire fondait. Il fait part de ses sentiments : Vittoria devient « cette traîtresse » « insensible » (I, 2), « Traîtresse (sa) traîtresse, (sa) douce ennemie » (I, 7), proclame son autosatisfaction devant le sonnet digne de Pétrarque qu'a composé pour lui Mamfurio et se couvre de ridicule en découvrant que tous les vers ont la même terminaison (I, 7).

Bartolomeo, qui s'estime supérieur aux autres, considérés comme une « bande de veaux », se lance dans un éloge de l'or et de l'argent : l'or et l'argent sont à l'origine de tout ; l'or est appelé « matière du soleil » et l'argent « matière de la lune » ; l'argent contient les quatre éléments : « qui est dépourvu d'argent n'est pas seulement dépourvu de pierres, d'herbes et de mots, mais aussi d'air, de terre, d'eau, de feu et de vie même » ; c'est l'argent qui donne la vie temporelle et la vie spirituelle (III, 1). S'il méprise les femmes[58], il déclare son amour pour l'or : « l'or […] est le plus lourd des métaux : rien, pourtant, ne donne à l'homme plus d'aisance, de légèreté et de sveltesse » ; « Sans l'argent et l'or, l'homme est comme un oiseau déplumé » (IV, 4).

Marta se plaint de son mari, qui « a l'air de Lucifer » mais voit des anges lorsqu'il fait ses expériences, perdu dans son charbon, ses gemmes, ses pierres précieuses, ses réchauds, ses alambics et ses cornues de verre (I, 13). Vittoria fait enfin preuve de sincérité, dit ce qu'elle pense de Bonifacio : qu'il a peu de cervelle, le dos tordu, mais une bourse « vaillante ». Il est avare, peu aimable, se croit aimé pour ses beaux yeux : « Voyez le pouvoir de la folie », pense-t-elle. Elle n'a aucune considération pour celui qu'elle qualifie de « pecoraccia », de pécore, mais entend bien en profiter : « Faisons en sorte que cet oiseau ne s'envole pas avec ses plumes ». Elle se laisse aller à des pensées philosophiques sur la fuite du temps (II, 3). En somme, les notions de présence et d'absence sont bien illustrées dans le jeu des acteurs. Elles le sont également dans le recours aux déguisements.

En effet, certains personnages changent d'aspect comme d'identité.

C'est le cas des petits malfrats : Sanguino se transforme en capitaine Palma, ses acolytes, Barra, Marca, Scaramurè et Corcovizzo, en sbires, avec l'objectif de surprendre Bonifacio quand il entrera ou sortira de la chambre de Madame Vittoria et d'en tirer profit (III, 9). Barra prend le nom deCoppino (III, 13) et Marca celui de Panzuottolo[59] (V, 16). Ils se présentent ainsi comme une patrouille de nuit,

[57] « L'arte supplisce al difetto della natura, Bonifacio. […] Si dice che l'arte magica è di tanta importanza che contra la natura fa ritornar gli fiumi a dietro, fissar il mare, muggir i monti, intonar l'abisso, proibir il sole, despiccar la luna, sveller le stelle, toglier il giorno e fermar la notte. »

[58] Il a pour elles ces mots : « s'il ne tenait qu'à moi, les araignées pourraient bien y (dans leur moniche) tisser leur toile ».

[59] Diminutif de « panza », « pancia », ventre, bedaine.

vergettes en main (III, 10). Vittoria adopte parfois, elle aussi, une autre identité, comme il était coutume pour les courtisanes, et se fait appeler Porzia (II, 3). Et Carubina va se faire passer pour elle, pour piéger son mari Bonifacio. L'idée vient de Lucia : elle revêtira la jupe et endossera le manteau de Vittoria, dissimulera son visage, parlera à voix basse sous prétexte de ne pas alerter le voisinage (IV, 2). D'ailleurs, son visage est aussi frais, aussi doux, aussi plein que celui de Madame Vittoria, si ce n'est davantage. Et la jeune femme saura se montrer « toute enflammée d'amour » (IV, 12). Sur les conseils malveillants de Sanguino, Mamfurio échange, et perd de la sorte, son beau manteau et son couvre-chef pour paraître d'une classe sociale inférieure et mieux approcher les petits voleurs napolitains qui lui avaient dérobé sa bourse (III, 13 ; V, 25). Bonifacio, quant à lui, prend l'identité de Gioan Bernardo pour préserver sa réputation, puisque Madame Vittoria est la locataire du peintre (V, 23), Il endosse une large cape et se grime d'une fausse barbe noire (IV, 6). Ce qui conduit à la rencontre comique entre les deux hommes et Gioan Bernardo à s'interroger : « Ou bien je suis moi, ou bien c'est ce type qui est moi », estimant qu'on lui a « dérobé (sa) personne » (V, 9). Bref, à un certain moment, tous se retrouvent sur scène déguisés et avec une autre identité, sauf Gioan Bernardo (V, 10).

Le jeu contribue donc à la présence et à l'absence des acteurs sur scène. Ces concepts se retrouvent aussi dans leur langage.

Le langage

Notons tout d'abord des références à la littérature du Moyen Âge et de la Renaissance.

Ainsi, des « Trois couronnes »[60], si Dante est ignoré, Boccace est présent sans être nommé. En effet, Carubina suit les traces de Ricciardo Minutolo pour prendre la place de Madame Vittoria dans son lit[61]. De même, les tours joués par les petits malfrats napolitains rappellent ceux de Bruno et Buffalmaco à Calandrino : Calandrino et l'héliotrope[62], Calandrino et le vol du porc[63], ainsi que la farce dont la victime est Maître Simone, médecin[64]. Cependant, c'est Pétrarque qui est mis à l'honneur. Ainsi, Bartolomeo note à propos de l'amour de Bonifacio, né en avril : « C'est la saison où Pétrarque s'éprit d'amour »[65] (I, 3). D'ailleurs, dès le

[60] On entend par les « Tre Corone » Dante, Boccace et Pétrarque.
[61] Boccace, *Décaméron*, III, 6. Ricciardo Minutolo aime Catella, l'épouse de Filippello Sighinolfi. S'apercevant de la jalousie de la dame, il lui apprend que Filippello doit se trouver le lendemain aux bains avec sa propre femme. Il réussit ainsi à l'entraîner en ce lieu où, croyant retrouver son mari, elle s'aperçoit qu'elle a cédé à Ricciardo.
[62] *Ibid*., VIII, 3.
[63] *Ibid.*, VIII, 6.
[64] *Ibid*., VIII, 9.
[65] « In questo tempo s'inamorò il Petrarca… »

Proprologue, le langage est celui du poète : l'âme de l'amoureux se trouve « dans les fers, entravée, enchaînée, captive, prisonnière » ; l'objet de son amour devient « mon cœur, mon trésor, ma douce plaie et ma mort » ou à l'inverse : « cœur sec, colonne inébranlable, pierre dure, cœur de diamant ». Et, lorsque le Chandelier évoque son amour pour Carubina, son épouse, « la plus belle des belles », il dit qu'au début elle l'a « échauffé », « enflammé », « brûlé », puis que l'habitude a éteint ces premiers feux et que, maintenant, il est devenu une proie facile pour de nouvelles flammes (I, 3). C'est alors Vittoria qui arbore une « poitrine adamantine » (V, 1). *Le Chansonnier* est bien connu des personnages, puisque Bartolomeo s'exclame « Oh, maudit soit le jour de notre rencontre… » à propos de celle avec Cencio, l'escroc alchimiste, et reprend de la sorte les vers du sonnet 61 : « Que béni soit le jour, et le mois, et l'année … », où le poète se réjouit de sa rencontre avec Laure[66] ; Mamfurio, quant à lui, fait sien un vers de « Pasco la mente… » en évoquant Jupiter : « À Jupiter je n'envie ni l'ambroisie ni le nectar »[67] (II, 1), puis reprend le *Trionfo d'amore* : « L'ennuyeux siècle où je me trouve, / Dépourvu de valeur et plein de vanité »[68] (III, 7). Cependant, le grand poète est également parodié et du sonnet que Bonifacio offre à sa « dame », qui exalte son amour, la beauté de celle-ci, le malheur de l'amoureux incompris, Lucia, l'entremetteuse, dit que les vers sont trop longs et qu'on y entend les cloches et le braiement de l'âne (I, 6), animal évoqué en même temps que Pétrarque pour marquer la saison des amours[69] (I, 3), même si Bartolomeo se reprend, jouant sur les mots « âne », « âmes »[70].

Le langage pétrarquiste apparaît donc « transfiguré », comme le note Giorgio Barberi Squarotti[71]. Aux côtés de Pétrarque, l'Arioste est à peine mentionné par Bonifacio, satisfait de son sonnet : « vous aurez beau lire tout Pétrarque et parcourir tout l'Arioste, vous n'en trouverez pas de semblable »[72] (I, 7). Et Lucia cite un héros de *Le Roland furieux* : « Je me charge de tout, dit Gradasso »[73] ; Scaramurè évoque les deux magiciens que l'on retrouve dans ce poème épique : Merlin et

---

[66] « Oh, maledetto 'l giorno che lo viddi… » et Pétrarque : « Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno… ». Citons à ce propos : *Pétrarque, Canzoniere, Le Chansonnier*, Introduction, biographie, bibliographie, glossaire, index de Pierre Blanc, Professeur à l'Université de Savoie, Édition bilingue, Paris, Bordas, « Classiques Garnier », 1988.

[67] Sonnet 193 : « Pasco la mente d'un sì nobil cibo, / ch'ambrosia et nectar non invidio a Giove… » ; « Je repais mon esprit de si noble aliment, / qu'à Jupiter n'envie ambroisie ni nectar… »

[68] *Trionfo d'amore*, I, 17-18 : « Questo secol noioso in cui mi trovo, / Vòto è d'ogni valor, pien d'ogni orgoglio. »

[69] « C'est la saison où Pétrarque s'éprit d'amour, et où les ânes commencent à lever la queue… », « In questo tempo s'inamorò il Petrarca, e gli asini anch'essi cominciano a rizzar la coda. »

[70] « et où les âmes s'élèvent, elles aussi, jusqu'à la contemplation… », « … e gli animi anch 'essi si drizzano alla contemplazione… »

[71] Édition de référence, p. LXXIV.

[72] « leggi il Petrarca tutto intiero, discorri tutto l'Ariosto, non trovarai un simile. »

[73] *Roland furieux*, XXVII, 66.

Malagigi (V, 17). Une petite mention est faite aux nouvelles de Matteo Bandello par Sanguino qui évoque le personnage Cola Perillo (V, 7), et aux *Adages* d'Érasme, par le même (II, 4) et par Marta (I, 13).

Cependant, si les notions de présence et d'absence se déclinent à travers les références au Moyen Âge et à la Renaissance, elles le sont aussi avec les rappels à la mythologie et aux auteurs classiques.

Dès l'Antiprologue, l'on entend les trompettes et les tambours des Muses de l'Hélicon et le Proprologue interpelle Cupidon, « l'archer aveugle et nu », « avec son carquois », puis Saturne, les neuf compagnes de Pallas[74], Ganymède, Jupiter « tonnant » et les trompettes de Mercure. Mais c'est surtout le pédant qui s'appuie sur la mythologie. Il parle de son « gymnase minerval », maudit Hercule en latin et affirme que les Muses dédaignent « la porcherie » du « commerce » de Sanguino (I, 5). Dans le poème dédié au porc, il convoque les Pléiades et Tytos, Sa conversation avec Ottaviano, toute en latin, est farcie de références : les trompettes de Phébus, la fontaine pégaséenne, le fil coupé par les Parques, l'éclat de la puissance de Jupiter, Sémélé réduite en cendres pour avoir voulu le contempler, Mercure (II, 1). Il évoque ensuite « la chaste Minerve », à qui « l'on attribue la sapience », reproche à son interlocuteur de faire peu de cas « de (son) Mars et de (sa) Minerve », dit encore avoir absorbé une certaine quantité de « liqueur du cerveau de Jupiter » (IV, 5) et enfin veut déchaîner les Muses contre le facétieux (II, 1). Il évoque encore Mercure en sa qualité de divinité protectrice des voleurs (III, 11) et demande le soutien d'Hercule (III, 13). Toujours en latin, il prend à témoins Hercule, Jupiter « le Grand Tonnant » et les Corps célestes (V, 25). En italien cette fois, le billet d'amour, lu sans gêne par les importuns Barra et Pollula, évoque Phébus, Cupidon « le bambin porte-carquois », les blessures d'amour de Jupiter ainsi que le Styx (II, 6) et le poème, déclamé par le pédant, Minerve, Pallas, les Muses avec Érèbe et Léthé (III, 6). Bartolomeo, quant à lui, estime que chacun a son alchimie, son « feu » : lui celui de Vulcain, « homme raisonnable, honnête et vertueux », Bonifacio celui de Cupidon, « gamin sans jugeote », « insatiable giton », qui apporte le déshonneur ou la ruine, ou les deux ensemble (IV, 5). Même le jeune valet Ascanio connaît la mythologie puisqu'il rappelle Momus[75] (V, 19), dieu du rire et de la satire qui occupe un rôle de premier plan dans le *Spaccio de la bestia trionfante* de Bruno, et Jupiter en train de converser avec Mercure, alors que « la chaste Diane » et « la pudique Minerve » leur tournent le dos (V, 19).

L'érudition des différents personnages se manifeste aussi par la présence des auteurs classiques dans leurs dialogues.

Le Proprologue convoque Héraclite « philosophe censé faire pleurer » et Démocrite « philosophe censé faire rire de tout » puis, à propos du pédant, Démosthène et Cicéron, les vers d'Homère et d'Hésiode. Ici encore, les personnages font preuve d'une grande culture. Bartolomeo renvoie au septième climat de Ptolémée

[74] Saturne a « pissé » l'intelligence sur la tête de Mamfurio et les neuf compagnes de Pallas lui ont vidé les méninges, est-il précisé.

[75] Peut-être y a-t-il aussi une allusion au *Momus*, fable politique de Leon Battista Alberti.

(I, 3) et à Caton l'Ancien[76] (III, 1) ; Scaramurè évoque les *Églogues* de Virgile[77], mais dans un mélange d'hébreu, de grec et de latin (III, 3) ; Ascanio rappelle Caton en latin (I, 1). Seul Bonifacio dénigre les écrivains de l'Antiquité, « toute la sagesse philosophique des vieilles fripouilles à barbe de la Grèce et de l'Égypte » (IV, 5). Évidemment, c'est au pédant Mamfurio que revient la palme. Il cite Cicéron en latin, touché par l'« élégance toute marcitullienne, dont Cicéron fait preuve dans presque toutes les épîtres familières » (I, 5), demande à son élève Pollula de supprimer « ce nequam » dans sa phrase, vu que ce n'est pas une « dictio ciceroniana » (I, 5). Toujours en latin, il rapporte la devise d'Apelle selon Pline : « dans mon livre de pensées personnelles pas un seul jour sans tracer une ligne » (I, 5), pense à Philoxène « qui enviait aux grues leur cou » pour mieux se goinfrer (II, 1), aux *Métamorphoses* d'Ovide avec Sémélé réduite en cendres pour avoir voulu contempler Jupiter dans l'éclat de sa puissance, avec le monstrueux sanglier de Calydon, tué par Méléagre[78], aux *Tristes*[79], où il est question de la patrie du grand poète (II, 1). Virgile semble avoir sa préférence : l'*Énéide* (II, 1 ; III, 7 ; III, 13)[80] et, pour certifier à Sanguino et à ses acolytes son statut de professeur, Mamfurio récite les cent premiers vers de l'*Énéide,* mais aussi Varius, l'ami de Virgile qui avec Tucca assura la publication du poème (IV, 16). Les *Géorgiques* ne sont pas oubliées : Mamfurio en paraphrase un passage[81] pour conclure sur les marins épargnés par la tempête[82] (V, 26). L'*Iliade*[83] est présente avec Patrocle qui change de vêtements pour se faire passer pour Achille (III, 13), tout comme l'*Andria*[84] de Térence (III, 6), ou Démosthène, « le prince des orateurs grecs » qui a déclaré que la prononciation est la principale partie de l'éloquence, Pythagore, Platon (III, 6), Caton l'Ancien et Hésiode, « le poète et grand inspiré attique » (III, 7), Pythagore et les *Vers dorés,* où il est conseillé de supporter patiemment les maux tout en s'efforçant d'y porter remède (IV, 11), Aristote enfin et sa *Rhétorique*[85], qui écrit que « de deux maux qui se présentent, il faut supporter le moindre, de même qu'entre deux biens, il faut choisir le meilleur… » (V, 25). Pourtant le pédant commet des erreurs. Ainsi, lorsqu'il cite les *Géorgiques*[86], il parle de Bacchus en lieu et place de Liber

[76] « Si tu veux faire le bien, prends garde à qui tu le fais », « Si bene fecerit, vide cui ».
[77] *Églogues*, VI, 23.
[78] *Métamorphoses*, III, VIII.
[79] *Tristes*, IV, 10, 3 : « Sulmo mihi patria est », « ma patrie est Sulmone ».
[80] *Énéide*, III, 48 : « vox faucibus haesit » ; VI, 129 ; IX, 73 ; II, 391-393, avec Corœbe habillé comme Androgée.
[81] *Géorgiques*, III, 506-507 : « je suis fort mal placé pour applaudir, tant on a mis à l'épreuve ma résistance : mes fesses, mes mains, le son de mon or perdu m'ont depuis longtemps rendu les applaudissements pénibles. Amen. »
[82] *Géorgiques*, I, 436-437 : « et les marins épargnés acquitteront sur le rivage les vœux faits à Glaucus, à Panopée, et à Mélicerte fils d'Ino »
[83] *Iliade*, XVI, 130.
[84] *Andria*, I, 1-2 ; V, 4-30.
[85] *Rhétorique*, I, 6, 5.
[86] *Géorgiques*, I, 7-8.

(III, 7), lorsqu'il dresse la liste des plus célèbres artistes de la Grèce antique, il confond Timagoras, envoyé par Athènes en ambassade auprès d'Artaxerxès, avec le peintre Timantho (III, 7), sa citation[87] du deuxième livre de la *Physique* d'Aristote est inexacte (III, 12). De la même façon, les débuts des cinquième et sixième livres de l'*Énéide* ne sont pas rapportés correctement[88]. Bref, le personnage du pédant semble prisonnier de son langage nourri de références classiques, porteur d'une culture anachronique qui aboutit à une incapacité de communiquer, comme le souligne Giorgio Barberi Squarotti[89].

Cela dit, à côté des innombrables références classiques, il convient de noter la présence de la religion.

Tout d'abord dans les références aux textes sacrés. Ainsi, Sanguino déclare à Pollula, dans un pseudo-latin, que « les Saintes Écritures disent quelque part : "Quiconque pecca et emenda este salvé" »[90]. Lucia cite la *Genèse*[91] en faisant allusion à Onan que Dieu fit périr parce qu'il laissait perdre sa « semence » à terre pour ne pas donner une postérité à son frère (V, 1). Et Scaramurè, à propos du Sénat de la République de Venise qui n'imposait pas les courtisanes, emploie l'expression « in sudore vultui ti », corruption de la formule biblique « in sudore vultus tui vesceris »[92] (V, 18). Barra la cite également, mais de façon irrévérencieuse : « Ces trois-là, avec la femme, seront deux en une seule chair »[93] (V, 10). Bonifacio convoque l'*Apocalypse* : « Mes quarante-deux premières années en ce monde, je les ai vécues de telle sorte qu'avec 'mulieribus non sum' (je ne suis pas) allé forniquer »[94] (I, 3). Mochione cite un extrait dont la lecture est faite le jour de la Toussaint : « Ex tribu et millia signati »[95]. Le Chandelier semble connaître le livre de Tobie[96] (IV, 6) ; Gioan Battista estropie un passage des *Proverbes bibliques*[97] (V, 23) ; Scaramurè s'appuie sur le *Cantique des Cantiques*[98] (I, 10). Les *Psaumes* sont évoqués par Pollula avec les premiers mots de la récitation du bréviaire : « Seigneur, ouvre-moi les lèvres »[99] (I, 4) et parodiés par Bonifacio[100] (I, 3). Les *Actes*

[87] Édition de référence, p. 206, note 69.
[88] *Ibid.*, p. 278, note 71.
[89] *Ibid.*, p. LXXX.
[90] « que soit sauvé celui qui pèche et se repend ».
[91] *Genèse*, 38, 9-10, Édition de référence, note 2, p. 286.
[92] *Genèse*, 3, 19, *ibid*., note 25, p. 356 : « à la sueur de ton visage tu mangeras ton pain ».
[93] *Genèse*, 2, 24, *ibid*., note 9, p. 312.
[94] *Apocalypse*, 14, 4, *ibid.*, note 44, p. 64.
[95] *Apocalypse*, 7, 4-8, *ibid*., note 5, p. 296 : « de la tribu de Juda, douze mille furent marqués... »
[96] *Tobie*, 4, 3-5, *ibid*., note 5, p. 230.
[97] *Proverbes bibliques*, 5, 9, *ibid*., note 36, p. 398 : « Honore meom nemini tabbo » (je ne céderai mon honneur à personne) au lieu de « Ne des … honorem tuum ».
[98] *Cantique des Cantiques*, VI, 5, *ibid*., note 101, p. 94 : « Averte, averte oculus tuos » (détourne, détourne ton regard).
[99] *Psaumes*, 50, 17, *ibid*., note 48, p. 70 : « Domine, labia mea aperies », estropié par Sanguino en « Domino, lampia mem periens ».

des Apôtres sont évoqués de façon irrévérencieuse par Gioan Bernardo[101] (III, 7). Certains personnages bibliques sont nommés : Mathusalem par Barra qui jure par ses pantoufles (II, 5) ; Abraham à propos de l'héritage que Pucciolo a transmis à Bartolomeo (IV, 9) ; Samson par Corcovizzo (V, 25), le roi David par Bonifacio[102] (IV, 8)

Les Évangiles ont aussi la part belle : celui de Saint Jean avec Caïphe[103], évoqué par Gioan Bernardo (I, 11) ; celui de Saint Matthieu[104] par la courtisane, Madame Vittoria, qui paradoxalement fait allusion à la parabole des vierges sages et des vierges folles (II, 3), par Scaramurè qui parle des rois mages[105] (III, 3), par Mochione au sujet de la généalogie du Christ[106] (V, 4), par Bartolomeo : « un poil te gêne, mais pas les poutres », où « poil » remplace la paille du texte original[107] (V, 13), par Corcovizzo qui conseille de pardonner Bonifacio comme les Juifs ont pardonné Barabbas[108] (V, 23). L'Évangile selon Saint Luc est cité de façon erronée par Marta[109] (IV, 10), Scaramurè demande le pardon pour Bonifacio en prenant l'exemple du bon larron[110] (V, 23). Enfin, la formule évangélique relative à l'absolution « va en paix et ne pèche plus », qu'on retrouve chez Saint Luc et Saint Jean[111] est corrompue (V, 19).

Bref, les Évangiles sont connus par les personnages de la comédie, souvent estropiés, voire tournés en dérision, et le Chandelier de dire à l'entremetteuse Lucia que ce qu'elle rapporte de l'amour de Vittoria est « parole d'Évangile » alors que ce n'est qu'un tissu de mensonges (IV, 6).

Cela dit, Dieu et ses saints, tout comme les anges, sont encore plus présents. Carubina déclare ainsi qu'au contraire des hommes, les anges et les saints voient tout (V, 11) ; Scaramurè considère que Sanguino s'exprime comme un ange et Bonifacio dit que c'est comme un saint. Il le supplie ensuite pour l'amour de Dieu, par tous les chœurs des anges, par la Vierge immaculée, par toute la cour céleste, par le Christ, conclut que tous les hommes sont pécheurs et qu'ils ont besoin de la miséricorde divine (V, 18 ; V, 22). Mamfurio fait de même, sous les coups des faux sbires (V, 25). Pourtant, souvent cela frôle l'irrévérence : Barra

---

[100] *Psaumes*, 150, 5, *ibid*., note 42, p. 62.
[101] *Actes des Apôtres*, 2-4. Gioan Bernardo dit à Mamfurio : « … cette volaille bien arrosée vous fait parler en diverses langues ». *Ibid*., note 22, p. 174.
[102] *Rois*, III, I, 1-15, où il est rapporté que le roi David avait une jeune fille dans sa couche.
[103] *Évangile selon Saint Jean*, 11, 51-52, où Caïphe annonce sans le savoir le sacrifice du Christ, *ibid*., note 113, p. 104.
[104] *Évangile selon Saint Matthieu*, 25, 1-13.
[105] *Ibid.*, 2, 11.
[106] *Ibid.*, 1, 1-16.
[107] *Ibid.*, 7, 3.
[108] *Ibid.*, 27, 16-26. En arrière-pensée : la foule avait demandé la libération de Barabbas pour obtenir la condamnation du Christ. *Ibid*., note 434, p. 394.
[109] *Évangile selon Saint Luc*, 4, 30. *Ibid*., note 20, p. 252.
[110] *Ibid.*, 23, 39 et 42. *Ibid*., note 35, p. 394.
[111] *Évangile selon Saint Luc*, 7, 50 ; *Évangile selon Saint Jean*, 8, 11. *Ibid*., note 30, p. 378.

promet ainsi que si Dieu lui accorde sa grâce il donnera à tous un morceau du fameux fromage, « caciocavallo » (V, 22) ; et Gioan Bernardo évoque la trinité formée par Carubina, son mari Bonifacio, et lui-même, l'amant ; et le Chandelier de conclure : « Amen, Amen » (V, 23). La Vierge aussi est la cible de blasphème, même si le Chandelier s'arrête juste à temps[112] (V, 9). Le Christ est présent déjà avec le « pulvis christi », censé transformer le vil métal en or ; il est dit qu'il évitait tout rapport avec les fous (I, 14), est évoqué à propos des leçons que Mamfurio donne à ses élèves (IV, 16). Plus particulièrement, sont rappelées ses cinq plaies (V, 17), la trahison de Juda et le reniement de Pierre[113] (V, 17). Cela dit, une cohorte de saints trouve sa place dans la comédie : Saint Côme et Saint Julien, avec une erreur de la part de Marta, qui confond Julien et Damien (IV, 10), Saint Quentin (III, 10) ; Barra jure « par l'horrible plaie de Saint Roch »[114] (III, 8) ; Carubina en appelle à Sainte Lucie pour faire la lumière sur les identités respectives des personnages (IV, 12) et Lucia, l'entremetteuse, à Saint Antoine pour que son feu consume Barra (II, 5), puis à Saint Martin, « qui pour l'amour de Dieu offrit la moitié de sa cape » (V, 1). Mais c'est Saint Léonard[115], vénéré comme le protecteur de tous les captifs, qui est invoqué le plus souvent : par Sanguino à propos des chaînes (II, 4), par Corcovizzo qui implore sa grâce (V, 7), par Bonifacio qui demande son aide pour ne pas être conduit à la « Vicaria » (V, 18). Cependant, les saints aussi sont moqués : Bonifacio parle du « grand Saint Christophe », mais fait allusion à sa taille[116] (V, 17) ; Barra cite Saint Paragorio pour sa grosse tête et en estropiant son nom en « Sparagorio »[117] (II, 5) ; Scaramurè récite la litanie des saints, mais au lieu de dire « Ora pro nobis », il les couvre de blasphèmes (V, 17) ; Lucia convoque Sainte Appollonie, qu'on invoquait contre le mal de dents et parle d'« amour canin » quand Carubina annonce son intention de mordre la langue de Bonifacio (IV, 12) ; Consalvo jure par « Saint Cucufa », en fait San Cucufato, saint espagnol dont le nom prête à équivoque dans le langage populaire (V, 12). Cependant, certains sont de pure invention, comme par exemple Santa Scoppettella, Sainte Argousine (V, 25), San Manganello, Saint Gourdin (IV, 16).

La même irrévérence se retrouve dans les références au culte.

Considérant l'inutile savoir des pédants qui fait d'eux des morts vivants, le Prologue utilise les expressions de l'office des défunts « Lux perpetua » et « saecula saeculorum » et Bonifacio, à propos de son amour pour Madame Vittoria,

---

[112] « si la Vierge venait à… – un peu plus, j'allais proférer un blasphème» ; « si venesse la Vergine… poco ha mancato ch'io dicesse qualche biastema. »

[113] Bonifacio : « pour un écu, ces gens-là renieraient le Christ, leur propre mère et la mère de leur mère. » ; « costoro per uno scudo rinegarebono Cristo e la madre, e la madre della madre. »

[114] Il avait contracté la peste en venant au secours des villes frappées par l'épidémie. On le représente avec un bubon sur la cuisse, *ibid*., note 49, p. 190.

[115] Ermite du VI^e^ siècle, il avait obtenu de Clovis la libération de nombreux prisonniers.

[116] On le représentait comme un géant.

[117] Sur « sparare », tirer au fusil. Saint Paragorio est lui aussi représenté comme un géant.

s'écrie : « … les diables feront le signe de la croix […], Satan récitera le Pater et l'Ave Maria pour les âmes du purgatoire avant que je puisse renoncer à l'amour de ma dame… » (IV, 6). La prière à la Vierge est encore envisagée pour préserver les biens ; ce que feront les « gaillards » de Gioan Bernardo qui pourront « chanter jusqu'au bout leur Ave Maria, cette bourse est à moi, cette cape est à moi, Ave Maria. » (V, 6). Marta, quant à elle, craint que le Ciel ne l'ait exaucée « de travers » et prononce le Salve Regina (IV, 10). Carubina fait erreur en évoquant les quinze mystères du Rosaire (IV, 12), qui sont vingt en fait, quatre groupes de cinq : les mystères joyeux, lumineux, douloureux et glorieux. Et, à la question de Sanguino : « Quel office nous chantez-vous là, les complies ou les matines ? », Marca répond : « Les sept psaumes ou l'eau fixe des défunts ? », corruption de « officium defunctorum »[118] (IV, 16). Et Lucia de dire la litanie « Liberamus domino » pour « Libera nos, Domino » (IV, 14). L'épouse délaissée de Bartolomeo se compare à une plante desséchée, restée sept mois sans une goutte de pluie, fait dire la messe de Saint Élie pour conjurer la sécheresse et donne cinq écus d'aumône pour qu'on célèbre celle de Saint Joachim et de Sainte Anne, qui aurait l'effet miraculeux d'unir un homme et une femme. Elle craint tout de même « une insuffisante ferveur du prêtre » (IV, 9). Et Carubina estropie la première messe de l'Avent en donnant aux mots un sens obscène[119] (IV, 12). Les sacrements sont également tournés en dérision. La pénitence est ainsi évoquée à propos de l'aubergiste qui demande le pardon des filous et Barra de faire remarquer que berner un aubergiste, c'est sacrifier à Notre Seigneur, que voler un tavernier, c'est faire l'aumône (III, 8). Corcovizzo admet : « nous avons commis le péché et c'est notre bourse qui fait pénitence » (V, 7) ; Scaramurè compte les années de Purgatoire qu'il risque : « Si chacun de mes péchés me vaut sept années de purgatoire, ceux que j'ai commis depuis deux heures suffisent à repousser de dix mille ans, au moins, le jour du Jugement dernier. » (V, 17). Mais la miséricorde de Dieu est là ; Bonifacio y croit : « Dieu […] nous promet son pardon dans la mesure où nous pardonnons aux autres » (V, 18) et Scaramurè se justifie arguant qu'il a agi par miséricorde et par charité sans faire de tort à personne (V, 22). Les objets « miraculeux » ne sont pas oubliés ; Ascanio en dresse la liste : les images bénites, les grains bénits, l'eau de Saint Pierre Martyr, la semence de Saint Jean, la manne de Saint André, de « l'huile du gras de la moëlle des os creux du corps de San Piantorio », des ex-voto « pour que la chance vous sourie » (V, 24), ou encore « la sainte queue de l'âne qu'on adore au château de Gênes »[120] (I, 1). Les membres de l'Église sont particulièrement visés. Le clergé régulier, avec les moines de Santa Maria la Nova qui font l'objet d'une double allusion : à leurs fonctions caritatives, mais aussi à leur réputation de

[118] « Setten zalmo » pour « Sette Salmi » et « officio defontorio » pour « officium defunstorum ».
[119] Édition de référence, note 50, p. 262.
[120] Jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle, on a conservé à Santa Maria di Castello à Gênes la queue de l'âne sur lequel Jésus-Christ fit son entrée à Jérusalem. Édition de référence, note 40, p. 56.

paillardise[121] (IV, 8) ; les Jésuites sont évoqués par la casuistique : « les casuistes de profession n'avaient pas encore imaginé qu'on pût être un adultère, ou un concubin, en baisant sa légitime », note Sanguino (V, 23). Le clergé séculier, avec le pauvre Don Paulino, personnage proverbial qui n'avait même pas l'argent pour acheter des cierges (V, 26), avec « le prêtre défroqué », maudit par Bonifacio, qui a célébré ses épousailles avec Carubina (V, 17), avec celui dont l'absolution vaut une fois pour toutes, en dépit de la gravité et du nombre des péchés (V, 19). La hiérarchie ecclésiastique est bien égratignée. Corcovizzo dit aux malfrats qu'ils sont sbires comme lui est pape et qu'il n'est pas plus prisonnier à la Vicaria qu'ils ne sont cardinaux (V, 7), Bartolomeo évoque « le patriarche du consistoire des diables » au lieu de l'assemblée des cardinaux présents à Rome, réunis sous la présidence du souverain pontife dans des circonstances importantes (V, 17) ; Sanguino relève Bonifacio avec les termes suivants : « relève-toi, ne me baise pas les pieds avant que je ne sois pape. » (V, 18). Par ailleurs, deux papes sont spécialement visés : Innocent VIII qui, durant les derniers mois de sa vie, ne se serait nourri que de lait de femme, mais Bonifacio en propose une interprétation plus osée[122] (IV, 8) ; Adrien VI : « un certain pape, je ne sais si c'était le pape Adrien, qui vendait les bénéfices à bas prix plutôt qu'à crédit : il passait ses journées une balance à la main, pour voir si les écus faisaient bon poids. » (V, 8).

En somme, avec la présence des différentes références, le langage témoigne de l'érudition incontestable de Giordano Bruno, mais aussi d'une polémique anticléricale, voire profanatrice, déjà exploitée par Boccace et par l'Arétin[123].

Cela dit, le texte de la comédie véhicule un message philosophique relatif à la condition humaine.

Le message

Ce message concerne en premier lieu la dialectique réalité / apparences. Giordano Bruno insiste sur l'écart entre ce qui est apparent et ce qui est. Ainsi, les vicissitudes rencontrées par les personnages font appel à notre capacité à nous orienter dans ce « labyrinthe d'illusions et de déguisements », remarque Nuccio Ordine[124]. Les personnages tiennent tous à préserver leur honneur : Bonifacio affirme que personne n'est au courant de la faute qu'il n'a pas commise, excepté Madame Vittoria et ses gens ; Carubina, dont Gioan Bernardo souligne la bonne réputation, demande que les choses n'aillent pas plus loin (V, 9) et craint la honte

[121] Édition de référence, note 8, p. 240.
[122] Le « Saint-Père que vous savez, celui qui est mort en disant : "Fichtre, fichtre, c'en est fini de la baise", mais il s'échauffait trop, le pontife, il devait se faire téter et tétait lui-même… »
[123] Voir à ce propos, Giorgio Barberi Squarotti, Édition de référence, p. LXXIV-LXXV.
[124] Nuccio Ordine, *ibid.*, p. CXVII.

d'aller en prison « pour avoir voulu prendre en flagrant délit (son) scélérat de mari » (V, 10). Elle accepte les compliments et répond aux avances à condition qu'ils ne portent pas atteinte à son honneur. Honneur défini ainsi par Gioan Bernardo : il dépend de l'opinion générale, car tout est dans l'apparence, il n'est rien d'autre qu'un crédit, qu'une réputation et l'honneur perdure tant que dure la bonne opinion que les autres se font de nous ; ce n'est pas ce que nous sommes ni ce que nous faisons, qui nous vaut l'honneur ou le déshonneur, mais bien ce que les autres croient et pensent de nous (V, 11). Consalvo, l'apothicaire, craint de la sorte de devenir la risée de tout Naples pour n'avoir pas trouvé de « pulvis Christi » (V, 2) et Mamfurio la moquerie de ses élèves pour les mésaventures qui lui sont arrivées (V, 25). Mais l'exemple le plus probant est celui des « cornes », longuement développé par Scaramurè. Mieux vaut, dit-il, ne pas en référer à la justice. C'est une « barbarie que d'extraire les cornes que peut avoir le cœur d'un gentilhomme estimable et respecté pour les lui coller sur le front » et il continue : « on n'a pas coutume d'en faire matière de procès même si la chose est de notoriété publique », « sauf si le plaignant n'a pas honte de porter plainte, auquel cas il s'agit toujours ou presque d'un homme de basse condition. » La justice lui causerait plus de tort que ne le fait le fautif car un procès ne manque jamais de « rendre les cornes plus solennelles et glorieuses » et la discrétion des juges évite bon nombre d'inconvénients. Aussi, un cocu déshonoré s'abstiendra de réclamer vengeance par crainte du grand jour ou parce que des « cornes invisibles » ne lui causent qu'un moindre souci, alors que le monde lui ferait une obligation de se venger si l'affaire était connue. La dissimulation est donc fortement conseillée : « en Italie, comme dans d'autres pays non barbares, où les cornes coûtent assez cher, la coutume non seulement admet et dissimule ces excès, mais elle s'efforce de les couvrir » (V, 18).

En second lieu, le message concerne le temps.

Dès la Dédicace, il est précisé que « le temps ôte tout et donne tout » et, faisant le bilan de sa vie, Madame Vittoria reconnaît que « temporiser, c'est perdre du temps » : « si j'attends le temps, le temps ne m'attendra pas » (II, 3), se dit-elle. Pour survivre, il faut mettre à profit les affaires des autres tant qu'ils ont besoin de nous, il faut « attraper le gibier sans attendre qu'il déguerpisse », car « on n'a plus pendant l'hiver ce qu'on a récolté l'été » (II, 3). Une bonne illustration est fournie par l'amour : s'il est représenté sous les traits d'un jouvenceau, c'est parce qu'il ne convient pas aux vieillards et qu'il confère à l'homme une « jugeote d'enfant ». Le temps qui passe entraîne la vieillesse ; celle-ci s'approche à toute allure sans qu'on ne la voie ni l'entende, éloigne les gens, couvre votre visage de rides, ferme la bourse des proches, consume l'humeur au-dedans et l'amour au-dehors, si bien que les amis vous saluent de loin (II, 3). Et l'entremetteuse Lucia rappelle ce proverbe populaire sur le temps qui passe : « Qui impose de payer à Pâques abrège le carême » (IV, 13). Le message porte enfin sur la Fortune. Gioan Bernardo, le porte-parole de l'auteur, considère que tout ce qui arrive d'aberrant est imputable à la Fortune : elle a favorisé « Malefacio »[125] et l'a privé, lui, de ses bienfaits ; elle ac-

[125] C'est ainsi que, par dérision, il nomme Bonifacio, avec l'opposition « male » / « bene ».

corde les honneurs aux indignes, des champs fertiles à ceux qui ne sèment rien, de beaux jardins à ceux qui ne jardinent pas, des tas d'écus à ceux qui ne savent pas les dépenser, des tas d'enfants à qui ne peut les nourrir, un bon appétit aux crève-la-faim, des gâteaux secs aux édentés et il conclut : « il faut l'excuser, la pauvrette, parce qu'elle est aveugle ». Il en souligne l'injustice : c'est une grande chance, affirme-t-il, quand elle atteint un homme de mérite, dont l'espèce est rare, une chance supérieure, si elle atteint une personne plus méritante, dont l'espèce est plus rare encore, une chance exceptionnelle si elle atteint un homme « du premier mérite », dont l'espèce est rarissime. Et si ce n'est pas sa faute, c'est celle du Créateur (V, 19). Ascanio lui rétorque que la Fortune est utile et même nécessaire car les vertus ne sont rien sans son intervention, que c'est la volonté des dieux. Face à ces objections, Gioan Bernardo prend pour exemple le bonheur qui lui est arrivé, celui de posséder Carubina, bonheur non pas accordé par les dieux ou la nature, et refusé par la « Fortune, cette traîtresse », mais obtenu grâce à sa propre intelligence, à son bon sens qui lui a indiqué l'occasion, à sa présence d'esprit qui l'a fait saisir, à sa persévérance qui lui a permis de la retenir[126] (V, 19). La fable licencieuse de l'âne et du lion, racontée par Sanguino, va d'ailleurs dans ce sens (II, 4). En somme, l'homme a la possibilité de combattre la Fortune par son intelligence.

Conclusion

En conclusion, les déclinaisons des notions de présence et d'absence dans la structure de la comédie, dans le jeu de l'acteur et dans le choix du langage, ont vu Giordano Bruno parodier la littérature pétrarquiste, dénoncer la fausse science alchimiste, dénigrer la tradition latine humaniste, tout en proposant une satire acerbe de la société, et ont mis en lumière un message philosophique relatif à la condition humaine. Elles ont permis également de déterminer que, tout en s'inscrivant dans la tradition de la Comédie du Cinquecento, « l'académicien de nulle académie » proclame, avec son *Candelaio*, son originalité et sa liberté de pensée. Et nous laissons le mot de la fin à Christian Bec, qui déclare à juste titre que ce dominicain philosophe « fait voler en éclats les barrières des conventions »[127].

Théa PICQUET
Aix-Marseille Université

[126] Voir à ce propos « Fortuna / Prudenza », in : Théa Stella Picquet, *La Comédie Italienne de la Renaissance*…, *op. cit.*, p. 62-64.
[127] Christian Bec, *Précis de littérature italienne*, Paris, PUF, 1982, p. 193, considérant le dialogue *De gl'heroici furori*.

POÉTIQUE SHAKESPEARIENNE DE L'ABSENCE-PRÉSENCE

Le mémorable oxymore « present absent » qui figure dans l'un des Sonnets de Shakespeare (45.4)[1] renvoie à une poétique paradoxale qui se plaît à transmuer la présence en absence, et vice versa, tant au niveau de la thématique qu'en matière de rhétorique et – source d'innovation – sur le plan dramaturgique.

1. Une thématique

Quand il prend l'absence comme thème explicite, aussi bien en amour qu'en philosophie, Shakespeare se conforme pour l'essentiel à l'imaginaire et aux formulations qui s'attachent à la Renaissance et son oeuvre fait alors amplement écho à des poètes italiens et français tels que Pétrarque, Ronsard ou Du Bellay.

Hyperprésence de l'Absent(e)

C'est le cas, sous sa plume, du discours amoureux. Ainsi, au cœur du sonnet 39, la retentissante invocation *O absence* (39.9) met un point d'orgue à une série de termes évocateurs de la séparation[2] – *twain / separable / divided / separation* – distribués sur deux poèmes (36 et 39) : convaincu qu'un être cher fait partie de soi-même, le poète-locuteur espère enfin pouvoir, physiquement séparé de son bien-aimé, le louer sans se louer lui-même ; mais il est rattrapé par le cliché pétrarquiste qui veut que, lorsqu'il ou elle est absent(e), l'aimé(e) n'en soit que plus présent(e), car son identité échappe alors à ses contours corporels et se diffuse partout, jusqu'à repeupler le monde que son manque a dépeuplé. Et l'absent(e) déploiera d'autant plus facilement sa présence dans l'environnement que celui-ci sera perçu comme « sauvage », telle, pour Orlando amoureux, la forêt d'Arden dans *Comme il vous plaira* (V.4.152). Opère ici une dialectique érotique qui veut que, pour devenir présence – jusqu'à l'omniprésence ! –, l'absence appelle l'absence, celle de l'être aimé poussant le poète à s'extraire du train du monde, comme Ronsard l'a si bien décrit dans la *Nouvelle Continuation des Amours* :

> Seulet dedans les boys pensif je me promeine,
> Et rien ne m'est plaisant que les sauvages lieux. (XVIII v. 3-4)

[1] *These present absent with swift motion glide* (« [Mes pensées, mes désirs,] absents-présents, glissent vite »).
[2] Sens étymologique d'*absence* et *absent* : du latin *abesse*, « être à distance », « être éloigné ».

C'est que « la fuite loin des villes, dans un décor sauvage, est déjà un cliché pétrarquiste, avant de devenir un cliché romantique »[3]. Dès 1338 – soit dix ans avant la mort de Laure en Avignon –, Pétrarque n'avait-il pas choisi de fuir la Cité des papes, pour s'établir en pleine nature, au pied de la Fontaine de Vaucluse ? Dans l'histoire littéraire de ce *leitmotiv*, le Barde anglais a toute sa place, aux côtés de ses prédécesseurs continentaux, comme le rappelle le premier poème du recueil *Jadis et naguère* de Verlaine intitulé « À la louange de Laure et de Pétrarque » :

> Chose italienne où Shakspeare (*sic*) a passé
> Mais que Ronsard fit superbement française, (v. 1-2)

Dès le début de sa carrière, dans *Les Deux Gentilshommes de Vérone*, Shakespeare a fidèlement repris le schéma pétrarquiste. Banni par le duc de Padoue pour s'être épris de sa fille, Valentin, l'un des dits gentilshommes, s'est réfugié en forêt, où il convoque, en son absence, l'image de sa bien-aimée :

> Ce désert ombreux, ces bois solitaires,
> Me sont moins insupportables que les cités prospères et peuplées.
> Ici je peux rester assis seul, sans que nul ne me voie,
> […] et chanter mes malheurs.
> Ô toi qui habites ma poitrine, […]
> Rétablis-moi par ta présence, Silvia !
> Toi, douce nymphe, aie soin de ton triste amoureux ! (V.4.2-12)

La présence immatérielle de l'Absent(e) n'inspire pas aux amoureux que du bonheur. Au souvenir brûlant du jeune apollon qui l'a séduite, l'héroïne shakespearienne de *La Complainte d'une amoureuse*, assise près « d'un courant qui pleure », s'abandonne, elle aussi, « aux pluies et aux vents du chagrin »[4]. Là encore, Ronsard a parfaitement résumé la bivalence des sentiments que la séparation des amants peut engendrer :

> En quelque part où seulet je m'absente,
> Devant mes yeulx je voy tousjours presente,
> Celle qui cause & ma guerre, & ma paix.
> *Les Amours* (CLIV v. 1 et 6-8)

[3] Ronsard, éd. par H. et C. Weber, Paris, Garnier, 1963, p. xiv.
[4] *La Complainte d'une amoureuse* (*A Lover's Complaint*), v. 39 et 7 respectivement, in William Shakespeare, *Œuvres complètes*, t. VIII, éd. par Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2021, traduit par Jean-Pierre Richard.

Le sonnet 98 de Shakespeare développe même l'idée que l'absence de l'être aimé impose à l'amant un hiver perpétuel, où seul un jeu de l'imagination avec la nature pourrait glisser une touche printanière :

> [...] toi absent,
> Comme avec ton reflet, j'ai joué avec ces fleurs. (v. 13-14)

Hélas ! Ce jeu est douleur : le poète ne voit la violette, le lis, la marjolaine, les roses, que par rapport à l'être dont il est séparé et auquel toutes ces fleurs n'ont fait que voler, selon lui, leur teint ou leur senteur.

Mais Shakespeare n'est pas homme à acquiescer docilement aux excès du pétrarquisme. Si la Silvia de Valentin se montre à nous sur scène, la Rosaline de Roméo n'y apparaît jamais. C'est un être évanescent, sans chair ni os, dont on est amené à se demander s'il existe ailleurs que dans l'imagination livresque du Roméo d'avant Juliette. Ici, la femme n'arrive pas à prendre corps, à prendre vie. Cette belle éthérée ne parvient jamais au stade de personnage. Présence indéfiniment absente, elle sert à railler les idoles idéalisées des poètes néo-pétrarquistes : elle en est l'Absente personnifiée. Cette cousine invisible aux effets délétères qui prive Roméo de ses faveurs non seulement l'amène à s'absenter la nuit du palais familial pour aller dans les bois pleurer sur son sort, mais son absence constitutive est contagieuse au point qu'elle va jusqu'à dissoudre aussi la présence d'autrui :

> *Roméo* : Oh ! je me suis perdu moi-même, je ne suis pas ici ;
> Ceci n'est pas Roméo, il est quelque autre part.
> *Roméo et Juliette* (I.1.191-192)

Rosaline-l'Absente est comme un vide qui risque de happer les personnages, et cela au moment même où la pièce commence ! Le satiriste est à l'œuvre, comme on en a bientôt confirmation :

> *Roméo* : Tu me grondais souvent d'aimer Rosaline.
> *Frère Laurent* : D'idolâtrer, pas d'aimer, mon élève. (II.2.81-82)

L'auteur du premier acte se moquait de ces amours platoniques.

Il n'en reste pas moins que, pour une Renaissance européenne pénétrée de néo-platonisme, l'absence a une vraie dimension philosophique. Par une élévation du sentiment, l'absence de l'aimé(e) mène à l'idée d'Amour. Pétrarque en a formulé le paradoxe de manière saisissante, lui qui « voyait en Laure, au-delà de la fascination physique, une exigence divine de pureté intérieure »[5] :

[5] Ronsard, *op. cit.*, p. xiv.

Le monde ne la connut point tant qu'elle lui fut présente
Mais moi je la connus, moi qui suis demeuré ici-bas à pleurer[6].

Dans cette logique, l'absence de l'être aimé s'inverse en présence augmentée. Car ce que nous prenons communément pour la réalité n'est pas la réalité ; les traits que nous percevons ne sont qu'ombres des idées, images des formes, reflets d'une essence emprisonnée dans la gangue du monde matériel. L'absence physique de l'idole facilitera donc son élévation au rang d'idée et d'idéal, jusqu'à son essentialisation. On en trouve une variante précieuse dans un autre des *Sonnets* de Shakespeare (53), quand il est dit qu'aux yeux de l'amant, le jeune homme bien-aimé devient la Beauté absolue dont les autres adonis ne sont que le reflet ; paradoxalement, l'aimé en vient à incarner une Idée :

Quelle est ton essence, celle dont tu es fait,
Pour que des millions d'ombres étrangères soient tes suivantes ? (v. 1-2)

L'essence (*substance*) se peuple ici d'ombres (*shadows*) et la présence est une somme d'absences. D'une façon plus orthodoxe, la Cassandre des *Amours* de Ronsard emporte par sa beauté le poète « jusque au giron des plus belles Idées » (LXXV, v. 14), en un puissant élan de purification, vers une perfection que Du Bellay a également célébrée :

Le seul dezir des beautez immortelles
Guynde mon vol sur ses divines ailes
Au plus parfaict de la perfection[7].
Honneste Amour (VII, v.9-11)

Et Ronsard lui fait écho :

Je t'en ren grace, heureux trait de ces yeulx,
Qui m'ont *parfait l'imparfait* de mon ame
[…] Là, du vray beau j'adore *le parfait*
Les Amours (CCI v. 3-4, 12)

Brûlé du feu d'amour, le poète se dépouille de son « escorce humaine » pour atteindre, au ciel, la beauté éternelle :

Je veus brusler pour m'en voler aux cieux
Tout *l'imparfait* de ceste escorce humaine

[6] *Ibid.*, p. xxxv.
[7] Dans les trois citations, c'est nous qui soulignons.

[…] Qu'abandonant ma despouille cognue,
Nét, libre, & *nud*, je vole d'un plein sault,
Oultre le ciel, pour adorer là hault
L'aultre beaulté dont la tienne est venue.
Les Amours (CLXVII v. 1-2 et 13-14)

Les absences de Lear

Il n'y a donc pas lieu de s'étonner que les notions de perfection et de nudité se retrouvent associées dans la crise de « folie » du roi Lear. Sous le déluge, dans le noir, sur la lande, ses *absences*[8] subites coïncident chez lui avec une soudaine *présence* à « l'homme nu » (4 1 40) – saisissante et futuriste image scénique de la condition humaine. L'ascèse spirituelle dans laquelle il s'engage est un vestige de la *denudatio perfecta* médiévale, un processus au terme duquel le médium de la connaissance se trouve purgé de toute sensation[9]. Lear n'a été absent au monde, et ne le demeure jusqu'au bout, que pour être présent à l'essentiel, et le demeurer. Telle est l'aventure spirituelle que traduit sur scène la dénudation du personnage. C'est en voyant Edgar (dés)habillé en mendiant pour échapper à ses ennemis que Lear a son épiphanie, et qu'il se dévêt à son tour. Mais la nudité d'Edgar n'est pas celle de Lear : la sienne n'a rien d'une feinte. En appelant à ce qu'on le « déboutonne »[10], Lear cherche à se dépouiller de toute identité personnelle. Il ne s'agit plus de *situations* particulières (comme celle d'un seigneur pourchassé qui, par ruse, se travestit en miséreux) : il s'agit de notre *condition*. Le passage du circonstanciel à l'ontologique requiert un saut épistémologique, qui, au mitan de l'œuvre, a pris la forme d'une tempête sans précédent dans une nuit d'apocalypse où le roi erre, en plein délire. Depuis sa découverte, Lear ne reconnaît plus les individus :

Albany : Il ne sait pas ce qu'il dit, et il est vain
De nous présenter à lui.
Edgar : Tout à fait inutile. *Le Roi Lear* (V.3.268-269)

Ces deux personnages raisonnables passent à côté de l'essentiel – la nudité inhérente à notre condition –, alors que la « folie » de Lear, sous l'orage, l'a libéré

[8] Robert Ellrodt in : Shakespeare, *op. cit.*, t. II, 2002, note 23, p. 1409 : « […] rien dans les propos [que Lear] tient [au dernier acte] ne suggère la démence : plongé dans le chagrin, il a seulement des moments d'absence ».
[9] Giorgio Agamben, *Nudités*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2009 (traduit de l'italien par Martin Rueff), p. 134 : « La connaissance achevée est contemplation en nudité d'une nudité ».
[10] *Le Roi Lear* (III.4.99-102), in : Shakespeare, *op. cit.* : « L'homme sans apprêt n'est rien de plus qu'un pauvre animal, nu, et fourchu tel que toi. Au diable, au diable, choses d'emprunt ! Allons, déboutonnez-moi ! » (Traduit par Jean-Michel Déprats).

du moi et propulsé, hors du présent des circonstances, dans un monde radical où les petites identités personnelles n'ont plus cours. Nietzsche l'a clairement analysé : « La tragédie et la consolation métaphysique qui en découle renvoient à cette essence de l'être qui est éternelle en dépit de la succession des phénomènes ». Contrairement à Edgar, appelé à gouverner à sa place, le vieux roi est transfiguré : il a « oublié son passé civique et se place désormais hors de toute sphère sociale » ; il s'est ouvert à « l'être véritable et primordial »[11]. Au dernier acte, alors que les médiocres, avec Albany et Edgar, s'apprêtent à prendre les commandes du royaume, les « papillons dorés » (V.3.13) que Lear est seul à voir scintiller devant lui sont comme une rémanence de sa vision métaphysique et un dernier rappel de cette lumineuse présence à l'Être venue de ses absences.

2. Une rhétorique

Hélène Henry, traductrice et spécialiste du théâtre et de la poésie russes, dit avoir « toujours trouvé un air un peu louche aux dialogues shakespeariens » et eu « l'impression que les gens se disaient autre chose en se disant ce qu'ils se disaient »[12]. On éprouve très souvent, en effet, le sentiment que Shakespeare s'exprime par-dessus la tête de ses créatures ; que les personnages sont étonnamment absents les uns aux autres ; qu'ils (se) parlent à côté ou de biais ; que ce sont quelque part des ombres ; que la clé de voûte ou la ligne de fuite de ce théâtre n'est pas sur scène ; que l'auteur ne fait dialoguer entre eux ses personnages que pour s'adresser en réalité à une partie du public… ou pour se parler à lui-même. C'est particulièrement vrai des interminables passages dits « comiques », avec les Rustres (*Clowns*) et les Bouffons (*Fools*), où le spectateur peine souvent à saisir et à suivre le fil, tant qu'il n'a pas trouvé – en dehors des rapports entre les personnages – le point de référence, la clé d'écoute ou de lecture qui actionne et commande la production des paroles qu'il entend : ce qui est absent dans ce qui est présent, *ce qui est tu dans ce qui est dit*.

On s'avise alors que les personnages parlent moins qu'ils ne sont eux-mêmes « parlés » et « agis » ; qu'ils ne sont pas la seule source du sens ; qu'une forme singulière de langage parle par leur bouche, passe par eux, parle à travers eux, comme une présence qui reste absente de la scène mais qui gouverne tout ce qui s'y dit, une sorte de destin surplombant, comme une fatalité du verbe : l'instance supérieure d'un *fatum* shakespearien. Sans doute faut-il, dans ce théâtre, savoir aussi oublier les personnages et passer outre afin de capter le souffle d'une plus large inspiration, comme chez Novarina.

---

[11] Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie* (1872), Paris, Denoël / Gonthier, 1964 (traduit de l'allemand par Cornélius Heim), p. 54 et 57 respectivement.
[12] Correspondance privée, 14 avril 2019.

Ce fonctionnement s'observe également dans les œuvres lyriques, notamment les trois longs poèmes dramatiques (*Vénus et Adonis*, *Le Viol de Lucrèce*, *La Complainte d'une amoureuse*) et les cent cinquante-quatre *Sonnets*. Ainsi, à leur propos, quand la journaliste et philosophe Adèle Van Reeth fait remarquer finement que « nous ne savons pas qui nous y rencontrons, l'on n'arrive pas à se figurer qui est cette autre personne… ce corps... cet être » et qu'elle se demande si « le lecteur y rencontre autre chose que la langue poétique de Shakespeare, ce qui est déjà une rencontre extraordinaire mais qui n'est pas une autre personne », Anne-Marie Miller-Blaise, spécialiste des œuvres lyriques de Shakespeare, abonde dans son sens : « Le nom du jeune homme (s'il a la moindre réalité biographique) est effacé du recueil avec le plus grand soin. On ne rencontre personne. Parce que le nom [du bien-aimé] est effacé, ce qui reste, c'est la poésie et ce que la poésie crée. […] Il n'y a pas une rencontre amoureuse **;** la rencontre amoureuse, dans le recueil, c'est la rencontre amoureuse de la langue et de ses potentialités énormes, que l'on comprend si on les compare à tout ce que peut générer le désir amoureux »[13]. Le recueil se construit sur l'absence – séparation d'avec le bien-aimé, absence de son nom – et cette *absence de personne* y produit massivement l'écriture.

Au cours du demi-siècle écoulé, des shakespeariens anglophones, tels que Stephen Booth (1977), Frankie Rubinstein (1984) ou Colin Burrow (2002), en ont donné mille illustrations dans leurs commentaires. À propos du neuvième vers du sonnet 21 : *O let me true in love but truly write* (« Oh ! puisse l'amoureux que je suis vraiment écrire vrai sur l'amour ! »), Booth note que plusieurs mots absents du texte y sont pourtant présents, notamment *rightly* en tant que synonyme de *truly* (« vraiment ») et *right* (« exact ») comme homophone de *write* (« écrire »). Shakespeare aime à jouer ainsi avec « des mots qui n'apparaissent pas dans un poème mais qui sont synonymes [ou homophones] de mots qui s'y trouvent »[14]. Et Stephen Booth n'a pas son pareil pour débusquer ce refoulé, ces mots latents : tel le nom *sun* (le « soleil »), qui, dans le sonnet 7, brille par son absence : il ne se laisse deviner qu'à travers l'homophone *son* (le « fils »), mot final d'un poème dont il est le sujet dominant, à moins que l'absence criante de *sun* ne signale un texte ayant au fond pour sujet moins la course de cet astre (du lever au coucher) ou le cours d'une vie (de l'ascension au déclin), qu'une érection phallique (de la montée glorieuse [v. 1-9] à la retombée brutale [v. 10-12]) requise pour donner ledit fils que le jeune homme est sommé par le locuteur de produire[15]. De la même façon et pour une raison similaire, le nom *eye* (« œil »), est absent du sonnet 136, alors que le contexte « l'appelle de façon urgente »[16] à partir de ses homophones *I* (« je »), *ay*

[13] *Les chemins de la philosophie*, France Culture, 24 juin 2020.
[14] Stephen Booth, ed., Shakespeare, *Shakespeare's Sonnets* (1977), New Haven et Londres, Yale University Press, « Yale Nota Bene », 2000, p. 169 et p. 141 respectivement.
[15] Colin Burrow, ed., Shakespeare, *The Complete Sonnets and Poems*, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 394.
[16] Stephen Booth, *op. cit.*, p. 471.

(« oui ») et, sémantiquement, de l'adjectif *blind* (« aveugle »). Si *eye* manque visiblement à sa place, c'est sans doute parce qu'en argot ce mot désigne l'« anus », et sa présence en toutes lettres dans le texte risquerait de ruiner les efforts déployés par ailleurs dans le poème pour y traiter de Sodome en sous-main ; *eye* s'entend suffisamment au début du sixième vers : *Ay, fill it full with wills, and my will one*. (« Oui, emplis-le [i.e. ton amour] de désirs, dont le mien ! »). Soit, traduit de l'argot sexuel : « Je l'emplis de désirs, dont mon désir phallique », et, plus crûment encore : « L'anus, emplis-le de phallus, dont le mien ! ». Le thème sodomite aboutit à un *Will* qui réunit en un bouquet final la « volonté », le « désir », la « verge », et un certain… « William ».

À supposer que, par ces procédés, William Shakespeare, n'ait pas d'abord visé à s'amuser tout seul, sa stratégie rhétorique de l'absence-présence nous paraît aujourd'hui exiger beaucoup du spectateur ou du lecteur. Mais le public de son temps, abreuvé à la fois de théâtre populaire et de *concetti* poétiques, était rompu à l'exercice du sous-entendu ; il avait appris à connaître les mots lestés d'un sens second (souvent salace) et à repérer les parties sensibles du texte qu'ils colonisaient, notamment les débuts et les fins de séquence, quelle qu'en soit la taille (le vers, la strophe, le sonnet ou la réplique, la scène, l'acte, la pièce), très souvent bornées par du paillard. Ainsi, dans la mesure où Shakespeare a joué mainte fois[17] de la ressemblance entre *count* (un « compte » ; un « conte ») et *cunt* (le « sexe » de l'homme ou de la femme), son public avait dû prendre le pli ; décryptant aussitôt la grossièreté contenue, par exemple, dans cet autre vers des *Sonnets* (58.3) : *Or at your hand th'account of hours to crave* (« Ou que j'aille mendier de ta main le décompte de vos heures »), il suppléait de lui-même le mot obscène *in absentia*, qui donne la clé du sens second, en lien avec le nom *hours* (« heures »), proche par le son de *whores* (« putains »), en sorte que le chaste décompte des heures (*th'account of hours*) invitait aussitôt à un comptage des putains que le jeune homme est accusé de collectionner[18].

L'équivoque relève de la même stratégie. C'en est une forme plus légère et, parce qu'elle est plus simple à mettre en place, l'auteur en a fait un usage systématique. Aussi, dès qu'on lit ou qu'on entend du Shakespeare, mieux vaut-il être à l'affût, comme Booth, de ce qu'il nomme avec bonheur *shadow sense*[19], « le sens fantôme », l'ombre portée du sens explicite, quelque autre signification que la syntaxe interdit mais que le contexte appelle. La formule *present absent* résume le mode d'être privilégié du texte shakespearien. Il y a toujours une ombre au tableau, aussi clair qu'il paraisse : l'absence du sens second ou du mot « tu » est cette

[17] Par exemple, dans les *Sonnets* (75.7, 136.10, 141.13), *La Comédie des erreurs* (III.2.112-13), *Henry VIII* (II.3.41), *Tout est bien qui finit bien* (II.2.30), *Beaucoup de bruit pour rien* (IV.1.308-09), *Richard II* (II.3.45), *Othello* (III.3.202), *Roméo et Juliette* (III.5.46), *Hamlet* (III.2.12), *Cymbeline* (I.4.56-57)…
[18] Stephen Booth, *op. cit.*, p. 234.
[19] *Ibid.*, p. 336.

ombre. Cela créé un flou et introduit du *jeu* dans ce qui est lu ou dit (en anglais élisabéthain, le nom *shadow* désignait aussi l'« acteur »). À la scène comme dans les poèmes, ce perpétuel décollement ou dédoublement du sens est constitutif de l'écriture de Shakespeare : toujours en expansion, elle est clair-obscur sémantique, jeu de lumière et d'ombres – des « ombres enrichissantes »[20] qui lui donnent son épaisseur, un volume inégalé.

Une scène de *Périclès* met à nu le procédé. Alors que la chaste Marina a été livrée par des pirates à un couple de maquereaux de Mytilène, arrive son premier client, Lysimaque, qui n'est autre que le gouverneur de la cité. Comme il n'ose employer avec elle des mots crus, il joue sur l'ambiguïté de ses formulations : il lui parle de *profession* (« profession » et « prostitution »), de *trade* (« commerce » et « tapin »), de *gamester* (une « joueuse » et une « fille de joie ») et a recours au pronom neutre *it* (« cela »), assez vague pour suggérer le coït sans qu'on ait à le nommer. L'ingénue est totalement perdue :

> *Lysimaque* : Alors, ma jolie, depuis quand exercez-vous cette activité (*trade*) ?
> *Marina* : Quelle activité (*trade*), monsieur ?
> *Lysimaque* : Ah ! je ne saurais la nommer sans faire offense.
> *Marina* : Je ne saurais être offensée de mon activité (*trade*). Nommez-la, s'il vous plaît.
> *Lysimaque* : Depuis quand exercez-vous cette profession (*profession*) ?
> *Marina* : Depuis que je suis en âge de me souvenir.
> *Lysimaque* : Vous pratiquiez (*go to't*) si jeune ? Vous vous amusiez à ça (*were you a gamester*) à cinq ans, ou à sept ?
> *Marina* : Et même avant, monsieur, s'il est vrai que je m'amuse encore maintenant. *Périclès* (IV.6.58-68)

Le comique de la scène vient d'un malentendu sur fond de sous-entendus. Il y a encore pire pour Marina – et encore plus divertissant pour le spectateur – que le fait de ne pas saisir le double sens chez les autres : elle tend à rester sourde à ce qu'elle dit elle-même ! En témoigne cette réplique où elle parle à son insu des organes génitaux des deux sexes :

> *Marina* : J'entends dire que vous êtes un membre très honorable (*of honourable parts*), et gouverneur de l'endroit (*place*). (72-73)

Elle rougirait assurément de s'entendre dire que Lysimaque est doté d'un sexe (*parts*) fort capable (*able*) sur elle (*on her*) (*honourable/on her+able*), en bon « gouverneur de l'endroit » qu'il est – autrement dit, en maître de la vulve (*place*).

[20] *Ibid.*, p. 245.

Le sens absent peut même acquérir une présence physique, quand Shakespeare le donne à voir sur la page, par un tiret, ou à entendre sur scène, par un silence, comme dans cet échange entre Bardefer (un serviteur des proxénètes) et Lysimaque :

> *Bardefer* : […] vous allez voir une rose, et vraie rose elle serait si elle avait également des –
> *Lysimaque* : Des quoi, je te prie ?
> *Bardefer* : Oh ! monsieur, j'ai ma pudeur. (31-34)

Le mot imprononcé est *pricks*, qui désigne aussi bien des « épines » que des « pines », tout comme le nom *rose* renvoie tant à la « rose » qu'au « pucelage »[21]. Au total, le passage par le bordel de Mytilène s'avère être un grand moment de pédagogie shakespearienne ; le lieu constitue une véritable école de la parlerie, avec un savant dégradé de l'entendement : depuis une totale surdité aux sous-entendus chez la pucelle, jusqu'à l'art de l'équivoque où les autres excellent : faute de cristalliser en tel ou tel mot précis, le sens diffuse alors dans tout le dialogue, en un réseau de signification trouble qui irrigue des échanges.

Il est un personnage expert en la matière : Iago. Il veut mettre dans la tête d'Othello que sa femme est une prostituée, sans jamais avoir à prononcer le mot fatal. Mais c'est en orfèvre qu'il en travaille l'absence, à travers diverses modalités du sens absent-présent : équivoques, répétitions, silences…

L'équivoque est sa technique préférée, soit qu'il fasse jouer le signifiant (quand Othello débarque à Chypre, Iago reconnaît « sa trompette » [*his trumpet*], par où il traite secrètement Desdemona de catin [*his strumpet*]), soit qu'il joue sur le signifié (dire à Othello que l'œil [*eye*] de sa femme doit être nourri [II.1.220], c'est parler, en argot, de son vagin [*eye*]).

Il sait aussi combiner équivoque et répétition : ainsi, ayant employé les mots *indeed* (« en effet »), où peut s'entendre *in deed* (« en plein accouplement »), et *aught* (« rien ») qui renvoie en argot au sexe de la femme (III.3.99-106), il les répète. Cette technique d'arrêt sur mot trouble l'écoute. À force de dire aussi de Cassio qu'il est « honnête », Iago sème le doute dans l'esprit du Maure, qui, ayant acquiescé la première fois, y subodore désormais « quelque chose de plus » (III.3.127-33), car à quoi bon répéter si c'est pour dire exactement la même chose ? La répétition crée un flottement, pousse l'interlocuteur à imaginer un sens supplémentaire, probablement malséant.

Iago associe également la répétition au non-dit. De même qu'il n'est pas ce qu'il est, il ne dit pas ce qu'il dit. Ce qu'il dit de plus clair n'est jamais prononcé : ce sont ses silences les plus parlants. En rabouilleur du sens, il se plaît à laisser sa phrase inachevée, créant aussitôt un trou où le sens se met à grouiller et à tourbil-

[21] *Ibid.*, p. 317.

lonner, comme lorsqu'il veut faire croire à Othello que Desdemona le trompe avec Cassio :

Iago : Et si je vous disais que je l'ai vu vous porter tort ?
Ou que je l'ai entendu –
Othello : A-t-il dit quelque chose ?
Iago : Oui, mon seigneur, mais, soyez-en sûr,
Rien qu'il ne soit prêt à nier sous serment.
Othello : Qu'a-t-il dit ?
Iago : Ma foi, qu'il avait – je ne sais quoi.
Othello : Mais quoi ? (IV.1.24-33)

L'échange ne porte que sur le fait de dire et tourne à vide ; dire sans cesse à quelqu'un qu'il s'est dit quelque chose sans jamais lui dire quoi, c'est l'inciter à tout faire dire à ce qui n'est pas dit. Comme en amour, l'absence devient omniprésence. C'est pourquoi Iago aime poser des hypothèses, afin d'ouvrir à l'infini – et cruellement pour son interlocuteur – le champ des possibilités :

Iago : Mais si je donne à ma femme un mouchoir –
Othello : Oui, alors ?
Iago : Mais pour ce mouchoir – (IV.1.10-11, 18).

Torturé par ce qu'il appelle les « réticences » de Iago (*these stops of thine*, III.3.123), Othello est happé par le soupçon. Iago s'est évertué à créer des ruptures, des failles, un terrain propice aux folles chimères, jusqu'au délire, puisque le sens a perdu désormais toute attache. Si ce n'est pas dit, c'est que c'est innommable. Alors « d'infectes idées », « des choses immondes » (III.3.140, 142) investissent le cerveau :

Othello : Assurément, cet honnête garçon
En voit et en sait plus, bien plus, qu'il n'en révèle.
[…] Comme s'il y avait dans sa pensée un monstre
Trop horrible pour être dévoilé. (III.3.246-247, 110-111)

La jalousie d'Othello est le produit de la rhétorique de Iago au moins autant que le résultat de ses machinations (saouler Cassio, semer le mouchoir…). Nul, en la matière, ne saurait rivaliser avec lui… hormis Shakespeare, comme on le voit lorsque Desdemona entre en scène pour la première fois et où débute sur-le-champ la dégradation de son personnage, un travail qui n'a pas besoin de Iago pour commencer :

Le Duc : Je pense que ce récit (*tale*) aurait gagné ma fille aussi. (I.3.158)

Le premier nom que la chaste Desdemona entend, c'est *tale* ; or, avec ce mot, c'est aussi une « queue » (*tail*) qu'on lui brandit d'emblée sous le nez ! Sitôt entrée, la voilà déjà victime d'un viol rhétorique. Puis un Sénateur invite Othello, une fois à Chypre, à bien (*well*) traiter (*use*) sa femme / à la baiser (*use*) comme une pute (*well*, un « puits », *puteus* en latin) : *use Desdemona well*. Et, effectivement, le tendre salut qu'il lui adresse en débarquant sur l'île (« O ! mon beau guerrier [*warrior*] ! », II.1.174-78) annonce la putain (*whore*) que le Maure finira par voir en elle, et par tuer. Prise d'entrée de jeu pour cible par son créateur, quelles chances Desdemona avait-elle d'en réchapper ? Dans *Othello*, le plus grand naïf, c'est peut-être Iago. Son art oratoire est coiffé par celui de Shakespeare ; il se démène pour rien ; tout est joué d'avance ; il est aussi le dindon de la farce rhétorique :

> *Cassio* : Eh bien, qui a débarqué (*put in*) ?
> *Le Deuxième Gentilhomme* : Un certain Iago. (II.1.65-66)

Avec ce *put in*, le putain ici, c'est lui – à la fois vecteur et victime d'un langage shakespearien au sens inlassablement et subtilement absent-présent.

3. Une dramaturgie

Dans *Othello*, il existe une Desdemona chaste avant que la rhétorique ne fabrique une putain du même nom. Mais, le plus souvent, le personnage ainsi produit par double sens n'a pas d'existence préalable : il est le résultat d'une accumulation de gravelures charriée plus ou moins longuement par le texte. Ces créations différées, ces êtres émergeant en cours de spectacle, jalonnent l'œuvre du dramaturge. Ainsi, dans son édition du *Roi Lear*, Gisèle Venet souligne bien l'incongruité d'un mot d'esprit un peu leste (sur *conceive*, « comprendre » et « concevoir un enfant », I.1.16) qui tranche avec « le contexte solennel »[22] et le sérieux du dialogue entre deux aristocrates sur l'état du royaume, alors même que le bouffon n'est pas encore entré en scène. Ajoutons-y le calembour sur *fault* (« écart de conduite » et « fente » de la femme)[23] qui clôt cette séquence sur le fils bâtard que le

[22] Gisèle Venet, *Le Roi Lear*, « Préface », Paris, Gallimard, « Folio », 1993 : « Dans le contexte solennel de la première scène qui voit converger vers la salle du trône tous les puissants du royaume, la légèreté du mot d'esprit prend alors le pas sur une réflexion politique. Sous couvert de mot d'esprit, Shakespeare cherche-t-il dès le début à mettre au jour des sens latents sous la banalité des mots ? Avant même l'apparition du bouffon dont c'est le rôle de regarder le dessous des choses, de "retourner sur l'envers ce gant de chevreau souple qu'est le langage", comme le dit Feste, le Fou de *La Nuit des Rois* ».

[23] Voir John H. Astington, « "Fault" in Shakespeare », *Shakespeare Quarterly* n° 36 (1985) p. 330-334.

comte de Gloucester a, dit-il, « si souvent rougi d'avoir à reconnaître », au grand étonnement de son interlocuteur :

> *Kent* : Voilà une curieuse conception (*conceive*).
> *Gloucester* : Comme le fut, monsieur, celle de ce jeune gaillard, quand le ventre de sa mère vint à s'arrondir […] Flairez-vous un écart (*smell a fault*) ?
> *Le Roi Lear* (I.1.11-16)

Cette dernière question a un sens second (« Sentez-vous là l'odeur d'une fente ? »), dont la grossièreté ne sied guère, en effet, à un grave conseiller du roi. Mais on reconnaît bien là la stratégie shakespearienne de mise en place précoce de la paillardise dans ses pièces, quel que soit le rang social des personnages alors présents sur scène. Il s'agit pour le dramaturge de lancer d'entrée de jeu la machine à produire du licencieux, afin que nul dans le public n'en ignore. À bon entendeur, salut ! Tragédie, comédie, drame historique ou drame romanesque, le spectacle offert sera double – doublé d'une farce à caractère pornographique. Alors, dans *Le Roi Lear* la bouffonnerie précède le bouffon, comme chez Molière la tartufferie précède Tartuffe (qui n'entre en scène qu'à l'Acte III). Les jeux équivoques sur la naissance illicite du Bâtard autour de *conceive* et de *fault* marquent donc aussi la naissance du Fou, même s'il ne vient prononcer ses premiers mots que beaucoup plus tard (I.4.86). Le dramaturge y enclenche son théâtre parallèle, y déclenche la grosse farce que le public attendait également de lui (et qui était de nature à ruiner une réputation, à en croire le poète-locuteur des *Sonnets* 111 et 112).

Certes, toute apparition différée d'un personnage sur la scène shakespearienne n'est pas liée à un déploiement de l'obscène. Ainsi Line Cottegnies, qui a traduit *Henry VI* pour la Bibliothèque de la Pléiade, a elle-même noté « l'absence-présence » du personnage éponyme, « en creux »[24] mais en tout bien tout honneur, dans les deux premiers actes de la trilogie. Autolycus, le Colporteur du *Conte d'hiver* fait beaucoup mieux qu'Henry VI, puisqu'il n'apparaît qu'à la troisième scène du quatrième acte ! Et cette irruption tardive s'accompagne, cette fois, d'un déferlement d'obscénités[25]. Ce vendeur de ballades et de godemichés entre dans l'œuvre en chantant, et enchaîne aussitôt refrains salaces et gauloiseries. Il faudrait des pages et des pages pour les lister et en démonter la mécanique poissarde. Avec lui, c'est l'Obscène qui entre en scène. Car, en dépit des apparences, il n'arrive pas devant nous par hasard. Ce qui se présente avec lui sous forme de personnage, c'est la masse d'obscénité verbale qui le précède dans cette romance, une indécence rampante et invasive qui est allée se loger jusque dans les moments les plus émou-

[24] Line Cottegnies, « Traduire *Henry VI* », *L'Avant-Scène théâtre* n° 1365-1366 (2014).
[25] On en trouvera un bon relevé dans Frankie Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and their Significance* (1984), Basingstoke et Londres, Macmillan, 1989, p. 5, 87, 274, 336, 343, à propos de mots tels que *hay*, *heigh*, *aunt*, *hedge*, *lark*, *pugging*, *tooth*, *eleven*.

vants, comme celui où on a soudain appris (II.3) que le petit prince Mamillius est tombé malade en voyant sa mère faussement accusée d'adultère avec Polixénès, le roi de Bohême, et emprisonnée par son mari Léontès, le roi de Sicile[26]. La jalousie est pain bénit pour un Shakespeare pornographe car sur le globe entier elle jette un jour douteux. Ainsi, aux yeux de Léontès, le mal déborde vite de la Sicile (un autre de ces royaumes shakespeariens où quelque chose est pourri) : « C'est une planète paillarde » (I.2.200), clame-t-il, dès qu'il se croit cocu. Et, de fait, aucun des personnages n'est étranger à ladite planète, ni le plus auguste des conseillers du roi, qui, à son insu, évoque la « fente » (*crack*) de la reine et se demande dans quel vagin (*case*) il bande (*stand*) :

> *Camillo* : [...] je ne peux
> Croire à une telle faute (*crack*) de la part de ma maîtresse révérée.
> […] Dans quelle situation me trouvé-je ? (*In what case stand I?*)
> (I.2.319-20, 339)

ni l'innocent roi de Bohême, qui, voulant savoir ce dont il est accusé, fait malencontreusement rimer le verbe *conjure* avec *conger*, un « congre » dont *parts*, pris au sens de « parties génitales », renforce le potentiel phallique **:**

> *Polixénès* : Je t'adjure (*conjure*) par tous les devoirs (*parts*) de l'homme […]
> (I.2.396)

ni la reine infortunée qui, sans le vouloir, dit à Polixénès espérer jouir encore une semaine de son sexe (*presents*, proche de *presence*) et copuler (*adventure* en argot)

> *Hermione* : […] de votre royale présence (*presence*) je me risquerai (*I'll adventure*)
> À emprunter une semaine. (I.2.38-39)

ni le roi de Sicile lui-même, qui ne s'entend pas proclamer qu'il ne sodomisera (*rear*) aucun derrière (*issue*) :

> *Léontès* : Non : je n'élèverai (*rear*) pas
> L'enfant (*issue*) d'un autre. (II.3.192-93)

ni cet officiel qui, au moment de présenter la reine (*queen*) à ses juges, paraît inviter une catin (*quean*) à venir coïter (*court*) pour le plaisir de Son Altesse/Son Érection (*his highness*) :

---

[26] Voir Jean-Pierre Richard, *Shakespeare pornographe. Un théâtre à double fond*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2019, p. 49-50.

L'Officier : C'est le bon plaisir de Son Altesse (*his highness*) que la reine (*queen*)
Comparaisse en personne, ici devant la cour (*court*). (III.2.9-10)

C'est le génie de Shakespeare de trouver encore le moyen d'exploiter la langue dans ce qu'elle a de plus figé, comme celle qui prévaut dans les titres honorifiques ou dans les tribunaux. Le pornographe guette la moindre occasion de se mêler en catimini à la conversation, même quand celle-ci semble se limiter à un échange de politesses ou de banalités, ou passe par une formule toute faite. Des répliques doublées d'inconvenance sont attribuées aux nobles comme aux gueux : combien de reines shakespeariennes sont ainsi traitées secrètement de putains, combien de princes, combien de rois sombrent malgré eux dans l'obscène ? Et toute cette indécence verbale finit par s'incarner. Alors, entre quelqu'un comme le Colporteur. Mais avant lui, le degré de licence verbale était tel, que ce gredin était déjà présent, sans l'être. Il ne s'agit pas de génération spontanée. Dans chaque pièce, il arrive simplement un stade où le texte s'est tellement chargé de paillardise que, par condensation, cristallisation, précipitation ou quelque autre réaction chimique du matériau verbal, elle prend corps et donne un personnage qui apparaît soudain sur scène, tel un *deus ex machina* de l'inspiration poissarde.

Le Fou de *Lear* et le Colporteur du *Conte d'hiver* ne sont pas les seuls personnages shakespeariens à préexister à leur apparition. Le phénomène s'observe tout au long de la carrière du dramaturge. Dès sa première comédie, écrite à vingt-cinq ans, *La Comédie des erreurs*, Shakespeare a usé deux fois, coup sur coup, du procédé. D'une matière interlope qui, depuis le début, allait s'accumulant de scène en scène, il a d'abord fait surgir, au beau milieu du quatrième acte, une Courtisane anonyme, comme une personnification de la grivoiserie verbale, ce que le texte secrétait dans sa duplicité depuis le début, avec un double langage venant clandestinement tout rabattre sur l'univers prostitutionnel. La cause immédiate de son apparition est le vol d'une bague, un diamant qu'un client lui a pris de force :

La Courtisane : […] Il s'est engouffré chez moi et m'a violemment arraché
Ma bague (*ring*) […] la bague que j'ai vue à son doigt (*finger*) tout à l'heure.
La Comédie des erreurs (IV.3.89-90 et IV.4.135)

Le jeune auteur a poussé à outrance le jeu polysémique : l'anneau (*ring*) indûment transféré au doigt (*finger*) de l'homme est aussi celui des syphilides (*ring*) (ces éruptions caractéristiques de la vérole et souvent disposées en groupes arrondis) ornant désormais la verge (*finger*) du violeur de l'anneau vaginal (*ring*). On comprend mieux pourquoi la Courtisane est ensuite traitée de « fille légère » (*light wench*) et de « Satan » ; c'est que celui-ci, avant d'être maître des feux de l'enfer, fut ange de la lumière :

> *Dromio de Syracuse* : Est-ce là dame Satan ? […] elle vient ici vêtue en fille de joie (*light wench*) [...] Il est écrit qu'elles apparaissent aux hommes comme des anges de lumière ; la lumière est un effet du feu, et le feu brûle ; *ergo*, les filles de joie brûlent. Ne vous en approchez pas. (IV.3.44-53)

Le propos passe acrobatiquement des filles légères (*light*) à la lumière (*light*), puis (via Satan) de la lumière aux flammes et des flammes au feu vénérien ! Quand la Courtisane réapparaît, dans la scène suivante, c'est en compagnie d'un certain *Pinch* (« Pinçon », « La Pine »)[27], comme si du milieu verbal ambiant émanait soudain un personnage incarnant à la fois le pincement des chancres syphilitiques et l'inflammation du pénis vérolé. Sa gestation est infiniment plus courte que celle de la Courtisane mais, comme elle, il est postérieur à son propre avènement, déjà présent alors même qu'il était encore absent : il se préparait dans le flot de calembours sur la vérole. Et son physique correspond bien à sa double identité, syphilitique et phallique :

> *Luciana* : Quel air enflammé et quel regard pointu ! (IV.4.46)

Bientôt, on l'attache, on lui brûle « toute la barbe avec des tisons enflammés » (V.1.171). Avec Pinch en feu, au moins les choses sont claires : il est logique que l'incarnation du feu vénérien ait la barbe qui flambe ! À travers la Courtisane et le Dr Pinch, l'obscénité verbale, jusque-là à dominante comique, s'accélère et s'assombrit : le feu de la syphilis galope dans la cité.

Quand vient pour Shakespeare, à trente-six ans, le temps de composer, vers 1600, *La Nuit des Rois*, la méthode est donc déjà rôdée. Elle consiste à créer au plus tôt (telles, au commencement de *Macbeth*, les Sorcières préparant le brouet d'où sortira l'avenir) un bouillonnement verbal, puis à l'entretenir savamment, jusqu'à ce que, de l'écume des mots et de leurs jeux équivoques, émergent d'autres Courtisanes, d'autres Dr Pinch, d'autres Fous. Celui de *La Nuit des Rois* s'appellera Feste. À l'instant où il entre en scène, il lui est vertement reproché d'avoir été absent :

> *Maria* : […] dis-moi où tu as été […] Madame te fera pendre pour ton absence.
> *Feste* : Qu'elle me pende ! Celui qui en ce monde est bien pendu n'a pas à craindre le nœud.

[27] Dans son *Dictionarie of the French and English Tongues* (1611), Randle Cotgrave donne comme synonymes « une pinche » et « une pine » et, pour équivalents anglais, *prick*, *member*, *bable*. Ce *Dr Pinch* préfigure deux autres agents shakespeariens de la vérole, les sergents *Fang* (« Crochet ») et *Snare* (« Piège ») dans *La Deuxième Partie d'Henry IV*.

Maria : Expliquez ! […] vous serez pendu pour avoir été si longtemps absent […]
Feste : Qui est bien pendu n'est jamais mal marié […]
La Nuit des Rois (I.5.1-5)

Mais où était donc Feste ? Il chantait, chez le duc Orsino, dont les peines de cœur, apprend-on, en furent grandement « soulagées » : *relieve* – un mot qui dénote aussi le soulagement des entrailles[28]. Or Feste, du latin *festus* (« joyeux »), en anglais ressemble à *feist* (un « pet »). Quand on demande au Bouffon d'aller « exhaler » sa sottise ailleurs, c'est, comme par hasard, le mot « vent » qui est employé… et répété cinq fois d'affilée :

Sébastien : […] va exhaler ta sottise ailleurs ! […]
Feste : Exhaler ma sottise ! […] Exhaler ma sottise ! [...] dis-moi ce qu'il faut que j'exhale à ma maîtresse. Dois-je lui exhaler que tu viens ?
(IV.1.9-16)

Feste s'agace de ce vent : y sent-il un rappel intempestif des « vents » qui s'échappent de son nom ? Maria exploite le même filon quand elle dit (II.3.159) vouloir faire de lui son « troisième » (*third*) complice dans le vilain tour qu'elle prépare au puritain Malvolio : son *third* suggère *turd* (« étron »)[29].

D'Orsino amoureux, il est dit métaphoriquement qu'il court la « biche » (*hart*), un mot (I.1.16) qui déclenche une réaction en chaîne désastreuse : *hart* / *heart* (« cœur ») / *art* (« art ») / *ars* (« art » en latin) / *arse* (le « cul », en anglais). Résultat : la noble poursuite amoureuse devient une vulgaire chasse au derrière, de même que l'ode à la musique (*ars musica* en latin) par laquelle Orsino ouvre la pièce se change très vite en musique du derrière (*arse musica*). La métaphore alimentaire inaugurale (« Si musique est nourriture d'amour […] », I.1.1) est heureuse, et malheureuse car elle peut être filée : ingestion… digestion… défécation… Et c'est exactement ce qui arrive :

Orsino : Oui ! encore cet air (*strain*) ! Il avait une cadence (*fall*) mourante !
(I.1.3)

L'abus de musique a provoqué une colique : en poussant (*strain*), le malade parvient à évacuer, à faire tomber (*fall*) ce qui le gêne. D'où aussitôt, naturellement, l'odeur :

Orsino : Oh ! il m'a baigné l'oreille comme le souffle doux

[28] Voir Frankie Rubinstein, *op. cit.*, l'entrée « *throne* », p. 275.
[29] *Ibid.*, l'entrée « *Tartar* », p. 270.

Dont la respiration passant sur un talus de violettes
Leur vole leur odeur et la répand. (I.1.5-7)

Orsino aime Olivia avec « adoration et profusion de larmes », avec « des gémissements foudroyants d'amour », avec « des soupirs enflammés » (I.5.241-242) ; il multiplie les envolées lyriques et les clichés poétiques (flèche dorée de Cupidon, troupeau des émotions, trônes des facultés…), et finit littéralement le nez dans les fleurs (I.1.39). Mais la scatologie vient saper le lyrisme pétrarquiste :

Orsino : Oh ! la première fois que mes yeux virent Olivia,
Il me sembla qu'elle purgeait l'air de toute pestilence ;
Instantanément je fus changé en cerf (*hart*), (I.1.18-9)

Ces vers disent la métamorphose de l'amant en cervidé (*hart* ou *hind*)… et en postérieur (*behind* : « derrière »). Qui fait l'ange fait la bête. En amour, plus on pense voler haut, plus on montre le derrière. Les cimes de l'Amour courtois plongent vers des abîmes d'indécence. La « pestilence », dont la belle Olivia avait, paraît-il, purgé l'air, a fait cruellement retour. Descendant direct de la farce médiévale, Feste-le-Pet est le *trickster* de l'Amour hyperbolique, il en dégonfle les baudruches. Maria a tort de reprocher au Bouffon son absence : la première scène de la comédie est tout entière ponctuée de ses flatulences, imprégnée de sa puanteur. Feste fait son entrée avant la lettre. Et quand il apparaît enfin (scène 4), le public le connaît déjà fort bien, même s'il n'a été fait jusque-là aucune mention de son existence. Simplement, au cours des trois scènes antérieures, autour d'Orsino, de Rototo, de Maria, de Fièvrejoue, l'obscénité verbale sous-jacente s'est assez épaissie pour faire surface, et, avec lui, elle devient personnage.

Feste, Autolycus, le Fou du roi Lear ont pour congénères le Fou de *Timon d'Athènes*, la servante Luce dans *La Comédie des erreurs*, les Gentilshommes anonymes d'*Othello* et de *Tout est bien qui finit bien*, le Dr Butts d' *Henry VIII*, Bottom dans *Le Songe d'une nuit d'été*, Jenny qui naît de la leçon de latin des *Joyeuses Épouses de Windsor*, la Frances qu'invente Courge dans *Peines d'amour perdues*[30] ou encore ce Master Froth de *Mesure pour mesure*, un Monsieur Frotte ou Lamousse qui personnifie la semence et la masturbation langagière antérieure, toute l'écume des équivoques flottant en suspens jusque-là dans les dialogues[31]. Chacun de ces personnages-« surprise » apporte une preuve dramaturgique de la saturation des pièces de Shakespeare par de l'obscénité verbale.

[30] Voir William C. Carroll, « The Virgin Not: Language and Sexuality in Shakespeare », *Shakespeare Survey* n° 46 (1996), p. 109 : « Par une sorte de génie acoustique, Courge [*Costard*] et La Pétule [*Mrs Quickly*] accomplissent une création *ex nihilo*, la fabrication de […] deux créatures de la nuit, Frances and Jenny, à partir des embardées et des frictions du langage ».
[31] Voir Jean-Pierre Richard, *op. cit*., p. 43-49.

Conclusion

Un milieu culturel où l'Absent(e) omniprésent(e) occupait tant de place n'a pu que favoriser une extension de ce mode d'être paradoxal au-delà de la thématique, jusque dans la rhétorique et la dramaturgie, deux domaines où l'art de Shakespeare en la matière a moins retenu l'attention des chercheurs francophones, bien qu'il y fasse merveille. Si « être » et « ne pas être » sont des contraires entre lesquels Hamlet se croit obligé de choisir, la poétique shakespearienne, elle, vit de leur alliance. En témoigne, de façon emblématique, tout ce que l'auteur tire de « rien » (*nothing*), de « zéro » (*0*, *naught*[32]) et de la négation en général (*no*, *not*). Citons ces notes (*notes*) et cette notation musicale (*noting* = *pricking*) avec lesquelles il jongle longuement dans *Beaucoup de bruit pour rien* (II.3.52-56) ; la mauvaise réputation d'une catin (*noting*) ; ces noix que sont les testicules (*nuts*) ; le pucelage des femmes (*knot*), et leur sexe (*naught*, *aught*, *O*) – de même que, de *no man* (« personne »), il tire celui de l'homme par le truchement du « cadran solaire » (*gnomon*) où chaque encoche horaire s'appelle *prick*, comme la « verge » en argot… En passant par Shakespeare, les signes de l'absence se chargent de présence.

Jean-Pierre RICHARD
Université Paris 7

[32] Voir James A. Knapp, « Introduction: Shakespeare's Naught », in : *Immateriality and Early Modern English Literature. Shakespeare, Donne, Herbert*, Édimbourg, Edinburgh University Press, « Edinburgh Critical Studies in Shakespeare and Philosophy », 2020.

PRÉSENCE ET ABSENCE DANS *HAMLET* PROPOSITION DE QUELQUES CLÉS DE LECTURE

Être ou ne pas être, c'est la question…
Shakespeare, *Hamlet* (III.1.56)

On peut d'emblée noter que, dans *Hamlet*, plusieurs niveaux de lecture de la thématique « présence/absence » sont possibles : il en existe deux, essentiellement, se subdivisant eux-mêmes en plusieurs sous-niveaux.

Ces deux grandes catégories comprennent, pour commencer, une vision purement théâtrale, à la fois *dramatique* et *métaphorique*, du couple présence/absence ; et, complémentairement, on a affaire à la traduction d'une conception *idéologique* qui met en perspective, tout en les opposant, les deux termes du couple et tente d'éclairer leur relation.

I. Lecture théâtrale de la thématique présence/absence dans *Hamlet*

1. Absences physiques

Rappelons tout d'abord les différents domaines où se manifeste, à un niveau purement factuel, voire matériel, l'absence physique caractérisée de certains personnages – laquelle relève essentiellement des divers voyages effectués par un certain nombre d'entre eux[1].

a. Voyages d'études

Il y a, en premier lieu, les « voyages d'études » (ou sans doute aussi d'agrément ?) qui conduisent Hamlet (et aussi Horatio) à Wittenberg ou Laërte à Paris – sans parler de Rosencrantz et de Guildenstern qui, eux aussi, sont de retour (après avoir été, un temps, absents du royaume de Danemark) – probablement de Wittenberg également – à l'occasion des funérailles du roi Hamlet… et des noces précipitées de Gertrude avec le nouveau monarque, le roi Claudius. Rappelons, pour mémoire, ces passages où, par exemple, il est question de ces diverses absences. C'est, tout d'abord, l'invitation pressante à demeurer au Danemark adressée par Claudius à Hamlet :

> Quant à votre intention
> De retourner étudier à Wittenberg,

[1] Voir Maurice Abiteboul, « Voyages et voyageurs dans *Hamlet* de Shakespeare », *Théâtres du Monde*, Cahier n° 9 (1999), p. 21-30.

> Elle est de tout point contraire à notre désir[2]. (I.2.112-114)

Ce sont aussi les questions insistantes adressées par Hamlet à son ami Horatio :

> Et que faites-vous, Horatio, loin de Wittenberg ? (I.2.163)
> Mais, s'il vous plaît, qu'est-ce donc qui vous a fait quitter Wittenberg[3] ? (I.2.168)

Il faut croire que Rosencrantz et Guildenstern, eux aussi, s'étaient absentés d'Elseneur depuis un certain temps pour qu'Hamlet leur demande :

> Mais, dites-moi, sur le grand chemin de l'amitié, que venez-vous faire à Elseneur[4] ? (II.2.278-279)

Quant à l'absence de Laërte, pressé de retourner à Paris, elle peut s'expliquer aussi bien par la nécessité de poursuivre ses études que par le désir ardent du jeune homme de jeter sa gourme et de vivre à l'étranger une vie de plaisirs – comme l'en soupçonne son père, le méfiant Polonius. Il obtient donc du roi le « gracieux congé » de s'absenter, une fois ses devoirs accomplis :

> Votre gracieux congé, mon vénéré seigneur, de retourner en France,
> D'où j'ai eu le plaisir de revenir en Danemark[5].
> (I.2.51-52)

b. Voyages professionnels, diplomatiques, expéditions guerrières

Il y a aussi, dans cette catégorie, ceux qui s'absentent pour des raisons professionnelles, comme ces troupes de comédiens itinérants qui vont de ville en ville offrir leurs spectacles, véritables « travailleurs migrants » si l'on peut dire. Ce sont, en vérité, les fameux « tragédiens de la cité », contraints par les rigueurs du temps de se déplacer constamment – au grand étonnement d'Hamlet :

> HAM. Qui sont-ils ? ces comédiens ?
> ROS. Ceux qui avaient pour vous tant de charme, les tragédiens de la cité.

---

[2] For your intent
In going back to school in Wittenberg,
It is most retrograde to our desire.
Traduction des citations : Maurice Castelain, in : *Shakespeare, Hamlet*, Paris, Aubier, Éditions Montaigne, 1947.

[3] And what make you from Wittenberg, Horatio?
But what, in faith, make you from Wittenberg?

[4] But, in the beaten way of friendship, what make you at Elsinore?

[5] […] your leave and favour to return to France,
From whence though willingly I came to Denmark.

HAM. Comment se fait-il qu'ils voyagent ? Pour la réputation comme pour le profit, ils auraient mieux fait d'y rester[6]. (II.2.340-346)

Et puis il y a ceux qui sont chargés de missions diplomatiques ou ceux qui sont lancés dans des expéditions guerrières, envoyés en Pologne, en Norvège ou en Normandie mais aussi en France ou en Angleterre. Un exemple parmi plusieurs autres : la mission confiée par Claudius à deux diplomates chargés d'obtenir du vieux roi de Norvège qu'il empêche son neveu, le jeune Fortinbras, de porter atteinte à l'intégrité territoriale du Danemark :

Et c'est vous, bon Cornélius,
Et vous, Voltimand, qu'ici nous désignons
Pour porter nos compliments au vieux Norvège[7].
(I.2.34-36)

c. Voyage initiatique : Hamlet

Il y a surtout Hamlet, expédié par Claudius en Angleterre où il est censé devoir être mis à mort – mais dont l'absence imposée ne fait que renforcer son désir de vengeance et sa détermination à enfin passer à l'action et dont son aventure en mer avec les pirates aura donc fait de ce voyage une sorte de « voyage initiatique ».

Hamlet, en effet, est éloigné par Claudius du royaume de Danemark où il constitue désormais aux yeux du monarque une grave menace :

Et il partira avec vous pour l'Angleterre.
L'état de notre royaume ne saurait admettre
Si près de nous le risque que ses extravagances
Font croître d'heure en heure. (III.3.4-7)

Mais, paradoxalement, les péripéties de son voyage vont faire d'Hamlet un homme nouveau : de fait, c'est en partant pour l'Angleterre qu'Hamlet va parvenir enfin à faire ses preuves, à acquérir la maîtrise de soi qui lui faisait tant défaut, à prendre des décisions rapidement et à les exécuter sans délai – comme l'épisode avec les pirates relaté dans sa lettre adressée à Horatio (IV.6.10-30) en fait foi –, à accomplir des actions décisives, comme celle de sceller le destin de ses deux compagnons de voyage, Rosencrantz et Guildenstern, qu'il envoie à la mort sans le moindre remords.

---

[6] HAM. What players are they ? / ROS. Even those you were wont to take such delight in, the tragedians of the city. / HAM. How chances it they travel? Their residence, both in reputation and profit, was better both ways.

[7] […] and we here dispatch
You, good Cornelius, and you, Voltimand,
For bearers of this greeting to old Norway.

C'est dans ce sens que l'on peut considérer l'absence d'Hamlet, en « fin de partie », comme la traduction d'un véritable « voyage initiatique ».

d. Voyage au bout de la nuit : le Spectre

Il y a enfin, avec le Spectre du vieux roi Hamlet, ce « revenant » d'un voyage au bout de la nuit, présent sur scène en de multiples occasions, la traduction d'une absence paradoxale et cette présence récurrente, obstinée et obsédante, remplit une béance quasi métaphysique : « être ou ne pas être »…

Le Spectre, en effet, à la fois absent et présent, est un « visiteur du soir » qui, sorti du Purgatoire où il demeure en résidence provisoire en attendant d'être dirigé définitivement vers le ciel ou vers l'enfer, revient sur terre pour réclamer vengeance (justice ?) : c'est un « revenant » exigeant qui joue gros car c'est pour lui une question de vie ou de mort *éternelle* qui est en jeu. C'est bien la question capitale d'être ou de ne pas être qui se pose en effet. Sa première venue était destinée à inciter Hamlet à le venger. Lorsqu'il revient, à l'acte III, c'est pour « relancer » Hamlet qui n'a alors toujours pas accompli sa mission de vengeance :

> N'oublie pas : le seul objet de ma visite
> Est d'aiguiser ta volonté presque émoussée[8].
> (III.4.110-111)

Ainsi les voyages du Spectre sur la terre, ses fréquents allers et retours, ne sont que la traduction d'une absence qui remplit l'espace scénique au point de produire, paradoxalement, l'impression qu'il impose une présence spirituelle d'autant plus intense et d'autant plus forte qu'il n'est plus physiquement présent.

2. Absences métaphoriques : mentales, affectives et spirituelles

Mais, au-delà de ces « absences physiques » relevées au niveau de l'évocation purement *dramatique*, il convient de souligner cette série d'absences *métaphoriques*, qu'elles soient mentales, affectives ou spirituelles, qui, en quelque sorte, *trouent* le tissu dramatique de la pièce.

a. Absences mentales : Ophélie, Hamlet

Il y a, tout d'abord, ceux qui sont frappés, momentanément ou définitivement, d'*absence mentale* : Ophélie – et Hamlet lui-même bien sûr[9].

Ce dernier, constamment en équilibre instable entre folie réelle et folie simulée, est en proie tout d'abord à la douleur d'avoir perdu un père aimé et admiré, puis il est mis brutalement en présence du fantôme du roi défunt qui lui fait

[8] Do not forget: this visitation
Is but to whet thy almost blunted purpose.

[9] Pour de plus amples développements, voir Maurice Abiteboul, « Raison et déraison dans *Hamlet* de Shakespeare : folie réelle et folie simulée », *Théâtres du Monde*, Cahier n° 17 (2007), p. 37-44.

alors la terrible révélation de l'assassinat commis par Claudius ; il est chargé en outre de la redoutable mission qui lui est confiée et qu'il considère comme un devoir sacré : celle de venger son père. Ces différents chocs émotionnels le déstabilisent durablement dans le cours de la pièce et le conduisent à adopter une **conduite de fuite** – qui consiste à *simuler* la folie – mais, parfois, le menacent dangereusement de verser dans de véritables accès de démence, comme il semble d'ailleurs le reconnaître lui-même à maintes reprises.

Par ailleurs, la situation embarrassante dans laquelle se trouve Ophélie – partagée entre son devoir impérieux d'obéissance à son père, Polonius, d'une part, et, d'autre part, son amour contrarié pour le prince Hamlet, imprévisible et intransigeant – à quoi s'ajoutent les circonstances, terribles pour l'équilibre affectif et mental de la jeune fille, du meurtre de Polonius par Hamlet, tout cela conduit inéluctablement Ophélie à refuser d'affronter la réalité, à **s'absenter** d'elle-même et à se réfugier dans un état de dépression, puis de démence, qui la pousse finalement au suicide. Elle subit, en effet, plusieurs chocs émotionnels successifs.

b. Absences affectives et morales : Gertrude, Claudius

Il y a ceux, aussi, qui ont failli *affectivement* et *moralement*, par infidélité ou trahison, et qui, manquant ainsi à leur foi ou à leur parole ou, pire encore, à leur serment d'allégeance, ont dénoué ou même tranché des liens de confiance et rompu toute harmonie au sein du couple royal et du royaume : la reine Gertrude et le frère du roi Hamlet, Claudius. Le comportement de l'un et de l'autre, en effet, correspond à une rupture du contrat affectif et moral, une forme de désertion affective qui dénote de leur part une défaillance rédhibitoire sur le plan sentimental pour ce qui concerne Gertrude et une absence totale de conscience morale pour ce qui est de Claudius.

Toute la scène 4 de l'acte III, dite « scène de l'alcôve », illustre parfaitement, par l'insistance avec laquelle Hamlet morigène sa mère et lui adresse de virulents reproches, cette absence de fidélité qu'incarne la reine aux yeux de son fils. Cet *éloignement* sentimental qui a pu conduire Gertrude à être infidèle à son époux correspond bien, en vérité, à une absence : absence d'amour autant qu'absence de loyauté, trahison affective autant que trahison morale. Quant à Claudius, qui devait allégeance au roi son frère, il est d'autant plus coupable que sa déloyauté s'avère se manifester à la fois contre la « loi du sang » et contre la loi morale, à la fois trahison fraternelle et trahison du serment de respect et de fidélité dû au souverain[10].

c. Absences spirituelles : Yorick, le Spectre

Il ya ceux, enfin, dont l'absence correspond à la disparition douloureuse d'un passé qui fut heureux et insouciant et à la perte de valeurs *spirituelles* irremplaçables : le « pauvre Yorick » tout d'abord et surtout le Spectre du défunt roi Hamlet.

[10] Même s'il lui arrive d'avoir un semblant de remords dans la « scène de la prière » (III.3.35-72) : « O, my offence is rank, it smells to heaven ».

Avec Yorick – dont l'un des fossoyeurs vient de déterrer le crâne et dont il dit qu'il fut « un joyeux luron »[11] – a disparu tout un passé, une jeunesse heureuse, pleine de joies et d'insouciance : Hamlet, en contemplant son crâne, replonge, plein de regrets, dans un passé enfui dont l'absence est ressentie par lui avec nostalgie :

> Où sont aujourd'hui tes sarcasmes ? Où sont tes gambades et tes chansons ? Où sont-elles, ces fusées de drôlerie dont s'esclaffait toute la table[12] ? (V.1.207-210)

Mais c'est surtout l'absence du défunt roi Hamlet qui, nous l'avons suggéré plus haut, constitue la béance essentielle qui semble aspirer, quoi que de manière oblique ou implicite, toutes les énergies de la pièce. Tout tourne en effet autour de cette absence fondatrice : l'absence de légitimité et d'autorité du pouvoir royal car, si, vraiment, l'on peut dire que « quelque chose est pourri au royaume de Danemark »[13] (I.4.90), c'est bien l'absence de l'autorité spirituelle que constituait cette valeur irremplaçable dans l'exercice du pouvoir : la légitimité – qu'accompagne alors tout naturellement l'autorité incontestable et incontestée. Garant moral et spirituel de la légitimité et de la continuité du pouvoir, le vieux roi Hamlet, par sa disparition, entraîne le chaos politique qui se traduit, politiquement et concrètement, par les troubles aux frontières et les rumeurs de guerre et, symboliquement et spirituellement, par le règne de la déloyauté et de la trahison, par l'absence totale des valeurs qui fondent la confiance, la concorde et l'harmonie.

3. Présences contrapuntiques

Corollairement, et en contrepoint, il convient d'évoquer également ceux dont la présence, sporadique ou permanente, marque un contraste notable avec les cas précités de personnages frappés du sceau de l'absence. Il s'agit fondamentalement d'Horatio, l'ami de cœur d'Hamlet, de Polonius, dont les fidélités successives (au roi Hamlet, puis au roi Claudius) sont à mettre à son crédit, et, symboliquement, du prince de Norvège, Fortinbras, qui assurera la continuité du pouvoir au royaume de Danemark.

II. Lecture idéologique de la thématique présence/absence dans *Hamlet*

La tragédie de Shakespeare, *Hamlet*, s'articule autour d'un contraste paradoxal : l'homme jeune (on estime qu'il peut avoir entre vingt et trente ans), Hamlet, est l'homme du passé, de la nostalgie et du ressentiment – et les critiques n'ont jamais manqué de le qualifier de velléitaire en raison de sa tendance (quasi

[11] […] a mad rogue (V.1.197).
[12] Where be your gibes now? your gambols? your songs? your flashes of merriment, that were wont to set the table on a rorar?
[13] Something is rotten in the state of Denmark.

pathologique ?) à procrastiner ; et c'est, en revanche, le roi Claudius, homme mûr – et même déjà vieux (pour l'époque) –, âgé d'une soixantaine d'années peut-être, qui incarne la modernité, le sens de l'action et l'efficacité. Ce sont aussi, et surtout, deux visions du monde qui s'opposent : un certain idéalisme – que les circonstances (la mort du père, que suit, sans même que soit achevée la période de deuil, le remariage hâtif de la reine Gertrude, la mère… avec l'oncle Claudius, devenu roi) infléchissent vers un sentiment d'amertume et de rancœur et un état de dépression qui tourmentent Hamlet – *versus* une position réaliste, celle de Claudius, qui prend en compte exclusivement – mais comment le lui reprocher ? – l'état des affaires du royaume et la situation politique et militaire en cours (une atmosphère lourde de menaces et des préparatifs de guerre sont en effet perceptibles dès les premières scènes de la pièce), ce qui l'incline à faire preuve d'opportunisme, voire de cynisme. Rien ne résume mieux, en vérité, cette opposition irréductible entre deux visions du monde irréconciliables que ce constat objectif d'Hamlet considérant sa confrontation avec le roi Claudius comme un duel entre deux « puissants adversaires » :

> Il est dangereux pour les natures inférieures de se trouver,
> Dans un duel, entre les pointes acharnées, sans merci
> De puissants adversaires[14]. (V.2.62)

1. Hamlet ou les avatars de l'idéalisme contrarié

Hamlet, par nature, est sans doute un homme bienveillant. D'autre part, rien ne prouve qu'en d'autres circonstances il n'aurait pas fait preuve d'autorité et d'efficacité : comme semble le suggérer dans son éloge funèbre, à la toute dernière scène, Fortinbras, son successeur sur le trône de Danemark – avec une certaine emphase (et peut-être un brin d'hypocrisie diplomatique) –, « soumis à l'épreuve, / Il était homme à s'en tirer royalement » :

> Que quatre capitaines
> Portent Hamlet, tel un soldat, sur cette estrade,
> Car soumis à l'épreuve, il était homme
> À s'en tirer royalement ; et que, dans ce transfert,
> La musique martiale et les rites guerriers
> Clament son mérite[15] ! (V.2.406-411)

---

[14] 'Tis dangerous when the baser nature comes
Between the pass and fell incensed points
Of mighty opposites.

[15] Let four captains
Bear Hamlet, like a soldier, to the stage;
For he was likely, had he been put on,
To have proved most royally: and, for his passage,
The soldiers' music and the rites of war

Mais, précisément, tout, depuis le décès de son père, survenu d'étrange manière, a tendance à le plonger dans un état d'affliction, de frustration et de « mélancolie » qui semble le renvoyer vers un passé, souvent idéalisé et inhibant, plutôt que le pousser vers des prises de décision audacieuses mais nécessaires.

Souvenons-nous de cette fameuse « scène du crâne », quand il tient en main le crâne de Yorick, le bouffon, qui, autrefois, le faisait tant rire et le portait sur son dos pour jouer :

> Hélas, le pauvre Yorick ! Je l'ai connu, Horatio : c'était un garçon infiniment amusant, d'une fantaisie étonnante ; mille fois il m'a porté sur son dos[16]… (V.1.201-203)

C'était alors le temps des jeux et de l'insouciance, l'âge d'or de l'enfance et des paradis perdus… De telles évocations nostalgiques d'un temps révolu ne sont pas rares chez Hamlet.

Déjà, plus avant dans la pièce, en effet, dans la non moins célèbre « scène du couvent », Hamlet se plaignait auprès d'Ophélie, au cours de ce qui ressemble fort à une « confusion des sentiments », d'avoir connu un temps où, certes, il l'aimait, mais, en même temps, où, prétend-il aujourd'hui, il ne l'aimait pas :

> C'était jadis un paradoxe, mais aujourd'hui le siècle le prouve. Je vous ai aimée autrefois[17]. (III.1.115)

Affirmation immédiatement contredite par lui quand il revient sur ces paroles pour prétendre exactement le contraire :

> Il ne fallait pas me croire […]. Je ne vous aimais pas.
> (III.1.118-120)

Qu'il ne parvienne pas à nous éclairer sur ce paradoxe n'a rien d'étonnant : Hamlet est lui-même un être paradoxal, déchiré, profondément « divisé » entre deux tendances contraires qui d'ailleurs conduisent à une forme d'autodestruction.

Cette tendance à se plonger dans une certaine recherche du temps perdu est récurrente dans le comportement d'Hamlet, toujours prêt à se tourner vers un passé qui n'est plus. Mais qu'il se complaît à se « re-présenter », à rendre de nouveau **présent**. Dans la « scène de l'alcôve », où il morigène sa mère avec véhémence,

---

Speak loudly for him.

[16] […] Alas, poor Yorick! I knew him, Horatio: a fellow of infinite jest, of most excellent fancy: he hath borne me on his back a thousand times […].

[17] […] this was sometime a paradox, but now the time gives it proof. I did love you once.

Hamlet se lance dans une évocation lyrique du roi défunt, son père, qui se voit ainsi paré de toutes les vertus, de toutes les qualités :

> Voyez quelle grâce siégeait sur ce front !
> Les boucles d'Hypérion, la face même de Jupiter,
> Et le regard de Mars, impérieux et menaçant,
> Et le port du héraut Mercure
> Quand il se pose sur un mont qui va baiser le ciel
> […] C'était votre mari[18] !
> (III.4.55-64)

De fait, le retour du « revenant », le spectre du roi défunt, constitue l'expression, à la fois dramatique et métaphorique, de la terrifiante persistance d'un passé qui envahit désormais un présent douloureux. Ce passé « recomposé » a tendance à s'incruster, telle une obsédante présence, paralysant véritablement un présent qui a du mal à se constituer sainement – et sereinement. Hamlet en prend très tôt conscience dans la pièce et, dès la fin du premier acte, en proie à cette « conscience malheureuse », exprime son désarroi devant les exigences d'un destin intransigeant qui le contraint à lutter contre sa propre nature et à faire front à la dureté des temps qui s'annoncent :

> Ce siècle est désarticulé : ah, maudite mission
> D'avoir à le remettre droit[19] ! (I.5.189-190)

Corollairement à cette constante plongée dans le passé dont souffre Hamlet, c'est à une récurrente adaptation au présent qu'il doit se plier, qui ne planifie pas et ne prévoit jamais (manque de prospective). Privé de l'art de la préméditation et de la manipulation, car doué d'une généreuse nature – comme le reconnaît volontiers le roi Claudius qui le décrit comme « détaché, / Très généreux, exempt de toute ruse[20] » (IV.7.135-136) –, Hamlet n'agit pas vraiment, en réalité, mais *réagit*

---

[18] See what a grace was seated on this brow;
Hyperion's curls, the front of Jove himself,
An eye like Lars, to threaten and command;
A station like the herald Mercury
New-lighted on a heaven-kissing hill.
[…] This was your husband.

[19] The time is out of joint: O cursed spite
That ever I was born to set it right!

[20] Claudius, s'adressant à Laërte qu'il « cornaque » en vue de l'élimination d'Hamlet, lui suggère le moyen de venger la mort de son père :
[…] he, being remiss,
Most generous and free from all ontriving,
Will not peruse the foils, so that with ease,
Or with a little shuffling, you may choose

aux événements, toujours cependant de manière prompte et efficace, en quelque sorte « éperonné par l'instant » (*on the spur of the moment*). En fait, lorsqu'il est amené à intervenir avec brutalité, c'est toujours sans préméditation : il IMPROVISE (pas de plan préconçu) et, comme toujours, il *réagit* plus qu'il n'*agit*.

C'est ainsi que, dans la « scène du couvent », évoquée plus haut, s'il traite Ophélie avec tant de brutalité (en paroles) et même de grossièreté, c'est évidemment en *réaction* à une situation, comparable à une forme de dépit amoureux, où il se sent trahi et délaissé quand la jeune fille, obéissant aux injonctions de son père, Polonius, lui restitue des souvenirs et preuves d'amour – ce qui équivaut quasiment, aux yeux du prince, à une rupture affective. Il faut prendre en compte aussi le fait qu'Hamlet pressent sans doute que Polonius n'est pas loin, espionnant leurs propos, et il en veut probablement à la jeune fille de s'être prêtée, même à contre-cœur, à une telle mascarade. C'est dans ce sens – et avec le sentiment que Polonius est à l'écoute quelque part – qu'il faut interpréter la menace à peine voilée d'Hamlet :

> Je le répète, nous ne voulons plus de mariages ; ceux qui sont déjà mariés vivront, hors un seul ; les autres resteront comme ils sont. Au couvent, pars pour le couvent[21] ! (III.1.153-155)

Plus grave, la « scène de la tenture », au cours de laquelle Hamlet, qui s'entretient avec sa mère, qu'il accable alors de reproches et à qui il fait la morale, *réagit* une fois de plus spontanément : entendant un frémissement du côté de la tenture derrière laquelle Polonius se dissimule pour mieux espionner et surprendre les propos échangés entre la mère et le fils en vue de les rapporter au roi, Hamlet, pensant qu'il pourrait bien s'agir du roi lui-même, la transperce violemment d'un coup d'épée, tuant l'espion :

> Adieu, pauvre imbécile, indiscret curieux !
> Je t'avais pris pour ton maître. Accepte ton destin.
> Il y a du danger, tu le vois, à faire trop de zèle[22] !
> (III.4.31-33)

Et même quand il est question de Rosencrantz et de Guildenstern, ses anciens condisciples et amis, il ne s'en débarrasse que lorsqu'il se voit confronté à

A sword unbated, and in a pass of practice,
Requite him for your father.

[21] I say, we will have no more marriages: those that are married already, all but one, shall live; the rest shall keep as they are. To a nunnery, go!

[22] Thou, wretched, rash, intruding fool, farewell!
I took thee for thy better! Take thy fortune:
Thou find'st to be too busy in some danger.

une situation d'urgence absolue et sans l'avoir le moins du monde prémédité : c'est en effet quand il découvre – durant la traversée qui les conduit chez le roi d'Angleterre, ami du roi Claudius – qu'ils sont porteurs d'une lettre qui le condamne à être exécuté dès son arrivée qu'il transforme habilement la missive en remplaçant son propre nom par ceux des porteurs de la lettre, les envoyant ainsi à la mort sans coup férir – et sans le moindre remords, sachant qu'ils avaient dû subir leur sort, « sans même se voir octroyer le temps de se confesser » car « même ce point, le Ciel l'avait réglé »[23] (V.2.47, 48).

En toute occasion, Hamlet apparaît donc comme l'incarnation d'une vision du monde idéaliste, très vite susceptible d'être contrariée par la dureté des temps et donc destinée à aboutir à déceptions et frustrations à l'heure des illusions perdues et de l'affirmation sans états d'âme des prises de position du tenant d'un réalisme intégral que va se révéler être Claudius.

2. Claudius ou le triomphe du réalisme

Claudius, l'homme des décisions sans appel, défend un tout autre point de vue que celui d'Hamlet. Homme mûr et réfléchi, homme d'État en charge depuis peu d'un royaume qui traverse des temps troublés, avec, nous l'avons dit, des rumeurs de guerre qui assombrissent l'horizon, il ne peut qu'agir avec détermination, condamné à intervenir en toute occasion avec promptitude et efficacité. Quels que soient les griefs qui peuvent lui être adressés, d'ordre moral essentiellement (puisqu'il apparaît très vite comme l'assassin de son propre frère et, d'une certaine manière, l'usurpateur honni que voit en lui le prince Hamlet), il faut lui reconnaître les qualités d'un chef, à la fois maître de guerre et fin diplomate, monarque prompt à régler les affaires courantes du royaume aussi bien que les difficultés domestiques nées de son récent mariage avec la veuve de son frère, la reine Gertrude. Il est adepte d'un réalisme dégagé de toutes considérations personnelles, sentimentales, morales ou autres.

C'est ainsi que, dans un premier temps, il intervient, dans le conflit larvé, puis ouvert, qui l'oppose à Hamlet, de toutes les manières possibles susceptibles d'atténuer l'hostilité de ce dernier à son égard. Il tente tout d'abord, en usant de toute la diplomatie possible, de l'amadouer par des paroles qui se veulent bienveillantes et rassurantes. Il l'accueille par ces mots, pleins de mansuétude : « Maintenant, mon cousin Hamlet, mon bon fils[24]… » (I.2.64). Puis il tente de le raisonner et va jusqu'à lui adresser reproches et remontrances afin de l'inciter à adopter une attitude plus virile :

> […] Mais s'ancrer
> Dans un deuil obstiné, c'est un entêtement impie,
> Un chagrin qui n'est pas viril :
> Il marque une volonté rétive au Ciel,

[23] […] Not shriving-time allow'd […] even in that was heaven ordinant […]
[24] But now, my cousin Hamlet, and my son…

Un cœur débile, une âme insoumise,
Un jugement novice et naïf ;
Car ce que nous savons inéluctable, aussi banal
Que n'importe quel objet quotidien,
Pourquoi, dans une rébellion chagrine,
Le prendre à cœur[25] ?
(I.2.92-101)

Après quoi, il s'efforce de le prendre par les sentiments, lui demandant, par amour pour sa mère, de suivre les conseils de cette dernière :

Que ta mère ne perde pas ses prières, Hamlet,
Demeure avec nous, je t'en prie, et ne va pas à Wittenberg[26].
(I.2.118-119)

Il compte en fait, de la sorte, retenir Hamlet, dont il commence à se méfier en raison de l'attitude hostile que ce dernier manifeste, espérant ainsi pouvoir mieux être à même de surveiller ses agissements.

Rosencrantz et Guildenstern, les deux anciens condisciples d'Hamlet, arrivent alors à point nommé pour se voir confier par le couple royal une mission d'information (d'espionnage, en fait) qui doit consister à surveiller de près les agissements d'Hamlet, puis d'en faire rapport aux souverains : la reine craint en effet que son fils, trop affecté par la mort du vieil Hamlet, ne commette l'irréparable ; Claudius, de son côté, qui redoute un quelconque acte de vengeance de la part d'Hamlet, y voit une occasion de faire le point sur le degré de nuisance que représente Hamlet pour lui-même et sa couronne. La mission est claire :

[…] et ce que vous pourrez glaner
Découvrira si quelque chose ignorée de nous l'afflige
De la sorte, à quoi nous pourrions, le sachant, porter remède[27]. (II.2.16-18)

---

[25] […] But to persevere
In obstinate condolement is a course
Of impious stubbornness: 'tis unmanly grief
It shows a will most incorrect to heaven,
A heart unfortified, a mind impatient,
An understanding simple and unschool'd:
For what we know must be is as common
As any the most vulgar thing to sense,
Why should we in our peevish opposition
Take it to heart?

[26] Let not thy mother lose her prayers, Hamlet:
I pray thee, stay with us : go not to Wittenberg.

[27] So much as from occasion you may glean,
Whether aught to us unknown afflicts him thus,

Ce remède, pour l'instant n'est pas encore précisé : il dépendra de la « découverte » attendue… et nul doute qu'il sera adapté à la situation !

Plusieurs indices concordants incitent désormais Claudius à se méfier de plus en plus du prince, qu'il considère désormais comme un rival potentiel, voire comme un dangereux adversaire : les paroles équivoques d'Hamlet – très vraisemblablement rapportées sans délai au couple royal par ses deux ex-condisciples – concernant sa prétendue frustration

> HAM. C'est une prison que le Danemark […]
> ROS. Alors c'est l'effet de votre ambition : il est trop étroit pour votre âme[28].
> (II.2.249-259)

Mais aussi le comportement « bizarre » d'Hamlet à maintes reprises, vis-à-vis d'Ophélie (scène rapportée au roi par Polonius et qui lui fait dire : « L'amour ! Ses sentiments ne vont point de ce côté-là[29] ! », III.1.170) ; et puis, déjà, lors de la représentation de « la pièce dans la pièce » à l'acte III, avec la panique qui s'ensuit que produisent les allusions très nettes à la scène de crime initiale, situation qui alarme Claudius au point de lui faire quitter la salle précipitamment en réclamant avec terreur : « Un flambeau ! Partons[30] ! » (III.2.281).

C'est surtout le meurtre (accidentel) de Polonius commis par Hamlet – qui révèle clairement quelles étaient les intentions réelles du prince : attenter à sa vie (« Si j'avais été là, c'était mon sort à moi[31] ! », IV.1.12) – qui alerte Claudius sur l'urgence d'une prompte intervention et le renforce dans son intime conviction qu'il faut se débarrasser d'Hamlet à tout prix, définitivement et sans délai désormais – quels que soient les moyens susceptibles d'être envisagés :

> La liberté dont il jouit est un danger pour tous,
> Pour vous, pour nous, pour tout le monde.
> Hélas ! comment justifier cette sanglante histoire[32] ?
> (IV.1.13)

That open'd lies within our remedy.

[28] HAM. Denmark 's a prison […]
ROS. Why, then, your ambition makes it one; 'tis too narrow for your mind.

[29] Love ! His affections do not that way tend!

[30] Give me some light. Away!

[31] It had been so with us, had we been there.

[32] His liberty is full of threat to all,
To yourself, to us, to every one.
Alas, how shall this bloody deed be answer'd?

Claudius, après avoir tenté vainement, avec une certaine dose de diplomatie pour commencer, d'utiliser les armes de la séduction, de la raison et du bon sens commun, puis celles de la persuasion maternelle (Gertrude) et amicale (Rosencrantz et Guildenstern), finit par se résoudre, sans état d'âme, certes, à avoir recours à la « manière forte ». Mais, toujours d'une prudence extrême, Claudius veut éviter d'éliminer Hamlet sur place, ce dernier étant trop populaire :

> Comme il est dangereux que cet homme reste en liberté !
> Mais nous ne devons pas l'accabler sous la loi.
> Il est chéri de la folle multitude[33].
> (IV.3.2-4)

Il envoie donc Hamlet en Angleterre avec le projet de faire mettre à mort son « cousin, [son] fils » à peine débarqué sur le sol anglais – projet qu'Hamlet saura habilement déjouer en fin de compte.

Ni Hamlet ni Claudius, finalement, ne sortiront vivants de cette confrontation entre les « deux puissants adversaires ». Ce ne sera finalement ni la victoire de l'idéalisme, enlisé dans les remords et les frustrations, les nostalgies et les rancœurs, se plongeant dans un passé stérile et cherchant vainement à ressusciter le temps perdu ; ni celle d'un réalisme, efficace mais violent, débarrassé de toute vaine tentative d'atténuation de la rudesse des temps. Mais y aurait-il eu une meilleure solution à envisager, une autre alternative ? D'un côté, chez Hamlet, une forme de rigidité morale empreinte d'idéalisme en même temps qu'une totale absence de souplesse et de « diplomatie », de volonté d'accommodement avec le réel, de planification ou de préméditation en vue d'une action efficace ; de l'autre, chez Claudius, présence d'un solide sens des réalités, d'une détermination sans faille à conserver la couronne – acquise dans des conditions plus que douteuses – et, pour ce faire, une absence totale (ou presque, si l'on excepte la « scène de la prière », III.3.36-71) de repentir, remords ou autres états d'âme, d'un esprit de décision, enfin, qui lui inspire des solutions extrêmes, à savoir la mise à l'écart sans délai et l'élimination pure et simple du prince – mission confiée à son « ami », le roi d'Angleterre (IV.3.56-70).

3. Fortinbras ou la promesse d'un monde nouveau

À la fin de la pièce, apparaît sur scène – après la mort de tous les protagonistes[34] – l'homme d'action, Fortinbras, dont la présence semble devoir constituer une ébauche de solution. Fortinbras, en effet, le nouveau souverain de Danemark,

---

[33] How dangerous is it that this man goes loose!
Yet must not we put the strong law on him:
He' loved of the distracted multitude.

[34] Il convient toutefois de noter sa brève apparition dans la très courte scène 1 de l'acte IV (vers 1-8).

sera probablement un très bon monarque : jeune comme Hamlet mais résolu dans ses projets et efficace dans l'action, comme l'était avec réalisme Claudius. Il représente sans doute l'heureuse combinaison des qualités qui ont fait défaut à Hamlet et que possédait Claudius – et requises absolument pour gouverner le royaume avec des chances de succès –, sans toutefois le cynisme qui caractérisait ce dernier. Est-ce pour autant la fin d'une vision idéaliste du monde au profit d'une affirmation réaliste de la gestion des affaires de ce monde ? Rien ne permet avec certitude d'arriver à une telle conclusion mais l'on peut toujours espérer (ou rêver ?) qu'à plus ou moins long terme une conception *sainement réaliste* pourra s'accompagner d'une inspiration *raisonnablement idéaliste*... même si, on peut l'imaginer, ni l'une ni l'autre de ces deux visions du monde ne pourra sans doute jamais être totalement présente ni totalement absente.

Conclusion

Nous avons ainsi successivement examiné les éléments purement **théâtraux**, à la fois sur le plan dramatique et sur le plan métaphorique, qui constituent la trame de la tragédie *Hamlet* ; puis nous avons tenté, dans l'optique d'une perspective **idéologique**, de dégager la double vision du monde qui oppose les deux « puissants adversaires ».

Ces deux clés de lecture, légitimes en elles-mêmes, nous conduisent de ce fait à mieux apprécier, au-delà de son côté spectaculaire – et de la théâtralité inhérente à toute représentation de la réalité sur la scène –, la dichotomie du drame shakespearien, engagé sur la voie d'une meilleure compréhension à la fois de la complexité du monde et de l'inévitable diversité des comportements humains – à savoir : la diversité des options (morales, politiques et spirituelles) qui guident la conduite des hommes. Mais surtout, ce que met en évidence la thématique présence/absence, au-delà de l'opposition entre réalisme et idéalisme que nous n'avons pas manqué de souligner au cours de cette étude, c'est l'essentiel retour à l'éternelle question « être ou ne pas être ? » que traduit, singulièrement, la nécessaire présence du grand absent de la pièce qu'est le Spectre.

Maurice ABITEBOUL
Avignon Université

PRÉSENCE ET ABSENCE DANS LES *ENTREMESES* (*INTERMÈDES*) DE CERVANTÈS

« … que personne ne peut voir les choses qui s'y montrent, s'il est de quelque race de converti ou n'a été procréé de parents unis par un mariage légitime. Et que celui qui aura été contaminé par ces deux maladies si répandues, qu'il renonce à voir les choses jamais vues ni entendues de mon Retable. »
(Chanfalla, in : *Retablo de las Maravillas*[1])

Au théâtre, il n'est question – pour ainsi dire – que d'absence et de présence tout au long des scènes et des actes. D'abord, absence de l'auteur lui-même, en tant qu'individu (puisqu'il s'efface au profit de ses personnages fictionnels), mais il est parfois très présent, par l'écho biographique que certains monologues ou dialogues suggèrent, lorsque ce n'est pas par le nom d'un personnage[2]. Cela peut être aussi l'absence – ou la minoration du texte si le geste, le corps, le jeu théâtral prennent le dessus. Sinon, que de fois s'agit-il de l'absence « physique » d'un personnage que d'aucuns évoquent sur les planches, en bien ou en mal, ou bien d'une présence inquiétante, voire dangereuse, indésirable, ou au contraire appréciée, convoitée, désirée…

Certes, nous n'ignorons pas les rapports complexes entre le Texte, la Lettre et la Scène, les problématiques actuelles, qui ont fait écrire récemment à Joseph Danan : « La scène théâtrale est le lieu où le texte s'absente[3]. » Dans ce même

[1] C'est nous qui traduisons (ainsi que pour toutes les citations suivantes). Dans le texte espagnol cervantin, nous lisons : « …que ningunopuede ver las cosas que en él se muestran, que tengaalgunaraza de confeso o no seahabido y procreado de sus padres de legítimomatrimonio. Y el que fuerecontagiadodestas dos tan usadasenfermedades, despídase de ver las cosasjamásvistas ni oídas de mi Retablo. », in : *Entremeses de Miguel de Cervantes*, Real Academia Española, Madrid, MMXII, p. 90. C'est cette édition récente et qui fait autorité que nous utiliserons ici même. Les *Entremeses*de Cervantès – au nombre de huit – ont été publiés de son vivant en 1615, en constituant l'édition *princeps* de bien médiocre qualité (publication non soignée, nombreuses erreurs). Ces petites pièces n'ont jamais été représentées au XVII^e^ siècle, sont même passées presque inaperçues au XVIII^e^ siècle, pour commencer à être jouées dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle et au début du XX^e^ siècle. Quant aux éditions, il a fallu attendre 1749 pour la deuxième, et 1816 pour la troisième. Pour certains spécialistes, ces *Entremeses* méritent le second rang dans l'œuvre de Cervantès, après le *Quichotte*.

[2] Nous pensons ainsi au nom de « Belardo » que Lope de Vega utilise fréquemment dans une sorte de clin d'œil au spectateur ou au lecteur…

[3] *Absence et présence du texte théâtral*, Actes Sud-Papiers, 2018, p. 7.

ordre d'idées, et pour ce qui est du théâtre classique, rappelons brièvement ces quelques propos de Roger Chartier à propos du « Grand Will » : « [il] écrivait d'abord pour la scène et pour les spectateurs du Globe ou des Blackfriars, et non pour les libraires qui publièrent ses pièces à partir des différents manuscrits qui leur étaient accessibles »[4]. Pour l'époque classique espagnole, où nous situons cette étude, il nous serait certainement possible de prolonger ces paroles de Roger Chartier par un examen des rapports Texte/Lettre/Scène dès Cervantès ou Lope de Vega. Mais ce qui est loin d'être évident, c'est précisément le statut du théâtre de Cervantès et, même en nous limitant aux huit *Entremeses* connus – parce que publiés –, il faut tout de suite dire que bon nombre de ses pièces auraient disparu, jouées ou pas[5]. Autrement dit, nous n'avons affaire qu'à des textes publiés du vivant de leur auteur, mais qui montrent bien les tensions entre le libraire-imprimeur et l'auteur comme écrivain et dramaturge.

Par conséquent, il est fort pertinent pour notre sujet d'examiner d'emblée le titre de la première édition de ces intermèdes : *Huit comedias, et huit entremeses nouveaux, jamais représentés*. Ce qui veut dire que Cervantès inverse ici la pratique et la tendance qui existaient à son époque : écrire des pièces théâtrales pour en vendre le manuscrit à un directeur de compagnie (*autor*) qui les mettrait en scène et en disposerait à sa guise. L'on peut alors deviner le sort tourmenté de ces pièces, souvent mutilées, voire attribuées à d'autres auteurs que l'authentique, les manuscrits non conservés... Du coup, certains dramaturges – comme Lope de Vega –, prenant conscience peu à peu de la valeur littéraire de leurs pièces, et aussi de leur droit de propriété du texte comme auteurs, ont décidé de publier leurs œuvres pour faire respecter leur légitimité d'écrivain et garantir une certaine qualité à leurs textes. Dans le cas de Cervantès, il y eut surtout un événement remarquable et bien malencontreux pour lui : la concurrence d'un génial dramaturge en la personne du jeune Lope de Vega, son cadet générationnel, et l'immense succès de celui-ci qui mit à mal bien vite sa carrière de dramaturge. D'où, pour Cervantès, l'absence cruelle d'un public qui allait marquer sa nette préférence pour la *comedia nueva* lopesque, voire le refus des directeurs de troupes théâtrales de représenter ses œuvres. Convaincu néanmoins de la valeur de ses *comedias* et de ses *entremeses*, un an avant de mourir, Cervantès tente de les sauver de l'oubli en publiant ces œuvres nouvelles et jamais mises en scène. Mais il y a, là aussi, un étrange para-

[4] *La Main de l'auteur et l'Esprit de l'imprimeur*, Paris, Gallimard, 2015, p. 244.

[5] Jean Canavaggio, dans *Cervantès dramaturge / Un théâtre à naître* (Paris, PUF, 1977), a clairement évoqué cette question à propos du « théâtre manqué » qui serait celui de Cervantès selon une critique traditionnelle. Pour lui, les pièces (*comedias* et *entremeses*) publiées en 1615 appartiennent au dernier séjour à Madrid de notre auteur (1606-1615), tandis qu'auparavant, en Andalousie et à Valladolid (1587-1606), il a dû élaborer les plus anciennes des *Ocho comedias*, et dans sa première époque, à son retour d'Alger et dans ses débuts littéraires (1581-1587), il a peut-être eu une production théâtrale abondante mais dont il ne reste que deux pièces : *Los Tratos de Argel* et *Numance*, p. 24. Pour revenir aux huit *entremeses* publiés, ils n'ont jamais dû être représentés.

doxe dans cette décision de publier son théâtre : c'est qu'à la différence des autres dramaturges qui voulurent aussi réunir et publier leurs pièces, c'était d'œuvres déjà représentées qu'il était question, tandis que, pour Cervantès, ce sont seulement ses œuvres les plus récentes et « jamais représentées » qui furent publiées… Il y a donc derrière elles un public fantomatique de spectateurs, si l'on peut dire, et devant elles la présence espérée de lecteurs sachant apprécier l'originalité, la qualité littéraire et dramatique de ces pièces orphelines de toute représentation en leur temps.

Par ailleurs, la littérature de son époque et ses propres créations littéraires (certains thèmes socio-littéraires de ses *comedias*, du *Quichotte* et des *Nouvelles exemplaires*) sont peu ou prou présentes dans ses *entremeses*, comme le mariage, la descendance, l'argent, l'honneur, le courage, la générosité, l'illusion/la réalité, l'abusement /le désabusement[6]. Tout un monde littéraire et dramatique est ici sous-jacent, *La Célestine*, le roman picaresque, le *romancero*, la poésie de souteneur[7], le théâtre comique du XVI[e] siècle, et même la *comedia nueva*[8].

Enfin, nous préférerons évoquer et analyser maintenant ces jeux de la présence et de l'absence dans le théâtre de Cervantès sous un grand nombre d'acceptions, plus exactement encore en nous limitant à l'examen de ses huit *entremeses* publiés en 1615. Ce qui nous a surpris alors, c'est qu'en relisant ces *entremeses* cervantins si pleins de vie, d'ironie, de satire et si riches de sens en un mot, si appréciés aussi unanimement – et dont l'un est un pur chef-d'œuvre[9] – nous avons pu constater que les rapports présence/absence sont assez nombreux et importants dans six d'entre eux plus particulièrement[10].

---

[6] Nous avons emprunté cette liste de thèmes à l'excellente introduction de Nicholas Spadaccini pour son édition espagnole des *Entremeses*, Cátedra, Madrid, 1988, p. 14.

[7] En espagnol, l'on dit « poesía rufianesca », et tout est clair : il s'agit de poèmes burlesques qui mettent en scène des maquereaux, Escarramán en étant un bel échantillon.

[8] La plupart de ces termes ont été étudiés dans notre petit manuel d'histoire du théâtre classique espagnol : *Regards sur le théâtre du Siècle d'Or espagnol (XVIe-XVIIe siècles)…*, ARIAS, Université d'Avignon, 2004. Pour le roman picaresque, parmi une abondante bibliographie existante, nous nous permettrons de renvoyer à l'ouvrage *Le roman picaresque espagnol du Siècle d'Or…*, Université de Picardie, Paris, Éditions Indigo, 2006. Pour les aspects sociologiques et comiques des intermèdes cervantins, le lecteur hispanisant ou hispaniste peut lire, parmi de fort nombreux ouvrages, dans *Cervantes y el mundo del teatro* (Kassel, 2007) notre chapitre intitulé « Cervantes y la "comedia humana" en los entremeses (realidades sociológicas y caracterización cómica », p. 173-196. Enfin, par poésie « *rufianesca* », il faut entendre les *romances* festifs qui narrent parodiquement les hauts faits des matamores et des ruffians. Mais aussi les *jácaras*, comme celle qu'écrivit Quevedo vers 1612 où il mit en scène un personnage de ruffian, Escarramán, qui fut appelé à connaître une célébrité extraordinaire, dont témoigne l'entremés de Cervantès *El rufian viudo*.

[9] Nous pensons à son fameux *Retable des merveilles* (*Retablo de las maravillas*).

[10] Il s'agit dans l'ordre de leur publication (et non quant aux dates supposées de leur composition) en 1615 de : *El rufián viudo llamado Trampagos* (*Le Ruffian veuf appelé Trampagos*), *La guarda cuidadosa* (*Le Gardien vigilant*), *El vizcaíno fingido* (*Le Faux Biscaïen*), *El Retablo de las maravillas* (*Le Retable des merveilles*), *La cueva de Salamanca* (*La Caverne de Salamanque*), *El viejo celoso* (*Le Vieux jaloux*).

1. *Le Ruffian veuf (appelé Trampagos)*

Le maquereau Trampagos apparaît sur scène avec une longue cape noire de deuil (*con un capuz de luto*) selon la première didascalie de cet intermède haut en couleurs. Il est en compagnie de son serviteur – Vademécum – qui apporte deux épées mouchetées. Dès que Vademécum se retire, Trampagos se lamente de la sorte :

> Ah, Pericona, ma Pericona,
> et même de toute l'assemblée ! À la fin, ton heure
> est arrivée. Moi, je suis resté, toi, tu es partie,
> et le pire c'est que je ne peux imaginer où ;
> bien que, d'après le cours de ta vie,
> l'on puisse bien croire avec compassion
> que tu sois en… Je ne me décide pas encore
> à t'indiquer une place dans l'autre vie.
> Je l'aurai, moi, sans toi, comme si j'étais mort.
> Que je ne me trouve pas à ton chevet
> lorsque tu rendis ton dernier souffle aux airs,
> pour que je l'accueille entre mes lèvres
> et dans mon estomac propre je le transvase !
> Misère humaine ! Qui peut avoir confiance en toi ?
> Hier je fus Pericona, aujourd'hui froide terre,
> comme l'a dit un poète très célèbre[11].

Ce veuf inconsolable – semble-t-il – s'adresse à la prostituée défunte qui lui faisait gagner beaucoup d'argent. Il lui parle comme si elle était présente, comme si elle pouvait l'entendre… Cervantès tourne en dérision une telle *deploratio* car, s'il est d'usage dans un hommage posthume d'évoquer les vertus et les qualités d'un défunt, ici l'éloge est parodique et c'est de vices et d'immoralité qu'il est question. La présence elle-même de la défunte Pericona dans un au-delà est bien problématique et risible, puisque le proxénète ne sait pas très bien où la situer, au paradis ou en enfer… Les deux vers du poète « très célèbre », Gongora probablement, sont ici éminemment parodiques avec son antithèse vie/mort, passé/présent. Car dans le cas

[11] « ¡Ah, Pericona, Periconamía, / y aun de todo el concejo ! En fin, llegóse / el tuyo. Yo-quedé, tú te has partido, / y es lopeor que no imaginoadónde ; / aunque, segúnfue el curso de tu vida, / bien se puede créer piadosamente / que estás en parte… Aún no me determino / de señalarte asiento en la otra vida. / Tendréla yo, sin ti, como de muerte. / Que no me hallarayo a tu cabecera / cuandodiste el espíritu a los aires, / para que le acogiera entre mis labios, / y en mi estómago limpio le envasara ! / ¡ Miseria humana ! ¿ Quién de ti confía ? / Ayer fui Pericona, hoy tierra fria, / como dijo un poetac elebérrimo. », p. 15-16, v. 9-24.

du fameux poète, il s'agissait de l'éloge funèbre de l'infant don Carlos, fils de Philippe II, tandis qu'ici c'est un proxénète qui s'adresse à la Pericona, une prostituée, dans sa splendeur du temps jadis où elle était en vie, tandis que désormais elle repose dans la terre froide.

L'absence définitive qu'est le décès de la Pericona est prétexte à rappeler son âge, trente-deux ans pour ses amies et voisines, mais en réalité cinquante-six ans... Elle ne le les faisait pas selon Trampagos, en prenant soin de se teindre les cheveux blancs, et de leur donner des reflets dorés. Trampagos, qui est dans le souvenir et le regret d'un passé très récent, se projette aussi dans le futur en disant que le six du mois prochain, cela fera quinze ans que la Pericona fut sa « tributaire », c'est-à-dire la prostituée qui lui remettait ses gains. Se joint à lui un autre maquereau appelé Rufian, et c'est dans un duo burlesque qu'ils continuent d'évoquer tout ce que fut la Pericona : « J'ai perdu une mine potosienne, / un mur recouvert du lierre de mes fautes, / un arbre pour l'ombre de mes angoisses[12] ! » (Trampagos). Un autre proxénète, Juan Claros, surenchérit : « La Pericona était un puits d'or », et Trampagos de conclure : « S'asseoir à la première heure, et à celle où l'on ferme le lupanar, se retrouver avec soixante / deniers en menue monnaie, par hasard cela ne compte pas ? / Eh bien, tout cela je l'ai perdu en la personne de celle qui pourrit[13]. »

Précisément, à propos de la mort qui est l'absence par excellence, il y a une opinion à la fois sensée et très pragmatique de la part du proxénète Juan Claros qui aimerait voir son collègue se reprendre :

> Moi, je suis d'avis que le grand Trampagos
> Mette un terme à ses pleurs continuels
> Et revienne au *sicut erat in principio*,
> Je veux dire à ses joies oubliées,
> Et qu'il prenne femme qui lui redonne goût à la vie.
> Car il est bien que le vivant aille à la fouace,
> Comme pour le mort d'aller à la sépulture[14].

Tout est dit ici en quelques vers pleins d'ironie cervantine et de sagesse. L'absence et la présence sont représentées dans cet intermède parodique sous la

[12] « He perdidouna mina potosisca, / un muro de la yedra de mis faltas, / un árbol de la sombra de mis ansias ! », p. 21, v. 139-141. Notons que l'espagnol « potosisca » est un néologisme que nous rendons par un autre créé par nous-même : « potosienne », les mines d'argent du Potosi dans le vice-royaume du Pérou étant célèbres pour leur abondance.

[13] *Juan Claros* – « Era la Pericona un pozo de oro. ». Trampagos – « Sentarse a prima noche y, a las horas / que se echa el golpe, hallarse con sesenta / numos en cuartos, ¿porventura es barro ? / Pues todoestoperdí en la que pudre. », p. 21, v. 142-146.

[14] « Yo soy de parecer que el gran Trampagos / ponga silencio a su continuo llanto / y vuelva al *sicut eratin principio*, / digo a sus olvidadas alegrías, / y tome prenda que las suyas quite. / Que es bien que el vivo vaya a la hogaza, / como el muerto se va a la sepultura. », p. 22, v. 171-177.

figure de la défunte Pericona et des vêtements noirs du deuil de Trampagos, ainsi que des bien vivantes prostituées – la Repulida, la Pizpita, et la Mostrenca – qui aspirent à prendre la place de la Pericona, donc à s'acoquiner avec Trampagos. La Pizpita est de petite taille, mais n'a pas de protecteur, et possède une petite fortune (quatre-vingts réaux) ; la Repulida est encore plus riche (cent réaux), libre et fort habile dans son métier. Quant à la Mostrenca, elle a comme principal atout son jeune âge (vingt-deux ans, voire vingt-quatre[15]) et elle n'est point sotte (*mema*) du tout. Quelques vers plus loin, elle trouve que Trampagos n'est pas très catholique, « … puisqu'hier il a enterré la Pericona / et aujourd'hui il l'a déjà oubliée[16]. »

Un ex-captif des « barbaresques » – Escarramán –, un proxénète qui avait été condamné aux galères puis fait esclave par les Turcs, a donc été absent d'Espagne pendant un certain temps, et éloigné de sa compagne, la Mendez. Il demande ainsi de ses nouvelles, et Juan lui apprend qu'elle vit toujours, à Grenade où elle vit à l'aise… Escarraman, qui se soucie apparemment de sa notoriété, veut savoir ce que l'on a dit de lui en son absence : on l'a cru mort, et « divinisé » en le chantant sur les places et dans les rues, en le dansant dans les théâtres et les maisons, en le mettant en vers, et surtout en donnant son nom à une danse sulfureuse, l'*escarramán*…

Et, comme il est accoutumé dans les entremeses, celui-ci se termine joyeusement par une danse (*la gallarda*[17]) et les noces de Trampagos avec la Repulida.

2. *Le Gardien vigilant*

Dès la première didascalie, le lecteur (qui aurait pu être un spectateur, mais ne l'est pas) ne peut que sourire, car Cervantès lui propose deux types comiques souvent mis en scène dans les intermèdes : un soldat espagnol en guenilles, avec une écharpe rouge et des lunettes, et un sacristain mal habillé. La présence continuelle elle-même du Soldat dans la rue où habite Cristinica (Cristina), la jeune domestique dont il est amoureux, acquiert dans ce cas une dimension hyperbolique, obsessionnelle, et satirique, puisqu'il prétend de la sorte surveiller étroitement la jeune fille et empêcher tout homme de l'approcher. Or, le second personnage, qui est mal vêtu et semble fantomatique, le Sacristain, vient voir Cristinica à qui il n'est pas indifférent. Au questionnement du Soldat qui lui demande ce qu'il cherche dans cette rue, celui-ci lui répond : « Je cherche dans cette rue ce que je

[15] En espagnol, *veinticuatro*, d'où l'amphibologie possible entre l'âge et le magistrat dans certaines villes espagnoles (comme à Séville). Dans cette acception, la jeune prostituée Mostrenca suggérerait qu'elle a parmi ses clients un magistrat qui pourrait bien être utile pour son protecteur en cas de besoin…

[16] « … pues ayer enterró a la Pericona / y hoy la tiene olvidada. », p. 25, v. 235-236.

[17] Le lecteur appréciera le décalage éminemment parodique, puisqu'ici c'est un ex-galérien et le roi des ruffians – Escarramán – qui danse la gallarde, danse aristocratique s'il en fut…

trouve et ce que toi tu cherches et ne trouves pas[18]. » Il est vrai aussi que Cristinica, de son côté, est terriblement absente pour son prétendant le Soldat, en ce sens qu'elle ne le voit pas, qu'il n'existe pas pour elle, qu'il l'excède même par la surveillance constante qu'il exerce près de la maison où elle travaille, et à la question perfide du Sacristain sur la manière dont Cristina apprécierait les services qu'il lui rend, celui-ci répond :

> En ne me voyant pas, en ne me parlant pas, en me maudissant, lorsqu'elle me rencontre dans la rue, en me déversant sur la tête les eaux usées lorsqu'elle savonne et l'eau de vaisselle lorsqu'elle récure les plats. Et cela se passe chaque jour, parce que tous les jours je suis dans cette rue et à sa porte, parce que je suis son gardien vigilant ; je suis, enfin, le chien du jardinier[19], etc. Moi, je n'en jouis pas, ni personne ne doit en jouir tant que je vivrai. C'est pourquoi il faut que parte d'ici monsieur le sotasacristain[20], car pour avoir eu et avoir du respect envers les ordres qu'il a, je ne lui ai pas encore cassé la tête[21].

La servante Cristina est donc terriblement « absente » pour ce prétendant si lourdement présent physiquement dans sa rue, puisqu'elle l'ignore superbement, fait même semblant de ne pas le voir au point de lui jeter sur la tête l'eau de ses lessives ou lavages divers. Du coup, ce genre d'absence de la jeune femme convoitée le pousse à lui reprocher ses goûts pour ses amants supposés (tous les hommes

[18] « busco en esta calle lo que hallo y tú buscas y no hallas. », p. 51.

[19] « le chien du jardinier » renvoie à un proverbe espagnol bien connu : « Le chien du jardinier : il ne mange pas les choux-fleurs ni les laisse manger ». Refrain qui blâme celui qui ne profite pas des choses, ni ne permet que les autres en profitent ». C'est nous qui traduisons la définition et explication du *Diccionario de Autoridades*, p. 232b : « El perro del hortelano, que ni come las berzas, ni las déjà comer. Refr. Que reprehende al que ni se aprovecha de las cosas, ni dexa que los otros se aprovechen de ellas. » Lope de Vega a composé une belle *comedia* sentimentale et de mœurs palatines, *El perro del hortelano*, à partir du début de ce proverbe.

[20] Dans le texte cervantin, c'est « sotasacristán » qui est écrit, néologisme pour ainsi dire intraduisible, mais très pertinent et polysémique en espagnol. En effet, la « sota » dans le jeu de cartes espagnol correspond à notre valet, et peut donc soit désigner une addiction aux cartes (un vice), soit rabaisser le rival sacristain au rang d'un valet. Mais « sota » peut aussi signifier « sous », un subalterne, comme dans certains offices ou emplois (par exemple, un *sotacochero*, auxiliaire d'un cocher). Ici, le soldat dévalue son rival en le traitant de « sous-sacristain », un subalterne par conséquent. Il y a encore une allusion satirique avec « sota » à l'accoutrement du sacristain, qui fait penser à une soutane (*sotana*) en mauvais état.

[21] « Con no verme, con no hablarme, con maldecirme cuando me encuentra por la calle, con derrramar sobre mí las lavazas cuando jabona y el agua de freguar cuando friega. Y esto es cadadía, porque todos los días estoy en esta calle y a su puerta, porque soy su guarda cuidadosa ; soy, en fin, el perro del hortelano, etc. Yo no la gozo, ni ha de gozarla ninguno mientras yo viviere. Por eso, váyase de aquí el señor sotasacristán ; que por haber tenido respeto y tener respeto a las órdenes que tiene, no le tengo ya rompido los cascos. », p. 54.

qui fréquentent sa rue), et le Sacristain en particulier qu'il compare à un… tas de fumier !... Ce Soldat est d'une jalousie féroce, comme on l'aura deviné, et il s'en prend aussi à un jeune homme qui demande l'aumône pour l'huile de la lampe de Sainte Lucie. Comme celui-ci a l'imprudence de dire qu'une jeune servante appelée Cristina lui donne chaque jour deux maravedis, et qu'elle est « jolie comme de l'or », le Soldat finit par le menacer de lui rompre les côtes s'il ne déguerpit pas tout de suite de cette rue, et s'en absente pendant quatre jours… Cristina, dont on a beaucoup parlé jusqu'ici mais que l'on n'a pas vue encore, se penche à la fenêtre lorsque Manuel, un vendeur d'articles de couture, se présente dans sa rue. Elle le prie d'entrer pour vendre certains articles à sa maîtresse, ce que le Soldat ne peut supporter. Il lui interdit donc d'entrer, et le prie de s'en aller tout de suite sinon il lui broie les os… Cristina s'étonne de ne pas voir Manuel entrer, et le Soldat lui apprend qu'il est parti. Cristina s'exclame alors : « Doux Jésus ! quel animal ennuyeux ! Que veux-tu donc dans cette rue et à cette porte[22] ? » Elle se retire alors de la fenêtre, ce qui fait dire lyriquement au Soldat atrabilaire : « Mon soleil s'est caché derrière les nuages », parodiant ainsi le style galant et métaphorique du personnage de jeune premier dans la *comedia.* Un autre homme s'apprête à entrer chez Cristina, avec deux petites mules neuves dans ses mains – le cordonnier – mais il se fait arrêter illico par le chien de garde qu'est le Soldat. Les chaussures sont pour Cristina, et le Soldat lui propose de les lui acheter. En fait, il lui offre un cure-dent à la place, et comme cela ne satisfait pas le cordonnier, il y ajoute son écharpe et ses lunettes. Le cordonnier repart avec ses mules, comprenant que le Soldat est pauvre et jaloux. Enfin, si l'intermède connaît encore quelques péripéties comiques, Cristina – que l'on ne voit pas sur scène, mais que l'on entend depuis les coulisses en train de faire la vaisselle – chante dans une séguédille populaire sa passion pour le Sacristain : « Sacristain de ma vie / je suis tienne, / et, confiant en ma foi, / chante alleluya[23]. »

3. *Le Faux Biscaïen*

Il faut savoir que le Biscaïen (ou Basque) était un type comique de l'intermède espagnol, et que son trait le plus caractéristique – et donc raillé – était son castillan très incorrect.

Par exemple, Quiñones en rencontrant Cristina lui parle ainsi : « Biscaïen les mains baisez-moi votre grâce, donnez-moi un ordre[24]. » Ce que traduit Solórza-

[22] « ¡Jesús, y qué enfadoso animal! ¿Qué quieres en esta calle y en esta puerta? », p. 57.
[23] « Sacristán de mi vida, / ténme por tuya, / y fiado en mi fe, / canta alleluya. », p. 60.
[24] « Vizcaíno manos bésame vuesa merced, que mándeme. », p. 79. Les incorrections du castillan parlé par les Basques (ou pseudo-Basques) des intermèdes depuis Lope de Rueda – donc l'absence d'une orthodoxie grammaticale – sont nombreuses et fort comiques pour le public, les plus flagrantes étant la non concordance des personnes verbales et en syntaxe l'ordre incohérent des morphèmes.

no par : « Monsieur le Biscaïen dit qu'il baise les mains de votre grâce et que vous en disposiez[25]. » Ce qui provoque aussitôt l'admiration de Brígida : « Ah ! quelle belle langue ! Moi, je ne la comprends pas, à tout le moins, mais elle me paraît belle[26]. »

Ici, nous avons affaire à un « faux » Biscaïen, Quiñones, que son ami Solórzano – l'instigateur de cette bourle – présente à une prostituée, Cristina, comme étant le fils d'un grand ami dont il doit s'occuper, et qu'il doit accompagner à Salamanque. Il le lui présente comme un jeune homme bien fait de sa personne et galant, mais un peu benêt. Et qu'il sera donc facile d'abuser, de tirer profit, d'autant plus qu'à son attirance pour les femmes se joint un goût immodéré pour le vin. Pour conclure leur accord, Solórzano fait miroiter à Cristina une chaîne en or estimée à cent-vingt écus. Il consent à la lui laisser, et ne lui demande que dix écus en or « pour quelques petites affaires », et qu'elle en dépense vingt autres pour un dîner le même soir…

Mais reprenons cet intermède très astucieux depuis le début. Nous apprenons tout de suite que Solórzano veut s'amuser en donnant une bonne leçon à la rusée et vénale sévillane qu'est Cristina, et a besoin pour cela du concours de son ami Quiñones. Le matériel de la tromperie : des bourses, avec leurs chaînes (d'or, soi-disant). Ce qui peut faciliter le mécanisme de la bourle est aussi en quelque sorte l'absence du mari de Brígida, éloigné pour ses affaires et pendant une durée de trois mois au moins. Car cette absence du mari permet la prostitution occasionnelle de Brígida, en compagnie de Cristina.

Une autre modalité de l'absence, pour ainsi dire, est celle que caractérise la figure rhétorique de la réticence[27] dans l'énonciation de Brígida : « Hélas, Cristina de mon âme ! J'ai aussi entendu dire que, bien que l'on en ait laissé quelques-uns [des carosses], c'est à la condition qu'ils ne se prêtent pas, ni qu'il n'y ait en eux aucune… tu me comprends bien[28]. » Cette « aucune… » désigne par réticence une prostituée, délicate retenue langagière de la part de Brígida… Et Cervantès, insérant une figure rhétorique de réticence dans le discours d'une prostituée – qui a la pudeur de ne pas prononcer ce mot – à l'intérieur d'un intermède comique, s'amuse un peu avec son personnage à la manière de Molière lorsque Monsieur Jourdain découvre tout ému qu'il parle en prose…

Cristina s'accommode bien de la nouvelle loi, la « Pragmatique » du 3 janvier 1611 : il était rappelé que les prostituées ne devaient plus avoir recours aux

[25] « Dice el señor vizcaíno que besa las manos de vuesa merced y que le mande. », p. 79.
[26] « ¡Ay, qué linda lengua! Yo no la entiendo a lo menos pero paréceme muy linda. », p. 79.
[27] Rappelons que la réticence est en rhétorique une variété de l'aposiopèse, qui consiste à interrompre l'enchaînement attendu des mots dans une phrase, ce qui provoque une attente. Par exemple, dans *Nicomède*, le personnage du même nom s'interrompt sur un « Mais… », ce qui fait dire à Arsinoé : « Achevez, Seigneur ; ce *mais*, que veut-il dire ? »
[28] « ¡Ay, Cristina de mi alma! Que también oí decir que, aunque dejan algunos, es con condición que no se presten, ni que en ellos ande ninguna… ya me entiendes. », p. 71.

carosses pour y exercer leur art, et que le *tapado*[29] était interdit à toutes les femmes. Pour Cristina, cela n'est pas gênant, au contraire, car chacune pourra se montrer telle qu'elle est, et il n'y aura plus ainsi de tromperie possible sur la réalité des apparences : « […] Et maintenant nous pourrons, nous les libertines, montrer en marchant à pied notre allure, notre prestance et notre brio, et qui plus est, nos visages étant à découvert, enlevant ainsi l'occasion de tromper qui nous servirait, puisqu'il nous aura vues[30]. »

Évidemment, Cristina laisse entendre de la sorte que, n'étant point laide naturellement, montrer son visage ne peut pas la desservir… Il est vrai que l'usage du *tapado* dans les grandes villes comme Madrid ou Séville permettant de dissimuler la bouche, ou un œil, ou tout le visage avantageait les dames de petite vertu qui n'étaient pas d'une beauté irréprochable, mais pas uniquement, car des dames nobles ou bourgeoises pouvaient ainsi profiter de l'incognito au cours de leurs déambulations dans les rues et les lieux de promenade.

Un autre jeu théâtral dû à l'absence provisoire d'un personnage est ici utilisé par Cervantès : lorsque Cristina va chercher les dix écus d'or pour faire une avance à Solórzano, celui-ci reste avec l'autre prostituée, Brígida, qui en profite pour essayer de lui soutirer quelque argent ou cadeau, et pour médire sur les charmes de son amie :

> Monsieur don Solórzano, vous n'auriez pas par là quelque cure-dent pour moi ? En vérité, je ne suis pas à dédaigner, et j'ai moi également d'aussi bonnes entrées et sorties dans ma maison que Madame doña Cristina. Et si je ne craignais pas que quelqu'une nous écoute, je dirais à Monsieur Solórzano plus de quatre défauts chez elle : sachez qu'elle a les seins telles deux besaces vides, et que son haleine n'a pas une très bonne odeur, parce qu'elle se maquille beaucoup. Et malgré tout cela, on la recherche, on la sollicite et on l'aime. […][31]

---

[29] Cette coutume féminine du *tapado* est typique des XVI^e^-XVII^e^ siècles (elle se serait généralisée à toute l'Espagne vers 1566 ou 1567). La seule traduction par « voile » ne peut rendre avec exactitude cette pratique, car tout était dans la manière d'utiliser le voile ou la mante. Elle a donné lieu à une abondante littérature, et les *tapadas* (femmes voilées) sont fort nombreuses, notamment dans les pièces de théâtre. L'usage le plus redoutable pour ses effets lascifs sur la gent masculine rencontrée par ces dames était le *tapado de medio ojo*, c'est-à-dire la coquetterie provocatrice qu'il y avait à laisser visible un seul œil (probablement très maquillé). C'est une mode que les femmes espagnoles auraient empruntée aux mauresques, d'après l'historien Antonio de León Pinelo. Ce voile des femmes est une coutume très ancienne et typiquement orientale.

[30] « […] Y agora podremos las alegres mostrar a pie nuestra gallardía, nuestro garbo y nuestra bizarría, y más, y endo descubiertos los rostros, quitando la ocasión de que ninguno se llame a engaño si nos sirviese, pues nos ha visto. », p. 71.

[31] « *Brígida*. Señor don Solórzano, ¿no tendrá vuesa merced por ahí algún mondadientes para mí? Que en verdad no soy para descartar, y que tengo yo tan buenas entradas y salidas en mi casa como la señora doña Cristina. Que a no temer que nos oyer a alguna, le dijera yo

Il va sans dire que lorsque Cristina revient sur scène, et lorsque Solórzano s'en va, Brígida éprouve le besoin de raconter à son amie ce qu'elle a dit sur elle en son absence, qu'elle était très propre, très jolie, qu'elle était toute ambre, musc et civette, parfums conservés dans la ouate… Ce que ne peut croire Cristina qui lui dit non moins hypocritement : « Je sais bien, mon amie, que tu as de très bonnes *absences* »[32].

4. *Le Retable des merveilles*

Il s'agit là d'un intermède exceptionnel, du chef-d'œuvre cervantin dans le genre, parce qu'une telle œuvre dépasse les limites habituelles de ce « théâtre bref » (et non pas « mineur » !), tant dans le domaine satirique que critique ou philosophique. Et nous pourrions ajouter encore d'autres domaines, comme l'historique, le sociologique et le linguistique que nous avons déjà eu l'occasion d'étudier[33]. Dès le début, Chanfalla explique la raison d'un tel « spectacle », le « Retable des merveilles », car « personne ne peut voir les choses qui s'y montrent, s'il est de quelque race de converti ou n'a été procréé de parents unis par un mariage légitime. Et que celui qui aura été contaminé par ces deux maladies si répandues, qu'il renonce à voir les choses jamais vues ni entendues de mon Retable[34]. » Autrement dit, ce soi-disant spectacle relève de deux préjugés couramment répandus dans l'Espagne des XVI^{e}-XVII^{e} siècles, celui de la « pureté du sang » (*limpieza de sangre*) et de la bâtardise, le premier visant les « nouveaux-chrétiens », c'est-à-dire les juifs qui ont dû se convertir au catholicisme, le second l'illégitimité de naissance. Chanfalla demande à son public paysan restreint[35] de s'asseoir et lui dit

---

al señor Solórzano más de cuatro tachas suyas : que sepa que tiene las tetas como dos alforjas vacías, y que no le huele muy bien el aliento, porque se afeita mucho. Y con todo eso, la buscan, solicitan y quieren. […] », p. 78. Il y a là des jeux de mots très érotiques : le curedent fait allusion à un client, les « entrées et sorties » à l'acte sexuel et « ma maison » est sans équivoque…

[32] « Ya yo sé, amiga, que tienes muy buenas *ausencias*. », p. 79 (le soulignement est nôtre). En fait, Cervantès emploie ici une formulation très elliptique et fort ironique, mais que le lecteur peut comprendre facilement puisque ce terme d'« absences » fait suite, précisément, à une courte et récente absence de Cristina. Employer le pluriel laisse entendre que Cristina n'est en rien dupe de ce que peut véritablement dire sur elle son « amie », et qu'en réalité elle sait très bien qu'elle jalouse son succès auprès des hommes, et qu'elle en profite pour dénigrer sa beauté physique. Ce dont Brígida est malheureusement dépourvue…

[33] Voir notre chapitre « Cervantes y la "comedia humana" en los entremeses : realidades sociológicas y caracterización cómica », dans l'ouvrage collectif *Cervantes y el mundo del teatro*, Kassel, 2007.

[34] Voir notre note 1 pour le texte original.

[35] Ce spectacle invisible, Chanfalla et la Chirinos le proposent d'abord au Gouverneur du village appelé *las Algarrobillas* (dans la province de Cáceres ou de Badajoz), ainsi qu'à son

que le retable (théâtre de marionnettes) se trouve derrière la tapisserie qui est devant lui, tandis qu'un musicien de très petite taille (Rabelín) est censé jouer d'une sorte de cithare. Voilà une première anomalie car, dans un retable ou théâtre de marionnettes en bois, les figures (le plus souvent représentant des personnages de l'Ancien Testament) sont bien visibles pour tout le monde et le montreur de marionnettes qui les manipule dissimulé. Ici, c'est tout le contraire, et s'il y a « montreur » de marionnettes, ce n'est certes pas d'un opérateur dissimulé qu'il s'agit, mais des bien visibles Chanfalla et la Chirinos qui « montrent » verbalement des figures que croient voir les spectateurs, alors qu'il n'y a rien à voir… C'est donc tout à fait insolite et, dans le fond, n'est-ce pas là une manière ironique de se moquer de la redoutable Inquisition lorsque, soupçonneuse, elle recherche les traces de judaïté parmi les « nouveaux-chrétiens », ainsi que de la bêtise méchante des « vieux-chrétiens » si fiers de leur « pureté de sang » ?... Ce qui est remarquable aussi, c'est l'espèce de répulsion physique qu'éprouve tout de suite le juge Benito Repollo pour Rabelín, le musicien de très petite taille : « Celui-ci est musicien ? Mettez-le aussi derrière la tapisserie, car si je pouvais ne pas le voir, je serais très satisfait en échange de ne pas l'entendre[36] ». La présence du musicien Rabelín – vraisemblablement un nain – est visiblement insupportable pour le juge qui préférerait son absence dans la représentation… Pour en revenir à la « représentation » elle-même, dans l'ordre d'« apparition » des figures ou plutôt de leur évocation talentueuse par Chanfalla et la Chirinos, il y a Samson (et les colonnes du Temple), un taureau, un « troupeau de souris » qui seraient les descendantes de celles de l'Arche de Noé, de l'eau de pluie qui viendrait du Jourdain, deux douzaines de lions rampants et d'ours, et la belle Hérodias[37] qui a dansé devant Hérode pour réclamer la tête de Jean Baptiste dit « le Précurseur »…

Et il est vrai qu'à défaut de voir la marionnette de Samson (rien n'existe en dehors du discours inspiré de Chanfalla et de la Chirinos), l'évocation en est époustouflante, et ressemble d'ailleurs à une conjuration diabolique dès le début :

> Attention, Messieurs, je vais commencer ! – Oh toi, quiconque aies-tu pu être, toi qui as fabriqué ce Retable avec un si merveilleux artifice qu'il a pu être surnommé des Merveilles, par la vertu qui en lui est enfermée, je te conjure, oppresse et t'ordonne que sur le champ tu montres à ces Messieurs

---

juge, à son échevin et à son notaire. À part ces notables, assisteront au « spectacle » deux femmes de laboureurs, dont une mariée (la Castrada), et un neveu de l'*alcalde* (qui est le jeune marié).

[36] « *Benito* : ¿Músico es este? Métanle también detrás del repostero, que a trueco de no velle, daré por bien empleado no oílle. », p. 94.

[37] Comme chacun sait, ce fut Salomé qui dansa devant Hérode, et non Herodias (mère de Salomé). Un exemple de la malice de Cervantès (à la fois pour l'erreur volontaire selon nous sur le nom du personnage biblique en jeu et pour la « présence » insolite d'une belle juive lascive dans un intermède qui porte sur la « limpieza de sangre » des spectateurs « vieux-chrétiens »).

> quelques-unes de tes si merveilleuses merveilles, pour qu'ils se réjouissent et prennent du plaisir sans nul scandale ! Sus, je vois déjà que tu as exaucé ma demande, puisque, de ce côté-là, apparaît la figure du vaillantissime Samson, qui tient embrassées les colonnes du temple, pour le jeter à bas et prendre vengeance de ses ennemis. – Arrête, brave chevalier ; arrête, par la grâce de Dieu notre Père ! Ne fais pas un tel outrage, pour ne pas écraser ni faire une omelette de tant de gens si nobles comme ceux qui se sont ici assemblés[38] !

Il faut se souvenir que, dès le commencement, dès le premier contact avec les notables du village, Chanfalla se présente sous le nom de Montiel, qui est un toponyme de la Manche, mais aussi un nom qui fait écho à celui de Montilla, haut lieu de la sorcellerie en Andalousie[39]. Cet intermède est presqu'immédiatement placé sous les auspices de la magie et de la sorcellerie et, dans ce contexte, la formule de conjuration diabolique employée par Chanfalla au tout début de son spectacle invisible est pertinente. Le musicien de très petite taille, Rabelín, est lui-même traité de « diable » par Benito Repollo : « […] Que le diable te vienne en aide parce que tu es un musicien farfadet, et comme il joue frénétiquement sans cithare ni son[40] ! » Rabelín, dont la taille est depuis le début déjà suspecte aux yeux de Benito, s'agite frénétiquement avec son instrument à cordes, dont il doit tirer des sons inharmonieux dans le meilleur des cas, voire pas de sons du tout… Et il est vrai que nous imaginons aisément qu'un tel musicien joue d'une musique inaudible à l'image d'un spectacle de marionnettes invisible. Puisqu'il n'y a rien à voir, il n'y a rien à entendre non plus, si ce n'est la rare éloquence et les mots si persuasifs du couple diabolique, Chanfalla et la Chirinos. Parce que les annonces énergiques des deux comédiens créent le spectacle, l'illusion du spectacle avec des figures absentes dans la réalité mais si présentes dans l'évocation qui en est faite.

---

[38] « Chanfalla. ¡Atención, señores, que comienzo! – / ¡Oh tú, quienquiera que fuiste, que fabricaste este Retablo con tan maravilloso artificio que alcanzóre nombre de las Maravillas, por la virtud que en él se encierra, te conjuro, apremio y mando que luego incontinente muestres a estos señores algunas de las tus maravillosas maravillas, para que se regocijen y tomen placer sin escándalo alguno! Ea, que ya veo que has otorgado mi petición, pues por aquella parte asoma la figura del valentísimo Sansón, abrazado con las colunas del templo, para derriballe por el suelo y tomar venganza de sus enemigos. – ¡Tente, valeroso caballero ; tente, por la gracia de Dios Padre! ¡No hagas tal desaguisado, porque no cojas debajo y hagas tortilla tanta y tan noble gente como aquí se ha juntado! », p. 95.

[39] Plus concrètement encore, Cervantès, avec Montiel, peut faire allusion à Montilla et à ses célèbres sorcières, et à l'une d'entre elles, la Montiela, dans son extraordinaire « nouvelle exemplaire » intitulée *El coloquio de los perros*. En 1992, il y eut à Montilla un colloque sur « Érotisme et Sorcellerie chez Cervantès » où nous fîmes une communication. À cette époque-là, on nous assura très sérieusement qu'il y avait toujours des sorcières à Montilla (?)…

[40] « […] ¡Válgate el diablo por músico aduendado, y qué hace de menudear sin cítola y sin son ! », p. 97.

Il y a, parmi les figures évoquées, celle d'Hérodias dansant devant le roi Hérode pour le séduire et en obtenir la tête du Précurseur, soit Jean le Baptiste.

Voici un passage fort savoureux où l'érotisme se mêle à l'antijudaïsme des « vieux-chrétiens » :

> *Chirinos*. Cette demoiselle, qui se montre en cet instant si jolie et si parée, c'est la dénommée Hérodias, dont la danse obtint en récompense la tête du Précurseur de la Vie. S'il y a quelqu'un pour l'aider à danser, vous verrez des merveilles.
> *Benito*. En voilà, de par le corps du monde, une belle figure, paisible et resplendissante ! Oh fils de pute[41], et comme elle se remue la fillette ! – Repollo, mon neveu, toi qui t'y connais en matière de castagnettes[42], aide-la, et ce sera une fête de grande solennité.
> *Le Neveu*. Avec plaisir, oncle Benito Repollo[43].

Le sujet est délicat, certes, puisque nous sommes dans l'Ancien Testament, dans une société où veille l'Inquisition, où la méfiance envers tout ce qui renverrait à des moeurs et des croyances entachées de judaïsme (et d'islamisme) peut coûter cher, très cher, et là Chirinos rapporte de manière erronée un récit scabreux et sanglant présent dans les *Évangiles* (Matthieu 14, 3-12 ; Marc 6, 17-29). Mais c'est plutôt de Salomé, la fille d'Hérodias, qu'il s'agit. Cette curieuse erreur sur la personne biblique en confondant la mère et la fille, Cervantès l'a-t-il faite pour dénoncer malicieusement le manque de connaissances évangéliques de ces vieux-chrétiens pourtant si fiers de l'ancienneté de leur foi ? Ou encore, une telle confusion ne servirait-elle pas à brouiller les pistes, et pour bien montrer que l'on se

---

[41] En espagnol, « hideputa », et comme le précise le précieux *Tesoro de las dos lenguas española y francesa* de César Oudin (1675), « Fils de putain ; ce mot ne se dit pas toujours pour injure : car il est souvent dit par admiration, et lors il est interjection ». Ici, Benito est admiratif devant la beauté et la grâce lascive de la danseuse (imaginaire)…

[42] Ici, il y a quelque difficulté à traduire exactement « *tú que sabes de achaque de castañetas* ». Nous avons d'ailleurs remarqué que dans les éditions critiques espagnoles – y compris celle de la Real Academia Española – il n'y a pas de notes à ce sujet. Jean Canavaggio – responsable de la traduction dans le volume de la Pléiade intitulé *Théâtre espagnol du XVI^e^ siècle* » (voir notre Bibliographie finale) – élude la difficulté en optant pour « toi qui t'y connais en castagnettes », c'est-à-dire sans rendre littéralement « *achaque* ». Et c'est précisément ce mot – « *achaque* » – qui fait problème, puisque selon les contextes il peut signifier « maladie », « prétexte », « excuse », « occasion », « vice »… Gageons que pour Cervantès « vice de castagnettes » serait peut-être la bonne interprétation…

[43] « *Chirinos*. Esa doncella, que agora se muestra tan galana y tan compuesta, es la llamada Herodias, cuyo baile alacanzó en premio la cabeza del Precursor de la Vida. Si hay quien la ayude a bailar, verán maravillas. / *Benito*. ¡Estasí, cuerpo del mundo, que es figura hermosa, apacible y reluciente ! ¡Hideputa, y como qué se vuelve la mochacha! – Sobrino Repollo, tú que sabes de achaque de castañetas, ayúdala, y será la fiesta de cuatro capas. / *Sobrino*. Que me place, tío Benito Repollo. », p. 98.

trouve dans une pièce comique, et rien d'autre, qu'il ne s'agit pas ici de propos bien sérieux ? Nous y voyons encore une autre éventualité que l'ironie satirique de Cervantès pourrait très bien cacher : dans le fond, Chirinos elle-même, ainsi que Benito Repollo (et d'autres « spectateurs » encore) ne sont peut-être pas tout à fait des « vieux-chrétiens » eux-mêmes, d'où leur étrange confusion…

Quoiqu'il en soit, Hérodias semble bien présente, rendue vivante pour les spectateurs au point de susciter de tels commentaires, et même d'émoustiller les sens de Benito et de son neveu. Alors que tout n'est qu'illusion, autopersuasion ! La suite aussi ne manque pas de sel : « *Benito*. Allons, le neveu, tiens tête à cette gredine de juive. Mais si celle-là est juive, comment peut-elle voir toutes ces merveilles ? – *Chanfalla*. Toutes les règles ont leur exception, Monsieur le Juge[44]. » Benito Repollo, Juge de *Las Algarabillas*, pourtant séduit par la beauté et la lascivité d'« Hérodias », se doit de se reprendre et de dénoncer la judaïté criminelle de celle-ci, puisqu'elle a obtenu comme récompense la tête de Jean le Baptiste qui prédisait la venue du Messie (et qui baptisa Jésus dans l'eau du Jourdain évoqué également dans cet intermède). D'où l'injure pour s'afficher « vieux-chrétien » : « cette gredine de juive »… Mais, ce qui va rendre le final de cet intermède, d'une part, conforme à la tradition comique des coups et de la bagarre générale et, d'autre part, porteur d'une ironie et d'une satire universelles, ce sera l'arrivée inopinée et très réelle d'un Fourrier qui vient demander au Gouverneur de mettre des logements à la disposition de sa compagnie de trente soldats qui arriveront dans une demi-heure. Le Juge Benito Repollo n'y croit pas un seul instant car, pour lui, c'est encore un tour du sage Tontonelo… Chanfalla a beau lui dire que le Fourrier en question est bien réel, qu'il a bien vu en arrivant au village une compagnie de cavaliers à environ onze kilomètres, Benito ne veut pas en démordre… Ce qui est très drôle, bien évidemment, c'est que les paysans croyaient voir réellement toutes les figures inexistantes du Retable des merveilles, tandis qu'ils ne peuvent admettre que le Fourrier et sa compagnie soient bien réels… C'est aussi une façon de nous dire que nous croyons tous ce que nous voulons croire, et que la réalité nous échappe le plus souvent… Enfin, lorsque le Fourrier revient, et que le Gouverneur n'a pas du tout obtempéré à l'ordre de réquisition, Juan Castrado a l'idée lumineuse de demander à Chanfalla de faire apparaître la belle et jeune Hérodias dans l'espoir de corrompre l'officier de sa Majesté. Le Fourrier ne comprend rien à ce qui se passe, ne peut avouer qu'il voit danser la belle jeune fille (Hérodias), ni de quelle danse parlent les villageois, et encore moins de Tontonelo… Alors, les villageois accusent le Fourrier de n'être pas un « vieux-chrétien » comme eux, ou de n'être pas né d'un légitime mariage puiqu'il ne voit pas du tout la belle Hérodias, en proférant le cri raciste de « *De ex illis es*[45] ! » Ce que ne peut supporter le Fourrier,

[44] « *Benito*. Ea, sobrino, tiénse las tiesas a esa bellaca jodía. Pero si ésta es jodía, ¿cómo ve eestas maravillas? / *Chanfalla*. Todas las reglas tienen excepción, señor Alcalde. », p. 99.

[45] Avec cette expression latine, Cervantès rappelle l'accusation d'une servante de Caïphe contre saint Pierre. En effet celui-ci renie le Christ trois fois, tandis que la servante le dénonce en affirmant « tu es de ceux-là » (Matthieu 26, 73). Dans notre intermède, le Fourrier

qui dégaine alors son épée, et tout se termine dans la mêlée générale, mais aussi pour la plus grande satisfaction du comédien Chanfalla qui se réjouit de la vertu extraordinaire de son retable, et de pouvoir en espérer le plus grand succès le lendemain en le montrant au reste du village.

5. *La Grotte de Salamanque*

Le rapport entre le titre de cet *entremés*, une tradition ou croyance locale, et la bourle d'un soi-disant étudiant de la célèbre université de Salamanque est le suivant : il y aurait eu, d'après une tradition locale sous le maître-autel de l'église de San Ciprián un enseignement secret de la nécromancie. Toujours est-il que le mari de Leonarda, Pancracio, doit s'absenter quatre jours pour assister au mariage de sa sœur. Il doit même la consoler en ces termes : « Essuyez, Madame, ces larmes et faites une pause dans vos soupirs, en considérant que quatre jours d'absence ne sont pas des siècles[46]. » Le mari qui, lui, est sincèrement épris de sa femme, cherche à la consoler en renonçant à cette absence, mais alors Leonarda ne veut pas de ce renoncement car ce serait impoli vis-à-vis de sa sœur. Toutefois, ses propos sont bien ambigus lorsqu'elle lui déclare : « […] moi, je souffrirai en silence et je supporterai ma solitude le moins mal possible[47]. »

Nous avons affaire là à une sorte de prolepse car, un peu plus loin, nous allons voir de quelle manière l'épouse éplorée sait tromper sa solitude… en trompant son mari avec son amant, le sacristain !... En attendant, une didascalie nous indique laconiquement que « Leonarda s'évanouit » (ou feint de s'évanouir plus exactement !) après avoir demandé à son mari de ne pas s'absenter au-delà de quatre jours… C'est aussi un bel exemple d'ironie dramatique où Cervantès excelle. Et l'ironie, l'ambiguïté érotique continuent avec Cristina, la servante et confidente de Leonarda : « Oh, miroir du mariage ! Ma foi, si toutes les mariées aimaient autant leurs maris que ma maîtresse Madame Leonarda aime le sien, un autre coq leur chanterait[48]. » Et vers la fin de cette courte scène, Cristina rassure son maître en lui disant : « Allez, Monsieur, et n'ayez pas de peine pour ma maîtresse, parce que je pense la persuader de manière à nous distraire, qu'elle oublie le manque que votre

---

affirme ne rien voir ni ne rien comprendre à ce qui se passe et le dit au moins à trois reprises, et il se fait accuser d'être un juif ou un converti.

[46] « Enjugad, señora, esas lágrimas y poned pausa a vuestros suspiros, considerando que cuatro días de ausencia no son siglos. », p. 103.

[47] « […] yo me apretaré con mi llaga y pasaré mi soledad lo menos mal que pudiere. », p. 104.

[48] « ¡Oh espejo del matrimonio! A fe que si todas las casadas quisiesen tanto a sus maridos como mi señora Leonarda quiere al suyo, que otro gallo les cantase. », p. 104. Cervantès a recours à un proverbe espagnol bien connu, qui veut dire que dans d'autres conditions une meilleure situation serait possible.

grâce lui causera »[49]. L'absence du mari va provoquer un déchaînement de colère contre lui sous forme de trois proverbes que l'on dit après coup, lorsque la personne ennuyeuse est partie : « Puisses-tu être foudroyé là-bas, chez Ana Díaz ! Va et ne reviens pas ; va-t-en, comme la fumée »[50]. Et l'épouse si dévouée et aimante qui ne semblait pas supporter le moindre éloignement du mari se révèle dès que celui-ci a le dos tournée une sorte de harpie infidèle !... En fait, avec sa servante Cristina, Leonarda a prévu de dîner et de passer la nuit avec l'amant respectif, soit Riponce, « sacristain des membranes de mes entrailles »[51] pour Leonarda et, pour Cristina, « Maître(*maese*) Nicolás » « barbier de mes foies et couteau de mes chagrins »[52]… C'est-à-dire que, dans les deux cas, l'expression érotique est à peine voilée.

Et en attendant la présence dans la maison de Pancracio des deux amants si désirés, une présence intempestive – qui va se révéler providentielle – va se manifester : celle d'« un pauvre étudiant » qui frappe à leur porte, et entre sans attendre qu'on l'y autorise. Il dit être de Salamanque, et prétend avoir été dévalisé par des bandits en Catalogne, la nuit l'a surpris, et il demande l'hospitalité pour la nuit. S'ensuit un bref échange entre Leonarda et Cristina, car vu leurs intentions adultères pour la maîtresse et licencieuses pour la servante, accéder à la requête de cet étudiant serait avoir un témoin de leurs « légèretés ». Rassurées sur la capacité de l'étudiant à faire silence sur tout ce qu'il pourrait voir dans cette maison, elles l'acceptent donc, et lui promettent de voir « des mystères », de dîner « des merveilles », et de pouvoir dormir à son aise dans la grange. Les amants arrivent, découvrent avec surprise la présence de l'étudiant, mais rassurés sur sa discrétion, et un peu craintifs aussi devant son assurance, ne voient aucun inconvénient à ce qu'il reste avec eux. Mais – coup de théâtre bien fâcheux ! – Pancracio est de retour, et appelle pour qu'on lui ouvre sa propre porte, surpris qu'il en soit ainsi en plein jour… C'est qu'à la suite d'un incident de parcours (une roue cassée, la voiture au fond d'un ravin), il lui a fallu retourner chez lui, tout content d'y retrouver sa femme… pendant que chez lui, au même instant, l'amant de Leonarda, le sacristain Riponce, s'accompagnant de sa guitare et dansant en même temps, n'arrête pas de chanter : « Belle nuit, beau moment, beau dîner et bel amour[53] ! » Pancracio, pendant ce temps, ne cesse pas de frapper furieusement à la porte, tandis que Leonarda cherche à gagner du temps pour que les trois hommes – et Cristina – se réfugient dans la cave à charbon. L'étudiant, quant à lui, préfère aller dans la grange pour ne pas être considéré comme adultère. Leonarda se penche à la fenêtre, faisant sem-

[49] « Vaya, señor, y no lleve pena de mi señora, porque la pienso persuadir de manera a que nos holguemos, que no imagine en la falta que vuesa merced le ha de hacer. », p. 104.
[50] «¡ Alládarás, rayo, en casa de Ana Díaz! Vayas y no vuelvas ; la ida del humo. », p. 105.
[51] « sacristán de las telas de mis entrañas. », p. 106.
[52] « barbero de mis hígados y navaja de mis pesadumbres », p. 106.
[53] « ¡Linda noche, lindo rato, linda cena y lindo amor! », p. 111. Il est probable que Cervantès cite ainsi une chansonnette populaire (nous y reconnaissons deux octosyllabes rimant en « a-o »).

blant d'être surprise devant tant de bruit et de cris… Pancracio a beau lui dire que c'est lui, son mari, qui frappe à sa porte, Leonarda feint comiquement de ne pas le croire : « D'après la voix, il me semble bien entendre mes fers, Pancracio, mais la voix d'un coq ressemble fort à celle d'un autre coq, et je n'en suis pas sûre[54]. » Elle le soumet donc à un interrogatoire plaisant, du genre : « Mais, malgré cela, dites-moi : quels signes ai-je donc sur l'une de mes épaules ? », ce à quoi le mari répond : « À l 'épaule gauche, tu as un grain de beauté de la taille d'un demi réal, avec trois cheveux comme trois mille fils d'or[55]. » L'interrogatoire pourrait se poursuivre encore longtemps, mais le mari, qui commence à s'impatienter, finit par pouvoir entrer chez lui. Il entend alors des voix, notamment celle de l'étudiant qui dit s'étouffer dans le pailler et demande qu'on lui ouvre la porte. Ce qui fait dire au mari cocu : « Un étudiant enfermé chez moi, et en mon absence ? Mauvais[56] ! » Cependant, le brave Pancracio demande à Cristina delui ouvrir la porte pour qu'il ne s'étouffe pas, tandis que Leonarda lui explique de manière ambiguë qu'elle lui a donné l'hospitalité par pure compassion : « Tu connais bien mon caractère, je ne peux rien refuser de ce que l'on me demande, et nous l'avons enfermé[57]. »

L'étudiant sort donc de la grange, tout couvert de paille (barbe, tête et vêtement comme le précise la didascalie), et fait allusion à la « science » qu'il a apprise dans la Grotte de Salamanque, science dont il userait à nouveau s'il ne craignait la Sainte Inquisition. Après avoir éveillé la curiosité du mari trompé, et s'être assuré du silence des deux femmes présentes – silence dont il est sûr – il se propose de conjurer deux démons « d'apparence humaine » et de les faire apparaître transportant un panier plein de plats froids. Leonarda n'a plus qu'à jouer la surprise et à dire fort à propos : « Des démons dans ma maison et en ma présence ? Doux Jésus ! Que je sois libérée de ce dont je ne sais pas me libérer[58] ! » Le mari insiste pour voir « ces deux sieurs démons » à la condition qu'ils ne soient pas trop effrayants… Il ne reste plus à l'étudiant qu'à tirer d'affaire magistralement Leonarda (et Cristina) en précisant l'identité de ces deux « diables » : « Je dis qu'ils apparaîtront sous la figure du sacristain de la paroisse et de celle du barbier son ami »[59]. En entendant cela, Leonarda est morte de peur, si la jeune Cristina cherche à la rassurer. Commence alors la « conjuration » des deux « démons » : « Vous autres,

[54] « En la voz, bien me parece a mí que oigo a mi cepo Pancracio, pero la voz de un gallo se parece a la de otro gallo, y no estoy segura. », p. 112.

[55] « [*Leonarda*] Pero, con todo eso, dígame : ¿qué señales tengo yo en uno de mis hombros? » / *Pancracio*. En el izquierdo tienes un lunar de medio real, con tres cabellos como tres mil hebras de oro. », p. 112. Cervantès aurait emprunté à Boccace le grain de beauté avec trois cheveux dorés, et avec Lope de Rueda, il le situe sur une épaule.

[56] « ¿Estudiante encerrado en mi casa, y en mi ausencia? ¡Malo! », p. 113.

[57] « Y ya sabes mi condición, que no puedo negar nada de lo que se me pide, y encerrámosle. », p. 113).

[58] « ¿Demonios en mi casa y en mi presencia? ¡Jesús! Librada sea yo de lo que librarme no sé! », p. 114.

[59] « Digo que saladrán en figura del sacristán de la parroquia y en la de un barbero su amigo. », p. 114.

misérables, qui dans le charbonnier / avez trouvé protection pour votre disgrâce, / sortez, et sur vos épaules, avec diligence et grâce / sortez le panier pour le transport des viandes froides[60]… » L'étudiant va donc les chercher et, à l'objection de Pancracio – que les diables ne mangent pas – le « diable » barbier réplique que si les diables ne mangent pas en général, eux sont des diables qui mangent… Cristina n'a plus qu'à les inviter à dîner avec eux, suivie par Leonarda, invitation des deux amants respectifs confirmée par Pancracio qui se dit très curieux de voir une telle nouveauté. L'intermède se termine alors dans une ambiance de fête, le sacristain jouant de la guitare et chantant, tandis que le barbier répète à chaque couplet le dernier vers (« la grotte de Salamanque »). Et tout le monde est réuni et bien présent sur scène, la femme adultère, la servante sans scrupules, les deux « diables » amants, et le mari cocu et content.

6. *Le Vieux jaloux*

Ce dernier *entremés* de la série publiée témoigne de la présence d'un certain nombre de traits déjà rencontrés dans la « nouvelle exemplaire » qu'est *El celoso estremeño*. Notamment le grand âge du mari (ici Cañizares, Carrizales dans la nouvelle), l'extrême jalousie et méfiance du mari envers tout homme, voire toute personne susceptible d'entrer chez lui et de s'approcher de sa jeune épouse (ici doña Lorenza, doña Leonora dans la nouvelle). Mais nous n'allons pas nous livrer à une analyse comparée de ces deux textes, notre objet de recherche étant les jeux de la présence et de l'absence, et ceux-ci y sont nombreux. Pour commencer, nous voyons s'exprimer la satisfaction de la jeune épouse (15 ans) lorsque son vieux mari (70 ans au moins) s'absente, et qu'une voisine, Hortigosa, en profite pour lui rendre visite : « Celui-ci est le premier jour depuis que je me suis mariée avec lui, que je parle avec une personne qui vient du dehors de ma maison, que je le vois hors de cette vie, lui et celui qui m'a mariée avec lui[61]. » C'est que doña Lorenza n'a pas le droit de parler avec quelqu'un qui vient de l'extérieur, même pas une voisine comme Hortigosa. Dans ce cas, l'absence provisoire du mari chez lui ne peut que lui faire désirer une autre absence définitive, sa mort… Et ce souhait va au-delà du vieux mari jaloux, et semble inclure son père, probablement, qui l'a mariée contre son gré. En fait, la voisine en question propose à doña Lorenza de faire pénétrer chez elle un jeune homme sain de corps et d'esprit, qui sait aimer et se taire. Lorsque Cristina – qui semble être sa nièce mais qui est surtout une jeune servante et confidente amorale – se moque des scrupules de sa tante, et de sa virgi-

[60] « Vosotros, mezquinos, que en la carbonera/hallastesamparo a vuestra desgracia,/salid, y en los hombros, con priesa y con gracia,/sacad la canasta de la fiambrera…», p. 115. Cette conjuration magique est en fait un poème, une « octava » (huitain) composée de deux quatrains dodécasyllabiques, à la manière de Juan de Mena dans son *Laberinto de Fortuna.*

[61] « Este es el primero día, después que me casé con él, que hablo con persona de fuera de casa, que fuera le vea yo desta vida a él y a quien con él me casó. », p. 119.

nité, doña Lorenza s'écrie : « Quelque esprit malin doit parler dans ton corps, ma nièce, d'après les choses que tu dis[62]. » Ce que n'exclut pas Cristina : « moi, je ne sais pas qui parle, mais je sais bien que je ferai tout ce qu'a dit Madame Hortigosa, sans qu'il n'y manque rien[63]. » Il s'agirait donc d'une présence diabolique dans le corps de la jeune Cristina, qui de fait pousse sa tante à commettre l'adultère avec un jeune inconnu décrit par la voisine comme bien fait de sa personne, un peu audacieux en matière de galanterie, et surtout riche et généreux. Hortigosa propose donc de tromper le vieux mari jaloux malgré toutes ses précautions, l'état de réclusion où il maintient sa jeune épouse, en introduisant un jeune homme dans sa chambre. Ce ne sont pas les cadeaux que ce jeune homme riche pourrait lui faire qui l'attirent, car Cañizares la couvre de bijoux et de robes. Non, ce qu'elle ne peut pardonner, c'est l'extrême jalousie de son mari et l'enfermement inhumain qu'il lui impose : « S'il ne me clouait pas les fenêtres, ne me fermait pas les portes, n'inspectait pas la maison à toute heure, n'exilait d'elle les chats et les chiens seulement parce qu'ils ont un nom de mâle, en échange, s'il ne faisait pas tout cela et d'autres choses jamais vues en matière de pudeur, je lui pardonnerais ses cadeaux et ses faveurs[64]. » De son côté, Cañizares se trouve avec un ami intime de son âge, et la conversation porte sur le mariage avec une grande différence d'âges. Le vieux mari jaloux reconnaît qu'il n'a aucune raison d'avoir des soupçons puisqu'il tient enfermée Lorenza, que les portes sont fermées à clé, qu'il y a des grilles et des jalousies aux fenêtres, et que les voisines ne franchissent jamais le seuil… Sauf qu'en son absence, il ignore que la voisine Hortigosa est très présente chez lui, qu'elle s'entretient avec sa jeune épouse et la délurée Cristina, et qu'il est question d'introduire un beau jeune homme bien « armé »[65] dans sa chambre… Ce qui suit est d'une ironie tragique redoutable, car le vieux mari finit par accepter, pour faire plaisir à Lorenza, que la voisine vienne chez lui, tout en pressentant que cette présence-là sera la cause de son malheur… Et Hortigosa n'a plus qu'à introduire le jeune loup dans la bergerie, pour ainsi dire (bien que la « brebis » soit consentante) en le dissimulant derrière un tapis en cuir où figurent des personnages du *Roland furieux* de l'Arioste. Pendant que Cañizares regarde le personnage dissimulé dans sa cape, Mandicardo, qui trompa Rodamonte avec sa fiancée Doralice, le futur amant de sa femme pénètre chez lui. Lorenza n'a plus qu'à s'enfermer avec lui dans sa chambre, et à en bloquer la porte. Elle commente alors sadiquement ses

[62] « Algún espíritu malo debe de hablar en ti, sobrina, según las cosas que dices. », p. 121.
[63] « Yo no sé quién habla, pero yo sé que haría todo aquello que la señora Hortigosa ha dicho, sin faltar punto. », p. 121.
[64] « No me clavara él las ventanas, cerrara las puertas, visitara a todas horas la casa, desterrara della los gatos y los perros, solamente porque tienen nombre de varón, que a trueco de que no hiciera esto y otras cosas no vistas en materia de recato, yo le perdonara sus dádivas y mercedes. », p. 122.
[65] C'est Cristina qui laisse entendre à sa tante que si elle avait son âge, elle n'aurait pas peur des « hommes armés », avec un double sens (« armado » pouvant signifier ici capable d'érection…).

émois sexuels tout en sachant que son vieux mari l'entend bien de l'autre côté de la porte… Ce que souligne l'expression « j'ai la chair de poule » employée par le mari pour désigner sa peur, tandis que Lorenza se réfère à sa jouissance sexuelle[66]… La fin de cet intermède est conforme au comique burlesque attendu dans ce genre de théâtre, c'est-à-dire que, lorsque Cañizares peut enfin entrer dans sa propre chambre à coucher, il est aveuglé par une cuvette remplie d'eau parfumée (*agua de ángeles*), ce qui permet à l'amant de s'enfuir sans être vu, et tout se termine bien, en musique, et la paix est revenue dans le ménage…

Nous avons pu donner à « l'absence » et à « la présence » dans les *Entremeses* de Cervantès un assez grand nombre de significations, depuis l'absence définitive qu'est le décès de la Pericona, prostituée qui rapportait beaucoup à Trampagos, son souteneur éploré par sa perte (jusqu'à ce qu'il la remplace bien vite par une autre prostituée, la Repulida) dans *Le Ruffian veuf*, jusqu'à la présence d'un jeune amant qui fornique avec la jeune épouse au nez et à la barbe du vieux mari impuissant et maladif, dans *Le Vieux jaloux*, soit le dernier et huitième d'entre eux, en passant par l'exceptionnel intermède qu'est *Le Retable des merveilles*. Ici, l'absence et la présence prennent un sens à la fois psychologique, ironique, satirique, sociologique et philosophique. C'est assez dire l'art consommé de Cervantès dans ce genre théâtral qu'est l'intermède, porté avec lui à une dimension jamais atteinte avant lui (et que nous ne croyons pas vraiment égalée après lui). En effet, la présence d'un couple de comédiens (montreur de marionnettes) dans le petit village d'Algarrobas donne lieu à un spectacle inexistant. Tandis que s'offrent en spectacle les préjugés racistes des « vieux-chrétiens » de l'époque. Cervantès va jusqu'à faire paraître inexistant aux villageois le Fourrier royal qui fait irruption dans leur réalité, tandis qu'ils continuent à croire réelles les figures évoquées par Chanfalla et la Chirinos et qui n'existent que dans la magie de leur parole. Cet intermède, qui se conclut sur une bagarre générale bien dans les lois du genre, est aussi autre chose de grave et sérieux, une véritable machine de guerre contre la bêtise et le préjugé raciste (*limpieza de sangre*), l'intolérance satisfaite d'elle-même, la lâcheté et la peur d'être poursuivi par la Sainte Inquisition, le déni, et les tendances au lynchage que peuvent avoir les groupes humains envers un individu non conforme au modèle majoritaire.

Christian ANDRÈS
Université de Picardie Jules Verne (Amiens)

[66] Très exactement, Cañizares dit : « me tiemblan las carnes en oírle », « j'ai la chair de poule en l'entendant [le nom de « voisine »], tandis que Lorenza dit : « También me tiemblan a mí por amor de la vecina », p. 32, « Mes chairs tremblent aussi grâce à l'amour de ma voisine »…

BIBLIOGRAPHIE (TRÈS) SÉLECTIVE

Sources

1. *Editio princeps*

Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados, compuestos por Miguel de Cervantes Saavedra, Madrid, Por la viuda de Alonso Martín, 1615.

2. Éditions modernes

* *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra*, édition de R. Schevill y A. Bonilla, Madrid ; 1915-22, 6 vols.

* *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados. Compuestos por Miguel de Cervantes Saavedra*, Édition fac-simile de la première édition de la Real Academia Española, Madrid, 1984.

* *Entremeses de Miguel de Cervantes*, édition d'Alfredo Barás Escola, Madrid, Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, MMXII.

3. Quelques traductions françaises du théâtre de Cervantès

3.1. Complète (la seule qui existe, à notre connaissance)

* ROYER, Alphonse, *Théâtre de Michel Cervantès, traduit pour la première fois […]*, Paris, Michel Lévy, 1862.

3.2. Partielle

* CANAVAGGIO, Jean, *Intermède du Juge des divorces, Intermède du Gardien vigilant, Intermède du Retable des merveilles, Intermède du Vieillard jaloux*, in : *Théâtre espagnol du XVI^e siècle*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p. 763-820.

Ouvrages

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

* ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés : desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, 1965.

–, « Entremeses », in : *Suma Cervantina*, ed. J. B. Avalle-Arce y E. C. Riley, Londres, Tamesis Books, 1973, p. 171-197.

* BRIOSO SANTOS, Héctor (coord.), *Cervantes y el mundo del teatro*, Édition Reichenberger, Kassel, 2007. [Dans cet ouvrage collectif, nous avons rédigé l'étude intitulée « Cervantes y la "comedia humana" en los entremeses (realidades sociológicas y caracterización cómica », p. 173-196].

* CANAVAGGIO, Jean, *Cervantès dramaturge : un théâtre à naître*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977.

* CASALDUERO, Joaquin, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Gredos, 1974.

* CHARTIER, Roger, *La Main de l'auteur et l'Esprit de l'imprimeur*, Paris, Gallimard, 2015.

* DANAN, Joseph, *Absence et présence du texte théâtral*, Arles, Actes Sud-papiers, 2018.
* MARRAST, Robert, *Cervantès, Miguel de Cervantès / Dramaturge*, Paris, L'Arche Éditeur, 1957.
* QUIÑONES de BENAVENTE, *Entremeses*, édition de Christian Andrès, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 333), 1991. [Nous nous autorisons de notre inclusion dans la Bibliographie volumineuse de l'édition des *Entremeses* de Cervantès par la Real Academia Española pour nous citer ici même ; le lecteur hispaniste ou hispanisant pourra y consulter notre Introduction plus particulièrement sur l'étymologie du mot « entremés », une brève histoire générique et la caractérisation comique des personnages].
* ZIMIC, Stanislav, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Editorial Castalia, 1992.

Articles

* ANDRES, Christian, « Le vrai et le faux dans *El retablo de las maravillas* (*Le Retable des merveilles*) de Cervantès ou de la réalité dans tous ses états », *Théâtres du Monde*, Cahier n° 21 (2011), p. 41-52.
* RECOULES, Henri, « Cervantes y Timoneda y los entremeses del siglo XVII », *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XLVII, Santander, 1972, p. 231-291.

D'ÉROS À AGAPÉ : LE *CANTIQUE DES CANTIQUES*, *PHÈDRE* DE JEAN RACINE ET *PARTAGE DE MIDI* DE PAUL CLAUDEL

Introduction

« L'amour est le cycle de la parole »[1]. En attestent le discours et la parlure non seulement du Bien-Aimé et de La Sulamite dans le *Cantique des Cantiques* mais aussi d'Hippolyte et Aricie, protagonistes de *Phèdre* de Jean Racine (1677) et de Mesa et Ysé, héros de *Partage de midi* de Paul Claudel (1905).

Il peut sembler étonnant de comparer ces trois textes qui, d'une part, appartiennent à des époques très éloignées l'une de l'autre :
* *Le Cantique des Cantiques* : le V^e^ siècle avant Jésus-Christ ;
* *Phèdre* de Jean Racine : le XVII^e^ siècle ;
* *Partage de midi* de Paul Claudel : le XX^e^ siècle.

D'autre part, ces œuvres dépendent de contextes diamétralement opposés :
* *Le Cantique des Cantiques* : texte biblique attribué à Salomon[2] ;
* *Phèdre* de Jean Racine : le siècle louis-quatorzien, autrement dit le Grand Siècle ;
* *Partage de midi* de Paul Claudel : le tournant des XIX^e^-XX^e^ siècles et ses ruptures intrinsèques.

En outre, ces textes sont rédigés par des auteurs en tous points opposés :
* *Le Cantique des Cantiques* : Salomon[3] ;
* *Phèdre* : Jean Racine ;
* *Partage de midi* : Paul Claudel.

Pourtant, ce sont précisément ces différences qui vont constituer le fil rouge de notre article. Et pour cause, à l'instar des protagonistes du *Cantique des Cantiques*, Hippolyte et Aricie et Mesa et Ysé sont des êtres qui vivent un amour initiatique. Ils n'ont de cesse de se fuir et de se (re)chercher. C'est la nostalgie d'Éros et d'Agapé, autrement dit de l'amour sexuel et de l'amour sacré, « qui apparaît comme un archétype constitutif de l'être »[4].

---

[1] Hubert Aquin, *Prochain épisode*, Saint-Laurent, Bibliothèque Québécoise, 1995.
[2] Christiane Fonseca, « L'amour dans le Cantique des cantiques et L'Amant », https://www.cairn.info/revue-cahiers-jungiens-de-psychanalyse-2004-1-page-63.htm (page consultée le 10 avril 2018).
Cet article va être le fil conducteur de notre article.
[3] « Texte, attribué à tort au roi Salomon, qui fait partie de la Bible, livre saint ».
Christiane Fonseca, *op. cit*. Ajoutons que ce texte érotique intégré à l'Ancien Testament de la Bible ne mentionne jamais Dieu.
[4] Christiane Fonseca, *op. cit*.

Nous nous rallions d'emblée à François Périer et Christiane Fonseca[5] pour affirmer que nous ne prétendons pas être exégète du *Cantique des Cantiques*. En tant que drame du désir, de l'amour et de l'altérité intrinsèque à l'humanité et en tant que texte biblique axé sur l'amour et sur la prière, *Le Cantique des Cantiques* fait l'objet de nombreuses relectures et de commentaires divers et variés. La problématique que nous souhaitons aborder est la suivante : comment et pourquoi pouvons-nous considérer Hippolyte et Aricie (*Phèdre* de Jean Racine) et Mesa et Ysé (*Partage de midi* de Paul Claudel) comme étant des figures archétypales modernes du *Cantique des Cantiques* ? Pour tenter de répondre à cette problématique, nous allons, dès à présent, épingler cinq critères qui nous paraissent pleinement féconds pour comparer les personnages précités.

Le lyrisme formel

Ces trois œuvres se caractérisent par le lyrisme formel car elles se servent de la répétition de thèmes, de la mélodie du phrasé et de métaphores ; autant d'images qui exaltent le désir amoureux et l'être aimé. Le tressage de mots et de phrases génère un décalage avec la réalité qui traduit les mouvances du désir et les troubles de l'âme. C'est la raison pour laquelle l'amour est exprimé sous forme négative. L'écriture témoigne de la déchirure de l'être, du transport amoureux et s'apparente à un chant intérieur qui exalte la beauté du monde où résonne le souffle divin d'un amour absolu. L'expression poétique est intrinsèquement liée à la mystique. Le chant humain devient un chant divin. Dès lors, il y a lieu d'utiliser un langage inventé pour pouvoir exprimer ce qui ne peut l'être, en l'occurrence l'ineffable. La réalité est déléguée, modelée et construite par le langage, lequel revêt un effet performatif.

Le Cantique des Cantiques est une partition de l'amour impossible et une œuvre poétique dans laquelle le style formel se doit d'épouser l'oralité mélodique du chant. Ce chant de l'âme est donc une invitation mélodique.

> *La Sulamite* :
> Mon amant à moi, et moi à lui, le pâtre aux lotus.
> Jusqu'à ce que le jour se gonfle, s'enfuient les ombres,
> fais volte-face, ressemble pour toi, mon amant,
> à la gazelle ou au faon des chevreuils, sur les monts de la rupture.
> *Le Bien-Aimé* :
> Tes deux seins, tels deux faons, jumeaux de la gazelle,
> pâturent dans les lotus.
> Avant que le jour se gonfle et s'enfuient les ombres,

[5] François Périer, *L'amour. Séminaire, 1970-1971*, Paris, Hachette Littératures, 1998, p. 141. Christiane Fonseca, *op. cit*.

j'irai moi-même au mont de la myrrhe, à la colline de l'oliban[6].

Dans *Phèdre* de Jean Racine, la tentation opératique se manifeste par une « pièce dans la pièce », de laquelle Hippolyte et Aricie sont les protagonistes phares[7]. Sous l'égide virgilienne et plutarquéenne, Hippolyte et Aricie forment un couple mythique et pastoral uni par un amour pur, innocent, pleinement réciproque et partagé. Dès la scène 1 de l'acte I, par le décor mythologique et les références incessantes à l'*Aminte* du Tasse, les confidences d'Hippolyte à Théramène témoignent de la séduction propre au théâtre musical et pastoral. En effet, dans la première scène de l'*Aminte*, Daphné cherche à convaincre Silvia de renoncer à sa farouche virginité et à s'abandonner à l'amour. L'esprit du théâtre musical peut ainsi se résumer comme suit :

Ne t'aperçois-tu point que tout aime ici-bas ?
Que l'Amour seulement règne dans la nature ?...
Et toi, plus fière qu'eux, à l'amour plus rebelle,
Tu ne conçois pour luy qu'une haine immortelle[8]...

Les vers subséquents de Théramène font directement écho à l'argumentation de Daphné, adaptée au cadre noble du genre tragique :

Quels courages Vénus n'a-t-elle point domptés !
Vous-même où seriez-vous, vous qui la combattez[9]… (I, 1, v. 123-124).

Cependant, Théramène sait pertinemment que toute tentative de persuasion se soldera par un échec car Hippolyte est déjà amoureux. Par pudeur virginale et dévotion à Diane (déesse de la chasse), il ne l'a simplement pas encore avoué à son gouverneur. Soit ce vers à la fois monstrueux et mélodieux du jeune prince : « Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur[10]. » (IV, 2, v. 1112).

Dans *Partage de midi* de Paul Claudel, lors du duo d'amour (Acte II, Scène 2), Mesa s'adresse à Ysé en ces termes :

Tu es radieuse et splendide ! tu es belle comme le jeune Apollon !
Tu es droite comme une colonne ! tu es claire comme le soleil levant !

---

[6] André Chouraqui, *La Bible*, *Le Cantique des cantiques*, Paris, Desclée de Brouwer, 1985. « Toutes les citations du *Cantique* sont issues du même ouvrage », in : Christiane Fonseca, *op. cit*.
[7] Marc Fumaroli, *Héros et orateurs : rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1996, p. 513.
[8] *Ibid*., p. 514.
[9] Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 514.
[10] *Ibid*., p. 515.

> Et où as-tu arraché sinon aux filières mêmes du soleil d'un tour de ton cou ce grand lambeau jaune
> De tes cheveux qui ont la matière d'un talent d'or ?
> Tu es fraîche comme une rose sous la rosée ! et tu es comme l'arbre cassie et comme une fleur sentante ! et tu es comme un faisan, et comme l'aurore, et comme la mer verte au matin pareille à un grand acacia en fleurs et comme un paon dans le paradis[11].

Dans cette pièce de théâtre, le lit des amants se voit métamorphosé en gibet sacré. Les chuchotements ou les cris érotico-mystiques au rythme passionnel, caractéristiques d'un *coït* monstrueux, sont au cœur du *Cantique des Cantiques*.

Un espace ouvert et fermé

Ces trois textes présentent un cadre à la fois ouvert sur le monde extérieur et clos, autarcique, secret et propice à l'érotisme. *Le Cantique des Cantiques* n'a de cesse d'établir un lien entre l'amour et la nature. Ce sont des campagnes ensoleillées, luxuriantes, verdoyantes et pastorales dans lesquelles les arbres fruitiers et les fleurs s'épanouissent et où les amants peuvent aisément se rencontrer :

> Le temps du rossignol est arrivé,
> la voix de la tourterelle s'entend sur notre terre.
> Le figuier embaume ses sycones,
> les vignes en pousse donnent leur parfum[12].

Soit la nature revêt une fonction métaphorique. Tout comme le démontrent les extraits cités ci-dessus, l'amant perçoit le corps de l'autre par la beauté des paysages, des fleurs et des animaux. Soit la nature a maille à partager avec la mort. Face à Aricie, Hippolyte est très clair à ce sujet et l'invite à fuir à ses côtés :

> Arrachez-vous d'un lieu funeste et profané,
> Où la vertu respire un air empoisonné[13].

La mer, quant à elle, est une source d'images corrélées à la jouissance et à l'érotisme. L'immensité de la mer est intrinsèquement liée à la vierge Marie, aux plaisirs corporels, à la vie, à la mort, à la musique mystique et divine. La poésie amoureuse qui exalte un amour idéalisé est musicale. Si l'amour est un chant, une

[11] Paul Claudel, *Partage de midi*, Gérald Antoine (éd.), Paris, Gallimard, 2012, p. 91.
[12] *Cantique*, 2. 12.
[13] Jean Racine, réplique d'Hippolyte à Aricie, *Phèdre*, Acte V, Scène 1, v. 1359-1360. Anne Régent et Laurent Susini, *Phèdre. Racine*, Paris, Larousse, coll. « Petits classiques », 2006, p. 111.

histoire d'amour ressemble à de la musique. L'amour maritime s'apparente autant à un gouffre qu'à un amour impérissable et éternel. « Au moment précis où les corps s'unissent, déferle la « mer sans forme » ; ou encore, la « mer, l'immensité qui se regroupe, s'éloigne, revient »[14]. Les amants parviennent ainsi à oublier le vacarme du monde extérieur, à s'oublier et à se trouver l'un l'autre. Dans *Partage de midi* de Paul Claudel, lors de sa rencontre avec Mesa (Acte I, Scène 3), Ysé s'exclame :

Ysé :
[…] comme la vie m'a monté à la tête sur
ce bateau !
C'est pourquoi il faut que tout soit fini entre nous.
Tout est dit, Mesa. Tout est fini entre nous.
Convenons que nous ne nous aimerons pas.
Dites que vous ne m'aimerez pas. Ysé, je ne vous
aimerai pas.
Mesa :
Ysé, je ne vous aimerai pas.
Ysé :
Ysé, je ne vous aimerai pas.
Mesa :
Je ne vous aimerai pas.
Ils se regardent.
Ysé, *à voix basse* :
Répétez-le encore que j'entende.
Mesa :
Je ne vous aimerai pas[15].

Selon Paul Claudel, *Le Cantique des Cantiques* est, à l'instar de *Partage de midi*, un dialogue et un chant entre deux voix en alternance.

La présence et l'absence

Ces trois œuvres se construisent sur les aléas amoureux, entre présence et absence, entre douceur et douleur. Il n'existe aucune distinction ni entre la sensualité et la tendresse, ni entre l'amour et la haine. *A contrario*, il y a lieu de s'abandonner, d'aimer et de se transformer. C'est la vibration musicale et lumineuse de l'harmonie des contraires, semblables aux notes de la gamme (mi et do). La première rencontre des amants est tout d'abord fantasmée et imaginaire. Dans *Le Cantique des Cantiques*, La Sulamite détaille à d'autres jeunes filles l'émoi et le désir irrésistible et défaillant qu'elle éprouve pour le Bien-aimé.

[14] Christiane Fonseca, *op. cit*.
[15] Paul Claudel, *op. cit.*, p. 54-55.

Dans *Phèdre* de Jean Racine, la formation du couple Hippolyte-Aricie va introduire « les douceurs du lyrisme pastoral, jusque dans les inflexions mélodieuses de l'alexandrin […] On imagine aisément ce qu'aurait pu devenir le génie de Racine appliqué à des livrets d'opéra »[16] :

> Présente, je vous fuis ; absente, je vous trouve ;
> Dans le fond des forêts votre image me suit ;
> La lumière du jour, les ombres de la nuit,
> Tout retrace à mes yeux les charmes que j'évite,
> Tout vous livre à l'envi le rebelle Hippolyte[17]. (II, 2, vv. 542-546)

Dans *Partage de midi* de Paul Claudel, lors de leur première rencontre (Acte I, Scène 3), Mesa et Ysé s'adressent l'un à l'autre comme suit :

> *Mesa* :
> Vous riez, vous rougissez. Niez que vous soyez heureuse !
> *Ysé* :
> Ne me faites point de reproche.
> *Mesa* :
> J'aime à vous regarder. Vous êtes belle.
> *Ysé* :
> Vous le trouvez vraiment ? Je suis contente que vous me trouviez belle.
> *Mesa* :
> Comme cela me fait peur de vous voir ainsi.
> Si belle, si fraîche, si jeune, si folle, avec cet homme qui est votre mari[18].

L'imaginaire fait ensuite place à un Éros fusionnel dans lequel le corps, l'esprit et l'âme des amants sont transfigurés (le *hiérosgamos*[19]). Survient alors la séparation physique des amants qui n'est que temporaire car elle va leur permettre d'atteindre un chant d'appartenance commune et mutuelle[20]. Dans *Phèdre* de Jean

[16] Marc Fumaroli, *op. cit*., p. 514.
[17] *Ibid.*
[18] Paul Claudel, *op. cit.*, p. 43.
[19] « Mariage sacré ou spirituel, union des figures archétypiques dans les mythes de renaissance, dans les mystères de l'Antiquité et aussi dans l'alchimie » (C. G. Jung, *Ma vie. Souvenirs, rêves et pensées* recueillis par Aniéla Jaffé, Paris, Gallimard, 1966, p. 455) », in : Christiane Fonseca, *op. cit*.
[20] Michel Brethenoux, « L'Espace claudélien dans le Commentaire du Cantique des Cantiques », in : Michel Malicet, *Paul Claudel. 15, Claudel et le cantique des Cantiques*, Paris, Lettres modernes, 1989, p. 173.

Racine, le récit de Théramène décrit l'oraison funèbre d'Hippolyte et s'apparente à un tableau d'opéra à machines au sein d'un décor mythologique somptueux. Le monde d'Hippolyte et Aricie s'évanouit comme le songe de la rêverie de la pastorale dramatique et du théâtre musical. La passion amoureuse violente et mortifère est d'ailleurs accentuée par la proximité de la séparation et l'absence de réciprocité va engendrer une scission. C'est la surprise de l'éclosion du sentiment amoureux. Il suffit d'un regard magnétique pour que les amants aient immédiatement un savoir hâtif et prématuré sur le désir et l'intuition d'un amour pérenne. Les époux peuvent, *in fine*, s'appartenir et vivre un amour spirituel et éternel. *Partage de midi* de Paul Claudel se clôt ainsi :

Mesa :
Demeure encore, je consens à toi, Ysé ! Voyez,
mon Dieu, car ceci est mon corps !
Je consens à toi […]
Ysé :
Je consens à toi, Mesa.
Mesa :
Tout est consommé, mon âme.
Ysé :
Ne crains donc point.
Mesa :
Je ne crains point, Ysé[21].

La féminité

Dans ces trois textes, la femme est tour à tour pour l'homme une femme-enfant, une sœur, une fiancée et une épouse. Loin d'être uniquement un objet sexuel, le corps féminin devient un sujet d'émerveillement. À la fois noire et lumineuse, blancheur lunaire et lumière solaire, terre obscure et ciel rayonnant, déesse terrible et fascinante liée à l'amour, à la beauté et à la mort, la femme apparaît comme un être androgyne. Dans *Mysterium Conjonctionis*[22], Jung évoque la mise en présence de l'homme et de la femme avec l'anima et l'animus. Rencontrer l'anima pour l'homme et l'animus pour la femme n'est pas forcément synonyme de progrès moral. L'anima n'est pas nécessairement bénéfique pour l'homme tout comme l'animus n'anoblit pas inévitablement la femme ! Selon Jung, dès l'instant où cette rencontre, au sens fort du terme, révèle quelque chose à soi-même et déjoue les attentes, il ne reste que la *complétude* de l'individu, lequel rejoint progressivement la *totalité*. Prendre conscience de l'anima et de l'animus permet ainsi une

[21] Paul Claudel, *op. cit.*, p. 144-145.
[22] C. G. Jung, *Mysterium Conjonctionis II*, Paris, Albin Michel, p. 213, in : Christiane Fonseca, *op. cit*.

transformation qui conduit à la sagesse. Dans *Le Cantique des Cantiques*, La Sulamite s'apparente à la fois à la déesse Ishtar, à la lune (figure masculine inquiétante) et à Shiva (créatrice du monde). Le Bien-Aimé est, quant à lui, comparé à une statue qui possède une nature androgyne et divine. Sa tête masculine est constituée d'or pur et ses boucles sont noires, telles les palmes du corbeau, symbole d'Hermès. Par contre, ses yeux sont d'une douceur féminine et pure.

Selon Roland Barthes, sous le poids du destin, les protagonistes raciniens changent de sexe au cours de la tragédie[23]. Jean Racine entend « déféminiser » Hippolyte en le rendant (réciproquement) amoureux d'Aricie. Cette dernière se confie à sa préceptrice Ismène en ces termes :

> Pour moi, je suis plus fière, et fuis la gloire aisée
> D'arracher un hommage à mille autres offert,
> Et d'entrer dans un cœur de toutes parts ouvert.
> Mais de faire fléchir un courage inflexible,
> De porter la douleur dans une âme insensible,
> D'enchaîner un captif de ses fers étonné,
> Contre un joug qui lui plaît vainement mutiné :
> C'est là ce que je veux, c'est là ce qui m'irrite[24].

Dans *Partage de midi* de Paul Claudel, lors du duo d'amour (Acte II, Scène 2), Ysé se définit comme un homme et Mesa découvre la possession corporelle :

> *Ysé*, *le caressant* :
> Mesa n'est plus qu'un homme qui vous aime.
> *Mesa* :
> Un homme et qui est pris.
> *Ysé* :
> Un homme et qui est à moi.
> […]
> Et moi, est-ce-que je suis un homme ?
> *Elle rit aux éclats*.
> *Mesa* :
> Ne soyez pas une folle.
> *Ysé* :
> Réponds ! est-ce-que je suis un homme ?
> *Mesa* :
> Tu es une femme.
> *Ysé* :

[23] Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 21.
[24] Jean Racine, réplique d'Aricie à Ismène, *Phèdre*, Acte II, Scène 1, v. 446-453.
Anne Régent et Laurent Susini, *op. cit.*, p. 57.
Nous soulignons.

Et cependant ! j'ai des bras et des jambes
comme un autre et je puis répondre quand tu parles. […][25].

Selon Paul Claudel, le corps est le lieu de l'incarnation, du souffle et de la parole. L'amour est précisément corrélé au corps et à la chair humaine. Le dramaturge établit ainsi une véritable anthropologie sacrée. Selon lui, la Bouche est le lieu de la parole, de la matérialité du discours, du langage, de l'attente et du désir. S'instaure dès lors un véritable bouche à bouche dans lequel un baiser charnel devient un baiser mystique.

Le sacré

Le thème de l'amour et du sacré est au cœur de notre corpus. L'érotisme et le sacré sont intimement liés. L'amour demeure non seulement un don divin mais aussi un divin mystère. L'union amoureuse est par conséquent équivalente à une cérémonie sacrificielle sanglante. Selon les traditions orientales, *Le Cantique des Cantiques* s'apparente aux chants d'amour nuptiaux. Ce poème sacré et universel s'intéresse à la rencontre amoureuse ainsi qu'à la beauté et à la sensualité des corps. Exaltés, les corps s'étreignent et c'est à cet instant précis que « tout bascule dans une autre dimension où tout ce qui pourrait faire tache disparaît »[26]. L'érotisme, corrélé à l'amour, amuït toutes les impuretés. Tel est le torrent de la force du désir. Un tel transport charnel se voit transfiguré en sexualité paroxystique similaire à la mort, laquelle peut déclencher un retournement. La sexualité est donc intrinsèquement liée à la spiritualité car elle engendre la mort du moi. Elle est le levier d'une transformation de l'être et permet de s'ouvrir à l'autre. C'est la plénitude de l'amour et la violence de la sexualité générées par un coup de foudre qui peut devenir maladif si l'être aimé disparaît et entraîner la mort symbolique de l'amant. À la fois enchantement et lumière dans l'obscurité, l'amour entre deux individus est d'autant plus violent quand il est interdit ou adultérin.

C'est précisément ce qu'il se passe, d'une part, dans *Phèdre* de Jean Racine. Avant d'en informer son père, Hippolyte s'adresse ainsi à Théramène quant à son amour (réciproque) pour Aricie : « Et lui [son père : Thésée] dire un amour qu'il peut vouloir ébranler / Mais que tout son pouvoir ne saurait ébranler »[27].

Il en est de même, d'autre part, dans *Partage de midi* de Paul Claudel (Acte II, Scène 2) :

Ysé :
Il faut que cet homme que l'on appelle mon mari

[25] Paul Claudel, *op. cit.*, p. 89-90.
[26] Christiane Fonseca, *op. cit*.
[27] Jean Racine, réplique d'Hippolyte à Théramène, *Phèdre*, Acte III, Scène 6, v. 999-1000. Anne Régent et Laurent Susini, *op. cit.*, p. 88.
[Nous ajoutons cette référence].

et que je hais
Ne reste point ici, et que tu l'envoies ailleurs,
Et que m'importe qu'il meure, et tant mieux
parce que nous serons l'un à l'autre.
Mesa : Mais cela ne serait pas bien.
Ysé :
Bien ? Et qu'est-ce qui est bien ou mal que ce
qui nous empêche ou nous permet de nous aimer ?
Mesa :
Je crois que lui-même
Désire aller dans ce pays dont je lui ai parlé.
Ysé :
Il te demandera de rester ici
Mais il ne faut pas le lui permettre et il sera bien
forcé de faire ce que tu veux
Et il faut l'envoyer ailleurs, que je ne le voie plus !
Et qu'il meure s'il veut ! Tant mieux s'il meurt !
Je ne connais plus cet homme[28] !

Dans son poème-commentaire *Paul Claudel interroge le Cantique des Cantiques*[29], Paul Claudel transcrit une phrase mélodique et remarque que la langue française n'a sans doute pas privilégié fortuitement le mot « passion » pour désigner à la fois la passion christique et la passion amoureuse[30]. Dans le théâtre claudélien, la femme assure le rôle du texte sacré. L'assimilation imaginaire de la funeste destinée des amants au sacrifice pascal permet de revisiter le mythe de la transfiguration mortifère des amants, lesquels semblent réciproquement corrélés aux saintes espèces et aux « animaux spirituels » dans le cadre du sacrifice eucharistique[31]. Éros (l'amour physique) peut dès lors aisément se transformer en Agapé (l'amour spirituel).

Conclusion

Les cinq critères épinglés tout au long de cet article nous ont ainsi aidée à démontrer qu'Hippolyte et Aricie, et Mesa et Ysé, peuvent être considérés comme

[28] Paul Claudel, *op. cit.*, p. 97.
[29] Antoinette Weber-Caflisch, « Du Cantique au *Cantique* par l'image », in : Michel Malicet, *Paul Claudel. 15, Claudel et le cantique des Cantiques*, Paris, Lettres modernes, 1989, p. 85-92.
[30] Claudia Jullien, *Paul Claudel interroge le Cantique des cantiques*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 144.
[31] Michel Autrand, « La Bouche dans le Commentaire claudélien du Cantique des Cantiques », in : Michel Malicet, *Paul Claudel. 15, Claudel et le cantique des Cantiques*, Paris, Lettres modernes, 1989, p. 145.

des figures archétypales modernes du *Cantique des Cantiques*. Le texte biblique précité s'apparente à un chant du cygne, de l'harmonie retrouvée, de l'expression du désir, de l'amour et de la mort « à l'étrange pouvoir de séduction »[32]. Centrée sur le duo d'amour, cette œuvre cherche à transmettre le désir de la musique ineffable. Une continuité s'établit ainsi entre l'image et les sons, sans avoir à passer par les mots et leur signification. *Le Cantique des Cantiques* peut donc être lu comme une composition musicale caractérisée par des *leimotive* et ses contrastes de notes et de timbres. C'est un cantique inédit, au charme sacré, antique, voire oriental que nous offrent Jean Racine et Paul Claudel. Au sein d'un paradis, beau et lumineux, où tout n'est que chant pur et « liquidité »[33], les amants idéalisés ne cessent de s'échanger leur rôle ; ce qui rend les structures de l'œuvre insaisissables car le désir surpasse le sens. Le sens inépuisable et toujours à définir, n'est-ce-pas là le propre de tout chef-d'œuvre ?

Marine DEREGNONCOURT
Doctorante à l'Université du Luxembourg
en cotutelle avec l'Université de Lorraine (Metz)

Bibliographie

* Claudel Paul, *Partage de midi*, Gérald Antoine (éd.), Paris, Gallimard, 2012.
* Fonseca Christiane, « L'amour dans le Cantique des cantiques et *L'Amant* », https://www.cairn.info/revue-cahiers-jungiens-de-psychanalyse-2004-1-page-63.htm (page consultée le 10 avril 2018).
* Fumaroli Marc, *Héros et orateurs : rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1996.
* Jullien Claudia, *Paul Claudel interroge le Cantique des cantiques*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.
* Malicet Michel, *Paul Claudel. 15, Claudel et le cantique des Cantiques*, Paris, Lettres modernes, 1989.
* Régent Anne et Susini Laurent, *Phèdre. Racine*, Paris, Larousse, coll. « Petits classiques », 2006.

[32] Claudia Jullien, *op. cit.*, p. 164.
[33] *Op. cit.*, p. 168.

PHÈDRE DE JEAN RACINE ET *PARTAGE DE MIDI* DE PAUL CLAUDEL. UN THÉÂTRE POÉTIQUE ENTRE PRÉSENCE ET ABSENCE (ENTRE VOIX PARLÉE ET SILENCE MUSICAL)

> *Des sons se détachent de la voix, entrent dans l'air, encerclent, assaillent, pénètrent le corps qui occupe cette part de l'air ; quoique invisibles, ils font un geste aussi bien que la main quand elle traverse l'air à la rencontre d'une autre main, et dans ce geste on peut lire l'alphabet entier du désir, le besoin du corps d'être arraché à soi, alors même qu'il demeure dans la sphère de son propre mouvement.*
> Paul Auster, *Les Espaces blancs*[1]

Introduction

En tant qu'intermédiaire entre le corps et le texte, la voix pose question dans *Phèdre* de Jean Racine et *Partage de midi* de Paul Claudel. En effet, au sein de ce corpus, le langage, né du silence et créé par les deux poètes dramaturges, s'écarte fortement du corps de l'interprète, lequel est, quant à lui, pourtant pleinement investi dans la représentation afin de faire ressentir aux spectateurs des émotions intenses telles que la passion monstrueuse, le déchirement, la haine ou la mort.

Dès lors, faut-il dire ou lire ces deux pièces de théâtre ? Autrement dit, faut-il s'en délecter comme d'une partition ou les faire résonner à l'orchestre ? L'effet de distance dont il est ici d'emblée question rend le théâtre racinien et claudélien « poétique », ce qui, selon Patrick Dandrey, n'est pas le cas de tous les théâtres. En effet, le langage dans le « théâtre poétique » n'est jamais transparent.

Ceci étant dit, qu'est-ce, précisément, que le « théâtre poétique » ? Nous est-il permis de le définir ? Quels en sont les enjeux et les implications ? Ces questions feront l'objet de la première partie de notre étude. Dans un second temps, nous nous focaliserons sur le corpus théâtral choisi, à savoir *Phèdre* de Jean Racine et *Partage de midi* de Paul Claudel quant à l'entrelacement, entre présence et absence, de la voix et du silence. La troisième et ultime partie de notre article sera davantage, quant à elle, une réflexion *méta*-poétique sur le théâtre.

[1] David Le Breton, *Du silence*, Paris, Métailié, 1997, p. 175.

1. « Un théâtre poétique » ? : définition, enjeux et implications

L'écriture théâtrale est poétique. Telle est la proposition préambulaire énoncée par Denis Guénoun, initiateur d'une rencontre autour du théâtre et de la poésie[2]. À l'instar de *Phèdre* de Jean Racine et de *Partage de midi* de Paul Claudel, les grands textes théâtraux sont des poèmes. La tragédie et le drame (héritier du genre tragique) allient l'écriture théâtrale à l'écriture poétique. Au théâtre, le poème constitue le dire inaugural. Pourquoi le poème se dit-il à voix haute ? Pourquoi le poème se donne-t-il à voir et à entendre dans cet espace singulier de monstration qu'est le théâtre ? Pourquoi le théâtre, pour se définir en tant que tel, fait-il appel et sollicite-t-il le poème ? Pourquoi le poème est-il autant désiré par le théâtre et inversement, qu'est-ce-qui est théâtral dans le poème ? Précisons que *Phèdre* de Jean Racine et *Partage de midi* de Paul Claudel sont, avant toute chose, des pièces de théâtre qui interrogent le langage par le prisme de l'invisible et du silence ; silence de « ceux qui savent », autrement dit, des « avertis ». Comment, dès lors, interpréter ce paradoxe aux effets significatifs ? En d'autres termes, comment le théâtre peut-il donner d'autant plus à voir qu'il parvient à se taire pour mieux instruire[3] ?

Selon Denis Guénoun, le théâtre ne veut rien et n'est rien[4]. L'essence du théâtre est le poème. Autrement dit, le théâtre est le mouvement qui vise à exposer le poème. De ce constat liminaire découlent des propositions secondaires. Si le théâtre expose le poème et vise à l'exposition poétique, pourquoi le poème désire-t-il le théâtre ? En d'autres termes, quelle est la force proprement scénique de la poésie verbale ? Comment et pourquoi le dire poétique fait-il théâtre ? Pour tenter de répondre à ces questions, il y a lieu de se focaliser sur l'hypotypose. Cette figure de rhétorique et de pensée décrit une chose d'une manière si intense qu'elle apparaît animée et pleinement vivante aux yeux des spectateurs. Le théâtre prend véritablement au mot l'hypotypose. Ce désir poétique de (re)présenter une *opsis* (une « mise en scène ») sans lequel le poème n'existe vraisemblablement pas, le théâtre le prend pleinement en charge. Comment le théâtre défie-t-il l'hypotypose, intimement liée au poème ? Il ne suffit sans doute pas de mettre scéniquement en exergue le dire pour que cela s'apparente à un acte théâtral. Par le théâtre, le poème est mis en action(s) et en *dramata*. La parole théâtrale est *performative*. En d'autres

[2] Denis Guénoun, « Théâtre et poésie : Propositions », https://www.fabula.org/atelier.php?Theatre_et_poesie_Propositions (page consultée le 14 juin 2019).
[3] Adèle Van Reeth, « Racine 4/4: Phèdre », https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/racine-44-phedre (page consultée le 14 juin 2019).
[4] Denis Guénoun, « Théâtre et poésie : Propositions », https://www.fabula.org/atelier.php?Theatre_et_poesie_Propositions (page consultée le 14 juin 2019).

termes, au théâtre, il suffit de prendre la parole pour déclencher l'action. Si, en tant que poème scénique, le poème est dit sur scène, il ne relève pas de l'incarnation. S'incarne ce qui, par définition, n'est pas physique pour, *in fine*, le devenir. *A contrario*, le poème, uniquement parlé ou silencieusement pensé, est bel et bien physique. De l'audible au visible, du pensé à l'*opsis* et au spectacle, il y a un transport et un transfert du mode verbal ou pensé au mode physique et visuel. Quand le visible devient poétique et se donne à lire et à voir comme poème – poème physique, visuel et scénique –, une métaphore physique et un transfert matériel adviennent de corps à corps sur scène. Dans un corps montré, la métaphore scénique donne précisément à voir un autre corps qui physiquement le travaille. Les métaphores scéniques font ou s'apparentent à une poésie matérielle. C'est précisément au statut actorial d'habiter un tel acte. L'acteur qui joue est à la fois l'acte poétique et la métaphore scénique. Nous reviendrons sur ce phénomène d'*incarnaction*[5].

2. Le (non-)dit : la voix *pour* / *contre* le silence ?

En 1677, face au succès triomphal de l'opéra, qualifié de « tragédie lyrique » ou de « tragédie mise en musique »[6], Jean Racine ressent vraisemblablement le besoin de rédiger *Phèdre* avant de se terrer dans le silence[7]. Il en va semblablement de Paul Claudel. En effet, en 1905, pris d'un amour passionnel pour Rosalie Vetch, il écrit *Partage de midi* et ne tolère la représentation d'une nouvelle version de ce drame – qu'il a lui-même modifiée – qu'en 1948, à la demande de son ami, le metteur en scène Jean-Louis Barrault[8]. Jean Racine et Paul Claudel

[5] Patrick Dandrey, « La Voix d'un texte : Racine », https://savoirs.ens.fr/expose.php?id=2217 (page consultée le 14 juin 2019).

[6] Quand Jean Racine rédige *Phèdre* en 1677, la « Querelle des Anciens et des Modernes » fait rage. Un des enjeux de cette querelle est l'opéra, art moderne et tragédie entièrement chantée que les Modernes assimilent à la tragédie grecque. Toutes deux sont caractérisées par le chant et la danse. Jean Racine entend réaffirmer la supériorité de la tragédie parlée sur la tragédie lyrique. Avec son ami Nicolas Boileau, Jean Racine est davantage partisan des Anciens. Autrement dit, tous deux défendent l'idée selon laquelle la création artistique nécessite obligatoirement d'imiter les Anciens. Dans ce cadre, *Phèdre* sert à réaffirmer les valeurs morales tragiques. L'art tragique cherche à exprimer, de manière réglée, le dérèglement. La violence passionnelle tend à devenir davantage verbale et à s'apparenter à un affrontement psychologique.

[7] À la demande de Madame de Maintenon, Jean Racine, désormais historiographe du roi Louis XIV, revient sur le devant de la scène théâtrale pour créer *Esther* et *Athalie* à destination des demoiselles de Saint-Cyr.

[8] Au cœur de la « querelle du vers libre », Paul Claudel va, aux côtés de Stéphane Mallarmé, s'opposer à René Ghil, partisan de l'instrumentalisation du verbe. D'une part, Paul Claudel entend dé-référentialiser le langage par des répétitions ou des différences et revenir ainsi aux fondamentaux du signe. Entre 1880 et 1935, par la prégnance du modèle musical, les artistes comprennent que les arts peuvent se passer de mots. D'autre part, dans *Partage*

décrivent « une saison en enfer de la passion comme une illumination poétique et visionnaire »[9]. Jean Racine est le précurseur de l'inconscient, duquel Paul Claudel va être grandement imprégné. Ces deux dramaturges réussissent pleinement à exprimer le désordre des passions et à créer une complexité à partir d'une relative simplicité. *Partage de midi* présente la situation conjugale stéréotypée suivante : la femme, le mari, l'ancien amant, le nouvel amour-amant et remet ainsi en cause les conventions sociales en vigueur à la fin du XIX[e] siècle. Dans le même ordre d'idées, *Phèdre* allie deux sujets :

1) Par quiproquo fatal, un père condamne à mort son fils et finit par le regretter : Thésée, Hippolyte et le monstre.

2) Une belle-mère convoite de façon incestueuse son beau-fils. Plutôt que de dénoncer son propre amour, elle s'arrange pour faire accuser Hippolyte.

Jean Racine parvient à conjuguer ces deux thèmes par l'intervention du personnage d'Aricie. Cette jeune femme est, d'une part (réciproquement), passionnément aimée par Hippolyte, ce qui va provoquer la jalousie de Phèdre. D'autre part, Aricie est aussi et surtout l'ennemie de Thésée, le père d'Hippolyte. Tout l'enjeu de la tragédie réside dans le retour de la figure paternelle. Au vers 827, soit à la moitié de la tragédie, Thésée revient. Il y a donc un avant et un après ce retour inopiné. Auparavant, à l'annonce de la mort de Thésée, au cours de l'acte II, Hippolyte se déclare malgré lui à Aricie et, de la même manière, Phèdre se déclare malgré elle à Hippolyte. Thésée ne pèse désormais plus sur ce langage passionnel qui n'aurait pas dû être exprimé. Les scènes raciniennes d'aveu et les scènes claudéliennes de rencontre – au sens fort du terme, en ce qu'elle révèle quelque chose à soi-même et déjoue les attentes –, passent, entre présence et absence, de la voix au silence. Comment le silence « musical » alterne-t-il spécifiquement avec la voix parlée ? Pourquoi nous est-il permis d'affirmer que ces deux pièces de théâtre se construisent comme un opéra syllabé, à défaut d'être chanté ? Comment et où situer la passion née d'un seul regard ?

Le regard dont il est ici question se veut intense et vise inlassablement la totalité de l'être. Or, le regard ne peut jamais être plein, car l'objet perçu, à savoir l'être convoité, ne cesse de se dérober. Le regard est ainsi voué à l'insatisfaction et à l'inassouvissement. Derrière ce que l'on voit, il y a ce que l'on entrevoit et ce que l'on ne voit pas, autrement dit, l'inconscient. « Voir » peut désigner le savoir et la connaissance précise des vérités temporelles et spirituelles. Ce verbe peut aussi – et tel est le cas ici – renvoyer à un élan affectif inopiné, à la convoitise amoureuse, à

---

de midi, le dramaturge entend insister sur la puissance imageante de l'autre, autrement dit réintégrer, à l'intérieur des mots, la puissance évocatrice des images, des illustrations et des monstrations d'affectivité desquelles la musique rend compte au sein de l'opéra ou de la symphonie.

[9] Tels sont les mots de Patrick Dandrey.
Patrick Dandrey, « La Voix d'un texte : Racine »,
https://savoirs.ens.fr/expose.php?id=2217 (page consultée le 14 juin 2019).

la présence de l'être désiré et à la prescience d'une funeste fin (punition et malédiction divine). Ce verbe oscille donc entre présence et absence vis-à-vis du silence, entre clarté et obscurité, savoir et aveuglement.

Les protagonistes raciniens et claudéliens sont « profonds ». Même s'ils ne sont pas entièrement visibles, ces personnages sont, en revanche, caractérisés à la fois par l'outrance et le manque. Le regard convoite et fait souffrir. Les scènes s'apparentent à des entrevues au cours desquelles les personnages s'adressent l'un à l'autre et s'entre-regardent. Ces regards sont autant synonyme d'étreinte que de blessure et peuvent troubler les âmes. Les contraires s'attirent. La poésie témoigne de ce paradoxe et de cette alliance entre pureté et monstruosité. La parole parlée fait ainsi place au langage silencieux de l'œil et au pouvoir signifiant du corps. Dans sa violence possessive, l'acte de voir contribue à la magie de ces deux textes théâtraux. L'œil du lecteur se voit introduit au cœur d'un échange silencieux de regards. Par conséquent, ce n'est pas la scène qui est mise en exergue mais bel et bien un arrière-pays qui existe uniquement pour et par la vue et se situe au-delà des mots. Les amants raciniens et claudéliens se sont tout d'abord vus pour ensuite s'aimer et/ou se haïr et leur discours ne cesse de s'axer sur le regard. En effet, ils brûlent de « se revoir », désirent se voir tout en étant parfaitement conscients qu'ils ne se verront peut-être plus. C'est ainsi qu'ils sont confrontés à la logique de la répétition qui peut devenir révélation, au perpétuel recommencement et à l'espoir menacé. Leur histoire d'amour n'en finit pas de finir et leur bonheur est synonyme d'agonie. Ils se laissent guider par la passion avec lassitude et cette pesante fatigue devient l'arme inédite de l'amour. Un mot ou un silence fatal et funeste fait tout basculer. Étant donné que les personnages préfèrent s'éviter, quand ils se retrouvent face à face l'un de l'autre, ils ne peuvent s'empêcher de se parler, beaucoup pour ne rien dire. Les protagonistes souhaitent en fait paradoxalement revivre pour la première fois cette passion née d'un regard.

La parole existe pour accompagner voire prolonger le regard et paraît être l'intermédiaire entre le premier et l'ultime regard sur un être inter(-)dit duquel l'image s'éclaire sur fond d'obscurité. C'est dans cet entre-deux qu'adviennent les modulations du chant racinien et claudélien. L'être se chante uniquement dans le mouvement qui le porte au regard ou le prive de voir. La puissance du regard demeure pleinement intégrée à l'intérieur du vers – l'alexandrin pour l'un et le vers libre pour l'autre – et crée une ligne horizontale sur laquelle s'amuït la parole. C'est pourtant là que triomphe pleinement cette parole, car elle existe dans ce qui semble l'exclure, en d'autres termes le silence, l'espace et les lignes de force affectives.

Chez Jean Racine et Paul Claudel, amour rime avec fatalité. « L'amour convie le lyrisme à remodeler indéfiniment le langage, à mettre en cause les règles et les formes, à s'aventurer vers les territoires de la musique et du silence »[10]. Seul l'amour confère un sens à la solitude et au silence. Le silence ne s'apparente alors

[10] Jean-Michel Maulpoix, *La voix d'Orphée*, Paris, José Corti, 1989, p. 121.

pas tant à un déficit de parole qu'à une présence amoureuse liée au mystère, à la communion avec le sacré et avec les profondeurs de l'être. Ce silence est avant tout intérieur et incite à l'écoute. À défaut de le posséder, nous accueillons le silence amoureux, non seulement par l'audition, mais aussi par la respiration, la conscience et la posture corporelle. La passion, née d'un seul regard, est vécue comme une altération, une intrusion et une altérité de soi. Les deux dramaturges décrivent le for intérieur et l'émergence du désir ; ce qui, par définition, ne se nomme pas et est *ineffable*. Ces deux auteurs expriment l'effroi et la fureur dans l'intimité au travers d'images labyrinthiques, de noms de divinités, de fables mythologiques ou bibliques. Le désir est une maladie qui saisit l'individu, lequel n'est alors plus lui-même. L'ordinaire du désir devient ainsi *extra-ordinaire* par le langage. L'amour paraît à la jonction entre le corps et l'âme égarée. Les protagonistes de ces deux pièces de théâtre parlent beaucoup, mais ne disent rien. Ils sont « incapables de langage »[11]. Ils ne parviennent pas à se parler simplement et posément. Ils ne savent pas ce qu'ils ressentent. Par conséquent, nous sommes dans la maïeutique pure et incessante.

Dans le cadre de cet article, *Phèdre* de Jean Racine fait l'objet d'une analyse *méta*théâtrale, autrement dit d'une lecture (auto)réflexive du langage tragique. Le statut théâtral de cette tragédie est ambigu. Tout d'abord, même si la voix atteste conventionnellement de la présence physique des acteurs, les protagonistes raciniens refusent d'apparaître sur scène. Ensuite, ils se complaisent dans un mutisme assumé. Comment un protagoniste théâtral peut-il sciemment se dérober au regard des autres ? Pourquoi refuse-t-il de s'exprimer ? Pour quelle raison le silence fait-il de la parole tragique une « non-parole » ? Les protagonistes raciniens se trouvent en fait sur une scène précédant la 'vraie' scène : un *no man's land* théâtral. Le non-scénique semble être la scène sur laquelle se déroule l'action.

Si *Phèdre* atteste d'une représentation, elle apparaît sous forme d'énoncés performatifs, dans lesquels l'espace scénique ne possède plus d'autre référant que les va-et-vient et chassés-croisés des personnages. En effet, les répliques des comédiens sont centrées sur leur entrée et leur sortie de scène. Dès lors, le spectacle se fissure à travers des visions intermittentes et l'apparition et la disparition des protagonistes, lesquels ne parviennent pas à rester longtemps ensemble, n'arrivent à s'exprimer qu'à travers deux portes et leurs rencontres se font en coulisses. En atteste le rendez-vous manqué et furtif d'Hippolyte et Aricie. Quant à Thésée, il est, jusqu'au vers 827, le centre manquant des discours des personnages. Par conséquent, l'existence des protagonistes demeure fantomatique.

En ce qui concerne *Partage de midi*, cette œuvre paraît esquisser un imaginaire de la diction spécifique. En effet, cette œuvre réinvente la différenciation entre le parlé et le chanté et tente ainsi d'élaborer sa propre poétique. Pour rédiger

[11] Propos de Patrick Dandrey :
Adèle Van Reeth, « Racine 4/4: Phèdre », https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/racine-44-phedre (page consultée le 14 juin 2019).

cette pièce de théâtre, Paul Claudel s'est basé sur *Tristan et Isolde* de Richard Wagner. D'un point de vue narratologique, il s'agit, dans l'un et l'autre cas, d'un amour absolu. Ce désir d'amour total, d'osmose, de fusion et de dépassement de l'individualisme toi/moi, lequel génère inévitablement la mort, est formulé dans le cimetière d'Hong Kong. Le sentiment amoureux vise à rechercher l'unité et la compréhension totale de l'autre. L'amour fait donc fi de l'individuation, échappe aux contraintes sociales et aux limites corporelles, physiques et se réalise uniquement dans la mort.

Paul Claudel se distancie du grand Tout (*Gesamtkunstwerk*) caractéristique de la métaphysique wagnérienne. Ysé, l'héroïne claudélienne, oppose le corps à l'âme. La fusion des « âmes » introduit une coupure binaire au sein du sujet humain. L'âme immatérielle de cette jeune femme permet la relation intensément érotique à l'autre. Le corps demeure un lieu d'opacité, d'interaction, de désir et de souffrance. En atteste le statut corporel ambigu et équivoque de Mesa à la fin du drame. La scène théâtrale devient un espace au-delà de la mort, un « entre-deux » qui scelle l'union entre deux âmes incarnées et douées de parole. Le mode d'expression choisi pour témoigner de cette incertitude est la musique (dépourvue de partition). Bien qu'il ne renseigne pas sur la manière de prononcer les vers de *Partage de midi*, Paul Claudel accorde en revanche une grande importance au ton. Les personnages « déclament » ou « récitent ». « Réciter » revient à s'effacer devant l'énonciation et à refuser d'être énonciateur. Il en va de même pour « déclamer » à la différence près que ce verbe est emphatique et insiste sur la spectacularité de la parole. Par conséquent, le texte de *Partage de midi* oppose lui aussi la voix au silence. Au premier acte, Mesa dit à Ysé qu'il s'est tenu devant Dieu comme un homme désireux de tout donner mais dépourvu de parole. Il s'agit bien là de la capacité d'audition et non de la parole. Mesa établit ainsi une « théorie langagière et sonore ». Le son s'oppose au silence et est un des médiateurs entre le logos et le caractère concret du monde. La surdité, le silence, l'altérité et la non-réponse sont autant d'épreuves fondamentales et nécessaires pour atteindre l'amour et la rédemption. Passer par le silence, la déréliction et la mort permet au « je » de s'éprouver en tant que « je », en symbiose avec une instance divine de laquelle il tire son existence. Le silence et la surdité deviennent alors une écoute excessivement forte. Ce n'est plus un gouffre mais une présence. Comme vu précédemment, l'amour génère ce silence et cette intériorisation de la parole, laquelle progressivement se résorbe au sein du silence créateur de Dieu.

3. Entre présence et absence de la voix et du silence : réflexion *méta*-poétique sur le théâtre

Au XVII^e^ siècle, représenter est un verbe lié à l'*imitatio* qui cherche à reproduire une image ou l'héritage d'une tradition textuelle. Or, dans le théâtre racinien, tout se déroule comme si les protagonistes refusaient de revêtir leur *personae dramatis*, autrement dit, leur rôle et de réactualiser scéniquement des *exempla*,

c'est-à-dire des données mythiques octroyées par la tradition. *Phèdre* remet ainsi en question la flamboyance caractéristique de la scénographie baroque. Les personnages paraissent, non seulement refuser d'assumer leur rôle, mais apprécient aussi de le pervertir ou plus précisément de l'éluder. En atteste l'aveu fantasmatique de Phèdre à Hippolyte (Acte II, Scène 5) dans lequel la reine athénienne substitue le fils au père[12]. Soudain, la stratégie de l'énonciation change la scène du mythe et l'oblitère en tant que scène et mythe amoureux. Ce travestissement des rôles interroge le changement épistémologique de la notion même de littérature, lequel met en exergue l'autonomie lyrique de la voix. Cette « nouvelle rhétorique » est inversée, fait et défait le discours et se conçoit autant *pro* que *contra* la rhétorique. En définitive, *Phèdre* est une tragédie du langage. La monstruosité opératique sert à révéler le cas-limite du langage où le non-figurable peut, par l'aveuglement des mots, être donné à voir.

Quant à la représentation de *Partage de midi*, elle pose directement la question sonore de la voix et de la façon dont un individu va, avec sa voix et son physique, prononcer les mots. Le « sonore » peut donc parfaitement prolonger la parole. Toutefois, cette « parole » doit renfermer l'idée d'une articulation entre le (dis)continu, le son et le silence, le mot et le corps, le sublime et le trivial. Incarner pareille tension à travers une parole unifiée est à recréer sans cesse au cours d'une nouvelle mise en scène. En cherchant désespérément à se taire et à (se) fuir, les personnages raciniens et claudéliens mettent, *in fine*, au jour l'ambivalence du terme « représentation » et emblématisent le vertige de l'image fallacieuse[13]. Un acteur n'existe que dans l'écart et il entend entrer en altérité. Pour ce faire, il accepte d'endosser la personnalité d'un rôle et de devenir, le temps d'une représentation, quelqu'un d'autre qui n'est pourtant pas tout à fait « autre ».

Phèdre et *Partage de midi* sont deux textes extrêmement charnels. À la question initiale : « faut-il lire ou dire ces pièces de théâtre ? », une seule réponse ne peut suffire, car vouloir les lire, c'est désirer les dire, et vice versa, tant ce sont des textes de chair. Nous nous retrouvons ainsi devant une interface langage et personnage qui fait qu'un comédien, interprète de ces textes, ignore s'il exprime une émotion ou si le langage se joue de lui, car le langage se joue des interprètes. Tel est vraisemblablement le mystère du « théâtre poétique », lequel se veut autant une poésie représentée qu'une une représentation de poème.

Conclusion

Qu'est-ce précisément que le « théâtre poétique » ? Peut-on le définir ? Quels en sont les enjeux et les implications ? Ces questions ont fait l'objet de la

[12] Bénédicte Louvat-Molozay et Anne Piéjus. « La petite musique de Jean Racine. À la recherche de la musicalité du texte racinien », *XVII^e siècle* 189 (1995), p. 768.

[13] Propos de Patrick Dandrey :
Adèle Van Reeth, « Racine 4/4: Phèdre », https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/racine-44-phedre (page consultée le 14 juin 2019).

première partie de notre étude. Nous avons vu que le théâtre et la poésie sont intimement liés. Au théâtre, le poème est le dire inaugural. Or, comme nous avons tenté de le démontrer dans la deuxième partie de notre article, ce constat ne va pas de soi. En effet, *Phèdre* de Jean Racine et *Partage de midi* de Paul Claudel questionnent, entre présence et absence, le langage par le prisme de l'invisible et du silence face au désir innommé. Le langage rend donc *extra-ordinaire* l'ordinaire du désir. Dans le troisième temps de notre étude, nous nous nous sommes axée sur l'entrelacement entre la voix et le silence au sein de notre corpus théâtral et nous avons, *in fine*, réfléchi *méta*-poétiquement sur le théâtre. Nous nous sommes ainsi rendu compte que la voix et le silence s'avèrent des concepts opératoires pour interroger la notion même de « représentation » théâtrale et d'image fallacieuse, à travers laquelle, par le plus grand des détours, il nous est permis de retrouver une part de vérité.

Marine DEREGNONCOURT
Doctorante à l'Université du Luxembourg
en cotutelle avec l'Université de Lorraine (Metz)

Bibliographie

* Anger Violaine, « L'opposition parlé – chanté dans *Partage de midi* de Paul Claudel », *Les Interactions entre musique et théâtre*, 2011, p. 10-25.
* Bloch-Lainé Virginie, « Jean Racine, le caméléon (1639-1699) », https://www.franceculture.fr/emissions/une-vie-une-oeuvre/jean-racine-le-cameleon-1639-1699 (page consultée le 14 juin 2019).
* Dandrey Patrick, « La Voix d'un texte : Racine », https://savoirs.ens.fr/expose.php?id=2217 (page consultée le 14 juin 2019).
* Guénoun Denis, « Théâtre et poésie : Propositions », https://www.fabula.org/atelier.php?Theatre_et_poesie_Propositions (page consultée le 14 juin 2019).
* Harel Simon, « La voix chantée du silence », *Protée* 28, 2 (2000), p. 17-24.
* Kaës Emmanuelle, *Paul Claudel et la langue*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
* Le Breton David,
Du silence, Paris, Métailié, 1997.
Éclats de voix : une anthropologie des voix, Paris, Métailié, 2003.
* Locatelli Aude, *Littérature et musique au XX^e^ siècle*, Paris, PUF, 2001.
* Louvat-Molozay Bénédicte et Anne Piéjus, « La petite musique de Jean Racine. À la recherche de la musicalité du texte racinien », *XVIIX^e^ siècle* 189 (1995), p. 763-768.
* Maulpoix Jean-Michel, *La voix d'Orphée*, Paris, José Corti, 1989.
* Morel Renée, « Narcisse mortifié et mortifère : le regard chez Racine », *The French review* 64, 6 (1991), p. 921-933.
* Plourde Michel, *Claudel. Une musique du silence*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 1970.
* Pot Olivier, « Phèdre ou le suicide de la tragédie », *Travaux de littérature VI*, 1993, p. 159-172.
* Rykner Arnaud, *Paroles perdues : faillite du langage et représentation*, Paris, Corti, 2000.
* Starobinski Jean, *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, 1999.
* Van Reeth Adèle, « Racine 4/4: Phèdre », https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/racine-44-phedre (page consultée le 14 juin 2019).

HÉROS « DÉMONIQUES » DANS LE THÉÂTRE DE GOETHE

Goethe a toujours été fasciné par les personnalités charismatiques. Influencé par le culte du *Sturm und Drang* pour le génie, il croit discerner dans ce genre d'individualité une supériorité, voire une élection. C'est pourquoi il en peuple ses romans et son théâtre : Götz von Berlichingen, Clavigo, Faust mais aussi Werther ou Edouard et Odile dans *Les Affinités électives* appartiennent à cette catégorie humaine. Deux pièces, *Egmont* (1788) et *Le Grand Cophte* (1791) sont à cet égard particulièrement éclairantes. Egmont constitue sans nul doute le prototype du héros détenteur de présence magnétique. S'inspirant d'une figure historique célèbre, celle d'un noble hollandais qui vécut au XVI^e^ siècle, alors que les Pays-Bas se trouvaient sous domination espagnole, Goethe rend hommage à ses efforts pour préserver l'indépendance de son pays et surtout au sacrifice qu'il a fait de sa vie, puisqu'il a finalement été exécuté.

Avec *Le Grand Cophte*, écrit quelques années plus tard, il met en scène un tout autre genre de personnage car, s'il se réfère encore une fois à une figure historique, celle-ci est beaucoup moins prestigieuse. Il s'agit de Cagliostro, charlatan notoire qui, à la veille de la Révolution française, conquit les faveurs de certains cercles de la noblesse française, en leur faisant croire qu'il détenait une haute sagesse, en particulier le secret de l'immortalité. Plus précisément, le dramaturge s'inspire de l'affaire du collier de la reine, dont il reprend l'intrigue essentielle, celle d'un bijou précieux dont veut s'emparer une aventurière, appelée la Marquise, à travers laquelle il est aisé de deviner la figure historique de la comtesse de La Motte, soi-disant descendante d'un fils naturel d'Henri II. Pour accomplir son larcin, la Marquise désire utiliser comme intermédiaire un ecclésiastique, désigné par son titre, le Chanoine, qui, comme son modèle, le prince de Rohan épris de Marie-Antoinette, aime une femme inaccessible, l'épouse du prince régnant, et qui, comme le prince de Rohan, pense rentrer en grâce à la cour, en fournissant le joyau à la Princesse.

Au milieu de ce jeu de dupes, Cagliostro, prénommé dans la pièce le Comte Rostro, occupe une position centrale. Être trouble et ambigu, c'est lui qui, par son emprise sur les esprits et ses capacités de dissimulation, abuse le Chanoine et permet donc la réussite de la malversation. Il se fait passer pour un sage d'Égypte, doué de pouvoirs de voyance, le Grand Cophte, dont il met en scène l'apparition au cours d'un épisode initiatique grand-guignolesque avec ballets, déguisements et fausse magie à l'aide d'un médium, une personne appelée la Nièce, car elle est apparentée à la Marquise et a été dûment chapitrée par celle-ci pour bien tenir son rôle.

Si Egmont et Cagliostro, respectivement héros et escroc, semblent donc, de prime abord, ne rien posséder en commun, ils se rejoignent pourtant sur un point : leur présence, leur personnalité hors-norme, leur autorité sur la foule, ce qui ex-

plique l'intérêt que leur a porté Goethe. Il convient donc de se pencher sur la conception du charisme défendue par l'écrivain et de s'interroger sur les diverses formes que peut prendre une telle qualité à travers deux individualités aussi antithétiques.

I. Charisme ou démonisme

Le terme charisme dans son acception moderne de séduction, faculté de plaire, n'était pas usité à l'époque de Goethe, même si la réalité qu'il recouvre existait. C'est pourquoi, pour la désigner, l'écrivain emploie un autre terme, celui de « das Dämonische » que l'on peut traduire par « l'élément démonique », probablement en écho au « daimôn » socratique, signifiant « génie particulier », « divinité intérieure »[1] inspirant à l'individu son comportement, se manifestant en lui sous forme d'énergie vitale, de dynamisme, de joie de vivre. Il s'agit là d'une qualité irrationnelle, indéfinissable, impondérable, que l'on sent, qui ne s'explique pas, mais qui constitue l'essence même du tempérament et lui confère tout son charme. Pour Goethe, l'élément « démonique » peut se manifester dans la nature et surtout chez les animaux. Dans ces conditions, l'intelligence serait plutôt une entrave, car elle a tendance à empêcher la spontanéité et donc à refouler ce « daimôn » intérieur.

Dans ses mémoires, *Poésie et vérité*, l'écrivain définit ainsi les hommes qui en sont doués :

> Mais cet élément « démonique » paraît surtout redoutable quand il prédomine chez un homme. Pendant le cours de ma vie, j'en ai pu observer plusieurs soit de près, soit de loin. Ce ne sont pas toujours les hommes les plus remarquables ou par l'esprit ou par les talents ; rarement ils se recommandent par la bonté du cœur, mais une force prodigieuse se dégage d'eux, et ils exercent un empire incroyable sur toutes les créatures, même sur les éléments, et qui sait jusqu'où peut s'étendre une semblable action ? Toutes les forces morales réunies ne peuvent rien contre eux. C'est en vain que les gens éclairés veulent les rendre suspects comme trompés ou trompeurs : la masse est attirée par eux[2].

[1] *Cf.* dictionnaire Larousse

[2] Johann Wolfgang von Goethe, *Werke X. Aus meinem Leben, Dichtung und Wahrheit*, Hambourg, Christian Wegner Verlag, 1966, p. 177 (Traduction française : *Poésie et vérité. Souvenirs de ma vie*, traduit de l'allemand par Pierre du Colombier, Paris, Aubier, 1941, p. 494.) : « Am furchtbarsten aber erscheint dieses Dämonische, wenn es in irgend einem Menschen überwiegend hervortritt. Während meines Lebensganges habe ich mehrere teils in der Nähe, teils in der Ferne beobachten können. Es sind nicht immer die vorzüglichsten Menschen, weder an Geist noch an Talenten, selten durch Herzensgüte sich empfehlend; aber eine ungeheure Kraft geht von ihnen aus, und sie üben eine unglaubliche Gewalt über

L'homme « démonique » n'est pas toujours bon et intelligent, mais il possède un magnétisme qui lui fait gagner les cœurs. Goethe illustre sa conception dans le personnage d'Egmont, au sujet duquel il affirme : « Je lui avais donné une joie de vivre démesurée, une confiance illimitée en lui-même, le don d'attirer tous les hommes (*attrativa*) et ainsi la faveur du peuple[3]… » Il défend là une vision positive du héros charismatique, conquérant, grâce à ses qualités humaines, l'estime de tous, comme cela ressort d'une déclaration d'un partisan d'Egmont :

> Pourquoi est-ce que tout le monde est entiché du Comte Egmont ? […] C'est parce qu'on lit sur son visage qu'il nous veut du bien. C'est parce que son regard exprime l'allégresse, la franchise et le bon vouloir. C'est parce qu'il ne possède rien qu'il ne soit prêt à partager avec l'indigent et même avec celui qui est à l'aise[4].

Le dramaturge campe un héros populaire en raison d'un rayonnement qui émane de sa personnalité et se traduit par la bonhomie, la générosité et la proximité avec les inférieurs. Egmont fait l'objet d'une adulation générale qui s'exprime par des acclamations : « Hourrah ! Hourrah ! Pour le grand Egmont ! Vivat ! Et encore Vivat[5] ! » Chef de guerre, prince influent, il jouit de l'adhésion que peut susciter un homme public, point de mire de l'attention.

Si le Comte Rostro n'occupe aucunement une position comparable, il exerce cependant aussi un fort ascendant sur autrui. Il est le grand maître révéré par tous, comme en témoignent les louanges qui fusent lorsqu'il paraît :

> LES HOMMES : Quelle majesté !
> LES DAMES : Quelle puissance !
> LES HOMMES : Quelle voix !
> LES DAMES : Quel homme[6] !

---

alle Geschöpfe, ja sogar über die Elemente, und wer kann sagen, wie weit sich eine solche Wirkung erstrecken wird? Alle vereinten sittlichen Kräfte vermögen nichts gegen sie; vergebens, daß der hellere Teil der Menschen sie als Betrogene oder als Betrüger verdächtig machen will, die Masse wird von ihnen angezogen ».

[3] *Ibid*., p. 176 : « [...] ich [...] gab [...] ihm die ungemeßne Lebenslust, das grenzenlose Zutrauen zu sich selbst, die Gabe, alle Menschen an sich zu ziehn (attrattiva) und so die Gunst des Volks... »

[4] Johann Wolfgang von Goethe, *Egmont*, traduit et préfacé par Amédée Vullod, Paris, Aubier, 1980, acte I, p. 5 : « Warum ist alle Welt dem Grafen Egmont so hold? [...] Weil man ihm ansieht, daß er uns wohl will; weil ihm die Fröhlichkeit, das freie Leben, die gute Meinung aus den Augen sieht; weil er nichts besitzt, das er dem Dürftigen nicht mitteilte, auch dem, der's nicht bedarf ».

[5] *Ibid*., acte I, p. 6 : « Hoch! dem großen Egmont hoch! und abermal hoch! und abermal hoch! »

[6] Johann Wolfgang von Goethe, *Der Groß-Cophta*, in : *Sämmtliche Werke*. Vollständige Ausgabe in fünfzehn Bänden. Mit Einleitungen von Karl Goedeke, vierter Band, Stuttgart,

Ces exclamations, se succédant de manière anaphorique, révèlent un état de sidération, une absence de réflexion et un enthousiasme délirant chez ceux qui les poussent. Selon Gustave Le Bon, « le rôle des grands meneurs » est de « créer la foi, qu'il s'agisse de foi religieuse, de foi politique ou sociale, de foi en une œuvre, en un personnage, en une idée », car « doter l'homme d'une foi, c'est décupler sa force »[7]. Egmont et le Comte se ressemblent par leur capacité à s'imposer, leur présence qui captive toutes les attentions. Egmont galvanise ses troupes comme chef militaire, ce qui lui a permis de remporter la bataille de Gravelines, et il est celui vers qui le peuple hollandais se tourne pour le protéger des abus de la domination espagnole, tandis que Rostro parvient à faire croire ses adeptes en ses pouvoirs surnaturels. Toutefois, cette admiration ne signifie pas nécessairement que celui qui la suscite soit admirable. Comme le souligne Goethe, le charisme n'implique pas forcément le mérite, ni même le discernement. Quelque cent ans après lui, Gustave Le Bon trace un portrait très critique de telles individualités :

> Les meneurs ne sont pas le plus souvent des hommes de pensée, mais des hommes d'action. Ils sont peu clairvoyants, et ne pourraient l'être, la clairvoyance conduisant généralement au doute et à l'inaction. Ils se recrutent surtout parmi ces névrosés, ces excités, ces demi-aliénés qui côtoient les bords de la folie. Quelque absurde que puisse être l'idée qu'ils défendent ou le but qu'ils poursuivent, tout raisonnement s'émousse contre leur conviction. […] L'intensité de leur foi donne à leurs paroles une grande puissance suggestive. La multitude est toujours prête à écouter l'homme doué de volonté forte qui sait s'imposer à elle. Les hommes réunis en foule perdent toute volonté et se tournent d'instinct vers qui en possède une[8].

Le Bon met en valeur l'antinomie entre la raison, l'intelligence et la force de conviction qui, selon lui, relève chez le leader d'un fanatisme confinant à la démence, nécessaire pour suggestionner les masses et libérer leur irrationalité. Cette définition met en évidence l'ambiguïté de la personnalité charismatique.

II. Insouciance / esprit calculateur

En fait, la popularité est le seul élément qui rapproche Egmont du Comte. Par ailleurs, ils constituent les deux pôles antagonistes d'une même réalité, ce qui permet d'établir entre eux une série d'oppositions, découlant d'une incompatibilité fondamentale entre l'homme d'honneur et l'aventurier.

Cotta, 1881, p. 252 : « Die Männer. Welche Majestät!/Die Frauen. Welche Gewalt!/Die Männer. Welche Stimme!/ Die Frauen. Welch ein Mann! »

[7] Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, Paris, PUF, 2009, chapitre III, p. 70.

[8] *Ibid*., p. 69.

Si Egmont, être droit et intègre, possède un ascendant naturel sur ses semblables, il n'en joue pas pour les asservir. Sa séduction va de pair avec une certaine imprévoyance. Il est l'homme qui vit dans l'instant, sans se préoccuper de l'avenir. Son ardeur lui insuffle un courage démesuré et va provoquer sa mort, comme l'indique Goethe : « Il ne connaît aucun péril et s'aveugle sur le plus grand, qui s'approche de lui[9]. » C'est ce dont témoigne la scène bien connue de son entretien avec le prince d'Orange. Tandis que celui-ci l'engage à quitter Bruxelles et à se mettre à l'abri, car il soupçonne le duc d'Albe, représentant du pouvoir espagnol, de vouloir les arrêter, Egmont ne veut rien savoir. Il blâme les soupçons injurieux de son interlocuteur à l'égard du roi d'Espagne et proteste en ces termes : « Non, Orange, cela n'est pas possible. Qui donc oserait porter la main sur nous[10] ? » Non seulement, il refuse de le croire, mais surtout il condamne son attitude anticipatrice et planificatrice, qu'il attribue à de la pusillanimité : « Quiconque se ménage doit se tenir lui-même en suspicion »[11]. Implicitement, il l'accuse de commettre une lâcheté, en faisant passer la sauvegarde de sa propre personne avant celle du peuple.

Dans le cas d'Egmont, le charisme est donc assimilé à un appétit de vivre particulièrement intense qui le pousse à mépriser la prudence parce que, celle-ci, en provoquant une constante réflexion sur soi, sur l'avenir et les risques encourus, le prive de sa liberté intérieure et constitue ainsi une entrave à la vie : « C'est mon bonheur d'être joyeux, de prendre les choses facilement, de vivre vite, et je ne l'échangerai pas contre la sécurité d'une voûte mortuaire »[12], déclare-t-il. À ses yeux, « celui-là est déjà mort qui donne pour objet à sa vie d'assurer sa sécurité »[13]. Le charisme est ici antinomique de l'esprit de calcul et de la cérébralité. C'est pourquoi Egmont meurt à la fin, pour n'avoir pas écouté Orange, mais il tire un bilan positif de son existence : « Je cesse de vivre, mais j'ai vécu[14]. » Goethe fait d'Egmont un héros typique du *Sturm und Drang*, semblable à un météore, à « un homme emporté à grand fracas par son véhicule »[15], mais dont le bref passage sur terre revêt par sa densité une forme d'éternité.

Rostro se situe précisément aux antipodes d'Egmont. Si, comme lui, il plaît à la foule, il exploite cette faculté en utilisant certaines techniques, alors qu'Egmont érige l'insouciance en règle de conduite. Tandis que le second laisse agir son charisme, le premier l'instrumentalise. Le Comte possède assurément un

---

[9] J. W. v. Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, *op. cit.*, p. 176 : « Er kennt keine Gefahr, und verblendet sich über die größte, die sich ihm nähert. »

[10] J. W. v. Goethe, *Egmont*, *op. cit.*, acte II, p. 46 : « Nein, Oranien, es ist nicht möglich. Wer sollte wagen, Hand an uns zu legen? »

[11] *Ibid.*, p. 48 : « Wer sich schont, muss sich selbst verdächtig werden. »

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

[13] *Ibid.*, acte II, p. 39 : « [und fühlt nicht], daß der schon tot ist, der um seiner Sicherheit willen lebt ».

[14] *Ibid.*, acte V, p. 107 : « Ich höre auf, zu leben, aber ich habe gelebt ».

[15] *Ibid.*, acte II, p. 42 : « einen Mann mit rasselnder Eile daherfahren ».

talent inné, relevant d'une présence indéniable, mais il le renforce par de savantes mises en scène. C'est un calculateur, à l'image d'Orange qui aborde ses affaires comme « un jeu d'échecs »[16]. Rostro lui aussi se comporte en joueur, d'une part, en raison des risques qu'il prend à se mouvoir en marge de la légalité et, d'autre part, parce qu'il traite ses comparses comme des pions sur un échiquier. Il correspond à la figure inquiétante du fondateur de secte.

Goethe met en lumière son ambivalence, puisqu'il lui prête un don de persuasion et une astuce peu communs, du moins dans l'art de duper ses semblables. Tous subissent sa fascination, même ceux qui ont, au départ, des préventions contre lui, tel un autre protagoniste de la comédie, le Chevalier, qui affiche d'abord mépris et incrédulité à son encontre :

> Et, s'il continue de nous berner avec le Grand Cophte ; si cela aboutit enfin à une momerie, où il nous produise un vagabond de son espèce, comme le grand maître de son art : combien il sera facile d'ouvrir les yeux au Chanoine et à toute la secte[17] !

Or, un entretien avec Rostro suffit à le faire changer complètement d'avis, au point qu'il déclare à son interlocuteur : « Je suis entièrement, je suis pour jamais à toi[18] ! » Le Comte a réussi à transformer le scepticisme d'un homme, apparemment perspicace et critique, en adhésion inconditionnelle, en flattant habilement son orgueil, en lui faisant croire qu'il le distingue du lot commun : « Tout ce que tu as entendu de la bouche du Chanoine, ce que cet infortuné prend, hélas !, avec beaucoup d'autres, pour la vérité, n'est qu'une épreuve, une tentation »[19], lui déclare-t-il.

Or cet hommage qu'il lui rend, n'est qu'apparent, comme en témoigne son commentaire dédaigneux dès qu'il se trouve seul : « Ce lionceau, lui aussi, je l'ai maté avec un flambeau[20]. » La louange hypocrite fait donc partie d'une stratégie de diversion et, par là-même, de mise sous tutelle.

La Marquise, elle aussi, reconnaît l'ascendant qu'il exerce sur elle : « Le maudit fripon ! C'est un visionnaire, un menteur, un imposteur. Je le sais, j'en suis

---

[16] *Ibid.*, acte II, p. 45 : « Schachspiele ».

[17] J.W. v. Goethe, *Der Groß-Cophta*, *op. cit.*, p. 265 : « Und wenn er fortfährt, uns mit dem Groß-Cophta aufzuziehen, – wenn es am Ende auf eine Mummerei hinausläuft, daß er uns einen Landstreicher seines Gleichen als den Urmeister seiner Kunst aufdringen will: wie leicht werden dem Domherrn, wie leicht der ganzen Schule die Augen zu öffnen sein! »

[18] *Ibid.*, p. 283 : « Ich bin ganz, ich bin ewig dein! »

[19] *Ibid*., p. 282 : « Alles was du aus dem Munde des Domherrn gehört hast, was leider dieser Unglückliche nebst mehreren Andern für Wahrheit hält, ist nur Prüfung, nur Versuchung ».

[20] *Ibid*., p. 283 : « Diesen jungen Löwen habe ich auch mit einer Fackel zur Ruhe gebracht. »

convaincue... et cependant il m'en impose[21] ! » Ce témoignage souligne l'irrationalité de cette « *attrativa* », opérant même sur une personne avertie :

> Ce n'est point un fripon ordinaire. Il est aussi entreprenant et impétueux que sage, aussi effronté que prudent ; il parle avec autant de raison que de folie ; la plus pure vérité et la plus grande imposture sortent fraternellement unies de sa bouche[22].

Par le mélange du mensonge et de la vérité, le Comte se crée un paravent empêchant qu'il soit démasqué. Ainsi, paradoxalement, le charisme pervertit ce personnage, chez qui l'énergie vitale dégénère en impudence et en mégalomanie. Le sentiment de supériorité, que lui inspirent ses capacités de séduction, le conduit à mépriser ses semblables et à les abuser grossièrement.

Goethe n'en fait pas un névrosé, mais plutôt un ambitieux cynique qui construit son propre mythe. À travers lui, il montre comment le charisme peut déboucher sur le charlatanisme. Pour asseoir son autorité, son héros se fait bateleur. Il joue les mages inspirés, en prétendant être entouré d'esprits avec lesquels il correspond, et qui lui obéissent. Plagiant sans scrupule la figure du Christ, il se targue de jeûner quarante jours à son exemple, mais, en réalité, fait bombance pendant ce temps, comme il le reconnaît : « Je puis restaurer ici mon estomac tandis que les gens croient que je fais mon jeûne de quarante jours. Je leur parais déjà un demi-dieu, parce que je sais leur cacher mes besoins[23]. » Il s'agit pour lui de camoufler ses faiblesses, dans le but de satisfaire le besoin de merveilleux et de transcendance de ses dupes.

Bon psychologue, il décide de fournir à son public le guide que celui-ci recherche, pour ne pas avoir à penser par lui-même. On peut dire qu'il exploite à son profit le constat dressé par Kant dans *Was ist Aufklärung?* :

> L'immaturité, c'est l'impossibilité de se servir de son intelligence sans la direction d'un autre. […] La paresse et la lâcheté sont les causes, pour lesquelles une si grande partie des êtres humains […] aiment rester immatures leur vie durant[24].

---

[21] *Ibid*., p. 253 : « Der verwünschte Kerl! Er ist ein Phantast, ein Lügner, ein Betrieger; ich weiß es, ich bin's überzeugt und doch imponirt er mir! »

[22] *Ibid*., p. 262 : « Er ist kein gemeiner Schelm. Er ist so unternehmend und gewaltsam als klug, so unverschämt als vorsichtig; er spricht so vernünftig als unsinnig; die reinste Wahrheit und die größte Lüge gehen schwesterlich aus seinem Munde hervor. »

[23] *Ibid*., p. 257 : « Wohl! hier kann ich meinen Magen restauriren, indeß die Menschen glauben, ich halte meine vierzigtägigen Fasten. Ich scheine ihnen auch darum ein Halbgott, weil ich ihnen meine Bedürfnisse zu verbergen weiß ».

[24] Immanuel Kant, *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? Schriften zur Anthropologie*, in : *Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975, p. 53 : « Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstan-

Le Comte, loin de chercher à combattre cette « paresse », « lâcheté » et « immaturité », ne songe qu'à les conforter chez ses adeptes, pour mieux en tirer profit.

Egmont, au contraire, se caractérise par sa franchise. Il ne travestit rien. Sa bien-aimée, Klärchen, constate à son sujet : « Il n'est pas une fibre en lui qui ne soit vraie »[25]. Il ne veut pas feindre, non seulement par sens de l'honneur, mais aussi en raison de sa soif de vivre impétueuse. C'est pourquoi il déteste se contraindre lors des cérémonies à la cour, auxquelles il assiste le moins souvent possible, déclarant : « Je n'ai pas envie de mesurer mes pas selon la nouvelle cadence compassée de la cour. Ne suis-je en vie que pour penser à la vie ? M'est-il interdit de jouir du moment présent pour être assuré du moment qui vient[26] ? » Le démonisme attise en lui l'inquiétude devant la fuite du temps et lui inspire une vision épicurienne : « Le soleil luit-il aujourd'hui pour moi, afin que je médite sur ce qui fut hier, et pour escompter, pour nouer, ce qui ne se laisse ni présumer, ni relier, à savoir le destin de la journée qui vient[27] ? », interroge-t-il. Egmont, à l'instar de Faust, semble obsédé par l'instant, par ce besoin de lui dire « Arrête-toi, tu es si beau[28] ! », et donc par la volonté de ne pas le gaspiller, mais de l'habiter dans sa totalité. À ses yeux, ambition et carriérisme, tendus en permanence vers un objectif, sont autant d'obstacles au *carpe diem*. Il se situe dans l'être, alors que le Comte cultive le paraître.

Individu plus médiocre, celui-ci se comporte en prestidigitateur talentueux. Il cherche à assouvir sa volonté de puissance en plaçant ses admirateurs sous emprise grâce à des promesses invraisemblables qui répondent aux aspirations humaines primordiales[29] d'omnipotence et de longévité, comme : « l'assistance des esprits, la révélation de tous les secrets de la nature, une éternelle jeunesse, une santé toujours égale, une force inébranlable, une impérissable beauté[30]… » Par ce

---

des ohne Leitung eines anderen zu bedienen. […] Faulheit und Feigheit sind die Ursachen, warum ein so großer Teil der Menschen […] gerne zeitlebens unmündig bleiben ».

[25] J. W. v. Goethe, *Egmont*, *op. cit*., acte I, p. 22 : « Es ist keine falsche Ader an ihm ».

[26] *Ibid.*, acte II, p. 40 : « Ich habe [...] nicht Lust, meine Schritte nach der neuen bedächtigen Hofkadenz zu mustern. Leb' ich nur, um auf's Leben zu denken? Soll ich den gegenwärtigen Augenblick nicht genießen, damit ich des folgenden gewiß sei? »

[27] *Ibid*., p. 41 : « Scheint mir die Sonne heut', um das zu überlegen, was gestern war? und um zu raten, zu verbinden, was nicht zu erraten, nicht zu verbinden ist, das Schicksal eines kommenden Tages? »

[28] Johann Wolfgang von Goethe, *Faust, première partie*, traduit et préfacé par Henri Lichtenberger, Paris, Aubier, 1939, p. 55, v. 1700 : « Verweile doch! Du bist so schön! »

[29] *Cf.* Pierre Grappin : « Le Chanoine, crédule et léger, est tout prêt à croire aveuglément à l'enseignement du Comte, parce que celui-ci flatte sa vanité et son arrivisme. » (in : J. W. v. Goethe, *Théâtre complet*. Édition établie par Pierre Grappin avec la collaboration d'Éveline Henkel, Paris, Gallimard, 1988, *Le Grand Cophte*, notice, p. 1666).

[30] J. W. v. Goethe, *Der Groß-Cophta*, *op. cit.*, p. 254 : « die Hülfe der Geister! die Eröffnung aller Geheimnisse der Natur, eine ewige Jugend, eine immer gleiche Gesundheit, eine unverwüstliche Stärke, eine nie verschwindende Schönheit! »

discours simpliste, il procure à ses adeptes une échappatoire fallacieuse hors de leur condition mortelle. Goethe montre ainsi que le charlatan exploite, grâce à ses mensonges, l'angoisse humaine devant la finitude, le vieillissement, la maladie et la mort.

Parallèlement à ces discours lénifiants destinés au public, les monologues du héros révèlent l'envers du décor, sa vraie pensée, en l'occurrence une conception féroce des rapports humains, réduits à la loi de la jungle, se référant implicitement à la célèbre formule *homo homini lupus* :

> Il faut proportionner les hameçons et les filets aux poissons que l'on se propose de prendre, et, quand c'est une baleine, on l'attaque avec les harpons. On tend des trébuchets pour les souris, des pièges en fer pour les renards ; on creuse des fosses pour les loups, et l'on écarte les lions avec des flambeaux[31].

À travers ce choix d'un champ lexical cynégétique, Rostro fait figure de prédateur, tirant un plaisir narcissique de la capture, c'est à dire de l'humiliation et de la soumission d'autrui. Il apparaît comme un stratège de la manipulation psychologique, comme un chasseur inventif, changeant de tactique selon les proies qu'il s'agit de prendre, c'est-à-dire les esprits qu'il ambitionne de conquérir[32]. Par la peinture de ce machiavélisme, qui s'appuie sur des qualités de pénétration et de lucidité, Goethe, retrouvant ses prédilections de l'époque du *Sturm und Drang*, dessine le portrait, sinon d'un titan, du moins d'un orgueilleux, conduit à s'affranchir de tout scrupule, de tout respect à l'égard des êtres humains, à se situer par-delà le bien et le mal[33].

Cet homme, sûr de son pouvoir, révèle à ses disciples les ressorts de son comportement, comme le constate le Chanoine :

> C'est cette marche du monde que le maître vous dévoilera entièrement dans le deuxième grade. Il vous montrera qu'on ne peut rien demander aux hommes sans se jouer d'eux et sans flatter leur caprice ; qu'on se fait des ennemis implacables, si l'on veut éclairer les sots, réveiller les somnambules et ramener les égarés ; que tous les hommes éminents ne furent et ne sont que

[31] *Ibid.*, p. 283 : « Man muß die Angeln, die Netze nach Proportion der Fische einrichten, die man zu fangen gedenkt, und wenn es ein Wallfisch ist, wirft man mit Harpunen nach ihm. Den Mäusen stellt man Fallen, Füchsen legt man Eisen, Wölfen gräbt man Gruben, und die Löwen verscheucht man mit Fackeln. »

[32] *Cf.* Aline Le Berre, « Voyage, mythe et réalité dans *Le Grand Cophte* de Goethe », *Théâtres du Monde*, Cahier n° 9 (1999), p. 67-79, ici : p. 76.

[33] Pierre Grappin caractérise ainsi le Comte : « L'assurance grandiose dans la tromperie, le goût et le don de la mise en scène, le cynisme sans fard, tout le désigne comme le produit logique d'une société qui ne songe qu'à la jouissance et a perdu tout sens moral. Il sert de révélateur, puisque c'est par rapport à lui que les personnages de la pièce dévoilent leur caractère. » (in : J. W. v. Goethe, *Le Grand Cophte*, notice, *op. cit.*, p. 1666).

> des charlatans... assez habiles pour fonder leur autorité et leurs revenus sur les vices de l'humanité[34].

En témoignant de ce mépris radical pour le genre humain au point qu'il dévoile indirectement à ses adeptes la piètre opinion qu'il nourrit à leur égard, le Comte justifie son emploi de méthodes douteuses et son adhésion à une antimorale. Sa complice, la Marquise, partage sa vision dépréciative : « Les hommes préfèrent les ténèbres au grand jour[35]. », affirme-t-elle. Ce type de personnage affiche donc un pessimisme systématique en guise d'excuse à ses escroqueries. Ainsi, le charisme, en conférant à son détenteur un certain pouvoir sur autrui, nourrit son *hybris* et son cynisme, le transforme en un montreur de marionnettes, actionnant les ficelles du comportement d'êtres humains attachés à leur passivité et à leur aveuglement, victimes du guide qu'ils ont bien mérité d'avoir[36].

Egmont, en revanche, qui aurait tous les motifs, en raison de sa position sociale prééminente et surtout de sa fréquentation d'un milieu politique gangrené par les intrigues et les luttes d'intérêts, de mépriser l'humanité, est habité par l'optimisme et la confiance en ses semblables, même en ses pires ennemis. Ainsi, lorsque Orange le met en garde contre Philippe II d'Espagne, il se récrie : « Il est le fils de Charles et n'est capable d'aucune bassesse »[37]. Egmont porte un jugement positif même sur les adversaires qui le mèneront à sa perte, mais qu'il recrée à son image. Il leur prête sa propre droiture, et refuse donc de croire que le roi puisse envisager de le faire arrêter : « Une injustice dont Philippe ne se chargera jamais et une folie que je n'attends ni de lui, ni de ses conseillers »[38], affirme-t-il devant une telle hypothèse. Alors que Rostro détecte chez ses semblables les bas calculs et la médiocrité, Egmont les croit loyaux.

Ce faisant, il ressemble précisément à ces « somnambules », fustigés par le Comte. Il utilise d'ailleurs cette image à son propre sujet : « Supposons que je sois un somnambule et que je me promène sur la crête périlleuse d'une maison. Serait-

---

[34] J. W. v. Goethe, *Der Groß-Cophta*, *op. cit*., p. 279 : « Diesen Lauf der Welt wird Ihnen der Meister im zweiten Grade ganz enthüllen. Er wird Ihnen zeigen, daß man von den Menschen nichts verlangen kann, ohne sie zum Besten zu haben und ihrem Eigensinne zu schmeicheln; daß man sich unversöhnliche Feinde macht, wenn man die Albernen aufklären, die Nachtwandler aufwecken und die Verirrten zurechtweisen will; daß alle vorzügliche Menschen nur Marktschreier waren und sind – klug genug ihr Ansehen und ihr Einkommen auf die Gebrechen der Menschheit zu gründen ».

[35] *Ibid.*, p. 265 : « Die Menschen lieben die Dämmerung mehr als den hellen Tag ».

[36] « C'est parce que le Chanoine veut être immature, que le Comte a de l'emprise sur lui, ou plus exactement: son désir – inconscient – d'immaturité fait la force du Comte. » (Alwin Binder : Postface à Goethe, *Der Groß-Cophta*. *Ein Lustspiel in fünf Aufzügen*. Herausgegeben von Alwin Binder, Stuttgart, Reclam, 1989, p. 165).

[37] J. W. v. Goethe, *Egmont*, *op. cit*., acte II, p. 48 : « Er ist Karls Sohn und keiner Niedrigkeit fähig ».

[38] *Ibid.*, acte II, p. 46 : « Eine Ungerechtigkeit, der sich Philipp nie schuldig machen wird; und eine Thorheit, die ich ihm und seinen Räten nicht zutraue ».

ce le fait d'un ami, de m'appeler par mon nom et de me mettre en garde, de m'éveiller et de causer ma mort[39] ? »

Si Rostro refuse l'illusion pour lui-même afin de mieux l'instrumentaliser pour autrui, Egmont la revendique. Goethe montre donc que le charisme entraîne des effets opposés selon les individus : scepticisme et amoralisme chez le Comte, idéalisme chez Egmont. Au rebours de Rostro, qui joue les mentors démiurgiques intervenant dans le destin de ses disciples, Egmont professe un *amor fati* : « Laisse chacun suivre sa voie »[40], dit-il à son secrétaire. À travers lui, Goethe s'attache à cerner l'essence du charisme en tant qu'approche mystique de la vie, écoute d'une voix intérieure, abandon aux impulsions du cœur, alors que dans le Comte il en dénonce un dévoiement. Egmont annonce déjà les héros romantiques inspirés, habités d'intuitions, tandis que le Comte reste un opportuniste, un « fabriquant » de mirages pour autrui selon des recettes rebattues.

III. Divination / illusionnisme

C'est pourquoi Goethe confère à Egmont des dons visionnaires, pendant qu'il tourne en dérision les trucages auxquels se livre le Comte. Peu avant son exécution, Egmont, seul dans sa prison, fait un rêve qui ressemble à une révélation de l'au-delà :

> Une éclatante apparition se fait voir. La liberté, vêtue d'une robe céleste, baignée de clarté, repose sur un nuage. Elle a les traits de Klärchen et elle se penche vers le héros endormi. […] Elle l'encourage à la joie, et, lui indiquant que sa mort procurera l'affranchissement aux Provinces, elle le déclare vainqueur et elle lui tend une couronne de lauriers[41].

Goethe est coutumier de ce genre de dénouement, qu'il a également utilisé dans *Faust*, et qui contrebalance le tragique de l'issue par une échappée vers un plan supérieur. Même si ce rêve a surtout une fonction symbolique destinée à souligner le rôle primordial d'Egmont dans l'histoire des Pays-Bas, il met également en évidence ses prédispositions médiumniques, lui permettant de prévoir l'avenir et d'entrer en symbiose avec des forces invisibles. Chez lui, le charisme signifie donc

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

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

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

une prescience de l'avenir, une aptitude à percevoir les fluides et les rayonnements présents dans l'univers.

Chez le Comte, à l'inverse, la divination résulte d'un habile montage. Ce personnage ne cesse de parler à ses fidèles des esprits avec lesquels il se prétend en contact, pour mieux camoufler sa propre indigence spirituelle. Il affirme être en communication avec l'archange Uriel, qui lui aurait désigné comme futur médium la Nièce, en raison de sa virginité, ce qui inspire à son amant, le Marquis, cette réflexion ironique : « Cette fois, Uriel s'est grossièrement trompé »[42]. Puis il organise une mise en scène destinée à le faire passer pour le Grand Cophte, figure de son invention, investie, selon lui, d'un « pouvoir sur les esprits »[43] :

> Oui ce grand, ce sublime, et, j'ose bien dire, cet immortel vieillard, est celui dont je vous parlais, que vous pouvez espérer de voir un jour. Dans une éternelle jeunesse, il voyage depuis des siècles sur cette terre. Les Indes, l'Égypte, sont sa résidence préférée. Il parcourt, nu, les déserts de Libye ; il y recherche en paix les secrets de la nature[44].

Le Comte jongle avec les clichés pour construire son image de sage immortel, grand voyageur, familier de l'Orient, et dont la nudité, censée refléter un rapport direct avec la nature, paraît surtout ridicule dans un tel contexte de banale affabulation. En ne révélant pas, tout d'abord, à ses adeptes que c'est la nouvelle identité sous laquelle il a décidé de se manifester, il crée chez eux une attente, une impatience et met en branle leur imagination qui s'exalte à la perspective de voir cet « homme prodigieux »[45]. Il veut ainsi décupler son « prestige » à leurs yeux, car celui-ci est, selon Le Bon, « le plus puissant ressort de toute domination »[46], dans la mesure où il empêche « de voir les choses telles qu'elles sont » et où il paralyse « nos jugements »[47]. Ce n'est que lorsque la tension est portée à son comble que le héros se dévoile enfin.

Il apparaît d'abord « vêtu d'un drap d'or, la tête recouverte d'un voile blanc »[48], tandis qu'une musique se fait entendre, et que ses fidèles se livrent à des témoignages de vénération. Puis, lorsque le voile tombe, il se révèle sous les traits

---

[42] J. W. v. Goethe, *Der Groß-Cophta*, *op. cit.*, p. 269 : « Dießmal hat Uriel gewaltig fehlgegriffen ».
[43] *Ibid.*, p. 267 (Trad. française, acte II, scène V, p. 800) : « Gewalt über die Geister ».
[44] *Ibid*., p. 255 : « Ja, dieser große, herrliche, und ich darf wohl sagen, dieser unsterbliche Greis ist es, von dem ich euch sagte, den ihr zu sehen dereinst hoffen dürfet. In ewiger Jugend wandelt er schon Jahrhunderte auf diesem Erdboden. Indien, Ägypten ist sein liebster Aufenthalt. Nackt betritt er die Wüsten Libyens; sorglos erforscht er dort die Geheimnisse der Natur ».
[45] *Ibid*., p. 267 (Trad. française, acte II, scène V, p. 800) : « dem Wundermann ».
[46] G. Le Bon, *Psychologie des foules*, *op. cit*., p. 76.
[47] *Ibid*., p. 77-78.
[48] J. W. v. Goethe, *Der Groß-Cophta*, *op. cit.*, p. 284 : « eine in Goldstoff gekleidete Person [...], deren Haupt mit einem weißen Schleier bedeckt ist. »

du Grand Cophte, et simule ensuite une scène de voyance avec l'aide de la Nièce, qui, sur les instructions de sa tante, prétend voir la Princesse et le Chanoine dans un globe. Cet épisode est destiné à rassurer le Chanoine sur les sentiments de la Princesse à son égard et à le pousser à acheter le collier. Le Comte apparaît donc comme un maître dans l'art de la mystification, un comédien dans toute l'acception du terme, puisqu'il prend différents visages et déguisements.

On assiste également à une désacralisation de l'idéal maçonnique et de ses cérémonies initiatiques, à travers cette caricature de grand-maître omnipotent terrorisant ses disciples. En outre, Goethe tourne en dérision la croyance au magnétisme répandue en son temps. Il fait du Comte un faux hypnotiseur et de la Nièce un faux médium. Ainsi, les expériences para-normales, sur lesquelles s'appuient les romantiques pour accréditer l'existence du surnaturel, se trouvent dévaluées sous la plume goethéenne, puisque le mage prend l'allure d'un vulgaire imposteur, guidé, avec sa complice, la Marquise, par l'appât du gain. C'est pourquoi, à la fin de la pièce, il subit avec ses acolytes la punition légère d'un bannissement par le Prince, car elle convient mieux à ce fantoche qu'une condamnation à mort comme celle infligée à Egmont.

Si Goethe, écrivain complexe, ne répugne pas à introduire un certain merveilleux dans ses œuvres, comme en témoignent les drames de *Faust* et d'*Egmont*, il dresse, en même temps, dans le *Grand Cophte*, un portrait au vitriol de ces charlatans prétendument inspirés qui, à son époque, ont cherché à profiter des nouvelles découvertes relatives aux flux électriques. Il démonte avec subtilité et un certain modernisme leurs techniques d'emprise. Le nom de Cophte lui-même participe au conditionnement, ainsi que le constate le Chanoine :

> Cophte ! Cophte !... Si je dois te l'avouer, si j'ose parler sans gêne devant toi, mon imagination quitta aussitôt cette partie du monde froide et bornée ; elle se transporta dans cette chaude région où le soleil couve encore d'ineffables mystères. Je vis tout à coup l'Égypte se présenter devant moi ; une sainte obscurité m'environna ; je m'égarai parmi les pyramides, les obélisques, les énormes sphinx, les hiéroglyphes ; un frisson me saisit[49]…

Il s'agit de créer un dépaysement qui annihile, à la manière d'un stupéfiant, l'esprit critique, la rationalité du public, pour flatter son besoin d'évasion, sa recherche de l'exotisme. C'est pourquoi le Comte évoque un Orient enchanteur, lié aux récits des *Mille et Une Nuits*, qui éveille de puissants échos dans l'imagination de ses adeptes. Son but est de les amener à croire en lui et donc de stimuler en eux

[49] *Ibid*., p. 255 : « Cophta! Cophta! – Wenn ich dir es gestehen soll, wenn ich mich vor dir nicht zu schämen brauche! Meine Einbildungskraft verließ sogleich diesen kalten, beschränkten Welttheil; sie besuchte jenen heißen Himmelsstrich, wo die Sonne noch immer über unsäglichen Geheimnissen brütet. Ägypten sah ich auf ein Mal vor mir stehen; eine heilige Dämmerung umgab mich; zwischen Pyramiden, Obelisken, ungeheuren Sphinxen, Hieroglyphen verirrte ich mich; ein Schauer überfiel mich. »

les mécanismes de la foi. Le Chanoine présente effectivement une suggestibilité et une crédulité qui font de lui une proie facile.

En réalité, le Comte, en s'efforçant d'établir systématiquement une relation dominant / dominé avec autrui, témoigne d'un manque de confiance en soi. Egmont, au contraire, placé par la naissance au sommet de l'échelle sociale, cherche à combler le fossé hiérarchique entre les autres et lui, en instaurant une proximité avec les inférieurs. Il parle familièrement avec son secrétaire et entretient une relation amoureuse avec une fille du peuple pour fuir l'atmosphère factice de la cour et entrer en contact avec un quotidien populaire plus authentique.

Dans *Egmont* et *Le Grand Cophte*, Goethe brosse le tableau de sociétés en mutation, ébranlées par des mouvements de révolte contre un ordre établi. Alors que dans *Egmont*, il s'agit d'une contestation de la domination étrangère, *Le Grand Cophte* évoque la corruption de la noblesse, qui déboucha sur la Révolution française. Dans de telles sociétés, il paraît inévitable que les hommes se cherchent un guide, un inspirateur. C'est pourquoi les personnages, dotés d'une forte présence, y suscitent des engouements, mais ils sont souvent à l'image du public qui les adule. Le Comte, emblème et produit d'un monde en déliquescence, apparaît comme le fossoyeur d'une société aristocratique oisive, qu'il manipule par ses discours fallacieux et conduit à sa perte. À l'inverse, Egmont, porte-parole d'un peuple conscient de son identité, fait figure de courageux libérateur des Pays-Bas, même si, aveuglé par son imprévoyance et sa confiance en son ennemi, le duc d'Albe, il connaît une mort prématurée, présentée cependant par Goethe comme une apothéose.

Ainsi se dessinent une série d'antithèses entre ces deux personnages, celles entre le gentilhomme et l'aventurier, le visionnaire et l'opportuniste, l'idéaliste et le cabotin, le bienfaiteur et le mégalomane. Il y a celui qui perd sa vie pour son peuple, et celui qui ne vit que pour sa propre glorification. Tandis qu'Egmont représente le héros charismatique rêvé, le comte en incarne une réplique abâtardie. Il figure la dérive du maître à penser vers le manipulateur et l'imposteur. De la comparaison de ces deux œuvres il résulte donc que, dans le domaine du charisme, le meilleur côtoie le pire.

Aline LE BERRE
Université de Limoges

PRÉSENCE ET ABSENCE DE FRIEDRICH HEBBEL EN AUTRICHE. HISTOIRE D'UNE RÉCEPTION MOUVEMENTÉE

Il existe plusieurs contributions – plus ou moins récentes – consacrées à la réception du dramaturge allemand Friedrich Hebbel (1813-1863) en Autriche des années 1940 à nos jours. Parmi celles-ci, les premières apparaissent largement sujettes à caution. Il y a tout d'abord l'ouvrage collectif *Friedrich Hebbel. Leben und Werk in Einzeldarstellungen zur Wiener Hebbel-Woche* (Vienne, Verlag « Die Pause » zusammen mit dem Bibliographischen Institut Leipzig), publié en 1942 sous la direction de Walter Thomas, qui rend compte d'une « semaine Hebbel » dont le but non dissimulé était de montrer l'interdépendance entre Vienne et la « Grande Allemagne », ce qui nuit bien entendu fortement à l'objectivité des contributions – certaines d'entre elles versent d'ailleurs même dans un antisémitisme patent à l'égard des amis juifs de Hebbel à Vienne. Il s'agit ensuite de l'article de Josef Nadler « Hebbel à Vienne » (« Hebbel in Wien »), paru la même année (1942) dans le *Hebbel-Jahrbuch*, où se fait jour la tendance à romantiser et sentimentaliser la vie de Hebbel au lieu de s'appuyer sur des faits biographiques avérés. Il faut également citer la thèse de Gerda Benesch *Hebbel et l'Autriche* (*Hebbel und Österreich*), soutenue en 1947 à l'Université d'Innsbruck, qui repose sur des représentations très stéréotypées de la différence entre Allemands « du Nord » d'une part et Allemands « du Sud » et Autrichiens d'autre part pour tenter de prouver que Hebbel aurait évolué vers ce second groupe à partir de son installation à Vienne en 1845. L'article de Wilhelm Bietak « Le "Viennois" Friedrich Hebbel » (« Der "Wiener" Friedrich Hebbel »), paru dans le numéro 72 (1968) du *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins*, est autrement plus convaincant, même s'il pose lui aussi des problèmes méthodologiques importants, l'auteur ne fournissant pas la moindre note à l'appui de son texte, si bien que le lecteur ne peut savoir précisément quelles sources il a utilisées et si les thèses qu'il défend sont les siennes ou – ce qui est plus vraisemblable – s'il les a empruntées à autrui, au moins en partie. Enfin, le germaniste U. Henry Gerlach propose, dans un article intitulé « Hebbel et l'Autriche » (« Hebbel und Österreich », *Hebbel-Jahrbuch* 1994), une synthèse précise et utile des relations entretenues par Hebbel avec l'Autriche, sans tomber dans le sentimentalisme des publications précédemment évoquées.

La présente contribution se propose de retracer l'histoire de l'accueil mouvementé de Friedrich Hebbel en Autriche. Après un bref retour sur l'arrivée de Hebbel à Vienne en novembre 1845 et ses débuts plutôt prometteurs sur les planches du Burgtheater, nous analyserons les réflexions de Hebbel sur l'Autriche, devenue sa « seconde patrie », puis l'accueil souvent difficile que lui ont réservé bon nombre d'hommes de lettres autrichiens éminents du XIX^{e} et du XX^{e} siècles, de l'auteur dramatique Franz Grillparzer au satiriste Karl Kraus en passant par le romancier Adalbert Stifter et le dramaturge et comédien Johann Nestroy. Nous espé-

rons ainsi contribuer à l'éclairage d'un chapitre important de la réception de la littérature allemande en Autriche, que l'on peut sans doute considérer comme un acte de résistance culturelle de l'Autriche à certains mouvements d'idées issus d'Allemagne du Nord – une résistance par ailleurs observable dans le rejet global de la philosophie transcendantale, du *Sturm und Drang*, de l'*Empfindsamkeit* et du romantisme à Vienne[1].

Arrivée de Hebbel à Vienne et débuts prometteurs mais déjà difficiles au Burgtheater

Après avoir rédigé *Judith*, *Genoveva* et *Maria Magdalena*, Friedrich Hebbel arriva le 4 novembre 1845 vers 6 heures du matin (en transit, pensait-il) à Vienne, où il prit ses quartiers et écrivit ses drames dits de la maturité : *Herodes und Mariamne*, *Gyges und sein Ring*, *Agnes Bernauer* ou encore la trilogie *Die Nibelungen*.

Vienne, où Hebbel fut accueilli avec un certain enthousiasme et devait rester jusqu'à sa mort survenue le 13 décembre 1863 (soit 18 ans), fut pour lui aussitôt synonyme de bonheur avec Christine Enghaus[2] – célèbre comédienne du Burgtheater qu'il épousa le 26 mai 1846 et tenait pour la plus grande tragédienne d'Allemagne[3] –, mais aussi de reconnaissance littéraire comme auteur dramatique. Hebbel ne tarda pas à rendre visite à Johann Ludwig Deinhardstein, longtemps directeur du Burgtheater de Vienne, ainsi qu'à d'autres personnalités issues des cercles littéraires et théâtraux viennois. Il se lia ainsi d'amitié avec Sigmund Engländer (1828-1902), coéditeur de la revue satirique *Charivari*, qui salua en Hebbel l'arrivée d'un nouveau « héros » de la littérature allemande, et avec Emil Kuh, son premier biographe ; il eut également ses entrées chez les écrivains Ludwig August Frankl et Ignaz Franz Castelli, sans oublier le célèbre diplomate et orientaliste Joseph von Hammer-Purgstall. Sous la direction de Franz von Holbein (1841-1849),

[1] Voir Roger Bauer, *La Réalité, royaume de Dieu. Études sur l'originalité du théâtre viennois dans la première moitié du XIX^e^ siècle*, Munich, Hueber, 1965, p. 71-98 (chapitre 3 : « L'écho en Autriche des mouvements d'idées du Nord ») et Johann Sonnleitner, « Kein Sturm und Drang in Wien. Anmerkungen zu einer kulturellen Differenz », *Zagreber Germanistische Beiträge* n° 15 (2006), p. 1-13.

[2] Sur le mariage de Hebbel avec Christine Enghaus, voir Monika Ritzer, *Friedrich Hebbel. Der Individualist und seine Epoche. Eine Biographie*, Göttingen, Wallstein, 2018, p. 403-418 (« Ehe mit einer Tragödin »).

[3] Voir Friedrich Hebbel, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. I. Abteilung: Werke* (12 vol.). *II. Abteilung: Tagebücher* (4 vol.). *III. Abteilung: Briefe* (8 vol.), éd. par Richard Maria Werner, Berlin, Behr, 1903-1907, ici : *Briefe*, vol. 4, p. 13 : « die erste tragische Schauspielerin Deutschlands ». Le couple Hebbel eut deux enfants : un fils, Emil (Ariel), qui mourut quelques mois après sa naissance (27 décembre 1846-14 février 1847), et une fille, Christine (Titi), née le 25 décembre 1847, qui apparaît à plusieurs reprises dans la correspondance de son père.

Maria Magdalena et *Judith* furent représentées avec succès au Burgtheater en 1848 et 1849 (après la Révolution de 1848, autrement dit après la levée – provisoire – de la censure en Autriche). Sous l'ère Heinrich Laube (1849-1867), Hebbel, dont Laube n'appréciait pas l'esthétique théâtrale[4], fut ensuite loin de connaître pareille fortune sur la scène du Burgtheater : les désaccords entre Laube et Hebbel conduisirent dans un premier temps au retrait par Laube des pièces de Hebbel du répertoire du Burgtheater et, conjointement, à une limitation de la femme de Hebbel, Christine, aux seconds rôles, elle qui était jusque-là habituée à jouer les premiers rôles tragiques. Par la suite, Laube consentit certes à représenter la *Genoveva* de Hebbel au Burgtheater, mais il en modifia le titre (*Magellona*) et imposa de nombreux changements au niveau textuel. Au total, sur les 18 années qu'il a passées à la tête du Burgtheater, Laube ne mit en scène que *Genoveva* (sous le titre de *Magellona*) en 1854, la pièce en deux actes *Michelangelo* en 1861 et deux parties des *Nibelungen* en 1863 – à contrecœur et au prix de modifications si massives que Hebbel, dans le cas de *Genoveva*, alla même jusqu'à envisager d'envoyer une pétition à l'Empereur. Quant aux pièces qui étaient données au Burgtheater au moment où Laube prit ses fonctions (*Herodes und Mariamne*, *Der Rubin* et surtout les pièces à succès *Judith* et *Maria Magdalena*), en 1849, elles ne tardèrent pas – hormis quelques brèves reprises de *Judith* jusqu'en 1859 – à être retirées du répertoire malgré une réelle demande de la part du public viennois.

Les réflexions de Hebbel sur l'Autriche

Quiconque souhaite obtenir des informations précises sur les relations de Hebbel avec l'Autriche trouvera de nombreuses références avant tout dans la correspondance et les journaux de l'auteur, qui constitueront donc ici notre principal corpus. Celui-ci constitue une mine d'informations sur les sujets suivants : les contacts de Hebbel avec ses contemporains, la vie politique et théâtrale autrichienne, la vie quotidienne à Vienne et, bien entendu, les réflexions de l'auteur sur l'Autriche. Contrairement toutefois à Grillparzer, qui utilisa à plusieurs reprises l'histoire autrichienne comme sujet de ses drames (comme dans *Fortune et Mort du Roi Ottokar* ou dans *Querelles entre frères chez les Habsbourg*), Hebbel n'a jamais créé d'œuvre dramatique importante pourvue d'un substrat spécifiquement autrichien[5].

Les multiples réflexions de Hebbel sur l'Autriche présentent d'abord un intérêt politique certain, dans la mesure où l'auteur allemand y commente notamment

[4] Voir Heinrich Laube, *Schriften über Theater*, Berlin, Henschelverlag, 1959, p. 244 *sqq*. Sur la complexité des rapports entre Laube et Hebbel, voir par ailleurs Ritzer, *Friedrich Hebbel. Der Individualist und seine Epoche*, *op. cit.*, p. 510-515 (« Theater mit Heinrich Laube »).

[5] Voir U. Henry Gerlach, « Hebbel und Österreich », *Hebbel-Jahrbuch* 1994, p. 97-116, ici : p. 100.

la Révolution de 1848[6]. Dans ses lettres ainsi que dans plusieurs passages de son journal, Hebbel salue ainsi avec enthousiasme certains événements révolutionnaires majeurs, comme la levée passagère de la censure en Autriche (ce qui allait entre autres permettre la représentation de ses pièces au Burgtheater[7]), la promesse d'une constitution et la proclamation de la liberté de la presse, tout en s'inscrivant en faux contre la « brutalité honteuse et immorale que l'on considérait ici comme porteuse de la liberté »[8]. Les changements sociopolitiques provoqués par la Révolution de mars 1848 à Vienne conduisent Hebbel à écrire le 15 mars 1848 : « Je vis à présent dans une nouvelle Autriche, dans une Autriche […] où l'on proclame la liberté de la presse, où l'on instaure un armement national, où l'on promet une constitution[9] ! ».

Une autre source d'intérêt majeure tient ensuite à la place que Hebbel accorde à la réflexion sur l'Allemagne et l'Autriche. Au bout de quatre années passées à Vienne, il écrit : « Il faudrait que Vienne change beaucoup pour que je me sente tenté de l'échanger contre Berlin[10]. » De manière générale, dans une perspective que l'on pourrait qualifier de « panallemande », Hebbel utilise le terme « Allemagne » (*Deutschland*) pour désigner un espace linguistique et culturel et il ne le fait dans un sens politique que lorsqu'il évoque la question de l'unification politique de ce vaste espace. Il faut ici rappeler que ce qui allait devenir l'État national allemand n'existait, à l'époque de Hebbel, que sous la forme d'un conglomérat de royaumes et de territoires variés. Aussi ne s'étonnera-t-on guère que Hebbel ne fasse que très rarement de distinction géographique nette entre « l'Allemagne » (*Deutschland*) et « ici » (*hier*), c'est-à-dire l'Autriche[11]. À vrai dire, les deux termes apparaissent chez lui quasi interchangeables. Hebbel dit ainsi à un Français de passage à Vienne que c'est ici « l'Allemagne » et qu'il est donc tenu d'y parler

[6] Voir à ce sujet Wolfgang Häusler, « "Die lieben Oestreicher!" Friedrich Hebbels Reflexionen zur Revolution von 1848 zwischen Tagebuchaphorismus und politischer Öffentlichkeit », in : *Studien zu Hebbels Tagebüchern*, éd. par Günter Häntzschel, Munich, iudicium, 1994, p. 145-168, ainsi que la biographie de Monika Ritzer, *Friedrich Hebbel. Der Individualist und seine Epoche*, *op. cit.*, p. 451-455.

[7] Voir Friedrich Hebbel, *Tagebücher*, Stuttgart, Reclam, 1963, 2013, p. 278 *sq.* : « Le Burgtheater jouera mes pièces » (*Das Hofburgtheater wird meine Stücke spielen*), écrit-il non sans fierté le 28 mars 1848. C'est également dans ce contexte que Johann Nestroy put écrire *Liberté à Krähwinkel* (*Freiheit in Krähwinkel*, 1848), seule pièce de l'auteur à n'avoir subi aucune entrave de la part de la censure.

[8] Hebbel, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, *op. cit.*, *Briefe*, vol. 4, p. 143 : « schaam- und sittenlosen Brutalität, die hier für die Trägerin der Freiheit galt ».

[9] Hebbel, *Tagebücher*, *op. cit.*, p. 278 : « Ich lebe jetzt in einem anderen Östreich, in einem Östreich, […] wo Preßfreiheit proklamiert, Nationalbewaffnung eingeführt, eine Konstitution versprochen ist! »

[10] Hebbel, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, *op. cit.*, *Briefe*, vol. 4, p. 175 : « Wien müßte sich sehr verändern, wenn ich mich versucht fühlen sollte, es jemals mit Berlin zu vertauschen. »

[11] *Ibid.*, vol. 3, p. 310.

allemand[12] ; les Viennois sont donc, à ses yeux, des Allemands[13]. Ailleurs encore, il demande à son ami Bamberg s'il compte se rendre « en Allemagne » (*nach Deutschland*) et lui rendre visite à Vienne[14]. Vienne apparaît du reste sous sa plume comme la plus grande « ville allemande » (*deutsche Stadt*)[15] et le Burgtheater comme la « première scène allemande » (*erste deutsche Bühne*)[16]. Hebbel utilise ainsi l'attribut « allemand » pour parler de sa « patrie » (*Vaterland*)[17], bien qu'il soit sujet danois et qu'il vive à Vienne avec un passeport danois. Il ressort de toutes ces déclarations que Hebbel faisait clairement partie de ce que l'on avait coutume d'appeler les partisans de la Grande Allemagne : en cette qualité, il s'opposait à tout ce qui était à ses yeux susceptible d'entraver l'unité de l'espace culturel et linguistique allemand. Que la Prusse ou l'Autriche prenne la tête d'une Allemagne unifiée lui importait manifestement peu ; en revanche, il tenait à ce qu'une entité politique forte garantisse le maintien de l'espace culturel allemand. La notion de « patrie » (*Heimat* ou *Vaterland*) signifiait donc pour Hebbel d'abord le lieu où on parlait allemand, autrement dit une communauté de langue et de culture.

Au sein de sa « nouvelle patrie » autrichienne, Hebbel s'est aussitôt beaucoup plu. Dès 1851, le couple Hebbel caressa l'idée de s'acheter une propriété à Hietzing[18]. Hebbel a immédiatement apprécié Vienne. Il rapporte ainsi dès novembre 1845 ses premières impressions de la ville : « Vienne est une ville belle et imposante pouvant rivaliser en été avec l'Italie, car les plus beaux endroits sont disséminés tout autour et une promenade à travers le bastion procure, même maintenant, de somptueuses perspectives... »[19]. Lorsqu'est abordée la question d'un éventuel déménagement à Munich, Hebbel insiste à nouveau sur la « beauté » saisissante d'une ville qu'il qualifie même de « paradis » (*Paradies*)[20]. De fait, Hebbel connaissait très bien Vienne, qu'il arpentait au cours de longues promenades, comme l'atteste un passage tiré d'une lettre de 1856 :

> À la tombée de la nuit, je reviens tout juste du Prater où j'ai montré à ma petite fille un arbre creux d'une taille énorme dans lequel, outre son père et son petit chien qui l'accompagnait, elle s'installa confortablement ; vous pouvez vous imaginer son étonnement et sa jubilation, surtout au moment où

[12] *Ibid.*, p. 288.
[13] *Ibid.*, vol. 4, p. 151.
[14] *Ibid.*, p. 212.
[15] *Ibid.*, vol. 5, p. 217.
[16] *Ibid.*, vol. 7, p. 31.
[17] *Ibid.*, vol. 5, p. 87.
[18] *Ibid.*, vol. 4, p. 264. Faisant aujourd'hui partie du 13e arrondissement de Vienne, Hietzing est un des quartiers les plus huppés de la ville.
[19] *Ibid.*, vol. 3, p. 281 : « Wien ist eine schöne, imposante Stadt und mag im Sommer mit Italien wetteifern, denn die schönsten Gegenden liegen rings herum und ein Spatziergang über die Bastei gewährt selbst jetzt herrliche Aussichten… ».
[20] *Ibid.*, vol. 4, p. 372.

> elle découvrit même dans un nœud du bois une petite fenêtre devant laquelle je devais me présenter et lui demander qui habitait à l'intérieur[21].

Hebbel appréciait en effet beaucoup le vaste espace du Prater[22], lieu où – selon son biographe Emil Kuh – plusieurs de ses ballades les plus abouties virent le jour.

Les déclarations de Hebbel sur le reste de l'Autriche, en particulier sur les beautés naturelles du pays, possèdent la même tonalité, notamment lorsqu'il s'agit d'évoquer la Basse-Autriche et la région du Salzkammergut. Au sujet d'un voyage sur le Danube qui le conduit à Linz, Hebbel rapporte à sa femme que « la région devient de plus en plus belle et qu'elle offre à chaque instant un point de vue intéressant », comme les châteaux médiévaux de Dürnstein et d'Aggstein[23].

À l'occasion d'une randonnée vers Lilienfeld (toujours en Basse-Autriche), il mentionne les montagnes « merveilleuses, aux vues somptueuses » (*das wunderbare, an Aussichten überreiche [Gebirge]*), « des fleurs belles et exotiques » (*schöne, fremdartige Blumen*) et trouve la célèbre abbaye cistercienne de Lilienfeld « grandiose et, comme tous les édifices religieux, magnifiquement située » (*großartig, und, wie alle geistlichen Bauten, prächtig gelegen*)[24]. En 1855, il se rend ensuite pour la première fois à Gmunden, ville pittoresque de Haute-Autriche située dans le Salzkammergut, au bord du lac Traunsee (le lac le plus profond d'Autriche et le deuxième plus grand lac de Haute-Autriche, après l'Attersee). À Gmunden, Hebbel – nageur convaincu – est à ce point saisi « par la splendeur du lac » (*von dem herrlichen See*)[25] qu'il décrit la région comme « l'un des plus beaux endroits du monde » (*einem der schönsten Puncte der Welt*)[26]. Dans une autre lettre, il évoque encore « les proches environs de Gmunden, d'un charme infini » (*die nächste Umgebung von Gmunden, die unendlich reizend ist*)[27]. Par la suite,

---

[21] *Ibid.*, vol. 5, p. 301 : « Eben komme ich mit Einbruch der tieferen Dämmerung aus dem Prater zurück, wo ich meiner kleinen Tochter einen hohlen Baum von ungeheurem Umfang gezeigt habe, in welchem sie, nebst ihrem Vater und dem begleitenden Hündchen, bequem Platz fand; Sie können Sich die Verwunderung und den Jubel des Kindes denken, besonders, als sie in einem Astloch auch noch ein Fensterchen entdeckte, vor welches ich treten und fragen mußte, wer drinnen wohne. »

[22] Nombreux sont, du reste, les auteurs autrichiens à évoquer le Prater dans leur œuvre : Heimito von Doderer, Elfriede Jelinek, Robert Musil, Arthur Schnitzler, Robert Seethaler, Stefan Zweig notamment. Ce sujet mériterait une étude séparée.

[23] Hebbel, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, *op. cit.*, *Briefe*, vol. 4, p. 110 : « die Gegend wird immer schöner und bietet jeden Augenblick einen interessanten Punct dar ».

[24] *Ibid*., p. 235 *sq*.

[25] *Ibid*., vol. 5, p. 249.

[26] *Ibid*., p. 250. Sur la relation particulière de Hebbel à Gmunden, voir Ritzer, *Friedrich Hebbel. Der Individualist und seine Epoche*, *op. cit.*, p. 595-604 (« Grundbesitzer in Gmunden »).

[27] *Ibid*., p. 256.

Hebbel fait également souvent l'éloge de Gmunden, du sommet du Traunstein (1691m d'altitude) et de la beauté du Traunsee. Cet enthousiasme pour le lieu le conduisit même à faire l'acquisition, le 14 août 1855[28], d'une petite propriété (une « villa extrêmement modeste », nous dit-il) à Gmunden[29], qui allait devenir la résidence d'été de la famille Hebbel. Lorsqu'on lit dans les lettres de Hebbel qu'il se repose et lit à l'ombre de ses chers pommiers, qu'il jouit de « la lumière vespérale divine du Traunstein » (*die göttliche Abendbeleuchtung des Traunsteins*) et qu'il voit monter la « pleine lune au-dessus des montagnes » (*Vollmond über die Gebirge herauf*)[30], on comprend aisément pourquoi il qualifie Gmunden d'« idylle » (*Idyll*)[31].

Il ressort de toutes ces réflexions sur Vienne et diverses régions d'Autriche combien Hebbel, évoquant dans une lettre son « Autriche bien-aimée » (*geliebten Österreich*)[32], a su s'acclimater à sa patrie d'adoption, bien qu'il n'ait jamais franchi le pas de devenir Autrichien[33]. En termes d'intégration sociale, il affirme d'ailleurs se sentir « respecté par toutes les couches de la société » (*[von] allen Schichten der Gesellschaft*)[34] et dit avoir « des amis au sein de tous les cercles » (*Freunde in allen Kreisen*)[35].

Au fond, la seule critique véritablement récurrente que Hebbel fait de l'Autriche et de son gouvernement a trait à l'argent et au coût de la vie : peu après son arrivée à Vienne, celui qui avait longtemps vécu dans la misère déplore que Vienne soit « incroyablement chère » (*unglaublich theuer*)[36]. Huit ans après, le constat n'a pas changé : Hebbel nous explique que l'on dépense à Vienne « de l'argent, beaucoup d'argent » (*Geld, viel Geld*)[37].

---

[28] Voir Hebbel, *Tagebücher*, *op. cit.*, p. 349 : « Ich habe Shakespeare immer für unerreichbar gehalten und mir nie eingebildet, ihm in irgend etwas nachzukommen. Dennoch hätte ich in früheren Jahren immer noch eher gehofft, einmal irgendeinen Charakter zu zeichnen, wie er, oder irgendeine Situation zu malen, als mir, wie er, ein Grundstück zu kaufen. Nichtsdestoweniger habe ich heute mittag 10 Uhr einen Kontrakt unterzeichnet, durch den ich Besitzer eines Hauses am Gmundner See geworden bin! »

[29] Hebbel, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, *op. cit.*, *Briefe*, vol. 5, p. 259 (lettre du 9 août 1855 à Emil Kuh) : « Sie haben in mir von jetzt an nicht bloß den Verfasser des Trauerspiels in Sicilien, sondern auch einen Oberösterreichischen Grundbesitzer zu verehren. Denken Sie Sich, ich habe mir gestern am Gmundner See eine außerordentlich schön gelegene, an sich in ihrem jetzigen Zustande zwar äußerst bescheidene Villa gekauft ».

[30] *Ibid*., p. 265.

[31] *Ibid*., vol. 6, p. 194.

[32] *Ibid*., vol. 4, p. 280.

[33] *Ibid*., vol. 7, p. 279 et 300.

[34] *Ibid*., vol. 5, p. 277.

[35] *Ibid*., vol. 6, p. 117.

[36] *Ibid.*, vol. 3, p. 281.

[37] *Ibid.*, vol. 5, p. 95.

Hebbel et les hommes de lettres autrichiens : jalons d'une réception mouvementée

En retour, on aurait pu s'attendre à ce que Hebbel reçoive un accueil favorable de la part des principaux représentants de la littérature autrichienne de son temps. Or, si l'on en croit Andrea Rudolph, « Hebbel n'a jamais pu prendre à Vienne de place véritablement éminente comme auteur de théâtre[38]. » Au franc succès rencontré par *Maria Magdalena* et *Judith* (un succès dont Hebbel se fait largement l'écho dans ses *Journaux*[39]) en mai 1848 et février 1849 s'oppose, entre autres, l'échec retentissant de *Herodes und Mariamne* en avril 1849 et de *Der Rubin* en novembre 1849 au Burgtheater[40]. Cette relation à maints égards mouvementée à l'Autriche où il a, selon le mot involontairement cruel de Robert Musil, « vécu mais pas eu d'effet » (*gelebt hat, aber nicht gewirkt*), a conduit à ce que Hebbel prenne une « position littéraire de marginal à Vienne » (*literarische Außenseiterposition in Wien*)[41].

Rares sont les auteurs dans la littérature de langue allemande à avoir eu autant de partisans enthousiastes et autant d'adversaires farouches que Hebbel. Parmi

---

[38] Andrea Rudolph, « Ein norddeutscher Dramatiker in Wien. Friedrich Hebbels Neubewertung von Ferdinand Raimunds Edelsteinallegorie und Johann Nepomuk Nestroys Travestie der Hebbelschen *Judith* », in : *Literarisches Leben in Österreich 1848–1890*, éd. par Klaus Amann, Hubert Lengauer et Karl Wagner, Vienne / Cologne / Weimar, Böhlau, 2000, p. 624-656, ici : p. 624 : « Eine wirklich herausragende Stellung als Theaterdichter hat Hebbel in Wien nie einnehmen können. »

[39] Voir Hebbel, *Tagebücher*, *op. cit.*, p. 286 : « Gestern abend brachte das K. K. Hofburgtheater meine "Maria Magdalena", unverkürzt und unverändert. Das Stück war eine Bildungsprobe für das Wiener Publikum, es fand aber den ungeteiltesten Beifall und machte auch nicht in dem bedenklichsten seiner Momente die Prüderie rege. » (9 mai 1848) ; p. 287 : « Mit "Judith" mache ich in Wien Glück. Heute ist die vierte Vorstellung, und wieder war der Zulauf so groß, daß viele Menschen keinen Platz bekommen konnten. » (8 février 1849)

[40] Voir *ibid.*, p. 288 *sq.* : « "Herodes und Mariamne" wurde gegeben. Das Spiel war vortrefflich, die Inszenierung glänzend, die Aufnahme im höchsten Grade kühl. Das Publikum war sichtlich nicht imstande, der Komposition zu folgen. Auch spielte das Stück zu lange, bis ¾ auf 11 Uhr. Das Verwirrende lag für die Masse der Zuschauer in dem zweiten Moment des Dramas, in dem historischen, dessen Notwendigkeit bei der großen Gleichgültigkeit der meisten gegen alle und jede tiefere Motivierung sie nicht begriffen. – Zu Hause lag mein Töchterlein an den Blattern, den natürlichen, darnieder, dabei mußte meine arme Frau spielen und erhielt für ihre wunderbare Leistung nicht den geringsten Dank. Ein schmerzenreicher, qualvoller Abend für mich als Mensch. » (19 avril 1849) Et Hebbel d'ajouter, le 31 décembre 1849 : « Aufgeführt wurden am Burgtheater von mir: "Mariamne" und der "Rubin". Beide sprachen wenig an […]. » (p. 291) La première de *Der Rubin* au Burgtheater avait eu lieu le 21 novembre 1849.

[41] Rudolph, « Ein norddeutscher Dramatiker in Wien », art. cit., p. 625.

ces derniers, quatre nous intéresseront ici : Franz Grillparzer, Adalbert Stifter (souvent considérés comme les deux grands classiques du XIX[e] siècle en Autriche : l'un dans le drame, l'autre dans le roman), Johann Nestroy et Karl Kraus.

Grillparzer et Stifter, adversaires de Hebbel ?

Franz Grillparzer (1791-1872) et Friedrich Hebbel semblaient avoir une certaine estime réciproque, sans toutefois entretenir de rapports étroits.

L'un des tout premiers auteurs que Hebbel rencontra après son arrivée à Vienne fut justement Grillparzer (âgé de 54 ans), le dramaturge alors le plus respecté de l'espace germanophone, un auteur dont les conseils et les contacts étaient évidemment précieux à Hebbel pour s'imposer à Vienne. À l'occasion de leur rencontre, Grillparzer ne fit cependant pas mystère à Hebbel des difficultés auxquelles il risquerait de se heurter au Burgtheater, lui qui avait lui-même – comme beaucoup de ses contemporains, comme Nestroy – considérablement souffert de la censure.

Grillparzer réagit à la visite de Hebbel dans une lettre à Foglar du 24 novembre 1845 : « Il y a peu, un jeune homme fort intéressant se présenta chez moi, le poète Hebbel » (*Vor kurzem war ein recht interessanter junger Mann bei mir, der Dichter Hebbel*) ; à ses yeux, *Judith* est, « dans l'idée, la chose la plus spirituelle » (*der Idee nach das Geistvollste*) mais, « dans la réalisation, la chose la plus grimaçante que l'on puisse imaginer » (*der Ausführung nach das Fratzenhafteste, was man sich denken kann*).

Et Grillparzer d'ajouter encore : « Cet homme ne doit pas deviner du tout ce qui est possible et réel dans la vie. Si c'est cela, être poète ! » (*Dieser Mensch muß gar nicht ahnen, was möglich und wirklich ist im Leben. Ja – wenn das Poesie heißt!*).

Cette opposition entre l'« idée » (*Idee*) et la « réalisation » (*Ausführung*) et entre la « vie » (*Leben*) et la « poésie » (*Poesie*) recoupe le rejet en bloc par Grillparzer du romantisme et de la « Jeune-Allemagne » (*Junges Deutschland*)[42], chez qui Grillparzer critiquait la toute-puissance des idées aux dépens de l'art. En Hebbel, qui considérait Vienne comme une ville « allemande » (*deutsch*) et le Burgtheater comme « la première scène allemande » (*die erste deutsche Bühne*) et s'opposait à tout ce qui pouvait nuire à l'unité de l'espace culturel et linguistique germanophone, Grillparzer, qui s'est pour sa part toujours positionné comme un auteur *autrichien*, voyait au fond concentrés les éléments typiquement allemands – le gigantesque, l'infini ; le penchant pour la « rumination » (*Grübelei*) ; la spéculation esthétique, l'intellectualisme et l'« hostilité à la nature » (*Unnatur*) – qu'il oppose dans son essai de 1837 « En quoi les auteurs autrichiens se distinguent-ils des autres ? » (*Worin unterscheiden sich die österreichischen Dichter von den übrigen?*) aux caractéristiques autrichiennes de « modestie » (*Bescheidenheit*), de « saine raison » (*gesunder Menschenverstand*) et de « sentiment vrai » (*wahres*

[42] La Jeune-Allemagne était un groupe de jeunes écrivains allemands aux idées progressistes qui exista entre 1830 et 1850 et dont les principaux membres furent Karl Gutzkow, Heinrich Laube, Theodor Mundt et Ludolf Wienbarg.

Gefühl)[43]. Grillparzer exprime ici une défiance de principe à l'égard de toute forme de théorie abstraite, un positionnement qui est au cœur de sa conception de l'art et de la littérature.

Du point de vue de Hebbel maintenant, une lettre (du 29 novembre 1845) adressée à Elise Lensing repose sur un mélange d'admiration pour certaines pièces de Grillparzer – *Sappho*, la deuxième pièce de l'auteur autrichien, et *Ottokar*, que Hebbel qualifie de « magistrale » (*meisterhaft*) – et de distance critique (surtout à l'égard de *Die Ahnfrau*, la toute première pièce de Grillparzer, et de la structure globale de ses drames) :

> Entre les œuvres de Grillparzer et moi, il y a toujours eu *L'Aïeule* (*Die Ahnfrau*). Je la lui ai toutefois récemment pardonnée, ne serait-ce que pour *Sappho*, qui contient tellement d'éléments charmants. Mais *Ottokar* est bien sûr encore d'un tout autre calibre. […] Les trois derniers actes ne correspondent pas aux premiers, ils apportent certes encore des aspects isolés d'une importance capitale mais, dans l'ensemble, ils sont largement en retrait par rapport à ceux-là. Je ne parviens pas à saisir les esprits de ce type. […][44]

Malgré sa déception relative à la fin d'*Ottokar*, Hebbel exprime ici une forme d'accord littéraire et artistique avec Grillparzer que l'on trouve plutôt rarement sous sa plume : « Parmi les hommes de lettres viennois, Grillparzer reste le seul pour lequel Hebbel a du respect[45]. »

Si Hebbel s'interdit toute critique acerbe du poète Grillparzer, ce dernier rend certes publiquement hommage à son confrère viennois, mais il ne retire à aucun moment son reproche d'intellectualisme. Pour Grillparzer, l'acte de création littéraire ne prend sens que si l'idée s'incarne dans une expression qui n'agit pas seulement sur la raison ou l'entendement, mais aussi sur le « sentiment » (*Empfindung*), terme clé de son discours théorique. C'est pourquoi Grillparzer accorde

---

[43] Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke*, éd. par Peter Frank et Karl Pörnbacher, Munich, Hanser, 1964, vol. 3, p. 809.

[44] Friedrich Hebbel, *Werke*, éd. par Gerhard Fricke, Werner Keller et Karl Pörnbacher, Munich, Hanser, 1965, vol. 3 (*Gedichte, Erzählungen, Schriften*), p. 290 *sq.* : « Zwischen mir und Grillparzers Werken stand immer die Ahnfrau. Doch verzieh ich ihm diese neulich schon der Sappho wegen, die viel Reizendes enthält. Aber der Ottocar ist freilich noch von ganz anderem Kaliber. Der Dichter kann, als er sein Werk schuf, nicht sehnlicher gewünscht haben, daß es gelingen möge, als ich in diesem Augenblick, daß es gelungen seyn möge. Es thut meinem armen Herzen, das sich vor all diesen Handwerkereien Jungdeutschlands bei dem besten Willen verschließen muß, gar zu wohl, auch einmal ein entgegengesetztes Gefühl zu empfinden. Morgen das Resultat, ich gehe zum dritten Act über. – Die letzten 3 Acte entsprechen den ersten nicht, bringen auch noch einzelne höchst bedeutende Züge, aber sie stehen im Ganzen weit hinter jenen zurück. Ich begreife Geister dieser Art nicht. […] »

[45] Ritzer, *Friedrich Hebbel. Der Individualist und seine Epoche*, *op. cit.*, p. 397 : « Unter den Wiener Literaten bleibt Grillparzer der einzige, den Hebbel achtet. »

dans ses pièces une telle place à la gestuelle, à la mimique, à la proxémique, bref à la théâtralité (jeu, corps, ressources visuelles, violence sur scène), « récupérant » ainsi la dimension theâtrale qu'il appréciait tant dans Shakespeare, chez les Espagnols (Calderón et Lope de Vega) et dans la tradition populaire viennoise jusqu'à Raimund et Nestroy : à la domination du langage articulé et à la faible représentation du langage corporel dans le théâtre classique allemand, Grillparzer oppose ainsi avec force sa maxime « Le verbe et le geste » (*Wort und Gebärde*). D'une manière plus générale, Grillparzer oppose de manière récurrente l'« immédiateté visuelle » (*Anschaulichkeit*) et la « plasticité » (*Bildlichkeit*) du drame aux « concepts » (*Begriffe*) abstraits. Dans son journal, il note en juillet 1850 au sujet de Hebbel : « En chaque auteur, il y a un penseur et un artiste. Hebbel est tout à fait à la hauteur de la mission de pensée, mais pas du tout à la hauteur de la mission artistique.

Ou, pour le dire autrement : la pensée ne se fait pas jour, chez lui, dans l'impression mais dans la réflexion[46]. » À travers l'exemple de Hebbel, Grillparzer refuse ici avec virulence de considérer les œuvres d'art comme des véhicules d'idées générales ou philosophiques. Cette méfiance de principe envers la prédominance des idées constitue chez Grillparzer un fil directeur de son rejet du romantisme (les frères Schlegel, Novalis) à son rejet de Hebbel et Wagner (ainsi que de Hegel dans le domaine de la philosophie), en passant par sa critique de la littérature de la Jeune-Allemagne. En excluant Hebbel du domaine de l'art, Grillparzer lui dénie la capacité poétique de réconcilier l'idée avec la réalité : « La valeur de la science repose sur l'idée, l'art sur la *représentation* de l'idée. Elle donne vie à la pensée[47]. » Grillparzer est en effet d'avis que « ce n'est pas dans l'*idée* que réside la mission de l'art mais dans la *stimulation* de l'idée, que la poésie aspire à l'essence et aux intuitions, et non aux concepts ternes […] »[48]. Cette opposition, récurrente chez Grillparzer, entre « *idée* » et « *stimulation* de l'idée », « penseur » et « artiste », « réflexion » et « impression » va de pair avec ses réflexions sur la différence entre ce qu'il appelle le « théâtral » (*theatralisch*), autrement dit la scène ou le texte joué, et le « dramatique » (*dramatisch*), c'est-à-dire le texte écrit, purement littéraire, qui ignore la scène, entre l'« art » (*Kunst*) mû par les forces de l'imagination et le « savoir intellectuel » (*geistiges Wissen*) désincarné, ignorant la réalité de la vie.

---

[46] Grillparzer, *Sämtliche Werke*, *op. cit.*, vol. 3, p. 804 : « In jedem Dichter ist ein Denker und ein Künstler. Hebbel ist der denkenden Aufgabe vollkommen gewachsen, der künstlerischen aber gar nicht. Oder mit andern Worten: der Gedanke macht sich bei ihm nicht im Eindrucke geltend, sondern in der Reflexion. »

[47] *Ibid*., p. 831 : « Der Wert der Wissenschaft beruht auf der Idee, die Kunst auf der *Darstellung* der Idee. Sie führt den Gedanken ins Leben. »

[48] *Ibid*., p. 830 : « nicht in der *Idee* die Aufgabe der Kunst liegt, sondern in der *Belebung* der Idee, daß die Poesie Wesen und Anschauungen will, nicht abgeschattete Begriffe; daß endlich ein *lebendiger* Zeisig mehr wert ist als ein ausgestopfter Riesengeier oder Steinadler. »

Le jugement critique de Grillparzer sur Hebbel est partagé par Heinrich Laube (1806-1884), directeur artistique du Burgtheater de 1849 à 1867, qui, dans un long essai rétrospectif intitulé « Le Burgtheater. Une contribution à l'histoire du théâtre allemand » (*Das Burgtheater. Ein Beitrag zur deutschen Theater-Geschichte*, 1868), répète la thèse selon laquelle les pièces de Hebbel seraient « profondément étrangères à la scène » (*aus einem tiefen Grunde der Szene fremd*)[49] et qu'il « ne possède absolument aucune imagination plastique » (*gar keine plastische Phantasie besitzt*)[50]. Comme Grillparzer, Laube ne considère pas Hebbel comme un *artiste*, mais comme un *penseur* qui a utilisé la scène uniquement comme un support ou un véhicule pour l'expression de ses idées, raison pour laquelle il l'exclut presque totalement du répertoire du Burgtheater : « Les pièces de Hebbel sont *pensées* ensemble, elles sont écrites par un *penseur* doué qui se pique de littérature, mais pas par un auteur qui est un artiste. » (*Hebbels Stücke sind zusammen* gedacht*, sie sind von einem begabten, dichtenden* Denker *niedergeschrieben, nicht aber von einem Dichter, der ein Künstler ist.*) ; « Un penseur faisant de la littérature, mais pas un auteur pensant. » (*Ein dichtender Denker, nicht aber ein denkender Dichter.*)[51]. Et Laube d'ajouter encore : « À Vienne, nous commençâmes cette année 1854 par une pièce de Friedrich Hebbel. Ce fut un acte d'abnégation et d'équité que je m'imposai en mettant en scène une pièce de Hebbel. Je n'ai ni à l'époque ni avant ou après considéré Hebbel comme un auteur de théâtre[52]. » Robert Musil, qui appréciait beaucoup Hebbel, vit en revanche précisément dans l'intellectualisme de ses pièces, durement critiqué par Grillparzer et Laube, la véritable grandeur de l'auteur dramatique allemand : rassemblant Goethe, Hebbel et Büchner, Musil évoque ainsi avec respect le « théâtre d'idées » (*Ideendrama*) allemand[53].

Malgré les réserves et divergences exprimées de part et d'autre – la tragédie de l'individu à la Hebbel serait impensable pour Grillparzer et leurs conceptions respectives du théâtre semblent en grande partie inconciliables –, on peut constater un certain nombre de similitudes non négligeables entre les deux auteurs : leurs journaux expriment ainsi la « même intensité en termes de connaissance de soi » (*gleiche Intensität der Selbsterfahrung*)[54] ; sur un plan artistique, tous deux défendent des thèses très proches (critiques) à l'égard du romantisme et de la Jeune-Allemagne. La principale source d'opposition entre eux tient au fait qu'ils

[49] Laube, *Schriften über Theater*, *op. cit.*, p. 247 (les réflexions de Laube sur Hebbel sont concentrées dans les pages 245-249 de cet essai).
[50] *Ibid*.
[51] *Ibid*.
[52] *Ibid*., p. 244 : « In Wien begannen wir dies Jahr 1854 mit einem Stück von Friedrich Hebbel. Es war ein Akt der Selbstverleugnung und der Billigkeit, welchen ich mir auferlegte, indem ich ein Stück von Hebbel in Szene setzte. Ich habe weder damals noch früher oder später Hebbel für einen Theaterdichter gehalten. »
[53] Robert Musil, « "Spiegelmensch" von Franz Werfel (Erstaufführung im Wiener Burgtheater) », *Prager Presse* du 26 avril 1922, p. 4-5.
[54] Ritzer, *Friedrich Hebbel. Der Individualist und seine Epoche*, *op. cit.*, p. 395.

ont tiré des conséquences radicalement différentes des bouleversements induits par la modernité. Avec la controverse entre Hebbel et Stifter, la polémique littéraire gagne encore nettement en véhémence : Adalbert Stifter (1805-1868) et Friedrich Hebbel sont généralement considérés comme des adversaires ou comme des antipodes absolus sur un plan esthétique, notamment en termes de représentation de la nature et de l'humain. Dans ses lettres, Stifter s'est prononcé avec précision et de manière critique sur son contemporain allemand ; à ces déclarations s'ajoutent des paratextes importants – comme la célèbre préface des *Pierres multicolores* (*Bunte Steine*) – qui ont justement été conçus en partie en réaction aux critiques de Hebbel.

Le véritable début de la dispute littéraire entre Stifter et Hebbel date du 21 août 1847. Dans une longue lettre à Aurelius Buddeus, rédacteur de l'*Allgemeine Zeitung*, Stifter, alors âgé d'environ 40 ans, refuse de rédiger une contribution sur Hebbel, qu'il rejette en bloc sur le plan esthétique et range dans une esthétique du laid avant la lettre :

> En ce qui concerne *Hebbel*, je ne saurais justement écrire aisément d'article sur cet auteur, parce que je devrais lui faire trop de mal ; d'après mon individualité et d'après mes études d'art, je ne peux m'empêcher de le *rejeter entièrement* dans tout ce qu'il a produit jusque-là et de qualifier tout simplement de *laid* ce qui, si l'art signifie représenter le beau, est précisément le pire de ce qui peut arriver à un artiste. Il a une certaine et frappante habileté à manier une matière brute, à savoir les pavés et les charges censés donner naissance à un palais, mais le palais ne voit jamais le jour. C'est pourquoi on trouve chez lui souvent des images grandioses, des pensées vives, voire des éclairs tragiques, mais qui sont tous vains et se contentent de faire peur, parce que manquent l'alpha et l'oméga auxquels ils sont censés servir avec harmonie : *la représentation de l'humanité objective, reflet du règne de Dieu*[55].

Dans la suite de sa lettre, Stifter s'en prend au penchant de Hebbel à la démesure précisément au nom de l'idée de « mesure, de maîtrise et d'organisation

[55] Adalbert Stifter, *Werke*, éd. par Uwe Japp et Hans Joachim Piechotta, Francfort-sur-le-Main, Insel, 1978, vol. 4, p. 214-221, ici p. 215 *sq.* : « Was *Hebbel* anlangt, den Sie anregen, so kann ich gerade über diesen Dichter nicht leicht einen Aufsatz geben, weil ich ihm zu wehe thun müßte; denn nach meiner Individualität und nach meinen Kunststudien muß ich ihn in dem, was er bisher geleistet, *völlig verwerfen*, und geradezu *häßlich* nennen, was, wenn die Kunst das Schöne darstellen soll, gerade das allerärgste ist, was einem Künstler widerfahren kann. Er hat ein bestimmtes, auffallendes Geschik in Handhabung rohen Materials, nehmlich der Quadern und Lasten, woraus ein Pallast werden soll, nur der Pallast wird nie. Darum sind oft große Bilder, scharfe Gedanken, selbst tragische Blize da, die alle umsonst sind und einem nur bange machen, weil das Lezte und Eine nicht da ist, zu dem sie harmonisch dienen sollen, *die Darstellung der objectiven Menschheit als Widerschein des göttlichen Waltens*. »

morale » (*Maß, Beherrschung, sittliche[r] Organisirung*)[56]. En janvier 1846, Stifter avait assisté à une représentation de *Judith* et – comme un certain nombre de ses contemporains et de ses compatriotes autrichiens – il n'avait pas été sensible aux héros hybrides et torturés de Hebbel. Le principal sujet de désaccord entre les deux auteurs réside ici dans la catégorie du *grand* et du *petit*, Stifter traitant les « personnages d'une faiblesse pitoyable » (*erbärmlich schwache Menschen*)[57] tirés de la *Judith* de Hebbel de garçons croyant exprimer leur force par le bruit, tandis que les vrais hommes agiraient « avec d'autant plus de douceur » (*desto sanfter*) que leur force « serait grande » (*größere Kraft vorhanden*)[58]. Stifter décèle précisément dans le Holopherne de Hebbel cette subjectivité et cette grandiloquence pompeuse qu'il s'est pour sa part efforcé d'éliminer peu à peu dans ses propres récits. Dans son penchant pour le tragique, Hebbel n'atteint à ses yeux, en raison de son manque de « profondeur morale » (*sittliche[n] Tiefe*), que « le *répugnant* » (*das* Widerwärtige)[59]. On voit ici clairement comment Stifter fait converger les reproches de subjectivisme, d'immoralité et de laideur, produisant ainsi une critique complète – indissociablement littéraire, morale et esthétique – de Hebbel.

Ce passage essentiellement consacré à *Judith* culmine dans le refus par Stifter de considérer Hebbel comme un « auteur » ou un « poète » (le terme allemand de *Dichter* pouvant avoir les deux sens)[60]. Comme Grillparzer, Stifter exclut donc Hebbel du domaine de l'art, conçu comme le lieu de la représentation et/ou de la cristallisation du beau, et de l'aire culturelle autrichienne.

Sur un plan chronologique, la controverse entre Stifter et Hebbel se poursuit ainsi : la célèbre épigramme de Hebbel intitulée *Les anciens poètes de la nature et les nouveaux* (*Die alten Naturdichter und die neuen*, 1849), la réaction de Stifter concentrée dans sa préface aux *Pierres multicolores* (*Bunte Steine*, 1852), le compte rendu virulent par Hebbel de *L'arrière-saison* (*Der Nachsommer*, 1858) de Stifter et, pour finir, le texte *La virgule costumée* (*Das Komma im Frack*, 1858 également), publié par Hebbel sous couvert d'anonymat. Tout au long de cette controverse, Hebbel et Stifter, campant sur leurs positions, ne parviennent ni à dépasser leurs désaccords ni à voir ce qui pourrait les rapprocher.

Dans le contexte du débat autour du réalisme, Hebbel reconnaît en Stifter ce qu'il abhorrait depuis toujours dans la littérature « campagnarde » : une « imitation de la nature » (*Naturnachahmung*) dépourvue d'art et l'accumulation de détails insignifiants. En 1849, Hebbel publie dans *Europa* sa célèbre épigramme critique *Die alten Naturdichter und die neuen*, qui vise entre autres Stifter et témoigne éloquemment du manque de compréhension de Hebbel à l'égard de la prose de son contemporain autrichien :

---

[56] *Ibid*., p. 216.
[57] *Ibid*.
[58] *Ibid*. Vers la fin de ce long passage sur Hebbel, Stifter dénie par ailleurs à l'auteur de *Judith* toute « grandeur » (*Größe* : p. 217).
[59] *Ibid*.
[60] *Ibid*., p. 217.

> Savez-vous pourquoi les insectes et les boutons d'or vous réussissent tant ?
> C'est parce que vous ne connaissez pas les humains et que vous ne voyez pas les étoiles !
> Si vous regardiez au tréfonds des cœurs, comment pourriez-vous vous enticher d'insectes ?
> Si vous voyiez le système solaire, que serait pour vous un bouquet ?
> Mais il fallait qu'il en fût ainsi : pour que vous puissiez livrer parfaitement la petitesse,
> La nature, intelligente, vous a ravi la grandeur[61].

À vrai dire, une telle critique a aussi peu à voir avec Stifter que le reproche d'immoralité fait à Hebbel, l'enjeu de cette lutte à couteaux tirés étant surtout, comme souvent, la place – occupée ou espérée – dans le champ littéraire : il s'agit essentiellement, pour Hebbel comme pour Stifter, de prendre le dessus sur l'adversaire ou de conserver sa position dominante dans le conflit. Malgré tout, cette controverse a eu des conséquences pour ainsi dire positives : dans sa préface à *Julia*, Hebbel clarifie l'*ethos* de la tragédie ; dans sa préface aux *Pierres multicolores*, Stifter précise sa conception de la littérature. C'est d'ailleurs dans cette préface que Stifter revient sur la pierre d'achoppement entre Hebbel et lui, la question fondamentale du grand et du petit, et qu'il met sur un pied d'égalité la poésie et les sciences naturelles : comme le naturaliste qui, à l'aide de ses instruments de mesure, recherche les forces de la nature invisibles – apparemment petites mais en réalité grandes –, le poète, ici défini comme un « chercheur sur l'humain » (*Menschenforscher*)[62], se doit d'étudier et de décrire les « actions quotidiennes des hommes » (*Handlungen der Menschen*)[63]. Cette préface, qui insiste largement sur la dignité de la petitesse et plaide pour un anoblissement de l'apparemment insignifiant, pour une revalorisation de l'accessoire et du dérisoire ainsi que pour l'application de « la douce loi » (*das sanfte Gesetz*)[64], peut être lue à la fois comme une réponse indirecte ou une contradiction apportée aux drames de Hebbel, qui représentent la crise de l'humanité et des relations humaines[65], et comme une ré-

[61] Hebbel, *Werke*, *op. cit.*, 1965, p. 122 : « Wißt ihr, warum euch die Käfer, die Butterblumen so glücken? / Weil ihr die Menschen nicht kennt, weil ihr die Sterne nicht seht! / Schaut ihr tief in die Herzen, wie könntet ihr schwärmen für Käfer? / Säht ihr das Sonnensystem, sagt doch, was wär euch ein Strauß? / Aber das mußte so sein; damit ihr das Kleine vortrefflich / Liefertet, hat die Natur klug euch das Große entrückt. »

[62] Adalbert Stifter, Vorrede zu den *Bunten Steinen*, éd. par Helmut Bachmaier, Stuttgart, Reclam, 1994, p. 7-14, ici p. 11.

[63] *Ibid*., p. 12.

[64] *Ibid*., p. 10.

[65] Voir Marc Lacheny, « "Toute vie est un combat de l'individu avec l'univers." La guerre des sexes dans *Judith* de Friedrich Hebbel », *Théâtres du Monde* n° 30 (2020) = *Le bruit et la fureur au théâtre (Haine, violence et guerre)*, ouvrage collectif sous la direction de Maurice Abiteboul et Marc Lacheny, p. 267-278.

ponse directe à l'épigramme critique de Hebbel (*cf.* le début de la préface de Stifter : « On a pu m'objecter un jour que je ne dépeignais que la petitesse et que mes personnages étaient toujours des êtres ordinaires[66]. ») qui raillait l'intérêt de Stifter pour le microcosme et sa conception à ses yeux étriquée de la poésie.

L'avant-dernière étape de cette controverse littéraire violente réside dans la critique impitoyable, par Hebbel, de *L'arrière-saison* (*Der Nachsommer*) de Stifter, une critique parue dans l'*Illustrierte Zeitung* le 4 septembre 1858, soit un an après la publication du roman de Stifter. Dans ce compte rendu assassin où il promet avec ironie « la couronne de Pologne » (*die Krone von Polen*)[67] à celui qui parviendra à lire jusqu'à son terme le roman en trois volumes de Stifter, Hebbel fustige une fois de plus la manie de la description propre à ce dernier, critiquant désormais jusqu'à l'évolution du style de Stifter :

> […] D'abord il se contenta de nous énumérer les familles de fleurs qui s'épanouissent à ses endroits favoris ; puis il nous fit le compte de leurs spécimens, et maintenant on nous sert le répertoire des étamines. […] Comme tout cela fait l'objet de vastes études et descriptions ! Il ne manque plus guère que l'étude des mots à l'aide desquels on fait ces descriptions et la description de la main avec laquelle on couche sur le papier cette étude, et la boucle sera bouclée[68].

Ce passage constitue un parfait exemple du peu d'intérêt que Hebbel portait aux descriptions de la nature de Stifter : pour lui, l'œuvre de son contemporain autrichien incarne le malentendu, voire la méprise du réalisme en général.

La dernière étape de la dispute est constituée par *La virgule en costume* (*Das Komma im Frack*)[69], parue anonymement en octobre 1858 dans *Stimmen der Zeit. Monatsschrift für Politik und Literatur*, un texte de quelques pages dirigé contre le style de Stifter et sa « dévotion à l'égard de la petitesse » (*Andacht zum Kleinen*). Dans la foulée de son épigramme ironique de 1849 moquant « la petitesse » (*das Kleine*), « les insectes » (*Käfer*) et « les boutons d'or » (*Butterblumen*),

---

[66] Stifter, Vorrede zu den *Bunten Steinen*, *op. cit.*, p. 7 : « Es ist einmal gegen mich bemerkt worden, daß ich nur das Kleine bilde, und daß meine Menschen stets gewöhnliche Menschen seien. »

[67] Hebbel, *Werke*, *op. cit.*, 1965, p. 682.

[68] *Ibid.*, p. 682 *sq.* : « Anfangs schüchtern und durch die Erinnerung an Lessings Laokoon in der behäbigen Entfaltung seiner aufs Breite und Breiteste angelegten Beschreibungsnatur vielleicht noch ein wenig gestört, machte er bald die Erfahrung, daß dieser einst so gefährliche Laokoon in unseren Tagen niemand mehr schadet, und faßte Mut. Zuerst begnügte er sich, uns die Familien der Blumen aufzuzählen, die auf seinen Lieblingsplätzen gedeihen; dann wurden uns die Exemplare vorgerechnet, und jetzt erhalten wir das Register der Staubfäden. […] Was wird hier nicht alles weitläufig betrachtet und geschildert; es fehlt nur noch die Betrachtung der Wörter, womit man schildert, und die Schilderung der Hand, womit man diese Betrachtung niederschreibt, so ist der Kreis vollendet. »

[69] *Ibid.*, p. 684-687.

Hebbel critique le « pépère Adalbert Stifter » (*behäbigen Adalbert Stifter*), l'« homme des Études éternelles » (*Mann der ewigen Studien*)[70]. Ce jugement ne change strictement rien à l'opinion antérieurement exprimée par Hebbel sur Stifter, un auteur qu'il considère avant tout comme le poète d'une idylle creuse et vaine : Hebbel rend ici le nom de Stifter synonyme d'ennui abyssal et qualifie son contemporain de « talent du diminutif » (*Diminutiv-Talent*) surestimé, « capable seulement d'émietter le sujet » (*zum Zerbröckeln der Materie fähig*)[71]. Cette vive critique par Hebbel de la concentration sur les détails au détriment du tout le conduit à avancer la thèse selon laquelle une telle perspective aurait fait perdre à Stifter le sens des réalités et l'aurait ainsi amené à négliger la vue d'ensemble sur le tout au profit de la dispersion des parties[72]. Le meilleur exemple de ce qu'il juge comme la principale « dérive » (*Ausartung*) du réalisme est – en dehors de Stifter – représenté par l'« imposture des scènes villageoises » (*Dorfgeschichten-Schwindel*) à la Berthold Auerbach[73].

Dans la controverse opposant Hebbel et Stifter, des différences artistiques importantes se font jour, surtout en termes de hiérarchie entre « grand » et « petit » (macro- et microcosme), de représentation et de description, ainsi que de place de l'homme dans l'univers[74]. À cela s'ajoutent, bien entendu, la vision du monde fondamentalement pessimiste de Hebbel et l'omniprésence de la violence dans ses pièces, qui s'opposent en tout point à l'aspiration de Stifter à l'harmonie entre l'homme et la nature exprimée dans la célèbre image de la « douce loi » (*sanftes Gesetz*). Force est pourtant de constater que Hebbel et Stifter partagent un même enthousiasme pour les plantes qui trouve largement écho, chez Hebbel, dans ses journaux, ses drames et ses poèmes et, chez Stifter, dans ses romans et sa correspondance. Dans l'œuvre de Hebbel, cette fascination pour les plantes et le végétal s'exprime ainsi dans *Agnes Bernauer* et *Maria Magdalena*, même s'il faut préciser que, dans ces pièces, les fleurs (en particulier les lys et les roses) sont utilisées d'abord comme des accessoires et des métaphores des relations humaines. C'est d'ailleurs ce dont témoigne aussi la ballade *Liebeszauber* de Hebbel, qui met l'accent sur le symbolisme érotique féminin du lys : dans ses poèmes et drames, Hebbel insiste sur l'interaction entre la végétation ou les plantes et le cœur ou l'esprit humain, alors que Stifter vise surtout dans ses romans à narrer le monde végétal et minéral (en premier lieu dans les *Pierres multicolores*) avec une précision quasi chirurgicale, semblable par exemple à celle du récit de voyage.

---

[70] *Ibid*., p. 686. Les *Études* (*Studien*) de Stifter parurent en six volumes entre 1844 et 1850.
[71] *Ibid*., p. 687.
[72] *Ibid*. : « Der ausartende Genre reißt sich mehr und mehr vom alles bedingenden, aber auch alles zusammenhaltenden Zentrum los und zerfällt in demselben Moment in sich selbst, wo er sich ganz befreit zu haben glaubt. »
[73] *Ibid*., p. 685. Ce vif reproche de Hebbel est dirigé contre les *Scènes villageoises de la Forêt-Noire* (*Schwarzwälder Dorfgeschichten*, 1843-1853) de Berthold Auerbach, que Hebbel avait critiquées dès le 20 mars 1854.
[74] Voir *ibid*., p. 686.

Au bout de cette longue controverse, un rapprochement du vivant des deux auteurs ne put avoir lieu.

Hebbel, objet de parodie et de polémique : Nestroy et Kraus

Entre le « théâtre d'idées » de Hebbel (un théâtre « noble » dans lequel sont représentées à la fois la tragédie et la comédie) et le théâtre satirique de Nestroy (un théâtre « bas » s'exprimant sous la forme de la farce), le fossé esthétique semble à première vue bien plus béant que celui séparant Grillparzer et Hebbel. Du reste, les relations entre Nestroy et Hebbel ont toujours été marquées par une certaine distance, les deux auteurs ne s'étant par ailleurs rencontrés physiquement qu'une seule fois. Si le nom de Hebbel n'apparaît pas dans les lettres conservées de Nestroy, Hebbel s'est quant à lui exprimé à plusieurs reprises sur Nestroy et son œuvre. Ses déclarations sur le dramaturge viennois se caractérisent par leur ambivalence : de l'admiration (pour le comédien et le talent comique de Nestroy) d'une part, une forme de condamnation morale et esthétique d'autre part.

Pour contextualiser le débat, il faut tout d'abord souligner que les avis et réflexions, la plupart du temps critiques, exprimés par Hebbel au sujet de Nestroy ne sauraient être dissociés de sa prise de distance à l'égard du théâtre « de style bas » (*niederen Stils*), raison pour laquelle on ne peut les considérer isolément[75] : à de nombreux endroits, le rejet esthétique et moral de Nestroy va de pair avec le rejet global, par Hebbel, de l'écriture dramatique à la chaîne visant l'amusement du public et du théâtre de divertissement, tel qu'il s'exprime notamment dans la préface à *Maria Magdalena*, où Hebbel blâme le « principe d'amusement » (*Amüsementprinzip*) et qualifie les pièces écrites à cette fin d'« articles de série » (*Fabrikware*)[76].

Dans l'article « Les auteurs dramatiques du temps présent » (*Die Dramatiker der Jetztzeit*), publié en 1839, où Hebbel se penche sur la question du (prétendu) déclin du drame et utilise l'œuvre de Nestroy à titre d'exemple de ce déclin, il oppose le « génie plumpudding » (*Plumpuddings-Genius*)[77] de Nestroy au classicisme weimarien (Schiller et Goethe), qui fait ici office de modèle et de norme esthétique absolue. En rendant Nestroy coresponsable d'un comique « bas » empêchant à ses yeux l'épanouissement de la tragédie comme de la comédie, Hebbel renoue avec l'image stéréotypée, véhiculée par de nombreux critiques viennois de l'époque, selon laquelle Nestroy aurait corrompu le goût du public par des plaisanteries grossières.

À l'occasion du siège de Vienne en 1848, Hebbel voit « l'intrusion de l'anarchie la plus débridée » (*das Hereinbrechen der ungezügelten Anarchie*) en

[75] Voir Jürgen Hein, « "Augiasställe" oder "Geist der Masse"? Hebbel, Grillparzer und das Wiener Volkstheater », *Hebbel-Jahrbuch* 2012, p. 51-76, ici : p. 52.
[76] Hebbel, *Maria Magdalena* (ici : *Vorwort zur „Maria Magdalena"*), Stuttgart, Reclam, 1994, p. 3-29, ici : p. 16 et 18.
[77] Hebbel, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, *op. cit.*, vol. 10, p. 365-374, ici : p. 366 *sq*.

lien avec les « théâtres des faubourgs viennois et leur Nestroy » (*Wiener Vorstadttheater[n] mit ihrem Nestroy*), qu'il rend tout bonnement coupable de la « dépravation » (*Entsittlichung*) du peuple autrichien[78]. Dans plusieurs de ses *Lettres viennoises* (*Wiener Briefe*), Hebbel mentionne également Nestroy à plusieurs reprises, la plupart du temps sous un jour négatif : en mars 1861, Hebbel qualifie ainsi Nestroy de « génie de la vulgarité » (*Genius der Gemeinheit*)[79] et en vient encore à parler un an plus tard, en octobre 1862, des « farces fielleuses et immorales » (*giftig-sittenlosen Possen*)[80] de Nestroy, mort au printemps 1862. Enfin, Nestroy est évoqué dans la dernière « lettre viennoise » de Hebbel, en novembre 1862, l'auteur dramatique allemand réutilisant ici la comparaison entre Nestroy et Goethe qu'il avait établie dès 1839 : il est en l'occurrence question des « écuries d'Augias » (*Augiasställen*) laissées derrière lui par Nestroy, qui contrastent avec les « temples des Muses » (*Musentempeln*) « dans lesquels s'expriment Goethe et Schiller, Mozart et Beethoven » (*in denen Goethe und Schiller, Mozart und Beethoven zur Sprache kommen*)[81]. Cette antipathie manifeste envers Nestroy se retrouve également chez Richard Wagner qui, en 1869, rapporte que si Nestroy « avait mis son nez dans une rose [c'est-à-dire dans le théâtre de Hebbel, M. L.], celle-ci aurait pué » (*Der verstorbene Hebbel bezeichnete mir einmal im Gespräche die eigentümliche Gemeinheit des Wiener Komikers Nestroy damit, daß eine Rose, wenn dieser daran gerochen haben würde, jedenfalls stinken müßte*)[82]. L'intention de cette métaphore n'est pas précisée, mais on peut l'appliquer aisément à la *Judith* de Hebbel parodiée par Nestroy.

Dans les diverses déclarations sur Nestroy citées jusqu'ici, Hebbel s'empare d'un discours général et d'une métaphorique dépréciatifs qui visaient à discréditer et à délégitimer en profondeur les farces satiriques de Nestroy : avec le reproche répété de « vulgarité » (*Gemeinheit*), Hebbel s'inscrit sur ce point dans le sillage de la critique « jeune allemande »[83] qui rendit Nestroy coresponsable de la « dépravation » (*Entsittlichung*) du peuple viennois. Il faut ajouter que le terme « vulgarité » (*Gemeinheit*), appliqué dès 1861 par Hebbel à son contemporain viennois, est – avec « inquiétant » (*unheimlich*) – « le terme qui semble constituer

[78] *Ibid*., p. 133.
[79] *Ibid*., p. 224 = *Wiener Briefe 1*, 1er mars 1861.
[80] *Ibid*., p. 299 = *Wiener Briefe 13*, début octobre 1862.
[81] *Ibid*., p. 304 = *Wiener Briefe 14*, novembre 1862.
[82] Cit. in : Johann Nestroy, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe: Stücke 26/II*, éd. par John R. P. McKenzie, Vienne, Deuticke, 1998, p. 409.
[83] Voir Martin Stern, « Die Nestroy-Polemik des deutschen Vormärz – Vorspiel des "Poetischen Realismus" », in : *Johann Nepomuk Nestroy. Tradizione e trasgressione*, éd. par Gabriella Rovagnati, Milan, CUEM, 2002, p. 43-60. Pour une lecture sociologique de la réception de Nestroy dans ce contexte, voir aussi l'article plus ancien, mais toujours instructif, d'Alois Eder : « "Die geistige Kraft der Gemeinheit". Zur Sozialgeschichte der Rezeption Nestroys », in : *Theater und Gesellschaft. Das Volkstheater im 19. und 20. Jahrhundert*, éd. par Jürgen Hein, Düsseldorf, Bertelsmann Verlag, 1973, p. 133-153.

le point de fuite de tous les jugements critiques sur Nestroy »[84]. Il apparaît notamment sous la plume de Heinrich Laube pour épingler l'immoralité des pièces de Nestroy et le « poison » (*Gift*) satirique qu'elles distillent, témoignant à ses yeux de la « force spirituelle de la vulgarité » (*geistige Kraft der Gemeinheit*)[85]. Une telle condamnation esthétique et morale de Nestroy, que l'on retrouve aussi chez Adolf Glaßbrenner (*Bilder und Träume aus Wien*), August Heinrich Hoffmann von Fallersleben, Karl Gutzkow (*Wiener Eindrücke*) ou Friedrich Theodor Vischer (*Kritische Gänge*), est l'expression d'une esthétique fortement marquée par l'idéalisme et ses variantes au XIX^e^ siècle qui rejeta en bloc Nestroy et sa position anti-idéaliste jusque dans les années 1850-1860[86].

Mais ailleurs, et contrairement cette fois à nombre de ses contemporains allemands et autrichiens, Hebbel sut aussi reconnaître et louer l'art et le jeu scénique de Nestroy. En juin 1847, il assiste à Graz à une représentation du *Protégé* (*Der Schützling*), avec Nestroy lui-même sur scène ; ses remarques sur Nestroy sont alors enthousiastes à l'égard aussi bien du comédien que de l'auteur : « Le public était venu nombreux et n'était pas avare de ses applaudissements ; moi-même, je battais vigoureusement des mains […], je suis loin de sous-estimer son naturel sain et la finesse de son talent, et je le place plus haut que la plupart de ceux qui se meuvent autour de lui à Vienne sur des échasses iambiques[87]. » En janvier 1849, à l'occasion d'une critique d'une représentation manifestement insignifiante au Burgtheater, Hebbel explique son goût (inavouable !) pour les farces en général et rend hommage à la performance comique de Nestroy, affirmant qu'il serait même prêt à « céder un million d'iambes ordinaires pour un seul bon mot *de première qualité* de Nestroy[88]. »

Hebbel n'est toutefois pas allé jusqu'à chercher véritablement le contact avec l'auteur comique viennois. La seule rencontre attestée entre les deux auteurs

[84] Wendelin Schmidt-Dengler, *Nestroy. Die Launen des Glückes*, Vienne, Zsolnay, 2001, p. 139 : « "Gemeinheit" ist das Wort, das den Fluchtpunkt aller kritischen Äußerungen über Nestroy zu bilden scheint ».

[85] Heinrich Laube, *Erinnerungen 1810-1840*, in : H. L., *Ausgewählte Werke in 10 Bänden*, Leipzig, Druck von Hesse & Becker, 1909, vol. 8, p. 203.

[86] Voir sur ce point Marc Lacheny, *Littérature « d'en haut », littérature « d'en bas » ? La dramaturgie canonique allemande et le théâtre populaire viennois de Stranitzky à Nestroy*, Berlin, Frank & Timme, 2016, p. 237-247.

[87] Hebbel, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, *op. cit.*, vol. 3, p. 249 *sq*. : « Das Publicum war zahlreich versammelt und geizte nicht mit seinem Beifall, ich selbst klatschte wacker mit […], ich verkenne durchaus nicht sein gesundes Naturell, sein tüchtiges Talent und schätze ihn höher, wie das Meiste, was sich in Wien auf Jamben-Stelzen um ihn herum bewegt. »

[88] *Ibid.*, vol. 11, p. 261 : « Ich liebe eine gute Posse. So gewiß eine lebendige Fliege mehr werth ist, wie ein aus Marzipan gebackener oder aus Holz geschnitzter todter Adler, so gewiß steht jene höher, wie ein mittelmäßiges Trauerspiel, und so sicher wird ein Kunstverständiger für einen einzigen Nestroy'schen Witz *de première qualité* eine Million gewöhnlicher Jamben hingeben. »

s'est produite sans doute vers la fin des années 1850, à l'occasion d'une soirée à Vienne au cours de laquelle Hebbel a vainement tenté de s'approcher de son collègue autrichien, exubérant sur scène mais très réservé, voire timide en privé[89].

Favori du public viennois, Nestroy a, pour sa part, proposé dans ses pièces des relectures parodiques de Karl von Holtei (*Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab* en 1835, *Die verhängnisvolle Faschingsnacht* en 1839), de Richard Wagner (*Tannhäuser* en 1857, *Lohengrin* en 1859) ou encore, précisément, de Hebbel, dont il transforma en 1849 la *Judith* en *Judith et Holopherne* (*Judith und Holofernes*)[90]. Le « travestissement » (*Travestie*) parodique de Nestroy ne suivit la pièce de Hebbel, dont la première viennoise avait eu lieu le 1er février 1849 au Burgtheater avec Christine Enghaus-Hebbel dans le rôle de Judith et Ludwig Löwe dans celui d'Holopherne, que d'un mois environ (le 13 mars 1849 au Carltheater), de sorte que l'impression produite par la *Judith* de Hebbel sur le public viennois était encore très fraîche et que cette réécriture pouvait être sûre de son succès, intimement lié à la connaissance de l'original[91]. Par la mise en œuvre des techniques traditionnelles de la parodie (concentration du sujet, outrance, déformation grotesque et comique, trivialisation irrévérencieuse ou rabaissement de l'original, anachronismes ainsi que – ce qui n'a rien d'étonnant s'agissant de Nestroy – l'utilisation de tout l'éventail des possibilités offertes par le comique langagier : introduction de termes et de tournures relevant du langage courant ou familier, recours massif au dialecte viennois), Nestroy vise dans sa pièce à faire descendre le théâtre « noble » de son piédestal. Par son tranchant critique et satirique, reposant sur une attaque précise de l'original de Hebbel, cette réécriture se distingue assez nettement des parodies viennoises, à fonction surtout divertissante, qui avaient vu le jour au cours des premières décennies du XIXe siècle.

L'un des moteurs essentiels du jeu parodique dans *Judith et Holopherne* est en effet la satire littéraire, qui prend directement appui sur l'hypotexte de Hebbel et repose sur une réduction/compression drastique de l'original. Sur un plan macrostructurel, Nestroy resserre considérablement l'action en réduisant les cinq actes de la tragédie de Hebbel, conforme sur ce point au modèle classique, à une pièce en un acte composée de 24 scènes (28 dans la « version originelle », *Urfassung*). Ainsi, alors que, dans les actes IV et V de la pièce de Hebbel, Judith rend par deux fois visite à Holopherne, Nestroy fait se télescoper ces deux événements pour les

[89] Cette rencontre embarrassante entre Hebbel et Nestroy chez le comédien Bogumil Dawison est relatée par le célèbre critique viennois Ludwig Speidel dans son esquisse *Johann Nestroy* (rédigée à l'occasion d'un cycle Nestroy donné au Carltheater de Vienne). Il manque hélas la date précise de la rencontre.

[90] Voir par ailleurs Marc Lacheny, « Le mythe de Judith revisité par Friedrich Hebbel (*Judith*, 1840) et Johann Nestroy (*Judith et Holopherne*, 1849) : la rencontre entre la tragédie historique allemande et le théâtre populaire viennois », *Théâtres du Monde* n° 22 (2012) = *Mythes et croyances au théâtre*, ouvrage collectif sous la direction de Maurice Abiteboul, p. 241-256.

[91] Voir Jürgen Hein, Nachwort zu *Judith und Holofernes* und *Häuptling Abendwind*, Stuttgart, Reclam, 1970, 2001, p. 77-84, ici : p. 77.

fondre, dans la scène finale (scène 24), en une seule visite. Au niveau microstructurel également, Nestroy concentre une bonne partie de sa parodie sur le personnage d'Holopherne. À vrai dire, Hebbel avait lui-même déjà « anticipé » la parodie en construisant son personnage : dans une lettre à Cotta datée du 10 novembre 1857, Hebbel écrit rétrospectivement qu'il rit désormais « de bon cœur de maintes hyperboles de [son] Holopherne » (*über manche Hyperbolieen [seines] Holophernes von ganzem Herzen lache*)[92].

Avec son propre Holopherne (joué par Wenzel Scholz), qu'il tourne systématiquement en dérision, Nestroy remplit deux critères essentiels de la parodie littéraire selon Jürgen Hein : l'imitation comique d'une part, le dévoilement des principales faiblesses de l'original d'autre part[93]. La mise en regard des citations de Hebbel et de Nestroy (proposée dans l'édition historico-critique des œuvres de Nestroy)[94] montre que Nestroy se contente le plus souvent d'introduire des changements infimes qui, aussitôt, mettent à nu l'emphase, les outrances et le pseudo-héroïsme du personnage de Hebbel : un passage tel que « Je suis le point culminant de la nature, je n'ai pas encore perdu de bataille, je suis la pucelle des généraux. J'aimerais en découdre un jour avec moi-même, juste pour voir qui est le plus fort, moi ou moi. » (*Ich bin der Glanzpunckt der Natur, noch hab' ich keine Schlacht verloren, ich bin die Jungfrau unter Feldherrn. Ich möcht' mich einmahl mit mir selbst zusammenhetzen nur um zu sehen, wer der Stärckere is, ich oder ich.*)[95] concentre ainsi deux passages tirés du cinquième acte de la tragédie de Hebbel : « Tuer Holopherne […] – voilà qui peut être attirant ! C'est braver le destin! Je pourrais m'y laisser tenter si je n'étais pas celui que je suis ! » (*Den Holofernes töten […] – oh, das mag verlockend sein! Das heißt eingreifen in die Zügel des Geschicks! Dazu könnt' ich mich selbst verführen lassen, wenn ich nicht wäre, der ich bin!*) et « Me battre avec moi-même » (*Kämpfen mit mir selbst*)[96]. Par une telle compression de l'original, Nestroy renforce les traits comiques (« hanswurstiens ») d'Holopherne et déplace le propos mythique et tragique de Hebbel vers la sphère de la farce. Dans la deuxième scène, l'Holopherne de Nestroy dit par exemple : « Me voici, maintenant ça peut commencer. » (*Da bin ich, jetzt kann's angeh'n.*)[97]. Ainsi, la caricature du « surhomme » Holopherne dépasse le stade de la parodie d'un personnage littéraire traditionnel (celle du soldat fanfaron de Plaute) pour se

[92] Hebbel, *Werke*, *op. cit.*, 1967, p. 787-790, ici : p. 788.
[93] Hein, Nachwort zu *Judith und Holofernes* und *Häuptling Abendwind*, *op. cit.*, p. 77 : « Die eigene ästhetische Wirklichkeit der Nestroyschen *Parodie* (komisch-spielerische Nachahmung eines literarischen Werkes und Aufdeckung seiner Schwächen), [arbeitet] hier […] mit den Mitteln der *Travestie* […] (*Verkleidung* eines ernsten, bedeutenden Stoffes in unpassende Formen und Übertragung in eine triviale Sphäre) ».
[94] Voir Nestroy, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe: Stücke 26/II*, *op. cit.*, p. 322-342.
[95] *Ibid*., p. 88.
[96] Friedrich Hebbel, *Judith*, Stuttgart, Reclam, 1984, 2000, p. 62, 64.
[97] Nestroy, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe: Stücke 26/II*, *op. cit.*, p. 87.

transformer en satire de l'exterminateur de Juifs Holopherne, synthèse inquiétante de dictateur égoïste et brutal et de « bouffon » (*Hanswurst*) ridicule[98].

La réécriture de Hebbel par Nestroy n'est pas de nature seulement thématique, elle est aussi linguistique. La localisation ou « viennisation » (*Verwienerung*) de l'original, un procédé récurrent dans la tradition de la parodie viennoise depuis Aloys Blumauer (*Virgils Aeneis travestirt*), a ici pour effet de ramener constamment l'action de la pièce de Béthulie, la ville imaginaire présente dans la Bible comme dans la pièce de Hebbel, à la Vienne de 1849, les Hébreux de Hebbel se transformant chez Nestroy en Juifs viennois. Nestroy introduit par ailleurs bon nombre de termes dialectaux, comme « köbig » (insolent, arrogant) dans la scène 4, et des formes dialectales déviant de l'allemand standard, comme « a » en lieu et place de la forme habituelle de l'article indéfini « ein » dans la scène 15 de la pièce. De leur côté, les femmes se plaignent du prix des poulets, les fameux *Backhendl* chers aux Viennois, et du veau (*kälbernen Schlögel*) dans la scène 16. Et Joab (Judith) évoque, dans la dernière scène de la pièce (24), un « Huhn mit Salat, und ein Schnitzl ein kälbernes », clin d'œil explicite au comique alimentaire hérité de Hanswurst auquel Nestroy aime également à recourir dans ses deux parodies de Wagner. Dans sa parodie de *Tannhäuser*, Nestroy use ainsi volontiers de rimes cocasses, n'hésitant pas à faire rimer « Extase » avec « Ritternase » (I, 1), « Thatendurst » avec « Leberwurst » (I, 4) et « musikalisch » avec « kannibalisch » (II, 1)[99] ; dans sa réécriture de Hebbel, Nestroy procède, sur le même modèle, à une mise en regard grotesque entre noms de personnages et expressions dialectales : « waß es » / « Manasses », « Holofernes » / « kälbernes », « Judith » / « Wuth nit »[100].

Par cet ancrage systématique de l'action dans un milieu socioculturel et sociolinguistique précis, par le recours ciblé au dialecte viennois et à des formes d'oralité, ainsi que par l'introduction d'éléments locaux confrontant l'original de Hebbel au temps présent, c'est-à-dire à la réalité viennoise parfois la plus concrète, en particulier dans le domaine culinaire (comme ce « gratin de pommes de terre » – *Kartoffel-Schmarre* – commandé par Holopherne dans la scène 21 ou le *Schnitzl*, déjà mentionné plus haut, évoqué par Judith (Joab) dans la scène 24) et au niveau des lieux bien connus des Viennois (dans la scène 15, Joab va jusqu'à rapprocher la tour de Babel de la cathédrale Saint-Étienne (*Stephansdom*) de Vienne et évoque ailleurs le célèbre *Graben*), Nestroy parvient à ôter toute aura sublime au drame « noble » de Hebbel. Les personnages mythiques de Judith et d'Holopherne, transportés autant par leur langage que par leur comportement social dans le milieu viennois, se retrouvent affublés d'un masque linguistique et d'une identité sociale qui les désacralisent en les ramenant sans cesse vers l'univers quotidien du public

[98] Voir McKenzie, in : *ibid*., p. 308.
[99] Johann Nestroy, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe: Stücke 36*, éd. par Peter Branscombe, Vienne / Munich, Jugend & Volk / Deuticke, 1989, p. 7, 13, 19.
[100] Nestroy, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe: Stücke 26/II*, *op. cit.*, p. 109, 110, 111.

viennois. L'ambition d'universalité propre à Hebbel d'un côté et l'ancrage dans un univers local viennois chez Nestroy de l'autre s'opposent ici totalement, Nestroy parvenant dans sa farce à un détrônement carnavalesque de la pièce de Hebbel.

Mais la trouvaille sans doute la plus originale de Nestroy tient probablement au traitement du personnage de Judith, qui sauve initialement son peuple en assassinant Holopherne. Chez Hebbel, Judith tue par vengeance, pour laver dans le sang l'affront du viol qu'elle a subi de la part d'Holopherne. Cette intrication de motifs érotiques, patriotiques et héroïques disparaît entièrement chez Nestroy. Conformément à un ressort fréquent dans la tradition comique, ce dernier remplace en effet le personnage de la juive héroïque Judith par un personnage masculin déguisé en femme, son frère cadet Joab (scène 23), qui *joue* donc le rôle de Judith sans toutefois *être* Judith : il est, en ce sens, l'incarnation même du travestissement. Ce stratagème permet à Nestroy de mettre de côté toute la matière de la scène III, 1 de l'original ainsi que l'auto-analyse de Judith concentrée dans le dernier acte de la pièce de Hebbel. Ce faisant, Nestroy travestit – également au sens propre – le propos de Hebbel pour le faire basculer du sérieux vers le risible et transformer la « haute » tragédie de Hebbel en une « basse » farce. En remplaçant Judith par Joab jouant, travesti en femme, le rôle de sa sœur, Nestroy tourne en ridicule la tension dramatique entre Holopherne et Judith omniprésente chez Hebbel et sape le fondement même de la tragédie de Hebbel. La langue remplit ici une double fonction, à la fois arme parodique redoutable et procédé comique autonome, comme il ressort de l'échange verbal entre Judith (Joab) et Holopherne dans la dernière scène de la pièce de Nestroy : tandis qu'il s'exprime en prose lorsqu'il est dans son propre rôle, Joab a recours au *Knittelvers* lorsqu'il se présente sous le masque de Judith (dans la scène 24). Nestroy « trivialise » ainsi le dialogue entre Judith et Holopherne et surtout l'histoire du mariage entre Judith et Manassé dans le texte de Hebbel. Il raille en outre la motivation sexuelle du personnage féminin dans l'original de Hebbel : la dimension sexuelle et la réflexion morale, qui jouent un rôle central dans la caractérisation par Hebbel du personnage de Judith, sont remplacées par une scène grotesque dans laquelle Holopherne réclame à Joab déguisé en Judith un « premier bécot » (*Judith, gib mir das erste Bussi!*, scène 24). Par cette « trivialisation » de la langue de l'original, par ce jeu sur les costumes et les travestissements, sur le burlesque et le grotesque, Nestroy tourne en dérision la réflexion de Hebbel sur le conflit entre les sexes comme moteur fondamental de la tragédie[101]. Dans la pièce de Nestroy, l'opposition homme-femme disparaît même, d'ailleurs, puisque le combat entre Holopherne et Judith (Joab) n'est, en réalité, qu'un combat entre hommes[102].

Aux procédés relevant de la parodie strictement textuelle (raccourcissement, remplacement, déplacement, localisation (« viennisation »), rabaissement du

[101] Voir Lacheny, « "Toute vie est un combat de l'individu avec l'univers." La guerre des sexes dans *Judith* de Friedrich Hebbel », art. cit.
[102] Voir Carola Hilmes, « "Herr Nestroy als Judith war eine pikante Erscheinung" », *Nestroyana* n° 26 (2006), p. 131-143, ici : p. 141 s*q*.

statut social et, en conséquence, du registre langagier) qui constituent dans la littérature comique autrichienne une source inépuisable de comique depuis le début du XVIII[e] siècle s'ajoutent aussi tous les moyens théâtraux dont disposent les auteurs du théâtre populaire viennois : à la fin de la pièce de Nestroy, Holopherne, contrairement à ce qui se produit dans les versions biblique et hebbelienne, n'est pas véritablement décapité mais assiste pour ainsi dire en spectateur à la chute d'une fausse tête, d'une « tête en carton » (*Pappkopf*), accessoire courant dans la tradition du théâtre populaire viennois depuis Stranitzky (*Die Enthauptung des Weltberühmten Wohlredners Ciceronis*, 1724), Kurz-Bernardon (*Die getreue Prinzessin Pumphia*, 1756) et Hafner (*Evakathel und Schnudi*, 1764).

Par un tel jeu sur les costumes, les travestissements et les accessoires, complétant la richesse du comique langagier, Nestroy oppose au « théâtre d'idées » (*Ideendrama*) de Hebbel toutes les ressources visuelles et scéniques dont dispose le théâtre populaire viennois. Pour résumer, la tragédie de Hebbel se voit transformée en une pièce qui use largement des ressorts (linguistiques, visuels et scéniques) de la farce. Les éléments comiques et satiriques font de la pièce de Nestroy un exemple type de travestissement comique et de déconstruction satirique, par lequel l'auteur viennois rétablit le modèle de la farce et du rire face au sérieux de la pièce de Hebbel et aux hautes exigences esthétiques et éthiques que ce dernier plaçait dans le drame. Par ce déplacement de la tragédie de Hebbel vers le registre farcesque, Nestroy affirme simultanément la spécificité de son texte, qui possède une dynamique intrinsèque et une puissance comique indépendante de l'hypotexte de Hebbel. Dans le cas de Nestroy et de Hebbel, nous avons affaire à deux traditions théâtrales concurrentes (la tragédie « noble » d'une part, le théâtre des faubourgs de Vienne d'autre part) ; il ne s'agit toutefois pas forcément ici d'une question de positionnement au sein du champ théâtral, mais plutôt de modèles culturels différents, de deux traditions théâtrales, de deux conceptions et de deux pratiques différentes du théâtre qui coexistaient alors à Vienne, lesquelles trouvèrent à s'exprimer sous des formes théâtrales différentes et qui ne parvinrent à se rencontrer ni sur le plan de l'esthétique ni sur le plan de l'effet produit sur le public : une forme de théâtre carnavalesque et performative d'un côté, un théâtre parlé et à fonction édificatrice de l'autre. Il est évident que l'on peut aussi lire la réécriture de Hebbel par Nestroy – en lien avec les remarques critiques de Grillparzer sur Hebbel – comme une forme de rabaissement du théâtre « haut » par le théâtre « bas » et de « résistance » de ce théâtre aux formes d'expression « nobles » du théâtre[103], bref comme une « réaction de la tradition hanswurstienne à des ambitions culturelles exagérées », voire comme « un non spécifiquement autrichien aux constructions et spéculations relevant de la philosophie de l'histoire »[104].

[103] Voir Johann Sonnleitner, « Kein Sturm und Drang in Wien. Anmerkungen zu einer kulturellen Differenz », *Zagreber Germanistische Beiträge* n° 15 (2006), p. 1-13, ici : p. 13.
[104] Gerald Stieg, « Nestroys Wagner-Parodien », in : *Komik in der österreichischen Literatur*, éd. par Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner et Klaus Zeyringer, Berlin, E. Schmidt, 1996, p. 135-144, ici : p. 137 : « Gleichzeitig könnte man darin als Zugabe eine

C'est aux mêmes procédés de désacralisation carnavalesque hérités de Stranitzky et de ses successeurs (parodie, travestissement, « viennisation ») que Nestroy aura recours dans ses deux parodies de Wagner (*Tannhäuser* en 1857 et *Lohengrin* en 1859). Dans le cas de Hebbel comme dans celui de Wagner, Nestroy fait choir le théâtre noble (la tragédie historique de Hebbel au même titre que l'opéra romantique de Wagner) de son piédestal pour mieux lui opposer les vertus d'une autre universalité, celle du rire libérateur et du détrônement carnavalesque (Bakhtine), dans la lignée d'Aristophane et du théâtre comique occidental. Comme sa réécriture de la *Judith* de Hebbel, ses parodies de Wagner constituent des exemples paradigmatiques de désacralisation du théâtre « haut » au profit du théâtre « bas ».

La polémique de Kraus contre Hebbel

Avec Karl Kraus (1874-1936), la question du travestissement parodique de la *Judith* de Hebbel se meut en une polémique littéraire ouverte dirigée contre Hebbel, qui ne saurait être séparée de la stratégie de réhabilitation de Nestroy par Kraus. De manière générale – mais surtout à partir de 1912 –, Kraus utilise le nom de Hebbel dans sa revue *Le Flambeau* (*Die Fackel*) comme un bouc émissaire ou un repoussoir esthétique soit pour le rapprocher d'autres auteurs (Grillparzer, Halm[105]) qu'il critique, soit pour l'opposer à des auteurs auxquels il rend hommage (Nestroy).

C'est précisément dans le contexte d'une critique par Kraus du manque de créativité à ses yeux de Grillparzer que Kraus rapproche Grillparzer de Friedrich Halm et de Hebbel, dont il abhorrait tout particulièrement la pièce *Maria Magdalena*. Au début de son discours sur Grillparzer de 1922 (*Grillparzer-Feier*), Kraus place Hebbel malgré tout au-dessus de Grillparzer :

> Et aussi problématique que puisse être le phénomène Hebbel, il soulève pourtant […] au moins un problème relatif à la platitude sèche du monde de Grillparzer, que les historiens de la littérature placent à proximité de celui-là pour l'isoler de Halm, le parent de son anémie. […] On trouve partout chez lui cette culture moyenne d'une expression préexistante et non créée ; et pourtant, peut-être même pour cette raison, il est le classique autrichien[106].

Reaktion der Hanswurst-Tradition auf überzogene hochkulturelle Ansprüche erkennen oder sogar, wozu die exquisite Hebbel-Parodie *Judith und Holofernes* einlädt, ein spezifisch österreichisches Nein gegenüber geschichtsphilosophischen Konstruktionen und Spekulationen. »

[105] Friedrich Halm, de son vrai nom Eligius Freiherr von Münch-Bellinghausen (1806-1871) : dramaturge allemand, auteur surtout de *Griseldis* (1834) et de *Der Sohn der Wildnis* (1842) dont le succès fit même de l'ombre à Grillparzer.

[106] Karl Kraus, *Die Fackel* n° 588-594 (1922) = *Grillparzer-Feier*, p. 12-21, ici : p. 12 : « Und so problematisch etwa die Erscheinung Hebbels sein mag, so bietet sie doch – nebst

Pour bien comprendre le contexte de ces remarques polémiques sur Grillparzer, Hebbel et Halm et en apprécier la portée, il faut rappeler que le Burgtheater disposait alors de trois « triades » : Shakespeare – Calderón – Molière (les classiques de la littérature universelle), Goethe –Schiller – Lessing (les classiques allemands) et, pour finir, Grillparzer – Hebbel – Halm (les « nouveaux » classiques germanophones). C'est précisément cette dernière triade que Kraus attaque ici de front, tout en mettant fondamentalement en cause le Burgtheater et son répertoire.

Auparavant, Kraus était déjà revenu à deux reprises sur la parodie de Hebbel par Nestroy pour déprécier Hebbel et revaloriser Nestroy.

Dans *Nestroy-Feier* (1912), Kraus rejette ainsi la *Judith* de Hebbel et les vers de Richard Wagner au profit de l'humour de Nestroy :

> Hebbel a, par ailleurs, également fait des déclarations sur Nestroy et sur d'autres qui ne s'élèvent guère au-dessus du niveau de celles de M. Nekker[107], quoique Necker n'ait bien sûr pas écrit *Judith*. Mais je ne fais pas mystère du fait que je tiens la parodie de *Judith* pour une œuvre plus importante que l'original, alors qu'il me semble d'autre part entendu que, au terme de cinquante autres années, on trouvera certains bons mots issus de la vulgarité caractéristique du comique viennois [Nestroy, M. L.] même plus sublimes que les vers de Richard Wagner[108].

Avec sa réhabilitation de Nestroy au début du XX^e^ siècle[109], Kraus s'oppose consciemment à un certain courant dans l'histoire et la critique littéraires

---

aller nicht kunstgelösten Problematik – wenigstens ein Problem gegenüber der papiernen Ebenheit der Welt Grillparzers, den die Literarhistoriker in die Nähe jenes rücken, um ihn von Halm, dem Verwandten seiner Blutleere, abzusondern. […] Überall die mittlere Kultur eines vorhandenen, unerschaffenen Ausdrucks und dennoch, vielleicht eben darum, der österreichische Klassiker. »

[107] Moritz Necker (1857-1915) : critique littéraire et essayiste autrichien, spécialiste notamment de Grillparzer et auteur par ailleurs d'une biographie de Nestroy – critiquée ici par Kraus – qui resta une référence importante jusqu'aux travaux d'Otto Rommel dans la première moitié du XX^e^ siècle (« Johann Nestroy – Eine biographisch-kritische Skizze », in : Vinzenz Chiavacci et Ludwig Ganghofer (éds), *Johann Nestroys Gesammelte Werke*, Stuttgart, Conz, vol. 12, p. 92-218).

[108] Karl Kraus, *Die Fackel* n° 351-353 (1912) = *Nestroy-Feier*, p. 28-52, ici p. 31 : « Hebbel hat auch sonst Äußerungen über Nestroy und andere getan, die sich nicht sehr hoch über das Niveau des Herrn Necker erheben, wiewohl gewiß Necker wieder nicht die "Judith" geschrieben hat, ich mache aber kein Hehl daraus, daß ich die Judith-Parodie für ein bedeutenderes Werk halte als das Original, während es mir anderseits ausgemacht scheint, daß man nach weiteren fünfzig Jahren manchen Witz, der der eigentümlichen Gemeinheit des Wiener Komikers entstammte, sogar erhabener finden wird, als die Verse Richard Wagners. »

[109] Voir Helmut Rössler, *Karl Kraus und Nestroy: Kritik und Verarbeitung*, Stuttgart, Verlag H.-D. Heinz, 1981, et Marc Lacheny, *Pour une autre vision de l'histoire littéraire et théâtrale : Karl Kraus lecteur de Johann Nestroy*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.

de langue allemande qui consistait – nous l'avons signalé – à taxer Nestroy de « vulgarité » (*Gemeinheit*), donc à rejeter son théâtre au nom d'arguments moraux, à le réduire au rang d'auteur de farces grivoises et immorales ou encore de lui préférer Grillparzer et Hebbel. En 1912, dans son grand essai théorique consacré à Nestroy (*Nestroy et la postérité*)[110], Kraus citait comme principaux représentants d'une évaluation négative de Nestroy les noms de Vischer, Laube, Emil Kuh, Karl Gutzkow, Moritz Gottlieb Saphir et Hebbel, qui avait qualifié Nestroy en 1861 de « génie de la vulgarité » (*Genius der Gemeinheit*).

La seconde prise de distance majeure de Kraus à l'égard de Hebbel et au profit de Nestroy se produit en 1917 dans l'essai polémique *Le mensonge de la littérature au théâtre* (*Die Literaturlüge auf dem Theater*). S'il s'en était pris en 1912 à la faculté de jugement de Hebbel sur Nestroy, Kraus cible à présent les qualités d'homme de lettres de Hebbel, qu'il met fondamentalement en cause. Avec l'ironie mordante qui lui est propre, le satiriste viennois s'exprime à nouveau sur le rapport entre l'original de Hebbel et la parodie de Nestroy, inversant la hiérarchie entre les deux textes : « Que l'on ait, ne serait-ce qu'une fois, le courage de lire la *Judith* de Hebbel juste après avoir lu celle de Nestroy […], et l'on aura alors aussi le courage de se faire à soi-même – et, malgré tous les risques qui existent, aux autres également – l'aveu que la parodie est de Hebbel et non de Nestroy[111]. » Selon Kraus, la parodie de Nestroy contient en elle-même « sa propre réalité comique » (*ihre eigene komische Realität*)[112] : si l'on ignorait que Nestroy avait parodié Hebbel, on penserait, toujours selon Kraus, « que la farce de Nestroy vivrait dans son propre élément, qu'elle aurait en elle suffisamment de *pathos* pour respirer et exister. C'est loin d'être le cas de la tragédie de Hebbel, car elle était déjà tributaire de la grimace avant que celle-ci ne se présente à elle comme une nécessité naturelle. Elle porte en elle-même le sarcasme de Nestroy parce qu'elle est née de ce côté-ci de la vivacité d'un tel souffle[113]. » Kraus reconnaît donc ici à la parodie de Nestroy autonomie et originalité, qualités qu'il dénie en revanche entièrement à la tragédie historique de Hebbel.

Ailleurs dans son essai, Kraus a recours à la stratégie qu'il avait déjà utilisée contre Heinrich Heine dans son essai *Heine et les conséquences* (*Heine und die*

---

[110] Karl Kraus, *Die Fackel* n° 349-350 (1912) = *Nestroy und die Nachwelt*, p. 1-23, ici : p. 16.

[111] Karl Kraus, *Die Fackel* n° 457-461 (1917) = *Die Literaturlüge auf dem Theater*, p. 53-57, ici : p. 53 : « Man habe nur einmal den Mut, unmittelbar nach einer Lektüre der Nestroy'schen Judith die Hebbel'sche zu lesen […]. Dann wird man auch den Mut haben, sich selbst – und auf alle mögliche Gefahr hin auch andern – einzugestehen: daß die Parodie von Hebbel ist und nicht von Nestroy. »

[112] *Ibid.*

[113] *Ibid.* : « so lebte die Nestroy'sche Posse doch in ihrem eigenen Element weiter, hätte aus sich selbst Pathos genug, um zu atmen und da zu sein. Keineswegs die Hebbel'sche Tragödie; denn sie war auf die Grimasse schon angewiesen, ehe diese als eine Naturnotwendigkeit sie antrat. Sie trägt den Nestroy'schen Hohn in sich, weil sie diesseits der Lebendigkeit solchen Atems geboren ist. »

Folgen) de 1910 : dans son sonnet « Le langage » (*Die Sprache*), Hebbel aurait certes réussi à formuler avec exactitude le primat de la langue / du langage (*Sprache*) sur la pensée (*Gedanke*), mais sans parvenir à s'approprier ce principe dans ses autres œuvres (comme *Judith*). Comme la plupart du temps chez Kraus, la langue (ou le langage) demeure le principal critère d'acceptation ou de rejet d'un auteur : Nestroy penserait « dans et à partir de » (*in und aus*) la langue[114], tandis que Hebbel – auquel Kraus adjoint ici Nietzsche – se contenterait de réfléchir « sur » (*über*) elle et qu'il ne serait donc capable de produire que du « psychologisme » (*psychologische Besprechung*)[115]. Contrairement aux personnages de Nestroy qui possèdent un langage différencié rendant chacun d'eux reconnaissable, les personnages de Hebbel seraient tous « dotés du même sexe linguistique, de la même origine intellectuelle, tous ont été engendrés par Hebbel lui-même, sans la langue[116]. » Autrement dit, les personnages de Hebbel, faisant figure de porteurs des thèses de leur auteur notamment lorsqu'ils s'expriment sur un mode monologique, paraissent à Kraus totalement dénués d'individualité linguistique – la langue se présentant alors non plus comme une expression libre, mais comme un laborieux véhicule de la pensée. C'est précisément en raison de la prédominance de la psychologie aux dépens d'un théâtre vivant à la Nestroy que Kraus juge les pièces de Hebbel peu adaptées à la scène : « Car l'art dramatique devrait être encore, surtout dans ce que la culture allemande a appris depuis des décennies, bien plus une affaire de langue que de psychologie[117]. »

En guise de point culminant de la polémique, Kraus – comme Grillparzer et Laube avant lui – exclut Hebbel, représentant de l'« analyse spectrale » (*Spektralanalyse*), du domaine de l'« art » (*Kunst*) comme « synthèse lumineuse » (*Lichtsynthese*) : « Que la lumière soit toujours. Elle était déjà là et doit se rassembler à partir de la gamme des couleurs. La science, c'est l'analyse spectrale ; l'art, c'est la synthèse lumineuse[118]. » Cette attaque dirigée contre les prétentions de la science à expliquer ce qu'elle ne devrait pas constitue par ailleurs un trait structurel du champ littéraire germanophone au début du XX^e^ siècle. Sous la férule de Goethe opposé à Newton, les artistes se proclament porteurs et transmetteurs d'un savoir qui s'oppose en tout point au savoir scientifique que le XIX^e^ siècle finissant avait tenté d'imposer comme forme unique de rationalité. On voit bien ici que Kraus est, à l'époque, l'un des fers de lance de ce combat pour la reconnaissance d'un savoir spécifique à l'artiste. L'aphorisme (formulé initialement dans *Heine et les consé-*

[114] *Ibid*., p. 55.
[115] *Ibid*., p. 53.
[116] *Ibid*., p. 55 : « von dem gleichen Wortgeschlecht, von der gleichen intellektuellen Herkunft, alle von Hebbel persönlich ohne die Sprache gezeugt. »
[117] *Ibid*., p. 54 : « Denn immer noch dürfte das Dramatische, vor allem, was die deutsche Bildung so seit Jahrzehnten zugelernt hat, viel eher eine Beschäftigung der Sprache als der Psychologie sein. »
[118] *Ibid*., p. 56 : « Es werde immer wieder Licht. Es war schon da und sammle sich wieder aus der Farbenreihe. Wissenschaft ist Spektralanalyse: Kunst ist Lichtsynthese. »

quences en 1910) consistant à affirmer que « la science, c'est l'analyse spectrale » alors que « l'art, c'est la synthèse lumineuse » revient à dire que ces deux processus demeurent au fond deux directions inconciliables, l'une étant censée détruire, l'autre construire son objet. Kraus pose et défend ainsi la supériorité du domaine non rationnel, celui du singulier, de l'individu, sur celui des règles dont l'usage conduit nécessairement au nivellement et à la confusion[119].

Par de telles oppositions entre son modèle Nestroy d'une part et Grillparzer et Hebbel d'autre part, Kraus remet en cause la conception, dominante dans les cercles de germanistes autour de 1900, selon laquelle Hebbel et Grillparzer seraient d'une importance littéraire similaire à celle de Goethe et Schiller et, en tout cas, bien supérieure à celle de Raimund et Nestroy. L'élévation littéraire par Kraus de Nestroy au rang de classique de la littérature universelle, combinée au rabaissement de Hebbel, Grillparzer, Hofmannsthal, Anzengruber et d'autres, doit donc être lue d'abord comme une expression directe du combat acharné de Kraus contre la capacité (ou plutôt l'incapacité) de discernement esthétique et littéraire de l'histoire et de la critique littéraires de son temps[120].

Pour conclure, il est apparu que la présence de Hebbel en Autriche était, depuis le début, frappée du sceau de l'ambivalence et du paradoxe. D'un côté, Hebbel passa les 18 dernières années de sa vie à Vienne (de 1845 à 1863) ; marié à partir de mai 1846 à la célèbre tragédienne Christine Enghaus, il eut l'honneur de voir ses pièces jouées au Burgtheater (la façade du nouveau Burgtheater, inauguré en 1888, expose d'ailleurs un buste de Hebbel, dû à Viktor Tilgner, entre Schiller et Grillparzer) ; depuis 1957, il existe à Vienne une « Société Internationale Friedrich Hebbel » (*Internationale Friedrich Hebbel-Gesellschaft*) qui publie la *Hebbel-Schriftenreihe* (*HSR*) et veille ainsi à la préservation et à la promotion de son œuvre en Autriche. D'un autre côté, le nom de Hebbel fait office de repoussoir, voire de bouc émissaire pour bon nombre d'hommes de lettres autrichiens majeurs du XIX^{e} et du début du XX^{e} siècle (Grillparzer, Stifter, Nestroy, Kraus) qui, n'ayant jamais véritablement accepté son esthétique, ont cherché à l'exclure du champ littéraire pour en faire un penseur, un philosophe inapte à la scène. En cela, la réception mouvementée de Friedrich Hebbel en Autriche rejoue en miniature la résistance de l'Autriche au paradigme culturel « allemand » (incarné en l'occurrence par le théâtre de Hebbel), qui est ici celui de l'idéalisme et d'un subjectivisme outrancier : « Ce qui apparaît comme inacceptable c'est encore toujours, avant tout et même exclusivement, l'hybris d'un moi qui se plaît dans l'absolu des systèmes et

[119] Voir sur ce point le bel article de Jean-François Laplénie, « Freud "et les conséquences". Karl Kraus et la psychanalyse, ou les enjeux d'une hostilité », *Agone* n° 35/36 (2006) = *Les Guerres de Karl Kraus*, p. 59-84, ici : p. 72 *sq.*

[120] Voir à ce sujet Marc Lacheny, « Das "Dreigestirn" Grillparzer – Nestroy – Raimund im Urteil von Karl Kraus, *Nestroyana* n° 26 (2006), p. 77-91, ici : p. 89.

des idées, qui refuse de s'incliner devant la réalité de l'ordre providentiel, reconnaissable jusque dans l'ordre social et politique, pour imparfait qu'il soit[121]. »

Marc LACHENY
Université de Lorraine – site de Metz

Bibliographie

Sources

* GRILLPARZER Franz, *Sämtliche Werke*, éd. par Peter Frank et Karl Pörnbacher, Munich, Hanser, 1964, vol. 3, p. 809-811 et 829-832.
* HEBBEL Friedrich, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. I. Abteilung: Werke* (12 vol.). *II. Abteilung: Tagebücher* (4 vol.). *III. Abteilung: Briefe* (8 vol.), éd. par Richard Maria Werner, Berlin, Behr, 1903-1907.
–, *Werke*, éd. par Gerhard Fricke, Werner Keller et Karl Pörnbacher, Munich, Hanser, 1965 (vol. 3 : *Gedichte, Erzählungen, Schriften*) et 1967 (vol. 5 : *Tagebücher II, Briefe*).
–, *Judith*, Stuttgart, Reclam, 1984, 2000.
–, *Maria Magdalena*, Stuttgart, Reclam, 1994.
–, *Tagebücher*, Stuttgart, Reclam, 1963, 2013.
* HOFMANNSTHAL Hugo von, « Notizen zu einem Grillparzer-Vortrag », in : H. v. H., *Gesammelte Werke: Prosa II*, éd. par Herbert Steiner, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1959, p. 72-79.
* KRAUS Karl, « Nestroy und die Nachwelt », *Die Fackel* n° 349-350 (1912), p. 1-23.
–, « Nestroy-Feier », *Die Fackel* n° 351-353 (1912), p. 28-52.
–, « Die Literaturlüge auf dem Theater », *Die Fackel* n° 457-461 (1917), p. 53-57.
–, « Grillparzer-Feier », *Die Fackel* n° 588-594 (1922), p. 12-21.
* LAUBE Heinrich, *Ausgewählte Werke in 10 Bänden*, Leipzig, Druck von Hesse & Becker, 1909, vol. 8.
–, *Schriften über Theater*, éd. par la Deutsche Akademie der Künste zu Berlin, Berlin, Henschelverlag, 1959.
* MUSIL Robert, « "Spiegelmensch" von Franz Werfel (Erstaufführung im Wiener Burgtheater) », *Prager Presse* du 26 avril 1922, p. 4-5.
* NESTROY Johann, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe: Stücke 26/II*, éd. par John R. P. McKenzie, Vienne, Deuticke, 1998.
–, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe: Stücke 36*, éd. par Peter Branscombe, Vienne / Munich, Jugend & Volk / Deuticke, 1989.
* STIFTER Adalbert, *Werke*, éd. par Uwe Japp et Hans Joachim Piechotta, Francfort-sur-le-Main, Insel, 1978, vol. 4, p. 214-221.
–, Vorrede zu den *Bunten Steinen*, éd. par Helmut Bachmaier, Stuttgart, Reclam, 1994, p. 7-14.

[121] Bauer, *La Réalité, royaume de Dieu*, *op. cit.*, p. 95.

Études critiques

* BACHMAIER Helmut, « Spekulation oder Wahrnehmung. Zur Hebbel-Stifter-Kontroverse », *Hebbel-Jahrbuch* n° 51 (1996), p. 65-75.
* BAUER Roger, *La Réalité, royaume de Dieu. Études sur l'originalité du théâtre viennois dans la première moitié du XIX^e^ siècle*, Munich, Hueber, 1965.
* BENESCH Gerda, *Hebbel und Österreich*, thèse (non publiée), Université d'Innsbruck, 1947.
* BIETAK Wilhelm, « Der "Wiener" Friedrich Hebbel », *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins* n° 72 (1968), p. 49-69.
* DOPPLER Alfred, « Hebbel und Stifter. Gegensätze und Gemeinsamkeiten », *VASILO* n° 34 (1985), Folge 1/2, p. 27-33.
* EDER Alois, « "Die geistige Kraft der Gemeinheit". Zur Sozialgeschichte der Rezeption Nestroys », in : *Theater und Gesellschaft. Das Volkstheater im 19. und 20. Jahrhundert*, éd. par Jürgen Hein, Düsseldorf, Bertelsmann Verlag, 1973, p. 133-153.
* GERLACH U. Henry, « Hebbel und Österreich », *Hebbel-Jahrbuch* 1994, p. 97-116.
* HÄUSLER Wolfgang, « "Die lieben Oestreicher!" Friedrich Hebbels Reflexionen zur Revolution von 1848 zwischen Tagebuchaphorismus und politischer Öffentlichkeit », in : *Studien zu Hebbels Tagebüchern*, éd. par Günter Häntzschel, Munich, iudicium, 1994, p. 145-168.
* HEIN Jürgen, Nachwort zu *Judith und Holofernes* und *Häuptling Abendwind*, Stuttgart, Reclam, 1970, 2001, p. 77-84.
–, « "Augiasställe" oder "Geist der Masse"? Hebbel, Grillparzer und das Wiener Volkstheater, *Hebbel-Jahrbuch* 2012, p. 51-76.
* HILMES Carola, « "Herr Nestroy als Judith war eine pikante Erscheinung" », *Nestroyana* n° 26 (2006), p. 131-143.
* LACHENY Marc, « Das "Dreigestirn" Grillparzer – Nestroy – Raimund im Urteil von Karl Kraus, *Nestroyana* n° 26 (2006), p. 77-91.
–, *Pour une autre vision de l'histoire littéraire et théâtrale : Karl Kraus lecteur de Johann Nestroy*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.
–, « Le mythe de Judith revisité par Friedrich Hebbel (*Judith*, 1840) et Johann Nestroy (*Judith et Holopherne*, 1849) : la rencontre entre la tragédie historique allemande et le théâtre populaire viennois », *Théâtres du Monde* n° 22 (2012) = *Mythes et croyances au théâtre*, ouvrage collectif sous la direction de Maurice Abiteboul, p. 241-256.
–, *Littérature « d'en haut », littérature « d'en bas » ? La dramaturgie canonique allemande et le théâtre populaire viennois de Stranitzky à Nestroy*, Berlin, Frank & Timme, 2016.
–, « "Toute vie est un combat de l'individu avec l'univers." La guerre des sexes dans *Judith* de Friedrich Hebbel », *Théâtres du Monde* n° 30 (2020) = *Le bruit et la fureur au théâtre (Haine, violence et guerre)*, ouvrage collectif sous la direction de Maurice Abiteboul et Marc Lacheny, p. 267-278.

* LAPLÉNIE Jean-François, « Freud "et les conséquences". Karl Kraus et la psychanalyse, ou les enjeux d'une hostilité », *Agone* n° 35/36 (2006) = *Les Guerres de Karl Kraus*, p. 59-84.
* MÜLLER Joachim, « Die Polemik zwischen Hebbel und Stifter und Stifters Ethos vom "Sanften Gesetz" », in : *Gedenkschrift für Ferdinand Josef Schneider*, éd. par Karl Bischoff, Weimar, Böhlau, 1956, p. 263-305.
* NADLER Josef, « Hebbel in Wien », *Hebbel-Jahrbuch* 1942, p. 84-99.
* RITZER Monika, *Friedrich Hebbel. Der Individualist und seine Epoche*, Göttingen, Wallstein, 2018.
* RÖSSLER Helmut, *Karl Kraus und Nestroy: Kritik und Verarbeitung*, Stuttgart, Verlag H.-D. Heinz, 1981.
* RUDOLPH Andrea, « Ein norddeutscher Dramatiker in Wien. Friedrich Hebbels Neubewertung von Ferdinand Raimunds Edelsteinallegorie und Johann Nepomuk Nestroys Travestie der Hebbelschen *Judith* », in : *Literarisches Leben in Österreich 1848–1890*, éd. par Klaus Amann, Hubert Lengauer et Karl Wagner, Vienne / Cologne / Weimar, Böhlau, 2000, p. 624-656.
* SCHMIDT-DENGLER Wendelin, *Nestroy. Die Launen des Glückes*, Vienne, Zsolnay, 2001.
* SCHNEIDER Lothar, « Das Komma im Frack. Adalbert Stifter, von Hebbels Kritik aus betrachtet », in : *Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk*, éd. par Hartmut Laufhütte et Karl Möseneder, Tübingen, Niemeyer, 1996, p. 105-118.
* SONNLEITNER Johann, « Kein Sturm und Drang in Wien. Anmerkungen zu einer kulturellen Differenz », *Zagreber Germanistische Beiträge* n° 15 (2006), p. 1-13.
* SPEIDEL Ludwig, « Johann Nestroy », in : L. S., *Kritische Schriften*, éd. par Julius Rütsch, Zurich / Stuttgart, Artemis, 1963, p. 99-105.
* STERN Martin, « Die Nestroy-Polemik des deutschen Vormärz – Vorspiel des "Poetischen Realismus" », in : *Johann Nepomuk Nestroy. Tradizione e trasgressione*, éd. par Gabriella Rovagnati, Milan, CUEM, 2002, p. 43-60.
* STIEG Gerald, « Nestroys Wagner-Parodien », in : *Komik in der österreichischen Literatur*, éd. par Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner et Klaus Zeyringer, Berlin, E. Schmidt, 1996, p. 135-144.
* STILLMARK A., « Stifter contra Hebbel – An Examination of the Sources of their Disagreement », *German Life and Letters* n° 21 (1968), p. 93-102.
* THOMAS Walter (dir.), *Friedrich Hebbel. Leben und Werk in Einzeldarstellungen zur Wiener Hebbel-Woche*, Vienne, Verlag « Die Pause » zusammen mit dem Bibliographischen Institut Leipzig, 1942.

PRÉSENCE ET ABSENCE DANS *MADAMA BUTTERFLY* (1904). LIVRET DE GIUSEPPE GIACOSA ET LUIGI ILLICA, MUSIQUE DE GIACOMO PUCCINI

Madama Butterfly est un ouvrage de Puccini, composé sur un livret de Giuseppe Giacosa (1847-1906) et Luigi Illica (1857-1919), d'après la pièce de théâtre éponyme en un acte de David Belasco (1900), basée elle-même sur une histoire plus ou moins véridique de John Luther Long publiée en 1898 dans *The Century Illustrated Monthly Magazine*. Drame musical italien, dans l'esthétique vériste et impressionniste, il n'en rappelle pas moins, pour nous Français, le roman de Pierre Loti, *Madame Chrysanthème* (1887) dont un livret, mis en musique par André Messager (1893), fut tiré par Georges Hartmann et André Alexandre. Il a fait l'objet de nombreuses représentations à travers le monde depuis sa création à la Scala de Milan, le 17 février 1904. En outre, de 1939 à nos jours, de très nombreuses versions enregistrées intégrales, dirigées par des chefs d'orchestre de renom (Serafin, Karajan, Maazel, Kaufmann, Pappano) et interprétées par des artistes d'un immense talent (Callas/Gedda, Tebaldi/Bergonzi, Scotto/Domingo, Tomowa-Sintow/Aragall, Freni/Pavarotti, Gheorgiu/Kaufmann), ont vu le jour. Le critique musical britannique Alan Blyth en a rendu compte, du moins jusqu'en 1991, dans un long article de la revue *Gramophone*[1].

Parmi les thèmes que l'on peut y relever (amour et trahison, innocence et cynisme, espérance et désespérance, mœurs d'une époque, honneur et déshonneur, exotisme de pacotille, couleur locale, symbolique de la colline, des fleurs et des papillons, temporalité), nous nous attacherons à retenir celui de la présence et de l'absence, entendues comme fait d'être ou de ne pas être physiquement à un endroit donné, auprès d'une ou de plusieurs personnes. Tel un yo-yo en mouvement, ce thème ne cesse d'apparaître successivement tout au long des deux actes sous des formes diverses mises en relief par la musique bouleversante de Puccini[2].

Le premier acte est un acte d'exposition qui nous plonge *in medias res*, comme le ferait une pièce de théâtre classique. Grâce en partie à un récit synchrone et en partie au procédé de l'analepse ou rétrospection, il nous apprend qu'un séduisant lieutenant de la marine américaine, Benjamin Franklin Pinkerton, lors d'une escale de son navire, la canonnière « Lincoln », à Nagasaki, au Japon, a une to-

[1] "Madama Butterfly". Alan Blyth considers the available recorded interpretations of Puccini's tragic masterpiece (*Gramophone*, May 1991, p. 1993-1994). Voir également l'ouvrage antérieur de Rodolfo Celletti, *Il Teatro d'opera in disco 1950-1987*, p. 605-618 (Milan, Rizzoli, 1988). Aux versions enregistrées, il faut ajouter les versions filmées.

[2] Il est bon de noter que livret et musique sont imbriqués, dans un opéra, et qu'il est donc indispensable de les étudier ensemble.

quade pour une ravissante geisha de quinze ans, Cio-Cio-San, autrement dit, Madama Butterfly (« Madame Papillon »), qu'il a hâte d'épouser tout de suite. Ce caprice répond tout simplement à un désir de possession chez lui, même s'il ne sait pas le définir vraiment, en comparant Cio-Cio-San à un papillon fragile dans une métaphore filée :

Amore o grillo, dir non saprei,	Amour ou lubie, je ne saurais le dire.
Certo costei m'ha colle ingenue	Certes, par son art ingénu, celle-ci
arti invescato.	m'a entortillé.
Lieve qual tenue vetro soffiato	Légère tel un fragile verre soufflé,
alla statura, al portamento	de taille et de démarche
sembra figura da paravento.	elle ressemble à une figurine de paravent.
Ma dal suo lucido fondo di lacca	Mais de son fond de laque brillante,
come con subito moto	comme d'un mouvement soudain
si stacca; qual farfalletta	elle se détache; tel un petit papillon,
svolazza e posa	elle voltige et se pose
con tal grazietta silenziosa,	avec une telle délicieuse grâce silencieuse,
che di rincorrerla	que la frénésie de lui courir après
furor m'assale,	s'empare de moi,
se pure infrangerne	quand bien même devrais-je
dovessi l'ale.	pour ce faire lui briser les ailes.

Ainsi, dès le tout début de l'ouvrage, le thème de l'absence est sous-jacent à une attente fiévreuse, pleine de promesses et d'événements imprévus. Il s'agit ici, néanmoins, d'une courte absence qui sera rapidement comblée par une présence, et quelle présence ! Cio-Cio-San, comme l'Iris de Luigi Illica et Pietro Mascagni, dont les yeux sont semblables à des camélias (« la mousmè da li occhi simili a camelie » (*Iris*, acte II) et la bouche purpurine (« Sogguarda a quella bocca porporina! » (*Ibid.*, II, « regarde du coin de l'œil cette bouche purpurine »), et comme la geisha de l'opérette de Sydney Jones[3], est présentée, selon la description de Goro, officier de l'Enregistrement et entremetteur de son état, de manière aussi imagée que celle dont use Pinkerton, « une guirlande de fleurs fraîches, / une étoile aux rayons d'or » (« Una ghirlanda di fiori freschi, / una stella dai raggi d'oro »). Elle appartient à la sphère terrestre (« *natura naturata* ») comme à la sphère céleste (« *natura naturans* »). Mais, comme Iris, déjà évoquée, ou la Kikou-San de Pierre Loti, c'est une marchandise au même titre que la petite maison acquise, par contrat, pour neuf cent quatre-vingt-dix-neuf années. Elle n'est pas choisie pour ses qualités propres. C'est simplement une belle mousmé qui a été retenue parmi tant d'autres geishas (sa cousine par exemple) pour sa beauté physique rayonnante. Elle n'a

[3] *Iris*, du Livournais Pietro Mascagni (1863-1945), fut représentée pour la première fois à Rome, le 22 novembre 1898. Sydney Jones (1861-1946) est l'auteur des deux opérettes *The Geysha* (1896) et *San Toy* (1898). L'histoire de cette dernière, il est vrai, se déroule en Chine.

d'ailleurs pas coûté cher, si l'on en croit l'obséquieux et cauteleux Goro qui vend des geishas comme il vendrait tout autre produit.

E per nulla: sol cento yen.	Et pour rien : seulement cent yens.
Se Vostra Grazia mi comanda	Si votre Grâce me l'ordonne
ce n'ho un assortimento.	j'en ai un assortiment.

La préparation du mariage est antérieure à l'acte I, si bien que nous nous trouvons au jour des noces, que le commissaire impérial célébrera officiellement. Le lieutenant, conduit par Goro, visite la petite maison qu'il habitera avec sa jeune épouse, en essayant ainsi de tromper une attente fébrile. Ce nid, préparé pour la nuit de noces, surprend le fringant officier par ses décorations, ses tableaux et ses parois coulissantes (« È una casa a soffietto » : « c'est une maison à soufflets »). Il ressemble, à s'y méprendre, à une maison de poupée et évoque, pour le connaisseur, certaines illustrations du dessinateur et graveur japonais Hokousaï (1760-1849) et les tableaux japonisants du peintre néerlandais Vincent Van Gogh (1853-1890). Pinkerton découvre en même temps la famille remuante et jacasseuse de sa future épouse dont il ne comprend pas les mœurs et dont il se rit, ce qui entraîne les remarques imagées de Suzuki, la servante dévouée de Cio-Cio-San, sur la fonction du sourire[4] :

Sorride Vostro Onore?	Votre Honneur sourit ?
Il riso è frutto e fiore.	Le sourire est fruit et fleur.
Disse il savio Ocunama:	Le sage Okounama dit :
dei cruci la trama smaglia il sorriso.	le sourire défait la trame des soucis.
Schiude alla perla il guscio	Il entrouve à la perle la coquille,
apre all'uomo l'uscio del Paradiso.	il ouvre à l'homme la porte du Paradis.
Profumo degli Dei...	Parfum des dieux...
Fontana della vita	Source de la vie
Disse il savio Ocunama:	le sage Okounama dit :
dei crucci la trama smaglia il sorriso.	le sourire défait la trame des soucis.

Il est difficile, pour Pinkerton, de comprendre le langage fleuri et symbolique de Susuki et de Goro. Contrairement au riche Osaka d'*Iris*, qui est Japonais lui-même, il vient d'un pays où le modernisme, tout influencé par la religion protestante qu'il soit, est marqué par le matérialisme. Il ne s'encombre pas de scrupules et va de l'avant. Quand il revoit son fidèle ami Sharpless, consul des États-Unis en poste dans la ville portuaire nipponne, il célèbre son pays (« America for ever! »), révèle quelques aspects de sa personnalité, mais n'attache aucune importance aux us et coutumes d'un pays encore ancestral et mal connu. Les mœurs

[4] Voir *Das Land des Lächelns* (*Le Pays du sourire*, 1929), opérette du compositeur austro-hongrois Franz Lehár (1870-1948), livret de Ludwig Herzer et Fritz Löhner.

douces, simples et gaies du Japon de la fin du XIX[e] siècle lui sont totalement étrangères.

Agent officiel, Sharpless tient une place importante dans le déroulement de l'ouvrage. Entre Pinkerton et Cio-Cio-San, il joue un rôle d'homme sage et pondéré[5]. Il sait faire la part des choses. ll s'étonne de l'engouement de Pinkerton pour une inconnue (« Quale smania vi prende! Sareste addirittura cotto? » : « Quel désir violent s'empare de vous ! Seriez-vous bel et bien entiché[6] ? »). Il tente vainement de dissuader son ami, jouisseur aventureux et amoral, d'humeur vagabonde, d'épouser la jeune Japonaise pour satisfaire une simple pulsion sexuelle, d'autant plus que ce dernier entend bien se marier pour de bon avec une Américaine dès son retour aux États-Unis. Sharpless va plus loin en désapprouvant le comportement de Pinkerton et lui rappelle que Cio-Cio- San n'est encore qu'une enfant à « l'âge des jeux » (« l'età dei giuochi »), caractérisée par l'innocence et la pureté, mais Pinkerton, cynique et mufle, ajoute « et des dragées » (« e dei confetti »[7]), en accentuant ainsi l'idée que l'adolescente est une jeune fille nubile et qu'elle peut bien être objet de plaisir pendant la durée de son séjour à Nakasaki. Remarquons que, lors de la longue absence de Pinkerton, le consul saura être un soutien moral pour la geisha abandonnée, en lui rendant visite.

Sharpless, homme d'un certain âge, avait eu du mal à gravir la pente conduisant à la petite maison achetée par Pinkerton. En revanche, poussée par les ailes de l'amour, Cio-Cio-San, maquillée et parée, gravit facilement le coteau, accompagnée de ses amies. Les parapluies ou ombrelles multicolores de toutes ces jeunes femmes, ouverts au-dessus de leur tête par une belle journée, symbolisent, selon la tradition bouddhique, une protection contre le ciel et par là-même protègent le groupe de mousmés contre toute atteinte extérieure. Leur présence s'explique également par la coutume japonaise de les utiliser lors de cérémonies de mariage, comme c'est le cas ici. Quoi qu'il en soit, cette ascension est pour elle une ascèse. Elle a pour but de la conduire au nirvana. En présence de Pinkerton, la jeune femme contient le trop-plein de son émotion. De même, l'officier de marine feint

---

[5] Son nom, Sharpless (adjectif sharp+suffixe privatif -less), est, comme celui de Cio-Cio-San, un nom-étiquette signifiant « sans aspérités ». Le consul n'a rien à voir avec les personnages de la « comedy of humours » jonsonienne ou shakespearienne, ou encore avec les personnages hauts en couleur dickensiens. Il a une grande dignité comme ses propos le révèlent et le thème musical qui lui est associé le souligne.

[6] Pinkerton répond :

Non so! non so! Dipende	Je ne sais pas ! Je ne sais pas ! Cela dépend
dal grado di cottura!	du degré d'entichement !

Mais le français ne peut pas rendre le jeu de mots sur « cotto » (= cuit) et « cottura » (= cuisson). « Cuit », en français, n'appartient pas au registre amoureux.

[7] « Confetto » signifie « dragée ». Il est curieux que, dans la version française du livret italien (Ricordi, Paris, 1906), l'adaptateur Paul Ferrier fasse dire à Pinkerton : « Et des confitures ! » (= « confetture », « marmellate »). En fait, les « dragées » évoquent le mariage comme le suggère l'expression courante italienne : « a quando i confetti? » (« c'est pour quand les dragées ? », c'est-à-dire « le mariage »).

d'être calme. Pourtant, en se répondant par une sorte de stichomythie, les deux personnages trahissent leurs sentiments. Heureusement que Sharpless rompt la tension en s'enquérant de la vie de l'adolescente jusqu'ici. Ainsi, par analepse, nous apprenons que sa famille était autrefois fortunée et que sa destinée fut changée, comme celle de ses compagnes, par un revers de fortune.

Nessuno si confessa mai	Jamais personne n'avoue
nato in povertà.	être né dans la pauvreté.
Non c'è vagabondo	Il n'y a pas de vagabond
che a sentirlo non sia	qui, à l'entendre, ne soit
di gran prosapia. Eppur	de grande lignée. Et pourtant
conobbi la richezza.	je connus la richesse.
Ma il turbine rovescia	Mais le tourbillon renverse
le quercie più robuste	les chênes les plus robustes
e abbiam fatto la ghescia	et nous avons fait la geisha
per sostentarci.	pour nous nourrir.

En l'occurrence, cette rencontre est une épreuve de vérité pour Cio-Cio-San qui parle non seulement d'elle-même mais de sa nombreuse famille à Pinkerton, à Sharpless et à Goro. Par amour, elle renonce à son existence habituelle. Elle renie ses traditions, le culte antique de ses ancêtres, sa religion, ce qui entraîne la colère de son oncle, bonze de son état. En effet, le prêtre bouddhiste refuse l'honneur de sa présence dans un mariage qui ne répond pas à sa conception du Bien. Sa morale du conformisme, figée dans l'observance étroite et traditionnelle des rites, des règles et des conventions japonaises, ne peut accepter la décision de sa nièce[8]. Il y a là un renversement de valeurs intolérable. C'est pourquoi il fait irruption au milieu de la fête pour invectiver l'adolescente et inviter toute la famille à se retirer :

Venite tutti.	Venez tous.
Andiamo!	Partons !
Ci hai rinnegato e noi	Tu nous as reniés et nous,
ti rinneghiamo!	nous te renions !

En préférant adopter les mœurs et la religion[9] d'une autre communauté au nom de son amour, sans y découvrir vraiment une quelconque supériorité à celles de son propre groupe, Cio-Cio-San se place dans une situation précaire. En effet, le rejet de sa famille se fera cruellement sentir pour elle au moment où elle en aura le plus besoin, lors du temps de l'absence de Pinkerton.

[8] C'est ce que Bergson appellera, dans *Les Deux sources de la morale et de la religion* (Paris, PUF, 1932), la morale close par opposition à la morale ouverte, définie comme la morale de l'amour et du désir de justice sociale.
[9] Pinkerton est probablement protestant. On ne saurait en dire plus.

Pour l'heure, les amoureux sont enfin seuls pour mettre à profit cet instant privilégié. La présence, pour eux, est temporairement constituée par un moment plein dans un temps devenu discontinu. Le temps s'étale bel et bien de part et d'autre de leur présent (les différentes phases de leur nuit de noces), comme un flux de densité causale décroissante, mais ils n'en ont plus conscience. Pour eux, il est aboli.

C'est le plus beau passage de l'acte I que le duo en cinq parties qui suit dans cette suspension du temps. Chacun exprime ses sentiments sur un mode différent, alors que la nuit complice les enveloppe lentement. Cio-Cio-San a accepté le reniement de son oncle au nom de son amour absolu pour un homme qu'elle considère comme son seigneur et maître. Dans le don absolu de soi à l'autre, qui est oblation, par son effacement en tant qu'être façonné par un milieu, par une culture, elle croit trouver le bonheur.

Ieri son salita tutta sola	Hier je suis montée toute seule
in segreto alla Missione.	en secret à la Mission.
Colla nuova mia vita	Avec ma nouvelle vie,
posso adottare nuova religione.	je puis adopter une nouvelle religion.
Lo zio Bonzo nol sa,	Mon oncle Bonze ne le sait pas,
né i miei lo sanno.	et les miens non plus.
Io seguo il mio destino	Je suis ma destinée
e piena d'umiltà	et, pleine d'humilité,
al Dio del signor Pinkerton	au Dieu du seigneur Pinkerton
m'inchino.	je m'incline.
È mio destino;	C'est mon destin;
nella stessa chiesetta	dans la même petite église
in ginocchio con voi	à genoux avec vous
pregherò lo stesso Dio.	je prierai le même Dieu.
E per farvi contento potrò forse	Et pour vous faire plaisir je pourrai
obliar la gente mia.	peut-être oublier ma famille.
Amore mio!	Mon amour !

Elle évoque la lune, astre protecteur, dont elle se veut la petite déesse[10]. Son but est de fasciner les cœurs et de les emporter dans les hautes sphères. Elle

[10] Ce symbolisme de la lune est courant. Cf. Virgile, *Énéide*, II, vers 254-255 :
Et iam Argiua phalanx instructis nauibu ibat
(Et déjà l'armée argienne sur ses vaisseaux en ordre de bataille,)
a Tenedo tacitae per amica silentia lunae
(partie de Ténédos, allait dans le silence complice de la lune muette,)
litora nota petens...
(se dirigeant vers le rivage familier...) (Traduction de Danielle Carlès, 2013).
En dehors de Debussy (*Ballade à la lune*, 1879 ; *La lune se levait, pure, mais plus glacée*, 1883 ; *Clair de lune*, 1891), le compositeur tchèque Antonín Dvořák (1841-1904) et

contemple le monde étoilé qui l'invite au rêve d'une façon pressante. Les étoiles la regardent comme elles regardent la sphère terrestre. Pour elle, ce sont des amies qui président à sa nuit d'amour, nuit assurément de découverte pour elle sur le plan physiologique comme sur le plan psychologique. Le cosmos tout entier reflète son extase. L'amour qu'elle porte à Pinkerton, devenu à ses yeux, par un effet de gradation, « l'œil du firmament » (« l'occhio del firmamento »), englobe ciel et terre[11]. Il n'y a pas plus haut dans l'empyrée.

Pinkerton, au contraire, reste au ras du sol, un peu comme Loti en face de Kikou-San et Osaka en présence d'Iris (duo de l'acte II), dans l'ouvrage de Mascagni et Illica. Il ne voit en Cio-Cio-San qu'un simple « jouet » (« giocattolo »), qui s'agite comme un petit « écureuil » (« scoiattolo »), un « papillon fragile » (« tenue farfalla »), qu'il s'agit d'attraper et d'épingler sur une planche[12], une « enfant aux yeux ensorceleurs » (« bimba dagli occhi pieni di malìa »). Dans ses voiles immaculés, la jeune femme ne fait que l'exciter. S'il évoque des « joies célestes » (« gioie celestiali »), auprès d'elle, disons-nous bien qu'il n'y a aucune transcendance dans son amour[13]. Il n'envisage la situation qu'en termes de possession qui forment un contraste saisissant avec l'amour transcendant de Cio-Cio-San :

Vieni, vieni...	Viens, viens...
Via dall'anima in pena	Loin de l'âme en peine,
l'angoscia paurosa.	La peur angoissante.
È notte serena! Guarda:	C'est une nuit calme ! Regarde :
dorme ogni cosa!	Tout dort !
Sei mia! Ah! Vien!	Tu m'appartiens ! Ah ! Viens !

Cette nuit de noces, traduite par une musique particulièrement mélodieuse, n'en est pas moins effrayante. De fait, elle révèle l'incommunicabilité de deux êtres aux antipodes l'un de l'autre, même si leur contre-ut final à l'unisson semble être orgasmique. Superficiel, bassement matérialiste, jouisseur, incapable de se maîtriser, Pinkerton affiche un lyrisme de pacotille. Cio-Cio-San, dans sa candeur, dans

---

son librettiste Jaroslav Kvapil (1868-1950) se souviendront de ce symbolisme dans le « Chant à la lune » (*Roussalka*, 1900) et William Butler Yeats (1865-1939) fera de même dans son recueil, précisément intitulé *Per amica silentia lunae* (1917, Presses Universitaires de Lille, 2019), dans lequel le conflit armé dans lequel sont entrés Grecs et Troyens suggère une opposition du moi et de l'anti-moi.

[11] Notons qu'Iris, dans le duo d'amour avec Osaka, appelle ce dernier « Fils du Soleil ! » (« Figlio del Sol! »), culminant sur un contre-si bémol tenu trois temps.

[12] Association prémonitoire entre le destin de Cio-Cio-San et celui d'un papillon. Certains papillons, comme les éphémères, ne vivent que quelques heures.

[13] Dans *Iris*, Kyoto évoque les formes divines (« le divine tue forme ») de la jeune femme qui provoquent l'enthousiasme de la foule s'écriant en la voyant : « merveille des merveilles » (« Meraviglia delle meraviglie »). La foule, comme Kyoto, comme Osaka, comme Pinkerton, ne comprend pas que la beauté de l'âme est plus précieuse que celle du corps (cf. Platon, *Le Banquet*).

ses aspirations, dans ses doutes, dans son amour absolu, conserve sa grandeur d'âme.

L'acte II[14] nous introduit dans la maison de Cio-Cio-San sommairement décrite à l'acte I. Cette maison, située sur une colline, et coupée de la vie intense de Nagasaki, est un refuge pour la jeune femme. Avec son jardin, elle constitue un microcosme pour Cio-Cio-San, heureuse de vivre dans son monde miniaturisé, presque clos, qui ressemble à celui d'un agoraphobe. Nous comprenons que Pinkerton est parti depuis un certain temps (trois ans d'après une lettre qu'il a envoyée à Sharpless) et que Cio-Cio-San, honnie par les siens, se trouvant dans des difficultés matérielles considérables, connaît le temps de la solitude et de l'absence. Elle refuse de voir la réalité en face. Elle s'obstine dans son aveuglement, en persistant à croire que Pinkerton sera de retour, comme il l'avait promis, à la belle saison, quand le rossignol aura sa nichée. Dans son déni de la réalité plus que dans sa naïveté, elle va jusqu'à estimer, en parlant à Sharpless, que les saisons n'ont peut-être pas la même durée au Japon qu'aux États-Unis, vu la longueur de son attente. Sa fidèle Suzuki fait tout ce qu'elle peut pour lui faciliter l'existence et essaie vainement de lui dessiller les yeux :

Ma non s'è udito	Mais on n'a jamais entendu dire
di straniero marito	d'un mari étranger
che sia tornato al suo nido.	qu'il soit retourné au nid.

L'attente se traduit par un long solo qui laisse apparaître les illusions de Cio-Cio-San. Cette dernière se crée un monde privilégié, conforme à ses exigences, accordé à ses secrètes intentions, à l'instar de celui des rêveurs ou des psychotiques. Ce monde imaginaire, beau et vrai, illuminé par la présence de Pinkerton, la délivre des dures réalités insupportables dès lors qu'elles ne contribuent pas à son bonheur et accentuent sa misère morale et matérielle. Cette illusion de la présence du bien-aimé en son absence, par prolepse, lui permet ainsi de patienter, de tenir bon, et de dépasser l'angoisse, la fatalité, d'être seule dans le monde réel. Elle met donc tout en œuvre pour l'entretenir dans la mesure où sa mémoire est capable de représenter le passé dans le présent. Ajoutons que cette présence du passé est une coprésence du passé dans la présence même de ce qui est présent, mais qui est constitutive de celle-ci. Puccini l'a très bien compris sans avoir besoin de lire les philosophes et les psychanalystes. Dans sa musique du solo, usant de la tonalité de sol bémol majeur, sur une mesure de 3/4, il rend parfaitement compte des illusions de la jeune femme à travers une mélodie de nature mélancolique et des sauts de tierce mineure, de quarte et d'un seul saut de sixte traduisant des émotions fortes. Le paroxysme de l'exaltation de la protagoniste est souligné, dans la partie orchestrale, par l'éclat des cuivres.

[14] Parfois, cet acte est divisé en deux parties, si bien qu'à propos de *Madama Butterfly* on peut parler d'un opéra à deux ou à trois actes.

Senti. — Un bel dì, vedremo	Écoute. — Un beau jour, nous verrons
levarsi un fil di fumo sull'estremo	une traînée de fumée s'élever
confin del mare.	aux confins de la mer.
E poi la nave appare.	Et puis le navire apparaît.
E poi la nave è bianca,	Et puis le navire est blanc,
entra nel porto, romba il suo saluto.	il entre dans le port, il salue à coups de sirène.
Vedi? È venuto!	Tu vois ? Il est venu !
Io non gli scendo incontro. Io no. Mi metto	Je ne descends pas à sa rencontre. Mais non. Je me mets
là sul ciglio del colle e aspetto, aspetto	là au bord du coteau et j'attends, j'attends
gran tempo e non mi pesa	longtemps et la longue attente
la lunga attesa.	ne me pèse pas.
E...uscito dalla folla cittadina	Et... sorti de la foule formée par les citadins
un uomo, un picciol punto	un homme, un tout petit point,
s'avvia per la collina.	se met à gravir la colline.
Chi sarà? Chi sarà?	De qui peut-il s'agir ? De qui peut-il s'agir ?
E come sarà giunto	Et quand il sera arrivé,
che dirà? Che dirà?	que dira-t-il ? que dira-t-il ?
Chiamerà Butterfly dalla lontana.	Appellera-t-il de loin Butterfly ?
Io senza far risposta	Moi, sans répondre,
me ne starò nascosta	je resterai cachée,
un po' per celia, un po' per non morire	un peu pour rire, un peu pour ne pas mourir
al primo incontro, ed egli alquanto in pena	à la première rencontre, et lui, plutôt peiné,
chiamerà, chiamerà:	il m'appellera, il m'appellera:
« Piccina mogliettina	« Ma toute petite épouse,
olezzo di verbena »	parfum de verveine »,
i nomi che mi dava al suo venire.	noms qu'il me donnait au cours de ses allées et venues.
Tutto questo avverrà, te lo prometto.	Tout cela se produira, je te le promets.
Tienti la tua paura – io con sicura	Garde ta peur pour toi. Avec une confiance
fede l'aspetto.	sûre, moi, je l'attends.

Sharpless, le consul, lui rend visite et s'efforce vainement de la ramener à la réalité dans un duo où, précisément, réalité et rêve s'opposent. Il apprend que Goro, considérant la longue absence de Pinkerton comme un abandon équivalant à un divorce, a proposé à la jeune femme, presque impécunieuse, un nouveau mari, le riche Yamadori, dont elle ne veut pas. II découvre un peu tardivement qu'elle a eu un enfant de Pinkerton, appelé « Douleur » (« Dolore ») au temps de l'absence, en attendant de devenir « Gioia » (« Joie »), quand le moment de la présence sera revenu. Ces deux prénoms fatidiques ne peuvent que jouer un rôle de catalyseur dans la tragédie qui se prépare. Sharpless, auquel incombait la délicate tâche d'annoncer le retour de Pinkerton, cette fois marié à une Américaine, comme il avait eu l'intention de le faire au premier acte, fait les frais de l'indignation et de la colère de Cio-Cio-San. Notons que, dans cet *andantino mosso* formant la première partie du duo, la musique est particulièrement poétique, comme pour trancher sur le

morceau de bravoure précédent. Elle se réclame d'un matériel mélodique simple destiné à annoncer la tragédie finale dans la seconde partie de l'acte II. L'*andante molto mosso* qui suit, au moment où Cio-Cio-San s'adresse à son fils, donne à la protagoniste une stature tragique, soulignée par les bois et les cordes. Ce thème japonais, modulé sur l'échelle pentatonique, reviendra comme un *leitmotiv* dans tout le finale de l'ouvrage. Il évoquera le sort inéluctable de l'ancienne petite geisha qui croyait que les illusions pouvaient passer pour réalité.

Le jardin de Cio-Cio-San, comme sa petite maison, est bien le refuge déjà mentionné. C'est ce même refuge que souhaite retrouver Iris, dans le *larghetto mosso* à 3/4, en fa majeur, de son long duo avec Osaka[15]. Chez l'une comme chez l'autre, cet « *hortus conclusus* » est tout à la fois présence d'un monde miniaturisé réconfortant au sein du vaste monde inconnu et présence d'elles-mêmes. C'est dans ce petit monde clos que Cio-Cio-San a la sensation d'exister. Une fois appris le retour de Pinkerton par la lettre adressée au consul Sharpless, c'est dans le jardin, témoin de ses larmes comme de son espoir, qu'elle veut calmer le tumulte de son cœur. Pour fêter le retour de son époux, elle demande à sa fidèle servante Susuki d'aller dépouiller tout le jardin de tout ce qui fleurit :

Tutti i fior, tutti, tutti!	Toutes les fleurs, toutes, toutes !
Pesco, viola, gelsomin,	Fleurs de pêcher, violette, jasmin,
quanto di cespo, o d'erba,	comme tout ce qui d'un buisson, ou d'herbe
o d'albero fiorì.	ou d'arbre fleurit.

Le langage des fleurs est varié et il faut comprendre que Cio-Cio-San, dans la confusion de son esprit, envoie plusieurs messages brouillés. Pêle-mêle, les fleurs de son jardin signifient amour (le jasmin), sensibilité (la violette), fidélité (la fleur de pêcher), vie et nature sauvage (l'herbe), et souffrance (le buisson). Son exaltation se traduit dans le magnifique duo qui suit entre elle et Susuki, en la bémol majeur dans lequel nombre d'autres fleurs sont évoquées (violettes odorantes, tubéreuses, verveines)[16]. D'une grande exquisité, ce duo de voix (soprano, mezzo-

---

[15] Io voglio il mio giardino, — Je veux mon jardin,
colla sua siepe intorno, — entouré de sa haie,
la mia casetta bianca — ma maisonnette blanche
col mormorante rio — avec son ruisseau murmurant,
col suo villagio a manca,... — son village à main gauche,
con la vallata a prati, — sa vallée couverte de prairies,
col sol che appena è giorno — avec le soleil qui, à la pointe du jour,
appar sugli elevati — apparaît sur les flancs
fianchi del Fousiyama — élevés du Fuji-yama,
e mi chiama, mi chiama (*Iris*, acte II). — et il m'appelle, il m'appelle.

[16] Dans l'ouvrage de Mascagni, Iris est assimilée à des fleurs :
Fior di verbena! — Fleur de verveine !
Fior di vaniglia! — Fleur de vanille !
Vaga meraviglia, — charmante merveille,

soprano), alternant puis chantant parallèlement (« Tutta la primavera » : « Tout le printemps »), oppose passé (analepse) et futur proche (prolepse). La tristesse d'un passé d'attente est évoquée pour mieux faire ressortir l'attente pleine d'espoir. Ici, Puccini réussit, dans l'invention mélodique extraordinaire, à suggérer les états d'âme des deux femmes dans une présence transfigurée par l'attente d'une autre présence remplie de bonheur. Tandis que Cio-Cio-San, inquiète d'avoir beaucoup changé (« Non son più quella! » : « Je ne suis plus celle que j'étais »)[17], parée de ses plus beaux atours, se prépare à accueillir Pinkerton, du moins le croit-elle encore, dans une ultime illusion, un sublime chœur à bouche fermée ramène le calme dans son esprit en interprétant une berceuse. Comme dans une tragédie classique ou dans un opéra fantastique, ce chœur *moderatamente mosso*, en si bémol majeur, peut suggérer des farfadets et lutins destinés, ici, à calmer son émoi. Enveloppée par la nuit, faiblement éclairée par la lune amicale (*andante sostenuto* à 2/4 et *andante molto lento e sostenuto* à 12/8), Cio-Cio-San, en compagnie de Suzuki et de son fils, peut goûter un dernier moment de sérénité, dans sa longue veille, avant l'apparition de l'aube (*Allegro moderato* à 2/4). De nombreux fragments déjà entendus sont exploités à nouveau par l'orchestre comme pour amener le public à reprendre le déroulement sonore de l'action.

L'aube étant là, on entend les marins amarrer le navire dans la rade de Nagasaki. Y aurait-il ici, dans la musique, une réminiscence de Debussy ? L'attente paraît interminable dans un espoir illusoire (*Andante sostenuto* à 2/4). Cio-Cio-San, après avoir bercé son enfant (« Dormi amor moi » : « Dors mon trésor »), seule lueur de sa vie présente, va se reposer sur le conseil de sa fidèle Suzuki. C'est à ce moment-là que Pinkerton, son épouse Kate et Sharpless gravissent la colline pour rejoindre la maisonnette. Leur présence est soulignée par une musique douce parfois entrecoupée par de brèves réminiscences comme celle du duo des fleurs (*Andante mosso*, *Allegretto moderato*) et par des passages animés à l'instant où Susuki aperçoit l'épouse du lieutenant et, stupéfaite et désolée, plaint sincèrement Cio-Cio-San. C'est alors le consul, comptant sur l'appui de la servante pour décider Cio-Cio-San à donner son enfant aux Pinkerton, qui admoneste l'officier de marine, en passant de la tonalité de sol majeur à celle de fa majeur dans un *andantino* à 3/4 (« Non ve l'avevo detto? » : « Ne vous l'avais-je point dit ? »). Pinkerton n'a pas le courage de revoir Cio-Cio-San et se laisse aller à exprimer son remords dans un *andante* à 3/4, en ré bémol majeur, qui donne un peu de consistance à sa présence inattendue et presque inexplicable[18]. Toutefois, le chant, malgré la beauté du

---

gemma pura di natura! pur bourgeon de nature !

[17] Notons qu'elle n'a que dix-huit ans et qu'il faut qu'elle ait beaucoup souffert moralement pour que des changements profonds se soient produits en elle, notamment des stigmates sur son visage. Il est bon de rappeler qu'à quinze ans, Cio-Cio-San se considérait déjà comme vieille !

[18] Pourquoi décide-t-il de revenir à Nagasaki après trois ans pour revoir Cio-Cio-San, surtout en présence de son épouse ? Veut-il seulement prendre son enfant naturel pour lui assurer une existence bien américaine ?

passage sur le plan musical, sonne creux, car on peut difficilement croire qu'il éprouvera un remords éternel :

Addio fiorito asil	Adieu asile fleuri
di letizia e d'amor.	de joie et d'amour.
Sempre il mite sembiante	Je verrai le doux visage
vedrò, con strazio atroce,	à jamais, avec un déchirement atroce,
sempre la dolce voce	j'entendrai la douce voix
lamentosa udirò.	plaintive à jamais
Addio fiorito asil,	Adieu asile fleuri,
non reggo al tuo squallor!	Je ne résiste pas devant ta misère !
Fuggo, fuggo, son vil!	Je fuis, je fuis, je suis vil !

Au fond, après trois ans, Pinkerton n'a pas évolué psychologiquement. Ce qu'il conserve de ce bref mariage avec Cio-Cio-San, c'est son aspect sensuel. Il a pris du bon temps, comme Don Juan (Mozart) ou le Duc de *Rigoletto* (Verdi) passait d'une belle à l'autre sans états d'âme. Cependant, de cette chambre nuptiale d'autrefois se dégage une atmosphère de mort qui ne laisse présager rien de bon:

Oh! l'amara fragranza	Oh ! l'odeur amère
di questi fiori	de ces fleurs
velenosa al cor mi va.	comme du poison va droit à mon cœur.
Immutata è la stanza	Inchangée est la chambre
dei nostri amori...	de nos amours...
ma un gel di morte vi sta.	mais il y règne un froid mortel.

Pleutre comme tout sybarite, après avoir révélé son cynisme et ses regrets de façade dans son trio avec Sharpless et Suzuki en sol bémol majeur, Pinkerton préfère fuir et laisser le soin au consul et à Kate de dire la vérité à Cio-Cio-San par l'entremise de Suzuki. La réapparition brutale de la mousmé, alertée par la discussion vive entre les différents personnages, bouleverse leur plan. Coup sur coup Cio-Cio-San est mise en présence de Kate Pinkerton (« Ah! è sua moglie! / Tutto è morto per me! tutto è finito! » : « Ah ! c'est sa femme ! / Tout est terminé pour moi ! tout est fini ! ») et apprend qu'on veut aussi lui enlever son fils qu'elle a placé sur un piédestal. N'est-il pas, selon elle, objet de la protection divine et digne des rayons des astres d'or (« A te i rai degli astri d'or ») ? En l'absence de Pinkerton, c'est Kate qui se charge de prendre en main la suite des événements et de donner des assurances à Suzuki. Elle n'a pratiquement que du récitatif à chanter, dans la tonalité de do majeur. La didascalie a beau mentionner qu'elle s'adresse avec douceur à la servante dévouée, on la trouve un peu trop directive et on s'attendrait à un peu de compréhension et d'humanité de sa part (« E il figlio lo darà? »).

Après le départ de Kate et de Sharpless, c'est dans un duo en la majeur que Cio-Cio-San et Suzuki expriment leurs sentiments. L'absence de l'aimé, qui n'a pas eu le courage de revoir son épouse d'un moment, sa trahison, par un second

mariage, faisant de lui un polygame, entraîne un changement brutal chez Cio-Cio-San. Elle a renversé l'ordre social et moral de son pays. Elle s'est attiré la malédiction de son oncle dont le thème musical réapparaît à deux reprises dans le finale. À l'amour de sa famille, elle a préféré un amour d'une transcendance insoutenable. Elle aurait dû se contenter, comme geisha, d'apporter un délassement à Pinkerton. Il lui faut donc supporter les conséquences de ses actes. Sa détermination est désormais bien arrêtée. C'est seule, après avoir prié Bouddha, qu'elle veut suivre la maxime gravée sur le couteau offert autrefois par son père, chantée sur des fa à peine effleurés par des croches et doubles-croches, des noires accentuant les seuls mots importants à ses yeux : « Meurt avec honneur / celui qui ne peut continuer à mener sa vie avec honneur » (« Con onor muore/ chi non può serbar vita con onore »). Elle se rend compte trop tard qu'il n'est pas bon de ne pas respecter le caractère sacré de l'ordre social dont la transcendance et l'universalité sont évidentes. C'est dans un dernier moment de solitude qu'elle souhaite accomplir son geste. Cependant, Suzuki, la servante dévouée, la confidente des bons et des mauvais jours, revient précipitamment avec Dolore. Cio-Cio-San étreint son fils une dernière fois de toutes ses forces, sachant que son petit dieu grandira et vivra désormais en l'absence d'une mère aimante. C'est par amour pour lui, pour lui assurer une meilleure existence, qu'elle décide de se tuer, comme en témoigne son monologue dans un *andante agitato* en ré majeur.

Tu? tu? tu? tu? tu? tu?	Toi ? toi ? toi ? toi ? toi ? toi ?
piccolo Iddio!	petit Dieu !
Amore, amore mio,	Mon amour, mon amour,
fior di giglio e di rosa.	fleur de lys et de rose,
Non saperlo mai per te,	Ne saches jamais que c'est pour toi,
pei tuoi puri occhi,	pour tes yeux purs
muor Butterfly...	que meurt Butterfly...
perchè tu possa	Pour que tu puisses
andar di là dal mare	t'en aller au-delà des mers,
senza che ti rimorda	sans que te tenaille
ai dì maturi,	à l'âge mûr
il materno abbandono.	l'abandon de ta mère.
O a me, sceso dal trono	Ô toi, qui es descendu du trône
dell'alto Paradiso,	du haut Paradis
guarda ben fiso,	regarde bien attentivement,
fiso di tua madre	bien attentivement le visage
la faccia te'n resti una traccia,	de ta mère pour le garder en mémoire,
guarda ben!...	regarde bien !...
Amore, addio!	Mon amour, adieu !
addio! piccolo amor!...	Adieu ! mon petit Amour !...
Va. Gioca, gioca.	Va. Joue, joue.

Elle meurt peut-être un peu théâtralement devant son enfant, en se traînant jusqu'à lui, mais n'est-on pas maintenant en pleine tragédie, mieux, en plein monodrame[19] ? Sharpless et Pinkerton arriveront trop tard pour empêcher le geste fatal. De toute manière, tous deux ne sont, en somme, que des êtres inconsistants, comme Kate d'ailleurs, et pèsent peu dans ce drame psychologique, relevant même de la psychanalyse. Contrairement à Osaka qui chante à l'intention d'Iris : « Tu muori come il fior che pel suo olezzo muor » (« Tu meurs comme la fleur qui par son parfum meurt », *Iris*, Acte III), Pinkerton ne sait, dans une dernière présence, que s'écrier, à trois reprises : « Butterfly ! » Peut-être « papillon », Cio-Cio-San n'en est pas moins le symbole de ce qu'il y a de plus élevé chez un être humain. Elle avait renoncé à tout pour son amour dont la présence nourrissait la flamme, sans comprendre qu'en enfreignant les normes de son pays, elle causait irrémédiablement sa perte[20].

Présence et absence dans *Madama Butterfly* alternent plus ou moins dramatiquement, parfois lentement, parfois rapidement, selon les événements retracés. Tout repose sur la psychologie des personnages et sur le pouvoir de la musique de Puccini. En effet, après les succès remportés dans *La Bohème* (1896) et dans *La Tosca* (1900), le compositeur italien enrichit son orchestration et, aux *leitmotive* habituels, ajoute des réminiscences musicales (mesures de l'hymne américain et japonais, bref écho de *Pelléas et Mélisande*) ou des inventions voulant suggérer la musique japonaise.

Au premier acte, la présence est moment d'illumination, de bonheur, et l'absence est moment de souffrance psychologique. Au second acte, l'absence dans la présence, devient douleur morale insupportable. Cio-Cio-San, toute rayonnante dans son monde de rêve, a cru que l'autre, le bien-aimé, par sa présence, était une source de joie éternelle. Complètement obnubilée par son amour, d'ailleurs trop jeune pour connaître les choses de la vie et relativiser, elle ne se rend pas compte d'abord que Pinkerton est un sybarite à la recherche du seul plaisir sensuel, ensuite que la vie à deux n'est pas une béatitude. « *Nec tecum possum vivere, nec sine te* », disait Martial dans sa sagesse[21]. On ne sait pas, à vrai dire, si dans la routine des jours, dans l'« *hortus conclusus* » de la maisonnette et du jardin, le couple aurait goûté aux choses simples de la vie, sans autre ambition que l'entente quotidienne,

[19] La didascalie nous indique qu'elle porte le couteau à sa gorge. En fait, il s'agit plutôt du seppuku ou hara-kiri. Voir Françoise Biotti-Mache, « Un rite social de mort : seppuku aspects historiques », *Études sur la mort* n° 140 (2011/2), p. 113-122.

[20] Bien entendu, les choses ont beaucoup changé aujourd'hui, avec des valeurs morales différentes et une plus grande liberté de mœurs. Il y a eu nombre de Cio-Cio-San après la Seconde Guerre mondiale et bien des mariages mixtes. Au cours de mes voyages sur la côte ouest des États-Unis, dans les années 1980, j'ai vu également de splendides Eurasiennes, fruits de l'union d'Européens et d'Asiatiques, particulièrement d'Inde, d'Indonésie et du Viêt-nam.

[21] Martial, *Épigrammes*, XII, 46 : « Je ne puis vivre ni avec toi ni sans toi ».

comme Philémon et Baucis (Ovide) ou encore Titus et Bérénice (Racine). Quoi qu'il en soit, Cio-Cio-San considérant que Pinkerton ne l'a jamais aimée et qu'il est simplement revenu pour prendre son fils, ne voit qu'une solution à son malheur, à son déshonneur, à savoir se faire hara-kiri. Ce suicide est la seule façon pour elle de prouver son amour, sa loyauté, sa sincérité, et sa détermination. Elle se veut ainsi digne de son père le samouraï, en se conformant aux règles de sa société. Dans son sacrifice, elle se grandit, elle devient héroïne de tragédie. Elle libère Pinkerton et se libère en même temps. Son anéantissement devient présence dans l'absence éternelle.

Jean-Pierre MOUCHON
Aix-Marseille Université

Le soprano japonais Tamaki Miura (1884-1946) dans le rôle de Cio-Cio-San qu'elle interpréta plus de deux mille fois.

CAVALIERS DE L'OCÉAN DE JOHN MILLINGTON SYNGE : DUN ABSENT « PRÉSENT » À UNE PRÉSENCE PERPÉTUELLE

L'absent, c'est un jeune prêtre, opposé à l'omniprésente vieille Mère, Maurya, qui se lamente de la disparition de ses fils avant de rapporter une vision et de dire, à la fin, ce que nous pourrions appeler un mythe d'origine qui ouvre, philosophiquement, spirituellement, vers une Présence absolue.

Tentons de résumer, en entrant un peu plus dans les détails, cette pièce en un Acte, qui n'est pas d'un abord facile ou agréable pour un lecteur-spectateur de l'Europe occidentale et qui est, aussi pour son auteur, une œuvre marginale, de cette marge où se réfugie l'essentiel (*essence-ciel*).

En Irlande, selon les poètes, chercheurs, acteurs et metteurs enscène qu'il nous a été donné de rencontrer, cette pièce est reçue et louée en tant que rite ou cérémonie propice au ressouvenir des origines, sources et traditions balayées par le matérialisme, le rationalisme et le pragmatisme européens relayés par la Grande-Bretagne, et que le poète W. B. Yeats, ami de Synge, a dénoncés dans ses œuvres, en montrant aussi le lien entre cette invasion idéologique et la christianisation de l'Irlande. On ne sait laquelle de ces deux idéologies a été la plus nuisible[1]...

Il y a cinq mouvements dans cet Acte unique qui, dans les moindres détails, foisonne de références, d'insinuations, de non-dits, de sous-entendus, principe commun à l'œuvre proprement littéraire en général qui n'est, quel que soit son volume, que la pointe émergée d'un iceberg de significations – principe porté à l'extrême ici, vu la brièveté de cette pièce qui, en représentation, dure entre 30 et 45 minutes (au grand maximum).

Je ne retiens dans mon résumé que les éléments les plus significatifs. Qu'on me pardonne cette description-paraphrase qui pourra sembler lourde mais qui, compte tenu du foisonnement de l'œuvre et par rapport à ce que j'aurai à en dire, est nécessaire.

I) Nora entre en scène et demande à sa sœur, Cathleen, qui travaille à un rouet, où est leur mère, Maurya : elle serait souffrante, peut-être endormie dans sa chambre. Nora porte un ballot de vêtements trouvé sur un noyé, qui pourrait être un de leurs frères, Michael[2]. Un autre frère, Bartley, doit partir à cheval pour prendre

[1] L'Irlande est un cas extrême de ce qui s'est passé pour tout humain en Europe (à quelques rares exceptions près) : l'excès ou la démesure de l'histoire de l'Irlande peut aider à comprendre la norme européenne...

[2] Point intéressant de cette pièce : les deux sœurs ne sont pas sûres que leur frère Michael soit mort, c'est-à-dire espèrent, contre l'intuition de leur mère, qu'il n'est pas mort, tout en

un bateau et se rendre à une foire, il doit passer par la chaumière de sa mère et de ses sœurs avant son départ. C'est un jeune prêtre qui a rapporté ces vêtements et les a donnés à Nora ; les deux sœurs vont tenter de les identifier. Il a précisé que, si elles les identifient comme ceux de leur frère disparu, elles devront le dire à leur mère, sinon elles doivent se taire de peur qu'elle ne se lamente encore plus... Par rapport à Bartley, qui doit aussi prendre la mer (le temps n'est pas très favorable), Nora a demandé au prêtre s'il pourrait l'empêcher de partir, ce à quoi il a répondu non, en ajoutant que Dieu ne laisserait pas la vieille mère sans un fils vivant (ce qui sera contredit, invalidé, à la fin).

II) Les deux sœurs entendent Maurya approcher, Cathleen cache les vêtements trouvés dans le grenier où se range la tourbe séchée qui alimente le feu. Maurya entre, s'étonne de ce que fait Cathleen, qui répond qu'il faut un bon feu pour cuire un pain pour Bartley. Maurya redoute son départ à cause du très mauvais temps et compte sur le jeune prêtre pour le dissuader de partir, ce à quoi Nora répond qu'il n'en sera rien.

III) Bartley arrive, cherche une corde dont il a besoin pour se faire un licou. Sa mère lui dit qu'elle en aura besoin pour l'enterrement de son frère Michael... Bartley prend cette corde quand même. Il dit qu'il se rend à une foire aux chevaux prometteuse, Maurya lui répond que rien ne vaut la vie du seul fils qu'il lui reste... Bartley reste indifférent et part, annonçant qu'il montera « la jument rouge » et sera suivi par « le poney gris », détails qui prendront sens dans la vision relatée par Maurya à la fin, qui se lamente et de la mort de Michael et, d'ores et déjà, de celle de Bartley qui vient à peine de partir, ce que ses deux filles lui reprochent...

IV) Cathleen et Nora s'aperçoivent, en le reprochant aux lamentations de leur mère, qu'elles ont oublié de donner à Bartley le pain qu'elles lui avaient préparé. Elles demandent donc à Maurya d'aller immédiatement retrouver son fils, avant qu'il prenne le bateau, près de « la source », afin de lui remettre son pain en le bénissant, ce qui annulerait le mauvais effet des paroles prononcées par Maurya avant son départ. Pendant son absence, Nora précise, en réponse à une question de Cathleen, comment les vêtements de Michael ont été retrouvés (propos du jeune prêtre rapportés). Puis elles les identifient, en comptant avec précision les mailles d'un tissu que Nora a elle-même tricoté : les vêtements sont donc bien ceux de Michael. Elles se lamentent.

V) Maurya revient, hagarde, enfermée en elle-même, taciturne. Ses filles la provoquent pour l'inciter à parler et alors commence le final de la pièce : c'est, d'abord, une vision à laquelle Maurya fait brièvement allusion (« j'ai vu la plus épouvantable des choses... »). Les deux filles veulent en savoir plus (« dites nous, c'est quoi que vous avez vu ? ») et elles tombent à genoux, près du feu de l'âtre… : Maurya a vu Michael, mort noyé en mer, il était tout vêtu de neuf et rayonnant, montait « le poney gris » (à la fin, une femme racontera que « le poney gris » a donné une ruade à « la jument rouge » montée par Bartley, qui est tombé à la mer

---

se doutant qu'il est bel et bien mort, comme le révèle, à la fin, cette remarque de Nora : « [...] le jour où Michael a été noyé on l'entendait pousser ses grands cris [...] ».

et s'est noyé (il avait aussi enfilé une chemise appartenant à Michael avant de quitter la chaumière…). Une des filles de Maurya ne comprend pas que sa mère vient de relater une vision mystique transcendantale et dit à peu près ceci : comment avez-vous pu voir Michael alors qu'on vient d'identifier ses vêtements et que son corps flotte dans les courants de l'océan loin vers le nord ?…

Ce que nous appelons le mythe d'origine de Maurya est introduit par une allusion au jeune prêtre (« C'est bien peu que des gens comme lui en savent de l'océan... »), répondant à une question de Nora : « Il avait pas dit, le jeune prêtre, que le Dieu tout-puissant la laissera pas à misère sans aucun fils vivant !? »...

Maurya énonce, dans un discours de rémémoration, tous ceux de sa famille, mari et fils, que l'océan a emportés, dont certains ont été retrouvés, d'autres jamais, mais, conclura-t-elle, ils sont tous réunis…

Enfin, Maurya réitère, en un raccourci, l'énumération des morts, fait une prière pour Michael et Bartley, pour elle-même et pour toute l'humanité, et la pièce finit par ces mots : « Nul homme ne peut rester vivant pour toujours et nous devons nous contenter. »

Le jeune prêtre, l'absent 'présent' (dont la 'présence' absente ne fait qu'affirmer une grande Présence, une Présence Autre, nous dirions même une 'Surprésence'), fait l'objet de quatre allusions : c'est lui qui a rapporté les vêtements censés appartenir à Michael, mort noyé, et recommande aux deux soeurs la bonne manière d'agir et de parler pour ménager leur vieille mère ; il dit aussi qu'il ne pourra empêcher Bartley de prendre la mer et que Dieu ne laisserait pas Maurya sans aucun fils vivant ; c'est aussi lui qui précise comment les vêtements de Michael ont été retrouvés – autant de propos rapportés par Nora. Enfin, Maurya introduit sa mélopée finale en répondant à une question de Nora (« Il avait pas dit, le jeune prêtre, que Dieu tout-puissant la laissera pas à misère sans aucun fils vivant !? ») : « C'est bien peu que des gens comme lui en savent de l'océan... ».

On pourrait dire que cet absent est 'présent' aussi dans les prières d'inspiration chrétienne et les références à Dieu. C'est nous, en tant que traducteur, qui avons nuancé parfois, à juste titre eu égard à l'ambivalence de la pièce, en écrivant « le Dieu » au lieu de « Dieu », ce pour marquer la présence de la Mystique Celtique, monothéisme, certes, mais conception d'un panthéon qui comprend le Dieu et les dieux, avec toute une hiérarchie qui se retrouve sans peine dans toutes les religions anciennes, en Chine, au Tibet, en Perse, en Égypte, en Grèce et chez tous les Indiens, tous les peuples premiers (que nous appelons 'peuples sourciers'), et, bien sûr, dans la Tradition Ésotérique (Gnose, Kabbale etc.)[3].

[3] On retrouve cette Mystique aussi chez certains auteurs, par exemple Rabelais, Dante Alighieri, Shakespeare, Henry David Thoreau, William Blake, William Morris, Victor Hugo, James Joyce, Kenneth White...– entre autres poètes et écrivains assez nombreux, connus seulement pour leurs écrits…, surtout chez les anglo-saxons et surtout, en tout cas en Europe, chez les peuples de souche Celtique – Bretagne, Cornouailles, Galles, Écosse, Irlande…

Cette pièce est une sorte de métaphore ou de parabole (il serait trop long de s'attarder sur tous les symboles – le rouet, la corde, le cheval, le pain, la source etc.). Le jeune prêtre, l'absent 'présent', c'est le Christianisme greffé sur la Religion Celtique représentée par Maurya, la vieille Mère qui, paradoxalement, affirme et perpétue cette Tradition au moment même où elle ritualise et mythifie sa fin. Par son intermédiaire (réminiscence de la Mère Cosmique ?), Synge, lui aussi, ressuscite ou revivifie cette Tradition.

Cathleen et Nora, les deux filles de Maurya, sont l'"entre-deux", le lieu qui relie et sépare, qui divise et qui unit. Elles semblent parfois un peu perdues, mais Maurya et Synge sont clairs : l'homme ne dure pas, les civilisations ne durent pas, tout passe, tout meurt. Mais les Valeurs demeurent, même si elles sont oubliées, négligées, bafouées – elles restent là, attendent…

Sagesse de la conclusion de cette pièce, et non pessimisme comme certains l'ont pensé, à tort. Les lamentations de Maurya, sa souffrance (que ses filles lui reprochent – elles sont parfois très négatives et dévalorisantes envers leur Mère) sont une ouverture, une libération, le dégagement d'une perspective.

L'Océan (rappelons-nous ce recueil méconnu de Victor Hugo, *Dieu*, sous-titré *L'Océan d'En-Haut...*) est ici un symbole polysémique dont nous voulons souligner deux traits essentiels : c'est le mystère de l'aventure humaine et du Destin et, surtout, un symbole de l'Infini ou de l'Absolu ou une expression de l'Immense et de l'Illimité, que la christianisation de l'Irlande (malgré saint Patrick resté proche de la Tradition païenne[4] à laquelle, soit dit en passant, les monothéismes doivent tout sauf leurs oublis, erreurs et confusions) a réduit, rétréci aux dimensions de ses dogmes et de ses croyances aliénées par la politique, la mondanité et l'institution de ce qui ne se prête justement pas à l'institution, la Religion vraie c'est-à-dire la Mystique, travail intérieur, intime, qui ouvre des portes et des perspectives imprévisibles et construit ce qu'on appelle la Foi (qui n'est jamais donnée, est à conquérir et n'a rien à voir avec la croyance, cette béquille…). Ce que le Druidisme résume par cette formule inscrite au-dessus de la porte d'entrée d'une chapelle du huitième siècle en Bretagne (village de Tréhorenteuc, en Morbihan) : « La porte est en-dedans » (c'est comme un concentré du socratique-platonique « Connais-toi toi-même et tu connaîtras l'Univers et les Dieux qui l'habitent »).

Ainsi donc : « c'est bien peu que des gens comme (le jeune prêtre) en savent sur l'Océan »…

Le final, c'est l'énumération des morts, nécrologie rythmée et chantée (le discours de Maurya est construit selon les règles de la fugue et du contrepoint), et c'est le récit halluciné d'un passé, qui correspond mot pour mot au présent de ce qui se passe sur la scène, entrée d'un cortège funéraire qui ramène le corps de Bar-

[4] Cf. la célèbre « lorica » de saint Patrick, prière qui ressemble à un chant druidique (facilement accessible sur internet).

tley : Maurya décrivant une scène du passé désigne en fait chaque détail de l'événement qui envahit la scène et qui, dans maintes représentations, est devenu un ballet : moment fort, poignant, captivant, dépassement de la temporalité… – puis cette conclusion : « Ils sont tous partis à présent et il y a plus rien que l'océan peut me faire »...

Un cycle se termine, à la douleur succède la paix dans l'anticipation d'un avenir où Maurya n'aura plus personne à perdre. Puis, elle bénit le corps de Bartley, conclut sur la fin de ses deux derniers fils, dans la résignation – mortalité, impermanence, passage inexorable du temps. Mais le nécessaire contentement.

À l'époque où Synge écrit cette pièce, au tout début du vingtième siècle, l'Irlande traditionnelle est déjà morte (elle n'a pas attendu 1995-96 pour entrer dans l'Europe, c'est-à-dire pour laisser l'Europe lui rentrer dedans…). Synge vient de passer plusieurs séjours dans les îles d'Aran, il est resté fasciné et profondément marqué par ce peuple non encore contaminé ni dévitalisé par le matérialisme et le rationalisme et le pragmatisme, peuple de marins-pêcheurs-paysans, conteurs, danseurs et musiciens, hommes et femmes vigoureux et extravagants. Synge les a peut-être quelque peu idéalisés, mais consciemment, cherchant à offrir un modèle de vie, d'humanité et de vitalité, tout compte fait, de liberté, à une Irlande à la dérive entraînée, déjà, dans les courants puissants de l'Europe en déclin, que Synge connaissait pour y avoir voyagé et séjourné (Allemagne, Italie, France).

Le jeune prêtre absent mais influent, c'est évidemment le christianisme qui est là sans être là, qui a menti aux deux sœurs (Dieu ne laissera pas Maurya sans aucun fils vivant), n'a qu'une empreinte superficielle mais parvient quand même à garder une influence sociale, une emprise sur les esprits, une force de corruption, ce que symbolisent Cathleen et Nora dans leur condescendance dévalorisante envers leur vieille Mère.

Synge affirme et confirme la houle de fond que constitue la Tradition Celtique d'Irlande, nappe phréatique qu'aucune pollution ne saurait atteindre – ou lave souterraine profonde d'un volcan apparemment éteint...

L'identité, c'est ce qui demeure, qui reste là, à disposition, quoi qu'il arrive, et quels que soient les méandres et les aléas de l'histoire.

Le prêtre absent est 'présent' dans les propos et dans la mentalité des deux sœurs, mais Maurya, leur vieille Mère, l'écarte, le marginalise, le désavoue, en se situant, en se définissant, dans la lignée d'une famille qu'on pourrait définir comme aventuriers de l'Océan, héros de la Tradition perdue, dont elle déplore la disparition tout en réaffirmant la force et le rayonnement de sa Présence au cœur de la Mémoire, dans la Mémoire du Cœur : c'est une Mémoire collective, une Mémoire d'appartenance, et la vision mystique de Maurya, Michael vêtu de neuf et rayonnant, lui dont on a retrouvé les vêtements, lui mort noyé et nu dans l'Océan, ainsi que son récitatif solennel d'une série de morts, autant d'épreuves traversées et de douleurs sublimées, construisent, en quelque sorte, un socle d'appartenance, constituent une poussée vers la Vie ou, comme dirait Dante, une « Vie Neuve »... Passé

et présent et avenir n'y comptent plus, n'existent plus, seule cette adhésion de Maurya à une dimension hors-temps, une intemporalité ou atemporalité, un Cycle au-delà du temps et de l'espace au-delà du corps, des affects et du mental. Le temps, illusion transcendantale, construction sociale et crispation sociale, ne passe pas, n'existe pas, c'est nous qui passons, insigne honneur dont nous ne sommes pas toujours dignes, dans l'éternité… Cette éternité est aussi, dans le concentré ou substrat qu'est cette pièce unique, celle de la Tradition ou des Traditions. Ses/leurs fils sont emportés par les courants de l'Histoire et du Destin, mais elle(s) persiste(nt) et se perpétue(nt) : Maurya, Druidesse, Mère Cosmique, en se lamentant sur la perte de ses fils, s'affirme elle-même comme symbole d'une Présence perpétuelle : il faut se contenter des changements qu'ordonne le Destin, mais la Tradition demeure – Source ouverte, accessible au chercheur, disponible…

On verra peut-être, là, la pertinence de cette pièce pour notre temps, notre 'civilisation' moribonde et le bruissement silencieux de la Source oubliée, qu'on croyait perdue mais dont l'appel murmuré reste perceptible…

Donc, l'absence du jeune prêtre 'présent' dans *Cavaliers de l'Océan* ne fait que mettre en valeur la Présence pressante d'un présent éternel, cette 'Surprésence' que les changements de l'histoire ne compromettent jamais et qui se cristallise dans le récitatif final de Maurya où le temps devient une meurtrière ouverte en grand angle sur l'éternité, celle de la vieille Mère de la Tradition, qui a perdu tous ses fils mais qui, elle, reste là et, par la voix de Synge, nous dit : tôt ou tard, j'aurai d'autres fils…

Oui, *même* les Civilisations authentiques meurent…

Mais leur mort peut ouvrir vers un renouveau qui, paradoxalement, n'est autre que résurrection d'un passé enterré vif, Trésor éternel. Mouvement qui me rappelle cette phrase du philosophe grec Kostas Axelos : « Il n'y a que par le retour aux Sources qu'on a des chances aujourd'hui de devenir novateur » – ce qu'il faut bien sûr se garder de confondre avec ce qu'on appelle passéisme…

René AGOSTINI
Avignon Université

NOTE SUR LA TRADUCTION DE *CAVALIERS DE L'OCÉAN*

Le théâtre de John Millington Synge est un singulier gymnase pour les traducteurs. Sa langue est un composé de traductions anglaises littérales de tournures syntaxiques et d'idiomes de la langue irlandaise, sur quoi se greffent une certaine influence biblique et shakespearienne ainsi qu'un certain nombre de néologismes. Chacun de ces aspects caractéristiques de cette langue de laboratoire, conçue un peu comme une colonisation de la langue britannique, ne se trouve pas dans toutes les pièces de Synge de manière égale.

Il y a eu deux traductions de ce théâtre : l'une de Maurice Bourgeois, en 1942 (Éd. Gallimard), inspirée du français du Berry et d'autres patois paysans. On n'y retrouve pas l'effet de franche étrangeté du texte-source. Maurice Bourgeois a composé cette traduction pendant l'occupation allemande : Maurya devient la mère-patrie française ayant perdu ses fils sous le raz-de-marée allemand. Ainsi, les prénoms irlandais sont francisés…

L'autre traduction, beaucoup plus récente (années 1990-2000 – Éd. Folle Avoine, puis Babel/Actes-Sud), est de Françoise Morvan, qui est elle-même poète et écrivain et nous donne, en équivalence de l'anglais irlandisé de Synge, un français bretonnisé. C'est, à mon sens, la meilleure traduction, fondée sur une analyse et une compréhension fines, subtiles et profondes, de la langue de Synge, depuis ses premiers poèmes où Françoise Morvan a su repérer la racine même de cette langue extraordinaire[1]. La seule réserve qu'on peut avoir quant à la traduction de Françoise Morvan, c'est que certain vocabulaire et certains idiotismes bretons ne seront peut-être pas immédiatement compréhensibles par tout public. C'était un risque à courir dans cette recherche très difficile et qui reste une grande réussite

J'ai commencé à travailler à une nouvelle traduction de ce théâtre, dans un esprit différent de celui de Maurice Bourgeois et de Françoise Morvan : là où le texte de Synge est de l'anglais britannique normal, conventionnel, je traduis en français normal, conventionnel ; et là où l'anglais de Synge glisse vers *un anglais inexistant, voire incorrect, qu'aucun anglophone ne parle mais que tout anglophone comprend (c'est très exactement ça, le trait le plus intéressant de sa langue théâtrale)*, je cherche, je m'efforce d'inventer un français inexistant, voire incorrect, qu'aucun francophone ne parle mais que tout francophone comprendra…

La traduction que je donne ici de *Riders to the Sea* (*Cavaliers de l'Océan*) est une traduction expérimentale, non définitive car certains détails pourront être modifiés (nous savons tous que c'est dans le détail que tout se décide).

C'est un travail qui exige d'être précis et même pointilleux, de manière à ce que toute entorse nécessaire à la langue française ne tourne pas au massacre mais, si possible, à l'instar de Synge, qu'elle devienne étonnante – voire choquante – mais légitimement, compte tenu de ce qu'il peut y avoir de choquant dans la langue de Synge... Cela révèle le risque inhérent à ce travail...

R. A.

[1] Plus précisément, elle montre, avec une grande précision, que ce fut en traduisant ou, plutôt, en récrivant un poème de Villon que Synge, sans que ce soit une recherche consciente, trouva la langue qui devait devenir celle de son théâtre.

CAVALIERS DE L'OCÉAN
pièce en un acte (1900-1905)
de
John Millington Synge

La cuisine d'une petite chaumière : on voit des filets de pêche, des cirés, un rouet, des planches toutes neuves debout contre un mur etc.

Cathleen, jeune femme d'une vingtaine d'années, finit de pétrir un pain et le met dans un petit four en terre cuite près du feu. Puis elle s'essuie les mains et se met à travailler à son rouet.

Nora, une jeune fille, passe la tête à la porte d'entrée.

NORA (*à voix basse*) : Mais où elle est ?

CATHLEEN : Elle s'est couchée, que Dieu l'aide !, et peut-être endormie, si c'est possible.

Nora entre sur la pointe des pieds et sort un ballot de linge de dessous son châle.

CATHLEEN (*accélérant le rythme de son travail au rouet*) : C'est quoi que tu as là ?

NORA : Le jeune prêtre s'en vient de l'apporter. C'est une chemise et une grosse chaussette, on y a trouvé sur un homme noyé en Donegal.

Cathleen interrompt son travail brusquement et se penche vers Nora pour l'écouter.

NORA : Nous faut regarder si c'est à Michael que c'est, ça quand la vieille descendra chercher vers la grève.

CATHLEEN : Comment ce serait à Michael, Nora ? Comment il ferait pour s'en aller toute cette longueur de distance jusqu'au nord loin ?

NORA : Le jeune prêtre dit qu'il a connu pareil. « Si c'est à Michael que c'est », qu'il dit, « vous pouvez dire à la vieille qu'il a eu un enterrement propre par la grâce de Dieu, et si c'est pas à lui, que personne n'en souffle mot, sinon elle ira attraper sa mort », qu'il dit, « avec ses pleurs et ses lamenteries ».

CATHLEEN (*angoissée, elle regarde dehors*) : Tu lui as demandé empêchera-t-il Bartley d'aller ce jour avec les chevaux à la foire de Galway ?

NORA : « Non, je l'empêcherai pas », qu'il dit, « mais vous mettez pas en peur. Votre mère elle dit et redit des prières une bonne moitié de nuit, et Dieu tout-puissant ne l'abandonnera pas à misère », qu'il dit, « sans rien de fils vivant. »

CATHLEEN : La mer elle est mauvaise vers les rochers blancs, Nora ?

NORA : Un peu mauvaise seulement, que Dieu nous aide ! Mais c'est un grand mugissant vers l'ouest et c'est au pire que ça va aller quand la marée aura tourné à contre-vent (*elle traverse l'espace qui la sépare de la table, le ballot sous le bras*). Tu veux que j'ouvre ça maintenant ?

CATHLEEN : Peut-être elle va se réveiller et nous surprendre avant qu'on ait fini (*elle s'approche de la table*). C'est un temps long que nous allons y être à pleurer nos larmes nous deux.

NORA (*elle va à la porte de la chambre du fond et tend l'oreille*) : Elle remue sur le lit. Elle va s'en venir ici dans un instant.

CATHLEEN : Donne-moi l'échelle, je vais y mettre tout au grenier à tourbe, comme ça qu'elle en saura rien du tout, et peut-être, quand la marée tournera, elle s'en ira descendre voir en bas s'il serait pas là à flotter dans les courants depuis l'est.

Elles mettent l'échelle contre le montant de la cheminée ; Cathleen gravit quelques échelons et cache le ballot dans le grenier à tourbe. Maurya sort de la chambre du fond.

MAURYA (*levant les yeux vers Cathleen, elle s'adresse à elle sur un ton plaintif*) : C'est donc pas assez de tourbe que vous avez pour tout ce jour jusqu'au soir ?

CATHLEEN : C'est un pain qui cuit au feu pour un court espace (*elle jette de la tourbe à terre*), et Bartley en aura besoin quand la marée tournera, s'il s'en va là-bas en Connemara.

Nora ramasse la tourbe et la dispose autour du four en terre cuite.

MAURYA (*s'asseyant sur un tabouret près du feu*) : Non, il s'en ira pas là-bas ce jour contre ce vent qui monte de sud et d'ouest. Il s'en ira pas là-bas ce jour, non, car le jeune prêtre le retiendra sûrement.

NORA : Il le retiendra pas, mère, et moi je les ai entendus, Eamon Simon et Stephen Pheety et Colum Shawn, ils disaient que Bartley, lui, il va y aller.

MAURYA : Mais enfin où il est ?

NORA : Il est descendu voir s'il y aura un autre bateau partant dans la semaine, et j'en suis à penser que ce sera pas long d'ici qu'il revienne, la marée tourne au promontoire vert et le vapeur vire du bord d'est.

CATHLEEN : J'entends quelqu'un franchir les grandes pierres.

NORA (*elle regarde dehors*) : Il arrive, tout de suite, il est pressé.

BARTLEY (*entre, jette un regard circulaire dans la pièce, parle d'une voix posée et triste*) : Où est le morceau de corde neuve, Cathleen, on y avait achetée en Connemara ?

CATHLEEN (*descendant de l'échelle*) : Donne-lui cette corde, Nora, elle est à un clou près des planches blanches. Je l'ai accrochée là ce matin, car le cochon aux pattes noires était là à y grignoter.

NORA (*elle lui donne une corde*) : Est-ce bien cette corde, Bartley ?

MAURYA (*même ton plaintif que précédemment*) : Tu ferais bien de la laisser, cette corde, Bartley, là où elle est, à côté des planches (*Bartley la prend*). Elle va manquer dans cette maison, je te le dis, si Michael est échoué par les vagues demain matin ou après demain matin ou n'importe quel autre matin de la semaine, car c'est une tombe profonde que nous irons lui faire par la grâce du Dieu.

BARTLEY (*maniant la corde pour l'ajuster à l'usage qu'il veut en faire*) : J'ai pas de licou, pas moyen de pouvoir aller en bas à dos de la jument, et faut que je parte maintenant, vite. C'est le seul bateau partant pour deux semaines ou plus loin encore, et la foire sera une bonne foire pour les chevaux, je l'ai entendu dire en bas dans la vallée.

MAURYA : C'est des choses dures qu'ils diront et rediront en bas dans la vallée si le corps de Michael est échoué par les vagues et qu'il y a pas un homme dans la maison ici pour faire le cercueil, et moi qui m'en viens de donner un gros prix pour les plus belles planches blanches qu'on trouverait jamais en Connemara (*elle se retourne pour regarder les planches*).

BARTLEY : Comment il serait rejeté par les vagues ici et nous on a été à chercher chaque jour pendant neuf jours, et un vent violent qui soufflait depuis un long bout de temps d'ouest et de sud ?

MAURYA : Si même on le trouve pas, ce vent-là en est à soulever la mer, et il y avait une étoile là-haut contre la lune avec ça qu'elle montait dans la nuit. Si c'était

une centaine de chevaux ou un millier de chevaux que tu aurais même, qu'est-ce que le prix d'un millier de chevaux contre un fils là où il y a un seul fils seulement ?

BARTLEY (*fignolant son licou, il s'adresse à Cathleen*) : Toi oublie pas de descendre chaque jour voir que les moutons y sont pas à sauter pour entrer piétiner le seigle et, si le marchand vient, tu peux vendre le cochon aux pattes noires, s'il y va d'un bon prix.

MAURYA : Comment est-ce qu'une comme elle gagnerait un bon prix pour un cochon ?

BARTLEY (*s'adresse toujours à Cathleen*) : Si le vent d'ouest tient avec le dernier quart de lune, allez toi et Nora ramasser assez d'herbes pour y faire une autre meule avec le varech. C'est mal en point que nous serons dès ce jour avec personne dans la maison, rien qu'un seul homme à faire le travail.

MAURYA : C'est mal en point que nous serons sûrement le jour où tu seras noyé avec les autres. Comment est-ce que je vais vivre et les filles avec moi, et moi femme toute vieille à attendre rien que la tombe.

Bartley pose le licou au sol, ôte sa vieille veste et en enfile une neuve, faite de la même flanelle.

BARTLEY (*s'adressant à Nora*) : Le bateau arrive à quai ?

NORA (*regarde dehors*) : Il franchit le promontoire vert, ils amènent les voiles.

BARTLEY (*prenant sa bourse et sa blague à tabac*) : Je vais avoir une demi-heure pour aller en bas, et vous me verrez de retour dans deux jours ou dans trois jours, ou peut-être dans quatre jours, si le vent reste mauvais.

MAURYA (*se tournant vers le feu et se couvrant la tête avec son châle*) : C'est pas homme dur et cruel qu'il est à pas entendre mot d'une femme vieille et ça qu'elle veut le garder de l'océan ?

CATHLEEN : C'est de la vie d'un homme jeune que partir en océan, et qui voudrait écouter une femme vieille avec une seule chose en tête qu'elle dit et redit sans arrêt ?

BARTLEY (*prenant le licou*) : Faut que je parte maintenant, vite. Je vais descendre à dos de la jument rouge, et le poney gris me suivra en galop… La bénédiction du Dieu soit sur vous ! (*il sort*)

MAURYA (*elle crie, alors que Bartley est encore dans l'encadrement de la porte*) : Il est parti maintenant, que le Dieu nous épargne !, et nous le reverrons plus. Il est parti maintenant, et quand la nuit noire va tomber, j'aurai plus aucun fils vivant dans le monde.

CATHLEEN : Pourquoi vous lui donneriez pas votre bénédiction, et lui là tourné vers nous à la porte ? C'est pas assez de douleur sur tout le monde dans cette maison ici, sans que vous l'envoyiez dehors avec une parole de malheur après lui et des mots de douleur dans l'oreille ?

Maurya ramasse les pincettes et se met à tisonner le feu machinalement, sans jeter le moindre coup d'oeil à l'entour.

NORA (*se tournant vers elle*) : Vous enlevez la tourbe du feu pour le pain.

CATHLEEN (*criant*) : Que le fils de Dieu nous pardonne !, Nora, nous avons oublié sa bouchée de pain. (*elle s'approche du feu*)

NORA : Et c'est détruit qu'il va être allant chemin jusqu'à nuit noire, et sans avoir rien mangé depuis la montée du soleil.

CATHLEEN (*sortant le pain du four*) : Détruit qu'il va être sûrement. Il y a plus de raison chez aucune personne dans une maison où une femme vieille s'entête à parler et parler pour toujours.

Maurya se balance sur son tabouret.

CATHLEEN (*coupe un morceau du pain et l'enroule dans un linge avant de le tendre à Maurya*) : Allez descendre maintenant jusqu'à la source et, quand il passera, donnez-lui cette bouchée de pain. Vous le verrez alors et le noir de vos paroles sera rompu et vous pourrez lui dire que Dieu t'accompagne !, comme ça que la paix sera dans son esprit.

MAURYA (*prenant le pain*) : J'y serai là-bas à temps pour le voir ?

CATHLEEN : Oui, si vous partez maintenant, vite.

MAURYA (*se levant avec peine, mal assurée sur ses jambes*) : C'est ça que j'ai mal à marcher sur mes jambes.

CATHLEEN (*la regardant avec anxiété*) : Donne-lui la canne, Nora, sinon elle glissera peut-être sur les grandes pierres.

NORA : Quelle canne ?

CATHLEEN : La canne de Michael, qu'il a rapportée de Connemara.

MAURYA (*prenant une canne que Nora lui tend*) : Dans le monde vaste et loin, les personnes vieilles elles y laissent des choses après elles pour leurs fils et leurs enfants, mais dans cette maison ici c'est les hommes jeunes qui en sont à laisser des choses derrière eux pour ceux qui sont en vieillesse. (*elle sort à pas lents*)

Nora traverse l'espace qui la sépare de l'échelle.

CATHLEEN : Attends, Nora, peut-être elle va s'en retourner vite. Elle a tant mal, Dieu lui vienne en aide !, tant mal qu'on saurait pas ce qu'elle ferait peut-être.

NORA : Elle a contourné le buisson ?

CATHLEEN (*regardant dehors*) : Elle a disparu maintenant. Jette le paquet en bas, vite. Dieu seul sait quand elle sortira encore de la maison.

NORA (*sortant le ballot du grenier*) : Le jeune prêtre a dit qu'il passera demain et que nous pourrons descendre lui parler en bas, si c'est à Michael que sont ces choses sûrement.

CATHLEEN (*prenant le ballot à Nora*) : Est-ce qu'il a dit comment elles ont été trouvées ?

NORA (*descendant de l'échelle*) : « C'était deux hommes en barque », qu'il dit, « juste avant le chant du coq, ils en étaient à ramer par-ci par-là avec de l'alcool interdit, et la rame d'un de ces deux-là s'y est accrochée au corps, ça quand ils longeaient les falaises noires au nord loin ».

CATHLEEN (*essayant d'ouvrir le ballot*) : Donne-moi un couteau, Nora, la ficelle est morte mangée de sel, c'est un nœud noir dessus qu'on y déferait pas en une semaine.

NORA (*lui donne un couteau*) : J'ai entendu raconter que c'est une grande longueur de route jusqu'en Donegal.

CATHLEEN (*coupant le nœud*) : C'est loin sûrement. On a vu un type ici même il y a quelque temps – ce type nous a vendu ce couteau – et il disait si tu partais à pied de ces rochers tout là-bas, c'est dans sept jours que tu serais en Donegal.

NORA : Et quel temps faudrait à un homme qui va flottant sur les vagues ?

Cathleen ouvre le ballot et en sort un bout de chemise et une grosse chaussette. Les deux sœurs les regardent, comme fascinées.

CATHLEEN (*à voix basse*) : Que le Seigneur nous épargne, Nora ! N'est-ce pas chose dure contre nature de dire sûrement si c'est à lui que sont ces choses ?!

NORA : Je vais prendre sa chemise pendue à la patère, comme ça qu'on pourra mettre une flanelle sur l'autre (*elle fouille dans un tas de vêtements suspendus dans un coin*). Elle est plus là dans cet endroit, sa chemise, Cathleen, où elle est passée ?

CATHLEEN : J'ai idée que Bartley l'a mise sur lui ce matin, sa chemise à lui elle était toute lourde de sel. (*elle désigne le même coin du doigt*) Tiens, il y a là un morceau de manche de même étoffe. Donne-le moi, ça y fera notre affaire.

Nora le lui apporte et elles comparent les deux flanelles.

CATHLEEN : C'est même étoffe, Nora, mais que ce soit le cas même, il y en a pas plein des rouleaux de ça dans les boutiques de Galway ? Et il y a pas bien d'autres hommes qui peuvent avoir une chemise de cette étoffe aussi bien que Michael lui-même, non ?

NORA (*elle a pris la chaussette et compté les mailles, elle crie*) : C'est Michael, Cathleen, c'est bien Michael ! Que Dieu épargne son âme ! Elle va dire quoi, la vieille, quand elle entendra cette histoire, et ça que Bartley est aussi en mer à présent ?

CATHLEEN (*elle prend la chaussette*) : C'est une grosse chaussette, toute simple.

NORA : C'est la deuxième de la troisième paire que j'ai tricotée, j'y ai fait trois vingtaines de mailles à l'endroit et quatre à l'envers.

CATHLEEN (*compte les mailles*) : C'est ce nombre-là qui y est. (*elle crie*) Ah, Nora, c'est pas cruelle amertume de penser à lui flottant là-bas sur l'eau jusque dans le nord loin ? et sans personne pour lui faire son chant de mort, rien que les cormorans noirs qui volent et volent au ras des vagues ?

NORA (*se balance et se tortille puis étend les bras sur les vêtements*) Et c'est pas pitié qu'il reste rien d'un homme qu'était si bon à la rame et à la pêche, rien qu'un morceau de chemise vieille et une grosse chaussette ?

CATHLEEN (*au bout d'un petit moment*) : Dis-moi si la vieille s'en revient, Nora. J'entends un petit bruit sur le sentier.

NORA (*regarde dehors*) Oui, c'est elle, Cathleen. Elle approche la porte.

CATHLEEN : Range vite avant qu'elle rentre. Peut-être elle sera cœur moins lourd après qu'elle a donné bénédiction à Bartley, et nous on fera semblant d'avoir rien su dans tout le temps qu'il sera en mer.

NORA (*aide Cathleen à remettre le ballot en boule et y faire un noeud*) : On va les mettre ici dans ce coin.

Elles les tassent dans une niche au coin de la cheminée. Cathleen retourne à son rouet.

NORA : Est-ce qu'elle va le voir que c'est en pleurs que j'ai été ?

CATHLEEN : Garde dos tourné vers la porte, comme ça que la lumière sera pas sur toi.

Nora s'assoit au coin de la cheminée, dos tourné vers la porte. Maurya entre très lentement, sans regarder les filles, et va s'asseoir à son tabouret de l'autre côté du feu. Le linge contenant le pain est encore entre ses mains. Les filles se regardent, et Nora montre du doigt la boule de linge qui contient le pain.

CATHLEEN (*après avoir actionné son rouet un petit moment*) : Vous lui avez pas donné sa bouchée de pain ?

Maurya se met à chanter le chant des morts, doucement, sans se retourner.

CATHLEEN : Vous l'avez vu descendre sur son cheval ?

Maurya, toute à son chant des morts, ne répond pas.

CATHLEEN (*avec de l'impatience dans la voix*) : Que Dieu vous pardonne ! N'est-ce pas mieux d'ouvrir la bouche et dire net ce que vous avez vu, au lieu de faire des lamenteries sur ce qui est passé ? Vous avez vu Bartley ? Vous m'entendez ?… je vous parle !

MAURYA (*voix faible*) : Mon cœur est cassé ce jour et pour toujours.

CATHLEEN (*même voix d'impatience que précédemment*) : Vous avez vu Bartley ?

MAURYA : J'ai vu la plus épouvantable des choses.

CATHLEEN (*s'éloigne du rouet pour aller regarder dehors*) : Que Dieu vous pardonne ! Il y est là-bas sur sa jument à franchir le promontoire vert, et le poney gris derrière lui…

MAURYA (*elle tressaille et le châle tombe de sa tête, révélant ses cheveux blancs tout ébouriffés – elle a une voix d'épouvante*) : Le poney gris… derrière lui…

CATHLEEN (*s'approchant du feu*) : C'est quoi qui vous fait mal à la fin ?

MAURYA (*parlant très lentement*) : J'ai vu la plus épouvantable des choses jamais données à voir depuis le jour que la Bride Dara elle a vu cet homme mort portant cet enfant dans les bras.

CATHLEEN ET NORA (*ensemble dans la stupeur*) : Ah ça !

Elles s'accroupissent devant la vieille près du feu.

NORA : Dites-nous c'est quoi que vous avez vu.

MAURYA : Je m'en suis allée en bas jusqu'à la source et suis restée là à me dire une prière dans ma tête. Alors Bartley est arrivé et il montait la jument rouge avec le poney gris derrière lui… (*elle met les mains sur les yeux, comme pour s'empêcher de voir quelque chose*)… Que le fils du Dieu nous épargne, Nora !

CATHLEEN : C'est quoi que vous avez vu à la fin ?

MAURYA : J'ai vu Michael lui-même !

CATHLEEN (*voix douce*) : Non, ma mère, vous l'avez pas vu, c'était pas Michael que vous avez vu, car son corps on s'en vient de le trouver dans le nord loin, et il a eu un enterrement propre, par la grâce de Dieu.

MAURYA (*avec une sorte de défiance dans la voix*) : Je m'en viens de le voir ce jour, lui, sur son cheval galopant. Bartley est apparu premier sur la jument rouge et j'ai essayé de dire « que le Dieu t'accompagne ! », mais quelque chose m'a étouffé les mots dans ma gorge. Et lui il passe vite, « la bénédiction de Dieu soit sur vous, mère » qu'il me dit, et moi je peux rien dire, alors je lève les yeux et je suis en larmes et je vois le poney gris et il est là, Michael, sur le poney, et il porte de beaux habits à son corps et des souliers tout neufs à ses pieds.

CATHLEEN (*entonnant le chant des morts*) : Détruites que nous sommes ce jour et à jamais, détruites sûrement.

NORA : Il avait pas dit, le jeune prêtre, que Dieu tout-puissant la laissera pas à misère sans aucun fils vivant !?

MAURYA (*à voix basse mais très claire*) : C'est bien peu que les gens comme lui en savent de l'océan… Bartley sera perdu maintenant, et allez-y me chercher Eamon qu'il me fasse bon cercueil de ces planches blanches, car je veux pas vivre après eux. J'ai eu un mari et le père de mon mari et six enfants mâles dans cette maison ici, six hommes de grande beauté, ça même si leur naissance a été dure, tous autant qu'ils sont, à l'heure de venir dans le monde. Et il y en a qui ont été trouvés et il y en a qui ont pas été trouvés, mais ils sont tous partis maintenant, tous autant qu'ils sont… Il y avait Stephen et Shawn, perdus ils ont été dans le grand vent et trouvés après dans la Baie de Grégoire à la Bouche d'Or[1] et remontés tous deux sur une seule planche dans cette maison ici et rentrés par cette porte là.

Elle s'arrête un petit moment. Les filles sursautent, tendent l'oreille comme pour entendre un bruit de l'autre côté de la porte restée entrebâillée, derrière elles.

NORA (*murmurant*) : Tu as entendu, Cathleen ? Tu as entendu ce bruit vers le nord-est ?

CATHLEEN (*murmurant aussi*) : C'est quelqu'un qui s'en vient de pousser de grands cris vers la grève.

MAURYA (*elle n'a rien entendu*) : Il y avait Sheamus et son père et le père de son père, perdus ils ont été dans le noir d'une nuit, et rien, rien, ni morceau de bois ni aucun autre signe d'eux, rien on a trouvé quand le soleil est monté. Il y a eu Patch après, noyé, tombé du *curagh*[2] chaviré par les vagues. J'étais assise ici, avec Bartley, lui c'était qu'un bébé, couché sur mes genoux et j'ai vu… j'ai vu deux femmes, et trois femmes, et quatre femmes, elles entraient ici, elles se signaient et disaient pas un mot. Alors j'ai regardé dehors et j'ai vu… j'ai vu des hommes qui avançaient après elles portant une chose dans une moitié de voile rouge, avec de l'eau qui tombait à grosses gouttes – il faisait un temps sec, Nora – et l'eau faisait une longue traînée jusqu'à la porte là.

Elle s'arrête encore en tendant la main vers la porte, qui s'ouvre doucement sur de vieilles femmes, qui entrent l'une après l'autre, se signent en franchis-

[1] Probablement le « Gregory Sound », le bras de mer qui sépare les deux plus grandes îles d'Aran, au large de la ville de Galway, Inishmore et Inishmaan (la plus petite des trois îles est Inisheer).

[2] Il s'agit d'une petite embarcation traditionnelle, ronde ou ovale, en peau de bête badigeonnée de goudron – en français : coracle – nous avons préféré garder le mot irlandais.

sant le seuil et vont s'agenouiller sur l'avant-scène, avant de ramener leur jupon rouge sur la tête.

MAURYA (*comme dans un rêve éveillé, s'adressant à Cathleen*) : C'est Patch ou Michael ou c'est quoi qui arrive à la fin ?

CATHLEEN : Michael on s'en vient de le trouver dans le nord loin, et si on le trouve là-bas, comment il pourrait être ici dans cette maison ?

MAURYA : Il y en a, oui, il y en a, grand nombre d'hommes jeunes à flotter de-ci de-là dans l'océan, et comment ils sauraient, eux, si c'est Michael le trouvé ou un autre homme comme lui, car quand un homme est neuf jours dans l'océan, et avec le vent qui souffle, mise à mal elle serait sa propre mère pour dire quel homme c'est là.

CATHLEEN : Mais c'était bien Michael, que Dieu l'épargne ! Ils s'en viennent de nous envoyer un peu de ses habits depuis là-bas dans le nord loin.

Elle tend le bras et donne à Maurya les habits qui appartenaient à Michael. Maurya se lève lentement et les prend dans la main. Nora regarde dehors.

NORA : Ils portent une chose entre eux tous, de l'eau en tombe à grosses gouttes et laisse une traînée à côté des grandes pierres.

CATHLEEN (*s'adressant aux femmes qui sont entrées, elle murmure*) : C'est bien Bartley ?

UNE DES FEMMES : C'est lui sûrement. Que Dieu veille au repos de son âme !

Deux jeunes femmes entrent et tirent la table. Un petit groupe d'hommes amène le corps de Bartley étendu sur une planche et recouvert d'un lambeau de voile. Ils le déposent sur la table.

CATHLEEN (*s'adressant aux femmes, tandis que les hommes s'occupent du corps*) : Comment il a été noyé ?

UNE AUTRE FEMME DU GROUPE : Le poney gris a donné ruade à la jument rouge, alors il est tombé en pleine mer, avalé par les vagues là où vient la grande houle vers les rochers blancs.

Maurya est venue s'agenouiller à un bout de la table. Les femmes chantent le chant des morts à voix douce en se balançant lentement. Cathleen et Nora s'agenouillent à l'autre bout de la table. Les hommes s'agenouillent près de la porte.

MAURYA (*relève la tête et parle comme si elle ne voyait pas les gens qui l'entourent*) : Ils sont tous partis à présent et il y a plus rien que l'océan peut me faire… J'aurai plus cette voix qui appelle que je me lève et pleure et prie quand le vent monte du sud et qu'on entend les grandes vagues à l'est et les grandes vagues à l'ouest et le vacarme qui agite le ciel avec le choc des vagues et l'écho de leur choc. J'aurai plus cette voix qui appelle que je descende chercher de l'eau bénite dans les nuits noires d'après la Fête des Morts, et j'aurai plus souci de savoir l'état de l'océan quand les autres femmes en seront à chanter le chant des morts. (*s'adressant à Nora*) Donne-moi l'eau bénite, Nora, il en reste encore un fond sur le vaisselier.

Nora la lui donne. Maurya jette les vêtements de Michael sur les pieds de Bartley et l'asperge d'eau bénite…

C'est pas que j'ai pas prié pour toi, Bartley, vers le Dieu tout-puissant. C'est pas que j'ai pas dit à la nuit noire tant de prières que tu voudrais pas savoir ce que j'en serais à dire, mais c'est grand repos que je vais avoir maintenant, et il est temps sûrement. C'est grand repos que je vais avoir maintenant, et grand dormir dans la longueur des nuits d'après la Fête des Morts, même si c'est seulement une poignée de farine mouillée que nous avons pour manger et peut-être un poisson qui en serait à puer.

Elle s'agenouille à nouveau, se signe, et prie à voix basse.

CATHLEEN (*s'adressant à un vieillard agenouillé à côté d'elle*) : Peut-être que vous-même et Eamon vous voulez bien faire un cercueil au lever du soleil. Nous avons de belles planches blanches que la vieille a achetées, que Dieu lui vienne en aide !, elle pensait que Michael il serait trouvé... et j'ai un pain tout frais que vous pouvez manger en faisant le travail.

LE VIEILLARD (*en regardant les planches*) : Il y a les clous avec ?

CATHLEEN : Non, il y en a pas, Colum, nous avons pas pensé aux clous.

UN AUTRE HOMME : C'est grand prodige qu'elle aura pas pensé aux clous, avec tous ces cercueils qu'elle a vu faire déjà.

CATHLEEN : C'est vieillarde qu'elle devient, et cassée par le temps.

Maurya se relève très lentement et jette ici et là à côté du corps les vêtements qui restent de Michael. Puis elle vide le flacon d'eau bénite sur eux.

NORA (*en un murmure, à Cathleen*) : Elle est tranquille à présent et calme. Mais le jour où Michael a été noyé, on l'entendait pousser ses grands cris d'ici à la source. C'est plus grande tendresse qu'elle avait pour Michael et qui l'aurait cru ?

CATHLEEN (*lentement, en détachant bienles mots*) : Une femme vieille sera toujours très vite lassée de tout ce qu'elle fait, et c'est pas depuis neuf jours qu'elle en est à pleurer et chanter le chant des morts et faire grand bruit de sa douleur dans la maison ?

MAURYA (*pose le flacon vide à l'envers sur la table et ses mains jointes sur les pieds de Bartley*) : Ils sont tous ensemble cette fois, la fin est venue. Puisse le Dieu tout-puissant avoir miséricorde pour l'âme de Bartley et pour l'âme de Michael et pour l'âme de Sheamus et de Patch et de Stephen et de Shawn (*elle baisse la tête*)… et puisse-t-il avoir miséricorde pour mon âme, Nora, et pour l'âme de tous ceux qui restent à y vivre dans ce monde. (*Elle marque un temps d'arrêt, et le chant des morts que chante le chœur des femmes s'élève sensiblement puis décroît peu à peu. Après quoi elle reprend*) Michael a un enterrement propre dans le nord loin, par la grâce du Dieu tout-puissant. Bartley aura un beau cercueil de planches blanches et une tombe profonde sûrement… Que pouvons-nous vouloir de plus ?… Nul homme ne peut rester vivant pour toujours, et nous devons nous contenter.

Elle s'agenouille à nouveau et le rideau tombe lentement.

FIN

ESPACE SCÉNIQUE, ESPACE VERBAL DANS LE THÉÂTRE DE MICHEL DE GHELDERODE

Dans un bar vieillot, rouge et doré, un Don Juan de carnaval raconte ses prouesses galantes avec Olympia la prêtresse-poupée de l'établissement. Mais tandis que le récit du duel amoureux est d'une discrétion étonnante chez ce fat qui s'affiche, l'abondance de détails sur l'espace où se sont livrés les ébats amoureux prend une coloration singulière : « Sur mon honneur ! C'était dans une mosquée, ou un salon Louis XVI ; je ne sais plus. Pardon c'était au bout du couloir, loin du monde ! Plus rien n'était réel[1]… » Et la précision se fait plus pressante : « Marquise !... Je n'étais pas dans une mosquée, bien dans un salon Louis XVI. [...] Où me suis-je laissé ? Que je me retrouve [...] Ça commençait au bal... puis à la rue. » (th. IV, pp. 55, 56, 57).

La réduction délibérée d'une situation dramatique à sa perspective spatiale est peut-être un des traits les plus significatifs du théâtre de Ghelderode. S'y inscrivent tour à tour la représentation scénique spectaculaire et l'évocation verbale qui, par-delà le décor matériel, fouille les visions intimes de la mémoire, de l'imagination et de l'hallucination, et se répand, intarissable dans la polyvalence de l'espace onirique. Si l'espace représenté de ce théâtre se fait volontiers à grands frais de décor, l'espace évoqué surgit à grand renfort de mots et, chez Ghelderode, mots et objets ont un tel relief dans un va-et-vient constant qu'on se surprend à ne plus les distinguer l'un de l'autre. À telle enseigne que, par endroits, le mot se fait objet et remplit l'espace scénique dans une réalité tangible. Un des moyens dont Ghelderode use pour donner au langage une dimension spatiale est de l'introduire sur la scène sous une forme épistolaire. Dans *Le soleil se couche*, Charles de Habsbourg reçoit une lettre de son fils Philippe en faveur duquel il a abdiqué. Cette lettre qui est une exhortation à la mort devient présence hostile, exprimée par tout un jeu de scène, durant lequel l'empereur lit la lettre, la jette pour marquer son dépit, et la reprend des mains de Fray Ramon qui s'est précipité pour la ramasser (th. V, p. 17). Sans qu'il y paraisse, la contrariété a pris une tournure dramatique qui a donné lieu à un corps-à-corps entre deux hommes, deux mentalités. Dans *L'École des bouffons*, la lettre reçue d'Espagne fournit à Folial l'occasion d'une représentation qui couronne d'un dénouement inattendu la farce que lui ont jouée les bouffons. Écoutons Folial : « […] devant que de vous faire l'aumône que mon génie vous accorde, apprenez la suite : puisque le rideau n'est pas tombé. La suite qui s'est jouée au loin en les funèbres Espagnes ». Il sort une lettre où le roi décrit les noces sanglantes de la fille du maître-bouffon. Mais avant de faire la lecture de la lettre, Folial commande : « À genoux charognes, c'est Felipe el rey qui parle. » (th. III, p. 328). En forçant les bouffons à s'agenouiller devant le texte de la lettre,

[1] Je cite les textes du théâtre de Ghelderode d'après l'édition Gallimard, Paris (I 1950 ; II 1952 ; III 1953 ; IV 1955 ; V 1957).

le maître opère un transfert rituel du verbal à l'événementiel, du passé au présent, de l'absence à la présence.

L'espace du théâtre de Ghelderode se déploie sur des zones d'ombre et de lumière : l'espace représenté, lumineux, et l'espace évoqué, abrité par l'ombre des coulisses. Mais à l'intérieur de chacune de ces zones, d'autres espaces se côtoient ou s'emboîtent. L'espace représenté est souvent bâti sur des formes diverses de théâtre dans le théâtre : *L'École des bouffons* s'inscrit dans une architecture sphérique, avec une scène intérieure où se déroule la farce que les élèves infligent à leur maître, et qui se termine par la ronde des monstres autour du catafalque placé au centre du plateau. *Le soleil se couche* est doublé d'un spectacle de marionnettes. Dans *La mort du docteur Faust,* la scène est partagée en deux tranches parallèles (sur l'une d'elles se joue le drame de Faust, sur l'autre, la pièce où se joue le drame de Faust) qui fnissent par s'imbriquer l'une dans l'autre. *Escurial* s'articule sur la double perspective de la réalité et de sa projection dans le miroir du jeu intérieur. En revanche *Pantagleize* repose sur un schéma linéaire découpé en bandes successives, divisé précisément en tableaux et non en actes. Le même procédé se retrouve dans *La Farce des ténébreux* et *La Balade du grand Macabre*.

Dans la majorité des pièces[2], il y a un va-et-vient ininterrompu entre le visible et l'invisible, c'est-à-dire que la représentation scénique est rattachée à une « représentation » hors scène. L'espace non apparent est tantôt matériel, séparé de la scène par un rideau qui semble pouvoir être tiré à tout moment, tantôt onirique, surgi de l'inconscient, du mythe ou de la légende. Lorsque la scène dans son prolongement des coulisses est reliée à l'espace visible par la simultanéité temporelle, Ghelderode pratique une ouverture partielle dans les coulisses à l'aide d'éléments sonores qui frappent l'oreille du spectateur, ou encore à l'aide d'un ou plusieurs personnages à qui le dramaturge prête un rôle de témoin oculaire. Ce témoin est simultanément sur scène et hors scène puisqu'il voit ce qui se passe au delà du rideau, et par conséquent en assure la réalité. Entre les deux espaces dramatiques couramment observés (que Patrick Pavis[3] appelle simplement l'espace visible et l'espace invisible, que Michael Issacharoff[4] préfère nommer l'espace mimétique et l'espace diégétique), Ghelderode a su créer un espace intermédiaire. Cet espace qui fait dire à Richard Monod que « le dehors est dedans »[5], est rendu accessible au spectateur par sons et récits interposés. En effet, dans le théâtre ghelderodien, entre le représenté et l'évoqué la coupure ne se fait pas toujours sentir. Ce trait est parti-

[2] *Pantagleize,* pièce ionescienne plutôt que ghelderodienne, est une exception dans le théâtre de Ghelderode.

[3] Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Éd. Sociales, 1980.

[4] Michael Issacharoff, « Space and reference in drama », in *Poetics today*, vol. 2, number 3, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel-Aviv University, Spring 1981.

[5] Richard Monod, « Dramaturgies inscrites dans les textes de Ghelderode », in : *Michel de Ghelderode et le théâtre contemporain* (Actes du congrès international de Gênes, 22-25 nov. 1978), Société internationale des études sur Michel de Ghelderode, Bruxelles, 1980, p. 201.

culièrement frappant dans *Le Cavalier bizarre*, dans *Hop Signor* et *Escurial* mais aussi par endroits, dans *Magie rouge*, *Fastes d'Enfer*, *Barabbas*, *Marie la misérable*, etc. et, en moindre intensité, dans *Sortie d'un acteur* et *La Farce des ténébreux* qui se jouent surtout à l'avant-scène.

Dans *Le Cavalier bizarre*, le champ spatial des coulisses non seulement prolonge la scène, mais constitue son principal ressort dramatique. La pièce déroule une situation semblable à celle de *La serrure* de Jean Tardieu[6] où le protagoniste, l'œil collé au trou de la serrure, agit en fonction de ce qu'il est le seul à voir de l'autre côté de la porte et il le communique verbalement au spectateur. De même, dans *Le Cavalier bizarre*, le promoteur du drame reste absent et invisible, mais il se découpe avec une netteté effrayante sur l'espace de la scène. Car, posté à la fenêtre, le guetteur prête son regard à la scène et à la salle et, par la force suggestive du verbe, anime le tableau. En observateur admirable, il commence par évoquer la monture du cavalier, « un cheval, grand, très grand. Aussi grand que celui qu'on nomme Bayard dans l'Ommegang ... II trotte, il va. L'extraordinaire animal.

À son col pendent des grelots, grands, très grands, qui sont des cloches » (th. II. p. 16). Il passe ensuite au portrait du cavalier : « celui qui monte cette bête est de belle taille aussi. Cavalier bizarre ! Et quelle prestance, mes aïeux… Il décrit le décor dans lequel avancent le cavalier et sa monture : « L'infini se dédore. Il fait pourpre. La plaine est en sommeil déjà, éployée pour les rêves. » (p. 16) Il n'en faut pas plus pour que « La mort, pompeuse, casquée de cuivre, cimée de plumes de paon... », (p. 18) force l'asile et s'empare de l'imagination des vieillards glacés. La scène avait été soigneusement préparée par le son des cloches et leur éclat augmente à mesure que la mort approche et que le récit se fait plus haletant. « Elle a frappé au porche (p. 16) ... Elle descend. Elle cherche. Trouvera-t-elle ce qu'elle cherche (*un long silence*) Aïe ! elle a trouvé ! » (p. 23). Lorsqu'un cri déchire effectivement l'espace de la scène, l'émotion atteint son paroxysme, et ni les vieillards, ni les spectateurs n'hésiteraient à dire qu'ils ont *vu.* Or tout le drame s'est déroulé ailleurs, hors scène, sur une voie secondaire, assez hallucinant cependant pour effacer la cloison entre le visible et l'invisible. Le brouillage entre l'être et le paraître se retrouve dans *Hop Signor* par les mêmes procédés audiovisuels. Ce qui se passe dehors se fait entendre sur la scène à grand vacarme, et ce qui s'y déroule nous est livré par les personnages, témoins oculaires postés à la fenêtre. Martine Wijckaert[7] en a ingénieusement rendu l'impact dans la version filmée de la pièce où elle met en évidence les répercussions érotiques du mouvement rythmé de « Hop Signor » sur Marguerite et Larose penchés à la fenêtre (th. II, p. 47), et ce mouvement reproduit par les corps des personnages fait entrer en quelque sorte le spectacle de la rue à la scène. Ici, comme dans *Le Cavalier bizarre*, la narration devient reconstitution. Dans *La Balade du grand macabre*, le balcon (th. II, p. 197)

[6] Jean Tardieu, *La Serrure, Théâtre de Chambre*, Paris, Gallimard, 1981, p. 45-62.
[7] Voir Martine Wijckaert « Hop Signor », in : *Michel* de *Ghelderode et le théâtre contemporain* (Actes du congrès international de Gênes, p. 141-147).

joue un rôle semblable à la fenêtre et permet au « dehors » de se répandre « dedans ».

Dans *Escurial*, dont « un éclairage de souterrain » plonge la scène dans l'ombre, tout s'est joué et se joue encore au-delà des tentures lourdes : les amours étranges du bouffon et de la reine, et l'agonie de cette reine qui meurt « à cause du silence et des ténèbres de ce palais où les salles de fêtes recèlent des trappes et les instruments de supplice » (th. I, p. 82). À l'ombre de la scène, cette description est d'autant plus troublante que « dehors » les chiens hurlent à la mort. Le roi et le bouffon changent de rôles pour jouer ce qui s'est passé « là-bas » et non dans le cadre étroit du plateau. Et lorsque, au dénouement, le roi fait étrangler le bouffon, sa mort coïncide avec celle de la reine empoisonnée et lui prête sa réalité.

Des décors d'illusionniste, entièrement montés à l'aide d'artifices verbaux et auditifs, acquièrent une existence autonome dans le théâtre de Ghelderode. « Pour peu, fait remarquer finement Michel Autrand, l'on qualifierait la dramaturgie ghelderodienne de dramaturgie des coulisses »[8]. Dans *Fastes d'Enfer*, une porte donne sur la chambre où repose la dépouille de Jan in Eremo. Cette porte est tantôt ouverte, tantôt fermée, mais la présence de l'évêque à l'agonie se manifeste si impérieuse, les cris de la foule à l'extérieur, et l'orage, retentissent avec tant de force qu'ils débordent dans l'espace éclairé de la scène. Dans *Barabbas* et *Marie la misérable*, un témoin « voit » et communique à la scène et à la salle les étapes du calvaire et du supplice. Dans *Barabbas*, le guetteur se couvrant soudain la tête d'une cagoule, s'écrie : « Ce qui se passe maintenant ne peut plus être contemplé » (th. V, p. 167) et l'horreur littéralement indescriptible jaillit devant le spectateur déjà conditionné par le tocsin qui bat et les clameurs de la foule en délire. Dans *Marie la misérable*, Foliant, grimpé sur le versant de la nef, rapporte fidèlement aux spectateurs ce qu'il voit se dérouler de l'autre côté de l'église (th. IV, p. 261). Dans *Magie rouge*, les bruits en provenance de la cave où se sont enfermés Armador et Sybilla nous sont transmis par Hiéronimus, l'oreille collée au plancher, qui commente une situation dont la réalité est matérialisée sur la scène par les rires qui fusent d'en bas par vagues intermittentes (th. I, p. 169, 170). De même, la dernière scène de *La Farce des ténébreux* qui va bon train derrière le paravent, grâce à sa présence auditive sur la scène, s'y rattache directement. Dans *Sire Halewyn*, le chant vers lequel Purmelende est attirée, le haut-parleur assourdissant dans *La Mort du docteur Faust* (comme dans *Le Balcon* de Jean Genet) abattent les cloisons d'une scène étroitement circonscrite et l'ouvrent à perte de vue. Les exemples sont légion. Toute pièce ghelderodienne pratique une ouverture vers l'espace par les effets de langage sur fonds sonores.

Le dramaturge-mystificateur crée pour le spectateur une spatialité à l'abri des coulisses. Le peintre-conteur l'entraîne dans une spatialité onirique par la force

[8] Michel Autrand, « Le personnage çollectif dans le théâtre de Michel de Ghelderode », in : *Michel de Ghelderode et le théâtre contemporain* (Actes du congrès international de Gênes), p. 305.

de l'incantation verbale où la fable dramatique déroule, enchantés, des scénarios jaillis de l'imagination et de la légende.

Lorsque, dans *Fastes d'Enfer*, l'évêque auxiliaire, Simon Laquedeem, raconte la formidable apparition de Jan in Eremo et sa victoire miraculeuse sur la peste, le secrétaire du nonce est frappé par la force évocatrice du récit. En effet, il y a là une véritable recréation : sous nos yeux, un tableau prodigieux s'anime. « C'est alors qu'il parut, surgi des brumes soudain, ployant sous une énorme croix faite de madriers goudronnés ; c'est ainsi qu'il parut !... Et les pestiférés, emplis d'effroi, n'eurent qu'un mot… L'Antéchrist… Il allait droit au grand marché où crépitait un vaste brasier dans lequel les cadavres se tordaient en des poses horribles. Voulait-il marcher dans les flammes après avoir marché sur les eaux ? Les pestiférés le suivaient, gémissant lamentablement, d'espérance et de peur... Et là, ce qu'il fit ? Jeta l'énorme croix dans le brasier. Une colonne de feu monta, soulevant les brumes, une colonne incandescente... Prodige ? Oui ! La peste était à l'instant vaincue. Les brumes jaunes se disloquaient, le ciel pur apparaissait et le vent, le large vent bleu chassait les miasmes mortels. Prodige ! J'entends encore les crépitements de la croix, les clameurs de cette foule délirante, les cloches surtout, les cloches paniques... Rués vers les églises, les survivants s'étaient pendus par grappes aux cordes, et les cloches s'ébranlaient, affolant d'autres cloches – et dans les plaines, les cloches ripostaient roulant par les quatre horizons la nouvelle, la stupéfiante nouvelle de la fin du Fléau... » (th. I, p. 294, 295). Situation, action, personnages, mouvements de foule et concert de cloches mais, par-dessus tout, un décor flamboyant, éblouissant de vérité qui aurait fait la joie du *travelling* de Pasolini et de Bertolucci, Et quand, dans *Sire Halewyn*, Purmelende, hallucinée, récite sa geste, elle recrée si bien son aventure héroïque qu'elle meurt pour avoir revécu le drame.

La spatialité du langage (pour emprunter le terme de Genette[9]) s'unit dans le théâtre de Ghelderode à la spatialité de la scène pour former un ensemble spectaculaire où réalité scénique et fantaisie verbale sont étroitement mêlées mais dont tout élément surréaliste est absent. Grâce à l'entrelacement de l'espace représenté et de l'espace évoqué, le spectacle se déroule suivant des structures mentales minutieusement respectées dans un espace linéaire – à l'inverse du théâtre surréaliste et même du théâtre de Ionesco qui s'agite affolé dans un espace éclaté. Paradoxalement, parce que verbal, l'espace invisible du théâtre ghelderodien s'inscrit naturellement dans l'espace réaliste de la scène.

Lorsque Jan in Eremo apparaît devant le spectateur, sa stature est celle d'un homme fort et sa présence est parfaitement plausible. L'Antechrist, décrit par Laquedeem, est le géant qui expire sur scène et qui ramène le prodige au niveau de l'humain. Comparé au clair-obscur du théâtre de Maeterlinck dont Gisèle Marie dit que « c'est un royaume des ombres »[10], le théâtre de Ghelderode se détache, incandescent, dans un réalisme figuratif. Il est pictural, il affecte les sens. Car même

[9] Gérard Genette, *Figures* II, « La littérature et l'espace », Paris, Éd. du Seuil, coll. « Tel quel », 1969, p. 43-48.
[10] Gisèle Marie, *Le théâtre symboliste*, Paris, Éd. Nizet, 1973, p. 138.

lorsque l'éclairage du décor est faible, les personnages et les situations ont des contours qui tranchent sur la pénombre de la scène. Richard Monod estime qu'à observer l'espace hors scène du théâtre ghelderodien « on pourrait croire qu'il s'agit d'un dispositif de pudeur qui excite et frustre son voyeurisme, composante implicite ou explicite de tout plaisir théâtral. JI s'agit aussi [...] de ménager un certain jeu entre imagination et perception »[11]. Que l'évoqué favorise davantage l'expérience érotique (au sens large du terme) que le directement perçu, nul doute. Ajoutons qu'il sert à la simplification de la mise en scène tout en laissant liberté entière à l'imagination du dramaturge. Mais les jeux du spectacle et de l'imagination sont avant tout l'illustration de l'attrait de Ghelderode, pour toute forme d'onirisme greffé sur le réel. Comme les peintres flamands ses maîtres, l'auteur conquiert des espaces dont il brouille les frontières entre le perçu et l'imaginé. Comme Brueghel, il peuple l'immensité de spectacles réalistes entrecoupés d'images de rêve. La spatialité du théâtre de Ghelderode, scénique et verbale, est certainement celle d'un artiste qui choisit l'infini de l'art pour se consoler des limites du vécu.

Thérèse MALACHY
Université hébraïque de Jérusalem

[11] Richard Monod, *op. cit.*, p. 201.

PRÉSENCE ET ABSENCE DE DIEU DANS *DIALOGUES DES CARMÉLITES* DE GEORGES BERNANOS

Militant turbulent des Camelots du Roi, brigadier décoré de la croix de guerre pour la Première guerre mondiale, royaliste amoureux des peuples français et espagnol, antisémite qui fustigea les nazis, les bolchevistes et toute tyrannie épuratrice, ennemi du capital bourgeois tout en aimant le confort, journaliste virulent, outrancier, et polémiste, Georges Bernanos, apprécié d'Artaud, fut une présence dans le monde. Homme « dont jamais l'espérance n'est lasse », pour trouver l'Eldorado, « il courut comme un fou », comme l'aurait dit Baudelaire : d'innombrables déménagements en France, en Espagne, au Brésil et en Afrique du Nord. Hidalgo sur trois continents[1], Bernanos voulut, au seuil de sa mort, réviser ses convictions politiques et religieuses en écrivant un drame tragique sur un épisode de la Terreur : *Dialogues des Carmélites*, inspiré d'une nouvelle de Gertrude von Le Fort[2].

Ce n'est pas la première fois que le drame révolutionnaire de sa France bien-aimée se présenta à son esprit. Mais, journaliste et romancier, il écrivait habituellement sur des événements contemporains et préférait le roman qui permettait le développement de l'intrigue et des personnages. Cette fois, le sujet restreint et conflictuel convenait au théâtre, l'entrée et la sortie de deux formes de civilisation, amenant la présence d'individus gênants ou l'absence inconvenante de protecteurs, et des débats entre partisans. Il enrichit la marche chronologique de l'histoire d'images, d'allusions verbales et d'échos tirés d'autres moments historiques qu'il avait vécus sur le théâtre mondial : la guerre civile en Espagne, les Première et Seconde Guerres mondiales, et les règlements de comptes non moins erratiques des FFI et des FTP à la Libération.

L'expression de cette révision du parcours d'une vie et de ses croyances fut condensée en un drame-synthèse[3], aiguillonné par la présence de l'angoisse de la mort : course effrénée de l'histoire entre l'espoir de 1789 et les exécutions de 1794[4], et déclin des forces du créateur[5]. Francis Poulenc, âgé, malade, et dont l'ami

[1] Voir Philippe Dufay, *Bernanos,* (Perrin, 2013), *passim.*

[2] *Die Letzte am Schafott*. Il n'est pas indifférent que la Baronne Gertrude von Le Fort, fille d'un officier prussien, ait eu des origines huguenotes. Le choix du sujet rappelait d'autres persécutions en France, toujours par désir d'unification spirituelle, notamment autour de 1580, qui forcèrent une partie des huguenots français à se réfugier en Suisse et dans les armées prussiennes. Voir Horton et Marie-Hélène Davies, *French Huguenots in English-speaking Lands*, New York, Peter Lang, 2000.

[3] Drame et non pas tragédie, par sa forme en ellipse et la présence constante de l'espoir.

[4] Lois de Prairial 1794 après une tentative d'assassinat, en mai, de Collot d'Herbois et de Robespierre, chefs de la Convention. Deux verdicts seulement : la peine de mort ou l'acquittement.

[5] Raymond Queneau écrivit la même année *L'instant fatal* :

se mourait, y trouva aussi l'inspiration d'un opéra dès qu'il vit la pièce[6]. S'imposa pour tous deux, la vérité de l'histoire de l'homme et de celle de l'âme individuelle, déjà inscrite dans le récit biblique de la Passion, fondement de la foi de Bernanos. Derrière le calme apparent de toute société et de tout individu somnolait le démon de la peur et de la haine, prêt à manifester sa présence au moment d'un fléau, causant les massacres et crucifixions insensés de l'Histoire. Où se trouvait le Tout-Puissant ?

Le sujet concerne l'envoi de seize Carmélites à la guillotine, condamnées pour « fanatisme » par Fouquier-Tinville, alors président du tribunal révolutionnaire, le 17 juillet 1794, durant la Terreur[7], quelques jours avant la chute de Robespierre. Au nom du culte naissant de la Raison, il fallait diaboliser et abolir tout signe dela présence de l'Ancien Régime et de son support, l'Ancienne Religion. Le procédé n'était pas nouveau : on l'avait vu chez les Babyloniens, les Juifs et les Romains et, plus récemment, dans les conflits religieux et politiques, dans et entre les pays d'Europe, avec l'iconoclasme et les persécutions qui s'ensuivirent. Le raccourcissement des têtes dans un but de rénovation n'était guère un signe de libéralisme ou de fraternité, mais ce fut, dans les révolutions, le moyen d'imposer un nouvel ordre aux réfractaires.

Le Carmel semblait un de ces bastions d'immutabilité. Pourtant, la fondation de ses maisons ne fut pas sans aventures : création et effacements de certaines clauses de la Règle fondée sur une codification de l'Imitation de la vie de Jésus, sans nomadisme. Érémitique en Palestine, il devint cénobitique en Europe, pour inclusion dans la cité. La Règle de saint Albert (pauvreté, solitude, végétarianisme) inspirée de saint Augustin, fut ravivée puis assouplie selon les papes et selon les nécessités de survie après les ravages de fléaux, comme la peste noire (1432)[8]. Le Carmel essaima. L'ordre féminin des Carmélites de Vannes, fondé en 1452 par

---

Je crains bien le malheur le deuil et la souffrance
Et l'angoisse et la guigne et l'excès de l'absence
Je crains l'abîme obèse où git la maladie
Et le temps et l'espace et les torts de l'esprit…

[6] Une autre étude pourrait se demander les raisons de ces regains d'intérêt périodiques pour ce drame. Voir Monique Gosselin-Noat, « *Dialogues des Carmélites*, l'ultime médiation de Georges Bernanos », *Europe*, 1995, p. 129-140, et Christian Biet et Laurence Schifano, « *Dialogues des Carmélites*, de Georges Bernanos : du procès historique à la tragédie du sublime », in : *Représentations du procès*, Nanterre Université, 1203, p. 353-363. Cité par Monique Gosselin-Noat, *Bernanos, Militant de l'Éternel* (Paris, Michalon, 2007), p. 113, n. 2, etc.

[7] Bernanos, de Palma de Mallorca, définit ainsi ce que signifie pour lui le mot « Terreur » : « tout régime où les citoyens, soustraits à la protection de la loi, n'attendent plus la vie ou la mort que du bon plaisir de la police d'État », *Les Grands Cimetières sous la Lune* (« La Pléiade », 1971, p. 431), cité par Monique Gosselin-Noat, *Bernanos, Militant de l'Éternel*, (Paris, Michalon, 2007, p. 43).

[8] Promenades dans le cloître, et autour des monastères, obéissance au prieur, et permission de manger de la viande trois fois par semaine.

Françoise d'Amboise, fut un scion dela Règle de Liège, adaptée par Jean Soreth aux Pays-Bas. En 1568, Thérèse d'Avila l'épura en créant les Carmélites « déchaussées », ordre mendiant dont la fonction était uniquement de prier Dieu pour ceux qui, chargés des affaires du monde, n'avaient pas le temps de prier. Finalement, la charité ne suffisant pas à la survie de la maison, il fallut de nouveau autoriser la propriété collective. Le passé idéologique restait présent, enraciné dans la Règle, mais le libre arbitre permettait l'adaptation, selon l'expérience vécue.

Le titre de l'œuvre de Bernanos, *Dialogues des Carmélites*, contient déjà un paradoxe pour un ordre voué au silence et à la prière et non point à l'épanchement de paroles. Le paradoxe pourrait être satirique si les circonstances qui forcèrent ces dialogues n'avaient mené à la proscription, au crime et au martyre.

La forme dramatique convenait à Bernanos, hanté par la question du rôle de Dieu ou du destin dans un monde où il semble absent. Le nouveau régime révérait de nouvelles idoles – la Raison, la Liberté, la Justice – et l'auteur se demandait par quelle fatalité, ou par quelle vengeance de Dieu, ils redevenaient des systèmes d'oppression[9]. La présence de seize religieuses réagissant à la menace d'extinction permettait à l'auteur de diversifier les questions qu'on pouvait se poser sur l'immanence de Dieu en présence de fléaux, comme le fit Camus dans *La Peste* (1947) à propos de la mort d'un enfant. L'action comportait une seule intrigue concentrée entre Paris et Compiègne, dans un laps de temps défini. L'art s'inspirait du dix-huitième siècle : formation de tableaux à l'intérieur desquels on pouvait différencier les personnages selon leur âge et leur origine sociale ; et événements qui les obligeaient à se déplacer sur un axe en ellipse menant à la tragédie finale.

Trente personnages montent en scène, sans compter la foule et la municipalité. Un Prologue sert d'exposition sur les circonstances de la naissance prématurée du personnage principal, Blanche de la Force, dont la mère mourut en couches à la suite d'un accident provoqué au cours d'une émeute. Le drame est organisé en cinq Tableaux de longueur inégale. Les didascalies sont nombreuses, tant pour les indications scéniques que pour le jeu et la mimique des acteurs. Certaines scènes consistent seulement en didascalies narratives, circonstances du drame qui se trame en l'absence des êtres concernés.

Les personnes reparaissent pour des dialogues (II, 2 ; III, 4 et 5, V, 1, 4, 6 et 17) parfois minimalistes (II, 10, IV, 4 et 5) ou pour écouter une longue tirade persuasive. Nul monologue. La pression venue de l'extérieur fait que les conflits intérieurs de chacun s'articulent par juxtaposition d'opinions dans des dialogues qui virent parfois à l'argumentation. Les responsables seules entendent les points de vue extérieurs, ceux de l'évêque ou de la municipalité *in absentia*, en discutent. Après quoi, une décision est prise, irrévocable (IV, 1 ; IV, 7). La Communauté apprend donc la vérité, mais pas toutes les démarches qui mènent à la décision finale, contrairement aux démarches des Assemblées.

[9] III, 5, IV, 4, V, 13.

Les paroles, entrées et sorties, physiques et psychologiques des acteurs sont dictées presque uniquement par les décrets et les ordres du Comité révolutionnaire. La présence de délégués de la municipalité et de commissaires, et la convocation des religieuses à comparaître (III, 5 ; III, 10 ; III, 11), ne sont pas dus à quelque incartade, délit ou crime commis dans l'enceinte du Carmel, mais aux changements de lois de la Constituante, de la Législative et de la Convention.

Pour ceux, en effet, qui pensaient que la religion n'était que rites et superstition, les ordres religieux ne semblaient qu'une perte de main d'œuvre et de revenus publics. Bernanos suit de près l'ordre chronologique des mesures révolutionnaires et leur effet nocif pour le Carmel : suppression de la dîme (août 1789) ; abolition des vœux (28 octobre 1789) (IV, 1 et 16 ; IV, 1) ; spoliation des biens du clergé et perquisitions à la recherche de jeunes filles séquestrées (2 novembre 1789, 13 février 1790) (III, 5) ; dissolution des communautés et obligation de retourner à la vie civile (18 août 1790 ; 10 août et 14 septembre 1792) (III, 10). Bien qu'assermentées à la nation (15 août 1792), les religieuses subissent un autre interrogatoire (III, 11).

L'effraction, aux scènes 3 et 11 du tableau IV, n'est pas due au refus d'obtempérer de la part des responsables de la Communauté, mais à l'irruption de citoyens et de policiers sympathisants. La visite de la patrouille n'a pas pour but de constater les dommages et de sévir contre les destructeurs, mais d'annoncer le décret d'expulsion (12 août, 1792). La Justice des hommes s'absente. Est-ce ainsi que Dieu manifeste sa présence ?

Au contraire, ce sont les religieuses qui comparaissent au tribunal (V, 5). Dispersées, elles sont encore pourchassées dans leurs asiles (21 juin 1794), incarcérées les jours suivants (V, 10), transférées à Paris le 12 juillet. Sans avocat pour la défense, elles sont condamnées (V, 8 et 16) et exécutées le 17 juillet 1794 (29 messidor An II)[10], sans autre forme de procès. Par retournement des choses, l'amour de la Liberté avait fait place à la chasse à l'hérésie politique et à ses dissidents, en l'absence desquels, croyait-on, tout irait bien. La présence de l'un exigeait la disparition de l'autre, comme dans l'Ancien Testament, mais sans l'énonciation de directives divines annoncées par un prophète.

Se superpose à la dramatisation de l'histoire la présence en filigrane de souvenirs indélébiles. Ils surgissent, fantômes des tragédies classiques ou de la Renaissance, rappels poignants, avec la force et la présence de cauchemars : entre autres, la rossée du précepteur franco-brésilien des enfants de l'auteur au Brésil, et la violence des épurations, massacres de régimes qu'il avait côtoyés en Espagne, en France, et sous la dictature de Vargas au Brésil. Se surimposent aussi la présence lancinante du Christ de la Passion (*passim*), celle de sainte Thérèse[11], et celle de la défunte prieure, dont les conseils reviennent de temps à autre. Divers passés se

[10] Des restrictions identiques furent mises en place par Pierre le Grand. *Œuvres posthumes, religieuses, philosophiques, historiques et littéraires d'Alexandre Sturdza. Notions sur la Russie* (Paris, Dendt, Éditeur au Palais-Royal, 1858, p. 71).
[11] Tableau IV, 1 et 6 et V, 6i.

surimposent au présent et influent sur l'interprétation de l'auteur ou/et des spectateurs.

Contrairement à d'autres œuvres, comme le *Fénelon ou les religieuses de Cambrai* de Marie-Joseph Chénier, ou *La Religieuse* de Denis Diderot, Bernanos ne présente pas la jeune Blanche de la Force[12] contrainte d'entrer au noviciat par la puissance parentale, mais par conscience d'une fragilité innée, ravivée par l'attaque récente de son carrosse, dans des circonstances identiques à celles de sa mère. Son père et son frère la désapprouvent et craignent pour ses forces et sa santé. Blanche est en effet différente de la plupart des jeunes filles. Elle lit la Bible avec ferveur et lui donne une interprétation personnelle. Bizarre et inadaptée, pensent son père et son frère. Elle sent qu'elle n'a rien à apporter au beau monde et, devant la récurrence de l'agression populaire, elle conclut que les précautions paternelles sont inutiles. Au prix de renoncements, la jeune noble veut racheter son honneur, et se sent attirée par la sécurité du Carmel.

La présentation de la noblesse du dix-huitième siècle ouvre et clôt la pièce, dans le Prologue et aux premier et cinquième Tableaux (V, 1 et 4, 8), à l'hôtel de La Force, et à la Conciergerie. L'ancienne a perdu le sens de sa vocation de défenseur du royaume. Rendue falote et inutile sous le Roi Soleil[13], elle ne se soucie plus guère de conquêtes ou de théologie, mais a gardé les notions de dignité et de fidélité au monarque. Présente et absente à la fois puisque impuissante, l'aristocratie tient à l'apparence, à la maîtrise de soi, et à la dignité. À la prison de la Conciergerie, leMarquis de Guiche, emmené pour exécution, part avec une dignité cérémonieuse (V, 2).

Le sommeil de la noblesse surannée est dérangé par le bruit de la rue, sans en comprendre la raison : que le peuple opprimé cherche désormais à s'affirmer. Pourtant, Bernanos, qui, dans sa vie, fut favorable aux révolutions naissantes, ne présente pas cette insurrection comme une manifestation délibérée en faveur des principes révolutionnaires. Comme dans la tragédie du XVII^{e} siècle, il en fait l'effet d'une pulsion, ou de conformité moutonnière.

Pourtant, c'est l'insurrection qui fait renaître le Chevalier, comme défenseur de la monarchie et de sa famille. Héritier des héros orphelins du siècle, il fait renaître une nouvelle noblesse qui redevient présente en osant s'affirmer. Il juge sévèrement l'apathie de son père, et l'étrangeté de sa sœur. La crainte du danger couru par sa sœur à cause de l'insurrection populaire le fait contrevenir au décorum en faisant irruption dans l'appartement de son père « comme un Turc ». Et il prie celui-ci de l'envoyer à la campagne, loin du tumulte de la ville. Le père, qui, n'étant pas sorti, ignore la sévérité de la situation, la prend à la légère, malgré

[12] Hommage au nom de sa créatrice, Gertrude von Le Fort.
[13] La noblesse avait été appauvrie par Louis XIV, obligée de passer un mois de l'année à Versailles.

l'expérience d'émeutes passées[14] réprimées dans son subconscient. Rappelées à sa mémoire, elles sont revécues, intolérables, avec un réalisme poignant, comme la présence d'une ancienne plaie ou d'un membre déchiré (I, 1) :

> Tous ces visages à la bouche tordue, ces milliers et milliers d'yeux […]. Miséricorde ! D'une extrémité à l'autre, la place s'est mise à bouillir d'un seul coup, on voyait voler les cannes et les chapeaux à une hauteur incroyable, comme lancés dans les airs par l'explosion d'un cri immense.

La répression de souvenirs douloureux par une mémoire sélective, semble dire Bernanos, donne l'espoir et l'assurance factice que les fléaux ne se reproduiront pas[15]. Le Marquis se fie à ses précautions : carrosse blindé, accompagné d'anciens militaires et, pour Blanche, mariage traditionnel, remède à l'anxiété des femmes, avec un bon Français[16], c'est-à-dire héritier d'un mélange de tradition et de légèreté d'esprit. Tout ira bien pour sa fille. Précautions inutiles, dit Blanche. Le Marquis se rassure par d'autres poncifs : la gaieté de Paris et des Parisiens où tout finit par des chansons. Bernanos prépare les scènes du Tableau IV.

Comme dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935), de Giraudoux, certains gomment l'expérience, même vécue, de l'histoire, pour continuer, blasés, une existence vide. La démission de la vieille noblesse est jugée par la jeunesse sans en connaître la cause : « On dirait que les survivants de ces générations formées pour le plaisir, en ne se refusant rien, ont appris à se passer de tout. Ils regardent les événements se rouler les uns sur les autres ainsi que des troncs d'arbres en temps de cure », dit le Chevalier (III, 9). L'image, tirée de la nature, indique tant le cycle naturel que l'intervention humaine. LeMarquis n'est pourtant pas un père absent. Traumatisé par la mort de sa femme, et par des événements hors de sa compréhension, il se contente du rôle de protecteur de sa fille. Le fils, sans l'expérience du père, après avoir tenté de réunir sa famille sous le même toit, trouve le sens d'une mission dans la tradition de défenseur de la cause royale, en s'engageant dans les armées contre-révolutionnaires. (III, 8, 9). Ce conflit de générations repose donc sur une ignorance de l'histoire et se retrouve au sein du couvent (III, 6).

Blanche de la Force apparaît, orpheline de mère, choyée mais incomprise, dans vingt-cinq scènes. Revenue de son incursion à l'extérieur à la scène ii, elle

[14] Sans doute celle de 1774 : « Qui n'a pas vu la multitude en panique n'a rien vu […] ». Mais qu'y a-t-il de commun […] entre ce que j'ai vu à ce moment-là, et je ne sais quelle petite émeute saisonnière, quel défilé d'ivrognes à travers les rues de Paris ? » I, i.

[15] Comme après la Première Guerre mondiale.

[16] Coup de patte à Barrès ou à Maurras, ou simple expression de l'inconscient collectif français ? Voir Monique Gosselin-Noat, *Bernanos, Militant de l'Éternel* (Paris, Michalon, 2007), p. 35. Un autre stéréotype archétypal, sur la femme française cette fois, peut-être courant en France ou venu du Brésil, est exprimé par Madame Lidoine : « toutes fermières au fond », même les plus nobles.

cherche à passer sous silence, puis à diminuer l'accident traumatisant qu'elle vient de subir, habitude dans le grand monde d'effacer les drames par la litote, le langage précieux, la gaieté feinte, ou une lassitude qui cache leur ampleur, afin de garder l'apparence du normal. C'est donc bien la fille de son père. Mais la jeune Blanche n'est pas maîtresse de ses nerfs et, surprise par la présence inattendue d'un valet dans sa chambre, elle crie.

Le cri fait sortir le Marquis de sa torpeur. Bernanos répète l'entorse au décorum et les affirmations de Blanche. L'entrée inopinée du père inquiet dans la chambre de Blanche force un tête-à tête honnête entre père et fille, laquelle ose alors lui révéler sa décision d'entrer au Carmel par manque d'intérêt pour le carrousel du monde[17], besoin d'encadrement par sa Règle stricte et minimaliste, et de regagner l'honneur de sa caste par le courageux sacrifice de ses privilèges[18]. Croyante, mais perplexe, elle espère ainsi se soumettre à la volonté du Dieu qui l'a créée fragile. Nulle extase mystique ; la décision se veut rationnelle, étayée par les leçons tirées de ses lectures bibliques. Le même rythme dans l'esquisse du personnage se poursuit dans toute la pièce : effort pour s'affirmer et paraître plus rationnelle et brave qu'elle ne l'est, suivi par un écroulement psychologique et par l'expression d'un besoin d'amour et d'approbation. La jeune fille, par mélange d'hubris et d'humilité, reconnaît un mystère auquel elle se plie et qu'elle ne s'explique pas. Les voies de Dieu sont impénétrables.

La petite n'a que quinze ans. Pharisienne stoïque par son éducation, elle ne se sent pas à la hauteur du *super ego* présenté. Elle cherche un asile dans la maison du Père (Jean 14 :2) et une compagnie bienveillante dans la seule échappatoire au monde permise à son époque, ce que comprennent son père et la vieille prieure (I, 3, II, 1). Le masque déchiré laisse voir les nerfs à vif. (I, 4 ; V, 1). Lors de la première entrevue au Carmel, la prieure, émue par sa jeunesse, s'efforce de la rassurer par l'écoute attentive, la chaleur humaine, et le conseil de ne jamais se mépriser ni de se contorsionner. Le christianisme est là pour certains êtres angoissés, semble dire Bernanos, mais y consacrer sa vie demande force d'âme.

Le cri d'Edvard Munch date de 1893. Le cri est l'antithèse du silence et du désir de passer inaperçu. C'est une demande consciente ou inconsciente d'un besoin d'attention, d'affirmation de son existence. Bernanos s'en inspire en faisant résonner plusieurs fois les cris des blessés : ceux des faibles comme Blanche, et ceux du peuple de la Révolution, trop longtemps invisible et passé sous silence. Pourquoi cette irruption soudaine d'une souffrance qui hurle sans le vouloir, et

[17] Ce désir d'héroïsme est bien dans l'esprit de la noblesse européenne. Beaucoup plus tôt dans *Les Portugais infortunés* (1608) de Nicolas Chrétien des Croix, on trouve cette même argumentation de la bouche du capitaine de navire André Vasco (I, 1). Mais Blanche y ajoute une note de prédestination : « Il n'est pas d'incident si négligeable où ne s'inscrit la volonté de Dieu comme toute l'immensité du Ciel dans une goutte d'eau. » et plus tard : « Pourquoi Dieu n'aurait-il voulu que m'avilir ? » et « Si je n'espérais pas que le Ciel a quelque dessein sur moi, je mourrais ici de honte à vos pieds. » I, 2.

[18] Comme les deux Ordres du Clergé et de la Noblesse dans la nuit du 4 août.

celle d'une population qui s'affirme à ce moment précis de l'histoire, entraînant pour conséquence la transgression des convenances et de l'ordre social ? L'auteur est divisé entre bienveillance, compassion et approbation initiale des soulèvements populaires, et rejet désabusé devant le retour de la violence déréglée[19] et de la tyrannie qui semble ramener le néant et non pas le progrès. Qui tire les ficelles de l'histoire ?

Bernanos ne pose pas la question de la création de la bête humaine. Il la constate. Mais il médite sur le masque imposé par la civilisation et la religion révélée. Le masque, jeu de physionomie délibéré, est le lien entre l'être et le paraître. L'être s'absente au profit du paraître. On devient pour un temps ce faux visage, qui, chez Bernanos, cache l'angoisse de la vie et de la mort. Présente et absente à la fois, sœur Blanche arbore des masques de bravoure qui ne font guère longtemps illusion : avec son père (I, 4), dans l'excuse qu'elle donne pour avoir quitté la veillée mortuaire (II, 11), au cours de l'entrevue fraternelle (III, 8), lors des récréations de la Communauté (*passim*), et du serment, vœu de martyre qu'elle n'a pas l'intention de tenir, et suivi de la fuite (IV, 13) : autant de failles à son armure. D'où l'importance pour elle de la prise de voile, signe extérieur, masquant sa fragilité, tout en lui donnant une identité honorable. Mais ceux qui l'approchent discernent son manque de caractère.

Le masque d'indifférence par maîtrise de soi est aussi un voile qui dissimule les élans désordonnés de l'âme : « La crainte refoulée au plus profond de l'être […] le gel au cœur de l'arbre »[20] sont par souci de minimiser pour soi et pour les autres les secousses de l'émotion. Ce gel, blancs de la parole et de l'action, permet parfois de réfléchir à la situation, comme dans les pauses réfléchies de Mère Marie de l'Incarnation, lorsque la situation et sa « pupille » la mettent en porte-à faux. Il peut aussi marquer l'affirmation d'un choix d'existence, en dépit des circonstances. Par morgue ou par sagesse, les condamnés de la Conciergerie, en attendant le verdict, continuent les occupations habituelles des salons : le jeu, passe-temps de l'époque. Le Marquis de Guiches, invité à se rendre à la guillotine, prend nonchalamment congé de ses compagnons, laisse un pourboire pour le geôlier, et des salutations pour le Marquis de la Force (V, 2). Gémir, pleurer, crier contre Dieu ou le destin, ne sert à rien. Les Carmélites, selon la Voie, montent au calvaire en chantant. Ce calme voulu par volonté d'affirmation de l'intégrité de l'âme trouble tortionnaires et bourreaux (Mat. 10 : 28 ; Luc 12 : 4).

Les sursauts du peuple et de Blanche, que l'on pourrait qualifier en termes freudiens de passive-agressive, troublent l'ordre et la paix. Petit lièvre qui se déplace par bonds[21], elle inquiète (*quies* en latin voulant dire paix, repos) les responsables de sa famille et du couvent. Au tableau II, scènes iii et xi, la répétition de

[19] Ses biographes semblent bien souligner cette suite d'espérances, par foi en l'homme créé par Dieu, qui l'amènent à changer de partis, de lieux, et de pays, toujours suivies de désillusions et de rébellion contre toute tyrannie.
[20] I, i.
[21] Peut-être jugement de l'auteur sur sa vie et ses engouements politiques.

« J' » marque et son embarras et son égocentrisme. Elle s'affirme contre Sœur Constance par ses jugements péremptoires et incisifs (II, 6 ; III, 1). Présence qui se veut absente, muette, tapie, et terrorisée au milieu des conversations libres des récréations, elle fait l'objet de remarques acides ou d'efforts de sympathie discrète, dans une communauté, où existent, comme dans le monde, cruauté et compassion. Pour exprimer subtilement les réactions de son visage, indiquées dans les didascalies, Bernanos fait appel aux qualités de mime de l'interprète (III, 6). Blanche donne pourtant des marques d'amour et d'altruisme : belle croix de fleurs pour l'ancienne prieure, et inquiétude pour l'aumônier qui, proscrit, s'efforce de les réconforter par sa présence sporadique (III, 13)[22].

Bernanos médite, non sur la force violente de la multitude en colère, mais sur le paradoxe de la force des faibles qui domine les forts qui les entourent. Comme l'enfant de la crèche, Blanche est puissante par sa faiblesse ; présente ou absente, elle s'attire une gloire, c'est-à-dire une auréole d'attention : objet de discussion dans sa famille, de souci pour la ferme Mère Marie[23], de débats sur son sort entre elle, la prieure, et l'aumônier qui hésitent entre renvoyer dans le monde ou garder cet élément fragile, risque pour l'image et la survie du Carmel. La compassion, illogique, l'emporte, récompensée, à la fin du drame, par l'élan irraisonné de la fugitive, qui revient se joindre au sacrifice de ses sœurs et soutenir l'honneur du Carmel[24]. Qui tire les ficelles du cœur humain ?

À cet être qui se cherche, présent et absent à la fois, Bernanos voulut donner mystère et profondeur. Les révélations mystiques à sa famille du Tableau I[25] sont presque absentes de ses propos une fois entrée au Carmel : la hantise de l'Agonie du Christ, et l'interprétation mystique des journées et nuits de la Création : deux seulement, selon elle, pour les humains dans le Nouveau Testament, dans l'ordre inverse de la Genèse, où le jour de la Résurrection (le matin de Pâques) vient après la longue nuit de la Sainte Agonie. C'est sans le vouloir, comme par effet de l'Esprit, qu'elle exprime l'intuition qu'au Petit Roi de Gloire

[22] Sacerdoce « vient du sacrifice (*a sacrificando*) », rappelle Ariel Suhamy dans *Godescalc. Le moine du destin. IXe siècle*. Paris, Alma, 2016, p. 114.

[23] Mère Marie de l'Incarnation (jouée par Jeanne Moreau dans la production de 1960) domine par sa présence qui ne dépend pas du nombre de lignes prononcées. Au Tableau II (2, 4-5, 7, 8-10, 11), elle assiste la prieure mourante. Elle est là, souvent silencieuse puis de plus en plus vocale avec la nouvelle prieure (III, 2, 3, 4, 7, 8, 10-11, 14, 16). Au Tableau IV, c'est elle qui fait face à l'irruption du monde. Son maintien en impose, mais n'arrête pas la destruction (IV, 2-3, 5, 8, 11). En l'absence prolongée de la prieure, elle prend l'initiative du vœu (IV, 13-14). Puis c'est hors du couvent qu'on la voit dans le va-et-vient du Tableau V pour tenter de s'acquitter de ses responsabilités envers Blanche (V, 5, 7, 8, 10, 16).

[24] C'est un élan semblable, mais raisonné, qui fait que l'ancien forçat Jean Valjean, devenu le respectable Monsieur Madeleine, se constitue prisonnier pour sauver un pauvre diable que l'on prend pour lui, dans *Les Misérables* de Victor Hugo (1862).

[25] « Oui, croyez-moi, Monsieur, l'humeur de Blanche a quelque chose qui passe l'entendement ordinaire. », I, 1.

brisé par maladresse, s'est substitué l'Agneau de Dieu qui meurt pour les péchés du monde. Le travail mystique de l'âme mystérieuse de cet être étrange semble donc expliquer sa présence au Carmel.

Bernanos l'oppose à Sœur Constance (29 ans), autre forme de vocation. À cette aristocrate extravertie, sûre de l'existence de Dieu, et aimant la vie, revient l'honneur de marcher en tête des Carmélites vers l'échafaud. Elle apparaît dans onze scènes. La perte de membres de sa famille lui a appris la valeur de la vie. Gaie et naturelle, termes que le Marquis de la Force utilisait en parlant de Blanche, paraissent chez elle comme des qualités spontanées. La conscience d'un destin tragique imminent (*memento mori*) fait qu'elle ne ménage pas ses paroles et veuille profiter de chaque instant de joie ici-bas et dans un au-delà dont elle ne doute pas de l'existence (*carpe diem*). Elle accueille la nouvelle postulante comme une compagne providentielle pour affronter le passage de la mort. Elle représente l'ouverture enthousiaste au monde, autre face de la personnalité de l'auteur : sans retenue, elle n'hésite pas à exprimer ses pensées du moment, louvoyant en tout, sauf, à part un bref moment, en sa foi en Dieu. On la respecte du fait de sa présence physique et de sa présence d'esprit[26]. Lors des discussions politiques sur la nomination d'une nouvelle prieure, elle écoute, l'esprit ouvert, les arguments contraires à son choix. Elle ne donne donc pas de souci.

Le personnage mûrit et s'assombrit, par à-coups, tour de force au théâtre : babillage initial sur les repas du couvent et les noces familiales, et manque de tact sur l'âge approprié pour mourir[27]. La mort n'est qu'un passage : place aux jeunes. Mais l'indignité de la mort de Madame de Croissy, contraire au principe aristocratique de la « belle mort », ébranle sa foi en la justice de Dieu (III, i). Elle se raccroche en rejetant le dieu des géomètres, des francs-maçons[28] et des philosophes pour renouveler son adhésion au dieu biblique de la Révélation (Mat. 11 : 25 ; Luc 10 : 21-22), car la notion de mystère y permet de ne pas avoir à trancher entre le *fatum* antique et les voies insondables de Dieu[29].

Peu à peu, face aux secousses révolutionnaires, suivent l'incertitude et le désenchantement : perte de foi en la supériorité nationale : « N'y aura-t-il pas de bons Français pour prendre la défense de nos prêtres ? », dit-elle (III, 6; IV 8 ; IV, 10) ; en la facilité avec laquelle les représentants de la droiture acceptent de se déguiser, contrairement à l'éthique de l'honneur. Viennent aussi à sa mémoire des

[26] Il réfute ainsi l'objection de Freud à la pensée religieuse, dogmatique selon lui, en créant en Constance une « chercheuse » pourtant engagée.

[27] Tableau II. Elle se trompe de calcul sur l'âge de la prieure, qui, née en 1745, n'aurait que 47 ans en 1792.

[28] Comme dans le *Timée* de Platon, thèse sur la création reprise au Moyen Âge, « Dieu a créé toutes choses selon le Nombre, le Poids, la Mesure », dit *Le Livre de la sagesse de Salomon* (XI, 21), et développée par Laplace (1749-1827).

[29] L'auteur fit-il un hommage à Diderot ou simplement au « Père, pourquoi m'avez-vous abandonné ? » de Job, d'Isaac et de Jésus sur la Croix ? Paul Tillich en ferait un exemple de foi dérangée par les fourmis du doute. Leonard Bernstein expose aussi les doutes d'un croyant dans *La messe*, 1971.

images inconvenantes de la Bible : la désacralisation de vêtements royaux, le chlamyde, dont on revêt puis dévêt le Christ par dérision (Mat. 27 : 28) ; la prétention de terroriser pour convertir les âmes rebelles, en leur faisant voir, au cirque, les chrétiens déchiquetés par des animaux. Constance, confuse, s'y perd et, désespérée, en arrive à la tentation de mettre en question la toute-puissance de Dieu[30]. L'ombre de la farce l'emporte sur la lumière de la vie. Le mal n'est plus seulement « la privation de bien » mais prend un aspect hideux et grotesque, comme dans les tableaux de Jérôme Bosch : tentative de persuasion par la cruauté, ou *distinguo* et restriction mentale de la casuistique jésuite[31] qui, en invoquant l'intention, permet d'absoudre l'équivoque, la dissimulation et le mensonge.

L'auteur repose finalement la question de l'effet rédempteur de l'amour et du sacrifice : « On ne meurt pas chacun pour soi », récite Sœur Constance (III, 2). Elle met deux fois le précepte en pratique, cherchant à sacrifier sa réputation pour sauver celle de Blanche – *agape* sans fruit immédiat, puisque Blanche décide de se parjurer, s'esquive et disparaît. Les paroles de l'ancienne prieure reparaissent en filigrane (II, 1) : « Prenez garde de vous laisser gagner par je ne sais quelle bienveillance niaise qui amollit le cœur et fausse l'esprit »[32]. Adieu l'amour fraternel sotériologique et absence de la compagnie rêvée au seuil de la mort. C'est sans la présence réconfortante de Blanche que sœur Constance monte au supplice[33]. Mais Bernanos nous laisse sur une note positive, puisque, à retardement, par élan de solidarité, sœur Blanche rejoint ses sœurs, à l'échafaud. Comment juger des effets de l'amour ?

Le Tableau II, passage central, insiste pourtant sur le fait qu'on meurt seul. Plus encore que des désillusions, *Dialogues des Carmélites* parle de l'angoisse de l'être qui se voit disparaître dans les scènes sur l'agonie de la prieure. À quoi sert la foi ? Malgré la présence de Mère Marie de l'Incarnation, sans tirer ni joie ni réconfort de ses convictions religieuses, des exercices spirituels, ou de la fidélité de la Mère (II, 4, 5, 7, 9, 10, 11), la vieille prieure se voit et se sent physiquement mourir. Bernanos nous avait préparés à sa candeur dès la première entrevue de Blanche qui espérait trouver au Carmel le paradis sur terre. Sans l'en décourager, la vieille prieure lui avait signalé les obstacles à surmonter : difficultés d'arriver au détachement de soi, d'obéir à la Règle, de se vaincre, et de trouver la chaleur humaine[34]

---

[30] Désillusion qui s'exprima aussi dans l'essai : *Nous autres Français.*

[31] Expulsés de France à plusieurs reprises, notamment le 30 juin 1880.

[32] Comme dans les romans russes : par exemple Dostoïevski ?

[33] Ce que les metteurs en scène n'ont pas toujours compris, surtout à l'opéra, où, par désir de fin heureuse, ou de rapprochement entre Bernanos et Camus, ils placent Sœur Constance en dernier, souriante de voir Sœur Blanche arriver. Bernanos voulut épargner à sa courageuse héroïne l'angoisse d'une attente prolongée ; Poulenc finit par l'image de l'*agape* récompensée.

[34] Concession à Freud sur l'illusion de l'*agape,* exprimée dans *Malaise dans la culture* (1930), dont les effets ne sont pas toujours immédiats, comme l'apprend Sœur Constance, mais redonnent courage au faible vacillant. C'est ce que proclamait aussi Horace dans la tirade sur « L'amour est un grand maître », de *l'École des Femmes* de Molière.

parmi des Sœurs supposées toutes saintes, puisque Carmélites certifiées. Chacun de ses avertissements resurgit au cours de la pièce, si bien qu'absente, la défunte demeure une présence constante de sagesse : le détachement n'est que relatif, les êtres sont compétitifs, et le mal reste le mal, au Carmel, comme dans le reste du monde. À travers elle, résonnent les paroles de sainte Thérèse : la seule fonction d'une Carmélite est de prier pour ceux qui n'ont pas le temps de prier, de savoir se plier, et de défendre la Règle de vie : abandon total à Dieu, pour le servir[35] où Lui nous veut, sans se contorsionner. Redevenir comme le petit pâtre, à qui la prière vient spontanément[36], et Lui faire confiance[37]. Sœur Blanche est la surprise de Dieu, semble dire Bernanos, à la vieille nonne qui, n'arrivant pas à l'acceptation de sa propre disparition, reconnaît la venue d'une âme sœur au seuil de sa mort. Serait-ce un disciple ?

La présence d'une scène d'agonie dans la pièce et le vocabulaire ainsi que des tournures de phrases, inspirés des narrations de la Passion, semblent une approbation du réalisme de la symbolique judéo-chrétienne. Scène par scène se superposent, l'agonie physique et spirituelle de la prieure et la vie du Christ, de la Cène à la mort en croix, comme aurait pu le peindre un Salvador Dali[38] : appréciation d'une collation qui dénote l'attachement à la vie terrestre ; crainte de l'approche de l'orage ; fatigue, découragement et solitude, comme lui au Mont des Oliviers[39]. Acceptation lucide[40] de larrons et larronnes, inconscients ou repentis. Défaite finale par la faiblesse du corps. Tous deux ne peuvent plus qu'exprimer un cri de déréliction, suivi par la soumission à la Loi divine : « Je m'en remets à Lui pour guérir ou mourir, selon Sa Volonté » (II, iv), écho des paroles rapportées des Évangiles : « Père, je remets mon esprit entre tes mains » (Luc 24 : 46). Le dernier acte est aussi une transmission de responsabilités : la prieure confie Blanche de

[35] Jérémie 18:6 ; Esaïe 64:8.
[36] « Qu'importe ma vie ! Je veux seulement qu'elle reste jusqu'au bout fidèle à l'enfant que je fus ! », cité dans Monique Gosselin-Noat, *Bernanos, Militant de l'Éternel*, p. 37. Vision de l'enfant qui prie pour les crimes des adultes dans les *Annales de Saint-Bertin*, citée par Ariel Suhamy, *op. cit*, p. 59. Édouard Leduc, dans *Georges Bernanos. Le Sceptre et la Croix*, Publibook, 2016, insiste sur la complexité de l'auteur : « itinéraire de l'homme public avec ses comportements irrationnels, son intransigeance, ses contradictions voire son incohérence et surtout ses illusions. »
[37] Voir aussi le Pape Pie dans Claudel, *L'Otage* (1910), scène 2 : « L'homme n'a rien qu'il n'ait de Dieu seul ».
[38] Sur le surréalisme en littérature, voir Henri Suhamy, *Les figures de style*, Paris, PUF, 2020, p. 32-38. Ce fut visuellement bien rendu dans la réalisation du téléfilm de Pierre Cardinal (1987) qui projette plusieurs fois, lors de l'agonie de la prieure (jouée par Susanne Flon), des images du Christ sur la croix, avec deux gros plans en relation avec le jeu de l'actrice : sur la bouche qui expire, puis sur les mains clouées, raidies dans la mort.
[39] « Vous ne savez rien de la solitude où une véritable religieuse est exposée à vivre et à mourir », II, 1. Voir Jésus au Mont des Oliviers annonçant sa trahison et sa mort prochaine aux disciples qui n'y comprennent rien : Marc 10:32-34; Luc 18:31-34.
[40] « Je vois ma lumière qui meurt », dit Clov dans *Fin de Partie* de Beckett (1957).

l'Agonie du Christ à la ferme protection de Mère Marie de l'Incarnation. Bernanos suit donc la chronologie de l'histoire sainte, rappelant le parallèle par la technique surréaliste : présence de la prieure et présence virtuelle, mémorielle ou réelle de Jésus. Au spectateur de décider.

S'accrochant à la Règle pour faire son devoir jusqu'au bout, la mourante rejette la facilité et fait son *mea culpa* dans une scène d'adieux, leçon d'humiliation et d'humilité. Le tableau surréaliste est fini. L'Ancien et le Nouveau Testaments restent gravés, liés par la notion de responsabilité, accomplissement de la Loi judaïque dans la Fermeté et l'Amour. Le lien entre le passé, le présent et le futur est réaffirmé dans ses dernières paroles adressées à la jeune novice dont l'appel avait été un cri de déréliction[41]. Blanche ne l'apprend que plus tard (III, xiii).

La scène suivante clarifie et renforce le message quasiment naturaliste de l'Agonie, pour convaincre les scientifiques. L'expérience montre que les mourants ont un regain d'énergie et de vitalité avant de s'écrouler[42]. De plus, Mère Marie souligne pour le docteur le réalisme psychologique révélé dans les deux Testaments : sentiment d'abandon au seuil de la mort – la nonne, du Christ son Époux ; les fils, Jésus et Isaac, de leurs pères – *Eli, Eli, Lama Sabachthani*[43] ? La paix spirituelle n'est donc pas un donné, mais une victoire sur la nature qui se rebelle contre la mort. La prière est un labeur pour transmettre cette acceptation aux autres. Dieu seul commande et justifie.

La Communauté de Compiègne comprenait des nonnes de vingt-neuf à soixante-seize ans. Certaines paraissent sous leurs vrais noms, d'autres sous des noms d'emprunt. Quatre vieilles religieuses sont présentes, mais souvent silencieuses. Toutes ont des tâches journalières à la mesure de leur force (*ora et labora*). Les scènes communales des Tableaux III, 6, et 10-11 ; IV, 3, 8-10, et 13 ; V, 2, 5, 12-14 et 17 permettent de montrer la diversité de réactions à la montée du fléau. Durant les scènes de récréations, les langues se délient et le pluralisme social, présent au Carmel, suscite, sous la pression des événements contemporains, des frictions. La faible Blanche n'échappe pas au sarcasme des fortes bûcheronnes (IV, vi). Sœur Marthe croit en l'égalité de tous et de toutes par le Baptême. Sœur Alice, acide, exclut de cette fraternité les nobles… que défendent alors Sœurs Valentine de la Croix, Constance, et Blanche. La voix de Madame du Croissy résonne de nouveau : les Carmélites ont leurs partis pris et leurs faiblesses. Le monde du

[41] « L'Image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison, mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte. » Pierre Reverdy cité dans *Le XX^e^ siècle en Littérature*, Paris, Hachette, 1989, p. 116.

[42] Voir aussi la mort de Violetta dans *La Traviata* de Verdi.

[43] Marc 15:34 et Matthieu 27:46 ; écho du Psaume 22:2, en contraste avec les paroles d'acceptation finale de Luc. Il semble donc qu'ici Bernanos veuille réfuter Freud qui, dans *Considérations actuelles sur la guerre et la mort* (1915), avait suggéré que la croyance aux esprits était une réaction devant la mort. La prieure au contraire, comme le Christ, ressent l'absence de toute présence mystique.

XVIII[e] siècle est présent au Carmel, polyphonique, avec ses dissonances, comme au Parlement, mais discipliné. D'où l'importance de la Règle et de la présence vigilante des responsables pour empêcher ces dialogues de dégénérer. Personne n'échappe à la critique. Lorsque, plus tard, Mère Marie cherche à imposer le vœu de martyre, deux doyennes s'interposent, la questionnant sur l'objectif, et veillent au respect de la loi du libre engagement. En présentant cette diversité, Bernanos réfute l'accusation de lavage de cerveau, tendant à créer des automates.

La divergence de vues s'étend même aux deux Mères responsables de la Communauté. L'aumônier reste neutre et, en cas de litige, les renvoie[44] à l'évêque. La nouvelle prieure, Madame Lidoine, (l'idoine, c'est-à-dire l'appropriée), apparaît dans 21 scènes. Roturière, et nouvelle dans ses fonctions, elle s'incline devant le pouvoir. La sous-prieure aristocrate, Mère Marie, le remet en question, cherchant à comprendre ses motivations[45]. L'obéissance comporte aussi des responsabilités (IV, xiii).

Bernanos n'aime guère la nouvelle, dont il satirise l'esprit de soumission et la langue prolétaire du discours d'intromission. Par inquiétude et sentiment d'impuissance, elle conseille la méfiance, la passivité et la modestie. Oubliant l'origine aristocratique de certaines de ses « filles », elle commet un impair en exprimant son mépris pour les « riches et les puissants » qu'elle juge tous arrogants. À travers elle, Bernanos exprime ce qu'il pense d'un socialisme ignorant par un discours sans tropes, « *à la bonne franquette* », et utilise un vocabulaire qui montre un manque d'ambition pour celles qui, croit-elle, ont renoncé aux pompes et œuvres de Satan : *pauvres filles, petites gens, valet, servante.* Les nouvelles vertus au Carmel sont la *bonne volonté, la patience* et *l'esprit de conciliation*[46]. Plus tard, elle prend imprudemment part aux discussions de la communauté et commet des actes d'indiscrétion (III, 6). Ironie du sort, car Madame Lidoine date et ne convient plus. Elle se heurte plus tard au nouveau monde de ses semblables qui, eux, n'ont plus l'esprit conciliateur. La démarche stylistique, conglobation de comparaisons et d'aphorismes tirés de la sagesse populaire (III, 2), met en relief sa philosophie.

Consciente de son manque d'éloquence, elle demande à Mère Marie de finir son discours d'obédience. Celle-ci résume sèchement l'esprit du discours en trois points par association : prière, obéissance, et conformisme, jugement implicite de la nouvelle à qui elle se doit d'obéir[47]. Mais c'est son style maternel qu'imite plus tard la rusée sous-prieure pour obtenir que la Communauté prononce le vœu de martyre (IV, 13)…

---

[44] Dans le sens d'agir droit (*recte agendo*). Voir Ariel Suhamy, *op. cit.*, *ibid*.

[45] Pascal aurait dit : la pensée de derrière.

[46] Voir Henri Suhamy, *op. cit*., p. 83-86 sur l'hypotypose et la conglobation.

[47] On sent en arrière-plan des relents du *Chêne et le Roseau* de La Fontaine ou des luttes intestines entre De Gaulle et le Maréchal pendant la guerre et des chefs de la Révolution espagnole. Le roseau plie et survit. Ironiquement, l'épi floral brun et fusiforme meurt avec sa communauté, tandis que le chêne qui commence à plier, retenu par l'aumônier, va survivre, avec la honte des chefs qui survécurent à leurs soldats.

Aristocrate et formaliste, mais compatissante, la sous-prieure représente le meilleur de l'Ancien Régime. Elle apparaît dans 27 scènes[48], de l'agonie de l'ancienne prieure jusqu'à la poursuite de sa brebis égarée, en partie par l'exigence de son vœu. La nouvelle élue reconnaît sa valeur et, malgré leurs divergences de vue, la garde comme sous-prieure. Bonne éducatrice, elle refuse de se laisser prendre aux faux-fuyants de Blanche, mais sait pardonner et oublier : « Non, mon enfant, de grâce ! Ne retournez pas d'où vous venez ! » (II, 11). Elle la défend contre l'abus de pouvoir des commissaires (IV, 11). Elle n'hésite pas, dès sa première entrevue avec sa supérieure, à discuter l'ordre de l'évêque sur une prise immédiate de voile des postulantes sans considération de mérite (III, 3). Mais, lorsque Madame Lidoine se targue de faire de la noble Blanche une fermière, l'argumentation se retourne et devient ambiguë : mérite ou satisfaction immédiate, vu la gravité des circonstances ? Le même genre de débat en chassé-croisé paraît au Tableau IV.

Leurs duos (III, 3 et 16; IV, 8 et 14) exposent les deux forces sociologiques en présence, comme à la tête des partis révolutionnaires : intelligence et attachement à la cause par des voies différentes. Mais sans pouvoir, l'une doit obéir à l'autre et toutes deux sont contraintes de se plier à la loi de la force, au grand dam des jeunes – Sœur Blanche et Sœur Constance. Contre la force et la violence, le triomphe se limite au spirituel. Sur terre, le Comité de Salut Public anéantit l'opposition en supprimant ses représentants. Au Carmel, la personne de l'adversaire est sacrée et les conflits se règlent par l'effacement de celle qui ne fut pas élue (IV, 2, et 4), par l'offre symbolique du sacrifice de soi. Est-ce par ironie du sort ou prédestination, propose Bernanos, que, sur les conseils de l'aumônier, la sous-prieure échappe au couperet, exemple de la vanité de toute tentative d'éradication d'une branche de la société ? Il semble bien qu'il s'en échappe souvent, conclut l'auteur de ses expériences du passé, comme par miracle, un rameau d'intelligence et de fermeté[49].

L'écrivain joue dans deux scènes sur le thème du retour du mort de la tragédie classique. En l'absence de Madame Lidoine demandée à Paris, les sœurs, comme des petites souris, dansent verbalement en récréation, par une impulsion similaire à celle qui provoque les danses populaires au bord de la Seine ; aux férues du « *carpe diem* » s'opposent celles qui, avec sévérité, rappellent le « *memento mori* » (IV, 9, 10). On oublie facilement l'autorité, et la situation périlleuse pour la prieure au loin et celle, imminente, pour la Communauté. L'angoisse devenue habitude s'estompe – vérité d'expérience ; l'élan vital reprend ainsi que les rivalités. C'est le tocsin et l'arrivée de l'aumônier qui ramènent la réalité (IV, 10).

---

[48] (II, 4, 5, 7, 9, 10, 11), (III, 2-4, 7-8, 10-11, 14, 16), (IV, 2-3, 5, 8, 11, 13-14), (V, 5, 7, 10-11, 16.).

[49] La question du survivant se retrouve pour tous les tyrans de Shakespeare, notamment dans *Macbeth* : pour le héros éponyme, en effet, la survie de Fléance est si redoutable qu'il décide de tuer toute la famille de Macduff, rebelle. Là encore, ironiquement, l'arbre s'échappe, d'autant plus virulent que blessé au cœur.

Et, comme dans les tragédies classiques, *Mariamne*, *Phèdre*, etc., le retour de la mère, du père ou du mari confond les velléités d'ambition[50]. En l'absence prolongée de la prieure, Mère Marie avait obtenu le vœu de martyre. Son retour l'embarrasse, et la remet à sa place d'auxiliaire. La prieure a le bon goût de ne pas faire d'esclandre sur une initiative contraire à son opinion déclarée, et triomphe donc de sa rivale. Bernanos laisse au jeu de l'actrice le soin d'interpréter la mimique des visages, le ton de la réplique finale de la prieure, ainsi que la manière dont le baiser est donné et reçu. Beaucoup de réalisateurs ont omis cette scène.

C'est la faim qui tenaille et fait éclater l'ordre humain intérieur et extérieur. L'homme a besoin de pain. Bernanos médite surtout sur l'effet de l'irruption de considérations matérielles (III, 5 ; IV, 4 et V, 13) et des changements de lois[51] (III, 16) sur une vie de discipline. Tout en tolérant l'indépendance d'esprit, la Règle réfrénait la parole et l'action impulsives. La révolution apprend que « L'homme ne vit pas seulement de pain » mais qu'il vit d'abord de pain. Les discussions de la Communauté rappellent les faits économiques : la noblesse appauvrie vend ses terres aux gros tenanciers ; les journaliers non attachés par des liens mutuels, comme autrefois, et donc renvoyés après la moisson, boivent par désœuvrement. La faim, le manque de réserves à l'intendance et le décret de spoliation remettent en question la tradition de largesse aristocratique et la survie de la Communauté. De nouvelles discussions apparaissent : sur la difficulté et la valeur du travail matériel, et sur l'importance ou non d'avoir une classe défensive – donc sur la nécessité des trois ordres (III, 6), comme à la Convention ou lors des Conciles du passé.

Sous la pression anticléricale, on voit disparaître les messes, les fêtes et les vénérations : Noël, Fête de l'Enfant Jésus, le Vendredi Saint, la Crucifixion, et Pâques – la Résurrection. L'aumônier lui-même les remet en question et explique le bien-fondé du ralliement de certains membres du clergé au Tiers-État. Il rappelle le souvenir de la pauvreté et de l'errance du Christ, et des critiques de certains représentants (sous-entendu des jansénistes et des protestants) de la pompe cérémoniale (IV, 7) et de la nécessité de faire parfois l'expérience de la pauvreté, comme *eux*, (sous-entendus les pauvres), mot sur lequel il finit sa prédication. Ce sermon trouble les Carmélites en mettant en cause les rites sacramentels de l'Église. Mais Bernanos ne fait pas du prêtre un renégat. Proscrit, travesti, errant de cachette en cachette, il ressemble au Résistant sous l'Occupation, parfois assisté de complicités providentielles parmi les civils (III, 10 ; IV, 11). Il s'efforce courageusement de rester à son poste de médiateur, de dispensateur de sacrements et de présence rassurante, et s'ingénie à trouver un havre, chez sa cousine, actrice et résistante[52], où

[50] À l'inverse, le retour du fils vainqueur suscite parfois la jalousie des pères, comme dans *Nicomède*, *Germanicus*, *Manlius*, etc.

[51] Marie-Joseph Chénier et Laya firent à ce moment-là des gorges chaudes sur le respect des lois sous le Tribunal révolutionnaire de la Convention : entre autres la Loi des suspects (17 Septembre 1793).

[52] En choisissant la maison d'une actrice comme havre, il est probable que Bernanos pensa au rôle de Joséphine Baker pendant la guerre.

retrouver Blanche, la brebis égarée. Et, travesti d'un bonnet phrygien, il est là, présent, pour donner une dernière bénédiction, au pied de l'échafaud, avant de s'éclipser.

Bernanos l'absout de ses absences, de ses travestissements et de ses fuites, comme sans doute il s'absout lui-même de n'avoir participé que de cœur à la Résistance. Avec respect, il justifiel'existence de l'aumônier, présence bénéfique dans les crises de la vie et de la mort.

Qu'en est-il donc du Jésus qui déclara selon Matthieu (10 : 34-36) « Je ne suis pas venu apporter la paix, mais *l'épée* », disent les jeunes Carmélites qui désirent, dans les deux derniers Tableaux, répondre à la tyrannie de la laïcité par l'épée de la justice, indignées par l'absence de riposte des adultes. Plus tard, on lit dans le même évangile : « Remets ton épée au fourreau, car tous ceux qui prendront l'épée périront par l'épée » (Matthieu 26 : 52). Boire la coupe est inévitable, dit le Natif de Nazareth, harassé par les demandes et les critiques (Jean 18 : 11). Les Mères prêchent le calme[53]. L'honneur n'est pas toujours dans la parade, mais dans l'abstention. Se lèvent, en collaboration discrète, d'intelligents salvateurs : le premier commissaire, le cocher, et la cousine. Le premier commissaire, en dépit de son rôle officiel, n'est pas un Javert. Il sait encore fermer les yeux. Le cocher, lui, usant de « lâche adresse » auprès du tribunal, sauve pour un temps ses maîtres, puis rentre au château faire bombance à leurs frais avec ses camarades « patriotes ». Ce ne sont pas des anges. Comme dans ses romans[54], Bernanos montre l'ambiguïté de tous ces êtres, d'autant plus excusables sous un régime de répression qui fait renaître le flou des injonctions morales par attachement à soi. Pour échapper à l'oppresseur et survivre, on hurle avec les loups ou, au contraire, on se rend invisible, donc absent (IV, 4)[55]. C'est le moyen d'autoconservation préconisé par Madame Lidoine : pacifisme pour désarmer la colère de l'enragé, plutôt que de chercher l'auréole du martyre, au prix de la perdition de l'âme de l'assassin (IV, 3)[56]. Le dénouement montre l'échec de cette tentative, comme dans le Nouveau Testament.

Mais il existe un autre moyen, pense l'homme de lettres, le miroir, celui du théâtre, qui permet de renvoyer à l'oppresseur le reflet de l'automatisme d'obéissance, d'éclairer son action, et d'en prédire les conséquences. C'est la technique de Mère Marie qui, les yeux baissés, clarifie verbalement les positions. Elle

[53] De même, lors de la Saint-Barthélemy, Arsenne le père dit : « c'est près des scènes de carnage que l'âme plus tranquille aperçoit l'horreur du forfait, et tremble de le poursuivre » et plus tard : « Tombons en martyrs et non en assassins »**,** Louis Sébastien Mercier, *Jean Hennuyer*, II, 5.

[54] Ou dans le film *La liste de Schindler*.

[55] L'aumônier apparaît dans le Tableau III, 9, 12-13. Il reparaît pour le Vendredi Saint (IV, 7). On commente son sermon du Vendredi ou de Pâques, mais on ne le voit pas, puis il reparaît (IV, 10, 13). Le commissaire l'a découvert mais ne le révèle qu'à la sous-prieure (IV, 11, 13). Le prêtre revient pour aider Blanche (V, 7, 10 et 11, 16 et 17).

[56] Aussi exprimé par le curé de Torcy du *Journal*.

s'incline, mais ne s'écarte pas. Présente de corps et d'esprit, elle commente l'abus de pouvoir des commissaires, rappelle ses droits de Carmélite et de citoyenne, et prédit les conséquences mortifères de leurs actes[57]. Ayant observé les réprimandes du premier commissaire aux paroles avilissantes de son collègue, elle tisse un lien avec lui par le désir de maintenir l'honorabilité de la cause qu'ils servent. Pour se disculper, il lui donne alors des renseignements utiles. Sans le sermonner sur sa duplicité, elle le remercie chaleureusement ; il procède alors au retrait des forces qu'il commande (IV, 11). Plus tard, à la dissolution du Carmel, c'est elle qui demande des habits civils pour les sœurs obligées de se fondre dans la ville. Résistante pacifique, par sa présence d'esprit, elle tire donc au mieux ce qu'elle peut d'une situation hostile. C'est dans ce même esprit qu'elle désire ce vœu de martyre. Ainsi l'exécution de présumées coupables sera transformé, ou renaîtra, en sacrifice dédié au Carmel et à la France[58]. Derrière elle et ses critiques, se profile la présence du chef de la Libération, de De Gaulle, et des admirateurs-détracteurs de son *hubris* (IV, 8, 14). Leur châtiment sera la honte de ne pas avoir péri au combat (V, 16). Bernanos leur rend un hommage sans idolâtrie.

La présence de Sainte Thérèse se manifeste, comme celle d'un chœur, par la récitation périodique de l'hymne, de la Règle, voie d'engagement pour la paix, en face d'issues qui pourraient être fatales : avant la lecture du décret de l'Assemblée nationale (IV, 1), avant le renvoi potentiel de Sœur Blanche (IV, 6), avant et pendant la marche au supplice. En contraste, les chants révolutionnaires, *La Marseillaise* et ici *La Carmagnole* (toutes deux de 1792) encouragent l'action[59]. Deux formes de musique sont en présence, antithétiques. En choisissant la *Carmagnole*, chanson anonyme et danse débridée venue du Sud-Est et montée à Paris, et non, comme la *Marseillaise*, marche militaire, l'auteur dénonce le désordre de l'insurrection. Le bruit de la *Carmagnole* croît et se rapproche, présence menaçante pour le Carmel, jusqu'à l'irruption dans son enceinte d'une horde de chanteurs avinés ayant même entrainé, de concert si l'on peut dire, certains membres des forces de l'ordre de la municipalité et de la Convention dans le pillage de la sacristie (IV, 3. et 5)[60]. Mère Marie et Madame Lidoine, témoins impuissants, ne peuvent qu'exhorter leurs filles au calme et au maintien de leur présence dans la dignité.

---

[57] C'est aussi la défense de Portia dans *Le Marchand de Venise* de Shakespeare.

[58] Voir aussi Claudel, *L'Otage* (1910) la discussion entre le pape et Coûfontaine qu'on retrouve dans la divergence d'opinions chez les Carmélites.

> COÛFONTAINE : La vertu d'un roi n'est pas de mourir.
>
> LE PAPE PIE : Mais un saint est plus aux yeux de Dieu que beaucoup de rois et de royaumes.

[59] Les référents musicaux des deux mondes qui s'affrontent rappellent ceux de *La Force du Destin* de Verdi : rythme lent et solennel des cantiques des pèlerins et rythme entraînant de Preziosilla, incitation à la reprise des hostilités.

[60] On trouve, au moment de la Répression des Huguenots de la fin du règne de Louis XIV, des moments semblables où, pendant la messe catholique ou l'office protestant, l'autre branche chrétienne se presse autour de l'église pour dominer les cantiques de la cérémonie. Voir Horton et Marie-Hélène Davies, *op. cit.*

À Paris, tout finit par des chansons, mais cette fois-ci, le sabbat caniculaire de l'estomac vide arrosé de bon vin, au rythme entraînant de la *Carmagnole* et du *Ça ira*, déchaina la sauvagerie de la bête humaine. Contrairement aux individus de camps et de classes opposés qui durent obtempérer pour éviter la cruauté gratuite, l'envie, la jalousie avivées par la faim se mirent à détruire toute enclave privilégiée de calme et de beauté et recréer le chaos. Passe encore cette folie pusillanime d'un peuple confus[61] qui a perdu la tête. Mais en haut lieu, où des chefs d'allégeances diverses cherchaient à imposer leur culte de la Raison pour unifier le royaume, deux attentats firent que la panique s'empara des tribunaux. Bernanos ne présente pas leurs débats, et montre simplement la justice cédant irrationnellement à la pression politique. Avec une vélocité croissante, les têtes de chefs rivaux dits « impurs », et de simples suspects, tombèrent à une vitesse vertigineuse[62].

Bernanos qui avait vu tant de cas semblables, et cédé, dans sa jeunesse, à la tentation d'opprimer pour la « bonne cause », continua, au seuil de sa mort, à se demander, dans *Dialogues des Carmélites,* pourquoi cette récurrence historique de réformateurs qui, au nom de la Liberté et de la Tolérance, et aveugles à leur propre fanatisme, font peu de cas des vies qu'ils cherchent à améliorer. En superposant les allusions historiques, des origines du christianisme au monde contemporain, dans le cadrage d'un événement regrettable de son pays bien-aimé, l'auteur reconnaît simplement la présence d'un mystère cyclique insondable. Plus que toute question de politique ou de religion y domine la présence de la Vie et de la Mort : mort inconvenante de la noble prieure, et mort d'agnelles disciplinées par une justice inconvenante. Sans pouvoir décider entre destin, providence ou prédestination[63], l'auteur maintient son conservatisme, car la religion bien conçue lui semble permettre de maintenir un ordre social et, par la compassion, d'endiguer la sauvagerie de la bête qui veut survivre par tous les moyens. Comme la tragédie grecque, *Dialogues des Carmélites* rappelle que, sur la voie qui mène de la vie à la mort, il existe une part d'impondérable, de mystère, d'éléments invisibles mais présents.

En France, tout finit sans doute par des chansons, car quelques jours plus tard, la vie reprit sous forme de danse macabre, célébrant l'absence définitive de Fouquier-Tinville par une autre version de la *Carmagnole* :

---

[61] On ne peut s'empêcher de penser à la confusion qu'apportèrent les brusques changements de régime et de foi en Angleterre sous Edouard VI, Marie la Sanglante, et Elisabeth, puis sous les Stuarts et Cromwell. Au XX^{e} siècle, l'idéologie politique ayant remplacé la religion, on note une confusion identique dans les esprits, et quelques blanchissages non moins surprenants.

[62] « Off with their heads », dit la reine de Cœur dans *Alice au Pays des Merveilles* (1865). Et Voltaire de railler dans *Candidei*, cent ans auparavant, nos amis les Anglais qui exécutaient de temps en temps des Amiraux, notamment l'Amiral Byng, pour encourager les autres. Constance de l'Histoire.

[63] Voir aussi Horton Davies, *The Vigilant God. Providence in the Thought of Augustine, Aquinas, Calvin and Barth*, New York, Peter Lang, 2^{e} éd., 2018, pour une évaluation de quatre positions concernant l'ingérence de Dieu dans les affaires humaines.

Fouquier-Tinville avait promis
De guillotiner tout Paris.
Mais il en a menti,
Car il est raccourci[64].

Mise en scène et interprétations

On ne saurait négliger la présence des metteurs en scène et des interprètes sur le plateau qui influèrent sur la réaction du public. Rappelons que la pièce, retirée d'une malle en 1949 par Albert Béguin, l'exécuteur testamentaire, fut par force éditée et corrigée avant sa publication. Après avoir été jouée en allemand à Zurich en 1951, elle parut l'année suivante, au théâtre Hébertot à Paris, dans une mise en scène de Marcelle Tassencourt. À la mort d'Albert Béguin, le R.P. Bruckberger et Philippe Agostini la portèrent à l'écran (1959). Plus tard, en 1984, la regrettée Marie-Amélie, petite fille de Bernanos, interpréta le rôle de Blanche dans le téléfilm de Pierre Cardinal.

Francis Poulenc, pianiste et compositeur, avait environ cinquante-cinq ans lorsqu'il composa *Dialogues des Carmélites* (1955). Les personnages avaient de quoi fasciner le musicien que Claude Rostand considérait comme mi-moine et mi-voyou (Wikipédia). Après des disputes de droits d'auteur, et de remaniement de texte, l'opéra apparut à Milan, puis à Paris sous la direction de Pierre Dervaux, avec Sœur Blanche jouée par Denise Duval et Madame Lidoine par Régine Crespin (1957), et, l'année suivante, aux États-Unis.

Les interprétations varièrent selon le désir des metteurs en scène et les moyens dont ils disposaient. Ils mirent l'accent, soit sur un événement regrettable, soit sur l'universalité du message. Il n'était guère difficile de choisir une actrice pour jouer sœur Blanche, petite et menue comme Isabelle Léonard (1919), ni, pour Mère Marie de l'Incarnation, grande, stable comme une caryatide. Plus difficile était de représenter Madame Lidoine, femme « simple » dont la légère corpulence attestait son amour existentiel, mais qui devait pourtant représenter la solidité qui justifiât son élection. Régine Crespin (1957) l'interpréta à Paris ; puis, trente ans plus tard, lorsqu'elle devint Madame du Croissy à New York, Jessye Norman prit le rôle. Pierre Cardinal choisit Madeleine Robinson pour son téléfilm de 1987. Joan Sutherland l'interpréta à Sidney (1984) et à New York (2007). On annonce une nouvelle version à Glyndebourne pour 2020 : une surprise sans doute remise à l'année suivante.

Les décors et les habits permettaient la créativité du metteur en scène et des costumiers. Pierre Cardinal choisit l'historicité. La mère prieure meurt dans sa cellule en coiffe et habit jusqu'aux adieux à Sœur Blanche ; puis le désordre de sa toilette traduit une sensation d'étouffement, suivie d'agitation fébrile et de raideur finale. Ne pouvant y superposer les images allusives de la Crucifixion, le cinéaste Claude Robin intercale deux gros plans sur la bouche tombante du Christ, puis sur les mains déformées et raidies du *Calvaire d'Isenheim*.

[64] https://en.wikipedia.org/wiki/Carmagnole.

Bernard Gilhodes, minimaliste à Avignon, revêt les sœurs de robes simples, beige pour la Communauté et bleue pour Sœur Blanche. Le décor neutre de l'infirmerie sert l'universalisme du message poignant de l'agonie : la Prieure se dresse sur son lit, délirante, et s'écroule. L'absence de décor religieux en fait l'agonie de tous (2018). Une interprétation dramatique similaire fut reprise à New York en 2019.

La scène de l'échafaud présentait aussi quelques problèmes. Pierre Cardinal recrée l'ambiance de kermesse ou de foire des férus d'exécutions, décrite, entre autres, par Madame de Sévigné ou Sir Walter Scott[65]. La garnison contient une foule excitée de voir les Carmélites en habit de paysannes marchant à l'échafaud. À l'ombre de la tour et de la rosace de Saint Denis se dresse une véritable guillotine à plateau, comme dans le film en noir et blanc de Bruckmayer et d'Agostini. Deux aides bourreaux placent la condamnée sur un tréteau mobile qui s'aligne sous le couperet. Les cadavres sont repoussés du pied pour dégager la plateforme, car, à cette époque, « Mourir n'est rien » (IV, xi). Graduellement, la foule se tait devant la dignité du spectacle et, soudain, par sympathie, un couple entonne le *Veni Creator*. En 2016, Noah Servilicon créa une version animée, inspiré par les fidèles de la mise en scène historique : la lame rougie de la guillotine s'abaisse et se relève ; les sœurs montent une à une à l'échafaud ; en arrière-fond, une bande de papier découpé suggère les armes et poings de la colère. Sœur Blanche, en marron, monte la dernière, attendue par Sœur Constance, selon l'ordre changé par Poulenc, sans doute pour conserver la note sentimentale exigée des publics.

D'autre préférèrent des variations plus symboliques et universalistes. Le décor de John Dexter et de Manuel Rosenthal (1977 et 1987) consista seulement en une immense croix blanche sur le plancher de la scène où, en habit traditionnel, marron, blanc et noir, cheminent puis viennent s'allonger les Carmélites en croix, comme des oiseaux tombés.

Olivier Py habilla les agnelles de blanc au théâtre des Champs-Élysées en 2013 et 2017. Pour remplacer le Petit Roi de Gloire, elles bâtissent un agneau pascal ailé. À la finale, en demi-cercle, elles baissent la tête au son du couperet, puis disparaissent au fond de la scène. Blanche arrive, habillée de noir ; Sœur Constance qui allait s'échapper (!), sourit de sa présence, et retourne au sacrifice. Et Blanche disparaît à son tour dans la nuit étoilée.

La version de Pierre Cardinal touche par sa beauté, et vaut la peine qu'on s'y étende, le cinéma permettant d'aller dans des lieux réels, le Carmel, la ville, et

[65] Ou même plus tard. On lit dans *L'Exécution* (1829) d'Henri Monnier le dialogue suivant :

Lolo – Viens-tu voir guillotiner ?

Titi – Nous avons l'temps

Lolo – Ah ! oui, pas mal, le temps ! pour être bin placé en Grève, il faut y être au coup de la demie d'deux heures.

En effet en arrivant ils trouvent les toits « tout noirs de monde ». Suit une altercation entre spectateurs pour obtenir la meilleure place, sous les yeux des gendarmes.

Saint Denis à l'ombre de laquelle fut dressée la guillotine pour le film. L'intérieur du Carmel est tout blanc, avec deux clôtures : l'une délicate, en fer forgé, et l'autre en bois clair, très simple. Çà et là, dans les cellules, des panneaux portent des injonctions : « Rendez droits dans la solitude les sentiers de Dieu » ou « Seigneur, vous avez fait luire pour nous la lumière de votre vie ».

Quelques coupures de texte partent du désir de ne pas choquer les croyances. D'autres, comme les visites de la municipalité, sont réduites pour la concision. Parfois le réalisateur bouleverse légèrement la chronologie : la question de la prise de voile est suivie de la scène touchante où Blanche remercie Mère Marie de sa protection (III, 2 et III, 16) ; la scène où Blanche s'inquiète de l'aumônier est escamotée. La finalité des messes est simplement suggérée par le rangement des objets sacrés (III, 12), scène suivie par le *carpe diem* de la cueillette de pommes au jardin, où, déformant légèrement le texte biblique, Sœur Constance, défend son épicurisme : « Réjouissez-vous avec ceux qui se réjouissent et travaillez lorsqu'il est temps de travailler » (Romains 12 : 15).

Trois coups annoncent le retour de la tragédie. Les sœurs s'affolent comme des oiseaux en cage. C'est la foule qui, faisant irruption dans l'enceinte, piétine par mégarde le Petit Roi de Gloire. À l'intérieur, dans un tableau semblable à ceux d'Escher, les sœurs montent et descendent les escaliers de la « relativité » en chantant le *Veni Creator Spiritus*, puis vont calmement défiler dans le cloitre. De retour à l'intérieur, le metteur en scène omet l'émotivité de la prieure pour conserver seulement l'effort de pacification (IV, 3) et l'objection deSœur Constance (IV, 2). C'est alors que, dans une scène dont la lenteur montre la tension, Mère Marie et la prieure s'affrontent en parole tandis que les sœurs s'agenouillent, selon leur allégeance. L'aumônier apparait pour rappeler la pauvreté du Christ. La prieure partie, il visite en coup de vent. Cette fois, il ne parle plus d'égalitarisme, mais de conflits de forces dans lesquels l'innocent est devenu coupable.

Deux autres moments notables : la scène avec le commissaire où l'expression des yeux de la Mère passe de la soumission au contact direct ; lui, esquisse un vague sourire, vite réprimé, avant l'échange verbal de connivence. On pourrait pourtant mettre en cause la vraisemblance de la mise en scène qui fait que l'échange verbal a lieu devant la garnison, le peuple et la Communauté assemblés. Sans crainte d'oreilles inquisitives ? Non, semble-t-il, puisque dans la scène suivante, la Mère rassure la Communauté sur le sort de Blanche.

Autres additions : lors de la fuite éperdue de Blanche, échappée du couvent après le vœu de martyre, le metteur en scène la fait contempler un moment la guillotine, hésiter un instant, puis repartir (IV, xiv). Et pour finir, dans la liste des participants, il ajouta *La Troisième Leçon des Ténèbres* de Couperin. Le texte de Jérémie, tiré du Livre des Lamentations, exprimait le regret de la destruction de Jérusalem par les Babyloniens. Belle clôture musicale.

Conclusion

Bernanos, à la fin de sa vie, comme les intellectuels, livre ses réflexions sur l'histoire au temps du Siècle des Lumières et sur son effet sur l'individu, dans un

drame d'inspiration grecque, où ses héroïnes, les Carmélites, luttent contre un destin qui s'avère inéluctable. L'absence d'une classe défensive, appauvrie, oisive et de religion nominale, a suscité le réveil d'un Tiers-État affamé et l'imposition de lois renflouant vite les caisses de l'État en spoliant les réserves du clergé tout en signant son abolissement. L'histoire, au nom de la raison, suivait donc ici la loi naturelle. La rapidité de ces décisions qui se voulaient rationnelles permet à l'auteur d'étudier leur effet sur des êtres de chair et de sang, menacés d'annihilation, âmes qui, théoriquement, étaient préparées au sacrifice de soi.

L'auteur replace le fait historique dans le cadre même de la Voie de la Vie qui mène inéluctablement à la Mort, à la déliquescence de l'individu, à sa disparition, passage violent et redoutable dont l'approche soumet l'être humain à l'angoisse. Quoique Hugo, Camus, Sartre ou Montaigne[66] aient pu dire (IV, 9), que « philosopher, c'est se préparer à la mort » ou que « philosopher, c'est apprendre à mourir », ce ne sont là que des affirmations oiseuses et des fantasmagories dans le vain effort de dissiper l'inquiétude. En décrivant l'insensibilité qui monte des jambes jusqu'au cœur, et par ses références à la Passion, Bernanos choisit d'unir philosophes et religieux : la mort de Socrate, celle de la prieure, et le Christ en croix, tous dépourvus devant l'expérience physique et l'absence de réconfort finale.

Quel est donc le rôle de Dieu dans ces retours au chaos de l'histoire ? Dans cette vie qui conduit à la mort ? Qu'en est-il de la maturation de l'âme ? Bernanos, comme Job, pose des questions et écoute, mais n'entend que le silence du Père protecteur, et la présence d'un mystère que l'homme ne réussit pas à déchiffrer. L'œuvre laisse donc le spectateur décider en ce qui concerne la présence ou l'absence de Dieu dans les affaires du monde et pour ce qui est de l'existence d'un au-delà[67]. Car le sujet des *Dialogues des Carmélites*, c'est la présence de la peur, ou de la « peur de la peur », une peur que Bernanos, malgré sa bravoure de pourchasseur des tyrannies, connut au plus profond de son être.

Marie-Hélène DAVIES
Francophonie Princeton

[66] Respectivement *Le dernier jour d'un condamné* (1829) (déjà élaboré chez Voltaire), *Le Mur* (1939), *L'Étranger* (1942), *Essais* (1588).

[67] Yasmina Khadra reprend le symbole de la Passion dans son évocation surréaliste de la mort de Khadafi dans *La dernière Nuit du Raïs* (2015), comme l'avait fait Marc Chagall dans ses multiples peintures de la Crucifixion.

« PRÉSENCE ABSENTE » DE PETER DANS *AT HOME AT THE ZOO* DE EDWARD ALBEE

Ann : Il faudrait qu'on parle…
Peter : Quoi ? Il faudrait… quoi[1] ?

Jerry : J'ai été au zoo.
Peter : Hem ?... Quoi ?... Désolé, vous me parliez[2] ?

« Comment *The Zoo Story* est-elle devenue une pièce en deux actes ? C'est vraiment très simple : elle l'avait toujours été ; je ne l'avais simplement pas vu. Quand j'ai écrit *The Zoo Story* en 1958, c'était en fait ma première pièce. J'avais bien fait quelques essais […] mais rien ne me plaisait. […] Sans m'en apercevoir, *Homelife* s'est écrite toute seule… *intacte*. Avec ce Peter que j'avais toujours connu, véritable personnage en trois dimensions, et tout d'un coup, surgit Ann, sa femme, que je devais avoir quelque part au fond de moi il y a quelques quarante ans et dont je n'avais pas conscience […][3]. »
Edward Albee, *New York City*, 2007.

À *The Zoo Story* Edward Albee a adjoint un premier acte : *La Maison* (*Homelife*), écrite en 2004, en faisant une nouvelle pièce intitulée *La Maison et le Zoo* (*At Home at the Zoo*). *The Zoo Story* est devenu l'acte 2 de cette pièce, cette dernière ne pouvant plus être jouée séparément de *La Maison*, suite à la décision prise par Edward Albee. Sous cette nouvelle forme, elle a été adaptée par Jean-Marie Besset et mise en scène par Gilbert Désveaux pour le *Théâtre des Treize Vents* à Montpellier en octobre 2013.

Introduction

Ann et Jerry, inconnus l'un pour l'autre, à un acte d'intervalle, s'adressent à la même personne : Peter. Si Ann est l'épouse de ce dernier, Jerry est un inconnu

[1] Edward Albee, *At Home at the Zoo*, New York, Londres, Overlook Duckworth, 2008, p. 9 : *ANN: We should talk. PETER: What? We should – what?* (Acte 1).
[2] *Ibid*., p. 59 *: JERRY : I've been to the zoo. PETER: Hm?... What?... I'm sorry you were talking to me?* (Acte 2).
[3] *Ibid*., p. 7 (non marquée) : *How The Zoo Story Became a Two-Act Play ? It's really very simple. It always had been; I just hadn't told myself. When I wrote* The Zoo Story *in 1958 it was my first play so to speak. Oh, I'd made a few attempts […] but nothing pleased me. […] – a full three dimensional person and – wow ! – here was Ann, his wife, whom I must have imagined deep down, forty-some years ago, but hadn't brought to consciousness. Almost before I knew it, Homelife fell from my mind to the page… intact. There was the Peter I had always known. […]* – EDWARD ALBEE, *New York City*, 2007.

surgi de nulle part qui lui impose sa présence. Chacun, le temps d'un acte, le « séquestre » ; chacun, en besoin d'« échange », en besoin de parler, vient perturber sa tranquillité. À chaque début d'acte, le lieu et la posture de Peter indiquent son désir d'isolement, d'absence, comme le signale son absorption dans sa lecture qui joue le rôle de barrière à toute intrusion : il est là sans y être, présent/absent au monde qui l'entoure. Peter doit pourtant subir l'assaut « empathique » du dialogue que déclenche Ann dans le premier acte et subir, dans le second, l'assaut plus « agressif » et progressivement « sauvage » de Jerry qui lui impose « son » récit. Ann et Jerry font aussi de Peter un personnage providentiel, la cible de leur désir de se dire.

Albee répète sur deux actes sa volonté de bousculer Peter dans son lieu de retranchement favori qu'est la lecture. Ann s'y emploie la première, qui veut faire le point avec Peter sur leur couple, leur vie familiale, qui les inscrit dans un cadre social bourgeois – indication qui, loin d'être anodine, n'est que mentionnée. C'est leur couple, leur relation personnelle, amoureuse et intime que questionne Ann, dont elle veut s'entretenir avec Peter, et qui forme l'enjeu du premier acte.

Autre atmosphère au second acte qui voit Jerry s'imposer à Peter. Fort de son aplomb, animé d'une progressive et dévorante présence, il emprisonne Peter dans son flux verbal, le contraignant à l'écoute de « sa » visite au zoo. L'acte prend place dans un endroit confiné et isolé de l'immense Central Park de New York.

À noter que Peter concentre les regards, il ouvre aussi malencontreusement les deux actes, braquant sur lui les projecteurs qui l'« exposent » déjà et ironiquement, assis en train de lire, au regard du public. La didascalie l'annonce : « *Peter seul, lisant […]. Il est absorbé, tourne une page, fronce les sourcils, revient en arrière, [...]*[4]. » Il apparaît au premier acte, installé dans ce que l'on imagine être un salon qu'il a pour lui seul, dans un canapé qu'il ne quittera qu'à la fin de l'acte pour se rendre à Central Park, où se déroulera le second acte. Là, toujours avec un livre, dans un endroit qui apparaît comme la réplique bucolique de son salon, il y a « son » banc situé dans un lieu retranché du parc, au milieu des arbres qui font barrière à toute intrusion. Un lieu et sa réplique, un objet : son livre, son éternelle excuse à sa concentration qui justifie son indisponibilité aux autres, et « son » banc, accessoire de l'ultime test de Jerry qui en fera un enjeu de possession orgueilleuse, enfantine et rapidement violente dès qu'il voudra lui aussi s'en emparer.

I. Acte I : « Il faudrait qu'on parle »

En famille mais seul, « oublié » des siens de préférence. La « cage dorée » de Peter

Ann tente de se faire entendre de Peter par un : « Il faudrait qu'on parle », qui n'est suivi que de vagues bredouillements de son destinataire. Peter, concentré sur sa lecture, n'y prête que peu d'attention, ce qui oblige Ann à se répéter. La

[4] *Ibid*., p. 9 : *PETER alone, reading a book […]. He is absorbed; turns a page, frowns, turns back, […].*

pièce, à l'image de cette injonction, ne s'annonce pas enthousiasmante si l'on retient la banalité du motif invoqué par Ann : elle n'arrive pas à « récupérer » les chenets ternis de la cheminée ! Un souci de « ménagère » rapidement décrypté qui permet d'y entendre un appel au besoin de « présence » et d'échange que réclame Ann pour rappeler à Peter qu'il ne vit pas seul. Surdité que Peter invoque et excuse en prétendant que « ses oreilles se ferment – s'éteignent plutôt[5]. » Ann, exaspérée, va s'employer à guérir son mari de sa « surdité » et s'appliquer à le soumettre à son besoin de communication et à son désir de lui.

La disposition scénique de ce premier acte s'en tient à un naturalisme minimaliste, s'accordant au désir souverain de Peter d'être isolé et concentré sur sa lecture : un « canapé » suggère le salon, lieu confortable et convivial mais aussi lieu de retraite où Peter se retire pour y être confortablement installé, chez lui certes, mais isolé des siens : il sait sa femme occupée à la cuisine et ses deux filles dans leur chambre à écouter de la musique et leurs oiseaux… en cage. C'est dans ce « salon » que se déroule, en temps réel, la conversation du couple qui « meuble » amplement cet espace et cet acte.

L'appartenance sociale du couple nous est révélée indirectement par Ann lors de leur conversation. L'Upper West Side de New York, où ils vivent, anciennement quartiers pauvres, est devenu le lieu résidentiel des nouvelles classes aisées. Peter a « réussi » socialement, il est sans problème et « heureux ». Son « travail » excuse sa surdité face à l'invective de son épouse en indiquant qu'il est « indisponible ». Peter remplit les désirs de chacun, et son lien avec les siens tient par la condition matérielle confortable et visible qu'il leur offre, faisant consensus dans l'apparent bonheur de tous. Ainsi « retiré » dans son salon et « à l'abri » dans son canapé, Peter trouve là un espace « hors de tout », hautement signifiant et symbolique de son désir requis de concentration exigée par son travail[6] qui lui confère le rôle de pourvoyeur de bonheur. Cette nécessaire concentration est son « paravent », qui lui permet de se mettre en marge : il appartient au monde, aux siens, mais s'y fait oublier, présent et absent tout à la fois.

Quand Ann impose « sa » présence à Peter

« *Voler*, c'est le geste de la femme, voler dans la langue, la faire voler. […] Quelle est la femme qui n'a pas volé ? Qui n'a pas senti, rêvé, accompli le geste qui enraye la socialité ? Qui n'a pas brouillé, tourné en dérision, la barre de séparation, inscrit avec son corps le différentiel, perforé le système des couples et oppositions […][7] ? » C'est ce à quoi Ann va s'appliquer : à exister, en faisant voler la langue, s'affirmer « elle-même », inscrire son corps, sa présence dans ses désirs et son couple.

---

[5] *Ibid*., p. 10 : *PETER: (A little unhappy.) : The ears turn off – out, rather.*
[6] *Ibid*. : *PETER (smiles.): Deepening concentration. Deepened concentration. Work.*
[7] Hélène Cixous, « Le Rire de la Méduse », in : Stéphane Cordier (dir.), *L'ARC*, Aix-en-Provence, Chemin de Repentance, 1975, n° 61, p. 49.

Très calmement, elle fait son apparition sur scène, visible d'abord seulement du public, émergeant du fond de la scène (de sa cuisine, nous dit la didascalie) elle se poste derrière Peter, installé dans son canapé qui fait face au public. Le très inattendu « Il faudrait qu'on parle » adressé à Peter met un certain temps à le ramener à la réalité domestique et à sa femme qui pointe son désintérêt pour elle et, accessoirement, leur famille : « Où *vis*-tu ? As-tu déjà *été* dans la cuisine[8] ? Si la tension s'installe et bientôt monte, ce n'est pas sous la forme traditionnelle de la scène de ménage criarde. Ann se découvre fine, réactive, passant du banal au sérieux sans se priver d'un détour par un humour souvent sarcastique destiné à aiguillonner Peter, mêlant une bienveillante malveillance dans sa capacité à le faire réagir à ses propos. C'est elle qui provoque et conduit la conversation et veut ramener Peter sur le sujet qui la taraude : leur monotone vie de couple. Elle ressent l'effacement de son mari, ressent un « manque » et veut le provoquer, le sortir de son glissement hors de sa/leur vie dans une absence aussi confortable que mortelle, à terme.

L'effet ne tarde pas à se manifester lorsque, finie la discussion au sujet du livre ennuyeux qu'il est en train de lire et qu'il conseille à Ann en cas d'insomnie, revient en mémoire à Peter un comportement de son épouse, la nuit : « Peter (*Légère pause.*) : *Je* te vois, quand tu sors du lit, avant l'aube, et que tu crois que je dors[9]. » Propos que saisit Ann au vol, non pour marquer qu'elle y est sensible et y comprend un intérêt pour sa personne, mais pour l'inciter à le faire, étoffer son constat inabouti :

> ANN : Ça ne te soucie pas ? Tu ne dis pas : « Pourquoi tu ne dors pas ? Où vas-tu ? T'as besoin de quelque chose ? »
> PETER : Tu reviens ; j'imagine que… tu fais tes choses.
> ANN : Mes choses de la nuit. Mes choses d'avant l'aube.
> PETER : Je suis *désolé* ; peut-être…
> ANN : (*Sans reproche.*) : En fait, pour *toi*, je pourrais sortir en chemise de nuit, prendre l'ascenseur et sortir, descendre la Soixante-Quatorzième Rue, me planter à l'angle et crier.
> PETER (*Raisonnable.*) : Tu pourrais, mais tu ne le ferais pas.
> ANN : … Ou y aller, me mettre toute nue, m'allonger, ouvrir mes jambes à la nuit, l'avant l'aube. (*Pause.*) Non. Bien sûr que non, bien sûr.
> PETER (*Sourit.*) : Non ; bien sûr que non[10].

---

[8] *Ibid*., p. 13 : *ANN: Where do you live? Have you never been in the kitchen?*

[9] *Ibid*., p. 17 : *PETER (Slight pause.): I see you, leaving bed – before dawn – when you think I'm asleep*.

[10] *Ibid*., p. 18 : *ANN: Don't you ever worry ? You don't say « Why can't you sleep? Where are you going? What is it you want? » PETER: You come back; I assume you're… about your business. ANN (S*mall smile*): My night time business. My pre-dawn business. PETER: I'm sorry; perhaps… ANN (*Not accusatory.*) For all you know I could go out in my night-dress, down in the elevator, out the door, down Seventy-Fourth Street, to the corner; stand*

Pris en défaut, Peter n'a que des platitudes à opposer à la déroutante colère d'Ann qui est en train de souligner son indifférence à ses insomnies. Le ton sans implication de Peter permet à Ann d'enchaîner sur son idée choc, découvrant à Peter, violente mais maîtrisée, la femme qu'il ne voit pas mais qui existe au-delà de l'épouse-ménagère et qui lui annonce simplement qu'elle projette de « se faire couper les seins » :

> ANN : Une nuit, lève-toi et suis-moi. À la cuisine, habituellement ; une tasse de thé. (*Rêveuse.*) Une nuit, je suis restée assise une heure… Et j'ai réfléchi à l'idée de me faire couper les seins.
> PETER : Où !?
> ANN : À la cuisine.
> PETER (*Pose son livre, rit*) : Non !
> ANN : Non ? Plus de vingt pour cent d'entre nous ont un cancer du sein, et plus de cinquante pour cent en meurent. C'est la meilleure façon de l'éviter si tu es encore assez jeune.
> PETER : Et toi ?
> ANN : Je ne *sais* pas. Peut-être. Peut-être *pas*.
> PETER (*Un peu blessé*) : Tu me le dirais, si jamais ?
> […]
> ANN (*Espèce d'imbécile !*) : Non ! J'irais dans une clinique où ils font ça comme ça, à la va-vite, je pousserais la porte en disant « Salut, je voudrais que vous me coupiez les seins s'il vous plaît, prophylaxie et tout, et dites pas à mon homme. »
> PETER (*Un peu gêné.*)
> Tu penses qu'il y a des femmes qui font *ça* ?
> ANN (*Très claire.*)
> Il y a des femmes qui font tout[11].

---

*there; scream. PETER (*Reasonable*.) You could: yes; but you wouldn't. ANN: … or get there, strip off completely, lie down, spread my legs to the night – the pre-dawn. (*Pause.*) No. I wouldn't, would I. PETER (*smiles.*): No; you wouldn't.*

[11] *Ibid*., p. 19 : *ANN: Some night, get up; follow me. To the kitchen, usually; a cup of tea. (*Dreamy.*) One night I sat for one hour… and I thought about having my breasts cut off. PETER: Where !? ANN: In the kitchen. PETER (*Puts book down; laughs.*) You didn't! ANN: No? Over twenty percent of us get breast cancer, and over fifty percent of us do die of it. What better way to avoid it if you're young enough. PETER: Are you? ANN: I don't know. Probably. Probably not. PETER (*A little hurt.*) You would tell me, wouldn't you? […] ANN (*You imbecile!*): No! I'd go to some clinic where they do that sort of things on the fly – or the fly-by-night – and I'd go in and I'd say « Hello, I'd like to have my breasts cut off, please, prophylactic, and all, and don't tell my hubby. » PETER (*A little embarrassed*) Do you think there are women do that? ANN (*Very matter of fact*) There are women do anything.*

L'échange devient une provocation qu'initie Ann sous forme d'un « jeu » qui va inclure Peter et que tous deux vont mener avec maestria, subtilité, brutalité, animalité aussi, qui va monter en puissance, affirmant la puissance du verbe dans leur duel exclusivement verbal, alternant provocation, accalmies et emportements, où chacun marque des « points », ajoute des touches, donne des coups de griffes, faisant mouche dans leurs reparties cinglantes. Jeu verbal qu'Ann ne lâchera pas jusqu'à ce qu'elle obtienne et soit ce qu'elle désire, du moins le temps du « jeu ».

Le sujet « déclencheur » de la discussion s'enrichit en trouvant une diversion dans l'amant dont aurait envie la mère d'Ann, mère qui semble sous-entendre son attraction pour une « femme », propos que conclut Ann en reprenant les mots de sa mère : « La vie n'est-elle pas étrange ? », aubaine pour Peter qui enchaîne et relance le sujet de la chirurgie prophylactique envisagée par Ann : « *Peter* : tout comme te faire trancher les seins[12]. »

Ann échappe à Peter, qui se sent exclu de cette conspiration féminine et ironise : « PETER : C'est ce qu'elle t'a dit qui t'a donné l'idée de ce truc pour les seins, dans son parler bizarre et alambiqué typiquement féminin […][13] ? » À cette remarque, Ann sort de ses gonds : « Qui *es*-tu[14] ? », mais tire avantage de la colère de Peter pour souligner que sans « seins » elle verrait peut-être ses chances diminuer s'il lui prenait l'envie d'avoir elle aussi un amant. Autodérision-provocation dont se saisit Peter pour « mordre » Ann au plus profond, âge et physique, rectifiant et confirmant la *probabilité* par une *affirmation* : « PETER : […] Pourquoi *ne pas* dire diminuer[15] ? » Plus qu'une riposte, c'est une blessure qu'inflige Peter à Ann qui tente d'accuser le coup en « gloussant » (ANN : (*Chuckles*. : « rire jaune »), coup auquel Peter se joint pour enrayer la gêne et maintenir l'idée de « jeu » et qui termine ce premier *round*. Les armes verbales sont ourdies, Peter, sorti de son repli, est pleinement présent.

Ces « extraits » de dialogues visent à souligner le rôle central, actif, du langage dans cet acte (souligné par la didascalie), ce sont ici des indications toujours brèves, impératives, imprimant le rythme, nécessaires à la conduite et au but de la pièce. Ce « tout » découvre, lie, expose et oppose les personnages, démontrant un rapport symétrique, soulignant leur usage du langage comme d'une arme dont ils ont une parfaite maîtrise. Ces échanges forment le lien et l'affrontement de Peter et Ann, assurant leur existence et interactivité en tant que couple dans le premier acte. Jeanette R. Malkin, dans un chapitre intitulé : « Wrestling with language: "head to head" », où elle fait référence à Albee pour *Who's Afraid of Virginia Woolf* et à Shepard pour *The Tooth of Crime*, souligne : « Dans les deux pièces, les relations se développent non *à travers* le langage mais *dans* le langage, et la maîtrise verbale, par le biais de la métaphore et de l'image théâtrale, équivaut à la prouesse

[12] *Ibid*., p. 23 : *ANN: Having them hacked off.*
[13] *Ibid*. : *PETER: […] – did her telling you lead you to your breast thing, in some weird, convoluted female way […]?*
[14] *Ibid*. : *ANN: […] Who <u>are</u> you?*
[15] *Ibid*. : *PETER: […] Why not <u>say</u> diminished?*

physique. Personnages et auteurs sont très conscients des mots qu'ils utilisent et les manient afin de gagner[16]. » Celle qui provoque ici, c'est Ann et son but est déjà suggéré dans sa référence choc à leur intimité et à leur vie sexuelle mises à mal par la mastectomie qu'elle envisage, à entendre autant comme une solution prophylactique que comme un effacement de sa féminité qu'elle ressent comme n'offrant plus d'intérêt dans son couple.

L'intimité du couple : Peter « ose » se dire

Nouvel épisode qu'ouvre Ann en faisant à nouveau référence à la nuit : « Les nuits *sont* étranges […]. Je te *regarde*, inconscient, perdu au monde […][17]. » Elle décrit Peter dans son sommeil qu'elle voit « paralysé », son sexe y compris. Indécis quant à son désir de continuer sur ce terrain perturbant, Peter cède à Ann et lui confie son souci, sa gêne : « PETER : Voilà… Je crois que ma circoncision s'en va »[18], provoquant quasi instantanément l'hilarité d'Ann.

Deuxième vague d'échanges, délicate et toujours en relation à l'intime, ici souci de Peter lié à la chirurgie qu'il a subie à sa naissance, sujet risqué car il sait qu'il s'offre en pâture à sa femme qui, elle, tout en s'accordant aux règles de leur duel, va devoir jouer finement pour ne pas perdre son but : sa/leur vie intime.

Peter, lui, a blessé Ann, il doit la « reconquérir » et pour cela lui confie ce qui le trouble encore plus que le problème de sa circoncision, son « pénis » : « […] Mon pénis à l'air de… rétrécir. *(Pause.)* Un peu. *(Pause.)* Pas beaucoup. *(Pause.)* Mais… un peu[19]. » Précision sur son souci, la privation de sa masculinité, vision d'une « castration », mais surprise pour Ann qui n'a rien remarqué et ne veut pas insister afin de ne pas briser le « rythme », et qui ne tente qu'une sobre empathie (« C'est trop triste[20]. ») et ne résiste pas à l'attractive dérision autour du sujet, joue sur les mots et le vocabulaire à double sens qu'emploie Peter qui, tout à son souci, décide de « […] garder un œil dessus », sommet pour Ann : (*Qui ne peut s'en empêcher.*) « C'est ce que je *ferais* ; je veux dire … *(chantonnant.)* "Le ravissement de tes glands…" »[21].

---

[16] Jeanette R. Walkin, *Verbal Violence in Contemporary Drama. From Handke to Shepard*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, chap. 5, « Wrestling with language: "head to head" », p. 162 : *[…] In both plays relationships are developed not through, but within language, and verbal mastery is equated – through metaphor and theatrical image – with physical prowess. Characters and authors are very conscious of the words they use, and they wield to win.*

[17] *Ibid*., p. 24 : *ANN (*Franche.*): […] The nights <u>are</u> strange – you asleep ; […] lost to the world […].*

[18] *Ibid*., p. 26 : *PETER: <u>Well</u>… I think my circumcision is going away. […]*

[19] *Ibid*., p. 29 : *PETER: My penis? My penis seems to be… retreating. (*Pause.*) A little. (*Pause.*) Not much. (*Pause.*) But… a little.*

[20] *Ibid*. : *ANN (*Considers it.*): That's so sad. […].*

[21] *Ibid*., p. 29 : *ANN (*Who can't help herself.*) I <u>would</u>; I mean… (*Musical.*) « The thrill of your glans… ».*

La sincérité de Peter annonce une sorte de « hors-jeu » où il s'emporte contre la « tradition » imposée de la circoncision, un abus sur son corps sans son autorisation. Ann s'empare de sa colère pour qu'il réintègre leur jeu et lui laisse imaginer, moqueuse et ironique, qu'attendre l'adolescence pour décider de cet acte serait tout simplement dément, idée que Peter boucle en affirmant « Qu'il y aurait beaucoup plus de non-circoncis en circulation », une idée contrecarrée instantanément par la réplique et le recadrage d'Ann : (*Réaliste.*) « Mais plus de cancer de l'utérus. PETER : Vraiment ? ANN (*acquiesce*) : Un peu. Qu'est-ce qui a amené le sujet, moi et mes seins[22] ? » Recentrage d'Ann qui se replace au cœur du débat.

Accalmie, puis relance de la joute par Ann qui aborde la « mutilation » en mentionnant l'excision pratiquée, elle, sur les adolescentes et sans leur avis, dans les pays d'Afrique afin « de prévenir l'infidélité » (« *It cuts down on the infidelity* », p. 35). Parallèle avec la circoncision et l'âge qu'elle poursuit en en soulignant la barbarie : « Ils attendent jusqu'à la puberté, je crois. […] C'est là qu'ils tranchent le clitoris. PETER : Stop *!* […] Même chose qu'enlever les seins. ANN : *Trancher*. PETER : Oui. ANN : Case départ ! PETER : Quoi ? ANN : Retour à la case départ[23]. » Ann sonne la fin du *round*.

Un flottement suit cette mise au point sur ces coutumes discutables et/ou barbares, Ann a dérivé du motif premier pour lequel elle voulait extraire Peter de sa lecture, mais conclut :

> ANN : Ça a quelque chose de fascinant, de jouer à faire semblant de faire quelque chose pour la première fois. *C'était* intéressant, mais je ne crois pas que ça nous a beaucoup *aidés*, aidé notre problème… notre dilemme[24].

Retour après « un grand détour », nécessité qui anticipe le propos de Jerry au deuxième acte : « Il est parfois nécessaire de s'éloigner, loin hors de sa route, pour revenir par le chemin le plus court[25]. » Justesse de l'aphorisme ici, qu'elle démontre lorsque, tout d'un coup, lui revient à l'esprit la raison de son besoin de « parler » avec Peter :

> ANN : […] Je sais que tu m'aimes […], mais pas *assez*, […] tu ne m'aimes pas comme j'en ai besoin […] ou que peut-être personne ne peut, ne peut

---

[22] *Ibid*., p. 31 : *PETER (*Shakes his head.*): There'd be a lot more uncircumcised guys around. ANN (Fact.): And a lot more cervical cancer. PETER: Really? ANN (Nods.): Some. What brought this on – me and myn breasts?*

[23] *Ibid*., p. 36 : *ANN: […] They wait – until puberty I think. |…] Then they do it – hack off the clitoris. PETER: Stop! […] So does cutting off the breasts. ANN: Hacking. PETER: Yes. ANN: Circle! PETER: Hm? ANN: Full circle.*

[24] *Ibid*., p. 38 : *ANN: Well, it had a kind of fascination – pretending to be doing something for the first time. That was interesting, but I don't think it helped much, helped our problem – our dilemma.*

[25] *Ibid*., p. 68 : *JERRY:* […] *Sometimes a person has to go a very long distance out of his way to come back a short distance correctly.*

> m'aimer comme j'ai besoin d'être aimée ; ou pire… que je crois mériter plus que j'en ai *besoin*, et qu'au plus profond je suis… *moins* que ce que je crois que je suis[26].

Longue circonlocution balbutiante d'Ann qui apprivoise les mots pour « parler son corps », au sens d'Hélène Cixous, et à laquelle Peter, pris de court, n'a qu'une niaise métaphore à lui opposer pour lui rappeler leur pacte et ses limites, son impossibilité à la satisfaire :

> PETER (*Impliqué, mais rationnel.*) : […] Je croyais que nous avions pris une décision, […] celle de faire un beau voyage sur un bateau sans danger, […] un peu de tangage, […], de légers nuages au loin, l'impression d'un voyage familier, […] un voyage agréable, d'un bout à l'autre. Et c'est bien ce que nous vivons… (*Léger doute.*) Non[27] ?

Ann ne perd pas de vue son désir, s'affirme et aborde leur vie sexuelle qui n'est à son goût pas assez « animale » : « Il y a des gens […] qui deviennent des animaux, des *étrangers*, avec rien de moins impur que le simple désir charnel de l'un pour l'autre. […] »[28] Ann qui continue en associant « amour », « haine », animalité : « […] Où est la… rage, l'… animal ? On est des animaux ! Pourquoi on ne se conduit pas comme ça… comme des bêtes ?! Est-ce qu'on ne s'aime pas un peu trop avec prudence ? […] Que nous sommes trop… civilisés ? Est-ce qu'on ne se *hait* jamais[29] ? »

Le sujet semble de taille pour Peter qui fait une « *pause, longue et triste* » mais qui finit par raconter dans le détail une aventure passée qui explique son comportement présent, trop « délicat », pas assez « animal » comme elle le souhaiterait. Peter se lance dans son récit embarrassant qu'infiltre aussitôt Ann, qui recrée la scène en parallèle, singeant la scène et l'amie dans son désir « animal », l'intégrant à leur « jeu » à l'insu de Peter, se faisant « lascive » au fil de la description de Peter qui demeure absent à ses propos et mimiques suggestives et obscènes, et parvient à la fin catastrophique et honteuse de sa performance sexuelle « animale » voulue et

---

[26] *Ibid*., p. 44 : *[…] I know you love me […] but not enough, […] you don't love me the way I need it […] or that maybe there's no one could do it, could love me as much as I need to be loved; or worse… that I think deserve more than I do, and that deep down I'm… less than I think I am.*

[27] *Ibid*., p. 45 : *[…] I thought we made a decision […] that what we wanted was a smooth voyage on a safe ship, a view of porpoises now and then, a gentle swell, bright clouds way off, a sense that it was a…familiar voyage, all the way through. And that's what we're having… (*Slight doubt*.) isn't it ?*

[28] *Ibid*., p. 47 : *ANN: […] There are people rise to that […] become animals, strangers, with nothing less than impure simple lust for one another. There are people do that.*

[29] *Ibid*., p. 48 : *ANN: […] But where's the… rage, the… animal? We're animals! Why don't we behave like that like beasts?! Is it we love each other too safely, maybe? […] That we're too … civilized. Don't we ever hate one another?*

provoquée par sa compagne : « PETER : Elle n'a jamais dit à personne qui j'étais. Elle était trop gênée, je pense. ANN : Ou trop gentille ? PETER : Quoi ? Oh oui, ou trop gentille. Donc j'ai toujours fait attention à ne jamais blesser personne, ne pas te blesser *toi* ; toi étant la seule depuis très longtemps maintenant. ANN : Merci[30]. »

Si Peter concède à Ann qu'« on est tous des animaux », le récit déroutant de Peter laisse Ann songeuse, qui ne démord pas de son manque « d'elle-même » : « C'est avec moi que je ressens ne pas être heureuse, pas entièrement. Et je ne sais jamais exactement quoi ; quelque chose… *autre*[31]. » Cet « autre » pour lequel elle trouve enfin les mots : « Finalement, c'est peut-être ce que je voulais, un peu… de désordre ici, un peu… de chaos[32]. »

Ann trouve là sa réponse pour réactiver son désir « animal » frustré et entraîner peu à peu Peter dans un « chaos » verbal foudroyant, sans limite, où ils « convolent » enlacés dans la folie des mots, défoulement que Peter vit comme « un tremblement de terre » (« *an earthquake* », p. 56) ou Ann comme une « tornade » (« *a tornado* », p. 56) qui dévaste tout autour d'eux : « PETER : Et j'irais à la fenêtre, et il arriverait ! Fonçant droit sur nous ! ANN : Et ce serait terrifiant et excitant, il nous balaierait tous, ferait trembler les volets, arracherait les peintures du mur…[33] ! »

L'escalade s'accroche à la coordination des « et » qui enlace leurs corps, reproduit l'excitation du jeu initié par Ann auquel Peter se joint avec autant de passion, tous les deux se livrant à une orgie jouissive destructrice et salvatrice, transgressant leur interdit « contractuel » et atteignant une fusion orgasmique paroxystique au terme de laquelle ils s'auto-dévorent : « PETER *(finalement.)* : Mais qui nous mangera ? ANN *(Pause.)* : On fait ça nous-mêmes. On se mange, tout entier. PETER (*Longue pause.*) : Gloups Gloups[34]. » Fusion anthropophage qui les comble et donne peut-être espoir à Ann, fusion qu'elle abandonne à regret – Ann qu'abandonne aussi Peter qui la quitte sous le choc et sans attendre pour aller « lire » au parc, n'entendant pas son avertissement : « Ne te fais pas avoir[35]. »

---

[30] *Ibid*., p. 52 : *PETER: And she never told anyone who I was. I guess she was too embarrassed. ANN: Or too nice? PETER: What? Oh, yes: or too nice. So… so I've been very careful never to hurt anyone – to hurt <u>you</u>; you being everyone for so long now. ANN: Thank you.*

[31] *Ibid*., p. 54 : *ANN: […] It's me I sense I'm not happy with – not entirely. And I never know exactly what it is; something… <u>other.</u>*

[32] *Ibid*., p. 55 : *ANN: Then that must be what I wanted – a little… disorder around here, a little… chaos.*

[33] *Ibid*., p. 56 : *PETER: And I'd go to the window, and there it was! Coming right at us! ANN: And it would be terrifying and exciting, and it would sweep us all away, shatter the windows, rip the pictures off the walls… !*

[34] *Ibid*., p. 57 : *PETER (*Finally.*): Who will eat us? ANN (*Pause.*): We do that ourselves. We eat ourselves – all up. PETER (*Long pause.*): Gobble gobble.*

[35] *Ibid*., p. 58 : *ANN: Don't take any wooden nickels.*

Retour à la solitude et à l'espoir de « redonner vie au langage »

Démonstration et découverte de la puissance du langage, de la capacité féminine ici, celle d'Ann à en user pour lui « redonner vie », pour « se connaître », affirmer sa présence, sa féminité et son désir de sortir Peter de son absence à elle. Marie-Claude Hubert, dans *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, fait référence à Adamov qui, « […] tout au long de sa vie, a médité sur le langage, torturé par la conscience douloureuse que le langage renvoie à sa solitude, à cette séparation qui le déchire. […]. Toutefois, Adamov est convaincu […] que l'étymologie permettra de retrouver le sens caché des mots, de redonner vie au langage[36]. » Étymologie qui est ici sa racine « animale », primitive, qui s'est amoindrie voire perdue dans le « façonnage » du sens au cours du temps, dont Ann fait elle-même la démonstration lorsqu'elle se réfère au « chaos » que le couple retrouve dans le « tremblement de terre » et la « tornade » qu'elle initie et que Peter rejoint, tous les deux en osmose dans leur tourbillon verbal. Retour à la magie de la langue et du langage, redécouverte de son pouvoir dans une félicité extatique le temps d'une libération, inscription d'Ann, de la femme, par et dans le langage, mais envoûtement aussi de Peter qui ne résiste pas à cette brève harmonisation insolite et sauvage de leur couple. Pourtant, la fuite soudaine de Peter ramène cette libération à son caractère allusif, éphémère – la fusion verbale en est le point final et non l'accroche qui les conduirait à l'acte d'amour, dans son aboutissement physique désinhibé, simplement humain, avec moins de « prudence », un peu d'« animalité » voire de « haine », comme le suggère Ann dans son retour à sa solitude.

Peter n'a de pouvoir que celui que lui octroie son créateur.

II. Acte II – « J'ai été au zoo »[37]

Introduction

Autre apostrophe, encore plus étonnante que le « Il faudrait qu'on parle » répété par Ann, s'adressant à Peter qui ne l'entendait pas. « J'ai été au zoo » résonne de la pleine vitalité ou voracité de Jerry qui s'abat soudainement sur Peter. Veut-il s'« entendre » dire qu'il est allé au zoo et en même temps « interpeller » Peter ? Les deux peut-être, mais, à ce stade, Peter ne peut qu'être surpris par cette irruption et annonce singulière, incompréhensible à son destinataire. Si le public connaît Peter, Jerry, lui, non : il le surprend seul et isolé, un individu absorbé par sa lecture. Le public saisit d'emblée l'ironie de la situation et anticipe une probable perturbation de la tranquillité de Peter. Albee joue ici avec un « hasard » planifié pour continuer à bousculer Peter, en l'offrant, telle une proie, à un intrus cette fois.

[36] Marie-Claude Hubert, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, Paris, Librairie José Corti, 1987, p. 181.
[37] Edward Albee, *At home At the Zoo*, *op. cit.*, p. 59.

L'incursion de Jerry dans le lieu de réclusion de Peter est l'amorce d'un moment décisif que Robert Abirached, dans *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, décrit en s'appuyant sur le théâtre « naturaliste » de Strindberg pour comprendre le fonctionnement de ses personnages :

> L'important, pour qui veut dégager la vérité d'un être […], c'est d'aller à la découverte du noyau premier de sa conscience et de déceler le moment crucial où son destin a pris le tournant décisif. Ce qui revient à dire que le théâtre exige de donner un commencement de formulation à ce qui est enfoui dans le silence et un commencement de figuration à ce qui se dissimule sous un magma informel […][38].

Cette « entrée » de Jerry est déjà un commencement de formulation, une annonce physique qui va faire de Peter, à ses dépens, le dépositaire inconscient du « magma informel » que Jerry va progressivement mettre en mots, le contraignant à l'écoute d'un vécu qui l'indiffère *a priori* mais qui sera pour le locuteur le vecteur de son sens, permettra la formulation de sa vision lucide de lui-même, presque déjà conscient de la « trace » qu'il laissera sur Peter.

Peter, dérangé dans sa suffisante absence

Pressé de sortir, de se remettre de son échange « étourdissant » avec sa femme, Peter a retrouvé sa « surdité » et n'a qu'un but : retrouver « son » banc de Central Park, isolé, dans un endroit où il pourra lire sans être dérangé, absent à tout, oublié. Paix retrouvée et rapidement interrompue par l'irruption d'un inconnu qui s'annonce à lui dans un énigmatique mais clair « J'ai été au zoo », que Peter n'entend pas et qui oblige l'inconnu à se répéter, ce dernier forçant le ton, marquant son agacement à devoir se répéter. Rappel de l'invite répétée par Ann au premier acte.

Peter, absorbé, poli, ne réagit pas à l'incursion de Jerry, n'oppose aucune résistance à cet inconnu qui, très rapidement, impose sa présence, enchaîne des questions auxquelles Peter répond sans enthousiasme, comme le mentionnent les didascalies : « *(Par réflexe.)* », « *(Peter a envie de le voir partir.* […]*)* », « *(Vaguement.)* », « *(Retourne à son livre.)* »[39]. Questions de plus en plus intrusives et personnelles, qui en font un interrogatoire quasi policier, brutal, auquel Peter consent dans l'espoir de se débarrasser au plus vite de l'importun.

… Ce qui n'arrive pas et se complique lorsque Peter lui demande : « Pourquoi restez-vous debout ? », qui peut aussi s'entendre comme : « Pourquoi restez-vous planté là ? », une invite à s'en aller que l'inconnu ignore, absorbé : « Je vais commencer par marcher et ensuite, peut-être que je m'assiérai. Dites, où est la

---

[38] Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, p. 205.

[39] Edward Albee, *At Home at the Zoo*, *op. cit*., p. 60-61 : *([…] by reflex.), ([…] (anxious to dismiss him) […])*, *(Vaguely.)*, *(He returns to his book.)*.

frontière entre classe bourgeoise-moyenne-moyenne-supérieure et classe pauvre-supérieure-moyenne[40] ? » L'incongruité de la question sur l'appartenance sociale soulignée dans sa ridicule classification socio-économique annonce insidieusement l'entrée dans le vif de l'échange alors que Jerry, qui ne s'est pas encore « présenté » à Peter, « […] *commence à arpenter la scène dans une lente mais croissante détermination et autorité, tout en maîtrisant son allure* […][41]. »

Jerry « crée » l'acte, le maîtrise au fil de sa détermination qui est d'aboutir à une fin qu'il semble avoir déjà planifiée. Dès que Peter est soumis, l'espace « théâtral » et verbal, sous son empire, lui appartient. Décontracté, il peut se présenter à Peter qui, lui, s'est déjà présenté : « J'avais oublié de vous demander. Je suis Jerry. » Peter, en confirmant sa « sociabilité », se soumet en même temps à Jerry.

À la façon du premier acte, le second enchaîne les scènes au cours desquelles Jerry, qui monopolise la parole, amplifie progressivement le sujet qui motive son intrusion. Tout comme Ann qui émerge de sa cuisine et « se poste » derrière Peter, Jerry, l'inconnu, « pénètre » et surprend aussi Peter dans son refuge. Aux « vagues » de dialogues à l'ampleur croissante du premier acte répondent des « paliers » qui assurent la mainmise de Jerry sur Peter, qui le font progresser dans son « plan » : il alterne les « tons », l'autorité et la fausse sympathie. Comme Ann, Jerry a une « mission » plus violente, un désir féroce qui exige de contraindre celui qu'il décrit comme « […] un homme adorable, […] possédé d'une innocence sincèrement enviable »[42], à l'écouter, à regarder en face un type d'humain issu d'une « classe sociale » qu'il ne croise jamais. Jerry emprisonne Peter, l'hypnotise et s'électrise dans les mots de sa non-vie, jusqu'au bout, « figuration » progressive de son « magma informel » qu'il met en mots et en acte.

Un hasard d'abord, Peter devient rapidement un choix pour Jerry : son installation à l'écart du « monde », son livre qui l'absorbe, sa courtoisie, ses goûts, sa « […] grande… ouverture d'esprit »[43], son niveau social, autant de traits qui sont le fossé qui sépare les deux hommes, qui fascinent et attisent la haine de Jerry dans son désir insatisfait de lui-même. Face à Peter, mondain, qui questionne Jerry sur son lieu d'habitation, Jerry élude toute réponse, maintient invariablement son cap, répond par une périphrase : « […] J'ai pris le métro jusqu'au village et j'ai marché jusqu'au zoo. C'est une de ces choses qu'on doit faire ; quelquefois, il faut s'éloigner très loin hors de sa route pour revenir correctement par le chemin le plus

[40] *Ibid*., p. 67 : *PETER: […] Why do you just stand there? JERRY: I'll start walking around in a little while, and maybe later I'll sit down. Say, what's the dividing line between upper-middle-middle-class and lower-upper-middle-class?*
[41] *Ibid*. : *(It's at this point that Jerry may begin to move about the stage with slowly increasing determination and authority, but pacing himself, so that the long speech about the dog comes at the high point of the arc.)*
[42] *Ibid*., p. 70 : *JERRY: You're a very sweet man, and you're possessed of a truly enviable innocence.*
[43] *Ibid*., p. 68 : *PETER: […] I have a considerable…catholicity of taste, if I may say so.*

court[44]. » L'aphorisme dont il a été fait usage précédemment est ici une profonde métaphore, incompréhensible pour Peter à ce stade, mais appui dont Jerry va faire la vibrante démonstration, trouvant existence et libération dans les mots du récit de sa vie grâce à la complicité insoupçonnée de Peter. Avec l'action du langage, il va construire son arme libératrice, dire son « non-sens » personnel, son inexistence humaine, et sortir Peter, à son insu, de son absence, de son « degré zéro » barthien, au terme d'une spirale mortelle pour l'un et peut-être rédemptrice pour l'autre.

Cynique et lucide Jerry face à l'impassibilité de Peter

Jerry se révèle l'extraordinaire conteur de son métaphorique « égarement », dont il doit « revenir par le chemin le plus court » pour atteindre son but : s'accomplir par l'entremise d'un auditeur « éteint ». Paradoxalement, Jerry a besoin de cette forme d'inexistence satisfaite de Peter pour se « mettre en route », en faire le spectateur de son récit qui va combler son désir de lui-même et de vie, capter son attention et le faire pénétrer par l'effrayante beauté et clarté de son expression dans son sordide quotidien. Il « raconte » en détail, sur une page et demie, à Jerry les quelques mètres carrés qui sont son lieu de vie, insérés dans un immeuble sordide et grouillant de vies et de misères, d'êtres humains qui tentent d'exister, à l'abri de leurs voisins, sans les voir, indifférents, ignorant leur regard, pour parvenir à « survivre », à protéger leurs intimités :

> Laisse-moi te raconter. Je suis locataire dans un immeuble de quatre étages en grès rouge entre Colombus Avenue et Central Park. J'habite au dernier étage, à l'arrière ; à l'ouest. Mon logement est d'une taille ridicule et un de mes murs est une cloison ; cette cloison sépare ma chambre d'un autre logement d'une taille tout aussi ridicule, j'en déduis que ces deux pièces autrefois n'en faisaient qu'une, pas nécessairement ridicule. La pièce derrière ma cloison est occupée par une reine noire qui a toujours sa porte ouverte ; enfin, pas toujours, mais *toujours* quand il s'épile ses sourcils, ce qu'il fait dans une concentration bouddhiste. Cette reine noire a les dents pourries, ce qui est rare, et porte un kimono japonais, ce qui est aussi assez rare ; et il porte ce kimono pour aller et venir aux chiottes dans le couloir, ce qui est assez fréquent. […] Il ne me pose pas de problème et n'amène jamais personne chez lui. La seule chose qu'il fait, c'est de s'épiler, porter son kimono et aller aux chiottes […][45].

---

[44] *Ibid.* : *JERRY: […] I took the subway down to the Village so I could walk all the way up Fifth Avenue to the zoo. It's one of those things a person has to do; sometimes a person has to go a very long way distance out of his way to come back a short distance correctly.*

[45] *Ibid.*, p. 69 : *JERRY: […] I'll tell you. I live a four-story brownstone rooming-house on the upper West Side between Columbus Avenue and Central Park West. I live on the top floor; rear; west. It's a laughably small room, and one of my walls is made of beaverboard; this beaverboard separates my room from another laughably small room, so I assume that the two rooms were once one room, a small room, but not necessarily laughable. The room*

Suit l'énumération de ses possessions : « J'ai des accessoires de toilette, un ouvre-boîte qui fonctionne avec une clef, […], un couteau, deux fourchettes, et deux cuillères, une petite et une grande […], deux cadres, vides tous les deux […] »[46], résumé d'une vie à l'état minimal, carcéral, vide de biens et de liens familiaux que suggèrent les cadres vides. Personnage oublié que son orientation homosexuelle, qu'il « épelle » pour Peter, marginalise encore plus ; ses tentatives amoureuses avec des femmes sont éphémères et complètent son « incompatibilité » avec la société, sa mise au rebut.

Peter symbolise l'« autre » société qui évolue en parallèle à celle de Jerry sans qu'elles ne se croisent jamais, ignorante de son non-droit à l'existence mais aussi de son impossible résignation à ne jamais assouvir son désir de « soi ». Le « Moi » est-il pour Jerry « un expédient dont, pratiquement, nous avons besoin pour mettre de l'ordre dans ce que nous nous représentons »[47] ? – selon la théorie d'Ernst Mach qu'il formule dans *L'analyse des sensations* qu'il oppose à l'« être » et à la « raison » de ses prédécesseurs philosophes, et avant Freud. Cet expédient, c'est l'« instinct » pour Jerry, que lui inspire l'« animal », d'où il va tirer son humaine sortie, avec la complicité du « civilisé » qu'est Peter qu'il va affranchir de ses codes sociaux.

Ainsi, Jerry enserre Peter dans sa toile verbale, voulant ressentir la « sensation » d'exister dans un récit dont il est la chair. Il s'offre à Peter, qui devient le spectateur/observateur d'un expressionisme insolite incarné dans les mots du récit de son expérience ; art vivant et sauvage, étranger à Peter ; métamorphose et élévation/effacement de Jerry par la narration d'un vécu qui l'exclut de la société humaine, complétant la didascalie mentionnée plus haut, tronquée par nécessité, qui demandait à Jerry de « commencer à marcher dans une détermination et une autorité croissante » : « […] mais tout en maîtrisant son allure, afin de faire coïncider son pic avec la longue histoire du chien[48]. »

---

beyond my beaverboard wall is occupied by a black queen who always keeps his door open, well, not always, but always when he's plucking his eyebrows, which he does with Buddhist concentration. This black queen has rotten teeth, which is rare, and he has a Japanese kimono, which is also pretty rare; and he wears his kimono to and from the john in the hall, which is pretty frequent. I mean, he goes to the john a lot. He never bothers me, and he never brings anyone up to his room. All he does is pluck his eyebrow, wear his kimono and go to the john. […]

[46] *Ibid*., p. 69-70 : *JERRY: […] What I do have, I have toilet articles, […] a can opener, one that works with a key, you know; a knife, two forks, and two spoons, one small, one large, […] two picture frames, both empty […].*

[47] Lionel Richard, « Le Moi souci primordial », *Le Magazine Littéraire* n° 345 (1996), p. 39. Référence à Ernst Mach, *L'analyse des sensations* (*Le Rapport du physique au psychique*), traduit de l'allemand par F. Eggers et J.-M. Monnoyer, Éd. Jacqueline Chambon, 1996.

[48] Edward Albee, *At Home at the Zoo*, *op. cit.*, p. 67 : *([…] but pacing himself, so that the long speech about the dog comes at the high point of the arc.)*

Jerry soumet Peter, comme le chien a soumis d'abord Jerry, et comme Jerry a soumis le chien ou, plutôt, a établi un « accord tacite » de respect mutuel avec lui. Jerry est remonté à la source animale, primaire et première de l'homme à laquelle il veut que Peter se confronte.

« Si tu ne peux t'entendre avec les gens, tu dois commencer quelque part. AVEC LES ANIMAUX »[49], figurer le « magma informel »

Jerry entame son « récit », celui de sa confrontation avec l'animal, un chien qu'il décrit ainsi : « monstre noir, à la tête surdimensionnée, de toutes petites oreilles, des yeux injectés, infectés peut-être, et des côtes saillantes sous la peau, […] un chien mal utilisé… toujours en érection, enfin une sorte […] et aussi une couleur grise, jaunasse, quand il montre ses crocs. […] Ce qu'il a fait quand il m'a vu pour la première fois… quand j'ai emménagé[50]. »

Pour accéder à son logement, Jerry doit passer la « barrière » de la gardienne de l'immeuble, d'abord, puis celle du chien, qui l'agresse et tente de le mordre chaque fois qu'il entre dans son immeuble. Jusqu'au jour où Jerry décide que, s'il ne veut pas aller vivre dans la rue, il doit trouver une solution : « D'abord, je tuerai le chien gentiment et si ça ne marche pas... je le tuerai tout court[51]. » Jerry entame donc son programme qui consiste à « offrir » au chien la viande de cinq hamburgers chaque soir lorsqu'il rentre chez lui. S'il semble rapidement déceler un sourire de la part du chien, celui-ci n'est pourtant pas conquis mais le laisse passer sans tenter de le mordre, ce qui encourage Jerry à poursuivre son expérience pour vaincre ce qu'il ressent comme une « antipathie » à son égard de la part du chien. Au terme des cinq jours, Jerry décide de réaliser son plan : tuer le chien. Mélangeant de la mort au rat à la viande, il l'offre au chien, qui « sourit » maintenant avant même de l'engloutir. Le chien survit, pour le plus grand plaisir de Jerry qui va pouvoir se livrer à une nouvelle expérience : « Je voulais que le chien vive pour voir quelle tournure allait prendre notre nouvelle relation[52]. » Ce qui ne tarda pas, car un soir en rentrant chez lui le chien l'attendait :

> Je me suis arrêté ; je l'ai regardé ; il m'a regardé. Je crois… Je crois que nous sommes restés longtemps comme ça… immobiles, statues de pierre… nous regardant l'un l'autre. […] Pendant ces vingt secondes ou ces deux

[49] *Ibid.*, p. 81 : *JERRY: […] if you can't deal with people, you have to make a start somewhere.*
[50] *Ibid.*, p. 76-77 : *JERRY: […] a black monster of a beast : an oversized head, tiny, tiny ears, and eyes…bloodshot, infected, maybe ; and a body you can see the ribs through the skin. […] it's certainly a misused one…almost always has an erection…of sorts. That's red too. […] there's a gray-yellow-white color too, when he bares his fangs. […] Which is what he did when he saw me for the first time… […]*
[51] *Ibid.*, p. 77 : *JERRY: […] First, I'll kill the dog with kindness, and if that doesn't work… I'll just kill him.*
[52] *Ibid.*, p. 80 : *JERRY: […] I wanted the dog to live so that I could see what our new relationship might come to.*

> heures où nous nous regardions dans les yeux, on a établi un contact. C'est ce que je voulais : j'aimais le chien à présent, et je voulais qu'il m'aime. J'avais essayé d'aimer, et j'avais essayé de tuer, et séparément ces actes avaient été des échecs. […] Chaque fois que le chien et moi nous nous voyons, on s'arrête où on est. On se regarde avec tristesse et suspicion et on feint l'indifférence. On se croise en toute sécurité ; on a une entente[53]…

Cet impressionnant récit de Jerry, qui couvre plus de trois pages, se heurte à la colère et surtout à l'incompréhension de Peter : « JE NE COMPRENDS PAS[54] ! » Il est inaccessible à cet exercice « inhumain » ou plutôt sa pathologique « surdité » relevée au premier acte le maintient enfermé dans son enclos moral et social. Peter, tout autant qu'au premier acte, est inaccessible aux autres, c'est un mort-vivant. Sa réaction sape Jerry au plus profond : « (*Furieux ; mais murmurant.*) Tu mens[55]. » L'amour et la haine conjugués, initiés par Jerry et assortis de sa complicité avec l'animal, ont abouti à leur entente ou plutôt au respect de l'un pour l'autre. Jerry veut que Peter « comprenne » et, pour cela, poursuit sa démonstration concrètement en le provoquant, en le soumettant à la loi « animale » du corps à corps pour être respecté et défendre ses possessions, même les plus ridicules, ici « son » banc dont il va peu à peu éjecter Peter pour s'en montrer le maître et affirmer sa suprématie « animale ». Peter, que Jerry commence à éjecter du banc, revendique son « droit » à ce banc, sa possession, mais perd progressivement le contrôle, fait fi de son formatage social, de « son ouverture d'esprit », alors que Jerry le bouscule et, en même temps, le provoque : « C'est probablement la première fois que tu es en face de quelque chose de plus éprouvant que de changer la litière des chats. Idiot ! N'as-tu pas idée, même la moindre, du besoin des gens[56] ? », dit-il, le provoquant jusqu'à l'empoignade fatale où Jerry s'empale volontairement sur le couteau qu'il a lancé à Peter pour se défendre.

Cet acte traumatisant peut-il faire comprendre à Peter ce qu'est la violence « animale » nécessaire à tous ceux qui veulent survivre dans le « zoo » humain où des « barreaux » sociaux et moraux séparent les êtres humains les uns des autres ?

---

[53] *Ibid*., p. 80-81 : *JERRY: […] I stopped; I looked at him; he looked at me... I think we stayed a long time that way… still, stone-statue… just looking at one another. […] But during that twenty seconds or two hours, that we looked into each other's face, we made contact: I love the dog now, and I wanted him to love me. I had tried to love, and I had tried to kill, and both had been unsuccessful by themselves. […] Whenever the dog and I see each other we both stop where we are. We regard each other with a mixture of sadness and suspicion, and then we feign indifference. We walk past each other safely; we have an understanding.*

[54] *Ibid*., p. 83 : *PETER: I DON'T UNDERSTAND!*

[55] *Ibid*. : *JERRY: (*furious ; but whispering.*) That's a lie.*

[56] *Ibid*., p. 91 : *JERRY: […] This is probably the first time in your life you've had anything more trying than changing your cat's toilet box. Stupid! Don't you have any idea, not even the slightest, what other people need?*

Des êtres humains séparés et enfermés dans des catégories/cages sociales hiérarchisées, le « zoo » de la société humaine :

> […] J'ai été au zoo pour comprendre comment les gens vivent avec les animaux, et la façon dont les animaux vivent les uns avec les autres et les gens aussi. Probablement pas un bon test, puisque tout le monde est séparé par des barreaux, et surtout les animaux les uns des autres et les humains des animaux. Mais c'est un zoo, c'est comme ça[57].

« Test » qu'il réplique « en vrai » pour révéler la violence consubstantielle à l'être humain capable de devenir animal pour la plus futile des raisons comme la revendication de la plus ridicule des possessions. Un animal qui doit être séparé des autres animaux.

Conclusion

L'absorption de Peter dans son travail de lecture l'isole des autres et de lui-même, une façon de ne plus être confronté à la vie, une façon de ne pas s'impliquer et de se protéger du désir parfois ravageur des autres. Peter révèle à Ann ses expériences les plus intimes et marquantes, en relation avec son corps, un droit des autres sur l'intégrité de son corps, d'abord, et son incapacité à le dominer ensuite dans un rapport sexuel où, encouragé par sa partenaire, il découvre et laisse sa nature « animale » s'exprimer sans retenue dans un comportement qui le marque à tout jamais. Expérience qui a éteint l'« animal » en lui, toute attitude qui pourrait porter préjudice à un autre. D'où son repli sur lui, son absence aux autres, à la société, façon de se protéger de toute atteinte extérieure et de lui-même, d'où sa surdité à son entourage, son atonie qui provoque la révolte de sa femme, délaissée et frustrée dans sa féminité et ensuite celle de Jerry qui l'« emprisonne » et le sonde pour le provoquer, le faire sortir de ses gonds et y parvenir dramatiquement.

Une « querelle enfantine » va compléter l'« histoire du chien » et conclure la « visite au zoo », ultime façon pour Jerry de forcer Peter à ouvrir les yeux sur les autres et qu'il met en scène au moyen du banc sur lequel tous les deux sont assis : « […] tous les animaux sont là, et tous les gens sont là, et c'est dimanche et tous les enfants sont là[58]. », un recours à la coordination du « et », ici encore, pour signaler et créer un tourbillon qui enchaîne animaux sauvages, gardiens, adultes et enfants

[57] *Ibid*., p. 86 : *JERRY*: *[…] I went to the zoo to find out more about the way people exist with animals, and the way animals exist with each other, and with people too. It probably wasn't a fair test, what with everyone separated by bars from everyone else, the animal for the most part from each other, and the people from the animals. But it's a zoo, that's the way it is.*

[58] *Ibid.* : *JERRY: Well, all the animals are there, and all the people are there, and it's Sunday, and all the children are there.*

les uns aux autres, décrire la promiscuité et l'euphorie, mais aussi y déceler le caractère étouffant que cette concentration d'animaux et d'humains en « surpopulation » provoque mais que les « barreaux » séparent. Jerry, qui raconte sa visite au zoo, assis à côté de Peter, mime la dangerosité de cette promiscuité en « jouant » d'abord à pousser Peter pour avoir plus de place sur son banc, le déstabilise en le « chatouillant », provoquant le rire puis la peur et l'exaspération lorsque, férocement, il l'éjecte du banc, faisant enfin surgir l'animal en lui.

Jerry parvient à faire renouer Peter avec son archaïque ascendance animale. Le « test » infaillible de Jerry déclenche le réflexe de défense « animal » de Peter et en fait son complice et involontaire assassin.

Avec les mots de ses histoires, Jerry a tenté d'alerter Peter sur l'insupportable de la marginalisation, en monopolisant la parole dans ses longs monologues, il a pris Peter en otage, et l'a contraint à la longue écoute de sa désespérance : « […] les monologues se font l'écho du désespoir du personnage, en proie à sa solitude. […]. » Ils sont le « […] mode d'expression d'une solitude extrême qui, bien souvent, conduit le personnage à la mort […] »[59]. Jerry, à ce stade, n'est plus accessible au dialogue : s'il a compris le sens du pacte avec l'animal, il sait sa supériorité sur l'animal mais il est conscient, par-dessus tout, qu'il est défait d'humanité sans le regard et le respect de cette humanité qui le rejette.

Jerry se retire de la société qui le rend indésirable à lui-même. C'est un « rejeté » atypique, un philosophe contraint de l'être, doublé surtout d'un talentueux artiste, créant et signant de son sang son œuvre sur sa vie « empêchée ». Jerry abandonne la lutte et se replie dans la mort. Il remercie Peter qu'il a soumis et utilisé pour sa propre fin : « Peter, merci […]. Je suis venu à toi et tu m'as réconforté. Cher Peter[60]. » Ce fondement de la foi « chrétienne » entrant en résonance ironique avec celui que les siens ont trahi et abandonné.

L'image finale montre Peter perdu, quittant le parc sur l'ordre de Jerry, après avoir tout « nettoyé » derrière lui, suivant ses consignes, afin de ne laisser derrière lui « qu' » un corps, celui d'un « sans domicile fixe » dont personne ne s'inquiétera.

Dans cette nouvelle pièce, Ann ouvre ce qui est maintenant le premier acte, donnant une force et une vision nouvelle à la pièce dans ce qui devient un parallèle insolite et complémentaire. Ann débusque Peter et tente de le rendre à lui-même en partageant ses inhibitions. Ann est inattendue et affirmée, un bel aboutissement du personnage féminin de l'œuvre d'Albee. Ann révèle Peter et lui donne vie en le provoquant. En besoin d'une « animalité » que Peter ne peut satisfaire, c'est dans la puissance des mots qui autorisent l'imaginaire à vagabonder et à se créer qu'elle satisfait son besoin de « chaos », de transgression d'un quotidien établi et routinier,

[59] Marie-Claude Hubert, *op. cit.*, p. 181.
[60] Edward Albee, *At Home at the Zoo*, *op. cit.*, p. 94 : *JERRY: Peter, thank you […]. I came unto you and you have comforted me. Dear Peter.*

la révélant à elle-même dans une furie-euphorie verbale qui lui donne l'illusion, l'espace d'un court instant, d'assouvissement de son désir d'« elle ».

La fable absurde de *The Zoo Story* trouve son préliminaire dans *Homelife*, formant son tout dans *At Home at the Zoo*, comme refermant la boucle de l'œuvre où la femme s'est fait une place.

Peter a dorénavant un ancrage, le public le connaît et Jerry seul va le découvrir. Mais, tout comme au premier acte, sur Peter sont encore braqués les projecteurs à l'ouverture du second acte, réplique inquiétante qui semble le placer une nouvelle fois en position de cible.

Cette version « augmentée » de la pièce d'Albee concentre les sujets qu'il développe dans son œuvre, ciblant le couple dans lequel s'inscrit l'absence sous toutes ses formes : solitude, incommunication…

Claude VILARS
Docteure en Études anglo-américaines

CONFIGURATION DE L'« ABSENCE » DANS *SUICIDE IN B-FLAT* DE SAM SHEPARD

> « Je suis le démon qu'ils ont inventé ! Tout ce à quoi ils ont toujours aspiré. Le cauchemar d'une nation ! […] »[1]

La musique importe beaucoup dans le théâtre de Shepard, comme le montrent *Melodrama Play*, jouée au Café La Mama en 1967, *The Mad Dog Blues*, *Cowboy Mouth*, *Back Bog Beast Bait*, produites à New York en 1971. Cet intérêt est confirmé par le « rôle » – et c'est un enjeu central – qu'il lui octroie dans *The Tooth of Crime*, créée à Londres en 1972. La musique constitue donc un « cycle » et un regard sur les sujets qui le touchent et l'inspirent et, en juillet 1976, l'explosive et satirique *Angel City* est montée au Magic Theatre de San Francisco, la be-bop-free jazz *Suicide in B-flat* en octobre au Yale Repertory Theatre de New Haven dans le Connecticut, et en octobre l'opératique *The Sad Lament of Pecos Bill on the Eve of Killing his Wife* au Bay Area Festival de San Francisco, dont il est l'invité.

Ces trois pièces intègrent la musique qui joue un rôle et constitue un enjeu autour du rythme présent et reproduit par la langue qui contient l'« histoire », comme le définit C.W.E. Bigsby au sujet des personnages de *Suicide* : « L'intrigue de leur vie consiste en leur tentative de comprendre l'intrigue de l'histoire dans laquelle ils sont contenus[2]. » L'« histoire » importe donc aussi.

La pièce et sa présentation

L'intrigue de « Suicide in B-Flat »

Une déflagration ouvre la pièce et au milieu de la scène, sur le sol, une silhouette vide peinte en blanc occupe l'espace. Deux enquêteurs, Pablo et Louis, entrent précipitamment pour commencer leur enquête sur la mort et/ou la disparition d'un musicien dont il ne reste que la silhouette. Bien que très investis dans leur mission, l'étrangeté et l'atmosphère du lieu les perturbent : apparaissent Petrone, un saxophoniste, puis Laureen, contrebassiste, qui affirment être venus attendre

[1] Sam Shepard, *Seduced*, in: Sam Shepard, *Fool for Love and Other Plays*, N.Y., Bantam Books, 1984, p. 275 : HENRY: « I'm the demon they invented! Everything they ever aspired to. The nightmare of a nation! »

[2] C.W.E. Bigsby, *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama, 3, Beyond Broadway*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 242 : « […] The plot of their lives consists of their attempt to understand the plot of the story in which they are contained. […] »

Niles pour répéter avec lui et assurent aux enquêteurs que Niles est vivant. Sur la scène initiale se greffe une deuxième scène, ou pièce dans la pièce, dans laquelle Niles, le musicien, apparaît avec son amie Paullette, apportant des éléments cruciaux aux enquêteurs pour boucler leur enquête. La pièce évolue au rythme de l'alternance des échanges et des solos-riffs des personnages pour aboutir à une solution satisfaisante pour les enquêteurs, qui mettent un point final à leur enquête.

Les personnages de « Suicide in B-Flat »

Ils ont jailli de l'imaginaire de leur auteur, se sont imposés à lui, comme Shepard le dit de ses personnages. Si l'imagination est encadrée, le langage – dans les dialogues et les « solos », ici « riffs » –, explose, se pose en maître, ingrédient premier de l'expression de la spontanéité et de l'évasion et/ou, ici, de l'emprise :

> La structure de toute forme d'art implique immédiatement des limites. Je suis en train de rétrécir mon champ de vision. J'accepte de travailler à l'intérieur de certaines frontières. Je dois donc être très attentif à la définition de ces limites lorsque je me lance. Le langage semble alors le seul ingrédient dans cette conception qui contienne le potentiel de faire des sauts dans l'inconnu. […] Le langage est toujours là, qui plane […][3].

C'est une scène balisée et un langage affranchi où les personnages puisent leur essence, leur « langue », où s'inscrivent leur espace mental et leur identité. Pablo et Louis, enquêteurs solidement « formatés », sont pourtant soumis au pouvoir du lieu : le piano et ses inflexions, Petrone et son saxophone muet, Laureen qui joue des notes au hasard sur sa contrebasse expriment l'absence du musicien « disparu ». La vitalité de la pièce tient à la « partition » concertante autant que déconcertante que jouent les deux enquêteurs confrontés à la tournure absurde de leur enquête qui les confronte à un domaine artistique abscons. La quête métaphysique s'inscrit dans la trame de ce divertissement scénique où la littéralité à la fois picturale et figurative s'impose, la forme jouant avec le fond, brouillant artistiquement et surréalistiquement le sens.

La lecture et l'analyse de la pièce peuvent-elles supplanter sa représentation sur scène ?

« Shepard ne se lit pas facilement comme littérature, ne fait pas de l'action dramatique le véhicule d'un message, cela est dû au fait que ses textes sont d'abord

[3] Sam Shepard, « Language, Visualization and the Inner Library », in: Bonnie Marranca (éd.), *American Dreams. The Imagination of Sam Shepard*, N.Y., PAJ Publications, 1984, p. 216 : « The structure of any art immediately implies limitation. I'm narrowing down my field of vision. I'm agreeing to work within certain boundaries. So I have to be very careful how those boundaries are defined at the outset. Language, then, seems to be the only ingredients in this plan that retains the potential of making leaps into the unknown. […] language is always hovering right there […]. »

performatifs avant d'être des textes littéraires. Les pièces de Shepard sur papier […] sont donc inachevées […][4]. »

Surréaliste, expressionniste, postmoderne, ces qualificatifs conviennent au déroulement de la performance théâtrale, qui repose sur des échanges verbaux décalés et l'intégration de deux espaces mimétiques qui permet l'interaction des espaces de jeu.

Quant aux personnages, ils « volent sur leurs propres mots »[5], selon les termes du critique Jack Gelber qui voit en Shepard un chaman : « Le Chaman du Nouveau Monde »[6], alors qu'il ouvre à ses personnages un espace de vision/représentation d'eux-mêmes qu'ils ne soupçonnaient pas, les confrontant à un pouvoir totémique de l'œuvre, Shepard ne cache pas non plus son intérêt pour la spontanéité picturale de Jackson Pollock et pour l'improvisation avec les mots (jazz-sketching with words) dont se réclamait Jack Kerouac, une technique empruntée au surréalisme. La pièce comporte aussi un caractère pictural que l'on trouve dans la « figuration postmoderne », dans le sens où elle parodie-déconstruit les modèles ou références : des caricatures d'enquêteurs en quête d'un génie introuvable, passant d'une reconstitution à l'autre d'un crime supposé.

La musique s'entremêle, complice, à l'intrigue

Langage et musique s'interpénètrent, s'accordent pour ne faire qu'un avec le rythme et les humeurs/ tons de la pièce. Le développement de celle-ci s'accorde au rythme du jazz et plus particulièrement du *be-bop* émergent des années 40 qui a donné sa place à l'improvisation et se mêlant ici aux harmoniques déroutantes d'un free-jazz qui altère le « jeu » et auxquelles Pablo fait référence en parlant de Niles et de son suicide : « J'ai le sentiment qu'il était sous l'influence d'harmoniques macabres[7]. » Le musicien disparu et sa musique habitent et hantent la scène, s'intègrent à l'enquête, mêlant deux actions sur un même espace de jeu. S'y combine une ironie parfois comique frisant l'hallucinatoire où se terre peut-être l'enjeu, mais aussi l'art de l'écrivain qui échoue à tout saisir : « Les mots, au mieux, nous offrent un aperçu de la totalité de l'expérience du sens, mais quelle part de cette totalité suis-je capable de m'approprier quand je la pénètre pour me mettre à

---

[4] Laura J. Graham, *Sam Shepard, Theme, Image and the Director*, American University Studies, N.Y., Peter Lang Publishing, Inc., Theatre Arts, vol. 19, 1995, p. 175 : « Sam Shepard's dramas do not always read well as literature, do not always clearly demonstrate dramatic action (let alone dialogue) as the vehicle of the message, and this is due to the fact that they are primarily performative texts […] and only secondarily literary texts. Shepard's plays on paper […] are necessarily unfinished […]. »

[5] Jack Gelber, « The Playwright as Shaman », in: *American Dreams. The Imagination of Sam Shepard*, *op. cit.*, p. 46 : « […] Many of the characters are […] flying on their own words. […] »

[6] *Ibid.* : « […] a New World Shaman […] ».

[7] Sam Shepard, *Suicide in B-Flat*, *op. cit*., p. 203 : PABLO : « […] I have the feeling he was under the influence of macabre overtones. »

écrire[8] ? » Les mises en scène elles-mêmes ont-elles capacité à relayer cette « expérience du sens » ?

Deux mises en scène sont mentionnées par Carol Rosen, dont la première que le critique, Jack Kroll, décrit en 1976 « […] comme quelque chose ressemblant à un morceau de jazz free-form d'Ornette Coleman sur un texte de Wittgenstein traduit par Abbott et Costello. » (Ces deux derniers personnages étant un duo de comiques très populaire dans les années cinquante-soixante aux USA). Cette vision souligne le décalage entre les enquêteurs en quête d'un « sens » et le musicien, « artiste » en confrontation permanente avec la création, en butte avec la tradition et indifférent au sens.

Carol Rosen considère la reprise à La Mama (NY) en 1984 comme « […] plus en rapport avec l'enjeu de la musique comme cœur de la pièce. […] Max Roach, batteur renommé, compositeur, et un des pionniers du be-bop, fut sollicité pour écrire une partition pour quatre musiciens afin d'aider à incorporer au jeu des acteurs une qualité musicale abstraite. Selon Ferencz (le metteur en scène cité par John Pareles et que reprend Carol Rosen, C. V.) : "La musique est là, fait partie de la chimie, du fondement de la pièce. La pièce projette des réverbérations, et ses images créent des résonnances. […]" »[9]

Ces références soulignent les choix des metteurs en scène dans leurs visions/compréhensions du sens du texte comme performance théâtrale. La première, qui s'en tient au texte et aux didascalies, invite le spectateur à participer à la création d'un sens, en saisissant ce qu'il peut ou ressent, proche en cela du dilemme de Shepard cité plus haut. La seconde, dans son « adaptation », instruit ou oriente le spectateur par le décodage qu'apporte la musique de Roach, qui soutient le déroulement de la pièce en mêlant la musique à la langue. Si les deux versions préservent l'intention de Shepard de créer un lien entre la scène et la salle, la deuxième, augmentée de la musique de Roach, estompe en grande partie l'opacité du texte.

Juxtaposition-superposition de deux espaces de « jeu »

Une scène unique pour déployer, superposer, faire s'entrecroiser deux espaces performatifs

[8] Sam Shepard, « Language, Visualization and the Inner Library », *op. cit.*, p. 216 : « Words, at best, can only give a partial glimpse into the total world of sensate experience, but how much of that total world am I letting myself in for when I approach writing? »

[9] Carol Rosen, *Sam Shepard: A « Poetic Rodeo »*, N.Y., Palgrave Macmillan, 2004, p. 105 : « One critic (Jack Kroll, "High Pressure Jazz", Newsweek, 8 Nov 1976) described the 1976 Yale production of *Suicide in B-Flat* as something like "a free-form jazz opus by Ornette Coleman to a text by Wittgenstein translated by Abbot and Costello". […] Max Roach, the renowned jazz drummer, composer, and one of the pioneers of be-bop, was called in to write a score for four jazz musicians and to help incorporate an abstract musical quality into the acting, too. As Ferencz saw it: "Music's there, it's part of the chemistry, the make up of the piece. The play sends out reverberations, and its images create resonances." »

Une didascalie très précise dessine la scène et profile l'intrigue :

> Une scène légèrement en pente. Une paroi de mousseline blanche unie figure le mur du fond. Elle ne couvre pas toute la largeur de la scène et laisse un espace vide de chaque côté. Il n'y a pas de murs latéraux. Pile au centre et presque collé à la paroi un piano droit. Devant et à gauche de la scène un fauteuil avec en retrait un pied de lampe en cuivre et son abat-jour. […]. Aucun autre objet sur scène. Le sol est neutre et vide. La scène est entièrement visible des spectateurs alors qu'ils pénètrent dans le théâtre. Au milieu du sol est dessinée à la peinture blanche la silhouette d'un corps étalé dans une étrange position […][10].

Avec le piano placé en plein centre, Shepard insiste sur la présence de la musique comme « personnage », la scène de *Suicide* n'étant meublée que d'indispensables objets sans valeur, ce qui souligne le désintérêt de l'artiste pour son intérieur et/ou son peu de moyens (comme l'interpréteront les enquêteurs). La « Mystérieuse Ouverture », son sous-titre, voit surgir un pianiste qui, s'installant au piano, garde les mains en suspension au-dessus du clavier, prêt à accompagner l'action et à la soutenir, clin d'œil aux accompagnateurs des films muets en charge du suspense. Après le coup de feu débarquent les enquêteurs Pablo et Louis, qui découvrent la silhouette vide. La scène plongée dans l'ombre, le temps du coup de feu, retrouve sa lumière. Le pianiste accompagne l'enquête qui commence, il « soutiendra » le déroulement de la pièce.

Le chef et son associé représentent des caricatures d'enquêteurs ou des personnages clownesques que les critiques, Stephen Bottoms entre autres, comparent volontiers à « […] une variation Chandleresque sur le penchant de Shepard pour les duos de Laurel et Hardy », avec l'excuse tout de même « […] qu'ils ne sont pas aidés par le fait qu'ils n'ont aucune preuve évidente pour avancer : le corps n'a ni empreintes digitales ni visage […][11]. » C'est la parodie/le prétexte d'une enquête qui piétine sur des suppositions et tentatives de reconstitutions et qui échappe rapidement à tout réalisme quand, soudainement, Louis est alerté par le sentiment d'une « présence » qui envahit l'espace et l'amène à formuler à plusieurs reprises

[10] Sam Shepard, *Suicide in B-Flat*, *op. cit.*, p. 193 : « Slightly raked stage. A plain white muslin flat represents the upstage wall. It does not run the full width of the stage but leaves empty space on either side of it. There are no side walls. Dead center stage, almost flush with the flat, is a black upright piano. […] Downstage left is a stuffed armchair with a brass floor lamp set to the upstage side of it. These are the only objects on stage. The floor of the stage is not painted but left bare. The entire set is visible to the audience as they come in. In the center of the floor, the outline of a man's body sprawled out in an awkward position of death is painted in white […]. »

[11] Stephen Bottoms, *The Theatre of Sam Shepard, States of Crisis*, Cambridge, Cambridge University Press 1998, p. 130 : « […] a Chandleresque variation on Shepard's penchant for Laurel and Hardy duos. Yet they are not helped by the fact that they have no firm evidence ("no references") to go on at all: the body even lacks fingerprints and a face. »

qu'il a « des doutes » fondés sur une « théorie » : Louis est coupé de Pablo qui l'interpelle aussi et qui s'enflamme de son côté dans une théorie complotiste « pleine à craquer de potentiel juteux […][12]. » Louis et Pablo sont déjà hors d'atteinte, possédés individuellement par « leur » théorie. Louis propose à Pablo d'écouter sa théorie et, sans attendre sa réponse, est happé par les mots et le rythme de son solo qui prend possession de lui, cependant que : « Le pianiste commence à jouer, accompagnant le monologue de Louis. Pablo demeure concentré sur ses dossiers, n'écoutant Louis qu'à moitié[13]. » Louis :

> Un garçon entend un son. Il entend le son avant qu'il ait un nom. Il entend un gargouillement, un martèlement sous-marin. Il entend un océan de sang nageant autour de lui. À travers ses veines. À travers sa mère. Il pénètre dans la lumière du jour. Il est choqué d'avoir une voix. Il trouve sa voix et crie. Il l'entend crier comme si elle lui parvenait d'un temps ancien. Comme si elle appartenait à un autre corps. […] Puis un jour il entend ce qu'ils appellent musique. Il entend ce qu'ils appellent « musique » de la même façon qu'il entend ce qu'ils appellent « bruit ». […] La musique comme une extension du son. Une organisation. Une autre façon de le dire. […] Il est déçu et exalté à la fois. Exalté car il voit une ouverture. Une aventure. Un chemin dedans. […] Il invente des nouvelles formes d'accords et de gammes. Des nouveaux noms pour les notes. Sa musique envahit le pays. Puis un jour il disparaît. Comme ça. Il part. Pas mort. Parti tout simplement. |…] Puis on trouve son corps mais sa figure est éclatée. On vérifie ses empreintes qui correspondent parfaitement. Ses empreintes uniques. L'affaire est close[14].

Louis est sous l'emprise du lieu, paniqué, entendant même le cri d'une femme que l'on torture, attitude que moque Pablo qui refuse de céder à son injonction.

---

[12] Sam Shepard, *Suicide in B-Flat*, *op. cit.*, p. 196 : PABLO : « It's choked full of juicy potential criminal action […]. »

[13] *Ibid.* : « (PIANO PLAYER *begins to play, accompanying Louis as he speaks. Pablo keeps going through his papers, half listening to Louis.*)

[14] *Ibid.*, p. 196-197 : LOUIS (*piano behind*) : « A boy hears a sound. He hears sound before he has a name. He hears gurgling, pounding underwater. He hears an ocean of blood swimming around him. Through his veins. Through his mother. He breaks into the light of day. He's shocked that he has a voice. He finds his voice and screams. He hears it screaming as though coming down through ancient time. Like it belonged to another body. […] Then one day he hears what they call music. He hears what they call "music" in the same way he hears what they call "noise". Music as an extension of sound. An organization. Another way of putting it. […] He is disappointed and exhilarated at the same time. Exhilarated because he sees an opening. An adventure. A way inside. […] He invents totally new chord progressions and scales. New names for notes. […] His music is sweeping the country. And then one day he disappears. Just like that. He goes. Not dead. Just gone. […] Then his body is found. His body is found but his face is blown off. His fingerprints are tested and they check out completely. His one-of-a-kind fingerprints. The case is closed. »

LOUIS : « Il faut partir d'ici. C'est pire que ce que j'imaginais[15]. » Petrone avec son saxophone fait son entrée, interrogé par Pablo il reste impassible et concentré sur son instrument qu'il porte à sa bouche, n'en sortant aucun son, le seul son étant celui des clefs qu'il tapote rythmiquement, inaudible musique et étrange ambiance qui instillent pourtant en Pablo une idée sur la disparition de Niles :

> J'ai la forte impression qu'il ne s'est pas suicidé. J'ai l'impression qu'il était sous l'influence d'harmoniques macabres. Une victime d'événements odieux qui l'ont précipité dans sa chute[16].

Pablo est à son tour possédé par des « sonorités » qui lui offrent une compréhension insoupçonnée du suicide possible de Niles. Louis fait chorus, se joint à Pablo et au musicien, armé d'un couteau et mimant le suicide du musicien. Pablo et Petrone l'ignorent, chacun absorbé dans sa vision et isolé dans son jeu. Pablo, envoûté, se lance alors dans son solo-riff sur la « folie » de Niles, poursuivant le récit amorcé par Louis, faisant de Niles un corps possédé :

> […] Sa musique le rendait fou. Ses improvisations duraient des jours et des jours. […] Il ne savait plus parler et ne prononçait que des bruits à hauteur variable. Il se mouvait au ralenti car le choc du mouvement vif était trop fort pour ses oreilles. Il commença à avoir la certitude d'être possédé. Non comme par magie mais par son propre don. Sa propre voracité de son s'est faite démon. Un autre corps en lui ruait sans prévenir. A pris possession de lui et l'a détruit. […][17] »

Louis, prisonnier de son rôle, s'écroule épuisé, mais demeure sous emprise et se met à ramper pour tenter d'attraper son couteau qui lui a échappé des mains, impuissant et toujours ignoré des autres. Les enquêteurs, qui ont pénétré un univers irrationnel, se retrouvent dans une « autre dimension », soumis au lieu et à Petrone et à son instrument muet, incarnant simplement la musique. Si leur rationalité reste inopérante et vaine, ils demeurent concentrés sur leur enquête, opérant en droite ligne avec leur formation universitaire qui, ils l'avouent, leur a coûté cher, mais

---

[15] *Ibid*., p. 202 : LOUIS (*under his breath*) : « We've got to get out of here. This is worse than I expected. »

[16] *Ibid*., p. 203 : PABLO : « I have a strong inclination that he didn't kill himself. I have the feeling he was under the influence of macabre overtones. A victim of odious events that spiraled toward his eventual downfall. »

[17] *Ibid*. : PABLO : « […] His music was driving him mad. His improvisations were lasting for days on end. […] He forgot how to speak and only uttered noises of varying pitch. His gestures were all in slow motion as the shock of fast movement was too loud for his ears. He began to feel certain that he was possessed. Not as if by magic but by his own gift. His own voracious hunger for sound became like a demon. Another body within him that lashed out without warning […] ».

qu'ils tiennent à honorer, en espérant même un avancement. Ils questionnent et s'investissent, se fondent à l'insensé de la situation, étoffent leur enquête.

Pablo, se reprenant, interroge Petrone sur son statut de musicien : « Vous prétendez être un des musiciens de Niles. Je n'ai pas encore entendu un son sortir de votre corne[18]. » ; ce à quoi Petrone répond de façon quelque peu méprisante : « il faut du temps pour se faire l'oreille à la fréquence dans laquelle nous jouons. Elle est extrêmement haute. Même les chiens ne peuvent pas l'entendre. C'est pour ça que Niles a du mal à la vendre[19]. »

Le « Je vois » (« I see ») de Pablo, qui justement « ne voit pas », balaye le propos de Petrone. Dominé par la rationalité de son rôle d'enquêteur, la recherche musicale n'est pour lui que supercherie ou ésotérisme fumeux et subversif. Naît pourtant en lui un sentiment de confusion, qu'il contrecarre dans une reprise en main traduite par un accès de fidélité patriotique et morale où il invective Petrone sur l'improvisation qui met en péril la tradition jusqu'à « […] Mettre sous nos yeux notre culture à la poubelle ! Déformer les fondations mêmes de nos chères valeurs ! […] Changer la forme de la moralité américaine[20]. »

Cependant que Louis est toujours au sol et rampe alors que Laureen fait son entrée, « vêtue d'un peignoir et faisant rouler sa contrebasse acoustique devant elle. […] Dès son entrée elle crie sur une note aiguë et soutient son cri jusqu'à ce qu'elle parvienne au centre de la scène. […] Elle se saisit de son archet et commence à jouer des notes au hasard[21]. »

Le cri insoutenable de Laureen annonce autant sa colère qu'une irrépressible volonté de ne pas céder à la menace déstabilisante que l'art, force irrépressible, provoque. Elle s'en prend à la stupidité de Louis, enfermé dans son mime reptilien, figé dans son impossible évolution, incapable de « se mettre debout », et elle se montre tout aussi indifférente à Pablo qui persiste à l'« encercler » et à prendre des notes.

> LAUREEN (*qui continue de jouer*) : […] On en a fini avec cette époque. On a besoin de nouveauté. Pas besoin de remords. Il ne sert à rien[22]. », puis, plus

[18] *Ibid*., p. 204 : PABLO : « […] You claim to be one of Niles' musicians. I haven't heard a sound come out of your horn yet. »
[19] *Ibid.* : PETRONE : « Well, it takes a while to attune your ears to the frequency we're playing in. It's extremely high. Dogs can't even hear it. That's why Niles has trouble selling it. »
[20] *Ibid.* : PABLO : « […] To turning the classics to garbage before our very eyes! To distorting the very foundations of our cherished values! […] To changing the shape of American morality. »
[21] *Ibid*., p. 205 : « LAUREEN *enters from stage right dressed in a bathrobe and wheeling an acoustic double bass fiddle in front of her*. […] As soon as she enters she screams on a high note and continues the scream until she's crossed center stage. She stops center stage and ends scream. […] She takes out a bow and starts bowing the bass on random notes. »
[22] *Ibid.*, p. 206 : LAUREEN : « We've gone through that particular era. Something new is called for now. There's no need for remorse. He's defeating the purpose. »

loin : « Il ferait mieux de se lever et d'oublier tout. Pourquoi est-ce qu'il se tue ? Un public ? Y a pas de public. […] Dites-lui ça[23].

Accompagnée de sa contrebasse, improvisation et révolte font synergie. Laureen signale aux enquêteurs et à Louis en particulier que son sacrifice n'aura aucun effet sur la création : LAUREEN *(jouant toujours)* : « Cette musique n'a pas de place pour la politique. Elle n'obéit à personne. Elle joue toute seule même quand on ne la joue pas. Même quand on n'est pas là pour l'écouter. Elle n'a pas de patron. Même quand le patron est mort, elle continue de jouer[24]. » Laureen inscrit dans sa musique incontrôlable l'immortelle et aliénante confrontation du créateur à son inspiration, s'opposant à Pablo qui, lui, récuse toute insoumission de l'artiste à la norme qu'impose le respect de la tradition.

L'autre espace : où musique et récit s'entremêlent plus intimement

PETRONE* (*À PABLO*) *: « Je vais vous dire toute l'histoire. […] L'histoire de Niles depuis le début*[25]*. »

Petrone, accompagné du piano qui anime et soutient son récit, convoque Niles qui fait son entrée sur la scène muni d'une torche, puis son amie Paullette. Ils s'introduisent dans l'appartement de Niles sur la pointe des pieds. Ne se sachant pas observés, ils sont dans une « autre dimension » que Petrone va ouvrir aux détectives sous la forme de son récit, que ses mots conjurent pour le dévoiler, en leur racontant le mythe de Niles : « Ses mains étaient si énormes qu'elles pouvaient couvrir deux octaves à la fois. […] Les enfants l'appelaient "Brontosorus Morris" […] Adolescent, il était totalement bizarre et incapable de dire une seule phrase jusqu'à l'âge de dix-huit ans. […] »[26]

Niles, qui naît de la voix/musique de Petrone et des musiciens, est là, suivi de Paulette, prenant forme, s'animant et avançant précautionneusement vers le centre de la scène qui, soudainement, sombre dans le noir, ne laissant pour toute lumière que celle de la torche de Niles qui les éclaire, Paullette et lui. Celle-ci rassure Niles, qui panique : « On est dedans. Tout va bien […][27]. » C'est un « de-

[23] *Ibid.* : LAUREEN (*Who keeps playing*) : « […] He should just stand up and forget about the whole thing. What's he killing himself for anyway? An audience? There isn't any audience. […] Tell him that. »

[24] *Ibid.*, p. 207 : LAUREEN (*Still playing*) : « This music has no room for politics. It answers to nobody. It plays by itself even when we're not playing it. Even when we're not there to listen. It has no boss. Even when the boss is dead it keeps playing. »

[25] *Ibid.* : PETRONE (*To Pablo*) : « I'll tell you the whole story. […] The story of Niles from the top. »

[26] *Ibid.*, p. 209 : PETRONE : « His hands were so huge they could stretch two octaves in a single stroke. […] The kids called him "Brontosorus Morris" […] He was totally awkward as an adolescent and couldn't even speak a full sentence until the age of eighteen. […] »

[27] *Ibid.* : PAULLETTE : « We're inside. It's all right. […] »

dans » énigmatique, autant constatation banale de leur entrée dans l'appartement de Niles que référence à l'implicite « dimension » musicale qui les enveloppe, infiltrée aussi par Petrone, Laureen et, à présent, les enquêteurs.

Désormais « dedans », Petrone perd du même coup l'autorité de l'histoire-mythe de son héros que s'approprie Paullette, l'orchestratrice de la volonté de Niles. Enquêteurs et musiciens, invisibles dans le haut de la scène, deviennent spectateurs et « ne bougent plus »[28]. Niles est sous l'emprise de Paullette, de sa volonté de le restaurer dans sa gloire initiale en le libérant de ses sources encombrantes. Niles a perdu son inspiration et Paullette a planifié de la lui rendre. Cependant, Niles demeure « connecté » à ces/ses voix, bien que Paullette lui rappelle qu'il s'est suicidé : PAULLETTE : « […] Tu t'es tiré une balle dans la tête, c'est fini[29]. » Ce que Niles récuse : « NON ! CE N'EST PAS FINI[30] ! » dans un ultime regain d'inspiration qu'il exprime dans un « solo » nostalgique qui le transporte dans son enfance, ses souvenirs, « romance » audible cette fois par Pablo qui entend là un « virtuose ». Niles subit le « rituel » organisé par Paullette et se pare des déguisements nécessaires à l'exécution de ceux qui l'encombrent, le « Pecos Bill » de son Ouest mythique et le « producteur » hollywoodien qui a fabriqué ces mythes. Résigné, il obéit à Paullette qui décoche une flèche au « cowboy » et tire une balle sur le symbole hollywoodien, ses entraves – un rituel censé défaire Niles de sa part « encombrante », qui contient peut être aussi un peu de l'essence de son génie, comme l'a entendu Pablo dans son « solo ». Rituel, métonymique « massacre libérateur », dont l'impact douloureux se fait sentir sur l'autre espace scénique : Louis reçoit la flèche et Pablo la balle. Le lien entre les deux espaces est aussi explicite que symbolique de l'interrelation des deux espaces de jeu : le musicien s'est soumis à sa mission libératrice et l'a concrétisée sur le dos des enquêteurs, représentants de l'ordre établi. Leur méfiance quant à l'innovation n'entame pas pour autant leur intuition d'une présence qui, progressivement, se manifeste.

« PABLO : Alors quoi ? Mort ou vivant ? C'est quoi l'histoire[31] ? »

Pablo pointe ce sur quoi il bute : « Toute cette affaire a pris une nouvelle dimension. » que saisit Laureen pour réaffirmer en écho et quiproquo que « C'est ce qu'on cherche. » L'improvisation représente l'inspiration qui peut être immaîtrisable et incompatible avec les tenants de la rationalité et du concret représentés par les enquêteurs qui se bouchent les oreilles alors que Laureen se lance dans une nouvelle improvisation, nouvelle piste aussi dont ils se privent. Elle joue sur son instrument le parcours amer de tout musicien, soudainement en proie à une hallucination, la manifestation de l'autre, sa source première et son génie, abandonnés pour s'approprier le style des « grands ». Moi originel qui s'évanouit et, avec lui, l'artiste créateur :

---

[28] *Ibid.* : « The others stay motionless. »
[29] *Ibid.*, p. 210 : PAULLETTE : « […] You've shot yourself in the head and it's all over. »
[30] *Ibid.*, p. 201 : NILES : « IT'S NOT! IT'S NOT OVER! »
[31] *Ibid.*, p. 219 : PABLO : « […] Now which is it? Dead or alive? What's the story? »

> Tu luttes pour parvenir à la fenêtre. Tu te tiens sur tes deux coudes et regardes la rue, cherchant ta vie. Mais la seule chose que tu vois en bas, ce n'est que toi qui te regardes. Tu t'écartes de la fenêtre. Tu tombes. Allongé, la bouche ouverte, tu regardes le plafond. Pris de convulsion. Tu rampes pour regarder une nouvelle fois. Tu ne peux résister. Tu te hisses encore une fois jusqu'à la fenêtre et regardes à nouveau en bas. Te voilà, toujours en bas dans la rue. Toujours en train de te regarder là-haut […] Tu t'examines comme jamais tu ne l'avais fait. Non pour résoudre un conflit, mais pour parvenir à une parfaite identification. […] Tu es à l'affût de tout signe qui pourrait te trahir et faire de toi un imposteur. Un homme déguisé. Puis tu le vois te faire signe depuis la rue. Il pointe sa tête, sa propre tête, puis pointe vers toi. Il répète encore et encore comme si c'était très important. Comme si c'était quelque chose que tu aurais dû comprendre il y a très très longtemps, mais que tu n'as pas pu. […] Tu pousses la fenêtre pour l'ouvrir un peu plus avec le peu de force qu'il te reste […] « Pourvu que je ne meure pas avant d'avoir compris ce qu'il veut dire. » Puis tu le vois encore plus distinctement qu'avant. Tu es certain qu'il est toi. Qu'il ne fait pas semblant. […] Il crie au point que toute la rue l'entend. « TU ES DANS MA TÊTE ! TU ES SEULEMENT DANS MA TÊTE ! » Puis il se tourne et disparaît. Tu le suis du regard jusqu'à ce que tu ne le voies plus. Puis d'un coup tu sautes jusque tout en bas. Et ta vie s'échappe en dansant par la fenêtre[32].

Cette improvisation-révélation épuise Laureen qui « s'effondre dans le fauteuil[33]. » Vision de l'artiste : créateur, sous influence, perdu à lui-même. Laureen et

---

[32] *Ibid*., p. 220-221 : LAUREEN : « You struggle to the window. You hold yourself up by both elbows and stare down at the street, looking for your life. But all you see down there is yourself looking back at you. You jump back from the window. You fall. You lay there gaping at the ceiling. You're pounding all over. You crawl back for another look. You can't resist. You pull yourself up to the windowsill and peer down again. There you are, still standing down there on the street. Still looking straight back at yourself. […] You examine yourself in a way you never have done before. Not to resolve any conflict but to make an absolute identification. […] You look for any sign that might give him away to you as an imposter. A man in disguise. But then you see him signaling to you from the street. He's pointing to his head, to his own head, then pointing back to you. He keeps repeating this over and over as though it's very important. As though it's something you should have understood a long, long time ago but never did. […] You pry open the window with the last strength you've got […] "If only I don't die before I find out what he means!" Then you see him more clearly than before. You see for sure that he is you. That he's not pretending. […] He yells at you so the whole street can hear him. "YOU'RE IN MY HEAD! YOU'RE ONLY IN MY HEAD!" Then he turns and walks away. You watch him go until you can't see him anymore. Then you make a clean jump all the way to the bottom. And your life goes dancing out the window. »

[33] *Ibid*., p. 223 : « (*She crosses to armchair and collapses into it.*) »

Petrone se rapprochent de Niles. Soudain nostalgiques et imprégnés de sa musique, ils le font revivre dans une « rêverie » printanière, prometteuse, dans un éclairage en demi-teinte, au point que Petrone « sent » la présence de Niles. Le piano soutient la mélancolie de ce moment, Petrone est dès lors « connecté » à Niles :

> PETRONE (*s'approchant de Niles, le regarde intensément, Niles ne prête pas attention, continue de marcher*) : […] Niles était là. Sa musique enveloppée et transportée à l'intérieur de lui. Protégée. Cachée des piétons. Je le suivais de près. Je surveillais chacun de ses mouvements comme si un peu de sa magie allait s'échapper de ses mouvements et me pénétrer. Comme si sa musique allait jouer et sortir de sa peau pour sauter dans la mienne, me transformer, me changer, me combler. Retirer tout ce qui était mortel. […] Me faire me sentir vivant[34].

En contrepoint du solo de Laureen, Petrone rejoue le scénario auquel Niles a succombé lui-même : convoiter et s'approprier la musique de son idole. Mais si Petrone le reconnaît, Niles, lui, ne se reconnaît plus : « Comment pourrais-tu me reconnaître quand je ne me reconnais pas moi-même[35] ? » Petrone, entendant cette révélation, continue de poursuivre Niles et lui fait son procès, l'accusant d'avoir sacrifié son génie en pillant ses prédécesseurs : « Je sais que tu as été récompensé avant ton temps. Avant ta "maturité". Que tu l'as "volée" aux plus grands. Avalée en bloc[36]. » Petrone pousse Niles à se rendre, mais il refuse. « *La lumière met les personnages/spectateurs du haut de la scène en pleine lumière*[37]. » Niles, s'adressant aux autres personnages, se renie : « […] Est-ce qu'ils ne le savent pas ? JE SUIS DÉJÀ MORT[38] ! »

Petrone et Niles rejoignent les « spectateurs » de la scène qui s'est déroulée sous leurs yeux. Un certain mystère demeure cependant alors que Petrone et Laureen se saisissent de leurs instruments et commencent à jouer « en silence » pour

---

[34] *Ibid*., p. 225 : PETRONE (*Moving closer to NILES, watching him intensely, NILES pays no attention, just keeps walking*) : « […] Niles was right there. […] Walking. Still moving. His music wrapped up and carried inside him. Protected. Hidden from all the pedestrians. I followed him closely. I watched his every move as though some magic would escape his gestures and plunge into me. As though his music would start playing from his own skin and jump back to my skin, transforming me, changing me, filling me up. Taking everything deadly. […] Making me feel alive. »

[35] *Ibid*., p. 226 : NILES : « […] How could you recognize me when I don't even recognize myself? »

[36] *Ibid*., p. 227 : PETRONE : « I know that you were rewarded before your time. Before your "coming of age." That you "bought it" from the big boys. You swallowed it whole. »

[37] *Ibid*. : « (*Lights up bright on upstage people.*) »

[38] *Ibid.* : NILES : « […] Don't they know that? (*yelling at them upstage*) I'AM ALREADY DEAD! »

Petrone et « plaintivement » pour Laureen, accompagnant le dernier solo qui revient à Niles :

> NILES : Êtes-vous en train de vous martyriser avec vos propres instincts criminels ? Êtes-vous en moi ou hors de moi ? Suis-je en vous ? Est-ce que je suis en vous là, maintenant ? Me percevez-vous encore bourdonner en vous ? […] Ou est-ce que je suis exactement comme vous ? Très exactement comme vous ? Si exactement comme vous que nous sommes les mêmes. […] Si exactement qu'on n'est même pas séparés. […] Un. Indivisibles[39].

Pablo et Louis, inaccessibles à cette révélation, encadrent Niles et lui passent les menottes, chacun des enquêteurs étant attaché à Niles : « *Le bruit du déclic des menottes devrait avoir lieu dans un moment de silence entre le langage et la musique*[40]. » L'enquête est pour eux, bouclée. Niles déclare alors : « on ne peut pas tuer un mythe[41]. » Il ne peut être que « méconnaissable », « défiguré » :

> Quelqu'un s'est fait tuer ici, c'est certain. Je l'ai vu face à face. J'ai vu sa vie entière passer devant moi. Quelqu'un doit payer pour ça. […] Son visage avait été arraché. Au point d'être méconnaissable. […] Il s'est vu être défiguré. […] Il a été vivant jusqu'au dernier moment. Vous savez ce que c'est[42].

Conclusion

« Les outils figuratifs de la métaphore et de la métonymie qui dominent l'écriture de Shepard sont aisément liés au mélodrame : ils semblent rendre ce qui est absent du texte plus important que ce qui y est présent[43]. »

Si Niles est le prétexte de la pièce, il est tout aussi fascinant de le prendre en chasse que de finir par mettre la main sur lui, ou en tout cas le prétendre, comme le montre l'image finale. Car si Niles se moque d'être « pendu » comme le lui pré-

---

[39] *Ibid.*, p. 229 : « Are you martyring yourselves with your own criminal instincts? Are you inside me or outside me? Am I inside you? Am I inside you right now? Am I buzzing away at your membranes? […] Or am I exactly like you? Just like you? So exactly that we're exactly the same. […] So exactly that we're not even apart. […] Only one. Indivisible. »

[40] *Ibid.* : « *The sound of the snapping handcuffs should happen in a moment of silence between the language and the music.* »

[41] *Ibid.*, p. 218 : NILES : « you can't kill a myth. »

[42] *Ibid.*, p. 230 : NILES : « Someone was killed here for sure. I saw him face to face. I saw his whole life go past me. Someone should pay for that. […] He had his whole face torn off. Beyond recognition. […] He stayed alive right through it. […] He was alive to the very last moment. You know what that's like. »

[43] Bonnie Marranca, *op. cit.*, p. 22 : « […] The figurative devices of metaphor and metonymy that dominate Shepard's writing are easily linked to melodrama: they make what is absent from a text seem more important than what is present in it. »

dit Paullette, s'il est retrouvé par les enquêteurs, il refuse d'« être mis en prison ». La prison, synonyme de création empêchée ou d'assignation à conformité, comme le veut Pablo, relèverait pour Niles du non-sens, car « ailleurs » il est déjà, insaisissable, enfui peut-être, comme le montre le face-à-face avec son double dans le solo de Laureen, que les enquêteurs se sont empêchés d'entendre, où il ne se reconnaît plus et disparaît. Insaisissable, il rôde dans la musique que convoitent ses admirateurs, une musique qu'ils veulent s'approprier ou utiliser, comme il l'a fait lui-même avec ses modèles en son temps.

La mise à mort du génie créateur annonce son intemporalité qui perdure dans l'admiration/le cauchemar des admirateurs, comme le proclame Henry dans *Seduced* : « Je suis le démon qu'ils ont inventé ! Ce à quoi tous aspiraient ! Le cauchemar d'une nation ! […] Mais maintenant je peux aller où je veux. Plus libre que la vie. Mon corps a disparu. […] »[44]. Défait de sa corporalité, Niles est devenu l'« objet » du désir de ceux qui l'on créé, éternellement « présent » et « source » pour ceux qui le considèrent comme référence, mais aussi pour ceux qui le « défigureront » et le condamneront à se voir mourir éternellement.

Les pièces de Shepard, selon Bonnie Marranca, « […] communiquent la perte et la corruption des idéaux sans offrir de solution, et sans véritablement s'occuper des problèmes moraux. Sa moralité est nichée dans la forme[45]. » Dans *Suicide*, Niles, à son summum, a trahi et s'est trahi, mais qui en porte la responsabilité ? « Êtes-vous en moi ou hors de moi ? Suis-je en vous ? » Tout comme Henry, il est le « cauchemar » de la nation.

Pour Leslie A. Wade, Shepard semble percevoir l'artiste, le créateur « comme un cybernaute libre et asocial. La fin de la pièce suggère l'engagement et non la fuite, et la pièce présente ainsi l'artiste comme inséparable et lié à sa communauté »[46]. Pourtant, elle figure en quelque sorte le martyre de Niles qui subit de la part des enquêteurs la tentative de replacer le cadavre dans sa silhouette. Tentative qui, alors que les personnages l'encerclent peu à peu, devient une menace, le font souffrir et se voir mourir. Cette prise de « possession » du génie par la communauté advient dans une cruauté qui défigure et rend méconnaissable. Le génie est éternellement présent et convoqué, privé de la félicité de la liberté, contrairement à Henry qui, une fois mort, se sent « plus libre que la vie ».

---

[44] Sam Shepard, *Seduced*, in : Sam Shepard, *Fool for Love and Other Plays*, *op. cit.*, p. 275 : HENRY : « I'm the demon they invented! Everything they ever aspired to. The nightmare of a nation! […] I can move anywhere I want to now. Freer than life. […] »

[45] *Ibid.*, p. 22 : « […] Shepard's plays are always communicating the loss, and the corruption of ideals without offering solutions, and without actually dealing with moral issues. His morality is hidden in form. »

[46] Leslie A. Wade, *Sam Shepard and the American Theatre*, Westport, CT, Praeger Publishers, 1997, p. 85 : « In "Suicide in B-flat", we see Shepard's (perhaps reluctant) dismissal of the artist as a free-spirited, asocial cybernaut. The play's ending suggests commitment, not escape, and the play thus presents the artist as one inseparably linked to the community […] ».

La silhouette de Niles peinte en blanc au sol en témoigne : elle est pour toujours la trace qu'il a laissée derrière lui, sa tentative de fuite peut-être, mais aussi son « enchaînement » suggéré par les menottes qui l'attachent aux enquêteurs. Ces deux images finales se superposent et se déchirent, interdisant toute conclusion, Niles lui-même questionnant cette « absence » qui n'est ni la mort ni la vie : « Et si jamais il était plus difficile de faire le mort que de faire le vivant[47] ? »
Il est pourtant présent tout au long de la pièce : dos au public, il est le pianiste sans visage qui accompagne de ses mains « capables de jouer deux octaves à la fois » le récit de sa vie, pour toujours absent, pour toujours présent jusqu'à être absorbé dans le temps, peut-être méconnaissable.

Claude VILARS
Docteure en Études Anglo-américaines

[47] Sam Shepard, *Suicide in B-flat*, *op. cit.*, p. 210 : NILES : « What if it turns harder playing dead than it was playing alive? »

PRÉSENCE ET ABSENCE DANS *DOULEUR SOUS CLÉ* D'EDUARDO DE FILIPPO

Se démarquant du cadre de vie et de l'environnement napolitains où il a coutume de situer le déroulement de ses pièces, le grand dramaturge Eduardo De Filippo (1900-1984)[1] a écrit en 1958 un texte à plusieurs égards atypique : *Dolore sotto chiave*[2], dont la traduction littérale en français pourrait être *Douleur sous clé*[3].

Il s'agit d'une pièce en un acte, initialement conçue pour être diffusée à la radio, qui a été montée pour la première fois en 1964[4].

La *fabula* de ce huis clos au déroulement tendu et angoissant consiste en un violent face-à-face entre un frère et une sœur, qui se déchirent à propos d'un mensonge bâti à la limite du crédible, dans une atmosphère étouffante de désespoir et d'incompréhension réciproques, où l'évocation omniprésente de la mort est déclinée sous toutes ses formes. Elle renvoie initialement au phénomène d'une prétendue vie suspendue à un fil à cause de la maladie, puis à la découverte que cette maladie très grave, véritable antichambre de la mort, n'était que le fruit d'une mise en scène destinée à masquer un décès bien réel.

---

[1] L'imposante production théâtrale de De Filippo, comprenant trente-neuf pièces, a fait l'objet d'une édition de référence : *Cantata dei giorni pari*, Turin, Einaudi, 1979 ; *Cantata dei giorni dispari*, 3 vol., Turin, Einaudi, 1979. L'intégralité de ces textes a fait l'objet, à partir de 2000, d'une nouvelle édition, qui a bénéficié notamment d'un travail philologique de grande envergure : Eduardo De Filippo, *Teatro. Cantata dei giorni pari*, I, *Cantata dei giorni dispari* II, III, a cura di Nicola De Blasi e Paola Quarenghi, Milan, Mondadori, 2000-2005-2007. Pour une excellente introduction à son théâtre, cf. Anna Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, Rome, Bulzoni, 1995, ainsi que la mise à jour d'importants problèmes critiques que représente, du même auteur, *Eduardo*, Turin, Einaudi, 2003. Voir également Fiorenza Di Franco, *Il teatro di Eduardo*, Bari, Laterza, 1975 ; Franco Carmelo Greco (a cura di), *Eduardo e Napoli, Eduardo e l'Europa*, Naples, ESI, 1993 et *Eduardo 2000*, Naples, ESI, 2000 ; Edoardo Esposito, *Repères culturels dans le théâtre d'Eduardo De Filippo*, Toulouse, EUS, 2002 et *Eduardo De Filippo : discours et théâtralité. Dialogues, didascalies et registres dramatiques,* avec une préface de Thierry Gallèpe, Paris, L'Harmattan, 2004 ; Italo Moscati, *Eduardo De Filippo*, Rome, Ediesse, 2014 ; Nicola De Blasi, *Eduardo*, Rome, Salerno Editrice, 2016.

[2] Cf. *Dolore sotto chiave*, in : *Cantata dei giorni dispari*, *op. cit*., t. 2, p. 351-378. Le titre de cette pièce sera cité dorénavant sous le sigle *Dsc*.

[3] Pour comprendre pleinement cet aspect atypique par rapport aux problématiques et aux sujets abordés dans l'ensemble de sa production théâtrale, voir Edoardo Esposito, « Les modalités du personnage dans le théâtre d'Eduardo De Filippo », in : Anne Bouvier Cavoret (éd.), *Le Personnage*, Paris, Ophrys, 2004, p. 85-108.

[4] Il faut souligner que, contrairement à ce qui était la pratique courante dans la mise en scène de ses pièces, l'auteur n'a pas joué le rôle du protagoniste à cette occasion ni par la suite.

La didascalie initiale, qui constitue une véritable séquence narrative visant à établir d'emblée les points de repère de la scène et à annoncer, par des indices matériels, certains aspects de ce qui va suivre, s'ouvre par la description d'un intérieur bourgeois bien meublé et parfaitement rangé, au sein duquel une porte entrouverte, sur l'un des côtés, laisse apercevoir une chambre plongée dans l'obscurité.

C'est autour de ce que représente cette chambre et tout particulièrement de celle qui est censée y être alitée dans un état de santé extrêmement grave que se joue un drame d'une violence inouïe entre deux êtres qui se découvrent soudainement dans des postures et des réactions totalement inattendues.

Rocco Capasso, tout en étant âgé de quarante-cinq ans, a l'aspect et l'allure d'un sexagénaire irrémédiablement las, dépourvu du moindre appétit de vivre. Rentrant à son domicile après une journée de travail, il est accueilli par sa sœur Lucia, qui est une quinquagénaire fort dynamique, paraissant bien plus jeune que son âge et cherchant par tous les moyens à lui faciliter la vie, notamment par la préparation de repas réconfortants. Elle lui donne aussitôt les dernières nouvelles sur l'état très précaire du cœur de sa femme, auquel toute émotion ou bruit pourrait être fatal, et lui rappelle l'interdiction d'aller la voir, qui dure depuis près d'un an. Alors que Rocco semble résigné à vivre, comme d'habitude, le chagrin de la séparation et de l'attente, son visage se crispe soudain dans une expression de rage et de violence et le rythme, jusque-là très lent, de l'action se déroulant sur la scène connaît une vive accélération. Car il commence à jeter une assiette et une bouteille par terre, dans le but délibéré de ne plus respecter les précautions censées maintenir en vie sa femme, notamment l'interdiction absolue du moindre bruit susceptible de lui imposer un réveil brutal, puis il franchit le seuil de la chambre plongée dans le noir et découvre avec effarement qu'il n'y a personne et que donc sa sœur lui a menti pendant douze mois.

C'est à ce moment-là que cet acte unique démarre véritablement, sous la forme d'un dialogue serré entre frère et sœur où des sentiments et des ressentis psychologiques enfouis pendant trop longtemps font surface et bouleversent les certitudes et les différents arrangements entretenus dans leur relation, tout en évoquant des questionnements nouveaux et l'urgence de leur apporter des réponses.

Bouleversé par la constatation de cette absence, Rocco reproche durement à Lucia de lui avoir caché la réalité et d'avoir joué une comédie d'autant plus blessante, à ses yeux, qu'il l'attribue à la volonté de couvrir l'adultère de son épouse, dont l'attitude lui avait paru de plus en plus froide avant son départ pour une longue mission de travail :

> ROCCO Et pourquoi m'as-tu raconté tant de mensonges ? Oui, je comprends, tu as voulu me cacher la honte, mais n'aurait-il pas mieux valu que tu me le dises clairement : « Elena t'a quitté » ? Tu n'as pas cru que j'aie assez de fierté et de force pour supporter une douleur aussi grande ! Pourquoi as-tu fait cela ? […] La dernière fois où je l'ai vue, il y a un an, j'allais partir pour Cagliari. […] Le jour de mon départ, je savais que je devais rester en

> Sardaigne pendant six mois… Je n'aurais pas revu ma femme pendant six mois… Pendant que nous nous disions au revoir sur le pas de la porte, je fixai mon regard sur elle. On aurait dit une autre femme : elle était pâle, souffrante, distante, les yeux cernés et luisants comme si elle avait de la fièvre. Je ne lui dis rien. Je lui écrivis, dans ma première lettre de Cagliari, qu'il fallait qu'elle consulte un médecin parce que je m'étais aperçu qu'elle avait maigri. Elle s'engagea, dans sa réponse, à faire tout ce que je lui avais dit. « Quel est l'avis du médecin ? », lui écrivais-je.« Ce n'est rien, ce n'est pas quelque chose de grave, ne t'inquiète pas ». En effet, ce n'était pas quelque chose de grave. C'était un mal physique, certes, qui n'était pourtant pas grave. C'était un mal dont on pouvait trouver facilement la solution. Car elle a trouvé la solution la plus simple pour en guérir. Ses lettres devinrent de plus en plus froides et vagues. Tu m'écrivis à la fin pour m'annoncer : « Elena va très mal… une crise cardiaque. Ne viens pas parce que le médecin ne te permettrait pas de la voir. La moindre émotion pourrait lui être fatale ». Et ce fut le début de la comédie. (*Il reproduit le ton de voix inquiet de Lucia, lorsqu'il demandait à voir sa femme pendant la longue dissimulation*) « Elle doit vivre dans la pénombre… tu ne peux pas entrer… si elle t'aperçoit, elle meurt sur le coup… » Tu as bien joué cette comédie. Toi comme les autres : le concierge, sa femme, les voisins… Tout le monde s'est prêté à jouer la comédie la plus cruelle, la plus cynique et la plus folle qu'on puisse imaginer, m'octroyant le rôle grotesque du cocu triste et ignorant[5].

Il est important de souligner que la constatation de cette absence ne constitue qu'un premier stade, somme toute préparatoire, dans le chemin de croix de la découverte de la réalité par Rocco et tout particulièrement du rôle joué par sa sœur, dont la motivation apparaît tout de suite dans sa troublante complexité. Car deux périodes bien distinctes vont être évoquées, qui renvoient respectivement à un état de bonheur affectif connu dans le passé, impliquant Lucia à côté des jeunes amoureux, et au moment très dur à supporter de l'annonce de la mort d'Elena :

> LUCIA (*Elle a suivi les propos de son frère en le regardant tendrement et avec énormément de compassion. Ayant marqué une courte pause, elle commence à parler d'une voix calme*). Est-ce là l'amour que tu éprouvais pour elle ? Est-ce ainsi que tu juges une femme qui t'a vraiment aimé ?
> Comment cela ? Je t'ai vu amoureux d'elle à tel point que je me faisais du souci pour ta santé. Je suis bien placée pour pouvoir le dire. J'ai suivi votre amour depuis l'époque de vos fiançailles jusqu'au mariage, jusqu'au moment de ton départ pour Cagliari. Tu ne fréquentais plus tes amis. Tu mangeais à la hâte et tu t'empressais de la rejoindre. C'est à ce moment-là que tu pris ton travail au sérieux parce qu'il te tardait de te marier. Te souviens-tu de quand tu achetas la bague de fiançailles ? Ce fut le jour où elle vint dé-

[5] *Dsc*, p. 365-366. La traduction de toutes les citations tirées de la pièce est nôtre.

> jeuner à la maison. Je m'en allai à lacuisine sous le prétexte de… je ne sais plus quoi, et lors de mon retour Elena avait la bague à son doigt… Puis elle me la montra… et nous commençâmes à pleurer tous les trois. Après le repas, tu partis à ton travail. Elle parla de toi, d'elle, de tout ce qu'elle voulait faire après son mariage. Chaque fois qu'elle prononçait ton nom, elle fermait les yeux, comme si elle voulait se sentir seule en ta compagnie, perdue dans tes bras. Puis je m'occupai du repassage de tes vêtements. (*Elle imite tendrement le ton de voix doux avec lequel Elena lui demanda de pouvoir l'aider dans cette tâche*) « Puis-je t'aider ? » Elle voulait toucher tes mouchoirs, tes chemises, tes tricots de peau… Et c'est moi qui t'ai amené à penser du mal de ta femme ! (*Après une courte hésitation*) Rocco, Elena est morte[6] !

On peut repérer, dans cette réplique, un tournant majeur de la *fabula*, avec le rappel du début de l'histoire d'amour de son frère et surtout avec l'évocation de l'implication des sentiments de Lucia dans la relation naissante du couple. L'amour intense pour son frère se porte également sur la femme qu'il aime et cela explique d'emblée la dérive d'un tel amour que représente la mise en scène de la longue maladie de son épouse, occasionnée par la crainte de voir se concrétiser le projet de suicide de Rocco :

> ROCCO […] Mais enfin quelle aberration, d'après toi, pouvais-je commettre ? LUCIA Comment, quelle aberration ? Quand je t'informai par écrit du mauvais état de santé d'Elena, je cite ta réponse : « Si ma femme meurt, je me tire une balle dans la tête ». ROCCO Pourquoi, tous ceux qui disent cela doivent-ils se tirer une balle dans la tête pour de vrai ? Sais-tu que si les êtres humains se tuaient pour de bon chaque fois qu'ils s'expriment ainsi, je resterais seul sur terre ? Car je ne me tirerais pas une balle dans la tête même si j'avais un peloton d'exécution en face de moi. LUCIA Sainte Vierge… mais tu disais cela tout le temps, tu me l'écrivis aussi. ROCCO C'est ce que disent tous les maris, tous les fiancés, tous les amants. Mais il y a les amis attentionnés, qui prennent soin du malheureux, qui le surveillent et l'aident pendant quelques jours, au bout desquels l'idée du suicide le quitte, s'éloigne de lui. Et pendant ces jours-là, ils lui disent tellement de choses : « Ne fais pas de bêtises… Au fond, c'est un chemin que nous sommes tous amenés à emprunter… Oui, certes, tu as perdu ce qui comptait le plus pour toi sur terre, mais maintenant elle est au Paradis et priera pour toi ». Et ces mots lui font du bien, touchent un à un son cœur et l'émeuvent, et le font pleurer. Et les pleurs lui font du bien. Plus il pleure et plus il a l'impression d'avoir le droit de moins souffrir. Pourquoi serais-je le seul qui, ayant dit « je vais me tuer », devrait se tuer pour de vrai ? Qu'est-ce que tu as fait, Lucia ! Tu as commis l'injustice la plus grave qu'on puisse commettre au monde. […]

[6] *Ibid.*, p. 366-367.

> Quelque chose de monstrueux, d'une méchanceté inexplicable, et je ne parviens à trouver rien qui puisse justifier ton comportement. Même en admettant que tu aies fait cela par pur altruisme, par charité chrétienne, comment as-tu pu penser me cacher une telle chose ? Qui es-tu pour te permettre de te substituer à une loi de la nature qui concerne tous les hommes, et que nous acceptons tous, instinctivement, avant même de naître ? Comprends bien que c'était ma douleur à moi, et que j'aurais enduré ma souffrance tout entière : jusqu'au bout. J'aurais connu le désespoir, je me serais arraché les cheveux, j'aurais passé des nuits entières à pleurer… et j'aurais éprouvé aussi la petite joie, si on peut la désigner ainsi, du réconfort qu'apportent les amis dans de tels cas. J'aurais voulu être entouré de mes amis, j'aurais accompagné ma femme jusqu'à sa dernière demeure, ma pauvre Elena ! J'aurais versé toutes mes larmes pour elle. Comment pourrais-je pleurer maintenant ? Dis-moi, comment pourrais-je m'y prendre ? Je n'en ai ni la disposition d'esprit ni l'envie. Et j'adorais ma pauvre Elena. Elle avait droit à mes pleurs ! Au contraire, je l'ai haïe comme l'on hait une dette[7].

Il est question, à travers les propos virulents de Rocco, de la revendication du droit à la souffrance pour la perte de l'être aimé et donc au deuil comme étape vitale pour tout survivant, bref de la tentative de réaffirmer le caractère réservé, voire inviolable du ressenti psychologique individuel, qu'aucune force extérieure n'aurait le droit de déposséder des réactions déclenchées par la vraie vie. Ce n'est rien moins que le conflit entre le réel et le virtuel qui se joue, la mise en scène de la longue maladie d'Elena n'étant qu'un moyen extrême d'édulcorer la réalité sous le prétexte que révéler ses caractéristiques irrémédiablement douloureuses reviendrait à laisser libre champ aux dérives du désespoir et ensuite du suicide.

C'est d'ailleurs ce même conflit qui entraîne un bouleversement des repères psychologiques, se traduisant par des sentiments de haine, totalement imprévus et lourdement dévastateurs, envers la personne aimée :

> ROCCO […] Le fait de dire qu'on n'a pas d'argent tout en sachant qu'on a amassé des millions sous le matelas est une source de joie. On se protège quand on feint de se soucier des ennuis de quelqu'un, alors que cela ne suscite que de l'indifférence. C'est comme rire pendant qu'on pleure, c'est comme dire « je vais me tuer » alors qu'on pense qu'on n'accomplira jamais ce geste. Qu'est-ce que cela signifie ? Je disais que je l'aimais encore, ma pauvre Elena ! Au contraire, je n'en pouvais plus de la savoir vivante, luttant en permanence avec la mort, clouée à son lit. Elle oppressait mon cœur comme un cauchemar étouffant. J'ai même songé à la tuer. Et je l'ai tuée. Saisis-tu que tu as fait que je devienne un assassin ? Lorsque, tout à l'heure, j'ai cassé assiettes et bouteilles et que j'ai ouvert grand la porte, j'ai fait cela pour la tuer. J'ai éprouvé l'angoisse de la préméditation, le plaisir de la dé-

[7] *Ibid.*, p. 368-369.

> cision et la joie du geste. Elena, mon Elena chérie… toi, qui étais morte à temps pour ne pas connaître ma haine. (*En proie à une crise de conscience, écrasé par le remords et par la crainte de Dieu, il tombe à genoux tout près de la chambre d'Elena et parle avec elle comme si elle était encore dans son lit entre la vie et la mort*). Pardonne-moi, Elena ! Seul ton pardon pourra me permettre de me mouvoir encore un peu sur l'écorce brûlante de cette terre. Jamais personne n'est revenu de l'autre monde pour nous annoncer une vérité, et tu ne pourras pas en revenir non plus. N'est-ce pas, Elena ? Et si tu en revenais, il n'y aurait plus de place pour toi dans mon cœur. Je voulais te tuer, Elena chérie ! Comment pourrai-je me débarrasser de ce remords ? Seigneur plein de miséricorde, Vous qui voyez tout et qui savez, épargnez-moi Votre colère, soyez magnanime et reconnaissez que la responsabilité de mon péché ne revient qu'à elle (*il montre du doigt Lucia*). LUCIA (*elle tombe à genoux avec une rapidité foudroyante et lève ses bras au ciel, comme si elle voulait faire parvenir en un temps record sa prière au Tout-Puissant*). Ne l'écoutez pas, Seigneur ! Le vrai responsable, c'est lui. S'il n'avait pas su faire semblant jusqu'au point de me convaincre que la mort d'Elena aurait entraîné sa mort aussi, je n'aurais eu aucune raison pour mentir, en la lui gardant en vie pendant onze mois de plus. Tenez compte, Seigneur, de ma crédulité. ROCCO Mais même la crédulité, lorsqu'elle dépasse les limites de ce qui est permis, devient un péché susceptible d'une peine. Ce serait trop facile, au fond, si le simple fait de croire aveuglément en quelque chose octroyait le droit de régler la vie des autres. Quant aux conséquences, c'est à qui de les supporter ? LUCIA C'est à toi ! ROCCO Moi ? […] LUCIA Oui, c'est à toi. Parce que, s'il est vrai que j'ai poussé ma crédulité jusqu'à franchir les limites de ce qui est permis, tu as poussé, de ton côté, ta haine envers Elena jusqu'au meurtre et je ne crois pas que ton péché soit aussi léger que le mien[8].

Les propos de Rocco, au-delà de la représentation, étayée par les didascalies, de la requête de l'arbitrage divin, renvoient sans cesse à la fragilité voire à la vulnérabilité de la condition humaine et tout particulièrement à la description du processus incontrôlable des sentiments, dont l'amour et la haine sont les pôles extrêmes d'un mal de vivre proche du ressenti de tout un chacun.

L'élément qui complique tout, en l'occurrence, réside dans le rôle joué par sa sœur dans la mise en scène d'un mensonge qui modifie à la fois le domaine événementiel proprement dit par l'occultation de la mort et supprime brutalement la place du deuil, laissant libre cours à des reproches de plus en plus véhéments de part et d'autre.

L'évocation du prétendu meurtre s'inscrit certes dans la dramatisation des arguments développés, mais introduit également un indéniable retour sur terre au niveau de la *fabula*, car il révèle en même temps l'appétit charnel éprouvé par le

[8] *Ibid.*, p. 369-370.

personnage de Rocco de vivre autrement, loin des veillées passées à côté d'une chambre plongée dans une pénombre étouffante, ressemblant à une chambre mortuaire. D'où la recherche, puis l'amorce, d'une nouvelle relation sentimentale, l'éloignant définitivement de l'amour d'Elena :

> ROCCO Mais mon amour pour Elena était pur, et il serait resté tel si tu m'avais laissé pleurer quand je devais pleurer : en son temps ! Savoir qu'elle était là-dedans, absente et présente, avec tous les droits et aucun devoir… un mois, deux mois, trois mois ! Je commence à imaginer qu'elle me regarde avec les yeux mi-clos et souriants, telle une idole chinoise. Ce regard finit, peu à peu, par me persécuter, par me suivre partout comme une obsession, me nargue, se moque de moi. Puis il devient un défi. Il me parle. Je deviens attentif et parviens à comprendre ce qu'il me dit : « Je suis là ! Entre la vie et la mort… mais je suis là ! Je ne pars pas, vis ta vie si tu peux ! » Puis elle commence à me dire… et je la vois en train de lever son doigt vers le ciel : « Il y a les couchers de soleil, mais il y a moi aussi… il y a la mer mais il y a moi aussi ». (*Exaspéré*) Des cieux étoilés et elle, les arbres et elle ! Elle, elle, elle… toujours elle entre la vie et la mort. Et je l'ai trompée ! Enfin non, je ne l'ai pas trompée, car j'étais déjà veuf et je l'ignorais[9].

Le coup de théâtre de cette révélation fait basculer la pièce d'une atmosphère oppressante, tournée vers un passé marqué par la mort, au rythme concret de la vie quotidienne et de ses aléas.

Le coup de fil d'une voisine de Lucia précède l'arrivée d'autres voisins de l'immeuble qui, ayant appris que Rocco est désormais au courant du décès, s'empressent de le réconforter maladroitement, suscitant ainsi une violente réaction de colère de sa part.

Puis le tête-à-tête entre frère et sœur recommence, mais sur un ton nouveau, axé sur un aspect important du nouveau projet de vie de Rocco, qui entraîne également une réaction nouvelle chez Lucia, de plus en plus ébranlée dans ses certitudes de femme voulant faire le bien :

> LUCIA Maintenant, je te connais… maintenant, je sais qui tu es et je peux comprendre la haine profonde que tu as éprouvée pendant douze mois envers l'âme sainte de ta femme et pourquoi tu l'as trompée. ROCCO Et n'en avais-je pas le droit d'après toi ? Excepté Elena, que tu me faisais croire mourante, avec qui pouvais-je parler ? Avec toi ? Avec les amis ? Tout le monde parle et notre planète est pleine de gens qui écoutent juste pour écouter et qui parlent juste pour parler. Cependant, on ne peut échanger, avec une parole qui sonne vrai, d'une façon qui apaise les états d'âme et qui rend le cœur léger quand il est oppressé par un poids comparable à une mauvaise tumeur, qu'avec une femme qui nous appartienne… qui devient telle uniquement

[9] *Ibid.*, p. 371.

quand on a la certitude que nos esprits ne font plus qu'un et que les mains, les bras, les jambes et les joues n'ont plus rien à se cacher. Oui, je l'ai trompée. J'ai une maîtresse ! Est-ce que ça te va ? Es-tu contente ? Nous avons vécu comme des clandestins et avec le cauchemar de l'adultère que nous commettions à l'encontre d'une pauvre mourante. As-tu compris ce que tu as fait ? LUCIA Je n'en savais rien. ROCCO Maintenant tu le sais. Et tu vas en savoir davantage. J'adore cette femme, je ne peux pas vivre sans elle. Sais-tu ce qu'elle me dit dans cette lettre ? Elle m'annonce qu'elle s'en va, elle part à Londres avec un autre homme. LUCIA Elle s'en va ? ROCCO Et que pouvait-elle espérer en restant ? Elle savait que j'étais marié avec une femme mourante et que je ne pouvais pas lui offrir une vie décente. Dix mois sont une durée aussi longue que l'éternité pour ceux qui vivent en volant ce qui leur est dû. Je ne peux pas perdre cette femme. Si Anna s'en va, je crois que ce sera vraiment la fin pour moi. LUCIA Mais si elle s'en va, cela veut dire qu'elle ne t'aime pas. ROCCO Je te dis qu'elle m'adore. LUCIA Elle t'adore et part avec un autre homme ? ROCCO Elle est enceinte, tu comprends ? Un enfant va naître. LUCIA Un enfant ? ROCCO Un enfant qui va naître dans trois mois. Anna me dit dans cette lettre ce qu'elle m'avait déjà dit il y a quelques mois. Nous avions l'espoir de nous marier et de donner à l'enfant un état civil conforme à la loi. Puis ce fut le moment du découragement. « Comment ta femme va-t-elle ? » « Toujours pareil », je répondais. Et le temps passait. « Quel est l'avis du médecin ? » Et je lui disais en retour ce que tu me disais. Elle me dit enfin qu'un homme était tombé amoureux d'elle… qu'il voulait l'épouser et reconnaître l'enfant. Elle m'annonça cela en pleurant, avec le cœur brisé. « Rocco, qu'allons-nous faire ? Donne-moi ton conseil. Je t'aime. Je t'adore… mais l'enfant que je protège est à nous, à nous deux ». Voici la lettre. Elle part ce soir à Londres avec lui… oui, avec cet homme[10].

L'échange de ces répliques introduit la fin de la pièce, marquée par un coup de fil qui annonce le départ pour l'aéroport de la femme aimée par Rocco et la tentative de ce dernier de la rejoindre. Avant de quitter sa sœur, il répète la terrible menace de se donner la mort s'il échoue, puis il change son propos et laisse entrevoir, tout en s'adressant à elle, une issue moins dramatique où l'appétit de vivre semble réapparaître :

ROCCO Non ! Je ne vais pas me tirer une balle dans la tête ! Ou plutôt : je ne le sais pas. Comment pourrais-je le savoir ?... Peut-être que je me dirai « Il y a les prés, les couchers de soleil, les cieux étoilés… Les arbres me diront : « Nous sommes là ! » La mer me fera entendre sa voix… Je me dirai : « Peut-être que je trouverai une autre femme et que j'aurai un autre en-

[10] *Ibid.*, p. 377-378.

> fant ! » Je ne sais pas. De toute façon, si je décide de me tirer une balle : je ne te l'ai pas dit ! As-tu compris ? Tu apprendras cela dans les journaux[11].

Si cette pièce se termine sur une vague note d'espoir et que l'évocation de la nouvelle relation de Rocco ramène la *fabula* à la vie et à ses séductions, le thème dominant demeure lié à une présence humaine de pure fiction, qui cache l'absence de vie provoquée par la mort. Il est question de la négation d'une absence humaine réelle (la mort de l'épouse de Rocco), donc, destinée à éviter la concrétisation d'une absence humaine possible (la menace du suicide de Rocco).

La mise en scène grotesque de la veillée au chevet d'une femme irrémédiablement infirme voire mourante n'est, au fond, qu'une veillée funèbre s'étalant artificiellement sur dix mois et la réaction violente du mari pour y mettre fin marque le retour en force de la réalité ainsi que le déclenchement d'une réflexion majeure sur le poids et l'impact de la parole sur la vie des autres. Une parole de désespoir qui amène Lucia à mentir de façon minutieusement répétée et déraisonnable.

Au-delà de l'enchaînement haletant et fort bien structuré des dialogues, c'est surtout la motivation affichée de ce long mensonge qui me semble mériter une analyse approfondie, susceptible de renvoyer à la problématique complexe des relations affectives au sein d'une fratrie et plus globalement de la famille.

Une lecture attentive des arguments déployés par le personnage de Lucia pour justifier sa mise en scène permet de relever plusieurs éléments porteurs de sens : a) elle rappelle, afin de prouver n'avoir aucune responsabilité dans les sentiments soudainement hostiles de Rocco envers sa femme, le moment de grande émotion de la remise de la bague de fiançailles au doigt d'Elena ; b) elle ajoute l'évocation de la joie partagée avec la jeune femme quelques instants après, dans l'acte de repasser les vêtements du futur époux ; c) elle avoue avoir pris à la lettre les menaces répétées de suicide de son frère et croit fermement avoir agi pour son bien en lui cachant la mort de sa femme ; d) elle reproche finalement à son frère d'avoir fait semblant pendant très longtemps d'être attaché à Elena durant sa maladie, alors qu'il entretenait désormais une relation extraconjugale ; e) elle revendique un attachement très pur et inconditionnel au destin humain de son frère, au nom duquel elle se sent dégagée de la responsabilité morale des dommages collatéraux occasionnés par son mensonge, notamment la fin dramatique de la relation sentimentale de Rocco, doublée de l'impossibilité conséquente de voir naître son enfant.

À bien y regarder, tous ces arguments peuvent être ramenés à la nature fort complexe des liens affectifs que ce personnage entretient avec son frère et tout particulièrement au rôle joué, dans ce contexte, par la maladie grave de son épouse.

Car Lucia, en entretenant indéfiniment la fiction de l'infirmité et de la survie d'Elena, s'octroie, même si cela se produit de façon non préméditée, un pouvoir extraordinaire sur les choix de vie de Rocco et fait en sorte qu'il dépende en per-

[11] *Ibid*., p. 378.

manence des informations qu'elle veut bien lui livrer sur l'état de santé de sa femme. C'est en agissant de la sorte qu'elle s'attribue le rôle privilégie d'intermédiaire incontournable de la relation entre les époux, devenant même celle qui est habilitée à transmettre de façon exclusive la parole et les volontés de l'infirme.

Peut-on parler, en l'occurrence, de l'usurpation / suppression *de facto* du rôle d'épouse effectuée par une sœur qui parviendrait, par la mise en scène d'une présence invisible, à consolider, bien que de façon indirecte et tout à fait platonique, l'amour pour son frère, conforté également par la proximité physique de ce dernier durant une si longue période ? Est-on en présence, finalement, d'un amour possessif voire exclusif, n'admettant pas le moindre partage et n'hésitant pas à avoir recours à tous les moyens pour atteindre son but : l'emprise sur l'autre ? Y aurait-il lieu de repérer une trace incontestable de l'inconscient décrit par Freud[12] ?

Ces hypothèses d'interprétation au sujet du mensonge en question pourraient bénéficier, en effet, de l'apport de la psychanalyse, notamment autour de la notion de transfert[13], pour obtenir une ébauche de confirmation.

---

[12] Cf. Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, trad. française, Paris, Payot, 1978, p. 255-267

[13] *Ibid*., p. 416-420 : « Si nous nous en tenons à nos hystériques et à nos malades atteints de névrose d'angoisse, nous ne tardons pas à voir se présenter un autre fait auquel nous n'étions nullement préparés. Nous nous apercevons notamment, au bout de très peu de temps, que ces malades se comportent envers nous d'une façon tout à fait singulière. […] Nous constatons, notamment, que le malade, qui ne devrait pas chercher autre chose qu'une issue à ses conflits douloureux, manifeste un intérêt particulier pour la personne de son médecin. Tout ce qui concerne celui-ci lui semble avoir plus d'importance que ses propres affaires et détourne son attention de sa maladie. Aussi les rapports qui s'établissent entre le médecin et le malade sont-ils, pendant quelque temps, très agréables ; le malade se montre particulièrement prévenant, s'applique à témoigner sa reconnaissance toutes les fois qu'il le peut et révèle des finesses et des qualités de son caractère que nous n'aurions peut-être pas cherchées. Il finit par inspirer une opinion favorable au médecin, et celui-ci bénit le hasard qui lui a fourni l'occasion de venir en aide à une personnalité particulièrement remarquable. Si le médecin a l'occasion de parler à l'entourage du malade, il a le plaisir d'apprendre que la sympathie qu'il éprouve pour ce dernier est réciproque. Chez lui, le patient ne se lasse pas de faire l'éloge du médecin auquel il découvre tous les jours de nouvelles qualités. […] Mais le beau temps ne peut pas toujours durer. Il arrive un jour où il se gâte. Des difficultés surgissent au cours du traitement, le malade prétend qu'il ne lui vient plus aucune idée. On a l'impression très nette qu'il ne s'intéresse plus au travail et qu'il se soustrait d'un cœur léger à la recommandation qui lui a été faite de dire tout ce qui lui passe par la tête, sans se laisser troubler par aucune considération critique. Il se comporte comme s'il n'était pas en traitement, comme s'il n'avait pas conclu de pacte avec le médecin ; il est évident qu'il est préoccupé par quelque chose qu'il tient à ne pas révéler. […] Lorsqu'on trouve le moyen d'éclaircir à nouveau la situation, on constate que la cause du trouble réside dans la profonde et intense tendresse même que le patient éprouve à l'égard du médecin et que ne justifient ni l'attitude de celui-ci ni les rapports qui se sont établis entre les deux au cours du traitement. […] Si la patiente est une jeune fille et le médecin un homme encore jeune

En effet, cette sœur tellement prévenante envers son frère qu'elle invente la survie de sa femme pour l'empêcher de se suicider n'a jamais cessé de suivre de près son couple, d'en être à la marge tout en développant des sentiments d'affection de plus en plus intenses, qui atteignent un niveau de paroxysme lorsque l'occasion inespérée se présente de faire d'elle l'interlocutrice unique de celui qui

---

également, celle-là éprouvera pour celui-ci un sentiment amoureux normal, et nous trouverons naturel qu'une jeune fille devienne amoureuse d'un homme avec lequel elle reste longtemps en tête à tête, auquel elle peut raconter beaucoup de choses intimes et qui lui en impose par la supériorité que lui confère son attitude de sauveur ; et nous oublierons à cette occasion que, de la part d'une jeune fille névrosée, on devrait plutôt s'attendre à un trouble de la faculté libidineuse. Plus les relations personnelles existant entre le patient et le médecin s'écartent de ce cas hypothétique, et plus nous serons étonnés de retrouver chaque fois la même attitude affective. […] Plus en effet notre expérience s'amplifie, et moins nous pouvons nous opposer à cette correction si humiliante pour nos prétentions scientifiques. On pouvait croire, au début, que l'analyse se heurtait à un trouble provoqué par un événement accidentel n'ayant rien à voir avec le traitement proprement dit. Mais quand on voit ce tendre attachement du malade pour le médecin se reproduire régulièrement dans chaque cas nouveau, lorsqu'on le voit se manifester dans les conditions même les plus défavorables et dans des cas où la disproportion entre le malade et le médecin touche au grotesque, de la part d'une femme déjà âgée à l'égard d'un médecin à barbe blanche, c'est-à-dire dans des cas où, d'après notre jugement, il ne peut être question d'attrait ou de force de séduction, alors on est bien obligé d'abandonner l'idée d'un hasard perturbateur et de reconnaître qu'il s'agit d'un phénomène qui présente les rapports les plus étroits avec la nature même de l'état morbide. Ce fait nouveau, que nous reconnaissons ainsi comme à contrecœur, n'est autre que ce que nous appelons le *transfert*. Il s'agirait donc d'un transfert de sentiments sur la personne du médecin, car nous ne croyons pas que la situation créée par le traitement puisse justifier l'éclosion de ces sentiments. Nous soupçonnons plutôt que toute cette promptitude a une autre origine, qu'elle existait chez le malade à l'état latent et a subi le transfert sur la personne du médecin à l'occasion du traitement analytique. Le transfert peut se manifester soit comme une exigence amoureuse tumultueuse, soit sous des formes plus tempérées ; en présence d'un médecin âgé, la jeune patiente peut éprouver le désir, non de devenir sa maîtresse, mais d'être traitée par lui comme une fille préférée, sa tendance libidinale peut se modérer et devenir une aspiration à une amitié inséparable, idéale, n'ayant rien de sensuel. Certaines femmes savent sublimer le transfert et le modeler jusqu'à le rendre en quelque sorte viable ; d'autres le manifestent sous une forme brute, primitive, le plus souvent impossible. Mais, au fond, il s'agit toujours du même phénomène, ayant la même origine. […] Comment les choses se passent-elles dans les cas où les patients appartiennent au sexe masculin ? […] Eh bien, ils n'y échappent pas plus que les patientes femmes. Ils présentent le même attachement pour le médecin, ils se font la même idée exagérée de ses qualités, ils prennent une part aussi vive à tout ce qui le touche et sont jaloux, tout comme les femmes, de tous ceux qui l'approchent dans la vie. Les formes sublimées du transfert d'homme à homme sont d'autant plus fréquentes et les exigences sexuelles directes d'autant plus rares que l'homosexualité manifeste joue chez l'individu dont il s'agit un rôle moins important par rapport à l'utilisation des autres facteurs constitutifs de l'instinct ».

n'a plus d'épouse, et de lui permettre d'occuper désormais la place de cette épouse par la parole et par l'assistance matérielle et morale.

Le transfert se produit, me semble-t-il, de façon fort peu conventionnelle entre Lucia et Elena, à savoir un être vivant et une défunte, deux femmes liées depuis le début par des sentiments d'affection pour Rocco, comme l'évocation de l'épisode de la bague de fiançailles le prouve, et il aboutit à une situation étrange voire morbide où la sœur, en créant la fiction de la survie de l'épouse, s'approprie l'existence de celle-ci et peut asseoir son emprise totale sur un frère qu'elle peut aimer dorénavant sans partage.

Si la situation initiale de cette pièce frôle le domaine de l'invraisemblable et s'inspire de certains textes de Luigi Pirandello (1867-1936) et de Pier Maria Rosso di San Secondo (1887-1956), son issue porte la marque de la normalité des conflits de l'existence qui est chère à l'auteur napolitain, comme le souligne avec justesse Anna Barsotti dans sa note critique[14].

On peut relever, en d'autres termes, un cheminement progressif de la *fabula*, allant du presque imaginaire vers le réel ou, si l'on veut, de l'atmosphère étouffante et mortifère du huis clos, avec ses connotations d'artifice conceptuel, au flux des passions humaines et aux contingences changeantes et excitantes de la vie quotidienne.

La relation conflictuelle entre Rocco et Lucia se situe, d'ailleurs, dans le cadre des relations au sein de la famille, qui ont été abordées sous leurs différents aspects, souvent très problématiques, dans plusieurs textes d'Eduardo De Filippo écrits entre 1931 et 1973, depuis la première mouture de *Noël chez les Cupiello* (*Natale in casa Cupiello*) jusqu'à la pièce *Les examens n'en finissent jamais* (*Gli esami non finiscono mai*)[15].

---

[14] Cf. *Dsc*, p. 353. Il s'agit respectivement du sujet de la nouvelle *La chambre en attente* (*La camera in attesa*) de Pirandello (*La chambre en attente* est le récit de la très longue attente du retour d'un officier italien, porté disparu dans la guerre en Libye, au début du XX^e^ siècle. Ses trois sœurs et sa mère s'obstinent à croire pendant plus d'un an qu'il va revenir et refont régulièrement sa chambre, ayant soin de changer les draps du lit et sa chemise de nuit. La fin de leur attente marque la fin de leur illusion et la prise de conscience douloureuse de la mort de l'officier, précédée de la mort de sa mère.), repris dans sa pièce *La vie que je t'ai donnée* (*La vita che ti diedi*), et des pièces *Febbre* et *Lo spirito della morte* de Rosso di San Secondo. Concernant l'influence de l'œuvre de Pirandello sur De Filippo, il faut souligner sa très grande importance et rappeler qu'elle s'est même traduite par leur collaboration dans la rédaction de la pièce *L'abito nuovo* en 1935, inspirée de la nouvelle homonyme de l'auteur sicilien. Voir, à cet égard, Edoardo Esposito, *Eduardo De Filippo : discours et théâtralité*, *op. cit.*, p. 194.

[15] Cf. Edoardo Esposito, *Repères culturels*, *op. cit.*, p. 294-295 : « La famille en tant que noyau social fondamental est omniprésente. Sa composition est des plus variées : du foyer comprenant le couple d'époux avec les enfants, dans *Napoli milionaria !* et *Sabato, domenica e lunedì*, à celui formé par un frère et une sœur dans *Bene mio e core mio* et *Dolore sotto chiave*, ou encore la famille comme synthèse de tous les problèmes d'une époque de mises en question, au moment où, justement, les points de repère traditionnels ont disparu,

L'ensemble de la production théâtrale de De Filippo étant une réflexion constante sur la complexité des liens familiaux, tantôt rassurants tantôt déstabilisants, *Dolore sotto chiave* constitue le point d'aboutissement non négligeable d'un travail dramaturgique qui est, en même temps, une quête sur les rapports entretenus au sein d'une fratrie. Un rapport que l'usure du temps n'a pas réussi à modifier à première vue, mais qui est caractérisé, en revanche, par l'emprise grandissante de la sœur sur l'état d'esprit et les réactions psychologiques de son frère.

Cette emprise n'est pas uniquement le résultat de la situation contingente de la mise en scène de l'infirmité d'Elena, mais puise sa raison d'être, et finalement sa force, dans des données culturelles qu'il est important d'élucider.

S'il est indiscutable que, dans les textes de cet auteur, l'homme exerce, d'après la hiérarchisation sociale et les coutumes de l'époque, un rôle dominant

---

dans *Mia famiglia*. Cette structure sociale de base reproduit, au niveau des relations entre ses membres, tous les conflits, d'une gravité variable, qui éclatent tôt ou tard lorsque des contacts entre les individus ont lieu. Reflétant ce qui se passe, à une plus grande échelle, dans la société, elle apparaît même comme le lieu où les tensions peuvent être particulièrement exacerbées à cause de la proximité permanente des personnes et de la répression parfois très longue, devenue donc insupportable, de sentiments et d'aspirations. Les longues années de vie commune ont profondément usé les esprits de Chiarina et de son frère dans *Bene mio e core mio* et le déroulement de la pièce révèle clairement qu'ils en sont arrivés à se détester, les problèmes d'intérêt et de biens matériels n'étant que le déclencheur ponctuel d'une crise qui n'a cessé de s'amplifier avec le temps. La conclusion tragique de *Natale in casa Cupiello* n'est pas moins le résultat d'une crise de la famille élargie, avec une multiplication des frictions : le couple d'âge mûr très aigri et se disputant sans cesse au sujet de l'éducation du fils, la complicité entre la mère et la fille excluant le père, les griefs faits par la fille à ses parents à cause du mariage qui lui aurait été imposé, la mésentente conjugale du couple plus jeune se répercutant sur la vie du couple plus âgé, pour lequel la présence, à la maison, du frère de Luca est l'occasion de petits conflits sans fin. L'issue heureuse de l'histoire de *Sabato, domenica e lunedì* n'enlève rien aux connotations dramatiques liées à la vie familiale, le moindre sentiment d'affection apportant son lot de malentendus et de récriminations, qui couvent pendant un certain temps et finissent par exploser. Là aussi, durant un week-end orageux où une réunion de la famille élargie s'est transformée en occasion de déballage de propos amers, la vie commune, après avoir atteint un seuil très grave de tension, connaît son moment de crise, avec l'implication des amis et des voisins. C'est que la famille, de par sa nature institutionnelle réglementée par le mariage, ne cesse à aucun moment d'être présentée par l'auteur avec tout le poids de son caractère contraignant. Un poids qu'on peut certes trouver supportable et qui peut même aider à surmonter les mauvaises passes, comme dans le cas de l'issue de *Napoli milionaria !*, mais qui demeure toujours la cause de problèmes ou de comportements étonnants, la séquestration du jeune Mariano par sa mère afin de l'empêcher de partir pour un hypothétique front, dans *La paura numero uno*, étant l'exemple même des débordements de tout genre qui peuvent être provoqués par les relations au sein de la famille ». Voir également Edoardo Esposito, « *Mia famiglia* di Eduardo De Filippo o la comunicazione difficile », in : Marie-Hélène Caspar (dir.), *Mélanges offerts à Janine Menet-Genty. Théâtre – Civilisation contemporaine*, Nanterre, PUBLIDIX, 2004, p. 81-97.

vis-à-vis de la femme au nom d'une conception assez stricte du patriarcat[16], les entorses et les mises en question de ce rôle ne sont pas rares, notamment dans les profils de nombreux personnages féminins, tels Concetta dans *Noël chez les Cupiello*, Rosa Priore dans *Samedi, dimanche et lundi* et surtout Filumena dans *Filumena Marturano*[17].

[16] Cf. Elisabeth Badinter, *L'un est l'autre. Des relations entre hommes et femmes*, Paris, Le Livre de Poche / Odile Jacob, 1986, p. 221-224 : « Commencée au XVIII^e siècle dans les pays à vocation démocratique, l'agonie du patriarcat dura près de deux cents ans, non sans connaître dans certains pays des moments d'extrême rémission. Les dictatures qui ont dévoré l'Europe entre les deux guerres, et même au-delà dans l'Espagne franquiste, furent autant de tentatives délibérées pour renforcer le patriarcat. Nous avons vu ce qu'il en était sous le régime d'Hitler, mais la situation des Italiennes sous Mussolini, et même des Espagnoles sous Franco, n'était guère plus brillante. L'idéologie de la mère prolifique, réquisitionnée pour procréer et obéir, est sensiblement la même à Berlin, à Madrid et à Rome. Selon les impératifs économiques et idéologiques, on les utilise comme main-d'œuvre sous-payée ou on les renvoie dans leur foyer pour répondre à leur vocation de mères et de ménagères… Poulinières ou lumpen-prolétariat, elles n'ont guère droit à beaucoup d'égards. […] Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, et avec le retour à la démocratie de l'Europe de l'Ouest, le combat pour l'égalité des sexes n'est encore qu'un demi-succès. En principe, les femmes bénéficient des mêmes droits que les hommes, mais, en fait, la pratique et les mœurs continuent de leur faire un sort à part. Le patriarcat existe encore parce que l'idéologie de la complémentarité est toujours bien vivace. Le destin féminin continue de se jouer à la maison par le biais de la maternité. Une femme n'est "respectable", "accomplie" ou "épanouie", qu'en fonction de son statut de mère et de ménagère. Dans les années soixante, une révolution d'un autre genre balaie le monde occidental qui achève celle du XVIII^e siècle. Une fois encore, c'est la procréation qui est au centre des débats. La question n'est plus comme jadis de savoir qui détient la part essentielle dans l'œuvre d'engendrement, mais plutôt comment maîtriser sa fécondité pour n'être mère qu'à volonté. Dans la plupart des démocraties occidentales, le système patriarcal a reçu le coup de grâce au cours des deux dernières décennies. Point minuscule sur la ligne de l'évolution humaine, les années soixante-quatre-vingts ont transformé le rapport entre hommes et femmes dans une large partie du monde, sans qu'on en ait encore pleinement pris conscience aujourd'hui ».

[17] La sociologue Arianna Montanari (*Stereotipi nazionali. Modelli di comportamento e Relazioni in Europa*, Napoli, Liguori, 2002, p. 263-265) affirme que, concernant l'image parentale en Italie, le personnage de la mère apparaît prépondérant par rapport à son homologue masculin et souligne le fait que l'homme italien, même à l'âge adulte, semble inextricablement entouré de présences féminines telles que celles de mère, épouse, sœur, le cantonnant dans un état d'autonomie somme toute réduite, régie par la tyrannie des femmes. Elle mentionne tout particulièrement, afin d'étayer son argumentation, les cas qu'on retrouve dans les pièces d'Eduardo De Filippo : la révolte de la protagoniste de *Filumena Marturano*, qui marque, par exemple, une mise en question radicale de la relation entre les sexes, et la condescendance avec laquelle le protagoniste de *Noël chez les Cupiello* est traité par les membres de sa famille, lui déniant, dans les faits, toute autorité concrète de *pater familias*. Si de telles remarques sont parfaitement appropriées pour analyser certains personnages de l'auteur napolitain et l'impact de la présence féminine auprès de l'homme italien, il faut néanmoins préciser, me semble-t-il, qu'il s'agit, dans la fiction théâtrale

Cependant, ces entorses se font à partir du moment où la femme change de statut, d'une certaine façon, en devenant épouse, puis mère, car la maternité lui octroie un pouvoir particulier sur ses enfants à travers les tâches accomplies pour leur éducation et, par là, au sein du foyer et donc de la société, dont celui-ci est une composante majeure.

Or, c'est justement le statut d'épouse de son frère que Lucia s'approprie de façon biaisée, dans les faits, à partir du moment où la longue et silencieuse veillée s'installe autour d'une chambre désignée comme infranchissable par le mari de l'infirme, sous peine de déclencher la mort.

La sœur, tendrement attachée au bonheur conjugal de son frère et soucieuse de préserver sa vie, n'hésite pas un seul instant à avoir recours à une fiction somme toute grotesque, qui lui accorde néanmoins la possibilité d'accéder à un pouvoir à la fois imprévu et inconnu, la nouvelle relation sentimentale de son frère n'ayant pas été dévoilée entretemps.

C'est grâce à cette appropriation de rôle et à l'étrange pouvoir relationnel qui en découle que *Dolore sotto chiave* est un texte très intéressant, dont l'originalité prouve la richesse d'inspiration de son auteur, toujours prête à explorer des problématiques nouvelles et à sonder, à travers la fiction théâtrale, les réflexes psychologiques les plus secrets qui régissent sans cesse le comportement des êtres humains.

Edoardo ESPOSITO
Avignon Université

---

comme dans la vie réelle, de phénomènes respectivement isolés et superficiels, qui n'entament aucunement les modalités bien ancrées du patriarcat à l'époque en question. Voir également Silvana Patriarca, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Rome-Bari, Laterza, 2010, p. 245 (ma traduction) : « Les mères et les épouses n'étaient pas nécessairement des tyrans dans ce genre de films [il s'agit de la production cinématographique italienne des années Cinquante et Soixante, caractérisée par le grand succès de la comédie dite "à l'italienne", montrant souvent des personnages masculins sous l'emprise de l'autorité des femmes], mais elles exerçaient un pouvoir auquel les hommes ne parvenaient pas à se soustraire, au fond, malgré leurs tentatives d'avoir recours à toutes sortes de moyens. Cependant, il y avait, dans ces films, la figure centrale du mâle : la représentation de l'homme faible dépendant de sa mère – un aspect tout à fait absent dans les comédies de la période entre les deux guerres – fut une véritable nouveauté après 1945. Cette nouveauté ne semble pas être reliée à des changements considérables dans les relations de genre et dans la structure de la famille ; après la chute du fascisme les femmes n'acquirent pas un pouvoir plus important dans la société, bien qu'elles aient joué un rôle actif durant la guerre et qu'elles aient conquis le droit de vote en 1946 ».

ABSENCE À TOUT JAMAIS PRÉSENTE – ESCLAVAGE SANS FIN : TONI MORRISON ET JONATHAN DEMME

Si, dans nos temps présents de pandémie, les théâtres ont bien du mal à exister ou simplement à survivre, il n'en est pas de même de la mise en scène ou de l'adaptation de toute œuvre pour les écrans divers que sont le cinéma, la télévision ou les sites de streaming. Si le tournage ou les répétitions sont difficiles par les temps qui courent pour de nouvelles productions, toutes les pièces et adaptations diverses sont disponibles dès lors qu'elles sont sur un support matériel reproductible ou sur un site de diffusion entièrement virtuel. Dans la situation actuelle, le théâtre vivant meurt faute de représentations, le cinéma survit sur support matériel mais meurt dans sa diffusion en salle et est suspendu au-dessus d'un abîme sans fond dans sa production ainsi trahie par tarissement sanitaire du public.

Cependant il est clair que les supports matériels autonomes et la diffusion en flux continu[1] permettent à toute la production dramatique déjà existante de continuer à exister.

De la même façon, la littérature imprimée ou sur écrans et liseuses n'est pas toujours d'un accès facile pour le public qui manque de temps ou qui n'a pas la formation nécessaire pour pénétrer une œuvre de fiction sous la seule forme de mots sur une page ou sur un écran. On peut être un lecteur véloce et cependant ne pas être capable de lire et apprécier un roman. On peut être un lecteur insatiable en technique et science informatique et être un absolu illettré en littérature, sans parler de poésie ou de philosophie, sous sa seule forme écrite. Dans ce domaine littéraire et en direction de ce public marqué par l'illettrisme littéraire, les adaptations théâtrale, télévisuelle ou cinématographique sont trois médias qui permettent à l'œuvre d'atteindre des publics beaucoup plus vastes, et les deux derniers de ces médias ont permis à beaucoup de traverser la période récente sans justement tomber dans la mise en abîme[2] que l'on sait et qui risque de continuer encore quelques temps.

Mais, à l'opposé de la dominance noire dans les bilans nécrologiques du COVID-19 aux USA, la part de littérature noire, de théâtre noir ou de cinéma noir est une image inversée de la proportion des Noirs dans la société étatsunienne.

[1] Pour parler comme la Commission Générale de Terminologie et de Néologie, enrichi d'un peu de Larousse, https://hitek.fr/actualite/streaming-remplace-par-le-mot-flux-france_4766. Hitek est le webzine de toutes les actualités High-Tech et Geek : les nouvelles technologies, les produits mobiles et la culture geek.

[2] Pour respecter le français, surtout que la « mise en abîme » dont je parle n'a rien à voir avec les gallicismes forcés des gens d'Hollywood, et mon orthographe devient dans l'anglais de Google Translate "setting in abyss." Mais ne me demandez pas pourquoi Google donne deux traductions pour le français "mise en abyme", d'une part "mise en abyme" (dialecte cinématographique hollywoodien fort en vogue à Paris 1 Panthéon Sorbonne, Charles V, et d'autres institutions dans le domaine), et d'autre part "curveball" qui est un lancer de balle particulier du baseball.

C'est pour cela que, Toni Morrison nous ayant quittés le 5 août 2019, elle qui a toute sa vie, comme éditrice ou comme auteure, mis en scène la littérature noire et la culture noire, j'ai choisi de prendre à bras le corps son roman le plus célèbre, *Beloved*, dans son adaptation aujourd'hui culte pour le cinéma. Outre Toni Morrison, trois auteurs ont travaillé sur le scénario (« screenplay » en anglais), Akosua Busia, Richard La Gravenese, Adam Brooks, sous la direction du réalisateur Jonathan Demme, avec, dans le rôle principal de Sethe, la mère de Denver – et de Beloved – et l'initiatrice de la fuite de 1855, Oprah Winfrey qui ainsi établit par sa présence un lien de toute façon incontournable avec l'autre film *Color Purple* adapté du roman d'Alice Walker.

Ces deux films, tout comme les deux romans dont ils sont adaptés sont deux films où les Noirs et leur histoire, leur mode de vie et leur culture, d'une part, et les femmes, d'autre part, sont au centre de cette scène infinie qu'est l'écran dans une salle obscure. Comment mieux rendre hommage à Toni Morrison qu'en essayant de déchiffrer ce film de 1998, dix ans avant le premier Président noir élu aux USA et vingt-deux ans avant la première femme noire sur un bulletin de vote présidentiel comme candidate à la vice-présidence du pays, et donc à la présidence du Sénat américain ? Quand cet article paraîtra, on saura ce qu'il en fut de cette élection que je n'ai ni le pouvoir, ni l'omniscience, et encore moins la prétention de pouvoir prédire.

En ce temps d'absence omniprésente, ou de présence omniabsente, des Noirs, hommes et femmes, dans les élites américaines, il est bon de poser la simple question suivante : dans une histoire qui se déroule de 1855 à 1873, comment l'esclavage est-il présent, et présenté, et comment le cinéma peut-il rendre présent cet esclavage qui est absent an 1873, date à partir de laquelle le récit est reconstruit ?

Il ne s'agit pas de faire l'analyse du roman de Toni Morrison. J'ai déjà fait cela par ailleurs et dans la langue de l'auteure[3]. Il ne s'agit pas de revenir sur le PTSS[4] qui est dans ce cas le PT-SLAVERY-SS, ou syndrome de stress causé par le traumatisme de l'esclavage, que j'ai largement couvert dans diverses publications. Il s'agit bien de voir ce qui fait de ce roman et de son adaptation cinématographique une œuvre sans égale sur les dix dernières années de l'esclavage aux USA (1855-1865), dont les quatre ans de Guerre Civile (avril 1861-avril 1865) et les huit ans de reconstruction (1865-1873, ou un peu plus car la fin du roman comme du film dépasse cette date de plusieurs années). Comment, dans ce film, rend-on pré-

[3] "Slavery Is Still Alive and Strong", https://medium.com/@JacquesCoulardeau/slavery-is-still-alive-and-strong-33ab25e9ba4d; "Eternal Toni Morrison", https://medium.com/@JacquesCoulardeau/eternal-toni-morrison-7fcf5b9d4051

[4] Post Traumatic Stress Syndrome, ou Syndrome de Stress Post Traumatique : j'emploie le terme "syndrome" au lieu de "disorder" qui serait un « trouble » en français, car je suis de ceux qui pensent que ce n'est pas une « maladie » relevant de la médecine, mais un « ensemble de signes, de comportements révélateurs (d'une situation jugée mauvaise) », même si en anglais la différence n'est pas aussi claire.

sent l'absent ou rend-on l'absent présent, et donc lequel de l'absent et du présent vient en premier ?

I. Vérité historique

Nous devons garder en tête le fait que Toni Morrison est partie pour son roman d'un fait historique avéré : l'esclave Margaret Garner et son « mari ». Mais le « mariage » n'est pas consacré, de quelque façon que ce soit et donc le concept de « mari » n'est pas un vrai concept reconnu. Restons aussi conscients que toute femme esclave que toute femme esclave est un produit de consommation sexuelle pour les blancs de la plantation en vue de produire de nouveaux esclaves vendables sur le marché des esclaves, et que toute femme esclave se doit de produire un enfant tous les seize ou dix-huit mois, dès qu'elle est féconde, soit dès treize ans, quel que soit le progéniteur mâle, noir ou blanc, et tout mâle blanc peut prendre sexuellement quelque femme noire que ce soit. Selon les lois américaines, tout enfant né d'une esclave est esclave de naissance et est la propriété du propriétaire de la mère.

Margaret Garner[5] et sa famille réussissent à fuir de leur plantation dans le Kentucky et à passer dans l'état non-esclavagiste de l'Ohio, mais la mauvaise organisation du "Underground Railroad" fait qu'ils ne sont pas capables de disparaître avant l'arrivée des chasseurs d'esclaves en application de la loi de 1850 sur les esclaves en fuite[6]. Le « propriétaire » de l'esclave ou son représentant direct accompagné d'un « chasseur d'esclave » dûment patenté par l'état local et le gouvernement fédéral et secondé par le shérif local ont tout pouvoir pour reprendre possession de l'esclave en fuite et le rendre à son « propriétaire ». Les guillemets que j'emploie pour certains mots sont de mon cru, car dans le discours anglais ce sont des mots qui ne demandent aucun guillemet et aucune distanciation, même encore aujourd'hui. Les mots concernés sont : "slave-owner," "property," "slave-catchers," et "slave-hunters."[7] La parole du « propriétaire » est suffisante pour justifier de l'identité de l'esclave en fuite et donc pour justifier sa recapture et sa restitution immédiate, sans procès de quelque sorte que ce soit, au « propriétaire ».

[5] Nikki M. Taylor, *Driven Toward Madness*, 2016, voir ma critique "Fugitive Slave Margaret Garner sur Medium.com, https://medium.com/@JacquesCoulardeau/fugitive-slave-margaret-garner-a51b8fce3017

[6] Le *Fugitive Slave Act* est le nom donné à deux textes de loi du Congrès des États-Unis votés, respectivement, le premier le 12 février 1793 [non-concerné ici] et le second le 18 septembre 1850 (dans le cadre du compromis de 1850 entre les États Sudistes agraires et esclavagistes et les États Nordistes industriels et abolitionnistes) et statuant sur les modalités de capture des esclaves évadés et de leur retour à leur propriétaire.
https://fr.wikipedia.org/wiki/Fugitive_Slave_Act.

[7] J'essaie dans la mesure du possible d'employer des guillemets chevrons en français et des guillemets doubles apostrophes en anglais et de respecter les règles de ponctuation de chaque langue en fonction de leur emploi.

L'*habeas corpus*[8] ne s'applique qu'à des hommes ou femmes libres et en aucune façon à de simples biens mobiliers ou immobiliers, ce que sont les esclaves au statut de "chattel" ou « biens meubles », mais aussi d'investissement attaché à la terre de la plantation et à cette plantation elle-même dont ils sont partie intégrante, dont ils font partie des murs eux-mêmes. L'histoire réelle de Margaret Garner (son nom de « famille » est en fait le nom de son « propriétaire ») dit qu'elle a tué une de ses filles et tenté de tuer ses autres enfants. Elle a été identifiée comme une « Médée Noire », et la seule, dans l'histoire des USA. Voir pour plus d'information mon article dans *Théâtres du Monde* sur Médée[9]. Margaret Garner et sa famille sont donc remis dans le circuit de l'esclavage et le shérif local n'arrive pas à faire prévaloir le crime commis par Margaret Garner sur le territoire de l'Ohio pour la retenir, et elle seule avec ses complices éventuels, donc peut-être son « mari » mais certainement pas ses enfants, pour jugement sur ce crime avant d'être rendue, ou rendus, à son, ou leur, « propriétaire ». Des décisions de justice ultérieures en Ohio feront obligation au « propriétaire » de remettre Margaret Garner à la justice fédérale en Ohio, mais le « propriétaire » n'obtempérera pas car Margaret Garner et tous les autres membres de sa famille ont été vendus et même revendus à des « propriétaires » différents au marché des esclaves de la Nouvelle Orléans. Margaret Garner et son « mari » sont, de toute façon, morts bien avant la Guerre Civile. Margaret Garner est morte en 1858, trois ans après sa fuite, dans l'état du Mississippi.

Toni Morrison dans son roman et les auteurs et réalisateur du film prennent donc d'immenses libertés avec les faits historiques, ce qui nous permet de totalement ignorer la dimension factuelle réelle et donc d'en rester non pas à la vérité historique mais à la vérité littéraire et à la dimension sémiotique historique du récit qui couvre donc la période de 1855 à quelques années après 1873. Ceci étant dit, je ne reviendrai pas sur le cas historique réel qui n'est qu'une référence bien plus cruelle que ce qui se passe dans le roman et dans le film, où Margaret Garner vit toute la Guerre Civile, le vote et la ratification du 13e amendement affranchissant

[8] « Définition de Habeas Corpus [Droit général (droit privé, droit public)]
Notion issue du droit anglais intégré dans la Convention Européenne de sauvegarde des droits de l'homme et des libertés fondamentales. La formule exacte est "habeas corpus ad subjiciendum et recipiendum", étymologiquement : que tu aies ton corps ; sous-entendu : ad subjidiendum : pour le produire devant le tribunal. Nom d'un des textes les plus célèbres dans l'histoire de la liberté, adopté par le parlement anglais en 1679. L'habeas corpus énonce une liberté fondamentale, celle de ne pas être emprisonné sans jugement. Cette loi confère le droit à toute personne arrêtée de savoir pourquoi et de quoi elle est accusée. Ensuite elle doit être libérée sous caution et présentée dans les trois jours qui suivent devant le juge. Cette expression se rattache à la notion de sûreté personnelle. On la retrouve consacrée dans l'article 5 de la convention européenne de sauvegarde des droits de l'homme et des libertés fondamentales. » Le Dictionnaire juridique du droit Français est édité par la SARL Jurimodel © 2000 - 2017 JURIMODEL - TOUS DROITS RÉSERVÉS Réalisation : SJ COM http://dictionnaire-juridique.jurimodel.com/Habeas%20Corpus.html.

[9] « Des lacs d'amour aux nœuds coulants : Médée aux prises avec l'histoire », *Théâtres du Monde* n° 22 (2012), p. 67-104

tous les esclaves et bannissant l'esclavage[10], et la période de reconstruction des Présidents Andrew Johnson (1865-1869) et Ulysses Grant (1869-1877) dans l'Ohio, état non-esclavagiste. Le personnage de la grand-mère (et « belle-mère », concept qui porte à faux puisqu'il n'y a aucun mariage, aucune consécration d'un tel mariage, aucun droit ni devoir attaché à ce mariage et aucun changement sur le statut de l'épouse qui est et reste un animal de simple reproduction) Baby Suggs est amplifié et montré comme étant une prédicatrice de la libération mentale autant que sociale des Noirs bien qu'elle meure en 1865 sans précision spécifiant avant ou après la fin de la Guerre Civile et la ratification du 13e amendement le 6 décembre 1865, approuvé par deux voix dans la Chambre des Représentants et ratifié ensuite[11]. De plus, l'absence du « mari » Halle, le fils de Baby Suggs, est entièrement

[10] "The 13th, 14th, and 15th Amendments, known collectively as the Civil War Amendments, were designed to ensure equality for recently emancipated slaves. The 13th Amendment banned slavery and all involuntary servitude, except in the case of punishment for a crime. The 14th Amendment defined a citizen as any person born in or naturalized in the United States, overturning the Dred Scott V. Sandford (1857) Supreme Court ruling stating that Black people were not eligible for citizenship. The 15th Amendment prohibited governments from denying U.S. citizens the right to vote based on race, color, or past servitude."
https://courses.lumenlearning.com/boundless-politicalscience/chapter/slavery-and-civil-rights/#:~:text=The%2013th%2C%2014th%2C%20and%2015th,equality%20for%20recently%20emancipated%20slaves.&text=The%2015th%20Amendment%20prohibited%20governments,%2C%20color%2C%20or%20past%20servitude.

Les 13e, 14e et 15e amendements, connus collectivement sous le nom d'amendements de la guerre civile, ont été conçus pour assurer l'égalité des esclaves récemment émancipés. Le 13ème amendement interdit l'esclavage et toute servitude involontaire, sauf en cas de punition pour un crime. Le 14ème amendement définissait un citoyen comme toute personne née ou naturalisée aux États-Unis, annulant la décision de la Cour suprême de Dred Scott v. Sandford (1857) déclarant que les Noirs n'étaient pas éligibles à la citoyenneté. Le 15e amendement interdisait aux gouvernements de refuser aux citoyens américains le droit de vote sur la base de la race, de la couleur ou de la servitude passée.

[11] "All 27 Amendments have been ratified after two-thirds of the House and Senate approve of the proposal and send it to the states for a vote. Then, three-fourths of the states must affirm the proposed Amendment.
https://www.lexisnexis.com/constitution/amendments_howitsdone.asp." Les 27 amendements constitutionnels ont été ratifiés après que les deux-tiers de la Chambre des Représentants et du Sénat aient approuvé la proposition d'amendement et l'aient envoyée aux états pour ratification. Ensuite les trois-quarts des états ont confirmé l'amendement proposé et l'ont ainsi ratifié. Notons que le 13ème amendement n'a pu être voté dans les deux chambres du Congrès et ensuite ratifié que par le vote des représentants, des sénateurs et de l'état de Louisiane qui a réintégré les USA le 25 avril 1862. « La Louisiane déclare faire sécession de l'Union, le 26 janvier 1861. La Nouvelle-Orléans, en Louisiane, la plus grande ville dans l'ensemble du Sud, est stratégiquement importante, en tant que ville portuaire la plus au sud sur le fleuve Mississippi et son accès au golfe du Mexique. Le département de la Guerre prévoit très tôt sa capture. La ville est prise par les forces de l'armée des États-Unis le 25 avril 1862. Parce qu'une grande partie de la population a

construite par Toni Morrison, y compris l'incident, avant leur fuite, du viol par les neveux du Maître d'École qui tètent le lait de Margaret Garner et la séance de fouet qui s'ensuit et donne l'image du "cherrytree" ou « cerisier » que Sethe (notez d'ailleurs le changement de nom de Margaret Garner) porte sur son dos. Il ne s'agit cependant pas de considérer le sens du film dans les changements que je viens de signaler et d'autres encore, mais de voir le sens possible du film en lui-même.

II. Le cinéma, fabuleux art dramatique visuel

Dès le premier instant du film, la caméra qui pénètre lentement dans un cimetière pour progressivement avancer entre les tombes et les pierres tombales verticales pour finalement atteindre une petite (très petite par rapport aux autres) pierre tombale ne portant que le nom BELOVED sans aucune autre mention, en particulier de dates, crée un cadre de sens qui pose BELOVED comme une personne morte et enterrée dans un cimetière consacré avec des croix chrétiennes, ce qui aurait été impossible avant la guerre civile dans un état du Sud, donc esclavagiste, bien que, étant en Ohio dans cette scène initiale, une telle sépulture aurait été possible. Et d'un arrêt sur l'image de cette pierre tombale verticale on passe à une vision de campagne hivernale et on zoome sur une maison isolée dans cette campagne. Sur ces images s'inscrivent les mentions suivantes : "Ohio 1865", "Outskirts of Cincinnati", "124 Bluestone Road". On est donc dans un état non-esclavagiste où les Noirs sont reconnus comme des êtres humains et ont tous les droits et devoirs que la religion chrétienne qu'ils sont autorisés à embrasser leur donne, y compris donc celui d'être enterrés en terre consacrée, sans parler des droits constitutionnels. Puis le long zoom finissant sur une image fixe de la maison avec son adresse en surimpression nous indique que cette BELOVED (et ce nom ne peut être qu'un nom de femme) est liée à cette maison, que l'histoire qui va nous être révélée est positionnée dans cette maison et concerne les gens qui y habitent.

Il est important de garder en tête que le cinéma est un art visuel qui permet de reproduire le mouvement des choses, la vie réelle du monde et des personnages. Il est important de garder en mémoire que l'homme est un animal dominant visuel,

---

des sympathies pour l'Union (ou des intérêts commerciaux compatibles), le gouvernement des États-Unis prend l'initiative inhabituelle de désigner les domaines de la Louisiane alors sous contrôle des États-Unis comme un État de l'Union, avec ses propres représentants élus au Congrès des États-Unis. Pour la dernière partie de la guerre, les États-Unis et la Confédération reconnaissent leur propre gouverneur de la Louisiane distinct. » « Lors de sa première présentation, la Chambre refusa de voter le projet du sénat. Celui-ci fut réintroduit par le représentant James Mitchell Ashley, et le président Lincoln joua un rôle actif pour qu'il soit examiné par la Chambre. Ces efforts portèrent leurs fruits quand la chambre vota l'amendement le 31 janvier 1865, par un vote de 119 voix contre 56. » Une majorité de deux voix par rapport aux deux tiers des 183 Représentants présents diminués de 8 Représentants démocrates qui se sont abstenus.

ce que d'ailleurs il doit partager avec de nombreux animaux, ainsi que tous les Homininés. Cela est fondamental. Ainsi les trois indications géographiques données dans cette introduction visuelle sont incrustées dans l'image et font donc partie de ces images. Elles sont visuelles. Le cinéma a ainsi transformé le langage oral en un langage visuel, transformation commencée par le développement de l'écriture bien sûr à partir 4 000-3 500 av. J.-C. (mais définitivement bien plus tôt si on considère les signes diacritiques employés dans le commerce ou les inventaires (6 000 av. J.-C. pour l'écriture sumérienne), et encore plus si on considère les signes diacritiques variés largement utilisés dans toutes les inscriptions et peintures représentatives dans les grottes préhistoriques du monde entier[12]. Il s'agit là d'une évolution de l'espèce humaine alors même que la date archéologique afférente à ces pratiques est à peu près la même dans le monde entier, cependant après les migrations principales qui sont terminées aux alentours de 50 000 av. J.-C. pour leur départ de l'Afrique Noire, sans que l'on puisse poser des relations de communication entre l'Indonésie et l'Europe, l'Asie et l'Europe à ces dates anciennes, encore moins l'Amérique Centrale et l'Europe pour les écritures mésoaméricaines, particulièrement maya. Les inscriptions dans les images ici concernées sont infiniment plus efficaces pour le public qu'une voix-off énonçant lesdites informations. L'image l'emporte toujours sur le commentaire en voix-off (anglicisme qui n'a rien d'anglais car en anglais on parle de "voice-over", et vous pouvez alors préférer le terme moins commun de « voix hors champ », sous-entendu « visuel »).

Et le film continue à donner à voir ce que l'histoire considère comme fondamental. La maison est hantée mais il y a quatre (et cinq avec le souvenir de Baby Suggs) habitants dans cette maison hantée. Le moment est crucial. Les deux fils de Sethe, Howard et Buglar, ont décidé de partir de la maison. Ils sont habillés pour cela. Ils essaient d'emporter un peu de nourriture. Le gâteau qu'ils visent dans la cuisine leur échappe tout seul. Une porte s'ouvre et se ferme toute seule. Un miroir tombe du mur et se brise, avec la superstition du malheur que cette image évoque. Cela vient après que la maison ait tremblé, que le chien ait été pris d'une crise nerveuse ou épileptique, se soit brisé une patte et ait perdu un œil qui pend sur son museau. Sethe ne peut pas empêcher ses fils de partir car elle prend soin du chien. La situation dramatique est articulée sur la situation surnaturelle sans que l'on sache si c'est la maison hantée – et par qui, par quoi sinon la morte de la tombe juste avant – qui cause le départ des deux garçons, ou si c'est le départ des deux garçons qui cause la séance de maison hantée. Les deux sont imbriqués l'un dans l'autre et c'est leur imbrication qui rend la maison hantée plausible : le monde semble s'écrouler quand la famille se débande, mais avec en arrière plan le fait que nous sommes en 1865, après la mort de Baby Suggs, qu'on n'apprendra que beau-

[12] Voir par exemple mon travail sur la femme dans le Paléolithique. Jacques Coulardeau, *PALEOLITHIC WOMEN, FOR GENDERED LINGUISTIC ANALYSIS, Alexander Marshack – The Roots Of Civilization – Revised And Augmented Edition – 1991 – A Review* (English Edition) Format Kindle, 80 pages, Olliergues, Éditions La Dondaine, France, 8 janvier 2020, distributeur Amazon Media, all countries.

coup plus tard, et donc après la ratification ou au moins le vote de la proposition de 13e amendement par la Chambre des Représentants le 31 janvier 1865 qui légalise totalement l'abolition de l'esclavage, du moins avant ratification, et permet alors aux deux garçons de prendre la route et de partir à la conquête de leur vie. Cela donne à ce départ une valeur plus importante que la fuite devant une maison hantée et loin d'une mère qui aime tellement ses enfants qu'elle a tenté de les tuer pour les protéger d'une rechute dans l'esclavage. Notons que la fuite en 1855 quand les garçons ont entre 4 (Howard) et 3 (Buglar) ans et leur départ de la maison, 10 ans plus tard, quand ils ont 14 ou 13 ans, colle bien avec les dates. Mais les images l'emportent sur la logique ici temporelle et les deux adolescents qui jouent ces deux enfants peuvent sembler avoir un âge plus jeune ou plus vieux, l'important reste la différence, d'ailleurs réduite, entre les deux frères. La séquence courte finale de Sethe et Baby Suggs apparaît alors comme un souvenir ou une illusion, peut-être une hallucination, Sethe parlant à la maison hantée puis à Baby Suggs en contact corporellement rapproché. Le changement de nature de l'image pousse à penser que c'est aussi le départ de la grand-mère, dont nous aurons confirmation de la mort dans la séquence suivante, toujours sans spécification de la chronologie, ce qui donne à certaines séquences une dimension virtuelle qui en fait des souvenirs, des remords, des culpabilités, tous passés ou bien des éléments surnaturels ou simplement irréels, des illusions donc, des mirages mentaux. Il est même intéressant de prendre toutes ces valeurs ensemble, même si elles sont contradictoires. Cela amène le spectateur à s'abandonner dans les images avec un discours verbal qui accompagne ces images en osmose, que ce soit en continuation sémiotique ou en contradiction sémantique, sans que l'on puisse dire lequel des deux domine, et cela peut varier d'un spectateur à un autre.

De la même façon, l'intervention de Denver, la fille survivante qui vient dire adieu à ses frères ou protester contre leur départ, est logique elle aussi quant à son âge, car elle venait juste de naître lors de la fuite et elle doit avoir 10 ans en 1865 et elle en aura 18 en 1873, date de la scène suivante, et cet âge de 17-18 ans est, semble-t-il, logique même si dans la scène suivante, en 1873, elle se comporte comme une enfant de 10 ou 11 ans. Son corps correspond à peu près à son âge de 17-18 ans, mais son comportement est enfermé dans un passé disparu qui l'a empêchée de grandir. Au moment du départ des garçons, Denver aimerait partir aussi, ou plutôt redoute qu'elle doive rester seule face à la maison hantée et à sa mère. Mais les garçons partent et on peut sauter à 1873, en pleine Reconstruction.

III. Paul D. et le passé de Sweet Home

On voit alors Sethe, dans les champs autour de la maison, courir à la pompe pour se laver les pieds et venir s'installer sur le porche de la maison pieds nus et portant ses chaussures à la main. C'est là qu'elle voit un homme arriver de la route et que les images nous donnent à comprendre qu'elle le reconnaît et effectivement elle dit son nom « Paul » dans un premier temps et « Paul D. » dans un

second temps. Et l'on remonte dans le passé de dix-huit années, donc jusqu'en 1855, cette date fatidique où Sethe et ses enfants ont fui de la plantation Sweet Home sans leur père et époux, Halle, qui n'est pas venu au rendez-vous. Les enfants étaient partis comme prévu mais elle était restée derrière pour vérifier ce que fait Halle et mal lui en a pris. Toute une série de flashbacks va permettre de reconstituer ce qui s'est passé ce soir-là, et peut-être aussi avant – la ligne temporelle n'est pas capitale car l'essentiel, c'est la ligne cinématographique qui fonctionne par concaténation de séquences en ellipses[13], les unes après les autres et donc prenant sens temporel dans le temps du montage – et tout est contenu dans une soirée de fuite bien que cela semble des plus improbables que tout ait eu lieu en si peu de temps et dans l'urgence. La logique du récit et l'enchaînement du montage font que le récit semble logique, acceptable, de toute façon impressionnant. Elle est revenue, après avoir envoyé ses enfants sur la route de l'Ohio, à la grange du rendez-vous. C'est là qu'elle est prise à partie par les deux neveux du Maître d'École (le frère de la veuve Garner, veuve du maître d'esclaves et planteur de la plantation justement, ou bien le frère du mari décédé de la veuve : il ne semble pas que cela soit précisé dans le film) rabaisse Sethe à n'être qu'une vache à lait et ils boivent justement son lait (elle a une fille en bas âge, qui ne marche pas encore et prend la tétée régulièrement, et elle est enceinte de Denver : elle a donc du lait). Cela est un viol d'une certaine façon, mais pour Sethe c'est pire encore. Quand elle en parle elle insiste : "They took my milk… That's my baby's food[14]…" Et cet acte est donné à voir en images plus que réalistes. Elle fait l'erreur d'en parler à la veuve Garner qui informe le Maître d'École qui alors, ce soir-là, vient avec ses deux neveux et s'empare de Sethe et la livre aux deux neveux qui lui fouettent le dos avec un fouet à bœufs et lui laissent un "cherrytree" saignant et allant s'envenimer dans le dos, alors même qu'elle est enceinte, et cela va lui rendre la force de repartir seule, mais enceinte d'un futur enfant, sur la route de la fuite.

Il faut ici savoir un peu l'histoire populaire des USA et comment George Washington, un jour, affronte son père qui lui demande si c'est lui qui a endommagé un jeune cerisier dans le jardin. La réponse de George Washington est devenue un dicton répété aux enfants qui enjolivent leurs récits : "I cannot tell a lie… I did cut it with my hatchet[15]." Dans le contexte de l'atrocité esclavagiste de ce « ceri-

[13] « L'ellipse c'est le néant, ce qui n'est pas. C'est le fait de passer d'un moment à un autre sans savoir, ou tout du moins sans voir ce qui se passe entre les deux. Plus simplement, c'est faire une avancée dans le temps [qui peut être en avant créant un lien sémiotique entre les deux séquences de cause à effet, un flashforward, ou en arrière créant un lien d'explication du présent ancré dans le passé, donc d'effet à cause, un flashback]. Elle peut être de quelques minutes ou plusieurs années, voire plusieurs siècles ! »
https://devenir-realisateur.com/notions-essentielles/lellipse-au-cinema-exemples-et-explications/#:~:text=Les%20deux%20moments%20sont%20importants,air%20et%20devient%20un%20satellite.

[14] Ils ont pris mon lait… C'est la nourriture de mon bébé…

[15] « Je ne peux pas dire un mensonge… C'est moi qui ai fait cela avec ma hache. »

sier », on voit la force de cette référence au père de George Washington et à George Washington lui-même, qui est maître d'esclaves lui aussi[16]. Toutes les in-

16 Anthony Iaccarino, Assistant Professor of History and Humanities, Reed College, The Founding Fathers and Slavery https://www.britannica.com/topic/The-Founding-Fathers-and-Slavery-1269536 (C) 2020 Encyclopedia Britannica, Inc.
"Although many of the Founding Fathers acknowledged that slavery violated the core American Revolutionary ideal of liberty, their simultaneous commitment to private property rights, principles of limited government, and intersectional harmony prevented them from making a bold move against slavery. The considerable investment of Southern Founders in slave-based staple agriculture, combined with their deep-seated racial prejudice, posed additional obstacles to emancipation.

Slaveholders among prominent Founding Fathers

slaveholders[1]		non-slaveholders	
Founding Father	state	Founding Father	state
Charles Carroll	Maryland	John Adams	Massachusetts
Samuel Chase	Maryland	Samuel Adams	Massachusetts
Benjamin Franklin	Pennsylvania	Oliver Ellsworth	Connecticut
Button Gwinnett	Georgia	Alexander Hamilton	New York
John Hancock	Massachusetts	Robert Treat Paine	Massachusetts
Patrick Henry	Virginia	Thomas Paine	Pennsylvania
John Jay	New York	Roger Sherman	Connecticut
Thomas Jefferson	Virginia		
Richard Henry Lee	Virginia		
James Madison	Virginia		
Charles Cotesworth Pinckney	South Carolina		
Benjamin Rush	Pennsylvania		
Edward Rutledge	South Carolina		
George Washington	Virginia		

[1] Held slaves at some point in time.

[…] They granted slaveholding states the right to count three-fifths of their slave population when it came to apportioning the number of a state's representatives to Congress, thereby enhancing Southern power in the House of Representatives. But they also used this same ratio to determine the federal tax contribution required of each state, thus increasing the direct federal tax burden of slaveholding states. Georgians and South Carolinians won a moratorium until 1808 on any congressional ban against the importation of slaves, but in

sanités que les esclavagistes, y compris de jeunes adolescents qui ont pour eux d'être blancs et de faire partie de la famille du planteur, n'ont aucune raison d'être cachées et en plus les coupables n'ont pas à avoir honte, à éprouver du remords et de la contrition, car ils n'ont fait que leur devoir qui est d'accomplir tous les caprices de leur bon vouloir sur les esclaves de la plantation, ou d'autres esclaves partout où ils en rencontrent.

Et ce ne sont de toute façon que des actes justifiés puisque, comme le dit le Maître d'École, ces esclaves ne sont que des animaux. Au moment du récit (1873), ces actes anciens (1855) ne sont bien sûr pas présents, mais le cinéma par plusieurs flashbacks dans le film rend à ces évènements toute leur présence : dans le film, dans la mémoire et la conscience des personnages, et surtout de façon irréversible, indélébile et transmissible de génération en génération, dans le psychisme traumatisé des esclaves et de leurs descendants. On a là un des cas d'un traumatisme temporellement et historiquement long qui se reproduit et même se régénère en puissance – parfois même amplifiée, rarement diminuée, du fait de la distance temporelle qui démultiplie le sentiment d'injustice de la discrimination dont ces descendants sont l'objet – de parents en enfants, de père en fils et de mère en fille, et du fait de la marginalisation des pères dans cette situation de femmes transformées en machine à accoucher, de mère en fils.

On touche là à un paradoxe de la pensée esclavagiste. Je vais citer la Lettre de William Lynch sur la manière dont on peut faire d'un Noir un esclave parfait, et, comme ils disent sur PBS Newshour[17], certaines formulations peuvent choquer certains lecteurs.

---

the meantime individual states remained free to prohibit slave imports if they so wished. […]"

TRADUCTION : Bien que de nombreux pères fondateurs aient reconnu que l'esclavage violait le cœur de l'idéal révolutionnaire américain de liberté, leur engagement simultané en faveur des droits de propriété privée, des principes de gouvernement limité et de l'harmonie intersectionnelle entre les états les a empêchés de prendre une décision audacieuse contre l'esclavage. L'investissement considérable des fondateurs du Sud dans l'agriculture de base fondée sur l'esclavage, combinée à leurs préjugés raciaux profondément enracinés, a posé des obstacles supplémentaires à l'émancipation. [Maîtres d'esclaves parmi les principaux Pères Fondateurs -- Maîtres d'esclaves / Non-Maîtres d'esclaves -- Père Fondateur / État] […] Ils ont accordé aux États esclavagistes le droit de compter les trois cinquièmes de leur population d'esclaves lorsqu'il s'agissait de répartir le nombre de représentants d'un État au Congrès, renforçant ainsi le pouvoir du Sud à la Chambre des représentants. Mais ils ont également utilisé ce même ratio pour déterminer la contribution fiscale fédérale requise de chaque État, augmentant ainsi la charge fiscale fédérale directe des États esclavagistes. Les Géorgiens et les Caroliniens du Sud ont remporté un moratoire pour tous les états esclavagistes jusqu'en 1808 sur toute interdiction du Congrès contre l'importation d'esclaves, mais entre-temps, les États individuels restaient libres d'interdire les importations d'esclaves s'ils le souhaitaient. […]

[17] Public Broadcasting Service, https://www.pbs.org/newshour/, en diffusion différée sur leur site et sur YouTube.

Un bref discours sur le développement de la progéniture mettra en lumière ce qui est la clé vers des principes économiques solides. N'accordez que peu d'attention à la génération soumise à l'assujettissement initial mais concentrez-vous sur les générations futures. Par conséquent, si vous assujettissez la mère, elle assujettira sa progéniture dans leurs premières années de développement et, lorsque cette progéniture sera en âge de travailler, elle vous la remettra sans résistance car ses tendances normales de protection féminine auront été perdues dans le processus d'assujettissement initial. […]

> Prenez le nègre le plus féroce et agressif, arrachez-lui ses vêtements devant les autres nègres mâles, la négresse, le petit nègre, enduisez-le de goudron et couvrez-le de plumes, attachez-lui chaque jambe à un cheval différent, les deux tournés dans des directions opposées, mettez le feu au nègre et fouettez les deux chevaux pour qu'ils écartèlent le nègre devant les autres nègres. L'étape suivante c'est de prendre un fouet à bœufs et de battre un autre nègre à presque-mort devant la négresse et le petit nègre. Ne le tuez pas, mais inculquez-lui une peur panique quasiment divine, sans oublier qu'il peut devenir utile pour de futures inséminations. […]
>
> Ensuite, prenez la négresse et exécutez une série de tests sur elle pour voir si elle se soumettra volontiers à vos désirs et à votre bon-vouloir. Testez-la de toutes les manières possibles car elle est le facteur le plus important d'une bonne économie. Si elle montre le moindre signe de résistance à se soumettre complètement à votre volonté, n'hésitez pas à la soumettre au fouet à bœufs pour extirper le dernier petit bout de garce en elle. Veillez à ne pas la tuer, car ce faisant, vous gâcheriez votre intérêt économique. Lorsqu'elle sera complètement soumise, elle rompra sa progéniture au cours de leurs premières années à la soumission au travail quand ils seront en âge de travailler. […][18]

---

[18] Kashif Malik Hassan-EL, *The Willie Lynch Letter (1712) And the Making of a Slave*, Illustrated edition, Lushena Books, Bensenville, Illinois, USA, February 1999
https://www.saberesafricanos.net/phocadownloadpap/libros/Lets_Make_A_Slave_The_Making_Of_A_Slave.pdf
The *William Lynch speech* is an address purportedly delivered by William Lynch (or Willie Lynch) to an audience on the bank of the James River in Virginia in 1712 regarding control of slaves within the colony. {Le *Discours de William Lynch* est un discours supposé avoir été prononcé par William Lynch (ou Willie Lynch) à un public sur la rive de la Rivière James en Virginie en 1712 sur le sujet de la domination des esclaves dans la colonie.}
https://en.wikipedia.org/wiki/William_Lynch_speech
"A brief discourse in offspring development will shed light on the key to sound economic principles. Pay little attention to the generation of original breaking but concentrate on future generations. Therefore, if you break the female mother, she will break the offspring in it's early years of development and, when the offspring is old enough to work, she will deliver it up to you for her normal female protective tendencies will have been lost in the

J'ai dit paradoxe. En effet ce traitement est supposé faire du Noir un esclave soumis, une bête domestiquée qui sera punie brutalement à chaque manquement. C'est une totale illusion sur ces Noirs, une illusion qui considère qu'ils ne sont pas des êtres humains et donc qu'ils ne sont pas dotés d'une psychologie évolutive humaine. Le film donne à voir certains de ces traitements violents dans les flashbacks avec des images de lynchages : pendaisons, immolation, viol, divers objets de tortures, etc. Et finalement, Paul D. dira pourquoi Halle n'est pas venu au rendez-vous. Halle a racheté par du travail supplémentaire rémunéré la manumission de sa mère Baby Suggs. Mais Halle était dans le grenier à foin de la grange où Sethe a été soumise au viol par les deux neveux du Maître d'École, puis ensuite à la séance de fouet à bœufs qui lui a imprimé un cerisier dans le dos. Et Halle a ainsi été le témoin de cet évènement et il n'a rien fait, il n'a rien pu faire, s'il avait d'ailleurs tenté quoi que ce soit, Sethe et lui-même auraient probablement été lynchés, mis à mort sans le moindre délai. Mais Paul D. révèle que Halle a été mentalement brisé par l'événement, qu'il a vu Halle enchaîné à un poteau peu après et, quelque temps plus tard, il l'a vu prostré à terre, sans chaîne, car il n'avait plus besoin d'être enchaîné. Il était devenu simplement un animal dans un état végétatif inoffensif et sans le moindre désir de fuir.

Le paradoxe est double. Cela renforce chez certains esclaves, et peut-être pour la majorité d'entre eux, le désir de fuir couvert par une adaptation du comportement qui révèle une force psychique énorme puisque ces Noirs sont capables de s'imposer une schizophrénie de survie[19] qui dure autant que la vie le permet, jusqu'à la mort ou bien jusqu'à en perdre la raison, et la libération ne change rien à l'affaire. Le film donne un des prêches de Baby Suggs à Cincinnati, en trois tranches, trois flashbacks de Sethe sur sa « belle-mère » et comment elle était devenue prédicatrice, et son prêche reproduit totalement la dichotomie de la société

---

original breaking process. […] "Take the meanest and most restless nigger, strip him of his clothes in front of the remaining male niggers, the female, the nigger infant, tar and feather him, tie each leg to a different horse in opposite directions, set him fire and beat both horse to pull him apart in front of the remaining niggers. The next step is to take a bullwhip and beat the remaining nigger male to the point of death in front of the female and the infant. Don't kill him, but put the fear of God in him, for he can be useful for future breeding. […] "Then take the female and run a series of test on her to see if she will submit to your desire willingly. Test her in every way because she is the most important factor for good economics. If she shows any sign of resistance in submitting completely to your will, do not hesitate to use the bull whip on her to extract the last bit of bitch out of her. Take care not to kill her, for in doing so, you spoil good economics. When in complete submission, she will train her offspring in the early years to submit to labor when they become of age. […]"

[19] Voir la thèse de doctorat de Jacques Lacan. « Il soutient sa thèse de doctorat fin 1932 [Jacques Lacan, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1975] et obtient son diplôme de docteur en médecine, spécialité psychiatrie. »
http://www.psychaanalyse.com/pdf/lacan_biographie_jacques_lacan_wikipedia.pdf

esclavagiste à partir d'une forme, ou *Gestalt*, chrétienne. Elle commence par une phrase directement sortie des Évangiles : "Let the children come[20]." Puis elle élargit et appelle les mères et les hommes et elle demande aux hommes de danser, ce qui est probablement un "cakewalk", les Noirs se moquant de la démarche sophistiquée des blancs de la plantation, ce qui n'empêche pas que des réminiscences de danses africaines soient aussi présentes dans cette performance, mais cela est en fait l'ancêtre de toutes les danses que les Noirs inventeront comme le charleston ou le twist ou le rock-and-roll. Cette parodie des Blancs est reprise aussitôt par les Blancs eux-mêmes sur les plantations avec des compétitions d'esclaves, le meilleur danseur recevant un gâteau en prime, d'où le nom de la danse, « danse gâteau ». La vision de la danse autour de Baby Suggs est extravagante, tirée un peu plus loin vers une performance physique mais qui reste une pantomime dérisoire, et donc libératrice. Là est le paradoxe. Alors que la méthode Lynch renforce le désir de libération, une fois cette libération atteinte il y a comme une reproduction incontournable et sempiternelle des Blancs, que ce soit en dérision ou en imitation. Jamais les Noirs n'arrivent à quitter le modèle. C'est l'engrenage du PT-SLAVERY-SS, ou syndrome de stress causé par le traumatisme de l'esclavage.

Et pourtant Baby Suggs va un peu plus loin dans son prêche. Voici sa deuxième et sa troisième interventions.

> Baby Suggs : Là-bas, [de l'autre côté, les autres que vous savez,] ils n'aiment pas votre chair. Oh, mon peuple ... ils n'aiment pas vos mains. Celles-là, ils ne font que les utiliser, les attacher, les ligoter, les amputer et les laisser vides ! Aimez vos mains ! Élevez-les en l'air et embrassez-les.
> Baby Suggs : Et le battement, le battement de votre cœur ... Aimez-le. Plus que vos poumons qui ont pourtant besoin de respirer l'air libre et sans entraves. Plus que votre ventre, qui contient la vie. Plus que vos organes génitaux qui donnent la vie. Aimez votre cœur. C'est ... c'est la prime. Amen ! C'est la récompense ... Amen[21] !

Mais le prêche est en contraste dès le début avec le monde des Blancs réduit à "over yonder, they". Ces Blancs ne sont qu'une troisième personne plurielle et ils sont posés au plus loin avec le mépris le plus grand que le déictique "over yonder" contient. La traduction se doit d'être renforcée pour porter cette distanciation que le simple « là-bas » ne porte pas et que les images ont matérialisée dans le

[20] Matthieu 19 : 14. « Et Jésus dit : Laissez les petits enfants, et ne les empêchez pas de venir à moi ; car le royaume des cieux est pour ceux qui leur ressemblent. »

[21] Baby Suggs: Over yonder, they do not love your flesh. Oh, my people... they do not love your hands. Those, they only use, tie, bind, chop off and leave empty! Love your hands! Raise them up and kiss them.
Baby Suggs: And the beat, beat, of your heart... Love it. More than the lungs that need yet to breathe free air. More than the womb, which holds life. More than the private parts that give life. Love your heart. This... this is the prize. Amen. This the prize... Amen!

film, avec la rivière traversée, avec le prêche qui a lieu dans la forêt, ce qui renvoie les Blancs esclavagistes bien loin de cette forêt, au-delà de la ville de Cincinnati et de la rivière Ohio, et donc au-delà de la frontière entre non-esclavage et esclavage, entre liberté et non-liberté. On voit alors le dilemme des doubleurs et sous-titreurs qui, même quand ils ne suppriment pas un mot ou deux, ne peuvent pas traduire d'une langue à l'autre avec le même nombre d'articulations labiales du type imposé par l'articulation de la langue originale. Ici, probablement que le "over yonder" serait rendu le mieux par « là-bas, là-bas » qui du fait de la répétition porterait une double distanciation, mais en rien le mépris du "over" et du "yonder" doublé par l'archaïsme de "yonder" pour exprimer le passage de l'autre côté, la descente aux enfers, le voyage de Dante dans justement cet enfer. Et nous ne pouvons que penser à l'*Orfeu Negro* de Marcel Camus[22] localisé au Brésil, dans le Carnaval de Rio, et donc dans un pays où l'esclavage a été contrôlé et soumis à des règles strictes par l'Église Catholique de la péninsule ibérique, et ces règles ont ouvert à une société à trois niveaux sociaux et raciaux ayant de fortes différences d'avec la pratique anglo-saxonne et étatsunienne de la seule goutte de sang noir[23].

IV. Retour à l'arrivée de Paul D.

Du porche, Sethe et Paul D. entrent dans la maison car Paul D. acceptant de rester pour un temps, Sethe va préparer le dîner. C'est là, après une rapide apparition dramatique de Denver, qui éclate dans une crise claustrophobique qui

[22] « Synopsis. Dans l'exaltation et le chatoiement des couleurs du carnaval de Rio, Eurydice, une jeune provinciale menacée de mort par un inconnu, trouve refuge chez Serafina, sa cousine. Elle rencontre bientôt le danseur-guitariste Orphée, une des vedettes du carnaval qui, dans la vie courante, est conducteur de tramway. Ils s'éprennent l'un de l'autre. Pour ne pas susciter la jalousie de Mira, la fiancée d'Orphée [en fait l'épouse car le mariage a lieu dans le film, avant la rencontre avec Eurydice], Serafina prête son déguisement à Eurydice. La jeune fille pourra donc accompagner son bien-aimé dans ses danses. Mais le lendemain, elle est démasquée... » *Télérama*, « Ce film n'a pas été vu par Télérama », https://www.telerama.fr/cinema/films/orfeu-negro,4600.php Consulter le Synopsis complet en anglais sur IMDb,
https://www.imdb.com/title/tt0053146/plotsummary?ref_=ttpl_ql_3#synopsis, 3684 mots

[23] Denise Oliver-Velez. professeure adjointe d'anthropologie et d'études féminines à l'Université d'État de New York à New Paltz (https://www.newpaltz.edu/), rédactrice en chef du blog Daily Kos
(https://www.dailykos.com/blogs/Denise%20Oliver%20Velez?page=1), militante et assistante sociale volontaire. Elle a introduit le concept d'une société raciale à trois niveaux dans les anciennes colonies espagnoles, portugaises et françaises des Amériques, par opposition à la théorie d'une seule goutte de sang noir (pour déterminer la racialité africaine des personnes) dans les colonies protestantes et puritaines anglo-saxonnes et hollandaises. Une bonne référence de départ pour une exploration en profondeur est *The Young Lords, A Reader*, édité par Darrel Enck-Wanzer, Préface par Iris Morales et Denise Oliver-Velez, New York et Londres, New York University Press, 2010.

l'amène à dire qu'elle veut partir, et après que Sethe l'a consolée et emmenée dans une autre pièce se reposer, à la suggestion de Paul D. qu'elles quittent cette maison hantée, Sethe déclare avec emphase que c'est hors de question :

> Sethe : Je ne changerai pas. Je ne quitterai pas cette maison… Je ne quitterai pas ce lieu. Je ne m'enfuirai plus jamais de rien. Tu m'entends. Je ne m'enfuirai jamais plus devant quoi que ce soit sur cette terre[24].

Et c'est là qu'elle évoque sa fuite de la plantation en 1855 et qu'il va découvrir ce cerisier au dos de Sethe en ouvrant lentement sa robe dans le dos. Paul D. alors s'attendrit devant ce signe d'un passé à jamais présent. Mais la maison hantée décide de rejeter Paul D. qui perturbe son projet si elle en a un. Mais justement Paul D. n'est pas impressionné et quand la table le coince contre le mur, il la repousse et par là même brise la possession hantée de la maison par le spectre. Sethe alors emmène Paul D. au premier étage et ils font l'amour rapidement, farouchement, comme en manque absolu. Pendant ce temps, Denver récupère les petits pains en train de cuire dans le four, éteint le feu dans la cuisinière et pose un petit pain sur un morceau d'assiette brisée par la séance de maison hantée et sort sur le porche avec un petit pot de confiture.

Tout cela n'est vraisemblable que parce que, visuellement, l'enchaînement est absolu, sans faille sans hésitation et que nous voyons exactement ce qui se passe. L'évocation de la fuite fait donc penser que la maison est hantée par un spectre qui a à voir avec cette fuite. Et cela est amplifié par des rêves pendant la nuit, mêlés à des moments d'échange conscient entre Paul D. et Sethe. L'absence de Halle, conséquence directe de son rendez-vous manqué, devient clairement liée à la scène de viol et de fouet que Sethe a subie. L'absence de l'esclavage et de Halle deviennent une présence qui envahit la conscience, et la présence de Denver, de Paul D. et du spectre qui hante la maison deviennent chacune d'entre elles les déclencheurs du retour du passé pourtant absent et qui donc hante le présent. Pensez aussi à la triade de Sethe, Denver et le spectre qui sont comme une dérive de la Trinité chrétienne qui devient la mère, la fille et l'esprit (ou spectre si vous préférez) qui n'a rien de saint ou même de sain au sein même de cette maison. Et une ellipse s'établit alors entre la tétée au sein de Sethe et ce spectre qui s'accroche au sein de la maison et la pervertit comme les neveux du Maître d'École avaient perverti le sein violé de Sethe, et volé le lait de son bébé en bas âge et de son futur bébé encore confiné en son sein.

J'insiste ici sur la Gestalt d'un cœur, d'un sein intérieur, d'une vision de centre assiégé par l'histoire, ici la maison pervertie par une survivance du passé, de l'esclavage. Cette Gestalt est d'une grande puissance et sans cesse présente dans la littérature noire des USA, ou de la littérature traitant des Noirs. Pensons à l'enfant

[24] Sethe: No movin'. No leavin'. … No leavin'. No runnin' from nothing. You hear me? I will never run from another thing on this earth.

handicapé noir de la fin de *The Sound and the Fury* (1929) de William Faulkner[25] prenant avec la voiture tirée par un cheval le rondpoint central de la ville à contresens et souvenons-nous de ce final dans le film de 1959. Pensons à la fin de *Invisible Man* de Ralph Ellison[26] où le héros s'enferme dans une cave à charbon de Harlem, sans aucune autre ouverture que la trappe pour le charbon, une cave à charbon illuminée de cent lampes électriques pour que lui, le Noir, devienne visible, mais enfermé dans une cave à charbon sans aucun spectateur, sans aucun public, sans aucun voyeur allant voir ce que le personnage veut montrer et démontrer, toute la lumière du monde ne rendra pas visible le Noir sur le noir de la cave à charbon. Noir contre noir n'a pas le moindre contraste et n'est donc pas visible. Et que dire de *The Color Purple* d'Alice Walker[27] où l'héroïne est enfermée dans la prison du sexisme phallocrate des hommes noirs, et cela n'est que le résultat de l'esclavage qui a fait de la femme noire un équipement mobilier domestique sans parole et sans voix. Ce qu'il est important de voir ici, c'est que le cinéma, sa technique de récit et sa richesse de définition visuelle permettent de kidnapper le spectateur et de le faire entrer dans un monde visuel dont il ne peut plus sortir, avant la fin du film du moins, et quand le film est bien fait.

V. Beloved, Ange de la mort

La maison n'est plus hantée, Paul D. est là pour rester durablement, Sethe voit une nouvelle vie possible. Paul D., Sethe et Denver vont donc pouvoir aller à Cincinnati pour un "Carnival" ou fête foraine, une journée spéciale où toutes les attractions fonctionnent pour les Noirs seulement. Une étrange image de ségrégation ou discrimination surprenante et non justifiée dans le film, un simple fait ancien intégré sans explication car aucune explication n'est nécessaire outre-Atlantique.

On pensera que cela permet aux Noirs de mieux apprécier la fête foraine entre eux et donc sans limites dues à la présence de Blancs, mais la ségrégation n'a pas de justification bien qu'elle soit un fait courant y compris dans notre monde, notre siècle, nos cultures. Mais l'important est que Sethe, Denver et Paul D. se mettent sur leur trente-et-un et vont passer la journée à la fête. Il semble bien que tout risque de finir bien. Finalement, pas tout à fait car avant la fête foraine on avait eu une vision d'une femme avec grande robe et chapeau sortant de la rivière et s'endormant contre un arbre, parcourue de par tout le corps par de petits insectes ronds comme des doryphores à carapace dure et sombre. On savait par cette ellipse que quelque chose allait arriver, que cette femme n'était pas insignifiante, mais rien n'indiquait qui elle était.

[25] William Faulkner, *The Sound and the Fury*, 1929. Martin Ritt, Réalisateur, 1959. James Franco, Réalisateur, 2014.
[26] Ralph Ellison, *Invisible Man*, 1952. Pas d'adaptation cinématographique.
[27] Alice Walker, *The Color Purple*, 1982. Steven Spielberg, Réalisateur, 1985.

Au retour de la fête foraine, ils découvrent cette femme avachie contre l'arbre devant la maison. Ils la réveillent et la font entrer. Denver, d'emblée, s'attache à elle et, quand on lui demande son nom, elle l'épelle "B-E-L-O-V-E-D, Beloved". On revoit aussitôt mentalement la pierre tombale du début. Ce bébé qui avait à peine plus d'un an au moment de la fuite n'avait pas de nom et, pourtant, on n'apprendra que beaucoup plus tard comment elle avait été tuée et que, quand Maître d'École, son neveu, le chasseur d'esclaves et le shérif étaient arrivés, au vingt-neuvième jour de leur fuite, Sethe avait égorgé le bébé qui ne marchait pas encore, blessé ses deux fils et mis en danger l'entant nouveau-né. On ne saura jamais qui a donné à cette enfant morte le nom de Beloved, et ce bien avant sa réapparition puisqu'il est inscrit sur une pierre tombale au cimetière où elle est enterrée. Et par sa présence dans la maison, dans la famille, ou ce qui aurait pu devenir une famille, Beloved va être la perturbatrice car elle n'a qu'un seul objectif : prendre possession de Sethe, se faire reconnaître par elle comme cette fille qu'elle a égorgée, et ensuite fermer la maison sur elle-même avec trois prisonniers qui ne seront plus que deux après un temps. Paul D. est le plus réticent à accepter Beloved. Il veut des détails, savoir d'où elle vient et comment elle est venue. Elle dit avoir marché très longtemps, mais elle a des chaussures qui ne sont pas de marche, qui sont neuves, et ses pieds sont en aussi bonne forme que si elle n'avait guère marché plus de deux cents mètres. Il insiste pour avoir des détails, et Beloved réagit de façon hostile, Denver la défendant et Sethe la protégeant. Beloved est terriblement jalouse de la relation de Paul D. avec Sethe. Elle intervient donc et, peu à peu, Paul D. ne passe plus la nuit avec Sethe, ne lui consacre plus que juste suffisamment de temps pour performer ses devoirs amoureux, purement sexuels, mais il commence par dormir dans son fauteuil dans la cuisine, puis dans le lit de Baby Suggs, puis sur une paillasse dans un hangar-atelier extérieur, jusqu'au jour où Beloved le rejoint et exige de lui qu'il « la touche à l'intérieur »[28] Paul D. refuse et elle s'impose, donc le viole. À partir de ce moment, tout s'emballe. Le lendemain Paul D. va attendre Sethe à la sortie de son travail pour lui avouer la situation impossible dans laquelle il est, mais il ne peut pas lui avouer cela, et lui dit simplement : « Je te veux enceinte[29]. » La réaction est de la joie, du bonheur même, en tout cas une promesse de bonheur. Mais le lendemain, Stamp Paid, le Noir qui a aidé Sethe à traverser la rivière lors de sa fuite, juste après qu'elle a accouché de Denver, aidée par une fille blanche en fuite elle aussi mais vers Boston pour acheter du velours, Stamp Paid, qui travaille en ville comme Paul D., le rejoint à la pause de midi et lui donne lecture (car Paul D. ne sait pas lire) d'un article de presse ancien sur ce qui s'est passé en 1855 quand le groupe des quatre hommes venus reprendre possession de Sethe et des enfants sont arrivés au 124 Bluestone Road. Le soir, Paul D. affronte Sethe qui décide de lui raconter ce qui s'est passé, donc ce qu'elle a fait. Un flashback nous donne la scène dans toute son horreur.

[28] "Touch me on the inside part."
[29] "I want you Pregnant."

Et c'est un nouveau tournant car Paul D. n'excuse pas Sethe, ne comprend même pas pourquoi elle a fait cela et conclut l'échange verbal avec une phrase chargée du pire sens esclavagiste : « Tu as deux pieds, Sethe, pas quatre[30]. » Sethe est blessée et se retire. Paul D. part sans même dire au revoir. La maisonnée est alors réduite aux trois femmes, un spectre réincarné et deux prisonnières. Et tout va partir à vau-l'eau. Beloved, l'Ange de la Mort, va avoir, pour un temps, le dernier mot. Sethe se fera licencier de son travail dans un restaurant en arrivant en retard. Elle retirera toutes ses économies et dépensera tout pour acheter des décorations pour la maison, des tissus pour faire des robes de bal ou presque, de la nourriture, et elle consacrera les quelques dernières pièces à acheter une poupée mâle noire qu'elle offre à Beloved. Et il ne reste plus qu'à descendre dans le gouffre de la perdition : la faim, la misère, le froid, le comportement de bébé capricieux de Beloved qui casse tout quand elle n'a pas ce qu'elle veut, comme autrefois, lorsqu'elle secouait la maison pour la briser avec tout ce qu'elle contenait. Sethe sombre dans la dépression la plus noire mais elle a finalement compris qui était Beloved par trois détails. Quand elle a demandé à Sethe où étaient ses « diamants », d'où un nouveau flashback sur Baby Suggs découvrant dans un ourlet de robe les deux boucles d'oreille que Madame Garner, l'épouse du planteur, lui avait données quand elle a « épousé » Halle, un « mariage » sans cérémonie, sans célébration, bref un « mariage » en blanc qu'on pourrait dire en noir car réservé dans ces absences de formalité et de célébration aux Noirs et aux Noirs seuls, sans valeur donc sauf pour Halle et Sethe. Ce fait de la non-christianisation des esclaves, et le fait que mère ou père ne font des enfants que pour enrichir le planteur et que la mère doit se laisser prendre par quelque mâle blanc que ce soit, est renforcé par un récit avec flashback de Sethe à Denver sur sa propre mère à elle qui était marquée d'un cercle et d'une croix sur le torse, pour qu'ainsi, quand elle mourrait, Sethe puisse la reconnaître comme sa mère. Mais cette marque ne sera jamais reconnue car la mère de Sethe a été lynchée et brûlée vive, la marque étant ainsi devenue indéchiffrable. Une vieille dame noire dans ce flashback explique alors à Sethe encore enfant que sa mère a refusé de se laisser prendre par des Blancs. Beloved alors ramène un souvenir très ancien chez elle, les boucles d'oreille en verroterie brillante qu'elle appelle des diamants, souvenir qui ramène d'autres souvenirs chez Sethe et une autre vignette saignante de l'esclavage, absent pourtant mais plus présent encore que s'il n'était pas absent, car sa présence est une aliénation mentale et une schizophrénie paranoïaque qui survivra de génération en génération pendant très longtemps. En un mot, un PT-SLAVERY-SS, ou syndrome de stress causé par le traumatisme de l'esclavage.

Les deux autres éléments sont, d'une part, une chanson que Sethe avait inventée pour ses enfants et que Beloved fredonne : elle a donc entendu Sethe la chanter quand elle était bébé. Et, d'autre part, la cicatrice à travers la gorge qui est la marque laissée par l'égorgement ancien. À ce moment-là, quand elle découvre cette cicatrice, Sethe la touche du doigt, touche donc la vérité, et elle devient tota-

[30] "You've got two feet, Sethe, not four."

lement possédée par sa fille Beloved qui est revenue pour elle. Elle croit que Beloved l'a donc pardonnée, mais Beloved lui dira aussi plus tard sa vérité : elle accusera Sethe de l'avoir abandonnée, d'avoir refusé de l'aimer.

VI. Exorciser l'Ange de la Mort

Mais Beloved est aussi jalouse de Denver, qu'elle rejette, et cela va amener la dernière rupture du récit. Dans la misère noire, et c'est le cas de le dire, de ces trois femmes, Beloved a pris possession du lit de Baby Suggs et du couvre-lit que Baby Suggs avait fait pour elle-même. Beloved joue avec et le déchire. Cela ramène dans la mémoire de Denver une image de Baby Suggs et elle a, par simple ellipse de montage, une discussion directe avec elle, discussion qui est on ne peut plus réelle bien que totalement virtuelle puisque Baby Suggs est morte. Baby Suggs donne donc à Denver la mission de sauver la maison, non pas en se sauvant, en s'enfuyant, mais en sortant de la maison et en allant chercher l'aide dont elle a besoin. Ce sauvetage se fait en quatre étapes, et seul le cinéma permet un enchaînement de séquences courtes qui permettent de parcourir ce chemin qui révèle que même quand on est entièrement possédé par le souvenir aliénant de l'extrême avilissement et de la dépersonnalisation de l'esclavage, le PT-SLAVERY-SS dont j'ai déjà parlé, il reste, enfoui au plus profond, sous cette fange existentielle, un fond d'énergie mentale qui peut sauver la mise et gagner une vraie guerre contre une barbarie qui ne saurait avoir d'autre nom, dans quelque langue que ce soit, qu'« ESCLAVAGE-SLAVERY-SKLAVEREI-SCHIAVITU-ESCLAVITUD-ESCRAVIDÃO », pour n'en rester qu'à quelques-unes.

La première étape et que, pour Denver, c'est Baby Suggs qui lui conseille de contacter les Bodwins qui l'ont aidée quand elle est arrivée en lui donnant du travail, en lui donnant cette maison, 124 Bluestone Road, et en permettant à Sethe d'être épargnée par la justice locale et de ne passer qu'une période courte en prison.

La deuxième étape est de contacter son ancienne institutrice qui avait commencé à lui apprendre à lire et de lui demander de l'aide, pour survivre en travaillant pour un peu de nourriture. C'est alors que les dames Noires de l'Église Noire du Saint Rédempteur[31] discutent de la situation discrètement et que tous les matins un panier ou un plat de nourriture est déposé devant la maison avec une note de la personne qui a fait la donation. Et Denver se fait un devoir de rendre les paniers et les plats.

La troisième étape fut de contacter les Bodwins, en fait la servante noire qui travaille pour eux depuis bien avant l'arrivée de Baby Suggs et celle-ci lui propose de travailler pour les Bodwins le soir et la nuit, un service de garde si nécessaire. Monsieur Bodwin doit venir la chercher en voiture à cheval le lendemain ou le surlendemain. Toutes les dames noires en discutent, cette fois très ouvertement

[31] Church of the Holy Redeemer.

en conseil d'Église, et en concluent qu'elles doivent intervenir pour exorciser Beloved.

Et c'est la quatrième étape. Le soir où Monsieur Bodwin doit venir, une forte délégation de Dames Chrétiennes Noires arrivent devant la maison et commencent à chanter un cantique, "I heard the voice of Jesus say" :

I heard the voice of Jesus say,
'Come unto me and rest;
lay down, thou weary one, lay down
thy head upon my breast.'
I came to Jesus as I was,
so weary, worn and sad;
I found in him a resting place,
and he has made me glad[32].

La rythmique très caractéristique d'un gospel, alternant vers iambiques et vers trochaïques comme dans une musique syncopée, ce qui deviendra le jazz, est reprise en vocalisations nasalisées par le chœur des Dames Chrétiennes Noires. Sethe et Beloved entendent et sortent sur le porche, Beloved nue, le ventre enflé comme si elle était enceinte (allusion à son viol de Paul D.) et traînant le couvre-lit de Baby Suggs. C'est alors que Monsieur Bodwin arrive. Sethe qui tient un pic à glace avec lequel elle avait émietté un pain de glace dans l'évier de la cuisine, se précipite pour attaquer Monsieur Bodwin. Denver se précipite à son tour pour arrêter sa mère et les dames Noires la maîtrisent.

Beloved alors disparaît et ne laisse derrière elle que le couvre-lit et la poupée – dirions-nous le poupon ? – d'un garçon noir dans une chemise de toile grossière blanche.

Ce qu'il faut comprendre ici, c'est que le cinéma, par le montage de séquences courtes les unes sur les autres et avec des colorations ou des ambiances différentes faisant contraster les moments et les événements, permet un récit visuel extrêmement rapide et dense avec une très haute définition de l'image et donc des costumes et des décors ou scènes en extérieur riches de milliers de détails qu'un roman ne pourrait même pas approcher. Il faudrait ajouter à cela la musique du film et les douze chansons listées en fin de générique, comme si douze était un chiffre magique. La musique est souvent capitale dans un film d'intensité dramatique et les musiques sont autant d'éléments signifiants qui peuvent être significatifs. Les chansons et les musiques sont souvent des ouvertures à des éléments extérieurs ou l'intégration de tels éléments. Ils sont alors une présence dramatiquement importante bien que Jésus ne soit pas présent au moment final de la rédemption, et

[32] J'ai entendu la voix de Jésus dire, Viens jusqu'à moi et repose-toi. Repose-toi, fatigué que tu es, Repose ta tête sur ma poitrine. Je suis venu à Jésus comme j'étais, si fatigué, épuisé et triste ; J'ai trouvé en lui un refuge de repos et il m'a comblé de joie. [Dans le film, les paroles de cet hymne sont sensiblement adaptées.]

pourtant pour qui croit en l'existence surnaturelle de Jésus c'est bien lui qui est intervenu directement dans la situation et a pardonné Sethe et donc renvoyé le spectre de Beloved au royaume des morts. Beloved était bien l'Ange de la Mort, l'Ange probablement déchu, mais il n'est pas le seul dans ce cas, venu de l'empire de la mort, la représentant et la partageant avec tous ceux qu'elle considère comme des causes ou des complices de son état.

On peut clore le film avec une scène rapide à Cincinnati en pleine Reconstruction. Denver en début d'après-midi va travailler dans une usine de chemises avant d'aller chez les Bodwins pour la soirée et la nuit. Elle rencontre Paul D mieux habillé qu'avant, et rasé. La discussion est légère, mais sérieuse quand même, car Sethe est omniprésente dans cette scène. Paul D demande où elle en est et suggère qu'il pourrait, si Denver l'y autorise, lui rendre visite. Denver accepte et Paul D. se propose de passer les soirées et les nuits avec Sethe. Il ne reste plus alors que d'avoir cette rencontre finale pour que la boucle soit bouclée. Sethe est épuisée, à peine vivante. Sa bataille pour la liberté dans le cadre de l'esclavage, puis libérée mais hantée par les événements de la période précédente et par un spectre qui représente dans son état de morte-vivante toute l'inhumanité de cette période ancienne, est une éternelle présence malgré son absence car son absence est plus présente encore qu'une présence réelle. En nos temps actuels où la société américaine et la police américaine sont hantées par le racisme implicite qui n'a pas de nom, ni de visage et qui ne s'avoue jamais vaincu ou contrôlé, nous sommes en droit de nous demander comment, cent-cinquante-cinq ans après la fin de la Guerre Civile et après la ratification du 13e amendement, suivie peu après de la ratification des 14e et 15e amendements, un tel racisme tue – par police interposée – des Noirs désarmés et innocents de tout délit, dans la rue, de façon presque quotidienne, et ce malgré le fait que les téléphones, smart ou pas, enregistrent les événements concernés et les diffusent au monde entier. Il est loin le temps où le cinéma donnait à voir en présence virtuelle des faits nécessairement absents car passés ou imaginés. Aujourd'hui on voit les mêmes événements réels en streaming sur nos téléphones ou nos ordinateurs.

Au point même que, pour certains, ce streaming continuel est la réalité réelle et pas virtuelle du tout, la présence qui ne sait pas ce qu'est l'absence car on peut revoir autant de fois que l'on veut les mêmes séquences en boucle. Souvenez-vous de la diffusion des deux tours du World Trade Center de New York percutées par deux avions de ligne et s'écroulant en quelques secondes ou minutes devant nos yeux, et servies en boucle sans fin sur les chaînes de télévision comme la CNN et bien d'autres, en temps réel dans le monde entier et en direct, en "live" pour la première diffusion qui devint la matrice des suivantes, le 11 septembre 2001, 9/11 en anglais comme le célèbre numéro d'appel des forces d'urgence qui s'épelle « neuf-onze » ("nine-eleven"), comme la date en standard calendaire américain. Ironie, sarcasme et humour très très noir des forces terroristes derrière cette attaque.

J'espère vous avoir montré comment le passé absent peut hanter notre présent au point de créer une irréelle présence d'une réelle absence, et comment nos

écrans aujourd'hui sont plus forts dans cette direction que toute autre forme d'expression, an particulier du fait de leur présence permanente dans le quotidien de nos vies.

J'oserai dire qu'on oserait croire que l'on entend Daniel Mesguich nous parler des mille palettes virtuelles de l'acteur qui n'a qu'un corps à vendre et du personnage de théâtre qui n'est qu'un nœud évanescent de liaisons et connections avec d'autres personnages tout aussi évanescents.

Jacques COULARDEAU
Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne

Bibliographie

* Bible, Nouveau Testament, Evangile selon Saint Matthieu, 19:14.
* Marcel Camus, *Orfeu Negro (aka Black Orpheus)*, 1959.
* Jacques Coulardeau, « Des lacs d'amour aux nœuds coulants : Médée aux prises avec l'histoire », *Théâtres du Monde* n° 22 (2012).
* –, « Benjamin Britten, L'étranger, l'enfant et la mort dans ses opéras », *Théâtres du Monde* n° 27 (2017).
* –, « Traduire pour le théâtre, trahir sans vergogne ou transcrire dans la frustration » + contribution de José Valverde « Libérez la parole de José Valverde », *Théâtres du Monde* n° 28 (2018).
* –, « Jean-Marie Besset à l'affût de Jean-Baptiste Poquelin » + « Jean-Marie Besset : un entretien dans le Marais », *Théâtres du Monde* n° 29 (2019).
* –, « De Cyrano à Agrippine, un gouffre d'horreur historique » + « Daniel Mesguich, un entretien », *Théâtres du Monde* n° 30 (2020).
* –, "Slavery Is Still Alive and Strong", 2020, https://medium.com/@JacquesCoulardeau/slavery-is-still-alive-and-strong-33ab25e9ba4d
* –, "Eternal Toni Morrison", 2020, https://medium.com/@JacquesCoulardeau/eternal-toni-morrison-7fcf5b9d4051
* –, *PALEOLITHIC WOMEN, FOR GENDERED LINGUISTIC ANALYSIS, Alexander Marshack – The Roots of Civilization – Revised and Augmented Edition – 1991 – A Review* (English Edition) Format Kindle, Olliergues, Éditions La Dondaine, 2020, distributeur Amazon Media, all countries.
* Jonathan Demme, Toni Morrison, *Beloved*, 1998.
* Ralph Ellison, *Invisible Man*, 1952.

* Darrel Enck-Wanzer, Responsable de Publication, Iris Morales et Denise Oliver-Velez, Préface, *The Young Lords, A Reader*, New York et Londres, New York University Press, 2010.
* William Faulkner, *The Sound and the Fury*, 1929.
* James Franco, Réalisateur, *The Sound and the Fury*, 2014.
* Timothy Greenfield-Sanders, *Toni Morrison, The Pieces I Am*, Magnolia Home Entertainment, 2019.
* Kashif Malik Hassan-EL, *The Willie Lynch Letter (1712) And the Making of a Slave*, Illustrated edition, Lushena Books, Bensenville, Illinois, USA, February 1999,
https://www.saberesafricanos.net/phocadownloadpap/libros/Lets_Make_A_Slave_The_Making_Of_A_Slave.pdf
* Anthony Iaccarino, *The Founding Fathers and Slavery*
https://www.britannica.com/topic/The-Founding-Fathers-and-Slavery-1269536 (C) 2020 Encyclopedia Britannica, Inc.
* Toni Morrison¸ *The Bluest Eye*, 1970.
* Toni Morrison, Middleton A. Harris, *The Black Book*, Édition originale 1974, Réédition du 35e anniversaire 2009, New York, Random House, 2019.
* Toni Morrison, *Song of Solomon*, 1977.
* Toni Morrison, *Tar Baby*, 1981.
* Toni Morrison, *Beloved*, 1987.
* Denise Oliver-Velez, rédactrice en chef du blog Daily Kos, (https://www.dailykos.com/blogs/Denise%20Oliver%20Velez?page=1).
* Martin Ritt, Réalisateur, *The Sound and the Fury*, 1959.
* Steven Spielberg, Réalisateur, *The Color Purple*, 1985.
* Nikki M. Taylor, *Driven Toward Madness*, 2016, voir ma critique "Fugitive Slave Margaret Garner sur Medium.com,
https://medium.com/@JacquesCoulardeau/fugitive-slave-margaret-garner-a51b8fce3017
* Alice Walker, *The Color Purple*, 1982.

REPRÉSENTABILITÉ DE L'ABSENCE DANS ET PAR LE TEXTE DRAMATIQUE. DEA LOHER, *LE DERNIER FEU*

La question de la représentabilité est consubstantielle aux genres dramatiques. Elle participe d'interrogations relatives à ce qui est présent, c'est-à-dire à ce qui est donné à voir ou, *a contrario*, à ce qui se dérobe au regard des spectateurs et qui, en ce sens, demeure absent de leur champ de perceptions. La représentation théâtrale engage également leur présence dans un ici et maintenant dont ils assument la responsabilité[1].

Par ailleurs, un texte dramatique est une production littéraire créée dans ce matériau qu'est le langage, et dont la fonction est précisément de représenter, à l'aide de signifiants, ce qui demeure absent, c'est-à-dire le signifié. Dans la mesure où il constitue un système de signes, le langage génère en somme une présence symbolique là où la réalité demeure impréhensible en tant que telle[2].

Sur cette toile de fond duelle, le travail de la dramaturge contemporaine Dea Loher, considérée comme une virtuose de la langue allemande[3], paraît d'autant plus intéressant qu'il se donne à lire comme un véritable catalyseur de la dialectique de la présence et de l'absence au théâtre. Plus spécifiquement, celle-ci est déployée dans différentes strates de la pièce *Le Dernier Feu* (*Das letzte Feuer*, 2008) où elle y trouve une résonance particulière. De fait, le théâtre de Loher est souvent marqué « par l'échec [d'un destin individuel] dans la tentative de trouver

[1] Le théoricien du théâtre Hans-Thies Lehmann développe cet aspect dans le cas particulier de l'obscène, cf. Hans-Thies Lehmann, « (Sich) Darstellen. Sechs Hinweise auf das Obszöne », in :*OB?SCENE. Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film. Maske und Kothurn*, éd. par Krassimira Kruschkova, Vienne, Cologne, Weimar, Böhlau, 2005, p. 36.

[2] Cf. Jean Clam, « Schwierigkeiten des Sagens, Gründe des Verstummens », in : *Nicht(s) sagen. Strategien der Sprachabwendung im 20. Jahrhundert*, éd. par Emmanuel Alloa et Alice Lagaay, Bielefeld, transcript Verlag, 2008, p. 31. Sur le bouleversement des rapports entre le texte et d'autres médias depuis l'avènement du théâtre postdramatique, cf. Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, trad. de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, p. 66 *sqq*. Emmanuel Béhague souligne qu'une « "délittérarisation" du théâtre » a alors vu le jour, cf. Emmanuel Béhague, *Le théâtre dans le réel. Formes d'un théâtre politique allemand après la réunification (1990-2000)*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2006, p. 88. Cf. également Theresia Birkenhauer, *Schauplatz der Sprache – das Theater als Ort der Literatur. Maeterlinck, Čechov, Genet, Beckett, Müller*, Berlin, Vorwerk, 2008, p. 21 *sqq*.

[3] Frauke Hartmann, « Berückende Agonie des Alltags », *nachtkritik.de* (2008), URL : https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=945&Itemid=100190 (consulté le 04.12.2020) : « Loher ist eine Meisterin der Sprache ».

une inscription dans le monde[4]. » L'absence, qui a partie liée avec une telle conception, apparaît tout d'abord dans ce texte relativement à la fable, celui-ci étant construit autour de la mort par accident d'Edgar, un jeune garçon de huit ans. L'esthétique développée par l'auteure participe ensuite, plus globalement, de ce complexe car elle en appelle à la présence des lecteurs ou spectateurs, les plaçant face à une responsabilité en tant qu'êtres sociaux, ce dans quoi il convient de déceler la dimension politique de son écriture.

Partant, nous voudrions suggérer que ce théâtre, précisément parce que la dramaturge met en corrélation la notion de responsabilité et celle de représentabilité de l'absence dans un univers empreint d'absurde, est l'expression d'un état d'urgence. Nous en étudierons les points d'articulation en nous appuyant sur trois axes : une esthétique des contraires, le corps de l'absence et la parole de l'absence.

1. Une esthétique des contraires

La pièce, qui se compose de 33 scènes et d'un épilogue, repose sur une structure en épisodes dont la clé de voûte est le caractère narratif[5]. Les personnages y sont nombreux : outre Edgar, l'enfant qui a perdu la vie après avoir été renversé par une voiture et dont le nom, assorti d'une croix, figure dans la liste placée en exergue, on en compte huit. Un collectif désigné par le pronom « NOUS » complète notamment ce tableau. Premier garant de la polyphonie qui sous-tend la pièce, il ne saurait être confondu avec un chœur *stricto sensu*, son « texte » ne devant jamais être prononcé à l'unisson mais « réparti entre les différentes voix individuelles »[6]. Cette caractéristique est d'autant plus significative qu'elle s'inscrit dans un univers reposant sur une série de dichotomies qui le rendent en soi instable.

1.1. Extérieur vs. intérieur

Les personnages évoluent dans un lieu indéfinissable tant les catégories de temps et d'espace qui le constituent sont brouillées. La pièce s'ouvre sur l'arrivée d'un étranger, Rabe, dans le quartier d'une ville qui resterait inconnue si la brève mention « Humboldthain »[7] ne permettait d'identifier Berlin. Avant même l'évocation de ce lieu reclus, les repères temporels échappent aux lecteurs : « [ç]a fait quelques années déjà/ [...] En plein midi le tant du mois d'août il n'y a pas si

[4] Emmanuel Béhague, *Le théâtre dans le réel*, *op. cit.*, p. 195.
[5] Degna Martens, *Unschuldig schuldig im « Raum der Sprache ». Dea Lohers dramatische Unschärferelation und die Kooperation mit Andreas Kriegenburg im Zeitraum 2003-2012*, Berlin, Wissenschaftlicher Verlag, 2016, p. 35 : « Episodenstruktur ».
[6] Dea Loher, *Le Dernier Feu*, trad. de l'allemand par Laurent Muhleisen, Paris, L'Arche Éditeur, 2011. Dea Loher, « Das letzte Feuer », in : *Das letzte Feuer. Land ohne Worte*, Francfort-sur-le-Main, Verlag der Autoren, 2017 [2008] : « Der Text von WIR soll nicht chorisch gesprochen werden, sondern aufgeteilt in Einzelstimmen. »
[7] Dea Loher, *Le Dernier Feu*, *op. cit*., p. 49.

longtemps »[8]. Les répétitions et hésitations feintes contribuent à placer l'accent sur la chaleur suffocante ainsi que sur la lumière éblouissante qui envahissent ce lieu-clos :

> C'était le plein été
> Et la lumière
> La lumière de ce mois d'août
> Était d'une clarté aveuglante
> La lumière de ce mois d'août
> Aiguisait les contours des objets maisons arbres automobiles
> Et même ceux des gens
> De façon si nette qu'on les aurait crus découpés
> Par une forme dont la chaleur extrême
> Laisse les contours incandescents
> Celui que tu croisais dans la rue
> En ce plein été
> Était auréolé d'une lumière si brûlante
> Qu'il paraissait flotter dans l'air[9].

Dans ce tableau, la présence de Rabe semble se suffire à elle-même car elle s'oppose au caractère indéfinissable du lieu dont il vient transgresser les limites territoriales et communautaires :

> Un étranger a pénétré dans notre quartier
> Il était si étranger
> Qu'il ne regardait pas autour de lui
> [...]
> Un étranger a pénétré dans un quartier qui aurait pu être le
> Nôtre
> Aurait voulu l'être[10].

---

[8] Dea Loher, *Le Dernier Feu*, *op. cit*., p. 13. Dea Loher, « Das letzte Feuer », *op. cit*., p. 11 : « Es ist schon einige Jahr her/ Am hellichten Mittag des sounsovielten August vor wenigen/ Jahren ».

[9] Dea Loher, *Le Dernier Feu*, *Ibid.* Dea Loher, « Das letzte Feuer », *Ibid*. : « Es war Hochsommer/ Und das Licht/ Das Licht in diesem August/ War von einer blendenden Helle/ Das Licht in diesem August/ Ließ die Umrisse der Gegenstände Häuser Bäume Autos/ Und selbst der Menschen/ So klar hervortreten als wären sie ausgestochen/ Mit einer heißen Form, die/ Die Ränder glühen lässt/ Jemand, der dir auf der Straße entgegenkam/ In diesem Hochsommer/ War von brennendem Licht umgeben/ Und schien dabei zu schweben ».

[10] Dea Loher, *Le Dernier Feu*, *op. cit*., p. 13, 17. Dea Loher, « Das letzte Feuer », *op. cit*., p. 11, 15 : « Betrat ein Fremder unser Viertel/ Er war so fremd/ Dass er sich nicht umsah/ [...] Betrat ein Fremder das Viertel, das unseres hätte sein können/ Hätte werden wollen ».

La chaussée, dont on peut supposer qu'elle traverse cet espace, n'est pas recouverte d'asphalte, les travaux prévus n'ayant jamais eu lieu, comme pour mieux suspendre, là également, le temps sur le paradoxe d'un provisoire atemporel. Par ailleurs, une odeur pestilentielle s'en dégage « [c]omme dans tout le quartier/ Un quartier oublié, friche quasi déserte »[11], insistant ainsi sur l'impression de huis-clos déjà évoquée.

Cet endroit n'est pas sans rappeler les non-lieux dont Marc Augé écrit qu'ils sont des espaces typiques de la « surmodernité »[12]. Ils correspondent à des espaces fermés ou situés à la marge qui « se vivent au présent »[13], dans un présent, pourrait-on ajouter en référence à la pièce de Loher, néanmoins détaché de toute chronologie. Ces non-lieux sont constitués, selon l'anthropologue, par les zones frontières, les aéroports, les supermarchés, les trains, etc. Il souligne par ailleurs qu'ils ne créent « ni identité singulière, ni relation, mais solitude et similitude[14]. » Or, ne voit-on pas ici s'esquisser l'un des traits des personnages imaginés par Loher, qui peuplent « [u]n quartier de tessons de bouteille sans avenir » ? Ce sont « [d]es êtres sans valeur. Des enfants sans nom »[15]. En outre, l'entrée dans une telle zone est conditionnée, d'après Augé, par une relation contractuelle qui soumet la personne la traversant à un contrôle d'identité. Par cet acte, celle-ci se délivre de ses déterminations habituelles. Elle n'est en effet plus « que ce qu'[elle] fait ou ce qu'[elle] vit comme passager, client, conducteur »[16]. Par ailleurs, le contrat engageant la personne qui foule le sol d'un non-lieu suppose qu'elle est innocente. C'est précisément cette innocence que vient sceller le contrôle d'identité[17].

La procédure par laquelle contrôle d'identité et innocence ont partie liée se cristallise, dans *Le Dernier Feu*, autour du personnage de Rabe, dont tout indique qu'il est de passage dans la ville : outre le sac marin dont il est équipé, le chœur dévoile officiellement son patronyme : « Rabe le prénom, Meier le nom de famille »[18]. De plus, cet homme descend dans un hôtel, au bar de Nelli, quelques

---

[11] Dea Loher, *Le Dernier Feu*, *op. cit.*, p. 14. Dea Loher, « Das letzte Feuer », *op. cit.*, p. 12 : « Ein vergessener Stadtteil, kurz vor Ödnis Brachland ».

[12] Pour Augé, la surmodernité procède avant tout, par rapport à la modernité, de l'excès, cf. Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 136.

[13] *Ibid.*, p. 130.

[14] *Ibid.*, p. 131.

[15] Dea Loher, *Le Dernier Feu*, *op. cit.*, p. 42. Dea Loher, « Das letzte Feuer », *op. cit.*, p. 42 : « Ein Glasscherbenviertel ohne Zukunft. Menschen Ohne Wert. Kinder ohne Namen. »

[16] Marc Augé, *Non-lieux*, *op. cit.*, p. 131.

[17] Parce qu'il est engagé sous la forme d'un contrat – le billet de train qu'il achète par exemple –, l'utilisateur du non-lieu est tenu de prouver son innocence, celle-ci qui lui confère un droit à l'individualisation et à l'anonymat. Cf. *Ibid.*, p. 120 *sq*.

[18] Dea Loher, *Le Dernier Feu*, *op. cit.*, p. 25. Dea Loher, « Das letzte Feuer », *op. cit.*, p. 24 : « Rabe Vorname, Meier Familie ».

minutes seulement après l'accident qui coûta la vie au petit Edgar, investissant d'une certaine manière un autre non-lieu ; un non-lieu situé dans le non-lieu. Ajoutons que cette thématique est dotée, dans *Le Dernier Feu*, de dimensions supplémentaires. De fait, l'innocence dont procède généralement le non-lieu est corrélée à la question de la culpabilité (juridique), laquelle se décline en différents motifs, parmi ceux-ci : le visible et l'invisible.

1.2. L'invisible face à la torpeur

Si, comme cela a déjà été souligné, la présence de l'étranger semble se suffire à elle-même, c'est qu'il s'agit d'une personne-clé au regard du drame qui se noue autour du destin tragique du jeune garçon. Les causes de sa mort sont d'emblée explicitées par le chœur : intrigué par la valve défaillante de son ballon, il se tenait immobile au bord de la rue, lorsqu'Olaf passa à côté de lui dans une voiture volée lancée à vive allure. Persuadée d'avoir reconnu en ce cocaïnomane un terroriste recherché, Edna, cheffe de police depuis peu, se lança à sa poursuite dans un autre véhicule avec lequel elle renversa violemment Edgar, le tuant sur le coup. Apeuré au passage d'Olaf, celui-ci avait en effet entrepris de traverser la rue pour-regagner son domicile au pas de course. Rabe, qui venait de croiser la route d'Edgar quelques instants plus tôt, assista à toute la scène.

NOUS, qui se plaît à souligner sa propre absence, entend céder la responsabilité du récit de cet événement à Rabe, dont le texte original rappelle qu'il fait figure de témoin oculaire : « Nous ne l'avons pas vu/ Nous n'étions pas présents/ Mais il existe/ Cet unique/ Témoin »[19]. Pour autant, le chœur régit ce qui est donné à voir. À la scène 3, il désigne par exemple les parents endeuillés, mais choisit de dissimuler l'image de la terreur qui assaillit le couple lorsqu'il apprit la mort de l'enfant :

> Ici vous voyez
> Les parents de l'enfant tué
> […]
> Nous ne vous montrerons pas
> Comment la nouvelle de la mort de leur fils
> Atteint les parents[20]

Toute l'« action » découlant de cet accident se concentre autour du motif de la vue dont Rabe devient une figure allégorique. L'étau judiciaire se resserre

[19] Dea Loher, *Le Dernier Feu*, *op. cit.*, p. 19. Dea Loher, « Das letzte Feuer », *op. cit.*, p. 15 : « Wir haben es nicht gesehen/ Wir waren nicht zugegen/ Aber es gibt ihn/ Den einen/ Augenzeugen ». Cette tirade est répétée pour être variée à la scène 13, cf. Dea Loher, *Le Dernier Feu*, *op. cit.*, p. 54.

[20] *Ibid.*, p. 19. Dea Loher, « Das letzte Feuer », *op. cit.*, p. 17 : « Hier sehen Sie/ Die Eltern des getöteten Kindes/ [...] Wir zeigen Ihnen nicht/ Wie die Nachricht vom Tod des Kindes/ Die Eltern erreicht ».

autour de lui à mesure qu'il refuse les contacts, ce qui accentue, par ailleurs, la tension dramatique. Rabe se cloître en effet dans la chambre d'hôtel qu'il loue, restant de cette manière lui-même invisible. Seuls les hurlements qu'il pousse déchirent l'espace du non-lieu. L'effroi ressenti lors de cette scène est par conséquent perceptible pour les autres personnages ainsi, du reste, que pour le lectorat ou le public, parce qu'il est transféré dans un autre domaine sensoriel, l'ouïe. Ce déplacement synesthésique est d'autant plus dense du point de vue des sensations convoquées qu'il s'appuie, en retour, sur des réalisations visuelles. Celles-ci empruntent leurs codes aux images télévisées de catastrophes ou d'attentats, et dont la répétition entre ici en résonance tant avec les modalités de diffusion propres aux chaînes d'information qu'avec la mythologie grecque. Le destin de Rabe n'est-il pas en effet comparable à celui de Sisyphe, condamné à revivre, sans relâche, la chute du rocher qu'il fait rouler jusqu'au sommet d'une montagne ? Cette thématique contribue à créer un état d'urgence que vient renforcer l'absurde présent en filigrane :

> Son cri ressemblait à celui de quelqu'un qui tombe de très haut
> D'une falaise à pic ou d'un immeuble de 42 étages
> Du sommet d'une tour ou d'un téléphérique
> Et il doit revivre sa chute à peine celle-ci achevée
> Encore et encore
> Éternellement condamné à tomber et tomber et tomber avec
> une peur infinie de la mort[21]

Les personnages sont, par conséquent, contraints de s'en remettre à leur ouïe pour suivre la trace de Rabe. Ludwig, le père d'Edgar, demande par exemple à son épouse, Susanne, si elle a entendu parler du témoin, tandis que le chœur révèle avoir entendu les cris de ce dernier avant même de pouvoir décliner son identité[22]. À la scène 6, la police parvient à le soumettre à un interrogatoire, décidée à prendre connaissance de ce qu'il a réellement vu afin qu'Edna puisse être disculpée[23]. Le texte place l'accent sur la fonction que revêt l'ouïe en tant qu'instrument de contrôle de la vue, le verbe « vernehmen », utilisé dans ce contexte, désignant en allemand à la fois une perception auditive et une procédure d'interrogatoire[24]. Néanmoins, toute forme de certitude relative au récit du témoin oculaire menace de

[21] Dea Loher, *Le Dernier Feu*, *op. cit*., p. 25. Dea Loher, « Das letzte Feuer », *op. cit*., p. 24 : « Sein Schreien klang wie einer, der von sehr hoch stürzt/ Von einem steilen Felsen vielleicht, von einem 42-stöckigen/ Hochhaus/ Von einer Turmspitze oder aus einer Seilbahn/ Und er muss den Sturz noch einmal erleben, kaum dass er/ vorbei ist/ Wieder und wieder / Auf ewig dazu verurteilt zu fallen und zu fallen und zu fallen/ mit nicht endender Todesangst ».
[22] Cf. *Ibid.*, p. 25.
[23] Cf. *Ibid*., p. 31.
[24] Cf. *Ibid*.

s'estomper. Rabe souffre de tachycardie et, lorsqu'il est finalement entendu par la police, « ses yeux flanchent »[25] avant qu'il ne s'évanouisse. Ainsi emporte-t-il dans son sommeil le déroulé des événements, alors même qu'il venait d'avouer avoir été présent lors de l'accident[26].

Notons que l'absence de fiabilité à laquelle ressortit cette narration constitue, dans une perspective plus générale, un trait de l'écriture dramatique de Loher. Une telle insaisissabilité trouve une traduction dans le silence.

1.3. Le silence : entre inertie et mouvement

Alors que la présence de Rabe se manifeste par les cris qu'il pousse, l'univers dans lequel les personnages évoluent est marqué par l'absence de toute forme de sonorité depuis la mort de l'enfant. Sa mère Susanne, professeur de piano, a abandonné la pratique de la musique. Tout semble figé dans un silence de cathédrale :

> SUSANNE. […] Je regarde à travers les carreaux. Le silence est nouveau il lui faut son espace.
> LUDWIG. On est au mois d'août. On brûle de l'intérieur.
> SUSANNE. On ouvrira peut-être la fenêtre demain pour laisser le silence sortir. […][27]

Parallèlement, une immobilité éminemment dérangeante frappe ce non-lieu : « la paralysie », « le silence », *i.e*. ici l'absence de bruit, ainsi que « l'arrêt de toute activité »[28] viennent circonscrire un espace dans lequel se déploie un profond sentiment de manque.

Aussi les parents s'appliquent-ils à ne pas se laisser gagner par celui-ci en ne cédant pas face au néant que laisse entrevoir la disparition de l'enfant. Les moyens esthétiques déployés ici par Loher soutiennent ce motif, le texte dévoilant une charge poétique évidente[29]. Le rythme interne est, tout d'abord, créé par une série d'anaphores et d'allitérations en w- :

---

[25] Dea Loher, *Le Dernier Feu*, *op. cit*., p. 31. Dea Loher, « Das letzte Feuer », *op. cit.*, p. 31 : « die Augen versagen ».
[26] Cf. *Ibid*., p. 32.
[27] Dea Loher, *Le Dernier Feu*, *op. cit*., p. 21. Dea Loher, « Das letzte Feuer », *op. cit.*, p. 19 : « SUSANNE [...] Ich sehe durch die Scheibe. Die Stille ist neu und soll auch Raum haben./ LUDWIG Es ist August. Man verbrennt von innen./ SUSANNE Vielleicht machen wir morgen die Fenster auf und lassen die Stille nach draußen.[...] »
[28] Dea Loher, *Le Dernier Feu*, *op. cit*., p. 20. Dea Loher, « Das letzte Feuer », *op. cit.*, p. 18 : « das Erstarren », « die Stille », « Stillstand ».
[29] Andreas Kriegenburg, qui a assuré la mise en scène de cette pièce au Thalia Theater de Hambourg en 2008, a conçu une scène rotative sur laquelle les acteurs marchent, en sens inverse, durant la majeure partie de la représentation. Selon Nikola Schellmann, l'espace est ainsi placé sur le même plan que les acteurs, car il se meut sans cesse et, ce faisant, symbo-

Das Unglück, nachdem es sich eingeschlichen hat in diese
Familie
Wie Ungeziefer
Wie Schimmelpilz
Wie Gift in eine Speise
Will unschädlich gemacht
Will vernichtet, *will* ausgeräuchert
Will erkannt und erbrochen werden
Oder
[*C'est moi qui souligne – CCK*]

Le malheur, après s'être glissé dans cette famille
Comme la vermine
Comme la moisissure
Comme du poisson dans un plat
Veut être neutralisé
Anéanti, enfumé
Veut être reconnu et vomi
Ou bien[30]

Par ailleurs, la répétition, courant sur toute une page, du verbe de modalité « müssen », qui indique l'obligation, la syntaxe et, enfin, l'emploi répété de la voix passive participent de cette contre-dynamique destinée à conjurer l'absence. De cette manière, l'accent se trouve en effet placé sur les substantifs, ce qui accentue le rythme saccadé, machinal dont il est ici question :

SUSANNE Es muss weitergehen. Nicht wahr. Das Klavier muss gespielt werden. Das Brot muss geschnitten werden. Das Herz muss schlagen.
SUSANNE. Il faut continuer. N'est-ce pas. Il faut jouer du piano. Il faut couper le pain. Il faut que le cœur batte[31].

Le silence point donc dans l'espace intermédiaire apparaissant entre, d'une part, l'inertie qui touche les personnages et, d'autre part, la course effrénée à laquelle ils se livrent afin d'étouffer la douleur causée par l'absence. Là émerge une question en creux, une question au demeurant assourdissante, tant la tension dramatique qu'elle libère est vive : qui est coupable ?

---

lise l'absence/la présence, l'invisibilité/la visibilité, etc. Par ailleurs, cet espace mouvant représente la nécessité, pour le cycle de la vie, de se perpétuer malgré la mort de l'enfant, cf. Nikola Schellmann, *Ichsehewas, was du nichthörst. Zur Produktivität des Abwesenden im (Theater)Raum*, Marburg, Tectum Verlag, 2015, p. 152 *sq.*, 164.

[30] Dea Loher, « Das letzte Feuer », *op. cit.*, p. 18. Dea Loher, *Le Dernier Feu*, *op. cit.*,p. 20.

[31] Dea Loher, « Das letzte Feuer », *op. cit.*, p. 22. Dea Loher, *Le Dernier Feu*, *op. cit.*,p. 21.

Cette interrogation résonne dans diverses scènes, car la faute est collective[32]. Il en résulte, au niveau de la structure de la pièce, une présentation kaléidoscopique des réactions variées qu'elle suscite : si Ludwig, le père d'Edgar, s'attache à prouver l'existence du hasard afin de rejeter toute culpabilité[33], Olaf refuse de regarder la vérité en face – il est en effet accusé d'homicide involontaire –, préférant s'enfermer, à l'instar de Rabe, à double tour dans sa chambre. Quant à Edna, elle le somme de se rendre à l'évidence : ils sont, selon elle, tous les deux coupables[34]. Enfin, Rabe s'attribue la responsabilité, refermant ainsi sur lui la spirale infernale qu'actionne le décès subit du garçon et, *ipso facto*, son absence : « […] [s]i je n'avais pas été là Ce jour-là À cette heure En plein midi de ce dix-neuf août Si quelqu'un doit être fautif Je n'ai rien pu empêcher Si j'avais pu l'empêcher »[35]. La dynamique des contraires qui s'origine dans un tel contexte précipite la destruction d'une large partie des habitants de ce quartier désœuvré. Il convient à présent d'analyser plus avant les effets d'un tel processus.

2. Le corps de l'absence

La problématique liée à la faute qu'auraient commise les personnages à des degrés divers alimente la tragédie *stricto sensu*. De fait, le théâtre de Loher, qui interroge le rapport de l'Homme au monde sous l'angle de la culpabilité, de la trahison ou du malheur qui s'abat sur une communauté, repose sur des ressorts tragiques manifestes[36]. Dans les propos suivants, il ne s'agira pas tant d'ouvrir une perspective sur des réflexions génériques que de considérer que le thème de la disparition et, par voie de conséquence, de l'absence trouve son corollaire direct dans la tragédie[37].

---

[32] Cf. Franziska Schößler, « Wiederholung, Kollektivierung und Epik. Die Tragödie bei Sarah Kane, Anja Hilling und Dea Loher », in : *Die Tragödie der Moderne. Gattungsgeschichte – Kulturtheorie – Epochendiagnose*, éd. par Daniel Fulda et Thorsten Valk, Berlin, New York, De Gruyter, 2010, p. 318-337, ici : p. 334.

[33] Il prend l'habitude d'acheter un billet de loterie et de le jeter dans une poubelle publique afin qu'un inconnu puisse, le cas échéant, découvrir le billet gagnant. Dea Loher, *Le Dernier Feu*, *op. cit*., p. 22.

[34] Cf. *Ibid*., p. 21.

[35] *Ibid*., p. 104. Dea Loher, « Das letzte Feuer », *op. cit*., p. 107 : « [...] Wäre ich nicht dort gewesen An dem Tag Zu der Stunde Am hellichten Tag des neunzehnten August Wenn irgendjemand Schuld hat Ich hab nichts verhindert Hätt ich was verhindern können ».

[36] L'auteure elle-même s'exprime en ce sens dans un entretien, cf. Dea Loher, « Nicht Harmonisierung, sondern Dissonanz. Juliane Kuhn im Gespräch mit Dea Loher », in : *Dea Loher und das Schauspiel Hannover*, éd. par Jens Groß et Ulrich Khuon, Hanovre, Niedersächsisches Staatstheater, 1998, p. 18-21, ici : p. 21.

[37] Plusieurs interprétations traitent en effet déjà la question des ressorts tragiques du théâtre de Loher, l'inscrivant dans un débat qui porte sur la résurrection de la tragédie à la fin du XX^e^ et à l'aube du XXI^e^ siècle, cf. entre autres : Birgit Haas, *Das Theater vonDeaLoher.*

2.1. L'absence et ses traces

Soulignons, tout d'abord, que l'une des caractéristiques essentielles d'une trace tient à ce qu'elle « ne donne jamais à voir ce qui est absent, mais plutôt *l'absence* même », car elle représente de par sa nature même – elle est ce qui indique une présence passée – « la non-présence de l'Absent »[38]. La trace dévoile en somme quelque chose tout en témoignant de ce qui se dérobe à la vue. En ce sens, Sybille Krämer soutient que, dans une trace, la présence et l'absence, la visibilité et l'invisibilité, le présent et le passé s'entrecroisent[39].

Nous appuyant sur une telle approche, nous souhaiterions à présent apporter un éclairage sur la manière dont Loher traite la corporéité dans *Le Dernier Feu*. Elle apparaît en effet comme fragmentée quand elle n'est pas réduite à une trace. Par ailleurs, la dramaturge aborde souvent cette thématique à travers le prisme des rapports entre les genres sexuels et illustre que ceux-ci sont conditionnés par des liens de subordination dont on peut affirmer qu'ils s'inscrivent dans la dialectique de l'absence et de la présence. Plusieurs personnages sont, à ce titre, significatifs. Karoline, par exemple, est une ancienne enseignante qui a gardé un lien avec Olaf, l'un de ses élèves. Elle est indirectement impliquée dans la mort d'Edgar car c'est son véhicule que conduisait le jeune homme ce jour-là. Ayant survécu à un cancer et subi une mastectomie, elle porte en outre les stigmates d'une féminité amputée. Dans un premier temps, elle ne se pare ni de prothèses ni d'implants[40]. Elle reproche à Ludwig, son amant, de se sentir attiré par elle parce que son corps symbolise, pour reprendre la formule de Krämer, une « non-présence », et ce « à cause de ces deux cratères toujours disponibles, conciliants et sans volonté »[41] qu'elle arbore. Paradoxalement, Ludwig, ce « fétichiste des seins artificiels »[42], apprécie de la même manière cette absence au moment où elle s'incarne par le truchement

---

Brecht und (k)ein Ende, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2006 ; Franziska Schößler, « Wiederholung, Kollektivierung und Epik », *op. cit.*, p. 320 ; Cécile Chamayou-Kuhn, « Le drame contre la tragédie ? Dialectique de la culpabilité – disculpation dans *Unschuld* de Dea Loher », *Le texte et l'idée* n° 31 (2017), p. 15-36.

[38] Sybille Krämer, « Qu'est-ce donc qu'une trace et quelle est sa fonction épistémologique ? État des lieux », trad. de l'allemand par Cécile Chamayou-Kuhn, *Trivium* n° 10 (2012), p. 4, URL : http://journals.openedition.org/trivium/4171 (consulté le 04.12.2020).

[39] Sybille Krämer, « Immanenz und Transzendenz der Spur: Über das epistemologische Doppelleben der Spur », in : *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, éd. par Sybille Krämer, Werner Kogge et Gernot Grube, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2007, p. 155-181, ici : p. 159.

[40] Dea Loher, *Le Dernier Feu*, *op. cit*., p. 27.

[41] Dea Loher, *Le Dernier Feu*, *op. cit*., p. 35. Dea Loher, « Das letzte Feuer », *op. cit.*, p. 35 : « Wegen der jederzeit verfügabren gutmütigen willenlosen Brustkater. »

[42] Dea Loher, *Le Dernier Feu*, *op. cit*., p. 44. Dea Loher, « Das letzte Feuer », *op. cit.*, p. 45 : « Kunstbrustfetischist ».

d'une prothèse, c'est-à-dire d'un artifice qui fait état de la présence tout en suggérant l'absence.

L'auteure déploie ce même motif lorsqu'elle met en scène Edna qui, prise de crises d'angoisse pour ne pas avoir arrêté le véritable terroriste, se blottit contre la poitrine de Karoline, de laquelle émane une tendresse toute maternelle. Les néologismes nominaux « Brustschaukeln », littéralement « balancement de la poitrine », et « Brustbeben »[43], « tremblement de la poitrine », ont précisément pour fonction de mettre en exergue la dualité de l'absence présente parce qu'inscrite à même la chair. Cette logique est poussée à l'extrême à la scène 9 lorsque Karoline-fait de l'absence une définition identitaire. On soulignera que cette thématique est émaillé d'ironie – une ironie qui est tout d'abord adressée à la société de consommation dans laquelle le culte du corps occupe une place de premier plan. Le slogan publicitaire parodié dans la bouche de Karoline ne laisse aucun doute à ce sujet : « [...] Et puis, il y a les magasins : make your boobs come true[44]. » Mais la dérision se teinte de sarcasme dès lors qu'elle fait écho à l'état d'urgence planant sur une société menacée par le terrorisme ainsi qu'en témoignent déjà, on l'a évoqué, Edna et Olaf : « KAROLINE. [...] J'ai décidé de devenir une bombe. De montrer ce que je n'ai pas et de faire l'article de mes ersatz[45]. »

Dans une autre perspective, le corps de Rabe subit une forme d'ablation certes moins directe, mais qui n'en demeure pas moins radicale. S'inculpant pour être resté impassible lors de l'accident, il se lime les ongles avec une lime à métal jusqu'à que ceux-ci soient « réduits en poussière », au point de n'avoir « [p]lus un morceau de chair au bout des doigts »[46]. Comme l'a souligné la critique, l'automutilation rappelle le geste d'Œdipe, le héros tragique par excellence, qui se creva les yeux au moment où il prit conscience de sa culpabilité[47]. Mais il faut certainement aussi déceler dans ce geste une tentative d'auto-effacement consistant à faire disparaître la moindre trace corporelle, à commencer par les empreintes digitales. Celles-ci représentent non seulement les indices que Rabe pourrait avoir laissés – rappelons qu'il s'attribue la responsabilité du décès d'Edgar –, mais aussi celles qui scellent sa singularité en tant qu'individu. Les métaphores fluviales désignant les flots de sang qui s'écoulent de ses plaies peuvent être interprétées ainsi[48].

---

[43] (C'est nous qui traduisons – CCK) Dea Loher, « Das letzte Feuer », *op. cit.*, p. 68.

[44] Dea Loher, *Le Dernier Feu*, *op. cit.*, p. 46. Dea Loher, « Das letzte Feuer », *op. cit.*, p. 47 : « Und es gibt die Läden: Make your Boobs come true. »

[45] Dea Loher, *Ibid.* Dea Loher, *Ibid.* : « Ich habe beschlossen, eine Bombe zu sein. Zu zeigen, was ich nicht habe, und den Ersatz anzupreisen. »

[46] Dea Loher, *Le Dernier Feu*, *op. cit.*, p. 26. Dea Loher, « Das letzte Feuer », *op. cit.*, p. 25 : « Die Nagel waren zu Staub geworden », « Kein Fleisch mehr auf den Kuppen ».

[47] Degna Martens, *Unschuldig schuldig im « Raum der Sprache »*, *op. cit.*, p. 199.

[48] Les pansements qu'il porte ensuite pour couvrir ses blessures symbolisent les témoignages d'anciens traumatismes, cf. Nikola Schellmann, *Ichsehewas, was du nichthörst*, *op. cit.*, p. 158 *sq*.

2.2. La rencontre ou la possibilité d'une présence

Malgré la désindividuation et la désincarnation qui résultent du malheur innervant, d'un point de vue thématique, l'ensemble de cet univers, force est de constater que les personnages de Loher aspirent à nouer des relations intersubjectives en activant la dynamique du désir. Or, pour advenir, celle-ci doit trouver sa source dans le manque, *i.e.* dans l'absence. Ainsi Rabe, dont le lecteur apprend au fil des scènes qu'il s'agit d'un ancien soldat, déclare-t-il, se comparant à Karoline : « [ç]a m'a manqué. Le manque de quelque chose [...] Ça m'a manqué. La mutilation[49]. » Leur étreinte à la fin de la scène 9 – ils ont une relation intime en conservant leurs vêtements – se donne à lire dans le sens d'un désir, au demeurant freiné, d'entrer en dialogue avec l'Autre.

Mais alors que la rencontre échoue entre Karoline et Rabe, elle se produit entre ce dernier et Susanne, la mère d'Edgar. Le motif de la vue, qui a précédemment été analysé à travers le prisme du témoignage policier, entre en résonance avec celui du tête-à-tête amoureux. Rabe, qui demeure prostré dans sa chambre d'hôtel dont la fenêtre donne sur celle de Susanne, se plaît à l'épier, se sentant mis à nu et humilié lorsqu'elle le découvre[50]. Susanne le rejoint néanmoins, développant bientôt des sentiments amoureux à son égard. La chambre doit certes toujours être considérée comme un non-lieu, tant le temps y est suspendu, mais celui-ci est temporairement investi d'une signification positive. Il est en effet baigné d'une lumière s'opposant à celle, éblouissante, de la scène 1. Entre ces murs, la présence de l'être aimé advient en effet au monde dans un effet de miroir :

> Amour amour amour
> Ce doit être cela
> Comme ils s'étonnent
> Avoir de l'air, pouvoir respirer
> En présence de l'autre
> Les fenêtres grandes ouvertes
> Lumière brise soleil
> Laisse-moi te regarder[51]

Le corps s'offre à la lecture, dévoilant des « traces inexpliquées »[52] qui sont autant de signes en braille à déchiffrer :

---

[49] Dea Loher, *Le Dernier Feu*, *op. cit.*, p. 45 *sq*. Dea Loher, « Das letzte Feuer », *op. cit.*, p. 47 : « Ich habe das vermisst. Daswasfehlt. [...] Ichhabedasvermisst. DasVersehrte. »

[50] Loher aborde par ce biais le principe du voyeurisme, ce que viennent souligner les références aux rideaux qui sont ouverts ou tirés, cf. Degna Martens, *Unschuldigschuldigim « Raum der Sprache »*, *op. cit.*, p. 194.

[51] Dea Loher, *Le Dernier Feu*, *op. cit.*, p. 74. Dea Loher, « Das letzte Feuer », *op. cit.*, p. 77 : « Liebe Liebe Liebe/ Muss es wohl sein/ Wie sie sich wundern/ Luft haben/ Aufatmenkönnen/ In der Gegenwart des Anderen/ Die Fenster weit auf/ Licht Brise Sonne/ Lass mich dich ansehen. »

Ils osent avancer en territoire corporel inconnu
Avec ses doigts bandés Rabe
Fait rire la peau nue de Susanne
Et la réchauffe là où elle n'en a pas besoin
Susanne collecte et compte les yeux fermés
Chaque marque, chaque cicatrice sur la peau de Rabe[53]

Dans ce dialogue sensuel, Susanne ne cherche pas toujours la proximité de Rabe. Et pour lui, seul importe l'échange de regards car il lui permet d'avoir prise sur son environnement. Cet aspect trouve une expression directe à la scène 29 qui est certes portée par le chœur polyphonique, mais qui possède les caractéristiques d'un monologue intérieur, comme pour mieux souligner l'aspiration du sujet à dire sa présence dans un monde épars :

Cela rassure Rabe
On n'a pas besoin de toi
Mais ta présence est souhaitée
J'aime ce sentiment[54]

2.3. La disparition

Une telle harmonie s'efface sous le poids de la culpabilité, qu'il s'agisse de la faute commise *stricto sensu* ou du sentiment que celle-ci peut susciter. Susanne s'attribue par exemple la responsabilité de tous les maux après que Rabe lui a raconté le déroulement exact de l'accident. Le rythme ternaire de la tirade suivante « Tes mains La mort d'Egdar Ma faute »[55] offre un écho particulier aux très nombreuses répétitions du mot « faute » que la figure maternelle prononce en hurlant. Seule la violence, extrême, vient mettre un point final à cette scène ainsi qu'à la pièce. Rabe frappe plusieurs fois Susanne qui s'écroule, ensanglantée, suggérant-que l'amour ne peut avoir d'autre issue que la destruction. La couleur du sang – nous y reviendrons – annonce ce qui se produit ensuite. Rabe s'immole par le feu.

---

[52] (*C'est nous qui traduisons* – CCK), Dea Loher, « Das letzte Feuer », *op. cit.*, p. 74 : « unerklärte Spuren ».

[53] Dea Loher, *Le Dernier Feu*, *op. cit.*, p. 74. Dea Loher, « Das letzte Feuer », *op. cit.*, p. 77 : « Sie wagen sich vor auf fremdes Körpergebiet/ Rabe mit seinen Mullverbandsfingern/ Bringt Susannes nackte Haut zum Lachen/ Und wärmt sie, wie sie es nicht nötig hätte/ Susanne sammelt und zählt mit geschlossenen Augen/ Jedes Mal, jede Narbe auf Rabes Haut ».

[54] Dea Loher, *Le Dernier Feu*, *op. cit.*, p. 89. Dea Loher, « Das letzte Feuer », *op. cit.*, p. 93 : « Das kommt Rabe vertraut vor/ Du wirst nicht gebraucht/ Aber deine Gegenwart wird gewünscht/ Ich mag dieses Gefühl ».

[55] Dea Loher, *Le Dernier Feu*, *op. cit.*, p. 105. Dea Loher, « Das letzte Feuer », *op. cit.*, p. 108 : « Deine Hände Edgars Tod Meine Schuld ».

La mention du titre, « Le dernier feu Le premier feu »[56] dans la phrase qui clôt l'ultime scène avant l'épilogue ouvre sur la répétition d'un cycle, comme si un premier feu succédait toujours à un dernier, comme si à une disparation succédait toujours une autre, comme si, *in fine*, l'absence était condamnée à toujours être représentée. En outre, la structure générale, qui se dégage à ce niveau de l'analyse, trouve diverses variations thématiques tout au long de la pièce. L'étouffement, l'effacement et la dévastation constituent en effet autant de déclinaisons de la disparition, c'est-à-dire de l'absence corporelle. Étant présent mais invisible parce qu'isolé dans sa chambre, Olaf rappelle un feu follet qui va nécessairement s'éteindre :

> Peut-être qu'un jour Olaf sera
> Si mince
> Mince et immatériel comme un rayon lumineux
> Qu'il profitera
> De la lumière filtrant sous sa porte pour
> Disparaître
> S'évaporer
> S'éteindre
> Et fini
> Un reflet une lueur
> Une flamme
> Qui aura traversé nos vies
> Quelques instants à peine[57]

Parallèlement, le jeune homme est envahi par les puces de son chien qui menacent de l'ensevelir. Quant à Rabe, « de tous petits animaux »[58] s'attaquent à son corps, progressant sous ses pansements, sous ses paupières, puis dans sa fosse nasale pour, bientôt, l'empêcher de respirer. Les sensations agréables que ces insectes génèrent permettent d'associer la mort à un doux basculement vers l'absence et le langage qui a cours dans l'espace qu'elle déploie.

Or, c'est précisément en ce point qu'il convient de déceler le nerf du travail métathéâtral que mène Dea Loher au sein même du texte. La question de savoir

---

[56] Dea Loher, *Le Dernier Feu*, *op. cit.*, p. 107. Dea Loher, « Das letzte Feuer », *op. cit.*, p. 110 : « Das letzte Feuer Das erste Feuer ».

[57] Dea Loher, *Le Dernier Feu*, *op. cit.*, p. 39 *sq*. Dea Loher, « Das letzte Feuer », *op. cit.*, p. 40 : « Vielleicht wird Olaf irgendwann/ so dünn/ so immateriell lichtstrahldünn/ dass er einfach mit dem Licht unter seiner Ritze hindurch/ verschwindet/ entschwindet/ verleuchtet/ und weg/ Ein Schein ein Schimmer/ eine Flamme/ die es für kurz gegeben hat/ in unseren Leben ».

[58] Dea Loher, *Le Dernier Feu*, *op. cit.*, p. 95. Dea Loher, « Das letzte Feuer », *op. cit.*, p. 98 : « ganz kleine Tiere ».

quels moyens esthétiques peuvent être investis non pas tant pour dire que pour faire parler le silence et l'absence au théâtre se pose avec une acuité toute particulière.

3. La parole de l'absence

Lors d'un entretien parfois repris par la critique, Loher explicite sa conception de la pratique dramatique en ces termes : « Le théâtre est pour moi l'espace du langage. Dès lors que le langage exprime ce qui est ressenti, il produit une sorte de réalisme télévisuel, et on s'ennuie. Au théâtre, le langage doit engendrer les personnages et non le contraire[59]. »

Il conviendra d'éclairer la configuration de cet espace langagier en convoquant, entre autres, certains des aspects préalablement traités mais qui se verront interprétés dans une perspective nouvelle. Par là même, nous entendons démontrer que la non-présence correspond à un principe dramatique.

3.1. Le pouvoir du langage

Dans ce contexte, Loher met en relief le potentiel du langage en tant qu'il génère et commande l'action, *i.e.* les faits et gestes des personnages sur scène. Cet aspect est expressément thématisé à travers le couple « Rabe – Susanne ». Le manque d'aisance rhétorique dont témoigne l'ancien soldat est mis en évidence tandis qu'est souligné le mutisme dans lequel il est généralement plongé. Par ailleurs, Susanne lui confie avoir pris conscience que la vie suivra inéluctablement son cours malgré la douleur suscitée par la disparition d'Edgar. L'angoisse qui transparaît dans de tels propos se traduit par l'interruption du dialogue.

Si le théâtre désigne pour Loher l'espace du langage et si celui-ci agit tel un principe générateur, alors il convient à présent d'en inférer que cet espace se construit dans un jeu entre extériorisation et intériorisation de la parole qui tend à faire vaciller le réel, c'est-à-dire à « faire exploser l'espace »[60] que créent leurs pensées.

À travers le personnage de Rabe, qui souffre de ne pouvoir clairement s'exprimer, l'auteure pose en outre les jalons de questionnements sur les ressorts performatifs du langage. Ce faisant, elle semble invoquer, pour la réinterroger, toute une tradition théorique fondée autour de la philosophie du langage depuis Austin selon lequel le langage réalise une action lorsqu'un acte performatif est

[59] Dea Loher, « Theater ist für mich der Raum der Sprache. Eva Heldrich im Gespräch mit Dea Loher », in : *Dea Loher und das Schauspiel Hannover*, *op. cit.*, p. 88-89, ici : p. 88 : « Theater ist für mich der Raum der Sprache. Wenn die Sprache schon ausdrückt, was empfunden wird, entsteht so eine Art Fernsehrealismus, und das ist langweilig. Auf dem Theater muß die Sprache die Figuren schaffen und nicht umgekehrt ».

[60] Dea Loher, *Le Dernier Feu*, *op. cit.*, p. 91. Dea Loher, « Das letzte Feuer », *op. cit.*, p. 94 : « Sie drohen den Raum zu sprengen ».

produit[61] : « il préférerait agir au moyen de mots/ Peut-on agir au moyen de mots »[62].

À cette question, l'œuvre apporte une réponse affirmative, tout au moins en partie. De fait, la langue se dote d'une matérialité qui se décline tour à tour sous la forme de dialogues voluptueux ou *a contrario* virulents. D'une part, l'air porte les mots susurrés par Rabe jusque dans le conduit auditif de Susanne lorsque celui-ci narre le traumatisme que causa pour lui, alors qu'il était soldat, un enfant qui s'éteignit en le regardant. En outre, Rabe, dont le corps n'est que fragments, parvient à dire sa présence, ne fût-ce que très ponctuellement, parce qu'il accomplit un acte de parole performatif rendu possible grâce aux liens que les amants ont pu tisser. Dans ce face-à-face, le sujet parlant s'érige en tant que sujet actant car il s'articule sur un mode sui-référentiel :

> RABE. Mais ce tas de restes, là, ce tas de restes de chair d'entrailles d'os de sang, que je suis, il est réel... tu entends. Il peut compter, pour toi, il doit compter pour toi. *Un temps*. Je suis là. Je suis réel[63].

D'autre part, Susanne, utilisant des mots investis par l'absence de son fils, brise leurs perspectives d'avenir commun. Le verbe « kaputtreden »[64] employé dans ce contexte est, entre autres éléments, significatif car il indique qu'elle rompt leur relation en usant d'une parole qui dévoile sa puissance d'anéantissement. Par écho, cette parole réveille en Rabe une violence qu'il peine à contenir jusqu'à ce qu'il passe finalement à l'acte en la rouant de coups et se suicide ensuite.

Comme nous le suggérions plus haut, le pouvoir d'action du langage n'est toutefois pas durablement établi en tant que tel. Il se voit parallèlement mis en doute dans sa fonction conative. Le passage suivant illustre pleinement cette dualité et jette par ailleurs un éclairage particulier sur la distinction opérée par Ferdinand de Saussure entre langue et parole. Fondamentalement déstabilisé, le sujet selon Loher est *in fine* mis en difficulté lorsqu'il s'agit de se mettre lui-même en mots :

> RABE. Les paroles... les mots... c'est à l'extérieur. Comment pourrais-je savoir... ce que l'autre comprend... Il y a mes impressions, et mes pensées, et mes souvenirs, et... les sentiments. Mais quels mots appartiennent à ces senti-

---

[61] John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire*, trad. de l'anglais par Gilles Lane, Paris, Seuil, 1970, p. 119 *sqq*.

[62] Dea Loher, *Le Dernier Feu*, *op. cit.*, p. 91. Dea Loher, « Das letzte Feuer », *op. cit.*, p. 94 : « Er würde lieber handeln/ Kann man Handeln durch Worte ».

[63] Dea Loher, *Le Dernier Feu*, *op. cit.*, p. 59. Dea Loher, « Das letzte Feuer », *op. cit.*, p. 63 : « RABE Aber dieser Haufen Abfall hier, dieser Haufen Abfall Fleisch Gedärme Knochen Blut, der ich bin, der ist wirklich – hörst du. Der kann zählen, für dich, er soll zählen, für dich. *Pause*. Ich hin hier. Ich bin wirklich. »

[64] *Ibid*., p. 109.

ments... Parfois, je ne sais plus comment tout cela s'accorde. Quand les mots deviennent des paroles, et concordent avec moi, où faut-il mettre quoi[65].

3.2. L'absence de réel ?

Il résulte de cet état de fait l'impossibilité, pour les personnages, de s'ancrer dans le réel. Rosmarie, la mère de Ludwig, souffre d'Alzheimer, si bien qu'elle n'est présente qu'en pointillés, sa mémoire lui faisant constamment défaut. Aussi son entourage doit-il sans cesse lui répéter qu'Edgar est décédé. Par ailleurs, le chœur qui prend en charge la narration dans une grande partie des scènes sème le doute quant aux raisons de sa propre présence, ce qui se traduit par la pluralité et l'enchevêtrement des perspectives qui en émanent : « Nous, qui racontons cette histoire/ Nous n'existons peut-être pas/ Nous, la communauté que nous prétendons être/ Nous n'existons pas »[66]. Pour autant, NOUS endosse un rôle important qui consiste à assembler les pièces de l'histoire sans qu'il ne soit jamais question d'en saisir les significations ou d'en reconstruire la cohérence interne[67].

Il n'est par conséquent aucunement étonnant que les personnages échouent à reconnaître un sens métaphysique quelconque : ils sont plongés dans un état de déréliction révélé par la mort gratuite d'Edgar. Loher imagine ainsi un monde instable dans lequel plus aucune certitude n'est pensable, tant la mort est omniprésente et tant elle peut se présenter de manière aléatoire. Cette insécurité est le signe de l'état d'alerte permanent qui met en branle les habitants du huis clos. Dans le passage suivant, l'utilisation de la majuscule au sein de deux phrases tend à mettre en lumière la fonction symbolisante du langage, tout en insistant sur l'incertitude dont il est ici question. Le chœur relate le décès de Rosmarie par noyade dont le lecteur sait que Ludwig s'est rendu coupable : « [o]n ne comprend pas S'il a maintenu Rosmarie/ Sous l'eau *O*u si c'était un accident/ C'est impossible à déterminer »[68] (*C'est moi qui souligne – CCK*).

Dans ce contexte, l'auteure use en outre de procédés stylistiques destinés à créer des zones de silence dans le texte, lesquelles tendent à donner une voix à l'absence. Des phrases tronquées indiquant la disparition sont disséminées dans

---

[65] Dea Loher, *Le Dernier Feu*, *op. cit.*, p. 57. Dea Loher, « Das letzte Feuer », *op. cit.*, p. 109 : « Die Wörter – die Worte – das ist außen. Woher kann ich wissen – was der andere versteht. – Das sind meine Eindrücke, und Gedanken, und Erinnerungen, und – die Gefühle. Aber welche Wörter gehören zu diesen Gefühlen. – Ich weiß nicht mehr, manchmal, wie das alles zusammenpasst. Wo die Wörter zu Worten werden, und mit mir übereinstimmen, wo gehört was hin. »

[66] Dea Loher, *Le Dernier Feu*, *op. cit.*, p. 18. Dea Loher, « Das letzte Feuer », *op. cit.*, p. 16 : « Wir, die wir diese Geschichte erzählen/ Und gibt es womöglich nicht/ Wir, als die Gemeinschaft, die wir vorgeben zu sein/ Uns gibt es gar nicht ».

[67] Cf. Dea Loher, *Le Dernier Feu*, *op. cit.*, p. 18.

[68] Dea Loher, *Le Dernier Feu*, *op. cit.*, p. 88. Dea Loher, « Das letzte Feuer », *op.cit.*, p. 91 : « Es ist nicht zu verstehen Ob er Rosmarie/ Unter Wasser gehalten hat Oder ob es ein Unfall war ».

toute l'œuvre. Dès la scène 1, l'indicible est concrètement mis en forme au moment même où les conséquences de l'agissement des divers coupables sont passées sous silence : « En plein midi un petit garçon de huit ans est pris d'une telle/ frayeur qu'il »[69]. La ponctuation, *i.e.* l'usage très récurrent du tiret, sert parallèlement à désigner et à symboliser l'impossibilité de verbaliser l'effroi. Enfin, la mention « silence » (*Schweigen*), dont on note de très nombreuses occurrences, produit un effet en tout point similaire. Il convient d'interpréter cet aspect à la lumière des considérations du philosophe autrichien Ludwig Wittgenstein qui, dans le *Tractatus logoco-philosophicus*, s'attache à retracer la limite de l'expression des pensées. Cet ouvrage se clôt sur une injonction au silence, Wittgenstein avançant qu'il est préférable de garder le silence sur certains sentiments car ils sont *de facto* inexprimables. C'est du reste ce qu'il nomme le mystique. Il s'agit de ce qui se donne à voir mais qui ne peut se dire ; l'expérience des limites du monde[70]. Or, Loher ne lève-t-elle pas le voile sur de telles limites ? Quels traitements leur réserve-t-elle ?

3.3. Une autre matérialité langagière

Il s'agira de démontrer que Loher élabore des procédés esthétiques lui permettant de donner à voir et à entendre ce qui impose le silence, c'est-à-dire, en référence à l'univers qu'elle crée, l'absence ou la mort. Ce faisant, elle déplace et repense les limites du dicible. Notons tout d'abord que son écriture dramatique se nourrit d'un travail sur l'intermédialité en tant qu'elle met en miroir écriture poétique et peinture. Dans diverses œuvres, la dramaturge s'applique en effet à transposer pour le théâtre certaines modalités d'expression picturale[71]. L'enjeu d'une telle pratique réside selon elle dans la question de la représentabilité du réel, de l'analyse de ses constituants ainsi que de l'« impréhensibilité du réel »[72] qui est caractéristique de l'époque contemporaine. Loher indique par ailleurs que ces interrogations ont trait à la capacité de l'art à bouleverser l'ordre du monde.

---

[69] Dea Loher, *Le Dernier Feu*, *op. cit*., p. 15. Dea Loher, « Das letzte Feuer », *op. cit*., p. 13 : « Am hellichten Mittag erschrickt ein achtjähriger Junge/ darüber so sehr, dass ».

[70] Cette idée est avancée dans les propositions 6.4 à 6.54 et, plus concrètement, dans la proposition 7 : « Wovon man nichtsprechenkann, darübermuß man schweigen. », Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2003, p. 107-111.

[71] Pour une interprétation de la fonction de la peinture dans *Leviathan*, cf. Carola Hilmes, « Zur Rolle der Kunst in den Theaterstücken von Dea Loher », in : *Junge Stücke. Theatertexte junger Autorinnen und Autoren im Gegenwartstheater*, éd. par Andreas Englhart et Artur Pelka, Bielefeld, transcript Verlag, 2014, p. 103-117, ici : p. 103 *sq*.

[72] Dea Loher, « Rede zur Verleihung des Gerrit-Engelke-Preises », in : *Dea Loher und das Schauspiel Hannover*, *op. cit.*, p. 224-229, ici : p. 224 : « Nichtmehrerfaßbarkeit von Wirklicheit ». Dans ce discours, Loher apporte force détails sur le travail réalisé à partir du cycle *18. Oktober 1977* par le peintre Gerhard Richter et sur la manière dont elle s'en est inspirée pour sa pièce *Leviathan*.

Dans ce contexte, la fonction des couleurs ne saurait être trop soulignée. L'auteure confère des accents expressionnistes au récit de l'accident :

> Là
> Sent
> Un choc
>
> Silence absolu
>
> Rien que la lumière et le moteur
> Lumière moteur
> Lumière rotative
> Lumière rouge
> Lumière
> Mort[73]

Le rouge est, du reste, le fil conducteur de la pièce : outre le sang d'Edgar ou de Rabe qu'il évoque sans cesse, il renvoie au feu qui fait office de paradigme de la destruction. Karoline offre un tableau qu'elle a peint à Rabe. Celui-ci se compose d'une surface entièrement rouge, dans un format 50x50. Il fait écho au titre de la pièce, « il s'appelle "Le dernier feu" » car « [a]près, tout recommence[74]. » Ce motif peut être interprété en considérant différentes strates d'analyse : au-delà de la structure ouverte ou spiralaire à laquelle il est associé, il annonce, non sans ironie, le destin tragique de Rabe, Karoline lui signifiant qu'il peut brûler le tableau s'il ne le trouve pas à son goût. En outre, ce motif possède une dimension programmatique. Karoline souhaite en effet peindre des paysages quasiment invisibles dans lesquels on peut disparaître si l'on y pénètre suffisamment. Elle entend ainsi peindre la lumière à l'état pur[75]. Cette scène anticipe la scène 24 dans laquelle Karoline et Edna s'engagent dans une discussion sur les tableaux du peintre chinois Qiu Shihua dont le nom, accompagné de brefs éléments biographiques, est du reste placé en exergue de la pièce[76]. Cet artiste éveille l'intérêt des deux femmes car il réalise des œuvres blanches faites de taches au premier abord insignifiantes, mais

---

[73] Dea Loher, *Le Dernier Feu*, *op. cit*., p. 16. Dea Loher, « Das letzte Feuer », *op. cit*., p. 14 : « Da/ Stoß/ Gespürt/ Still alles/ Nur das Licht und der Motor/ Lichtmotor/ Lichtrotor/ Licht rot/ Licht/ tot ».

[74] Dea Loher, *Le Dernier Feu*, *op. cit*., p. 42. Dea Loher, « Das letzte Feuer », *op. cit*., p. 43 : « Es heißt "das letzte Feuer" [...] Danachfängtallesneu an. »

[75] Pour Hilmes, il faut voir dans ce trait la tentative de surmonter des troubles existentiels grâce à l'art, cf. Carola Hilmes, « Zur Rolle der Kunst in den Theaterstücken von Dea Loher », *op. cit*., p. 111.

[76] Martens interprète les liens que Loher tisse avec la peinture de Qiu Shihua en convoquant le concept de « différence iconique » (*ikonische Differenz*) forgé par Gottfried Boehm, cf. Degna Martens, *Unschuldigschuldigim « Raum der Sprache »*, *op. cit.*, p. 219 *sq*.

qui, dès lors qu'on les contemple avec attention, donnent progressivement à voir la réalité, la lumière s'y déployant pleinement. Or, cette réalité se situe en quelque sorte au-delà les limites du langage. Elle est perceptible car, comme l'indique Karoline à Edna, « c'est ton œil, c'est ta pensée qui invente les formes, les couleurs, les images[77]. » Ainsi que l'écrit Günter Wohlfart en référence à Wittgenstein, l'œil n'est pas tant un récepteur qu'un émetteur : il jette en quelque sorte un regard sur l'œuvre qui permet à l'observateur de se sensibiliser à ce qui, d'un tableau, est visible afin d'en dégager un jugement esthétique[78]. Un tel jugement puise sa logique dans ce que Wohlfart nomme le « silence du tableau » et qui ne saurait être confondu ni avec une « *absence* de langage » ni avec une « négation de la *présence* du langage ». Un tableau recèle bien plutôt un « silence parlé »[79].

Dans *Le Dernier Feu*, Loher réalise ce phénomène en exécutant ce que l'on pourrait nommer un « tableau dans le texte », d'autant qu'elle ne s'appuie pas, pour cette œuvre-là, sur un tableau déjà existant[80]. Par conséquent, Loher crée un référent extralinguistique pictural qui constitue sa propre réalité. Cette logique créative, par laquelle peuvent être attribués des accents singuliers au précepte *ut pictura poesis*, est poussée à l'extrême à la scène 38. Peter, le compagnon d'Olaf, y révèle de quelle manière Ludwig disparaît après avoir assassiné sa mère Rosmarie : il s'enfonce pas à pas dans une forêt ; il est « [t]ellement absent. Déconnecté »[81]. De plus, il ne répond pas aux appels que lui lance Peter. La végétation l'enveloppe, membre après membre, pour enfin l'absorber totalement. Le procédé de la teichoscopie, qui est ici à l'œuvre, met au jour l'une des pierres angulaires de cette pièce : le silence n'est certes pas directement perceptible car la scène est narrée, c'est-à-dire représentée par le truchement du langage. Pour autant, il est aisé d'imaginer que les éléments de couleur verte, dont on notera qu'elle est la couleur complémentaire du rouge, se déploient au point d'engloutir le corps de Ludwig. Aussi peut-on

---

[77] Dea Loher, *Le Dernier Feu*, *op. cit.*, p. 79. Dea Loher, « Das letzte Feuer », *op. cit.*, p. 81 : « [...] es ist dein Auge, es ist dein Denken, das die Formen, die Farben, die Bilder erschafft. »

[78] Günter Wohlfart, « Das Schweigen des Bildes. Bemerkungen zum Verhältnis von philosophischer Ästhetik und bildender Kunst », in : *Was ist ein Bild?*, éd. par Gottfried Boehm, Munich, Fink, 2001, p. 167-166. Sur l'influence exercée par la philosophie analytique et la critique du langage qui la sous-tend relativement au passage du « tournant linguistique » (*linguisticturn*) au « tournant iconographique » (*iconicturn*), cf. Gottfried Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin, Berlin Universiy Press, 2017, p. 43-44.

[79] Günter Wohlfart, « Das Schweigen des Bildes », *op. cit.*, p. 173 : « Schweigen des Bilds », « *Absenz* der Sprache », « Negation der *Präsenz* der Sprache », « beredtes Schweigen ». Wohlfart interprète ce « silence parlé » dans une perspective hégélienne de dépassement et d'accomplissement de la parole.

[80] Sur l'absence de modèle en ce qui concerne ce tableau, nous renvoyons à une affirmation de Hilmes, cf. Carola Hilmes, « Zur Rolle der Kunst in den Theaterstücken von Dea Loher », *op. cit.*, p. 112, note 27.

[81] Dea Loher, *Le Dernier Feu*, *op. cit.*, p. 87. Dea Loher, « Das letzte Feuer », *op. cit.*, p. 90 : « So abwesend. Leichtfertig ».

affirmer que la monochromie qui domine dans cette scène conduit à la disparition de la figure paternelle qui ne produit ni discours ni son. Grâce à de tels éléments visuels et, par voie de conséquence, à la narration, Loher donne à entendre le silence qui est inhérent à l'absence.

Conclusion

Les relations intersubjectives, telles que Loher les pense dans *Le Dernier Feu*, reposent sur une responsabilité commune face à la mort d'un enfant et à l'absence troublante, angoissante, menaçante qu'il laisse derrière lui, faisant ainsi résonner l'absurdité du monde. Si certains des personnages parviennent à dire leur présence, ce ne peut être qu'en pointillés.

Dans l'allocution qu'elle tint à l'occasion de la remise du Prix Joseph-Breitbach en 2017, la dramaturge révèle être animée par le désir d'écrire une pièce qui, s'opposant à la « fureur textuelle », aux « fastfoods verbaux »[82] qui fondent notre époque, ne laisserait aucune place au Verbe. La pièce, dont nous avons ici livré une interprétation, met en évidence que l'écriture de Loher adopte souvent des accents lyriques, qu'elle se coule dans des dialogues narrés quand elle n'emprunte pas certains de ses traits à la peinture. Par là même, Loher réussit d'une certaine façon la gageure qu'elle énonce : elle rend audible le néant et l'absence, dont elle fait *in fine* des catégories productives de sens car elles affirment leur propre présence dans et par le texte dramatique.

Cécile CHAMAYOU-KUHN
Université de Lorraine – site de Metz

[82] Dea Loher, « Ruft Mississippi! Dankrede zur Verleihung des Joseph-Breitbach-Preises 2017 », *Sinn und Form* n° 4 (2018), p. 564-569, ici : p. 565 : « Textfuror », « Wörter-Fast-Food ».

Références bibliographiques

Dea Loher

Loher Dea, « Das letzte Feuer », in : *Das letzte Feuer. Land ohne Worte*, Francfort-sur-le-Main, Verlag der Autoren, 2017 [2008].

–, *Le Dernier Feu*, trad. de l'allemand par Laurent Muhleisen, Paris, L'Arche Éditeur, 2011.

–, « Nicht Harmonisierung, sondern Dissonanz. Juliane Kuhn im Gespräch mit Dea Loher », in : *Dea Loher und das Schauspiel Hannover*, éd. par Jens Groß et Ulrich Khuon, Hanovre, Niedersächsisches Staatstheater, 1998, p. 18-21.

–, « Ruft Mississippi! Dankrede zur Verleihung des Joseph-Breitbach-Preises 2017 », *Sinn und Form* n° 4 (2018), p. 564-569.

Littérature critique et théorique

* Haas Birgit, *Das Theater von Dea Loher. Brecht und (k)ein Ende*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2006.

* Augé Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 130.

* Austin John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, trad. de l'anglais par Gilles Lane, Paris, Seuil, 1970.

* Béhague Emmanuel, *Le théâtre dans le réel. Formes d'un théâtre politique allemand après la réunification (1990-2000)*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2006.

* Birkenhauer Theresia, *Schauplatz der Sprache – das Theater als Ort der Literatur. Maeterlinck, Čechov, Genet, Beckett, Müller*, Berlin, Vorwerk, 2008.

* Boehm Gottfried, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin, Berlin University Press, 2017.

* Chamayou-Kuhn Cécile, « Le drame contre la tragédie ? Dialectique de la culpabilité – disculpation dans *Unschuld* de Dea Loher », *Le texte et l'idée* n° 31 (2017), p. 15-36.

* Clam Jean, « Schwierigkeiten des Sagens, Gründe des Verstummens », in : *Nicht(s) sagen. Strategien der Sprachabwendung im 20. Jahrhundert*, éd. par Emmanuel Alloa et Alice Lagaay, Bielefeld, transcript Verlag, 2008, p. 25-39.

* Hartmann Frauke, « Berückende Agonie des Alltags », *nachtkritik.de* (2008), URL :https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=945&Itemid=100190 (consulté le 04.12.2020).

* Krämer Sybille, « Immanenz und Transzendenz der Spur: Über das epistemologische Doppelleben der Spur », in : *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, éd. par Sybille Krämer, Werner Kogge et Gernot Grube, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2007, p. 155-181.

* Krämer Sybille, « Qu'est-ce donc qu'une trace et quelle est sa fonction épistémologique ? État des lieux », trad. de l'allemand par Cécile Chamayou-Kuhn, *Trivium* n° 10 (2012), p. 4, URL : http://journals.openedition.org/trivium/4171 (consulté le 04.12.2020).
* Lehmann Hans-Thies, « (Sich) Darstellen. Sechs Hinweise auf das Obszöne », in : *OB?SCENE. Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film. Maske und Kothurn*, éd. par Krassimira Kruschkova, Vienne, Cologne, Weimar, Böhlau, 2005, p. 33-48.
* Lehmann Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, trad. de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002
* Martens Degna, *Unschuldig schuldig im « Raum der Sprache ». Dea Lohers dramatische Unschärferelation und die Kooperation mit Andreas Kriegenburg im Zeitraum 2003-2012*, Berlin, Wissenschaftlicher Verlag, 2016.
* Schößler Franziska, « Wiederholung, Kollektivierung und Epik. Die Tragödie bei Sarah Kane, Anja Hilling und Dea Loher », in : *Die Tragödie der Moderne. Gattungsgeschichte – Kulturtheorie – Epochendiagnose*, éd. par Daniel Fulda et Thorsten Valk, Berlin, New York, De Gruyter, 2010, p. 318-337.
* Wohlfart Günter, « Das Schweigen des Bildes. Bemerkungen zum Verhältnis von philosophischer Ästhetik und bildender Kunst », in : *Was ist ein Bild?*, éd. par Gottfried Boehm, Munich, Fink, 2001, p. 163-183.

L'ART DE L'OPÉRA DANS LE MONDE ARABE. DE L'ABSENCE À LA DIFFICILE ÉMERGENCE

Ces dernières années, le monde arabe semble montrer de plus en plus d'intérêt à l'art de l'opéra. Cet art est incontestablement occidental et caractérisé par le chant, la musique et la danse théâtrale. Cet intérêt se traduit par des expériences menées au Liban, en Égypte, en Jordanie, au Sultanat d'Oman, au Koweït et aux Émirats arabes unis et ce de façon quelque peu différente de la première expérience datant d'il y a 152 ans. Pourtant, le goût pour l'art et les manifestations passant par l'expression corporelle n'est pas quelque chose d'étranger au contexte du monde arabe qui a connu Souk Okaz (Sūqʿ Ukāẓ) et les séances de Bagdad...

Pourtant, on peut sans hésitation confirmer que l'art de l'opéra reste bien absent du paysage culturel arabe et notamment si l'on compare cet espace à celui de l'occidental, et ce malgré l'engagement et l'action en faveur de cet art par les deux Égyptiennes Ratiba El-Hefny et Eman Mostafa, les deux Syriennes Labana Kantar et Rasha Risk, la Jordanienne Zeina Barhoum, les deux Palestiniens Moneim Adwan et Enas Massalha, également les Libanais Antoine Maalouf, Abdel-Halim Caracalla, Matteo El Khodr et Hiba Kawas, et bien entendu les Algériens Mohamed Boulifa et Tarik Benouarka.

Tant d'efforts pour faire connaître cet art qui associe la voix, le geste et le corps pour exprimer des moments d'esthétique, ce qui rappelle les travaux des innovateurs à l'instar d'Adolphe Appia (1862-1928), Edward Gordon Graig (1872-1966) et Wieland Wagner (1917-1966).

Malgré une prise de conscience au sein du monde arabe de l'importance de l'opéra et malgré les timides manifestations en faveur de son développement, ce dernier se trouve en butte à un certain nombre d'obstacles. Pourtant, des académiciens, praticiens et responsables en charge de la culture sont unanimes sur le fait que l'opéra joue un rôle considérable dans l'éducation des goûts et des sens, comme le déclare Dr. Atif Imam[1] :

> Nul ne peut contredire le fait que l'oreille et l'œil étant des éléments des sens, charge à nous de former leur goût à travers l'habitude et la pratique. Si l'oreille s'habitue à un goût musical raffiné, elle ne peut accepter une musique moins belle et il en est de même pour l'œil. Ainsi, l'élévation des goûts artistiques des peuples dépend de l'élévation de leurs arts[2].

[1] Ahmad Bayoumi, Al-Qâmûs al-musîqî, Dâr al-'ûbbira al-miṣriyya, wizârat al-thaqâfa, 1992.

[2] Machâ'il Al-Zahrânî, Târîkhdûr al-'ubbîrafî al-'âlam al-'arabî, site "thmanyah.com", Arabie Saoudite, 16 novembre 2016.

Ainsi, une question s'impose : pourquoi l'art de l'opéra a-t-il du mal à se développer au sein de l'aire géographique du monde arabe ? Est-ce une question de culture, de structure, d'organisation ou de société ?

Pour élucider ces interrogations, nous évoquerons, ici, cinq points. De la naissance et des débuts de l'opéra dans le monde arabe, nous ferons un état des lieux des opéras existants et des efforts consentis en sa faveur. Nous analyserons ensuite leurs thèmes et nous nous questionnerons quant aux écueils qui empêchent son évolution et enfin nous nous arrêterons sur les perspectives et les horizons d'un art de l'opéra dans le monde arabe. La présente étude aspire à explorer les raisons de la longue absence et de la timide présence de l'opéra dans le monde arabe et cherche des stratégies pour l'épanouissement de cet art.

Naissance de l'art de l'opéra dans le monde arabe

Si l'art de l'opéra a vu le jour en Italie aux alentours de l'an 1600, le monde arabe n'a vu naître sur son sol cet art que vers 1869, lors de l'inauguration de l'opéra égyptien, à l'initiative du dirigeant de l'époque, à savoir Ismail Pacha (Khédive) qui, semble-t-il, était féru d'art. Ainsi, il a créé « La maison de l'opéra égyptien » à l'occasion de l'inauguration du Canal de Suez. Il sera, désormais, le premier opéra dans le monde arabe, aussi bien en Afrique qu'au Moyen Orient. La conception du monument de cet opéra fut confiée aux deux architectes italiens Focsani et Roussy. Le Khédive a su attirer également un certain nombre de sculpteurs et de dessinateurs afin de décorer la scène et la salle pouvant accueillir 850 personnes. Le coût de cette réalisation atteindra 1,6 million de livres égyptiennes[3]. Sa grande salle est constituée de trois étages : le premier réservé aux salles de danses, de répétitions et aux chambres d'artistes. Le deuxième étage, quant à lui, est réservé au stockage des décors et accessoires. Et enfin, au troisième étage sont entreposés les meubles et les objets du théâtre. Le bâtiment abrite également un atelier de fabrication et de réparation des meubles et des équipements. Cet opéra fut dirigé par des Italiens jusqu'en 1937. La direction a été confiée par la suite à des Égyptiens, à commencer par Mansour Ghanemet Suleiman Naguib.

À signaler que l'opéra d'Égypte a accueilli, le 1er novembre 1869, le spectacle *Rigoletto*, tiré de la pièce de théâtre de Victor Hugo *Le Roi s'amuse*, en présence du Khédive Ismail Pacha et de l'Impératrice Eugénie De Montijo, épouse de l'Empereur Napoléon III, et de l'Empereur d'Autriche François-Joseph, en plus d'un certain nombre de noms connus dans le monde de la politique, des arts et de la culture[4].

Le 24 décembre 1871, l'opéra a accueilli le spectacle de renom *Aïda* tiré de l'histoire de l'Égypte ancienne et dont le texte a été écrit par l'Italien Anto-

[3] *Ibid*. p. 287.

[4] Dina Wadi, Maṭḥaf al-'ubbîra al-miṣriyyayaḥkîtârîkhnach'atiha, journal al-Charq al-'Awṣat, 24 août 2006.

nio Ghislanzoni et dirigé par Verdi (1813-1901). Ce dernier a exigé la somme de 150 000 anciens francs français en or. Les costumes ont été conçus en France pour 250 000 francs. Le manuscrit de *Aïda* a été découvert par l'archéologue François Auguste Ferdinand Mariette (1821-1881). Quoiqu'il en soit, ce spectacle a été une grande réussite et a eu un écho des plus retentissants[5].

Le spectacle *Aïda* a été à nouveau programmé le 2 février 1872 à Milan, en Italie, avant d'arriver en France. À travers ce voyage entre l'Afrique et l'Europe, le décor de *Aïda* a connu plusieurs modifications. À ce propos, on peut lire dans « La description d'Égypte » que ce changement traduit la volonté de réécrire la pièce. Cependant, la représentation du spectacle *Aïda* est restée absente de la scène arabe bien que le monde arabe ait eu, et ait, ses ténors à l'instar du libanais Mohammed El-Bakkar (1909-1959) ou encore de Hasan Kami (1936-2018). Ce dernier a participé à plus de 660 spectacles d'opéra en Italie, en France, en Russie, aux États-Unis, en Corée, au Danemark et au Japon et a obtenu plusieurs distinctions et prix. Par ailleurs, la soprano Eman Mostafa a incarné le personnage de la princesse éthiopienne dans *Aïda* ainsi qu'un rôle dans l'opéra *Les noces de Figaro* à Paris et dans d'autres opéras. Elle a occupé par ailleurs le poste de Cheffe de département chant au Conservatoire, et de Directrice de la troupe Opéra du Caire. Toutefois, il faut signaler que ces expériences restent individuelles et leur beau parcours n'a pas permis de propulser un art lyrique arabe, malgré tout.

Il n'empêche que l'art de l'opéra dans le monde arabe est resté lié à quelques pratiques de chants et à des expériences individuelles à l'image de la chanteuse libanaise Fairuz et de sa compatriote Hiba Kawas qui a su allier la musique orientale et les techniques musicales occidentales comme on le constate dans ses travaux tels que *Oghanik Habibi* (*Je te chante mon amour*) ou encore *Achamamta'atri* (*As-tu senti mon parfum*), *al mawa'id* (*Les Rdv*).

Le musicien algérien Mohamed Boulifa (1955-2012) a signalé qu'il souhaitait se lancer dans l'art de l'opéra en déclarant que les éléments nécessaires à cet art sont réunis, aussi bien en Algérie que dans le reste des pays arabes et tant au niveau des textes musicaux qu'au niveau de la chorégraphie et de la scénographie. En effet, l'Algérie a connu des expériences prometteuses.

On peut citer celles portant sur Ali Maâchi, Malhamet al djazair (l'épopée d'Alger), en encore nouba en Andalousie. Hélas, il n'y a pas eu de relève pour faire évoluer cet art[6].

Les efforts consentis pour bâtir un art lyrique

Comme signalé plus haut, le premier et le plus ancien opéra dans le monde arabe demeure celui d'Égypte. Cet opéra continue à porter le flambeau et à jouer

[5] Tharwat 'Ukâcha, Mawsû'attârîkh al-fan, [al-fan al-miṣrî], V. 1, Dâr al-Ma'ârif, Égypte, Le Caire, 1976, p. 64.
[6] Rencontre et interview de Rabah Houadef avec le chanteur Mohamed Boulifa en 2012.

un rôle non négligeable dans le domaine de la diffusion de la culture à travers son ballet (Ballet de l'Opéra d'Égypte), l'orchestre symphonique du Caire, la troupe musicale arabe, la troupe de danse du théâtre contemporain, la troupe de chant religieux, la chorale de l'opéra, la troupe musicale arabe de Abdel-Halim Nuwayra et la chorale pour enfants[7].

L'opéra organise également des salons culturels, des expositions et des festivals en été à destination des troupes d'amateurs et présente aussi les travaux des artistes locaux et ceux d'ailleurs. Le monument abrite plusieurs centres comme le palais des arts, considéré comme centre culturel et exposition permanente des travaux culturels, accompagné d'une bibliothèque des arts, d'une salle de représentation, d'un centre du syndicat des artistes peintres et plasticiens, d'une bibliothèque musicale de l'opéra, d'un centre de créativité artistique, et d'un musée d'art égyptien[8]. Le 28 octobre 1971, un incendie s'est déclaré au sein de l'Opéra du Caire et a ravagé le bois, les tableaux, les instruments de musique... Après travaux, l'opéra n'a rouvert ses portes qu'en 1988[9].

En plus du Caire, l'Égypte s'est dotée, à l'époque du Roi Farouk, d'un opéra à Alexandrie baptisé « Théâtre Mohamed Ali ». Les travaux avaient débuté en 1918 et ont été achevés en 1921. Il a été conçu par l'architecte français Georges Parcq qui a repris des éléments de l'opéra de Vienne (Autriche) et du théâtre de l'Odéon à Paris.

Après Le Caire et Alexandrie en Égypte, Damas en Syrie a inauguré officiellement, le 7 mai 2004, son premier opéra. La construction, inspirée du style damasquin, a une superficie de 350 000 m2, regroupant le théâtre de l'opéra (pouvant accueillir jusqu'à 1 400 personnes) et composée de trois étages avec 20 chambres pour les artistes, d'une salle polyvalente de 237 places et d'une salle d'exposition[10]. L'opéra de Damas possède un équipement acoustique et visuel moderne et abrite également l'Institut Supérieur des Arts Dramatiques, l'Institut Supérieur de la Musique, l'École du Ballet, la bibliothèque et la salle des arts.

En Jordanie, tout un débat a eu lieu sur l'utilité d'un tel investissement alors que le pays manque d'autres infrastructures que certains jugent prioritaires. Malgré ce débat, les constructions ont commencé en 2009. À noter qu'au sein de ce pays a eu lieu la première expérience de l'opéra dans le monde arabe, à savoir celle du « Festival d'Oman de l'Opéra »[11]. Par ailleurs, au Sultanat d'Oman a eu lieu l'inauguration de l'opéra de Masquât en 2011, du vivant du Sultan Qabus qui

[7] Machâ'il Al-Zahrânî, Târîkhdûr al-'ubbîrafî al-'âlam al-'arabî, site "thmanyah.com", Arabie Saoudite, 16 novembre 2016.
[8] Aḥmad Taymûr, 10 ma'lûmâtlâta'rifuha'an al-'ûbbira al-miṣriyya, 'archîfmiṣr, 25 juillet 2015.
[9] Abdurrahmân Badawî, al-'Ubbîra al-miṣriyya li 'awwal marra fî al-sa'ûdiyya, portail al-'ahrâm, 19 avril 2018.
[10] Vito Pandolfi, Kitâb : Târîkh al-masraḥ, V. 2, traduction du père Elias Zaḥloui, Manchûrâtwizârat al-thaqâfawa al-'irchâd al-qawmî, Damas, 1979, p. 193.
[11] L'opéra dans le monde arabe, *op cit*.

avait donné ordre de réaliser la construction en 2001. Cette construction est la première au sein des pays du Golfe et la quatrième dans le monde arabe.

Contrairement aux idées reçues affirmant une incompatibilité de goût du public arabe et de l'art lyrique, l'opéra de Masquât connaît une activité quasi soutenue et un afflux remarquable du public.

Cet espace culturel à Masquât organise tous les ans la saison des arts nobles et ce entre mi-septembre et début mai où sont présentés à la fois des travaux d'opéra, des ballets, des soirées musicales, notamment de musique classique et de jazz, des pièces de théâtre chantées. À noter que la salle dispose d'équipements modernes. Cet espace abrite également le grand théâtre, une salle des congrès, un centre de production, un centre commercial, des restaurants, des jardins de types oriental et occidental[12].

Au sein de la région du Golfe, le Qatar a rejoint les pays arabes qui se sont lancés dans la construction d'opéras et a érigé son monument au sein du quartier réputé « Katara ». Ce théâtre peut accueillir 550 personnes et abrite la symphonie du Qatar.

En 2016, Dubaï a érigé, juste en face de la tour Khalifa, un opéra qui peut accueillir jusque'à 2 000 spectateurs. Cet établissement, équipé des dernières technologies, est polyvalent puisqu'il peut accueillir toutes sortes d'activités culturelles : fêtes musicales, théâtre, congrès, colloques, journées d'études, expositions, et aspire à être le carrefour des cultures au sein du monde arabe.

La même année, le Koweït a inauguré son opéra avec la participation du chanteur italien Andréa Bocelli suivie de la danse du ballet *Bahira al Baja'a*. L'architecture de cet opéra s'est inspirée de l'architecture islamique s'étalant sur quatre blocs.

L'Arabie Saoudite, quant à elle, compte réceptionner les travaux de son opéra en 2022. Elle a signé une convention avec la France en 2018 pour moderniser son orchestre national et ce pour un coût de 52 milliards d'euros[13].

L'Algérie, elle, a inauguré son opéra le 20 juillet 2016. Cette réalisation est considérée comme le fruit de l'amitié sino-algérienne et comme le symbole de la coopération économique et culturelle au vu de la convention signée le 3 février 2004 entre les deux pays. Ainsi la Chine a offert à l'Algérie l'étude et la réalisation de la structure. Cet opéra a coûté 30 millions d'euros[14].

L'opéra d'Alger a été enrichi par la création de l'orchestre symphonique de l'opéra d'Alger regroupant une soixantaine de musiciens professionnels sous la direction d'Amine Kouider. Depuis son inauguration en 1992, l'opéra d'Alger n'a cessé de diffuser la musique classique du patrimoine algérien, du patrimoine arabe et du patrimoine mondial.

---

[12] Abdurrahmân Badawî, al-'Ubbîrafî al-'âlam al-'arabî, revue Fûgh al-'arabiyya, 7 septembre 2017.

[13] Abdurrahmân Badawî, Hay'at al-tarfîhtu'lin'an bad' al-su'ûdiyyabinâ' dâr 'ubbîrafîjaddaqarîban, site CNN al-'arabî, 22 février 2018.

[14] Dossier opéra, ministère de la culture.

En plus de l'orchestre, l'opéra abrite également la troupe de la musique andalouse, le ballet de l'opéra d'Alger connu pour la série de ses tableaux de danses traditionnelles, classiques et modernes et ayant à son actif plus de 2500 représentations à travers une soixantaine de pays dans le monde.

Cependant, des pays ayant un passé culturel glorieux, à l'image de l'Irak, n'ont toujours pas d'opéra. Cette absence concerne également d'autres pays tels le Maroc, la Tunisie, la Mauritanie, la Libye, le Soudan, et Bahreïn.

Le Liban connaît un bouillonnement pour la création d'un opéra libanais. Un groupe nommé « An Opera House in Beirutis a must » a publié ceci : « Pouvez-vous croire que le Liban, paradis des arts et terre des civilisations, n'a pas d'opéra ? »

Les thèmes de l'opéra dans le monde arabe

Les thèmes abordés par les opéras dans le monde arabe s'articulent principalement autour des drames historiques ou encore des sujets inhérents à la politique et à portée sociale avec cependant une lecture moderne des récits, des histoires, des mythes... ainsi que leur rapport au romantisme, à la notion de sacrifice et à celle de liberté. À titre d'exemple, l'opéra *Aïda* s'est nourri de l'histoire de l'Égypte ancienne et, notamment, de l'époque pharaonique et relate l'histoire d'amour entre Aïda et Radamès. Le choix du titre *Aïda* se comprend, car ce nom a plus d'une signification dans la culture égyptienne. Ce choix a permis la possibilité de voyager à travers le temps sans contrainte d'époque. *Aïda* incarne le conflit entre le devoir et les sentiments. Ainsi, elle relate l'histoire d'une princesse prisonnière en Égypte et qui devient servante d'Amneris, la fille du Roi d'Égypte. Les deux femmes tombent amoureuses du même homme, Radamès, le dirigeant de guerre égyptien qui lui aime Aïda[15]. La construction dramatique de la pièce déroule les faits jusqu'au pourrissement des relations entre l'Égypte et l'Éthiopie à cause de la guerre entre les deux nations. L'Égypte gagne la guerre et Radamès doit épouser la fille du roi en guise de reconnaissance de cette victoire. Il tente alors de fuir avec son amoureuse Aïda et lui divulgue inconsciemment des secrets militaires. Il devient ainsi traitre ayant trahi son rang de militaire et son devoir national et sera condamné à être enterré vivant. Dans cet état de choses, Aïda le rejoint et mourra dans ses bras dans leur tombe. *Aïda* est une épopée musicale, épopée tragique qui appelle à l'amour comme valeur universelle au-delà des frontières géographiques, culturelles et linguistiques. Elle vise peut-être à enseigner la paix et à éviter les guerres et les effusions de sang.

Plusieurs écrivains, artistes et musiciens se sont inspirés de l'opéra *Aïda* à l'instar de Victor Massé dans son œuvre *Une nuit de Cléopâtre*, en 1884, ainsi que Victorien Sardou dans *Cléopâtre*, en 1890.

[15] Wael Jamaleddine, 'Asrârja'alat min 'ûbbira 'Ayda 'ayqûna 'âlamiyya, BBC, 9 mars 2018.

À signaler qu'en 1987 la région des pyramides a connu le plus grand spectacle de l'opéra *Aïda* avec la participation de 1 600 artistes et ce devant 27 000 spectateurs[16].

En août 2009, a eu lieu à Alger la représentation de l'opéra *La faible* de la troupe libanaise Krakla du musicien Abdel-Halim Caracalla. Ce spectacle fait appel au patrimoine culturel arabe à travers une scénographie avec la participation de 50 danseurs réunissant le chant, la musique, la danse et la représentation (jeux théâtraux). L'opéra *La faible* raconte, deux heures durant, le conflit quotidien et les contradictions entre les éléments du bien et du mal à travers une histoire d'amour entre un homme et une femme. En réalité, le spectacle appelle à réunifier les rangs des peuples arabes.

Le thème de l'amour et du conflit est ainsi présent dans toutes les représentations qu'ont connues les opéras dans le monde arabe. L'opéra d'Oman a explicitement mis en scène le lien ou le choix entre l'amour et le sacrifice. La soprano jordanienne Zeina Barhoum a déclaré au début de la représentation en arabe « ô mon cher père, je t'en prie, tu me maries avec lui, je l'aime beaucoup et ne peux pas vivre sans lui, et si tu n'es pas d'accord, je me jette dans le fleuve ».

Plusieurs œuvres littéraires ont été adaptées à la scène de l'opéra. Sherif Mohie El Din a présenté le roman *Saqamat* de Yusuf Sibai et *Miramar* de Naguib Mahfouz.

En juin 2016, le palestinien MoneimAdwana monté l'opéra « Kalilawa Dimna » datant du VIII^e^ siècle et écrit par Ibn al-Muqaffa. Ce spectacle fait allusion à la déception du printemps arabe et critique directement et/ou indirectement les autorités. Il a montré la vie difficile de Kalila et Dimna qui, après moult étapes et ascensions, deviennent conseillers du roi. L'auteur accorde ainsi à son personnage Dimna une intelligence hors pair et ce dernier, profitant de son statut, lorgne sur davantage de richesse et de pouvoir. Le roi doute, notamment au vu du rôle joué par Chatraba, ce personnage qui a le don de titiller les cœurs et fait réagir par sa voix, son style, sa tonalité et ses chansons, lorsqu'il relate la vie quotidienne des habitants. L'histoire évolue de manigance en manigance et aboutit à l'exécution de Chatraba car Dimna a su convaincre que Chatraba vise à renverser le pouvoir. Marina Da Silva, à propos de cette œuvre, dit :

> Si le texte est très métaphorique, comme dans les *Fables de La Fontaine* où il n'était pas possible de dénoncer le pouvoir de manière frontale, il n'en reste pas moins très explicite. « Les printemps arabes ont été un immense espoir mais la révolte a été détournée et instrumentalisée ». C'est aussi ce que raconte Kalila Wa Dimna dont la narration – au début, n'évitant pas toujours une certaine linéarité – gagne une intensité dramatique qui va crescendo : « Qu'est-il arrivé à ceux avec qui nous avons grandi ? », « Qu'est-il arrivé à ceux que nous avons cru connaître ? » et se termine sur le chant de la

[16] *Ibid*.

fin de Chatraba qui emporte le public : « Si vous tuez un poète, il renaîtra en mille chansons. »[17]

L'opéra libanais *'Ablawa Antar*, datant du mois de juillet 2016, signé Antoine Maalouf, écrivain et Maroun al-Raa'i, musicien, joué avec la participation de 160 exécutants, retrace la longue histoire d'amour ancrée et fort connue dans le patrimoine arabe. Le but visé à travers cet opéra est, sans conteste, la liberté et l'égalité. Tout ceci à travers un décor sublime, une poésie séduisante, un dialogue captivant et des techniques de jeux maitrisées.

Rappelons qu'il s'agit d'un premier opéra libanais en langue arabe littéraire qui met en scène l'histoire de ce chevalier esclave de l'époque antéislamique et dont les poèmes pour sa bien-aimée l'ont immortalisé. Le chanteur Ghassan a incarné le rôle d'Antar qui fut esclave à la peau noire combattant vigoureusement pour prouver sa bravoure et ainsi acquérir son affranchissement. Ainsi, il pourrait égaler les jeunes de son âge de sa tribu et ne plus être stigmatisé à cause de la couleur de sa peau ni de la filiation de sa mère éthiopienne. En fait, si le père d'Antar, Ibrahim, n'éprouve pas le sentiment d'affranchir son propre fils de l'esclavage et s'il n'entend pas les soupirs de 'Abla (rôle incarné par Lara Joukhdar), ni les chansons des enfants de la tribu qui chantent que « la terre est jardin de couleurs », il n'hésite pas un instant à faire appel à lui pour repousser l'ennemi lors d'attaques intertribales. La bravoure d'Antar l'oblige à faire cet appel. À la fin du combat et vu le courage d'Antar, il est mis fin à la soumission, au statut d'esclave et une page se tourne.

L'opéra *'Ablawa 'Antar* offre une nouvelle lecture à l'épopée de l'amour et de la guerre héritée par les générations arabes des siècles durant. Maroun al-Raa'i a insisté sur la notion du sacrifice et la condition de la liberté qui a poussé 'Antar à combattre plusieurs tribus afin de s'affranchir et de pouvoir épouser sa bien-aimée 'Abla.

L'opéra dans le monde arabe : écueils et contraintes

Plusieurs obstacles et contraintes sont à l'origine de cette stagnation de l'art lyrique au sein du monde arabe. Il serait intéressant de mener un sondage auprès d'un échantillon de personnes dans plusieurs pays, voire tous les pays arabes, afin de mesurer l'attitude du public et des professionnels vis-à-vis de cet art. Ceci suppose évidemment un travail sur le terrain de façon élaborée et étendue dans le temps. Quoi qu'il en soit, plusieurs voix s'élèvent pour dire que l'art lyrique est incompatible avec les habitudes culturelles de cette région du monde. Mais sur quels critères se base-t-on pour affirmer cela ? Quelle validité ont leurs arguments ?

[17] Marina Da Silva, « KalîlawaDimna : il était une fois un opéra », *Le Monde diplomatique*, 19 décembre 2016.

Trois Algériens, praticiens dans le domaine, Nouara Idami, Khadidja Guemiri, et Riad Berouel, résument en trois points les causes qui n'ont pas permis le développement de l'art lyrique dans le monde arabe.

D'abord, la rareté des opéras théâtres dans les pays arabes, ce qui, certainement, n'a pas permis le développement du goût de l'opéra et de l'art lyrique.

L'utilisation, par des étrangers, lors de représentations devant un public arabe, de termes souvent non compris ou tout simplement de termes auxquels ce public n'est pas habitué, est sans doute aussi un facteur décourageant n'aidant pas à apprécier cet art.

Enfin, ils signalent que l'art lyrique ne fait pas partie des programmes d'instituts et de facultés de musique et des arts du spectacle dans un certain nombre de pays arabes[18].

Le chercheur Adel Abdessamad, en évoquant l'opéra, parle d'art sans public, illustrant ses propos par un proverbe algérien « elle laisse sa fille en pleurs et va consoler celle des voisins ». Il explique ainsi son point de vue : « notre musique est en pleine décadence et on cherche à implanter et développer l'art lyrique occidental dans nos pays ». Il va jusqu'à dire que s'intéresser à l'art lyrique, c'est mimer l'Occident et considère cet art comme étant aux antipodes de la culture arabe. Il estime qu'il est légitime, pour chaque peuple, de montrer de l'intérêt pour son patrimoine car il reflète son vécu. Or l'art symphonique et l'art de l'opéra ne nous parlent pas car c'est une sorte de drame musical à travers des intermèdes de dialogue chanté racontant des histoires de la vie des peuples occidentaux[19].

Le maestro libano-égyptien Salim Sahab, président de la maison de l'opéra à l'université égyptienne, pense que l'absence de sensibilité du public arabe à l'art de l'opéra est naturelle, car chaque peuple est attaché à son patrimoine musical émanant de son milieu culturel et il peut ne pas se retrouver dans un art qui peut être loin de son milieu. Le problème de l'opéra est que cet art est conditionné par le verbe et le mot. Le public arabe est habitué à la fois à la valeur du sens et du rythme et pas seulement à celle du rythme. Ainsi, s'il ne comprend pas le sens, il préfère, à ce moment-là, les arts non conditionnés par la parole chantée ou mise en musique tel que le ballet dont on peut apprécier les gestes, la danse et le décor[20].

Notre auteur va jusqu'à dire que, dans le monde arabe, cet art reste un art d'élite pour ceux ayant eu accès à la culture occidentale et non valable à tout public. Cependant, ce courant de pensée est loin d'être le seul ou d'être majoritaire. Maithem Alsaadi, metteur en scène irakien vivant aux États-Unis, constate qu'il y a de plus en plus d'accueil favorable à l'art lyrique et veut comme preuve la réussite des représentations au Caire, à Beyrouth, à Alexandrie, à Oman, à Masquât, au Koweït… Il explique que la musique est un langage universel et que le public arabe

[18] Rencontre et interview réalisés par Rabah Houadef le 3 novembre 2020 à Alger et le 12 novembre à Bordj El Kiffan.
[19] Rencontre et interview réalisés par Rabah Houadef, 12 novembre 2020 à Borj El Kiffan.
[20] Jean Dawud, Darûrat al-'ubbirafî al-'âlam 'arabî, revue *Aleph-lam.com*, Liban, 7 juillet 2019.

peut apprécier le genre musical sans pour autant chercher à comprendre les paroles. Cet aspect est confirmé par Atef Imam, Doyen de l'Institut Supérieur de la Musique Arabe, lorsqu'il déclare :

> L'existence d'une maison de l'opéra est incontournable et inévitable car l'art de l'opéra est un genre artistique et le génie des peuples se mesure à la puissance de leur créativité et de leur art sachant que le mot « art » veut dire capacité intellectuelle et sentimentale à créer […] capable de faire bouger autrui. (le public)[21].

Fatima Zohra Namous, styliste chorégraphe, Directrice de l'Opéra d'Alger, voit que l'opéra dans cette région du monde créera sans aucun doute des positions divergentes.

Maroun al-Raa'i, musicien libanais pense que :

> Désormais l'art de l'opéra n'est plus un art étranger à la culture arabe, car il s'agit d'abord d'un art universel et nous avons besoin de cet art afin de l'habituer à notre public pour qu'il soit au goût du patrimoine arabe, de la culture arabe, de la pensée arabe et de la langue arabe[22].

Dans ce cadre, Antoine Maalouf appuie la pensée de Maroun al-Raa'i :

> Les tenants d'un opéra arabe, ce sont des messages de paix au monde et ce sont des adresses pour sortir de la logique de la religiosité sans religion et de sortir de la logique de la consommation, de l'imitation, de la logique du rejet de l'altérité, de la logique du rejet de l'avis contraire, de la logique de violation de la pensée et de la manipulation de l'histoire, de la logique de la mort des valeurs, la mort de l'éducation, la mort de l'art[23]…

Par ailleurs, Antoine Maalouf pense que celui qui œuvre pour la réussite de l'art de l'opéra dans le monde arabe œuvre aussi pour le développement des arts de manière générale. L'écrivain saoudien Mashael Al Zahrani, quant à lui, au sujet de l'art lyrique, déclare que :

> Ceci prouve notre conviction que l'art influence les sociétés. La mutation historique vécue et allant d'un passé chargé de beaux-arts multiple à un vécu jonché de conflits et de guerres fait de nous que nous avons besoin d'art qui nourrit nos esprits et nous éloigne de nos problèmes sociaux et politiques[24].

---

[21] Abdurrahmân Badawî, al-'Ubbîra al-miṣriyya li 'awwal marra fî al-sa'ûdiyya, portail al-'ahrâm, 19 avril 2018.
[22] Jean Dawud, *op. cit.*
[23] Abdurrahmân Badawî, *op. cit.*
[24] *Ibid*.

Enfin, écoutons Jasper Hope, Président exécutif de l'opéra de Dubaï, lorsqu'il dit qu'il y a une réelle prise en compte de l'art lyrique dans le monde arabe. Il déclare que le monde arabe n'est pas une exception, et même si les représentations de ballets n'ont pas une histoire ancienne dans le monde arabe, il n'en demeure pas moins que l'opéra connaîtra selon lui un avenir certain dans cette région[25].

Avenir et épanouissement de l'art lyrique dans le monde arabe

Aux questions que nous avons posées à quatre praticiens de cet art, à savoir Fatma Zohra Namous, Nouara Idamii, Khadija Guemiri et Riad Berrouel, lors de la préparation de cet article, il s'est avéré que tous les quatre ont insisté sur le rôle de la formation, de la formation continue, des échanges et de la coopération pour permettre à l'art lyrique d'atteindre un point de développement et de positionnement au sein du paysage culturel dans le monde.

Les quatre personnes interviewées insistent sur la nécessité également de créer une académie arabe d'art lyrique et ce dans un cadre professionnel. Ces dernières sont à l'origine d'un dossier sur la question préparé et déposé auprès du ministère de la culture à Alger[26].

Ce document stipule que, pour diffuser l'art de l'opéra, pour habituer le public au goût de cet art, une académie est indispensable et que l'enseignement doit être en lien avec l'art chorégraphique. Les auteurs du document imaginent cet espace comme un milieu d'apprentissage, d'échange, de réflexion. Ils évoquent par ailleurs la nécessité de la constitution de l'art de la danse, l'art de la chorégraphie, l'encadrement et l'orientation des talents. Ajoutons à cela le travail de marketing qui consiste à commercialiser les produits artistiques. Ainsi, l'académie doit réunir l'esprit de la stratégie pédagogique qui prend en considération l'étude du mouvement physique, la stimulation de l'esprit, en un mot réunir les loisirs, l'enculturation, l'apprentissage et la créativité artistique.

Nous pensons par ailleurs qu'il serait judicieux aussi que les programmes scolaires des écoles, collèges ou lycées incluent des études d'œuvres lyriques, voire la création d'ateliers de représentations dans la perspective de préparer un futur public à apprécier l'art.

Conclusion

L'art lyrique, dans le monde arabe vacille entre absence et difficulté de résurgence et ce malgré quelques noms d'artistes et les efforts de certains dirigeants.

[25] Abeer Hasan, entretien avec Jasper Hope, revue *al-khalîj*, Émirats arabes unis, 6 septembre 2017.
[26] Cadre pour promouvoir l'art lyrique en Algérie.

On constate, récemment, une vraie volonté de promouvoir cet art qui se traduit par la construction de lieux parfois prestigieux ainsi que d'un investissement, parfois personnel, pour l'aboutissement de ces projets. S'il ne s'agit pas ici que d'une sorte de concurrence entre les différents pays de la région érigeant des monuments, l'action ne peut être que salutaire. Mais ces efforts ne donneront de fruits que si une vraie politique de formation est mise en place.

L'écrivain Antoine Maalouf voit le rôle de l'opéra arabe comme conjonction entre la musique orientale et les techniques de l'opéra occidental – ce qui permettra, selon lui, de sortir ce monde de son désert culturel – et il appelle de toutes ses forces à la création d'instituts de formation dans ce domaine.

Les efforts des uns et des autres aboutiront, nous l'espérons, à la mise en place d'un opéra arabe qui exploite la force et la richesse de la poésie et du patrimoine arabe, grâce à des talents déjà existants ou à venir. L'épanouissement de cet art permettra au monde arabe de participer de façon plus active et plus visible à l'universalité de l'art lyrique. Tarik Benouarka, l'auteur de El Nafas, voit dans l'opéra une occasion de rencontre entre Orient et Occident.

Hadj DAHMANE
Université de Haute Alsace
&
Rabah HOUADEF
Institut Supérieur des Métiers
des Arts du Spectacle et de l'Audiovisuel, Alger

Références bibliographiques

Bibliographie en langue arabe

* AbdurrahmânBadawî, al-'Ubbîra al-miṣriyya li 'awwal marra fî al-sa'ûdiyya, *portail al-'ahrâm*, 19 avril 2018.
* AbdurrahmânBadawî, al-'Ubbîrafî al-'âlam al-'arabî, revue *Fûgh al-'arabiyya*, 7 septembre 2017.
* AbdurrahmânBadawî, Hay'at al-tarfîhtu'lin 'an bad' al-su'ûdiyyabinâ' dâr 'ubbîrafîjaddaqarîban, site *CNN al-'arabî*, 22 février 2018.
* Ahmad Bayoumi, Al-Qâmûs al-musîqî, Dâr al-'ûbbira al-miṣriyya, wizârat al-thaqâfa, 1992.
* Aḥmad Taymûr, 10 ma'lûmâtlâta'rifuha 'an al-'ûbbira al-miṣriyya, *'archîfmiṣr*, 25 juillet 2015.

* Dina Wadi, Matḥaf al-'ubbîra al-miṣriyyayaḥkîtârîkhnach'atiha, journal *al-Charq al-'Awṣat*, 24 août 2006.
* Machâ'il Al-Zahrânî, Târîkhdûr al-'ubbîrafî al-'âlam al-'arabî, site *"thmanyah.com"*, Arabie Saoudite, 16 novembre 2016.
* Robert Solé, Miṣrwala' faransiyy, Maktabat al-'usra, traduit par Laṭiffaraj, Égypte, 1999.
* Tharwat 'Ukâcha, Mawsû'attârîkh al-fan, [al-fan al-miṣrî], V. 1, Dâr al-Ma'ârif, Égypte, Le Caire, 1976.
* Vito Pandolfi, Kitâb : Târîkh al-masraḥ, V. 2, traduction du père Elias Zaḥloui, Manchûrâtwizârat al-thaqâfawa al-'irchâd al-qawmî, Damas, 1979.
* WaelJamaleddine, 'Asrârja'alat min 'ûbbira 'Ayda 'ayqûna 'âlamiyya, *BBC*, 09 mars 2018.
* Jean Dawud, Darûrat al-'ubbirafî al-'âlam 'arabî, revue *Aleph-lam.com*, Liban, 7 juillet 2019.
* Abeer Hasan, « entretien avec Jasper Hope », revue *Al-khalîj*, Emirats arabes Unis, 6 septembre 2017.

Bibliographie en langue française

* Edgard Davidian, « Antar et Abla pour réanimer la culture arabe », *L'orient-Le Jour*, Edgar Davdian : Antar et Abla, 9 juillet 2016.
* *Kawa-News*, « Top 4 des opéras du monde arabe en attendant celui de Djeddah », 13 avril 2018.
* Laurent Carpentier, « Le premier Opéra arabe, un défi aux puissants », *Le Monde*, 28 juin 2016.
* Marina Da Silva, « Naissance de l'Opéra en langue arabe », *Le Monde Diplomatique*, 2 novembre 2015.
* Marina Da Silva, « KalîlawaDimna », *Le Monde Diplomatique*, 19 décembre 2016.
* Martine Robert, « L'Opéra Royal d'Oman crée sa cité de la musique », *Les Échos*, 11 janvier 2020.
* Mathilde Rouxel, « Portrait de Tarik Benouarka », site web *Les clés du Moyen-Orient*, 04 juin 2018.
* Mohamed Garfi, *Musique et spectacle : le théâtre lyrique arabe, Esquisse d'un itinéraire (1847-1975)*, Paris, L'Harmattan, 2009.
* Paolo Petrocelli, *L'évolution du théâtre d'opéra au Moyen-Orient et en Afrique du Nord*, Cambridge, Éditions de Cambridge Scholars, Opéra en arabe, 2019.

VU SUR SCÈNE
&
ADAPTATIONS ET MISES EN SCÈNE RÉCENTES

LES ADAPTATIONS ET MISES EN SCÈNE RÉCENTES DE JOHANN NESTROY EN FRANCE (2002-2016)

Contextualisation : Nestroy et le vaudeville français

D'abord chanteur d'opéra (le hasard a voulu que son premier rôle fût le Sarastro de *La Flûte enchantée* de Mozart au Kärntnertortheater de Vienne en 1822), puis acteur, auteur pour son propre bénéfice et directeur de théâtre, Johann Nestroy (1801-1862) est dorénavant largement considéré, avec ses aînés Franz Grillparzer (1791-1872) et Ferdinand Raimund (1790-1836), comme l'un des représentants majeurs du théâtre autrichien au XIX^e^ siècle et comme l'un des plus grands auteurs comiques que le théâtre de langue allemande ait engendrés. L'une des grandes sources d'intérêt de l'œuvre de Nestroy tient à sa dette considérable envers le vaudeville français, exemple frappant par ailleurs de l'internationalisation du théâtre européen au XIX^e^ siècle[1]. L'influence du répertoire français, en particulier des auteurs populaires alors en vogue au sein des « petits théâtres » parisiens (Jean-François Bayard, Charles-Désiré Dupeuty, Félix-Auguste Duvert, Paul de Kock, Auguste-Théodore Lauzanne, Charles-Victor Varin notamment), dans la Vienne de la première moitié du XIX^e^ siècle fut considérable. Or, dans une très large mesure, les « farces » (*Possen*) satiriques de Nestroy constituent des adaptations du répertoire européen, surtout français et anglais. Entre 1840 et 1845, pas moins de huit de ses pièces eurent pour canevas des comédies-vaudevilles françaises. Au début des années 1850, Nestroy se tourna même vers le feuilleton français et adapta des romans d'Alexandre Dumas père et d'Eugène Sue. Quatre de ses pièces s'appuient par ailleurs sur des romans d'un auteur populaire français très lu à l'époque, mais en grande partie oublié aujourd'hui : Paul de Kock (1793-1871)[2]. Enfin, la dernière pièce de l'auteur dramatique viennois, *Häuptling Abendwind oder Das gräuliche Festmahl* (*Vent du Soir ou L'horrible Festin*, 1862), est la transposition d'une opérette d'Offenbach – que Nestroy contribua du reste à introduire à Vienne dans la

[1] Voir sur ce point l'article fondamental de W. E. Yates, « Internationalization of European Theatre: French Influence in Vienna between 1830 and 1860 », *Austrian Studies* n ° 13 (2005), p. 37-54, ainsi que Marc Lacheny, « Johann Nestroy, adaptateur de pièces et de romans populaires anglais et français : un exemple de transfert culturel entre la France, l'Angleterre et l'Autriche au XIX^e^ siècle », in : *Le théâtre des romanciers (XIX^e^-XXI^e^ siècle). Adaptations et réécritures, expérimentations et contestation.* Actes du colloque organisé les 12 et 13 octobre 2017 à l'Université d'Avignon sous la direction de Bernard Urbani et Jean-Claude Ternaux = *Théâtres du Monde*, Cahier hors-série n° 3 (2018), p. 107-122.

[2] Voir W. Edgar Yates, « Paul de Kock und Nestroy. Zu Nestroys Bearbeitung französischer Vorlagen », *Nestroyana* n° 16 (1996), p. 26-39. Sur Paul de Kock, voir surtout l'ouvrage collectif récent *Lectures de Paul de Kock*, éd. par Florence Fix et Marie-Ange Fougère, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2011.

seconde moitié du XIX[e] siècle[3]. Au total, un tiers des pièces de Nestroy reposent sur des sources françaises.

Nestroy en France : de 1872 à la fin du XX[e] siècle

Tout semblait donc prédisposer Nestroy à recevoir en France un accueil un tant soit peu comparable à celui que lui-même avait réservé dans ses pièces au répertoire populaire français, et ce d'autant plus que Nestroy avait été, très tôt déjà, adapté en français : les vaudevillistes Mélesville et Carmouche avaient ainsi, dès 1842, publié à partir de la pièce *Zu ebener Erde und erster Stock* de Nestroy (1835) une comédie-vaudeville en deux actes, *Du haut en bas ou Banquiers et fripiers*, « imitée de l'allemand de Nestroy »[4]. Il n'en fut (et il n'en est) pourtant rien, car la place de Nestroy en France demeure à ce jour fort restreinte, y compris en traduction[5], même si l'on peut distinguer plusieurs grandes phases dans la réception de son œuvre sur les scènes françaises de 1872 à la fin du XX[e] siècle.

Dans la Lorraine annexée (1871-1918) d'abord, au théâtre de Metz, l'œuvre de Nestroy a été utilisée avant tout comme une arme culturelle d'opposition à l'Allemagne[6]. De 1872 à 1912, on joua à Metz surtout *Lumpacivagabundus* (1833), le premier grand succès de Nestroy, mais aussi *Le Talisman* (*Der Talisman*, 1840), *Une pinte de bon sang aux dépens d'autrui* (*Einen Jux will er sich machen*, 1842) et *Les Affaires du passé* (*Frühere Verhältnisse*, 1862).

La toute première représentation d'une pièce de Nestroy en France dans la seconde moitié du XX[e] siècle (*Une pinte de bon sang aux dépens d'autrui*, mise en scène d'Axel von Ambesser) eut lieu en grande pompe à la Comédie-Française le 21 octobre 1967, à l'occasion d'une tournée du Burgtheater de Vienne à Paris tan-

[3] Sur cette question, voir par exemple Walter Obermaier, « Der Einfluß des französischen Theaters auf den Spielplan der Wiener Vorstadtbühnen in den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts, insbesondere die Offenbachrezeption Nestroys », in : *Das österreichische Volkstheater im europäischen Zusammenhang 1830-1880*, éd. par Jean-Marie Valentin, Berne *et al.*, Peter Lang, 1988, p. 133-153.

[4] Voir Jean-Marie Valentin, « Nestroy sur la scène française : *Du haut en bas ou Banquiers et fripiers* (Mélesville et Carmouche) et *Zu ebener Erde und erster Stock* (Nestroy) », in : *Johann Nestroy 1801-1862. Vision du monde et écriture dramatique*, éd. par Gerald Stieg et Jean-Marie Valentin, Asnières, PIA, 1991, p. 177-192. La pièce de Mélesville et Carmouche est reproduite à la suite de l'article de J.-M. Valentin, p. 195-297.

[5] Les seules véritables traductions publiées de Nestroy demeurent à ce jour : Johann Nestroy, *L'Homme déchiré* (*Der Zerrissene*), trad. de Jean-Louis Besson et Heinz Schwarzinger, et *Une pinte de bon sang aux dépens d'autrui* (*Einen Jux will er sich machen*), trad. de Félix Kreissler, Rouen, PUR, coll. « France-Autriche », 1985, p. 9-74 et 77-162. Ainsi, l'accès à l'œuvre de l'héritier de Hanswurst, du « *comicus austriacissimus* » Nestroy, reste, pour le moment, réservé à un petit noyau d'initiés.

[6] Voir l'étude pionnière de Jeanne Benay, « Johann Nestroys/Jean Nestroys Werk als frankophone und deutsche Kulturwaffe im annektierten Lothringen (1871-1918) », in : *Johann Nepomuk Nestroy. Tradizione e trasgressione*, éd. par Gabriella Rovagnati, Milan, CUEM, 2002, p. 145-177.

dis que, simultanément, des acteurs célèbres de la Comédie-Française interprétaient *Le Cid* de Corneille et *Le Dindon* de Feydeau sur les planches du Burgtheater de Vienne, l'équivalent en Autriche de la Comédie-Française. Pour sa tournée, le Burgtheater avait envoyé plusieurs de ses interprètes les plus renommés à Paris, dont Hugo Gottschlich, Fred Liewehr, Inge Konradi, Lilly Stepanek ou encore le légendaire Josef Meinrad, de sorte que la pièce de Nestroy obtint un franc succès auprès du public français[7].

Nestroy fut ensuite joué à trois reprises lors des « Semaines du théâtre autrichien » à Paris, fondées en 1986 par Heinz Schwarzinger[8] pour faire connaître au public français les pièces d'auteurs autrichiens classiques ou contemporains[9]. Ainsi fut proposée à l'Espace Cardin, le 7 janvier 1991, une lecture scénique de *L'Homme déchiré* (*Der Zerrissene*, 1844) de Nestroy s'appuyant sur la remarquable traduction de la pièce par Jean-Louis Besson et Heinz Schwarzinger (1985)[10]. Le 7 octobre 1996, *Le Talisman* fut représenté dans le même cadre et sous la même forme au théâtre de la Bastille, d'après une traduction hélas non publiée de Catherine Creux[11]. Un an plus tard enfin, le 14 octobre 1997, la présentation au théâtre de la Cité Internationale de deux pièces en un acte de Nestroy, *Les Affaires du passé* et *Vent du soir ou L'horrible festin* (dans des traductions inédites de Jörg

[7] Voir Félix Kreissler, « Die "Burg" an der Comédie Française », in : *Die Welttournee des Burgtheaters*, éd. par Friedrich Langer, Vienne, Berlin, Koska, 1969, p. 75-79. Sur la réception et les conséquences de cette représentation, voir Marc Lacheny, « Nestroy in Frankreich. Zur Rezeption seiner Stücke auf den französischen Bühnen vom Anfang des 20. Jahrhunderts bis heute », *Nestroyana* n° 29 (2009), p. 87-98, ici : p. 88-91. La presse française de l'époque n'a guère fait référence à cette mise en scène de Nestroy : seuls *Combat* (18 octobre 1967, p. 12) et *Le Monde* (19 octobre 1967) évoquent la représentation de Nestroy d'une phrase très superficielle et convenue.

[8] Voir Heinz Schwarzinger, « Les "Semaines du théâtre autrichien" : un théâtre de résistance », *Austriaca* n° 53 (2001), p. 257-281.

[9] Voir Lacheny, « Nestroy in Frankreich. Zur Rezeption seiner Stücke auf den französischen Bühnen vom Anfang des 20. Jahrhunderts bis heute », art. cit., p. 91-93.

[10] Voir note 5. Pour être complet, il faut signaler la présence de Nestroy à la radio française : le 23 janvier 1984, Heinz Schwarzinger (co-traducteur de *L'Homme déchiré*) produisit sur France Culture une émission dont le but était de montrer le goût des auteurs de langue allemande pour la culture et la littérature françaises et, par conséquent, de présenter des textes issus de la littérature française qui avaient pu inspirer des adaptations allemandes (comme *L'Homme blasé* de Duvert et Lauzanne pour *Der Zerrissene* de Nestroy). Quelques jours plus tard, le 11 février 1984 (20h), Georges Peyrou (célèbre réalisateur d'adaptations radiophoniques) réalisa, toujours pour France Culture, une lecture de la traduction par J.-L. Besson et H. Schwarzinger de *Der Zerrissene* (*L'Homme déchiré*) de Nestroy avec Michael Lonsdale dans le rôle de Lips (De la Huppe).

[11] Johann Nestroy, *Le Talisman* (*Der Talisman*), farce avec chants en trois actes, essai de traduction par Catherine Creux, mémoire de maîtrise en études théâtrales, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 1994-1995.

Stickan), donna une nouvelle fois au public parisien une idée précise du potentiel comique et satirique du théâtre de Nestroy.

L'adaptation et les mises en scène du *Talisman* par Stéphane Verrue (2002-2004)[12]

En 2002, Stéphane Verrue publia une adaptation assez libre de la traduction du *Talisman* par Catherine Creux[13], dont les grands principes sont énoncés en amont de ladite adaptation :

> Adaptation, le mot est lâché. Une simple traduction augmenterait la « perte » inévitable que subit un tel type d'écriture en changeant de langue. Trop de fidélité tuant la fidélité, le texte édité ici doit être effectivement considéré comme une adaptation de la pièce de Nestroy. Je ne suis certes pas Stoppard[14] mais, comme lui, j'ai tenté modestement de rester au plus proche de l'esprit de l'auteur en m'écartant parfois de la lettre[15].

Pour l'établissement de son adaptation, Stéphane Verrue dit s'être appuyé sur plusieurs sources – l'original de Nestroy, la traduction « récente et de très bonne qualité »[16] de Catherine Creux, la pièce-souche dont s'est inspiré Nestroy, *Bonaventure* de Dupeuty et de Courcy (Paris, 1840), une lecture attentive de l'ouvrage *Nestroys Komödie « Der Talisman »* de Helmut Herles (Munich, Fink, 1974) –, l'objectif avoué étant « de faire un peu connaître ce grand maître de la dramaturgie autrichienne, trop peu connu chez nous[17] ! »

Cette adaptation du texte de Nestroy a été créée au théâtre missionné d'Arras le 17 avril 2002 avec la distribution suivante : Marie-José Billet (Constance), Éric Blondeau (Bébé-Cageot), Olivier Brabant (Titus Goupiflambard), Alexandre Carrière (Fadasson, Georges, Justin, Bouture), Charles-Antoine Decroix (Monsieur Leduc), Gaëlle Fraysse (Emma, Jeannette), Isabelle Goethals-Carré (Madame de Castelcyprès), Florence Masure (Salomé), Patricia Pekmezian (Flora Labinette), Stéphane Titelein (Bondard, Jean-Jean, Télesphore), Bruno Tuchszer (Lacourge), Stéphane Verrue (Dufaucon). Scénographie : Anne Legroux ; costumes : Claire Catteau assistée de Christine Piqueray ; perruques et postiches : Patrick Buteux ; faux-nez : Marcelle Maillet ; conseillère littéraire : Silvia Berutti-

[12] Voir Lacheny, « Nestroy in Frankreich. Zur Rezeption seiner Stücke auf den französischen Bühnen vom Anfang des 20. Jahrhunderts bis heute », art. cit., p. 93-97.

[13] Johann Nestroy, *Le Talisman*, adapté par Stéphane Verrue d'après une traduction de Catherine Creux, Lille, Éditions la Fontaine avec vue sur la mer, 2002.

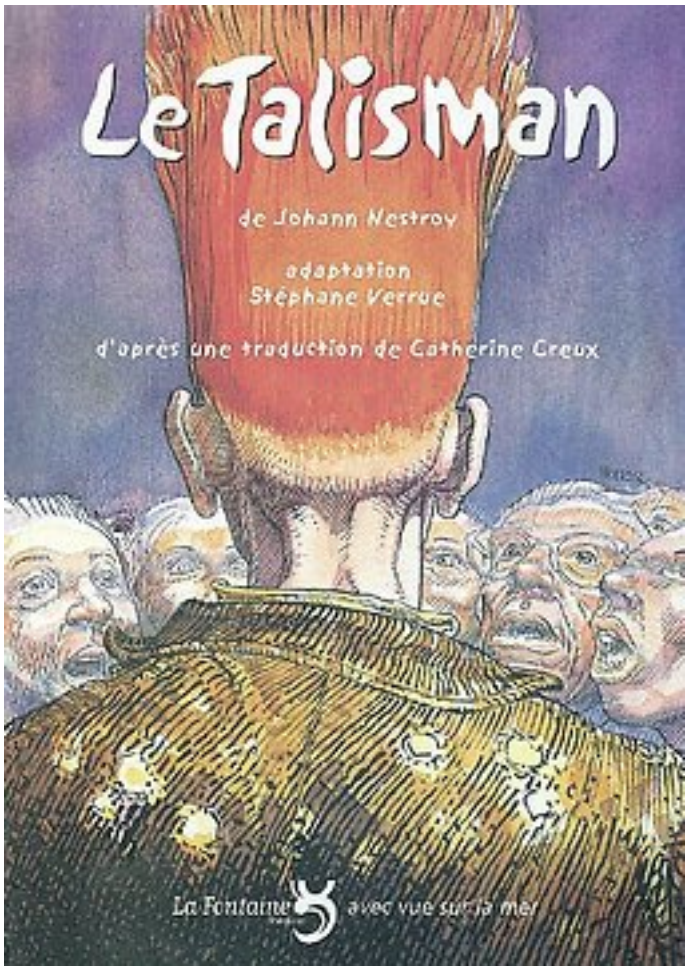
[14] Stéphane Verrue fait ici référence à l'adaptation que Tom Stoppard a faite (après Thornton Wilder), dans *On the Razzle* (1981), de la pièce *Une pinte de bon sang aux dépens d'autrui* (1842) de Nestroy.

[15] Nestroy, *Le Talisman* (note 13), « Quelques remarques sur le texte », p. 5-6, ici : p. 5.

[16] *Ibid.*

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

Ronelt ; conseillère musicale : Mirella Giardelli ; conseillère chorégraphique : Nathalie Cornille ; assistante à la mise en scène : Leïla Gregson ; régie générale : Éric Blondeau.



Le Talisman adapté par Stéphane Verrue

En avril-mai 2002, Stéphane Verrue monta la pièce de Nestroy essentiellement dans le nord de la France (Arras du 17 au 20 avril, puis Liévin le 26 avril, Rungis le 3 mai, Auchel du 16 au 18 mai et Béthune les 23 et 24 mai), ainsi qu'à la frontière belge (Mouscron), du 20 au 22 octobre 2002. L'adaptation de Stéphane Verrue a obtenu en 2002 le coup de cœur de l'ADAMI, une reconnaissance non négligeable en France dans le domaine de la création artistique. Sur le plan de la mise en scène, Stéphane Verrue a proposé un jeu particulièrement intense sur les costumes, les déguisements, les perruques et les toupets, allant même jusqu'à doter

nombre de ses comédiens de ventres proéminents, de longues oreilles et de faux-nez : Daumier fut pour lui une source d'inspiration importante, au même titre que Spitzweg et, selon ses propres dires, un Dickens « qui aurait bouffé du lion ». Par la mise en œuvre massive de ces moyens extralinguistiques, Stéphane Verrue a fait de l'outrance, y compris dans le jeu des comédiens, un principe structurel central de sa mise en scène du *Talisman*. Pour ce qui est de la musique, les scènes avec le chœur ont été retirées, tandis qu'ont été maintenus les chants de Titus et de Salomé, de même que la musique originale d'Adolf Müller.

Les réactions à la mise en scène de Stéphane Verrue dans la presse régionale ont été globalement tout à fait élogieuses. Le compte rendu de Nicolas André « Une bouffonnerie philosophique », paru dans *La Voix du Nord* du 18 avril 2002, donne une bonne idée de la réception du *Talisman* dans le nord de la France. Après avoir évoqué cette « pièce magistrale » épinglant les préjugés sur la différence, la discrimination sociale, les conventions de la société bourgeoise du XIX^e^ siècle et la toute-puissance de l'argent, le journaliste souligne la performance « très inspirée » des comédiens et la richesse du travail produit sur les costumes, le maquillage et les masques : hommage est notamment rendu à l'énergie débordante d'Olivier Brabant dans le rôle de Titus, à l'outrance maîtrisée du jeu des acteurs et à l'utilisation pertinente du ridicule et de l'exagération dans l'interprétation des personnages (notamment Patricia Pekmezian dans le rôle de Flora, Marie-Jo Billet dans celui de Constance, Isabelle Goethals-Carré dans celui de Madame de Castel-cyprès)[18]. Ce compte rendu se termine par un hommage à la diversité du spectacle proposé, en particulier au travail sur la musique et les décors (coulissants) qui, outre la performance stricte des comédiens, fait de ce *Talisman*, aux yeux du critique, « un petit bijou d'inventivité théâtrale » que l'on a plaisir à regarder et à écouter et qui, par-delà sa légèreté apparente, véhicule « quelques messages à valeur générale ». Dans *Femina Hebdo / La Voix du Nord* du 11 mai 2002, Gilles Durand, voyant en Nestroy une synthèse originale entre Molière et Labiche, formule quelques remarques plus critiques sur la mise en scène de Stéphane Verrue ainsi que sur l'action du *Talisman*, cette pièce « énorme, extrêmement caricaturale » jugée sinon mal ficelée, du moins quelque peu « prévisible ». Si la performance des comédiens est là encore saluée, la mise en scène est, quant à elle, qualifiée d'« inégale », et certaines scènes sont jugées excessivement longues. Le bilan s'avère néanmoins largement positif : « Il serait toutefois vraiment injuste de bouder son plaisir devant cette pièce dans laquelle l'outrance est de mise. »

En janvier-février 2004, Stéphane Verrue monta de nouveau (avec une distribution quasi identique) *Le Talisman* à dix reprises : à Arras, siège de la compagnie « Avec vue sur la mer » de Stéphane Verrue, les 13 et 14 janvier ; à Angoulême les 27 et 28 janvier ; à Valenciennes le 30 janvier ; à Combs-la-Ville, en banlieue parisienne, les 10 et 11 février 2004.

[18] Voir par ailleurs Louis-François Caude qui, dans *Sortir* (24-30 avril 2002), rend un hommage tout aussi appuyé aux comédiens dans son compte rendu intitulé « Cheveux rouges et péril chauve ».

Pour résumer, Stéphane Verrue attribue le succès obtenu par sa mise en scène de la pièce au fait que Nestroy incarne selon lui le « vrai théâtre » : un théâtre complet combinant le jeu avec le langage, une histoire palpitante, le chant, le jeu sur les costumes, les perruques et les masques. C'est en ce sens qu'il considère Nestroy comme un « mélange de Labiche, de Molière et d'Aristophane »[19] – non pas, bien sûr, comme un jugement relevant de l'histoire littéraire, mais plutôt pour tenter de faire comprendre à ses spectateurs l'envergure théâtrale de Nestroy.

On signalera par ailleurs que l'adaptation libre par Kurt Werner, sous le titre *Il voulait seulement faire une blague* (Alfortville, 2002), de la pièce *Einen Jux will er sich machen* (1842) de Nestroy a été interprétée par les comédiens de la troupe « Comedia », dans une mise en scène de Renato Ribeiro, à l'Institut Goethe de Paris les 10 et 17 mars 2003.

À cela s'ajoutent enfin quelques mises en scène ponctuelles dans un cadre scolaire ou universitaire : des représentations du *Talisman* eurent lieu à l'Université de Bordeaux en mai 1970 sous l'égide de Sigurd Paul Scheichl, alors lecteur d'allemand dans cette université, et en 2002 – sous une forme comprimée (sans les passages chantés et avec des dialogues resserrés) – à la mairie du IX^{e} arrondissement de Paris avec les élèves de l'atelier théâtre du lycée Condorcet (mise en scène de Jean-Camille Sormain d'après la traduction de Catherine Creux), puis *La Maison des tempéraments* (*Das Haus der Temperamente*, 1837), la pièce nestroyenne fétiche d'Elias Canetti[20], fut montée par Benoît Journiac à l'école Perceval de Chatou du 13 au 16 mai 2004, les rôles ayant été interprétés par des élèves de cette école. Ces initiatives intéressantes témoignent de manière exemplaire du potentiel pédagogique de l'œuvre nestroyenne.

Les mises en scène les plus récentes de Nestroy en France (2013-2016) : le rôle central des troupes amateurs

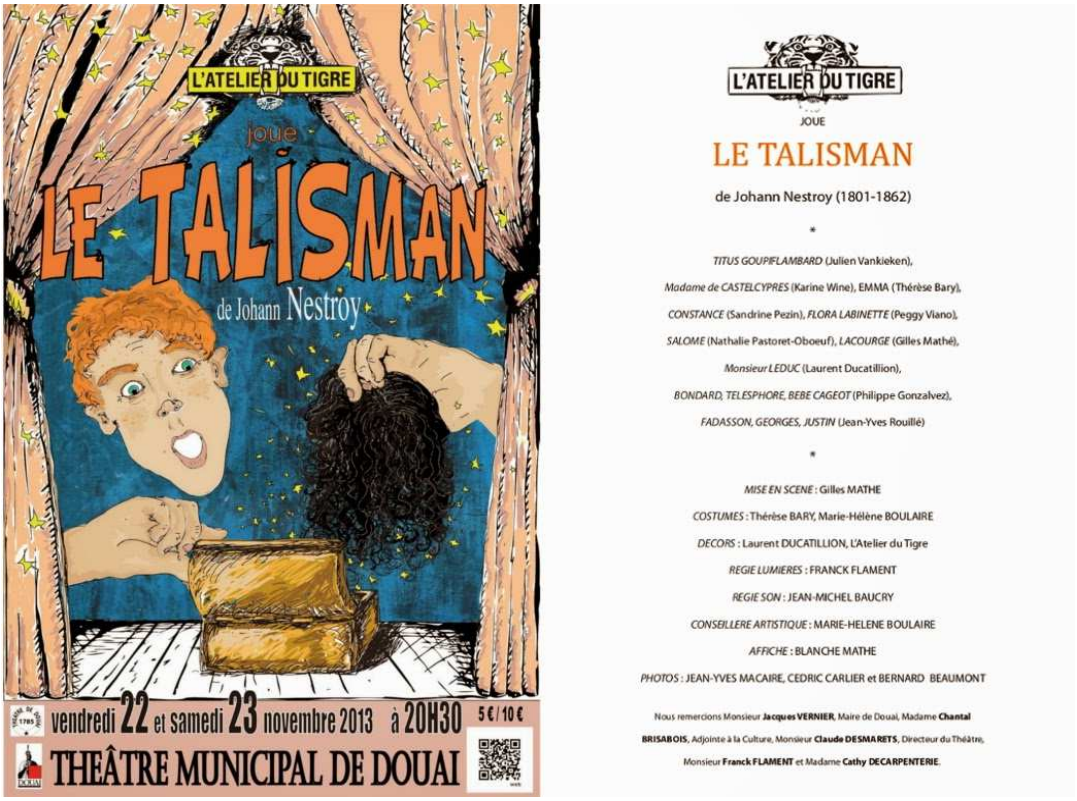
Depuis 2010, force est de constater que *Le Talisman* de Nestroy continue à être joué avec succès par des troupes amateurs.

Comme l'annonçait *La Voix du Nord* le 20 novembre 2013, *Le Talisman* a d'abord été monté au théâtre municipal de Douai par la troupe locale de l'Atelier du Tigre les 22 et 23 novembre 2013 avec la distribution suivante : Julien Vankieken (Titus), Karine Wine (Madame de Castelcyprès), Thérèse Bary (Emma), Sandrine Pezin (Constance), Peggy Viano (Flora Labinette), Nathalie Pastoret-Oboeuf

[19] Pour un rapprochement entre Nestroy et Labiche, voir par ailleurs l'article d'Erwin Koppen, « Die Zeitgenossen Nestroy und Labiche », in : *Die österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert*, éd. par Herbert Zeman, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1982, p. 615-632. Sur les « affinités » entre Nestroy et Courteline, voir Marc Lacheny, « Nestroy und Courteline: Unerwartete Affinitäten? », *Nestroyana* n° 35 (2015), p. 27-36.

[20] Voir Gerald Stieg, « Canetti und Nestroy », *Nestroyana* n° 20 (2000), p. 51-64, ici : p. 54.

(Salomé), Gilles Mathé (Lacourge), Laurent Ducatillion (Monsieur Leduc), Philippe Gonzalvez (Bondard, Télesphore, Bébé Cageot), Jean-Yves Rouillé (Fadasson, Georges, Justin). Mise en scène : Gilles Mathé ; costumes : Thérèse Bary et Marie-Hélène Boulaire ; décors : Laurent Ducatillion ; régie lumières : Franck Flament ; régie son : Jean-Michel Baucry ; conseillère artistique : Marie-Hélène Boulaire ; affiche : Blanche Mathé ; photos : Jean-Yves Macaire, Cédric Carlier et Bernard Beaumont.



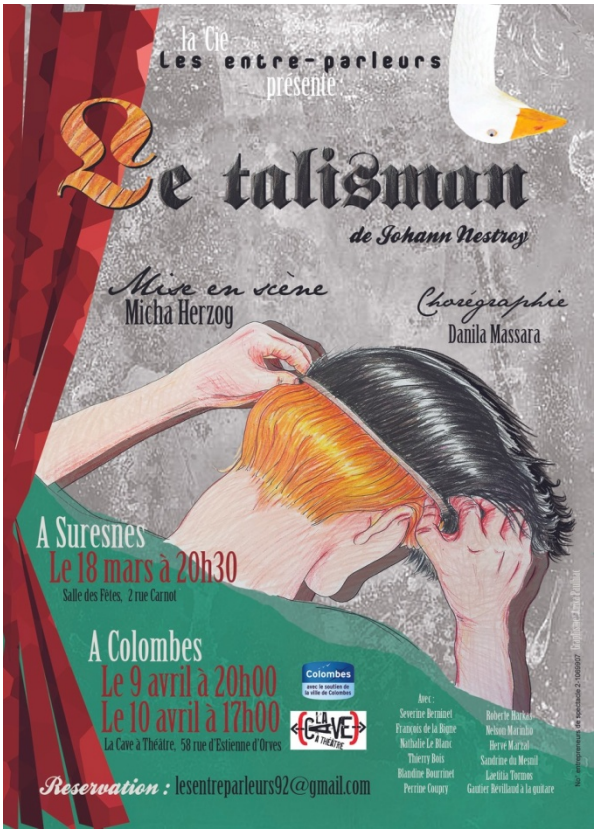
Affiche du *Talisman* monté par Gilles Mathé au théâtre municipal de Douai, 22-23 novembre 2013

Selon son metteur en scène Gilles Mathé[21], la pièce de Nestroy, à laquelle ont assisté quelque 300 personnes par soir au théâtre de Douai, a reçu un accueil extrêmement positif que Gilles Mathé attribue d'une part à l'actualité du propos (réflexion sur les préjugés et la différence) et d'autre part à la forme subtile – légère, comique et non édifiante – dans laquelle ce propos est traité par le dramaturge. Il s'est même agi, pour le metteur en scène, de l'une des pièces qui ont obtenu le plus de succès avec sa troupe de l'Atelier du Tigre.

[21] Communication téléphonique avec Gilles Mathé le 9 mai 2020.

Il faut, pour finir, signaler les représentations du *Talisman* sous la direction de Micha Herzog (musique : Gautier Révillod ; chorégraphie : Danila Massara ; photos : Antoine Bonfils) qui ont eu lieu à la salle des fêtes de Suresnes le 18 mars et, avec la même distribution, à la Cave à Théâtre de Colombes les 9 et 10 avril 2016. La compagnie « Les entre-parleurs » a ainsi eu le plaisir de faire l'ouverture du vingtième festival de théâtre amateur de Suresnes avec *Le Talisman* de Nestroy.

Cette nouvelle mise en scène du *Talisman*, reposant sur l'adaptation française de la pièce par Stéphane Verrue, s'appuyait sur la distribution suivante[22] : Séverine Berninet (Emma), Thierry Bois (Justin, Dufaucon), Blandine Bourrinet (Constance), François de la Bigne (Monsieur Leduc, Bondard), Perrine Coupry des Roches (Flora), Roberte Harkas (Jeannette, jardinière, Fadasson), Sandrine Du Mesnil (Madame de Castelcyprès), Nathalie Le Blanc (Titus), Nelson Marinhio (Bébé-Cageot, Télesphore), Hervé Marzal (Titus et Lacourge), Laetitia Tormos (Salomé).



Affiche du *Talisman* monté par Micha Herzog à Suresnes (18 mars) et Colombes (9-10 avril 2016)

[22] Mail de Micha Herzog du 6 mai 2020.

Dans un petit encadré intitulé « *Le Talisman* : jubilatoire », le numéro 272 (mars 2016, p. 30) de *SURESNES MAGAZINE* cite la metteuse en scène de la pièce, Micha Herzog – par ailleurs directrice de la troupe des entre-parleurs –, dont les propos donnent une idée assez précise de sa vision de Nestroy et du style de mise en scène qu'elle a souhaité retenir : « Il y a du Shakespeare, du Molière et du Labiche dans cette bouffonnerie naïve et profonde. L'auteur, Johann Nestroy, pointe du doigt la différence et les préjugés. Une farce d'une brûlante actualité qui m'a inspiré une mise en scène contemporaine et plutôt rock and roll. »

D'après les informations que nous a très aimablement fournies la metteuse en scène Micha Herzog[23], l'accueil réservé à la pièce, ponctué de nombreux rires au cours du spectacle, a été « excellent » : quelque 250 personnes ont assisté aux trois représentations – sachant que la jauge au théâtre de Colombes est petite.

Pour ce qui est des motivations de la metteuse en scène, celle-ci cherchait pour sa troupe des entre-parleurs une pièce dotée de plusieurs rôles forts et, de préférence, une comédie. Même si la pièce de Nestroy date « d'hier », son propos est intemporel : « le rejet de la différence, assorti du préjugé ».

En ce qui concerne la mise en scène proprement dite, le plus important était – comme souvent – la direction d'acteurs, tous étant des amateurs. À ce sujet, Micha Herzog nous a signalé un détail non négligeable, qui a « beaucoup plu » : Madame de Castelcyprès était jouée par une comédienne de petite taille qui ne se déplaçait jamais sans un de ses nombreux repose-pieds brodés, sur lesquels elle montait chaque fois qu'elle s'adressait à Titus ou à ses domestiques.

La troupe disposait d'un budget très réduit pour le décor. Les membres de la troupe ont fabriqué des paravents sur roulettes et patiné un vieux meuble pour la cuisine de Flora : ainsi, les changements de décor pouvaient se faire très rapidement et avec fluidité par les jardiniers ou les laquais. Tous les accessoires et costumes ont été conçus par la troupe, qui n'a acheté que les perruques dont chaque personnage était pourvu.

Dernier élément important signalé par Micha Herzog : le musicien, Gautier Révillod, a joué en direct, ce qui a – toujours selon la metteuse en scène – beaucoup contribué à la qualité et au succès du spectacle proposé.

Que souhaiter à présent ? Que Nestroy soit davantage traduit et davantage joué, et qu'il gagne ainsi en notoriété ? Qu'un grand théâtre ou un metteur en scène de renom s'empare de son œuvre ? Une approche des plus fructueuses consisterait à associer le théâtre et la recherche sur l'auteur, ce que font par exemple à merveille les *Nestroy-Spiele* de Schwechat (près de Vienne) chaque année début juillet. Ainsi les spectateurs des pièces du « Molière (ou Feydeau ou Labiche) autrichien » pourraient-il véritablement prendre place à la table de cette « fête du théâtre » (Sté-

[23] Mail de Micha Herzog du 1er mai 2020.

phane Verrue) que représente aussi, et peut-être même avant tout, l'œuvre de Nestroy.

Marc LACHENY
Université de Lorraine – site de Metz

Bibliographie

1) Traductions et adaptations publiées

NESTROY, Johann, *L'Homme déchiré*, traduction par Jean-Louis Besson et Heinz Schwarzinger, et *Une pinte de bon sang aux dépens d'autrui*, traduction par Félix Kreissler, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, coll. « France-Autriche », vol. 5, 1985.
–, *Le Talisman*, adapté par Stéphane Verrue d'après une traduction de Catherine Creux, Lille, Éditions la Fontaine avec vue sur la mer, 2002.
–, *Le Talisman*, adapté par Virginie Bauzou, précédé d'une introduction de Marc Lacheny (« Nestroy, un maître du théâtre germanophone méconnu en France »), Paris, Éditions de l'Amandier, 2012.

2) Études critiques sur la réception de Nestroy en France (traductions, mises en scène, place dans les histoires de la littérature)

BAUER, Roger, « Nestroy und Frankreich », *Neue Zürcher Zeitung* n° 285 (4-5 décembre 1976), p. 67.
BENAY, Jeanne, « Nestroy en l'an 2001 », *Études Germaniques* n° 49 (1994), p. 302-308.
–, « Johann Nestroys/Jean Nestroys Werk als frankophone und deutsche Kulturwaffe im annektierten Lothringen (1871-1918) », in : *Johann Nepomuk Nestroy. Tradizione e trasgressione*, éd. par Gabriella Rovagnati, Milan, CUEM, 2002, p. 145-177.
CAGNEAU, Irène et LACHENY, Marc (dir.), *Les relations de Johann Nestroy avec la France* = *Austriaca* n° 75 (2012).
« Entretien inédit avec Heinz Schwarzinger », *Austriaca* n° 75 (2012) = *Les relations de Johann Nestroy avec la France*, études réunies par Irène Cagneau et Marc Lacheny, p. 185-196.
FIEDLER, Leonhard M., « Nestroy analysé, présenté et traduit », *Études Germaniques* n° 25 (1970), p. 69-74.
LACHENY, Marc, « Von einer Lachkultur zur anderen (und retour): Zwei Übersetzungen von Nestroys *Talisman* ins Französische », *Nestroyana* n° 27 (2007), p. 40-51.
–, *Pour une autre vision de l'histoire littéraire et théâtrale : Karl Kraus lecteur de Johann Nestroy*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.
–, « Nestroy in Frankreich. Zur Rezeption seiner Stücke auf den französischen Bühnen vom Anfang des 20. Jahrhunderts bis heute », *Nestroyana* n° 29 (2009), p. 87-98.

–, « Comment traduire Nestroy ? Les transpositions françaises de ses pièces, de *L'Homme déchiré* (Jean-Louis Besson et Heinz Schwarzinger, 1985) au *Talisman* (Virginie Bauzou, 2012) », *Austriaca* n° 75 (2012) = *Les relations de Johann Nestroy avec la France*, études réunies par Irène Cagneau et Marc Lacheny, p. 131-153.
–, « Le théâtre autrichien au risque de la traduction : Nestroy, Kraus, Jelinek », *Théâtres du Monde* n° 28 (2018) = *Le théâtre au risque de la traduction*, ouvrage collectif sous la direction de Maurice Abiteboul et Marc Lacheny, p. 253-271.
STIEG, Gerald, « Übersetzen als Prozeß der Ent- und Aufwertung », *Nestroyana* n° 23 (2003), p. 140-146.
VALENTIN, Jean-Marie, « Nestroy sur la scène française : *Du haut en bas ou Banquiers et fripiers* (Mélesville et Carmouche) et *Zu ebener Erde und erster Stock* (Nestroy) », in : *Johann Nestroy 1801-1862. Vision du monde et écriture dramatique*, éd. par Gerald Stieg et Jean-Marie Valentin, Asnières, PIA, 1991, p. 177-192.

3) Autres études consultées et/ou citées dans l'article

KOPPEN, Erwin, « Die Zeitgenossen Nestroy und Labiche », in : *Die österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert*, éd. par Herbert Zeman, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1982, p. 615-632.
LACHENY, Marc, « Nestroy und Courteline: Unerwartete Affinitäten? », *Nestroyana* n° 35 (2015), p. 27-36.
–, « Johann Nestroy, adaptateur de pièces et de romans populaires anglais et français : un exemple de transfert culturel entre la France, l'Angleterre et l'Autriche au XIX^{e} siècle », in : *Le théâtre des romanciers (XIX^{e}-XXI^{e} siècle). Adaptations et réécritures, expérimentations et contestation.* Actes du colloque organisé les 12 et 13 octobre 2017 à l'Université d'Avignon sous la direction de Bernard Urbani et Jean-Claude Ternaux = *Théâtres du Monde*, Cahier hors-série n° 3 (2018), p. 107-122.
OBERMAIER, Walter, « Der Einfluß des französischen Theaters auf den Spielplan der Wiener Vorstadtbühnen in den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts, insbesondere die Offenbachrezeption Nestroys », in : *Das österreichische Volkstheater im europäischen Zusammenhang 1830-1880*, éd. par Jean-Marie Valentin, Berne *et al.*, Peter Lang, 1988, p. 133-153.
STIEG, Gerald, « Canetti und Nestroy », *Nestroyana* n° 20 (2000), p. 51-64.
YATES, W. Edgar, « Kann man Nestroy ins Englische übersetzen? », *Nestroyana* n° 6 (1984-1985), p. 24-29.
–, « Paul de Kock und Nestroy. Zu Nestroys Bearbeitung französischer Vorlagen », *Nestroyana* n° 16 (1996), p. 26-39.
–, « Internationalization of European Theatre: French Influence in Vienna between 1830 and 1860 », *Austrian Studies* n° 13 (2005), p. 37-54.

A FALTA QUE NOS MOVE (*LE MANQUE QUI NOUS MEUT*), CRÉATION DOCUMENTAIRE DE CHRISTIANE JATAHY

Introduction

Christiane Jatahy est une autrice, dramaturge, réalisatrice, cinéaste et metteuse en scène brésilienne, à la tête d'une compagnie : Vértice de teatro (Sommet du théâtre). Ses influences sont dues à :
* José Sanchis Sinisterra, rencontré lors de workshops et dont elle met en scène El lector por horas[1] ;
* Sergi Belbel, dramaturge duquel elle montera Caresses, spectacle au cours duquel le public fait office de caméra[2] ;
* Anne Bogart et ses viewpoints, création scénique d'improvisations collectives,
* John Cassavetes, réalisateur qui vient du monde théâtral ;
* Michael Haneke, metteur en scène de théâtre et de cinéma ;
* Angelica Liddell pour la performance ;
* Ingmar Bergman pour la structure de ses œuvres et sa manière de façonner ses personnages.

Depuis 2002, les œuvres polymorphes de cette artiste « se créent à la frontière de tous les arts, dessinant de vertigineuses mises en abyme entre réalité et fiction »[3]. Ces deux termes se révèlent comme un avers et un revers l'un de l'autre et sont comme deux utopies réciproques en constant dialogue, sans pour autant renforcer un pôle vis-à-vis de l'autre. Christiane Jatahy allie ces deux notions dans le jeu, dans un entre-deux où l'un renvoie à l'autre et où l'un nourrit l'autre. *A Falta que nos move* (*Le manque qui nous meut*) est le premier long métrage de Christiane Jatahy tourné en treize heures de temps. Il suit Conjugado (Studio) création qui date de 2004 et qui constitue le premier volet d'une trilogie intitulée *Une chaise pour la solitude*, deux pour le dialogue et trois pour la société. *A Falta que nos move* correspond à deux pour le dialogue. L'artiste carioca travaille avec un matériau personnel qui la concerne autant que les acteurs. C'est un spectacle dans lequel la performance est imbriquée dans le travail théâtral car les acteurs s'appellent par leurs vrais prénoms et intègrent à la fois leur vécu personnel et celui de Christiane Jatahy elle-même, bien qu'il soit fictionnalisé. Il est en effet question de l'absence et du manque au sein des familles et au sens poétique de l'absence d'un pays. Comment gérer l'absence ? Comment écrire et comment penser son époque ?

[1] Brigitte Salino, « Christiane Jatahy, le théâtre et son trouble », *Le Monde*, 7 octobre 2016.
[2] *Idem*.
[3] Marcus Borja, « Entretien avec Christiane Jatahy. Renoir. De nouveaux territoires de création », *24 images*, n°182, Mai-Juillet 2017, p. 28.

A Falta que nos move traverse la ligne politique et personnelle, même si cette création peut de prime abord paraître apolitique. Nous allons nous y intéresser sans plus tarder avant de nous focaliser sur le jeu d'acteur et sur la démarche artistique de Christiane Jatahy.

A Falta que nos move (*Le manque qui nous meut*) : de la pièce au film

Inspiré par John Cassavetes et *La fête des familles*[4], *A Falta que nos move* se passe à la veille de Noël. Ce sont cinq acteurs/-trices qui semblent attendre l'arrivée, non pas de Godot mais d'un autre acteur pour débuter l'action dramatique. Ce manque, cette absence, ces dialogues fragmentés et « improvisés » sont échangés entre les acteurs/-trices sur scène. Hormis les interactions directes, les acteurs s'adressent aussi aux spectateurs pour leur expliquer la situation embarrassante dans laquelle ils se trouvent et leur demandent d'être compréhensifs. L'action dramatique tourne autour d'un dîner, organisé de manière réaliste. Ce repas ne peut se dérouler sans l'arrivée de l'acteur tant attendu. C'est ainsi qu'apparaissent des jeux d'affects et de tensions interpersonnelles dans les rapports qu'entretiennent les acteurs, lesquels s'appellent par leurs vrais prénoms. Le public peut alors se rendre compte que cette situation est vraisemblablement la fiction même. Cette fiction devient dès lors un espace limitrophe entre l'art et la vie, entre le témoignage personnel et l'histoire politique, entre la personne et le personnage. Le film, quant à lui, s'apparente au tournage d'un film de fiction. Il y a donc un fort aspect documentaire, lequel n'est pas étonnant quand l'on sait que la première formation de Christiane Jatahy est le journalisme. Elle suit ultérieurement des études de philosophie, de littérature et de cinéma mais sa première formation est bel et bien le journalisme.

Dans *L'Avenir du drame*, selon Jean-Pierre Sarrazac, dont Catherine Naugrette reprend les propos, il existe différentes voies qui se dessinent dans le paysage du théâtre contemporain[5]. Outre la voie musicale et poétique et la voie de la réécriture, il y a le « geste rhapsodique ». Jean-Pierre Sarrazac considère ce « geste rhapsodique » comme définitoire du théâtre contemporain[6]. Ce processus, transversal, désigne des gestes d'écriture tels que le montage, l'hybridation, le rapiéçage et la choralité. Ce procédé concerne des pièces davantage épiques, qui renvoient à un

[4] Propos de Christiane Jatahy.
Caroline Broué, « Christiane Jatahy : "Je suis une auteure qui parle à travers le théâtre" », https://www.franceculture.fr/emissions/linvite-culture-de-la-matinale/christiane-jatahy-je-suis-une-auteure-qui-parle-travers-le (page consultée le 6 mars 2020).
[5] Catherine Naugrette, « Du cathartique dans le théâtre contemporain », https://savoirs.ens.fr/expose.php?id=131 (page consultée le 6 mars 2020).
[6] Tania Moguilevskaïa, « Le témoignage comme dispositif de mise en doute », https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2011-2-page-136.htm (page consultée le 6 mars 2020).

autre réalisme et ce, dans des textes résolument non-aristotéliciens. Tel est le cas du théâtre documentaire, post-brechtien ou post-piscatorien né en Russie au début du XX[e] siècle et fondé sur l'assemblage hybride de fiction et de non-fiction. *A Falta que nos move* s'inscrit dans cette voie singulière. En effet, cette création est tout d'abord une pièce (2005) et ensuite un film (2008). La projection sur scène se doit de correspondre à la dramaturgie. Le manque dont il est question crée une relation avec le public. Tandis qu'une partie du public est consciente qu'il s'agit d'un code théâtral et que tout cela fait partie de la pièce, l'autre partie du public se demande quand la pièce va réellement commencer. Pour pouvoir donner l'impression que ce jeu scénique se produit uniquement à ce moment-là et que ce n'est donc pas de l'improvisation, il leur a fallu – à Christiane Jatahy et à ses acteurs – beaucoup travailler pour trouver cet endroit de jeu et pour qu'il ait l'air réel. Au fur et à mesure de l'élaboration du travail, Christiane Jatahy s'est rendu compte que ce jeu se rapprochait fortement du cinéma. Tout paraît dès lors « confus », « douteux » et « décousu », mais de manière tout à fait consciente, notamment lors de « la phase de travail sur le plateau »[7].

Comment, avec les mêmes acteurs, provoquer chez le spectateur de cinéma le risque du temps présent corrélé au théâtre ? En regard du cinéma qui se situe dans le passé, le théâtre se passe au présent. Les modalités temporelles se voient ainsi inversées. De nombreuses répétitions ont été nécessaires et requises pour faire le film, lequel comptabilise treize heures de tournage en continu, sans coupe et sans deuxième prise durant la nuit du 24 au 25 décembre 2007. Telle une télé-réalité, au sein d'un décor unique où il s'agit de suivre différents scénarii, il y a trois caméras qui sont autant de personnages de la situation filmique. Ces caméras vivent des relations fictionnelles, tout en étant des acteurs du film. Tout était tellement mélangé que Christiane Jatahy elle-même ne savait plus ce qui était réel et ce qui était fictionnel. Elle dirigeait par SMS les acteurs, lesquels mangeaient et buvaient vraiment. Tout était (presque) vrai, selon un mode rhapsodique. Le film est son propre making-of. Au total, trente-neuf heures de matériau brut et un an de montage pour en arriver à deux heures de création.

Le jeu d'acteur ou *persona* : un « masque transparent »[8]

« Comment arriver à un jeu qui tombe dans l'espace scénique tout en se donnant une forme telle que le spectateur ne peut vraiment pas savoir si ce qu'il voit est une interprétation préparée à l'avance ou s'il s'agit d'une expérience du moment présent ? »[9] Selon Christiane Jatahy, le jeu d'acteur, d'une part, peut s'ap-

[7] Tania Moguilevskaïa, *op. cit.*
[8] Christophe Triau, *L'espace du commun. Le théâtre de Christiane Jatahy*, Paris, Publie.net, 2016, p. 63.
[9] *Ibid*., p. 57.

parenter à une chute vertigineuse ou paraître piégé par le risque et le hasard d'événements inespérés, soit par des petites choses telles des paroles improvisées incluses dans « une dramaturgie de l'ici et maintenant » ou dans une conversation créatrice de relations[10].

D'autre part, le jeu d'acteur est aussi :

* une performance qui en appelle à l'histoire personnelle des acteurs.
* un acte théâtral, autrement dit, un « jeu sur la performance » car les acteurs recherchent « un travail d'interprétation théâtrale » qui puisse chaque jour se répéter et qui paraisse inédit, tout en ne l'étant pas.

Quand un acteur joue au théâtre, il doit pouvoir jouer avec le public et avec la caméra. Le regard du public va converger et faire l'équilibre entre les deux. Il faut que le jeu soit suffisamment vivant, intègre le public et tienne compte à la fois de la caméra et de la situation filmique. Il existe trois fondements dans la démarche artistique de cette artiste brésilienne :

1. La relation directe avec la création dramaturgique, autrement dit une construction sur le quotidien au sein de laquelle les individus peuvent librement révéler leur subjectivité à partir de relations banales et quotidiennes.
2. Trouver la profondeur : les « grands » événements sont inespérés et inattendus, tout en étant construits pour produire une révélation.
3. Le dispositif = un réseau entre les choses qui va diriger l'interprétation des comédiens.

En somme, il s'agit de créer deux espaces pour que l'un devienne l'utopie de l'autre et que le public soit en mesure de choisir. Ce sont donc deux espaces à la fois réels et virtuels, lesquels, dans l'instant présent, apparaissent comme réciproquement utopiques. La pièce n'existe pas sans le film et vice versa. Le processus de création est parallèle. Le cinéma et le théâtre fonctionnent ensemble afin que l'un soit complémentaire de l'autre. Ce que l'un ne parvient pas à révéler, l'autre le peut. Le grand défi de Christiane Jatahy vise ainsi à répondre à la question suivante : comment faire un film au théâtre, tout en faisant réellement du théâtre ?

Le travail de Christiane Jatahy : un théâtre politique et populaire

Il faut savoir que Christiane Jatahy fait partie d'une génération dont l'enfance et l'adolescence ont été marquées par la dictature au Brésil. Son théâtre est parallèle au théâtre « post-dictature » (des années 80 aux années 90) et proche d'Augusto Boal dont « Le théâtre de l'opprimé » fonctionne selon deux grands principes. Le premier principe vise à « transformer le spectateur » afin qu'il devienne un être pleinement actif au sein de la représentation et qu'il soit un « sujet créateur », un co-créateur, un « monteur », un « constructeur de son propre spectacle », un collaborateur voire un transformateur[11]. Le second principe consiste à se

[10] *Ibid.,* p. 58.
[11] Christophe Triau, *op.cit.*, p. 61.

tourner vers le futur et non vers le passé[12]. En juillet 1974, Augusto Boal rédige un avant-propos préambulaire à sa poétique de l'opprimé dans lequel il postule d'emblée que le théâtre « est nécessairement politique »[13]. Le théâtre est une arme efficace de libération que les dictatures tentent, par tous les moyens, d'éradiquer. Selon ce dramaturge brésilien, le « théâtre » s'apparente à un peuple libre qui chante. C'est donc une fête, un carnaval et un « chant dithyrambique »[14].

Faire du théâtre au Brésil n'est pas chose aisée. Pour autant, la crise peut stimuler la création. En Amérique latine, les barrières créées par les classes dominantes se doivent d'être abattues. Pour ce faire, il y a lieu d'éviter la distance d'une part entre la scène et la salle et d'autre part entre les protagonistes et le chœur. Les personnages n'appartiennent pas aux comédiens. Bien au contraire, ils nous représentent tous, acteurs comme spectateurs. Il s'agit de redonner la parole à ceux qui ne l'ont plus et de créer « ce qui peut être commun à ceux qui prétendraient appartenir à un ensemble, à un groupe »[15]. La voix rhapsodique dont il est ici question se veut « questionnante ». Elle ne juge pas mais renvoie à la salle et la laisse libre de choisir et de tirer ses propres conclusions. En d'autres termes, « l'ambiguïté de la voix rhapsodique est poussée à son maximum, elle se scinde en une multitude, sur le mode de la palinodie, dans un geste contradictoire qui provoque, à haute fréquence, une série d'impulsions antagoniques, pour et contre, et remet en branle toute conscience qui se serait figée sur une idée trop vite arrêtée »[16].

Par ailleurs, Christiane Jatahy travaille prioritairement sur la forme et cherche à établir non seulement une relation entre le contenu et l'espace mais aussi une proximité avec la vie par le travail des acteurs. Les dispositifs créés dépendent du hasard et du risque du temps présent. Émergent ainsi des événements « au bord de l'abîme, tant pour celui qui l'accomplit que pour celui qui la voit »[17].

La réflexion créative de cette artiste, à la fois expérimentale et destinée au public, se situe à la frontière du théâtre et du cinéma. C'est une forme originale et très particulière qui entend conjoindre un art du temps présent (le théâtre) avec un art enregistré du temps passé qui devient présent selon la perspective du spectateur (le cinéma). Dans *E se elas fossem para Moscou ?* (*Et si elles allaient à Moscou ?*), spectacle inspiré des *Trois Sœurs* d'Anton Tchekhov, les actrices disent : « Nous sommes leur futur mais quand ils nous voient nous sommes déjà le passé. Et sur cette ligne fine qu'on appelle le présent, entre l'un et l'autre, nous essaierons de faire le saut ». C'est là où réside la pertinence de la démarche artistique de Christiane Jatahy, laquelle situe son travail dans « l'entre »[18]. Le théâtre se produit dans

[12] Augusto Boal, *Théâtre de l'opprimé*, Paris, Éditions La Découverte, 1996, quatrième de couverture.
[13] *Ibid.,* p. 7.
[14] *Idem.*
[15] Jean-Luc Nancy, « NOTE », *La communauté désœuvrée*, Paris, Galilée, 2014.
[16] Tania Moguilevskaïa, *op. cit.*
[17] Christophe Triau, *op. cit.*, p. 55.
[18] Propos de Christiane Jatahy.

« l'entre », vient éprouver le cinéma et inversement. Ce sont deux arts gémellaires qui, en même temps, ne le sont pas. Tandis que la structure de Christiane Jatahy vient du théâtre, sa sensibilité et son attrait pour l'interdisciplinarité artistique et l'intersémioticité sont dues au cinéma. Cette artiste recherche par conséquent quelque chose qui n'est ni du théâtre, ni du cinéma mais un entre-deux, autrement dit un espace autre, un troisième territoire où les deux langages peuvent s'entrecroiser. Ce territoire demeure invisible, car il n'est pas concret. Il peut uniquement être créé, imagé et pensé. C'est une troisième langue et c'est celle de Christiane Jatahy. Elle inverse donc sans cesse les choses et tort le canevas classique des disciplines artistiques. Les acteurs eux-mêmes finissent par oublier s'il s'agit de théâtre ou de cinéma. Peu importe comment nommer les choses, ce qui intéresse cette mettrice en scène, c'est de croiser les arts. Autant d'hommages et de mises en abyme d'un art à l'égard d'un autre en vue de créer une autre voie dans laquelle le spectateur peut se reconnaître. Il s'agit en somme d'un théâtre « du commun » dans la plus large acception du terme.

Conclusion

Cet article s'est focalisé sur la création *A Falta que nos move* (*Le manque qui nous meut*) de Christiane Jatahy. Depuis 2002, les créations hybrides de cette autrice, mettrice en scène et cinéaste carioca se situent sur une « ligne ténue entre réalité et fiction »[19]. En 2005, *A Falta que nos move* est tout d'abord une création scénique qui est, durant trois ans, présentée dans de nombreux festivals brésiliens et européens. Ensuite, en 2008, *A Falta que nos move* devient un long métrage documenté tourné en treize heures au sein duquel l'entre-deux théâtre / cinéma génère une tension radicale entre la réalité et la fiction. Cette artiste brésilienne s'intéresse donc à « l'entre », autrement dit, à la frontière entre le théâtre et le cinéma, l'acteur et le personnage et le rapport scène / salle. En effet, elle n'a de cesse de travailler sur la déconstruction, de jouer avec les codes, d'inverser les choses et de tordre les structures classiques des disciplines artistiques, car, à l'instar d'Augusto Boal et de son « Théâtre de l'opprimé », elle rêve d'un monde sans frontière.

Marine DEREGNONCOURT
Doctorante
Université de Luxembourg – Université de Lorraine (Metz)

Olivia Gesbert, « Christiane Jatahy : "la friction entre théâtre et cinéma, c'est une troisième zone de création" », https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-1ere-partie/christiane-jatahy-la-friction-entre-theatre-et-cinema-cest-une (page consultée le 6 mars 2020).

[19] Propos de Christiane Jatahy, traduits par Christophe Bident et Guillaume Pinçon. Christophe Triau, *op.cit.*, p. 81.

Bibliographie

Corpus primaire

* Cristina Amadeo, Daniela Fortes et Kiko Mascarenha, A Falta Que Nos Move (Christiane Jatahy), Canal Brazil, 2011 [DVD].

Corpus secondaire

* Augusto Boal, Théâtre de l'opprimé, Paris, Éditions La Découverte, 1996.
* Marcus Borja, « Entretien avec Christiane Jatahy. Renoir. De nouveaux territoires de création », 24 images, n°182, Mai-Juillet 2017, p. 28-32.
* Caroline Broué, « Christiane Jatahy : "Je suis une auteure qui parle à travers le théâtre" », https://www.franceculture.fr/emissions/linvite-culture-de-la-matinale/christiane-jatahy-je-suis-une-auteure-qui-parle-travers-le (page consultée le 6 mars 2020).
* Olivia Gesbert, « Christiane Jatahy : "la friction entre théâtre et cinéma, c'est une troisième zone de création" », https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-1ere-partie/christiane-jatahy-la-friction-entre-theatre-et-cinema-cest-une (page consultée le 6 mars 2020).
* Tania Moguilevskaïa, « Le témoignage comme dispositif de mise en doute », https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2011-2-page-136.htm (page consultée le 6 mars 2020).
* Jean-Luc Nancy, La communauté désœuvrée, Paris, Galilée, 2014.
* Catherine Naugrette, « Du cathartique dans le théâtre contemporain », https://savoirs.ens.fr/expose.php?id=131 (page consultée le 6 mars 2020).
* Brigitte Salino, « Christiane Jatahy, le théâtre et son trouble », Le Monde, 7 octobre 2016.
* Christophe Triau, L'espace du commun. Le théâtre de Christiane Jatahy, Paris, Publie.net, 2016.

COMMENTAIRES
ET RÉFLEXIONS

SHAKESPEARE : RACISTE ET XÉNOPHOBE, ANTISÉMITE, COLONIALISTE ET SEXISTE ?

Pour Jean-Pierre Mouchon.

On est pris quelquefois, dans certains milieux et depuis un certain temps – comme « réseaux sociaux », médias et autres organes de presse nous le rappellent quotidiennement –, d'une frénésie iconoclaste qui consiste à vouloir à toute force abattre les idoles (trop longtemps adorées ?), déboulonner les statues d'hommes célèbres (ou depuis trop longtemps célébrés ?), effacer de la longue mémoire des hommes les traces d'une présence désormais honnie. Tentons une expérience en nous faisant l'avocat du diable, en jouant le jeu des « justiciers » de notre temps et en nous demandant, comme si la question avait la moindre chance d'être posée de manière crédible : Shakespeare était-il raciste, antisémite, colonialiste, sexiste ? Et donc, poussant notre raisonnement jusqu'à l'absurde : Shakespeare doit-il disparaître des bibliothèques et des enseignements universitaires ? Doit-on supprimer ses pièces de la programmation des théâtres ? Voire : faut-il fermer définitivement les portes du *Royal Shakespeare Theatre* à Stratford-upon-Avon – et licencier la troupe d'acteurs de la *Royal Shakespeare Company* ?

Shakespeare raciste et xénophobe ? : *Othello*

Othello est l'un des personnages les plus vivement soumis à une certaine forme d'ostracisme dans tout le théâtre de Shakespeare. Certes, ses qualités et ses mérites, qui sont grands, sont volontiers soulignés au cours de la pièce : c'est un général de grande valeur, qui a sauvé la Sérénissime des assauts de l'ennemi – et qui est parvenu ainsi à obtenir la reconnaissance, le respect et l'estime des plus hauts dignitaires de Venise – et il a su, en relatant ses exploits guerriers, et par la magie de sa parole, se faire aimer de la belle (et blonde) Desdémone dont il a suscité admiration et ferveur. Tout ceci pourrait déjà être porté au crédit de Shakespeare. Mais voilà… Othello est noir et certains personnages de la pièce – adhérant à des préjugés traditionnels – ne manquent pas de le souligner avec une certaine forme de mépris ou de condescendance, voire de haine.

Othello est en effet, dès l'acte I, évoqué sous des traits peu flatteurs qui sont censés le caractériser tout entier : il est « le gros-lippu » dont parle Rodrigo (I.1.67) – et Iago le qualifiera plus tard de « More lascif » (II.1.282). Très tôt dans la pièce, Iago alerte ainsi le vieux Brabantio, le père de Desdémone : « […] un vieux bélier noir / Est en train de couvrir votre blanche brebis » (I.1.89-90). Othello se voit aussi traité de « nomade, vagabond étranger / Qui n'est ni d'ici ni d'ailleurs » (I.1.136-137). Quant à Brabantio, bouffi de préjugés à l'égard de cet étranger « à la poitrine couleur de suie » (I.2.69), il l'accuse – vu son statut d'étranger qui ne peut que le rendre suspect – d'avoir « pratiqué des charmes hi-

deux » (I.2.72) et exercé sur sa fille une magie qui l'aura ensorcelée : « O vil voleur, où as-tu recelé ma fille ? / Damné que tu es, tu l'as ensorcelée ! » (I.2.62-63). Mais, vers la fin de la pièce, quand Emilia, bouleversée par la mort de Desdémone, traite Othello de « noir démon » (V.2.135), faut-il vraiment y voir une attaque raciste caractérisée ? Peut-on sincèrement y voir autre chose qu'une réaction inspirée par l'horreur du meurtre qu'il vient de commettre et exprimée en des termes consacrés par l'usage ?

Bien sûr, Shakespeare n'est ni Iago ni Brabantio, mais jusqu'à quel point les désavouait-il vraiment ?, se diront les esprits chagrins… Et qui dit qu'il ne partageait pas certains de leurs préjugés fondamentalement ?, ajouteront les autres – sans prendre en compte que Iago est le *villain* de la pièce et que, à ce titre, ses paroles n'engagent que lui et lui seul et non pas son créateur. Mais… « il n'y a pas de fumée sans feu, n'est-ce pas ? », persisteront les moins convaincus.

Shakespeare antisémite et xénophobe ? : *Le Marchand de Venise*, etc…

La figure du Juif, dans *Le Marchand de Venise*, n'est certes pas mieux considérée et les préjugés traditionnels abondent dans cette pièce où, pourtant, le célèbre plaidoyer humaniste de Shylock semble pouvoir être porté au crédit de Shakespeare. On se souvient en effet du monologue où Shylock revendique son appartenance à la « race humaine » tout simplement et non à une espèce à part : « Je suis Juif… un Juif n'a-t-il pas des yeux ? un Juif n'a-t-il pas des organes […] ? » (III.1.48-59). Mais, outre les caractéristiques qui lui sont attribuées et qui font de Shylock le stéréotype du Juif honni par toute une société éduquée dans le mépris et la haine de l'usurier, avare et cruel, il est aussi l'« étranger » par excellence qu'évoque Portia : « […] s'il est prouvé qu'un étranger, / Par des manœuvres, directes ou indirectes, / Attente à la vie d'un citoyen […] » (IV.1.346-8). Shylock perpétue donc le stéréotype médiéval et, à ce titre, il incarne « la lettre plutôt que l'esprit » – comme l'attestent son aveuglement à l'esprit de clémence et de charité et l'esprit de vengeance qu'il manifeste dans son obstination à réclamer une livre de chair de Bassanio –, la cupidité et la rapacité plutôt que la générosité, la bassesse de l'exploitation marchande et financière plutôt que la noblesse de l'esprit d'entreprise et de risque (Antonio).

Quelques simples évocations suffisent parfois à marquer ces préventions contre le Juif. Par exemple, cette allusion au côté impitoyable du caractère juif dans *Les Deux Gentilshommes de Vérone* : « Même un Juif aurait pleuré en voyant nos adieux ! » (II.3.11) ou encore ces mots : « Si tu veux, viens avec moi à la taverne ; sinon, tu es un Hébreu, un Juif, tu ne mérites pas le nom de chrétien » (II.5.43-44). On peut aussi relever, dans *Beaucoup de bruit pour rien*, ces paroles de Bénédict qui assimilent l'absence d'émotion et de compassion à une réaction de Juif : « Si je n'ai pas pitié d'elle, je suis un misérable. Si je ne l'aime pas, je suis un Juif » (II.3.235-236). Ou encore cette réplique, dans *1 Henri IV* (II.4.167), qui sous-

entend que le Juif est menteur et peu digne de foi : « […] ils l'ont été, chacun d'eux, ou je ne suis qu'un Juif, un Juif hébreu[1] […] ».

Certes, les exemples précités témoignent, pour le moins, d'une prévention, coutumière à l'époque, à l'égard du Juif. Shakespeare était donc bien antisémite (avant la lettre !) et xénophobe, soutiendront certains, s'attachant à quelques passages, peu nombreux en vérité mais souvent mémorables, où l'ignoble et le révoltant le disputent à l'aveuglement et à la mauvaise foi. Encore une fois, Shakespeare peut-il être réduit à cela ? Et faudra-t-il encore confondre auteur et personnages ?

Shakespeare colonialiste ? : *La Tempête*

Cette pièce, *La Tempête*, souligne à loisir les difficultés rencontrées par le colonisateur pour « éduquer » l'indigène, mal compris et mal considéré par lui. Dans ce *Nulle-Part* qu'est l'Île, où l'utopie shakespearienne montre ce que peut offrir la Nature fécondée par la Culture, se manifestent la résistance et l'hostilité de Caliban (anagramme de cannibale ? homme des Caraïbes ? peu importe en fait), sur qui les effets bénéfiques de la « Culture » sont quasiment nuls, sur qui les apports sophistiqués d'une civilisation raffinée semblent n'avoir aucune prise. Miranda, par exemple, lui reproche de n'avoir su (ou *pu*? ou *voulu*?) profiter des enseignements qui lui furent prodigués : « Esclave détesté, à tout bien réfractaire, / De tout mal, susceptible, j'eus pitié de toi, / Je pris la peine de t'apprendre à t'exprimer, / De t'enseigner à toute heure une chose ou l'autre. / Alors que toi-même ne savais pas, sauvage, / Ce que tu voulais dire, et que tu jacassais / Comme une brute, j'ai fourni à tes désirs / Des vocables pour les nommer. Ta vile race […] » (I.2.352-358). Prospéro, quant à lui, reprend plus tard, avec une certaine amertume, ce constat d'échec : « C'est un démon, un démon-né ! / Jamais sur sa nature aucune éducation / Ne tiendra : les efforts que j'ai faits pour son bien, / Humainement, sont tous perdus, tous, sans retour » (IV.1.188-191), marquant ainsi les *limites humaines* à toute entreprise utopique : la faillite d'un enseignement mal reçu (sans doute parce que mal adapté), non voulu, récusé ardemment et résolument rejeté, comme l'atteste la rébellion ouvertement déclarée de Caliban : « Tu m'as enseigné le langage, et le profit / Qui m'en revient, c'est de savoir comme on maudit ! » (I.2.363-364).

Peut-on, à partir de ces données, considérer que l'arrogance et le mépris de l'homme blanc envers l'autochtone – qu'il croit avoir pour mission de « civiliser » – sont partagés par Shakespeare, qu'il faudrait, dès lors, traiter d'affreux colonialiste ?

[1] S'il faut en croire certaines données étymologiques (site consulté le 09/11/2020 : cf. https://fr.wikipedia.org/wiki/H%C3%A9breux), le mot « hébreu » correspondrait plus ou moins, avec une nuance péjorative, à « étranger », « vagabond », si bien que « juif hébreu » serait à peu près l'équivalent de la figure séculaire du « juif errant » (en quête d'une terre, la « terre promise ») – ce qui renforcerait alors ici l'idée de xénophobie et l'ajouterait à celles d'intolérance et de mépris.

Nous avons là, notoirement, *l'autre perspective* de l'utopie, une sorte de revers de la médaille, celle qui suppose 1) que le bonheur des uns n'est pas forcément le bonheur des autres et 2) qu'on n'impose pas impunément des solutions et des réponses, même avec les meilleures intentions du monde (et ce n'est pas toujours le cas !) aux problèmes ou questions qui se posent dans des contextes particuliers, bien spécifiques : tout un discours du colonialisme et *sur* le colonialisme, par exemple, peut être tiré de telles considérations et l'on sait que *La Tempête* a été (et ne peut plus ne pas être) un champ de réflexion sur des questions devenues cruciales au cours du XX^{e} siècle. Toute la tirade de Caliban (I.2.332-344 « Cette île est mienne… » [*This island's mine…*]) montre bien qu'aucune utopie au monde – c'est bien le cas de le dire – ne saurait annuler le discours (et on comprend alors que le langage du colonisateur ne prête que des mots d'insulte et de malédiction au vocabulaire du colonisé...) du (bon?) sauvage (ou du « primitif », comme il a été de bon ton de le qualifier pendant longtemps) et que l'utopie du colonisateur ait pu correspondre exactement à une dystopie, du point de vue du colonisé : « Cette île est mienne, de par ma mère Sycorax, / Cette île que tu m'as prise. […] / Alors, je te montrais les ressources de l'île, / Eaux douces, puits salés, lieux ingrats, lieux fertiles. / Maudit sois-je pour l'avoir fait ! […] / Je suis votre unique sujet, / Moi qui étais mon propre roi […] » (I.2.332-344).

Certains verront dans cette double approche du « problème colonial » la recherche d'une vision *équilibrée* des choses, relevant d'une interprétation bienveillante des rapports humains. D'autres persisteront à n'y voir que la réponse timide et embarrassée, et pour le moins *ambiguë*, d'un Shakespeare foncièrement colonialiste – et, dès lors, digne d'être voué aux gémonies. *O tempora…* !

Shakespeare sexiste ? : *La Mégère apprivoisée*, etc…

Il serait facile de trouver, dans la riche galerie de portraits que présente le théâtre de Shakespeare, des personnages féminins critiquables, voire détestables – d'un point de vue « machiste ». Katharina, par exemple, dans *La Mégère apprivoisée*, apparaît d'emblée comme une jeune femme contestataire, en révolte contre sa condition de femme – ce que certains mouvements féministes d'aujourd'hui ne sauraient qu'approuver – et elle s'en prend avec vigueur à Petrucchio dont elle conteste ouvertement les prétentions à affirmer son autorité sur elle – et dont on soupçonne qu'il y a sans doute dans son comportement quelque chose qui serait pris de nos jours pour du harcèlement sexuel : « Je ne veux pas de vous pour coq ! Votre cri est celui d'un chapon ! » (II.1.225). Mais la célèbre tirade qu'elle prononce à l'acte V semble contredire ses propos virulents des premières scènes, quand elle proclame : « Ton mari est ton seigneur, ta vie, ton gardien, / Ton chef, ton souverain, celui qui prend soin de toi » (V.2.146.147) ; ou encore : « Le respect qu'un sujet doit à son prince, oui, / Ce respect même, une femme le doit à son époux ! » (V.2.155-156). Surprenante volte-face… à moins qu'il ne s'agisse, dans cette « guerre des sexes », d'une ultime « ruse de guerre », permettant au plus faible de s'opposer habilement et intelligemment au plus fort ? Quoi qu'il en soit,

que Katharina soit considérée comme une « mégère » ou, au contraire, comme une « femme soumise », Shakespeare sera très certainement taxé d'avoir adopté un parti pris antiféministe. Antiféministe aussi, estimeront certain(e)s, cette façon qu'a Shakespeare de présenter la reine Gertrude, dans *Hamlet*, comme une femme lascive, esclave de ses sens, incapable de demeurer fidèle au souvenir de son défunt mari au point de se remarier en toute hâte – comme le lui reproche âprement son fils Hamlet : « Ah ! criminelle hâte / De courir en droiture à des draps incestueux ! » (I.2.166-167). Le Spectre lui-même avait rappelé : « Oui, cette bête incestueuse, adultère [Claudius] / […] a gagné / À sa lubricité honteuse les désirs / De ma reine qui affectait tant de vertu » (I.5.42-46). Et ne parlons pas des termes violents dans lesquels Hamlet s'adresse à Ophélie dans la célèbre « scène du couvent » (III.1.90-156), ni de sa diatribe contre la frivolité féminine : « Dieu vous a donné un visage et vous vous en fabriquez un autre ; vous vous trémoussez, vous marchez l'amble […] et vous mettez au compte de l'ignorance votre impudicité » (III.1.148-152). À quoi pourrait s'ajouter aussi le portrait de Lady Macbeth, décrite comme une femme insensible, prête à renoncer à sa féminité pour parvenir à donner corps à ses projets ambitieux : « […] Enlevez-moi mon sexe / Et, du crâne à l'orteil, remplissez-moi, faites-moi déborder / De la plus atroce cruauté ! » (I.5.40-42). On pourrait ajouter Volumnia, dans *Coriolan*, ou quelques autres encore…

De telles représentations de la figure féminine suffisent-elles à faire de Shakespeare un antiféministe invétéré ? Ce serait faire bon marché des personnages féminins dépeints surtout dans tant de comédies ou de drames romanesques où les femmes apparaissent dotées de vertus admirables et de charmes incomparables – qu'il s'agisse de Luciana dans *La Comédie des erreurs*, de Mariana dans *Mesure pour mesure*, de Héro dans *Beaucoup de bruit pour rien*, d'Imogène dans *Cymbeline*, d'Hermione dans *Le Conte d'hiver*, de Rosalinde dans *Comme il vous plaira*, de Viola ou d'Olivia dans *La Nuit des Rois*, ou de tant d'autres.

Chacun et chacune, c'est bien connu, a son Shakespeare

Car c'est le propre de ce créateur de génie que d'avoir su proposer, non pas un type unique de personnage, mais suffisamment de variantes, de perspectives et de points de vue pour satisfaire tout le monde et donner à voir les multiples facettes de la nature humaine. C'est, en définitive, dans la générosité de son approche des choses de ce monde que réside la grande et essentielle complexité de Shakespeare. Au lieu de quoi, bouffis de leurs certitudes inébranlables, certains déconstructeurs à courte vue voudraient réduire Shakespeare à un « affreux réactionnaire », aveugle à ces réalités qu'ils semblent eux-mêmes découvrir aujourd'hui avec horreur, et lui font grief de n'avoir pas, en son temps, éprouvé les mêmes haut-le-cœur. Quand l'arrogance cessera-t-elle de prétendre exercer son pouvoir imbécile ?

Maurice ABITEBOUL
Avignon Université

LA REPRÉSENTATION ENTRE PRÉSENCE ET ABSENCE. QU'EST-CE QU'UNE REPRÉSENTATION RÉUSSIE ?

Comprendre ce qu'est une représentation réussie suppose évidemment que l'on soit capable de se doter d'une définition de la représentation elle-même. La question de l'existence d'une représentation réussie semble donc indissociable de celle de l'essence de la représentation. Or cette dernière est sans aucun doute multiple, qu'on la considère eu égard à l'extension du concept ou bien encore en recherchant la compréhension de ce dernier. On peut en effet envisager la représentation en un sens gnoséologique, ou bien encore esthétique, et même politique. La représentation fait référence, au sens étymologique de « *repraesentatio* », à l'action de « mettre sous les yeux », au « portrait », à « l'image », qui « *re-présentent* ». Mais suivant que l'on s'intéresse au rapport entre l'image et le sujet ou bien à celui existant entre l'image (*présente*) et l'objet (*absent*), on aura soit la « *Vorstellung* », soit la « *Darstellung* », pour reprendre le vocabulaire allemand. On pourra même trouver un troisième sens, celui de la « *Repräsentation* », qui désigne une représentation à proprement parler représentative, au sens de substitution (de quelque chose de *présent* à quelque chose d'*absent*) ou de délégation. Si bien que la représentation peut faire référence aussi bien aux idées représentatives des choses, aux théories représentatives des lois expérimentales, à la critique des sensations ou encore à l'idée d'un dépassement de l'idéalisme et du réalisme (sens gnoséologique de la représentation), à l'idée de traduction, de trahison, ou bien d'intermédiaire entre le sensible et l'intelligible (sens esthétique de la représentation), à l'idée d'une démocratie idéale, ou au contraire à l'impossibilité de la représentation véritablement démocratique, voire même à celle de l'auto-représentation (sens politique de la représentation).

D'où la contradiction, si l'on considère la valeur d'une représentation réussie (celle-ci désignant une réalité) et en même temps la critique d'une représentation insuffisante, qui manque son but (la représentation réussie relevant alors plutôt du rêve ou du mythe). Il y a en effet un présupposé dans la question posée, qui est d'affirmer qu'une représentation réussie est possible, ce qui n'est pas évident.

Le paradoxe serait alors qu'une représentation réussie ne soit pas parfaite, idéale (comme une copie conforme du réel), mais qu'elle désigne seulement une représentation qui fonctionne, qui joue son rôle (de médiation entre le sensible et l'intelligible).

Faut-il donc absolument rechercher une représentation réussie, idéale, parfaite (la représentation comme moyen de connaître, comme imitation, ou bien encore comme délégation), ou bien est-on réduit à toujours critiquer la représentation, la représentation réussie n'étant qu'un mythe (*la représentation comme corruption de la présence*, comme trahison, ou bien comme menant à des paradoxes), ou bien encore ne vaut-il pas mieux chercher le véritable sens de la représentation (la re-

présentation comme dépassement de l'idéalisme et du réalisme, *la représentation productive ou comme présentification*, voire, en fait, comme expression de l'irreprésentable) ? La représentation, qu'elle prenne un sens gnoséologique, esthétique ou politique, peut-elle réellement être réussie, ou bien n'est-ce qu'un rêve impossible ?

La valeur de la représentation, c'est de constituer une présence double, faisant ainsi d'une représentation réussie une réalité. La représentation peut alors d'abord apparaître comme un moyen de connaître non ressemblant. La représentation est alors décalée, car elle n'a pas besoin d'être ressemblante pour être réussie. Ainsi, chez Descartes, les idées sont représentatives des choses. Au début de la troisième des *Méditations métaphysiques* (« De Dieu, qu'il existe »), Descartes ayant posé au préalable que le sujet est certain de son existence, pose la question de savoir si la Terre existe, si mon corps existe. Et il constate que « les idées de ces choses-là *se présentaient* à mon esprit (c'est nous qui soulignons) ». Le problème étant de savoir si des Êtres extérieurs sont la source de mes représentations ou bien si je suis moi-même la source de mes idées, qu'elles m'apparaissent innées (idée d'un triangle), factices (idée de chimère), ou adventices (idée de n'importe quel objet). Or il ne faut pas confondre la réalité matérielle de l'idée (une idée est d'étoffe mentale, comme une table est en bois ou un tableau en marbre), la réalité objective de l'idée (son contenu représentatif) et la réalité formelle de l'idée (le réel auquel elle renvoie : par exemple l'idée d'une sirène – femme avec queue de poisson – a une réalité objective sans avoir de réalité formelle). Mais existe-t-il une réalité objective qui puisse me contraindre à poser une existence authentique indépendante (une réalité formelle), ou bien le monde n'est-il que ma représentation ? Seule l'idée de Dieu le permet car son contenu représentatif implique sa réalité formelle. Sinon, comment pourrais-je, moi qui suis une substance (finie) avoir l'idée d'infini, si ce n'est parce qu'une substance réellement infinie l'a placée dans mon esprit ? On le voit, avec Descartes une représentation réussie existe véritablement : elle consiste en ceci que les idées représentent les choses, sans pour autant avoir besoin d'être identiques en tous points. La représentation permet de connaître la réalité sans être la réalité elle-même.

C'est pourquoi une représentation réussie se marque d'abord par son utilité. Ainsi Duhem explique-t-il, dans sa *Théorie physique*, qu'une théorie n'a pas pour but d'expliquer la réalité mais de représenter et de classifier les lois expérimentales. La querelle des qualités occultes (cf. première partie, Livre I, § 4) a fait se succéder l'école péripatéticienne, l'école atomiste, l'école newtonienne et l'école cartésienne pour tenter d'expliquer la réalité sur des fondements métaphysiques, alors que le but d'une théorie n'est que de « sauver les phénomènes », les apparences, comme le montre Duhem dans *ΣΩΖΕΙΝ ΤΑ ΦΑΙΝΟΜΕΝΑ* : ainsi Grégoire XIII acceptait les découvertes de Coprenic pour leur utilité dans le cadre de la réforme du calendrier, tout en restant persuadé, à l'instar d'un Mélanchton, de la supériorité du géocentrisme de Ptolémée sur l'héliocentrisme. Autant dire qu'on peut avoir une représentation réussie du monde, même si elle est fausse : une théo-

rie peut être utile tout en étant fausse. Mais peut-on vraiment parler de vérité ou de fausseté en la matière ? Comme l'explique Duhem (*La théorie physique*, deuxième partie, Chapitre V : « Les lois physiques »), une théorie n'est ni vraie ni fausse, car les lois qu'elle représente sont symboliques. Or un symbole n'est ni vrai ni faux ; il est seulement plus ou moins bien adapté pour signifier la réalité qu'il est chargé de représenter. Les théories scientifiques ne visent donc pas une vérité absolue ou universelle. Ainsi, dans son analyse de la statique antique et de la statique médiévale, Duhem montre comment les erreurs contenues dans l'ouvrage *Problèmes mécaniques* de l'école aristotélicienne ont été résolues par Jordanus de Nemore à l'époque médiévale. De même, Buridan a amélioré l'ancienne théorie de l'antipéristase (Platon) et celle de la propagation (Aristote) par une nouvelle théorie (celle de l'*impetus*). C'est clair, une représentation réussie est une représentation utile, même si elle repose nécessairement sur des erreurs.

Pourtant, si l'on considère à présent le sens esthétique (et non plus gnoséologique) de la représentation, on peut se demander si une représentation réussie ne doit pas, au contraire, être ressemblante. La représentation n'a-t-elle pas pour but d'imiter, de figurer la réalité ? C'est le sens qu'Aristote donne à la *mimesis*, qui se doit d'être ressemblante. La représentation réussie est alors une véritable copie du réel, une sorte de traduction. Dans sa *Poétique* (Livre IV), Aristote explique que l'imitation est, dès leur enfance, une tendance naturelle aux hommes, dans la mesure où ils prennent plaisir aux représentations : « Nous prenons plaisir à contempler les images les plus exactes de choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, comme les formes d'animaux les plus méprisés et des cadavres ». C'est dire que ce qui compte pour qu'une représentation soit réussie, c'est « le fini dans l 'exécution ». L'art est un effet d'imitation ou, si l'on préfère, l'imitation est la cause de l'art. Ainsi les âmes nobles imiteront le beau et les âmes vulgaires imiteront le laid. Une représentation réussie est alors celle qui ressemblera le plus à la réalité qu'elle imite.

Mais le critère de la ressemblance n'est pas le seul pour déterminer une représentation réussie. Si l'on considère à présent le sens politique de la représentation, on trouve alors un autre sens de la représentation, pensée cette fois-ci en fonction du critère de la substitution ou de la délégation. Ainsi Rousseau a-t-il rêvé d'une représentation politique aboutie. Le rêve d'une démocratie parfaitement représentative s'est pourtant bien vite avéré impossible : « Il n'a jamais existé de démocratie véritable, et il n'en existera jamais » (*Du contrat social*, Livre III, Chapitre IV). Rousseau déclarera même que « le meilleur des gouvernements est l'aristocratique ; la pire des souverainetés est l'aristocratique » (*Lettres écrites sur la montagne*, Lettre 6). Pourtant Sparte jadis, Rome et Genève ont réalisé le rêve de Rousseau mais, à son époque, Venise est une aristocratie, la Corse offrirait un champ idéal pour la démocratie du fait de son petit territoire (cf. *Projet de constitution pour la Corse*) alors que la Pologne possède un territoire trop étendu : elle devra donc, comme l'explique Rousseau dans ses *Considérations sur le gouverne-*

ment de Pologne, envoyer des Nonces à la Diète pour être les porte-paroles du peuple. Les Nonces ne sont pas de véritables représentants, ils ne peuvent qu'être des commissaires et jouer leur rôle de porte-parole qui accomplit sa mission : « Je dis donc que la souveraineté, n'étant que l'exercice de la volonté générale, ne peut jamais s'aliéner, et que le souverain, qui est un être collectif, ne peut être représenté que par lui-même. Le pouvoir peut bien se transmettre, mais non pas la volonté » (*Du contrat social*, II, 1). On voit qu'une représentation réussie suppose une délégation parfaite, mais les députés ne sont pas réellement des représentants de la volonté générale. « Une démocratie véritable conviendrait à un peuple de Dieux, mais un tel gouvernement ne convient point aux hommes » (*Du contrat social*, III, 4). Une représentation réussie est une représentation idéale, mais aussi une représentation réussie semble bien illusoire.

C'est pour cette raison qu'il semble nécessaire de déconstruire le mythe d'une représentation réussie. Cette dernière n'est qu'un rêve. D'où la critique de la représentation, qui parcourt aussi bien le terrain de la connaissance, que celui de l'art ou de la politique, et qui consiste à dénoncer l'irréalisme de la représentation.

Si l'on se penche à présent sur le Rousseau de l'*Émile*, on verra à quel point sa critique d'une représentation politique réussie, déjà annoncée précédemment, repose en fait sur des soubassements gnoséologiques. Ainsi Rousseau dénonce et critique *la représentation comme corruption de la présence*, comme dénaturation. Car la vérité est dans les choses et non dans leur représentation. Au livre II de l'*Émile*, il place ainsi l'étude des langues au nombre des « inutilités de l'éducation » en montrant qu'il existe des enfants prodiges qui utilisent cinq ou six dictionnaires mais qui ne savent parler que l'allemand. « Sans l'idée des choses représentées, les signes représentants ne sont rien ». On croit ainsi enseigner la découverte de la Terre alors qu'on n'apprend qu'à connaître des cartes. Et un enfant de dix ans, après deux ans de « sphère ou de cosmographie », ne sait toujours pas se rendre de Paris à Saint-Denis. D'où la critique de la représentation que propose Rousseau au livre III en affirmant que « l'enfant qui lit ne pense pas ». La représentation ne vaut pas la réalité. « Pourquoi toutes ces représentations ? Que ne commencez-vous par lui montrer l'objet même ? ». La première vérité, affirmera le livre IV (Profession de foi du vicaire savoyard), c'est que « je sens et j'existe ». Il n'est jamais faux que je sente ce que je sens. « La vérité est dans les sensations » car « la vérité est dans les choses, non dans l'esprit qui les juge ». C'est clair, la représentation est pour Rousseau synonyme de dénaturation de la réalité. Une représentation réussie est toujours un mythe, car elle échoue toujours, comme nous le verrons aussi plus loin dans le domaine politique.

Si la représentation échoue nécessairement, c'est qu'elle consiste en une sorte de trahison de l'essence, comme cela apparaît dans la conception platonicienne de la *mimesis*, qui n'a plus rien à voir avec celle d'Aristote. La « représentation de la réalité », pour reprendre l'expression d'Erich Auerbach dans *Mimesis*, est alors forcément mensongère, car elle se résume à une copie de copie. Platon, on le

sait, préférait l'art égyptien, qui tente de cartographier plutôt que de photographier, en évitant de déformer les proportions pour les bienfaits de la perspective. Ainsi on n'hésitera pas à représenter des arbres de profil et une pièce d'eau vue du ciel sur la même représentation picturale. Comme le dit Platon dans *Le Sophiste*, l'art de la simulation est préférable à l'art de l'apparence illusoire, car le premier constitue une bonne copie, pas le second. Ce qui permet de distinguer une bonne et une mauvaise *mimesis*, c'est, comme le montre Platon au livre X de la *République*, la différence entre une copie de l'idée (ainsi le lit du menuisier copie le lit de la nature divine) et une copie de la réalité (le lit du peintre copie le lit du menuisier). La seconde *mimesis* revient à une copie de copie, donc à une représentation dégradée, qui échoue à dire l'essence. C'est aussi pourquoi Platon chasse, au livre III de la *République*, les poètes de la Cité : ces derniers induisent de mauvaises pensées chez le spectateur en représentant de mauvaises actions, et le mécanisme de l'empathie tend à supprimer le filtre de la raison. De la même manière, on trouve des modes musicaux qui amollissent l'âme (mode lydien et ionien) et d'autres qui l'exaltent et créent en elle de l'enthousiasme (mode dorien et phrygien). Seul le philosophe sait se situer sur le bon « théâtre » : non pas le théâtre de l'illusion (le dramaturge copiant la réalité) mais celui du monde, de la Cité et de la réalité (copiant la vérité). La bonne *mimesis* est copie de l'Idée, et non copie de la réalité, c'est-à-dire copie de copie. On voit que, dans le domaine artistique aussi, une représentation réussie peut encore être considérée comme un rêve.

Cette critique de la représentation se retrouve aussi dans le domaine politique où la représentation peut facilement mener à des paradoxes. C'est ce qui apparaît par exemple dans l'ouvrage de Condorcet *Essai sur l'application de l'analyse à la probabilité des choix rendus à la pluralité des voix*, qui présente le fameux paradoxe du vote et de la représentativité politique. Normalement, dans une démocratie, on doit élire à la majorité, et pourtant l'élection peut ne pas représenter la volonté de la majorité. Si, par exemple, on imagine une élection à un seul tour proportionnel, un candidat libéral obtenant 29 % des votes, un second candidat libéral 29 % aussi, un candidat modéré 12 % et un candidat conservateur 30 %, on s'aperçoit que c'est le conservateur qui sera élu alors que 70 % des votes se sont portés contre lui. D'où l'idée de créer un second tour majoritaire. Imaginons que le libéral ait obtenu 45 % au premier tour, le modéré 13 % et le conservateur 42 % ; si par ailleurs les libéraux préfèrent le modéré au conservateur, si 11 % des modérés préfèrent le libéral et 2 % le conservateur, si enfin les conservateurs préfèrent le modéré au libéral, alors c'est le libéral qui l'emportera au second tour avec 56 % alors qu'une majorité était contre lui au premier. De même si le modéré s'était retrouvé au second tour face au libéral, il l'aurait emporté avec 55 %, et s'il s'était retrouvé face au conservateur, il l'aurait emporté avec 58 %. Ce paradoxe politique du vote repose sur un paradoxe mathématique, qui est celui de la transitivité d'une relation. Si la relation entre X et Y est du même type que celle entre Y et Z, alors il y a relation entre X et Z. Sauf que par exemple l'amour n'est pas une relation transitive : si X aime Y et Y aime Z, cela ne veut pas dire que X aine Z. Dans notre cas,

la transitivité des préférences individuelles n'implique pas celle des groupes d'électeurs. Qu'une majorité préfère X à Y et qu'une majorité préfère Y à Z n'implique pas que cette majorité préfère X à Z. C'est pourquoi, dans une société, le gouvernement peut bien dépenser plus d'argent dans l'armement alors que les citoyens préféreraient le dépenser dans l'éducation. Il y a une différence qualitative entre individu et société. Et la volonté générale n'est pas toujours bien représentée dans une démocratie.

C'est ce qui fait dire à Rousseau que la représentation politique est toujours un échec en démocratie, car si le souverain commet le dépôt du gouvernement entre les mains de tous (tous sont magistrats), alors le principe même d'un gouvernement s'annule, et s'il le commet entre les mains de la plus grande partie (la majorité dirigeant la minorité), alors le gouvernement perd sons sens. Telle est l'algèbre du vote : ce dernier exhibe la volonté générale non comme somme arithmétique des volontés particulières (ce qui correspondrait à la volonté de tous, c'est-à-dire à la somme des valeurs absolues) ; mais bien comme somme algébrique dans laquelle les plus et les moins se détruisent. Les différences entre volontés particulières s'annulent et la volonté générale, comme dans un polygone de forces, est une résultante. L'intérêt commun est révélé dans la chute des différences entre intérêts particuliers. D'où l'impossibilité de la représentation : « La volonté générale ne peut être représentée pour la même raison qu'elle ne peut être aliénée : la volonté ne se représente pas, elle est la même ou elle est autre, il n'y a point de milieu » (*Du contrat social*, III, 15). C'est pourquoi le pis-aller du vote majoritaire ne vaut pas une réelle unanimité, comme celle du contrat social. Il peut bien y avoir des opposants au contrat, mais leur opposition n'invalide pas le contrat : ils sont comme « des étrangers parmi les citoyens ». Ils doivent quitter le territoire, car habiter le territoire, c'est se soumettre à la souveraineté. On le voit, une représentation parfaite, totale, idéale, est impossible : ce n'est qu'un rêve, voire un mythe.

Le paradoxe ne serait-il pas alors qu'une représentation réussie n'est pas une représentation parfaite ? Il faut alors penser le véritable sens de la représentation comme un au-delà de la représentation classique. Une représentation réussie est alors simplement une représentation qui fonctionne, joue son rôle de médiation et d'intermédiaire sans prétendre à être parfaite.

C'est ainsi que, dans le domaine gnoséologique, la représentation apparaît comme dépassement de l'idéalisme et du réalisme, comme c'est par exemple le cas chez Berkeley. Ainsi dans ses *Trois dialogues entre Hylas et Philonous*, Berkeley pose la question de savoir qui est le plus sceptique, entre Philonous qui nie l'existence de la matière et Hylas qui pose une matière indéfinissable (le dialogue). Philonous se défend d'être le plus sceptique dans la mesure où il ne nie pas l'existence de la réalité puisqu'il affirme la réalité des représentations. « Être, c'est être perçu et percevoir ». Il va même ensuite jusqu'à se faire plusieurs objections pour mieux fonder sa conception (3^{e} dialogue) : objection concernant la notion de substance (en quoi une substance immatérielle est-elle plus compréhensible qu'une substance matérielle ?), celle de la perception (exister, est-ce être perçu effective-

ment ou bien être capable d'être perçu ?), celle de la science naturelle (qui repose sur le préjugé métaphysique de l'existence d'une réalité extérieure), enfin celle de Dieu (Dieu peut-il être aussi parfait que le Dieu chrétien alors qu'il permet les mauvaises actions ?). Il ressort que le véritable sens de la représentation se situe dans un entre-deux du subjectif et de l'objectif. Ainsi la part de subjectivité est évidente dans la représentation : c'est ce qui fait que, lorsque j'ai la jaunisse, je vois tout en jaune alors que la réalité n'est pas telle, qu'un prisme pourra me faire apparaître la couleur blanche comme si elle était d'un bleu ou d'un rouge profonds. Comme l'explique Berkeley dans son *Introduction manuscrite aux Principes*, les mots représentent les idées qui, elles-mêmes, représentent les choses. Quand je dis « Mélampus est un animal », je ne formule pas une idée générale, mais je me rapporte uniquement à une seule réalité « objective », celle d'un chien dont le nom n'est pas différent de l'idée qu'il véhicule. Il y a bien des critères objectifs pour penser la représentation. Dans son *Essai sur une nouvelle théorie de la vision*, par exemple, Berkeley parle d'un château sur une colline et explique qu'il faut un signe extérieur pour saisir la distance qui m'en sépare. La distance en elle-même n'est rien d'autre que l'extrémité d'une ligne qui va du château à mon oeil, c'est-à-dire en fait un point. Et il en va de même pour tout objet. Ce qui me permet de saisir la distance, c'est, par exemple, le fait que le château devient plus petit quand je m'en éloigne et plus grand quand je m'en rapproche. Je ne peux donc percevoir la distance en elle-même mais seulement grâce à un signe extérieur (petitesse ou grandeur). Dans la première partie des *Principes de la connaissance humaine*, Berkeley explique ainsi qu'un carré tangible ressemble plus à un carré visible qu'un cercle visible car ce n'est pas la présence du même mot (« carré ») qui fait le rapprochement, mais la présence de mêmes caractéristiques « objectives ». Pourtant, si j'imagine des arbres dans un jardin et des livres dans un placard, alors même que je ne perçois ni les uns ni les autres, c'est bien parce que je fais l'hypothèse d'un esprit, même si ce n'est pas le mien, qui puisse les percevoir, et même s'il ne s'agit de l'esprit d'aucun être humain, il faut bien que j'imagine un « Être omnipotent éternel » en qui ces choses sont représentées. Pour que je puisse me représenter une chose sans qu'elle existe vraiment, il faudrait que je conçoive cette chose comme non conçue, ce qui est contradictoire et donc impossible. Le sens véritable de la représentation, c'est donc de créer un intermédiaire entre le subjectif et l'objectif. La représentation n'est pas un mythe, elle est bien réelle, et a même toute la réalité que l'on peut accorder aux représentations.

C'est sans doute pourquoi Schopenhauer déclare que Berkeley a « rendu un immortel service à la philosophie » : c'est parce qu'il a permis de dépasser le scepticisme dont découlaient les considérations de Descartes. Comme il l'affirme au début de son ouvrage *Le Monde comme volonté et comme représentation* (1ère partie, § 1) : « Le monde est ma représentation ». Autant dire que je ne perçois pas le Soleil et la Terre, mais l'œil qui le voit et le corps qui la touche. Le monde n'est objet que pour un sujet. Alors que le réalisme (affirmant que le sujet est l'effet de l'objet) et l'idéalisme (affirmant que l'objet est l'effet du sujet) mènent au dogmatisme, c'est le scepticisme qui ressort victorieux. Le réalisme peut prendre plu-

sieurs formes en fonction de la quadruple racine du principe de raison suffisante : soit une théorie de la matière (Thalès, Démocrite, Épicure, Giordano Bruno, les matérialistes français), soit une théorie de la substance (Spinoza et les Éléates), soit une théorie du nombre et du temps (Pythagore et la philosophie chinoise du Yi-King), soit enfin une théorie de l'acte libre motivé (les Scolastiques). Quant à l'idéalisme, il n'a qu'un représentant principal : Fichte et sa théorie du Moi (1ère partie, § 5). C'est pourquoi Schopenhauer finit le § 7 de cette première partie en affirmant que la représentation constitue une médiation entre le sujet et l'objet. Tel est le véritable sens de la représentation.

Mais la représentation ne se réduit pas à ce rôle d'intermédiaire. Elle peut, tout en continuant de créer une médiation entre le sensible et l'intelligible, être appréhendée comme étant essentiellement productive, voire même « *présentifiante* ».

La représentation peut alors être réussie dans le cadre d'une dimension signifiante, par exemple, comme c'est le cas chez Peirce qui, dans ses *Écrits sur le signe*, pense la représentation comme sémiose. Chez Peirce, on trouve l'idée d'une triade sémiotique constituée du *representamen* (ce qui représente, le signe), de l'objet (ce qui est représenté, qu'il s'agisse de l'objet dynamique – le pot de peinture tel qu'il est – ou de l'objet immédiat – la couleur rouge du pot de peinture tel qu'il est représenté), et enfin de l'interprétant (par exemple une définition du dictionnaire qui renvoie à plusieurs mots renvoyant eux-mêmes à d'autres définitions). Et ces trois éléments sont eux-mêmes articulés de façon trichotomique : le *representamen* avec la trichotomie qualisigne (par exemple, l'intonation d'un mot ou la forme des lettres) / sinsigne (occurrence véritable, réelle) / légisigne (par exemple, l'article « le ») ; l'objet avec la trichotomie icône (un portrait ressemblant) / indice (le symptôme d'une maladie) / symbole (par exemple, un mot de passe) ; enfin l'interprétant avec la trichotomie rhème (un portrait avec indication de la personne représentée) / dicisigne (un portrait sans aucune indication du nom) / argument (induction, déduction ou abduction). On voit que la représentation est réussie car elle fonctionne comme processus sémiotique productif d'une signification.

Ce caractère productif de la représentation réussie, on en trouve sans doute les origines chez Kant, qui décrit la représentation à travers le mécanisme du schématisme transcendantal. Ce dernier réalise non plus la synthèse de l'appréhension dans l'intuition, mais celle de la représentation dans l'imagination, qui n'a rien à voir non plus avec celle de la recognition dans le concept. La représentation suppose des schèmes (ainsi le schème de la quantité est le nombre, celui de la causalité est la succession, celui de la communauté est la simultanéité, celui de la réalité est la sensation, celui de la substance est la permanence). Kant est d'accord avec le réalisme psychologique pour lequel toutes les représentations sont toujours particulières, mais le problème est de comprendre comment une conscience particulière, contingente, temporelle, peut se représenter des concepts universels, nécessaires et intemporels. La réponse est dans les schèmes qui ne sont pas des idées générales (comme celle du triangle), mais des méthodes de construction des objets (comment

puis-je, ainsi, à partir d'un crayon et d'un compas, tracer l'image d'un triangle sur une feuille de papier ou un tableau ?). La représentation n'est pas contemplation, *théoria*, mais activité de la pensée, *praxis*. Elle consiste à passer par des concepts (*Begriff* : « saisir ensemble ») et non plus des idées. Penser, c'est juger, relier des représentations. Comme le montrera l'épistémologie contemporaine, « rien n'est donné, tout est construit » (Bachelard). La représentation est productive car elle est construction. Toute perception sensible débouche sur un concept abstrait car « ce que je n'ai pas dessiné, je ne l'ai pas vu » (Goethe). D'où l'importance du schématisme kantien dans la critique de la métaphysique et de la théologie dite « rationnelle » : impossible de se représenter les concepts abstraits, les Idées (Dieu, le Monde, l'Âme, la Liberté) car ces derniers ne sont pas légitimement schématisables (bien qu'ils doivent quand même l'être pour que je puisse me les représenter, m'en faire une idée). Je peux juste esquisser une image de ces idées, mais à ces idées (Idées) ne correspond aucune réalité sensible, phénoménale. Malgré ces limites, on voit que le schématisme remplit sa fonction représentative de façon tout à fait réussie.

Bien plus, la représentation réussit paradoxalement lorsqu'elle avoue ses propres limites et s'auto-destitue en quelque sorte. C'est ce que montre la phénoménologie, qui permet de penser *la représentation comme présentification*. Ainsi Lévinas déclare-t-il dans *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger* (« La ruine de la représentation ») que le sens véritable de la représentation est d'abolir la limite entre la pensée et l'être : « L'être n'est plus dans la pensée ou hors de la pensée, mais c'est la pensée qui sort d'elle-même et s'éclate vers les choses ». Autant dire que le flux transcendantal des vécus constitue un enchaînement unitaire des *présentations* (*Gegenwärtigungen*) et des représentations (*Vergegenwärtigungen*). Il n'y a plus que des intentionnalités (*apprésentations*, rétentions et protentions), qui ne sont plus ni *présentations*, ni représentations, mais « *déprésentations* ». Comme le note Eugen Fink dans *De la phénoménologie* : « Toute représentation n'existe que sur un fonds de *dé-présentation* ». Ainsi la perception destitue-t-elle la représentation chez Merleau-Ponty, tandis que la signification détruit toute forme de représentation chez Husserl. C'est que la perception est *présentification*, de même que la signification est productrice. *La représentation réussie est celle qui dé-présente, qui présentifie plus qu'elle ne représente*, qui produit plus qu'elle ne reproduit.

À la limite, il semble possible de penser un au-delà de la représentation. La représentation peut alors se penser comme une sorte d'expression de l'irreprésentable, comme c'est par exemple le cas dans la philosophie anarchiste. Ainsi Bakounine, dans sa quatrième des *Lettres sur le patriotisme*, adressée aux compagnons de l'Association internationale des travailleurs de la Chaux de Fonds et du Locles (parue dans *Le Progrès* en 1869), expose sa vision politique qui déconstruit totalement le prestige de l'État pour laisser la place à la singularité de l'individu. L'État, tel que le conçoivent les « métaphysiciens et docteurs en droit », n'est rien d'autre que le sacrifice des intérêts particuliers. Impossible pour lui de

représenter le peuple, et encore moins les individus qui le composent. L'État cache des « réalités très communes et très sales », sous prétexte de vouloir réaliser le bien collectif, le bien commun, la « prospérité du grand ensemble ». Il ne parvient pas à laisser respirer l'individu en le laissant devenir « plus fécond, plus puissant et plus libre ». La représentation politique sacrifie la singularité individuelle sur l'autel d'une théologie politique qui préfère l'État à l'individu. Face à cette faillite de la représentation politique, ce que préconise en fait un anarchiste comme Bakounine, c'est l'idée d'une auto-représentation de l'individu plus que celle d'une représentation du peuple par des députés. Le sens profond de l'anarchisme, c'est de revendiquer la possibilité d'une représentation de l'individu par lui-même, c'est-à-dire une représentation de l'irreprésentable ou, si l'on veut, une autodestruction de la représentation par une sorte d'auto-représentation.

Finalement, on ne peut pas se contenter de rechercher, comme nous l'avons vu, une représentation réussie, idéale ou parfaite, ni non plus toujours critiquer la représentation sous prétexte qu'elle serait un rêve, ou un mythe. Il vaut mieux chercher le véritable sens de la représentation qui est de ne réussir en fait que là où on ne l'attend pas. Elle n'est ni simplement *Vorstellung*, ni non plus *Darstellung*, mais dépassement de l'idéalisme et du réalisme. Elle n'est ni simplement traduction, ni non plus trahison, mais médiation entre le sensible et l'intelligible. Elle n'est ni simplement reproductive, ni non plus seulement représentative, mais plutôt production et *présentification*. Enfin elle n'est ni simplement substitution, délégation, ni non plus prisonnière de ses paradoxes, mais elle ne prend son sens véritable que dans un au-delà d'elle-même : l'auto-représentation comme représentation de l'irreprésentable. Tel est sans doute le sens profond de la représentation réussie, tant dans le domaine gnoséologique qu'esthétique ou politique : non pas représenter la réalité, mais *se présenter elle-même*, car la représentation est toujours décalée par rapport à la réalité qu'elle est censée reproduire à l'identique. *Une représentation réussie est une représentation qui parvient à dépasser l'effet de répétition pour se présenter elle-même*.

Olivier ABITEBOUL
Centre de Recherche
« Littérature et Poétique comparées » (EA 3931)
de l'Université Paris Nanterre, Nice

ATELIER D'ÉCRITURE

LE CARNET DE L'ABSENCE

l'Absence peuple nos villes, nos rues, Elle épaissit nos murs
(quand ils sont transparents, on leur impose des rideaux)

l'Absence a édifié des maisons, des prisons, de fières devantures
tous les pignons sur rue, ça croule sous Son poids !
étalages pesants flottant dans le courant qui les emporte

l'Absence tisse des liens fragiles puissants
frappe à la porte et preste disparaît
Elle jette Ses cailloux de cristal et Ses pierres de lune
à nos frêles fenêtres, tremble à nos seuils avec le vent qui passe
dérange nos jardins, se glisse sous la table, se cache entre deux chaises

l'Absence jaunit toutes les feuilles tombées de l'Arbre
blanchit toutes les vertes en braise blanche
qui aveugle les yeux mais où la langue se dore

ce vieil or du Silence qui se patine danse...

l'Absence vide la voix des échos qui persistent
blanchit la voix à l'argenterie de l'étoile
pâlit l'air du temps, écrit tout blanc sur noir
histoire sans fin sans début, désert tout blanc
mains agiles planantes qui traversent

Elle chante la nuit au bord de l'horizon
Elle peuple la nuit tous les ruisseaux de la terre…

ceci sera le carnet de l'Absence

essence d'une langue qui ne sait plus parler
un feu de soi, lumière sur les gestes de l'ombre
quête de l'ombre de l'Absence, à l'ombre de l'Absence

c'est le carnet de l'Absence

caresse d'un vieil air, d'une chanson ancienne
feuilles mortes reverdies au couchant
rajeunies qui contiennent la nuit
dans le grain de leurs traits

il a déjà été
le carnet de l'Absence

nuit blanche, soleil noir, lune multicolore

vagues déferlantes
horizons déroulés, un à un déroulés
pour le pas hésitant d'indécise mémoire
(l'oubli est impatient...)

l'Arbre, le feuillage, les oiseaux, congédiés ?...
parfum interdit, entêtant...
devenir nu et se vêtir de ciel
chanter la poignance de l'Absence

main au ciel semant de bonnes graines
dans la poudre des chemins
vies renaissantes, hautes en couleurs inconnues...

pages perdues retrouvées, autre lumière que celle du jour
pages cousues d'un fil d'or par deux mains
deux ailes blanches, éventail des nuits de feu
soufflet de ce qui couve
(la mémoire s'oubliait...)

chant des années et des siècles
hors-temps qui peuple tous les sens
au monde mais en silence
le miroir s'est brisé, je dors
bien éveillé sur ses éclats, nuit et jour
je vois l'éclat du ciel et des étoiles
dans chaque petit fragment

le corps, concert de voix inconnues
caisse de résonances

à la traîne du vent des Mystères
le grand jour est menteur

le sang s'est épaissi
les rangs se sont rompus

tout retombe en poussière

le carnet de l'Absence dans la nuit noire, le jour gris
au-delà des couleurs
qui riment avec douleur...

le carnet de l'Absence, flamme blanche
d'une langue qui ne sait plus parler
et qui parle Silence...

Silence, la langue de vieux Sages
les Anciens ciel-à-ciel toujours
jeunes qui sèment en abondance,
dans les jardins du vent et sur les territoires
d'un monde finissant, le grain patient de moissons à venir…

s'éteint le bruit de la présence
d'argiles convulsées
poussières d'ancien chaos
promises au Feu de l'abîme

qui attend...

René AGOSTINI
Avignon Université

NOTES DE LECTURE

Fanny PLATELLE – *Ferdinand Raimund et le renouvellement de la féerie viennoise*, Berne *et al.*, Peter Lang, coll. « CONTACTS. Nouvelle série », vol. 4, 2021, 718 pages.

L'ouvrage de Fanny Platelle, version remaniée d'une thèse de doctorat en Études germaniques soutenue en décembre 2003 à l'Université Paris XII, est important à plusieurs titres : par son volume d'abord (718 pages, bibliographie et index des noms compris), par son objet ensuite, car il s'agit de la toute première monographie en langue française consacrée à l'œuvre de Ferdinand Raimund (1790-1836), l'un des trois grands noms – avec Franz Grillparzer et Johann Nestroy – du théâtre autrichien du XIX^e^ siècle.

Dans cet ouvrage dépourvu de tout jargon et écrit dans un style fluide et agréable à lire, l'autrice analyse en détail la manière dont Raimund reprend, s'approprie et transforme les conventions de la « féerie » (*Zauberspiel*) viennoise, en conférant à ses pièces une dimension littéraire, morale et sérieuse. Après une introduction très complète dans laquelle elle revient entre autres sur l'inscription complexe du théâtre de Raimund dans la tradition du théâtre populaire viennois, F. Platelle examine tour à tour les changements relatifs à l'action et à la conception des pièces (en particulier la recherche d'une alliance équilibrée du sérieux et du comique), à l'univers surnaturel – peuplé d'esprits, de fées, magiciens, dieux, déesses, génies et d'allégories – (reflet des idéaux humains et de leur ébranlement) ainsi qu'au personnage comique, qui se transforme au fil des pièces de bouffon en modèle moral. L'ouvrage se clôt sur la réception d'un théâtre que l'on peut considérer dans sa globalité comme une « comédie populaire sérieuse » (p. 645).

La première partie de l'ouvrage (« Thématique, structure et fonction des pièces : du divertissement à la portée morale et l'intention sérieuse », p. 59-260) montre l'ancrage encore sensible des premières pièces de Raimund (*Der Barometermacher auf der Zauberinsel*, *Der Diamant des Geisterkönigs*) dans la tradition comique du théâtre populaire viennois, notamment en termes de parodie et d'effets spectaculaires, même si ces « féeries parodiques » laissent déjà affleurer une ébauche de message moral. La suite de cette partie est consacrée à un examen serré des féeries qualifiées de « manichéennes » (*Die gefesselte Fantasie*, *Moisasurs Zauberfluch*, *Die Unheil bringende Krone*), dans lesquelles un premier renouvellement de la comédie populaire viennoise se manifeste tant au niveau de la structure dramatique que dans le développement du sérieux et la transmission de valeurs universelles (conflit du Bien et du Mal hérité du théâtre baroque et du drame jésuite, et victoire finale du Bien ; apologie de l'amour et de la vertu dans *Moisasurs Zauberfluch* ; dangers du pouvoir et défense de l'ordre dans *Die Unheil bringende Krone* ; foi en la « vraie » poésie dans *Die gefesselte Fantasie*). Enfin, dans les féeries dites « morales » (*Das Mädchen aus der Feenwelt*, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, *Der Verschwender*), qui demeurent ses pièces les plus connues et les plus jouées, Raimund renoue avec la tradition comique locale viennoise, sans renoncer pour autant à sa quête d'un théâtre à la fois sérieux et populaire : reprenant des personnages du théâtre européen (le paysan parvenu, le misanthrope, le prodigue), il articule désormais l'action de ses pièces autour de l'évolution interne

du personnage principal et centre de plus en plus nettement son propos sur la transmission de valeurs morales et sociales (acceptation du monde dans *Das Mädchen aus der Feenwelt* ; sociabilité et rôle de l'argent dans *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* p. ex.).

La deuxième partie, consacrée à « l'univers surnaturel et les allégories : de la parodie à la représentation de valeurs morales et de phénomènes psychiques » (p. 261-456), met en évidence quatre catégories d'êtres surnaturels dans les pièces de Raimund : d'abord les fées, esprits et magiciens à fonction surtout parodique (notamment le roi « fainéant et tyrannique » Tutu et sa fille Zoraide dans *Der Barometermacher auf der Zauberinsel*, Longimanus dans *Der Diamant des Geisterkönigs*, quelques personnages dans *Das Mädchen aus der Feenwelt*, comme la fée Lakrimosa et les magiciens souabe et hongrois Ajaxerle et Bustorius) ; ensuite les allégories comiques et sérieuses de propriétés humaines (surtout dans *Das Mädchen aus der Feenwelt*, une pièce particulièrement riche en allégories, où la Haine et l'Envie – « métaphore des conditions économiques et politiques du *Vormärz* » (p. 318) s'opposent à la « simplicité noble » (p. 322) du Contentement et où la Jeunesse fait contraste avec la Vieillesse ; semblablement, dans *Die gefesselte Fantasie*, Raimund met en scène le conflit de l'Inspiration, représentant la poésie, avec les forces contraires figurées par Arogantia et Vipria) ; puis les « dieux, démons et génies sérieux, représentant le dualisme Bien / Mal » (en particulier le démon du Mal Moisasur, auquel s'opposent le génie de la Vertu et celui de l'Éphémère dans *Moisasurs Zauberfluch* ; la déesse de la lumière et de la poésie Lucina s'opposant à Hadès, dieu de la destruction, dans *Die Unheil bringende Krone*) ; enfin « les personnages surnaturels sérieux et humanisés : des doubles des protagonistes humains » (comme le roi des Alpes Astragalus permettant la guérison du misanthrope Rappelkopf dans *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* ou la fée Cheristane apparaissant comme le « reflet de l'intériorité de Flottwell » – p. 430 – dans *Der Verschwender*). F. Platelle conclut fort logiquement à une disparition progressive de l'univers surnaturel et à une concentration accrue sur la sphère humaine dans les pièces de Raimund.

La troisième partie de l'ouvrage (p. 457-644) analyse l'évolution de la place et de la fonction du personnage comique (« du bouffon au modèle moral ») dans les féeries de Raimund. Après des développements très précis sur la parenté encore forte qui subsiste entre les premiers personnages comiques de Raimund (Bartholomäus Quecksilber, Florian Waschblau) et les types comiques traditionnels (la fameuse *lustige Person*) du théâtre populaire viennois, F. Platelle se penche sur ces personnages comiques véritablement propres à Raimund qui dépassent par leur ambition et leur complexité la fonction – essentiellement divertissante – que leur attribuait la tradition comique viennoise. L'autrice montre à l'aide de nombreux exemples que cet éloignement à l'égard de la tradition locale tient d'une part à la réduction du comique traditionnel et à l'adjonction d'un comique « noir », voire quasi démoniaque (Gluthahn dans *Moisasurs Zauberfluch*), d'autre part à l'approfondissement psychologique du personnage comique (Fortunatus Wurzel, Rappelkopf et Habakuk, Valentin Holzwurm) et à la transmission de valeurs mo-

rales sérieuses (Wurzel : vanité des aspirations humaines ; Rappelkopf et Habakuk : connaissance de soi ; Valentin : acceptation de la mort exprimée dans son célèbre « chant du rabot »).

Par cette étude extrêmement fouillée de l'ensemble des pièces de Raimund, F. Platelle parvient à mettre en lumière une évolution conduisant des farces féeriques à tendance parodique des premières années (*Der Barometermacher auf der Zauberinsel*, *Der Diamant des Geisterkönigs*) aux féeries sérieuses et comiques des années suivantes, jusqu'à *Der Verschwender* (1834), seule pièce de Raimund jusqu'ici traduite en français. Cette évolution témoigne à l'évidence d'une « conception nouvelle de la comédie » (p. 56) et du théâtre populaire viennois (p. 653), d'une tentative de synthèse ou d'alliance – inédite à ce niveau d'intensité – entre le sérieux et le comique au sein du *Wiener Vorstadttheater*. Pour ce qui est de la postérité littéraire de Raimund, F. Platelle rappelle dans sa conclusion que Hugo von Hofmannsthal s'est largement référé à l'auteur dramatique viennois dans ses écrits et que, plus près de nous, les deux prix Nobel autrichiens Peter Handke et Elfriede Jelinek lui ont également rendu hommage, l'un en renvoyant régulièrement à Raimund dans ses œuvres et entretiens, l'autre en reprenant directement le personnage du roi des Alpes dans l'intermède allégorique de *Burgtheater* (1985).

S'ajoutent à cet ensemble déjà riche une bibliographie très fournie (p. 667-707) et un index des noms (p. 709-718) qui facilite grandement la circulation au sein de cet imposant volume. Une remarque en forme de clin d'œil ici : dans le sous-titre de mon ouvrage récent sur les liens entre dramaturgie canonique allemande et théâtre populaire viennois (*Littérature « d'en haut », littérature « d'en bas » ?*, 2016), le nom de Nestroy a été – *lapsus calami* ? – remplacé par celui de… Raimund (p. 695) ! Par ailleurs, le prénom d'Ulrike Tanzer (correctement cité p. 686) apparaît en revanche sous une forme erronée p. 697 (Ursula). En dehors de ces vétilles, F. Platelle nous fournit ici la bibliographie la plus complète à ce jour sur Raimund.

Outre les nombreuses qualités de cet ouvrage (limpidité d'écriture et précision d'analyse, fine connaissance de tous les textes de Raimund, capacité de contextualisation de son théâtre), il faut savoir gré à l'autrice d'avoir non seulement repris et amélioré l'ensemble de son manuscrit de thèse, mais aussi d'avoir traduit en français l'ensemble des passages en allemand tout en fournissant systématiquement l'original en notes, ce qui permet au lecteur francophone d'accéder à la fois au sens et à la langue tout à fait particulière de Raimund, qui relève davantage de la langue courante viennoise que du dialecte au sens strict (*cf.* p. 77, note 209). Un autre point fort de l'ouvrage tient à l'exploitation rigoureuse de l'ensemble des manuscrits conservés de Raimund : l'étude s'appuie prioritairement sur les manuscrits autographes, présentés dans la nouvelle édition historico-critique – en cours de parution depuis 2013 chez Deuticke – des œuvres de Raimund (HKA), que F. Platelle prend soin de comparer minutieusement avec les manuscrits de théâtre et de censure (lorsque ces derniers existent ou sont conservés). Cette méthode lui permet d'examiner à nouveaux frais les emprunts de Raimund à la tradition comique viennoise, mais aussi de préciser la position singulière de l'auteur au sein du théâtre

« populaire » de son temps et la nouveauté de son approche, sans omettre non plus la portée (socio)critique de ce théâtre (*cf.* p. ex. le rôle central de l'argent dans les pièces, p. 45), largement mésestimée par une bonne partie des contemporains de Raimund incapables de percevoir la tension, pourtant constamment présente chez l'auteur, « entre une approche pragmatique du théâtre populaire et un idéal artistique » élevé (p. 55).

Il nous semble évident que le livre de Fanny Platelle est appelé à devenir, et pour longtemps, l'un des ouvrages de référence sur Ferdinand Raimund.

Marc LACHENY

****

Jeffrey Lionel GOSSMAN – *Men and Masks, a Study of Molière*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, Open Books, 2019, 326 pages.

En republiant en 2019 sur Open Books *Men and Masks, A study of Molière* (1963), le regretté Jeffrey Lionel Gossman, de l'Université de Princeton, voulut réaffirmer la modernité de Molière, psychologue et sociologue, pour le monde actuel en plein bouleversement. Gossman, philosophe de l'école de Burckhardt, est un humaniste pour qui les œuvres d'un écrivain ne peuvent être séparées ni du contexte historique et philosophique, ni de l'histoire de sa vie, puisque l'écriture implique un choix à la fois conscient et subconscient. Il en est de même du critique qui, au cours de ses expériences, en vient à comprendre mieux l'auteur choisi, par des lectures, relectures, études de la période, historique, littéraire et artistique, ainsi que par ses lectures et recherches annexes. L'auteur se fait, ainsi que le critique.

Comme Michelet, à la fin de sa vie, Gossman est frappé « par ce qu'il y a d'éternel dans l'histoire mobile de l'homme, et de progressif dans celle du globe et de la nature, immuable en apparence » (cité dans *Michelet et l'histoire naturelle*).

Le critique maintient que Molière, le satiriste, brode sur le thème du *cogito* de Descartes et sur un monde qui se veut régi seulement par la volonté et le libre-arbitre. Il met en doute que le bon sens soit au monde la chose la mieux partagée et que Descartes ait prouvé *rationnellement* l'existence de Dieu, le thème d'*Amphitryon*. L'homme sait qu'il existe, mais ne peut plus définir son identité ou l'essence des choses. D'où un malaise dans une société où tout pouvait être tout, mais où l'homme, à la fois sujet et objet, cherche son identité dans le miroir des autres. Le thème se retrouve chez les modernes – Gide, Thomas Mann, Malraux, Ponge, Carson McCullers etc. Les anciennes catégories étaient remises en question. En riant, Molière adhère aux vérités morales exprimées par Pascal, Descartes, Malebranche, également confirmées au XX^{e} siècle par des psychologues comme Max Scheler, et des penseurs comme Kant, Kierkegaard et Karl Barth.

Partant de cinq pièces (*Amphitryon*, *Dom Juan*, *Le Misanthrope*, *Tartuffe*, *and George Dandin*), l'auteur considère que leurs thèmes et leur structure se retrouvent dans toute l'œuvre de Molière. La violence du moment historique et sociologique était propice à la dramaturgie puisqu'on se trouvait, comme à notre siècle, face à un conflit de l'histoire : l'ordre médiéval étant vidé de son sens,

l'ancienne noblesse, d'abord rebelle, devint courtisane du monarque, seul dispensateur de privilèges, à Versailles. Elle gardait pourtant son aura pour les bourgeois et les riches paysans qui achetaient des titres sans valeur intrinsèque, et des mariages marchés sans valeur sacramentelle.

Gossman montre comment, à mesure que se fige l'absolutisme, les écrivains, d'abord ébahis d'admiration et enrôlés pour sa défense, commencent à voir son *faux-éclat* – centralisme partial, autoritaire, et non plus justicier, qui maintenait tous au niveau de quémandeurs. Gossman se demande alors pourquoi Molière trouva comique ce que Corneille et Racine trouvèrent tragique, et voit l'envie et le ressentiment comme thèmes fondamentaux des comédies.

Gossman, philosophe, y décèle une raison biographique, car tous furent mandatés par l'État. Molière, courtisan, devait sans doute se sentir divisé entre son rôle d'observateur respectueux du public de Cour durant la cérémonie du lever du roi, et son rôle de satiriste saltimbanque en jouant la scène du Mamamouchi du *Bourgeois gentilhomme*. Corneille et Rotrou, juristes en Normandie, voyaient le tragique des procès et des guerres civiles. Racine, né d'une famille de robins jansénistes, enrichie puis appauvrie, dut sans doute être tiraillé entre son éducation et le bal lucratif des plaisirs de cour. Le nombre d'honnêtes gens, qui, tout en se pliant aux règles de politesse, gardaient leur intégrité se comptent sur les doigts de la main, chez Molière.

L'humanité restant ce qu'elle est, Gossman chercha alors l'influence de Molière dans la littérature européenne. Le thème de l'apparence vaniteuse abonde chez les écrivains russes : Belinski, le philosophe, et les écrivains, Soumarokov, Pouchkine, Tchekhov, Gogol, Tolstoï et Dostoïevski ; en Angleterre, chez Shakespeare, Fielding et Jane Austen ; en France, chez Diderot, l'abbé Prévost, Flaubert et Stendhal ; tandis que le moralisme populaire se trouve réhabilité chez Laclos et Lessing.

L'affaiblissement de la foi, ou la crise de confiance, alors comme maintenant, semble à Gossman due à l'élargissement du cercle de l'inauthentique qui inclut de plus en plus larges sections de l'humanité. Dans le passé, le fondement de la foi était fondé sur une croyance rudimentaire en la bonté de l'homme, condition nécessaire à la création de la Grande Comédie. Le rire était une libération transcendant les idolâtries, puisqu'il y avait une entente générale sur les valeurs. Puis le rire, graduellement, fit place au pathétique.

Dans les démocraties modernes, comme à la Cour du Grand Roi, conclut le critique, la compétition encourage le besoin de se montrer. Mais les manifestations de la gloriole se divisent entre obéissance passive aux prescriptions du jour en pensées et en actes, et refus agressif des conventions et des règles. Le bourgeois contre Diogène symbolise, pour lui, une société de précarité anxieuse et tumultueuse, où chacun s'accroche à ce qu'il possède, de crainte de voir cela, et lui-même, disparaitre et rejoindre Diogène dans son tonneau. Car beaucoup sont appelés, mais peu sont élus.

In memoriam – Jeffrey Lionel Gossman naquit le 31 mai 1929, sur une table de cuisine du quartier ouest de Glasgow, de parents de famille d'immigrants.

Il mourut à Princeton, le 15 janvier 2021. Dès l'âge de 14 ans, il gagna la Médaille Wilson pour excellence en français. Il continua donc des études d'allemand et de français à l'université de Glasgow. Entre 1952 et 1954, il servit dans la Royal Navy, puis fut transféré dans l'armée, pour occuper un poste de traducteur simultané de russe en anglais. En 1954, il entra à St. Anthony, à Oxford, d'où il reçut, en 1958, son doctorat en littérature française du XVIII^{e} siècle.

La même année, il reçut une invitation de l'université de John Hopkins à Baltimore, où il eut, entre autres, comme collègues, Roland Barthes, Jacques Derrida, Lucien Goldmann. Les discussions entre collègues ne se limitaient pas au français, mais s'élargissaient à tous les domaines des Sciences humaines. En 1976, il fut recruté par Princeton, comme directeur du Département de français, puis du Département des langues romanes. De Princeton, il reçut en 2005 le diplôme honoraire de Docteur des Sciences humaines.

Une liste de publications sur des sujets variés, questionnant souvent les positions d'âmes divisées dans l'histoire européenne, se trouve au site de Princeton, ainsi que la liste de ses nombreuses distinctions honorifiques – en Sciences humaines, en Philosophie et en Littérature française –, dont les Palmes académiques. Voisin modeste autant que chaleureux, il sera regretté de beaucoup.

Marie-Hélène DAVIES
21 février 2021

***

Quelques publications récentes de nos rédacteurs :

Henri SUHAMY – *Les Figures de style*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 14^{e} édition, 2020, 128 pages.

Dans la vaste production d'ouvrages critiques que nous propose depuis de nombreuses années Henri Suhamy, nous avons plaisir à mentionner ici la republication (c'est sa 14^{e} édition) de ce précieux petit livre qu'est *Les Figures de style*, dont l'auteur précise : « Métonymies, anacoluthes, oxymorons, euphémismes, litotes, métaphores… L'étude des figures de style permet de mieux comprendre le sens et la forme des énoncés, de déceler certains codages et travestissements conventionnels de l'expression. Elle a un large champ d'application, qui va de la rhétorique à la poésie et la littérature en passant par l'étymologie, la grammaire, la psychologie du langage ou encore la communication. Cet ouvrage propose une classification originale, claire et logique, illustrée par des exemples tirés d'œuvres littéraires, du journalisme, du discours politique, du langage courant, ou inventés par l'auteur pour présenter et expliquer les principales figures de style. »

Maurice ABITEBOUL

***

Henri SUHAMY – *Shakespeare et l'Europe, quatre siècles de mémoire vivante*, Paris, La Nouvelle Librairie, 2020, 70 pages.

Henri Suhamy, auteur notamment d'une biographie de Shakespeare, ouvrage très substantiel et très documenté (Ellipses, 2018, 443 pages) et, précédemment, d'un autre ouvrage de référence sur Shakespeare (Hachette, 287 pages), maître d'œuvre également d'un *Dictionnaire Shakespeare* (Ellipses, 2005, 447 pages), présente cette fois-ci un petit livre de 70 pages, *Shakespeare et l'Europe*, qui se propose d'évoquer « quatre siècles de mémoire vivante ».

Un premier chapitre, consacré à « l'homme et l'auteur », évoque brièvement « le théâtre élisabéthain », puis, esquissant à grands traits la personnalité du barde de Stratford, aborde « le statut social de l'auteur » et fait le point sur « les éditions » depuis les premiers in-quartos jusqu'au fameux in-folio de 1623. Le deuxième chapitre, intitulé « L'Europe dans Shakespeare et Shakespeare en Europe », après quelques pages sur « Londres, ville européenne » et un bref panorama historique et géographique, évoque « les sources, les exemples et les traditions ». Puis est abordée la question des traductions en Europe et des « représentations théâtrales sur le continent » ainsi qu'est soulignée l'influence plus ou moins directe de l'œuvre sur les peintres, sculpteurs et cinéastes. Le troisième chapitre, enfin, considère « Shakespeare, visionnaire du réel » et plusieurs rubriques sont ainsi ouvertes : « la société », « les arts, la poésie, le théâtre, la philosophie », « mythologie et religion », « la vie, la nature, les hommes », « les pensées et la pensée » (aussi bien en matière de morale que de pensée politique).

Tous ces domaines, nécessairement seulement effleurés ici en raison des impératifs éditoriaux, ouvrent pour tout esprit curieux des pistes de recherche nombreuses et ne peuvent que susciter chez tout lecteur un légitime désir d'approfondissement – auquel Henri Suhamy répond, avec talent et compétence, dans chacun des ouvrages qu'il a déjà publiés sur Shakespeare.

Maurice ABITEBOUL

***

Michel AROUIMI – *Rimbaud sur d'autres horizons*, Paris, L'Harmattan, 2020, 260 pages.

Présent dans presque tous les ouvrages de Michel Arouimi, notamment dans *Les Apocalypses secrètes* (2007), *Vivre Rimbaud selon Ramuz et Bosco* (2009), dans *Jünger et ses dieux* (2011) et surtout dans *Rimbaud malgré l'autre* (2014) – et dans l'attente d'un futur ouvrage à paraître prochainement, *Rimbaud rusalème* –, Arthur Rimbaud fait l'objet, cette année encore, d'une nouvelle étude, publiée aux éditions de l'Harmattan, intitulée *Rimbaud sur d'autres « horizons ». Maeterlinck et Claudel, dramaturges « voyants »*.

Dans ce nouvel opus, parfaitement structuré, l'auteur examine, dans deux parties d'égale longueur comportant chacune six chapitres, d'une part « Rimbaud dans le théâtre de Maeterlinck », d'autre part « Rimbaud dans le théâtre de Clau-

del ». Qu'il s'agisse, pour le premier, de Ariane et Barbe-Bleue, de *La Princesse Malène* ou de *Pelléas et Mélisande*, ou, pour le second, de *Tête d'or*, de *Partage de midi* ou du *Pain dur*, Michel Arouimi montre de manière convaincante comment l'un et l'autre étaient « hantés par les écrits poétiques de leur indépassable modèle », comment quelques mots clés d'*Une Saison en enfer* semblent ouvrir des horizons insoupçonnés dans les œuvres dramatiques de ces deux « dramaturges "voyants" ». Évoquant d'ailleurs, chez le premier, des « fêtes spirituelles » ou, chez le second, des « pratiques sacrificielles », l'auteur, explorant l'œuvre dramatique de Maeterlinck comme celle de Claudel, a toujours en mémoire, en mémoire vive, l'absolue présence de Rimbaud.

On aurait peut-être aimé trouver un index renvoyant aux œuvres et aux auteurs cités ainsi qu'une bibliographie, même succincte, mais il est vrai que l'on a affaire, ici, non pas à une thèse mais à un essai et cela, d'ailleurs, n'ôte rien à la grande qualité de cette étude, vécue passionnément par son auteur et que, sans aucun doute, liront avec un vif intérêt les amoureux de Rimbaud et des deux fervents dramaturges qu'il a inspirés.

Maurice ABITEBOUL

***

–

NOTICES SUR LES AUTEURS

NOTICES SUR LES AUTEURS

Maurice ABITEBOUL

Professeur honoraire de première classe de littérature et civilisation anglaises de la Renaissance à l'Université d'Avignon. Chevalier des Palmes Académiques.

Agrégé d'anglais. Auteur d'une thèse de Doctorat d'État, *Les Rapports de l'éthique et de l'esthétique chez Tourneur, Webster et Middleton* (1984 ; Lille, ANRT, 1986), de plus d'une centaine d'articles sur le théâtre élisabéthain et les théâtres anglophones du XX^e^ siècle, de plusieurs ouvrages sur le théâtre anglais de la Renaissance, notamment *Le Drame jacobéen et la crise de la Renaissance* (Avignon, PU, 1992), *L'Esthétique de la tragédie jacobéenne* (Avignon, PU, 1993) et *Théâtre et spiritualité au temps de Shakespeare* (Avignon, PU, 1995). A contribué à la rédaction du *Dictionnaire Shakespeare* (Paris, Ellipses, 2005). Derniers ouvrages parus : *William Morris. "News from Nowhere". La tradition utopique et l'esprit du temps* (Nantes, Éditions du Temps, 2004), *Le Monde de Shakespeare : Shakespeare et ses contemporains entre tradition et modernité* (Nantes, Éditions du Temps, 2005), *Qui est Hamlet ? Problèmes et enjeux dans 'Hamlet'* (Paris, L'Harmattan, 2007), *Dames de cœur et femmes de tête : la femme dans le théâtre de William Shakespeare* (Paris, L'Harmattan, 2008), *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) en 1977.

Auteur d'un livre de souvenirs (h.c.), *Ma recherche du temps perdu* (2016), il a aussi publié 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 quinzaine 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 philoso-*

phie (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 in English and American Literature* (Cambridge Scholars Publishings, 2018).

René AGOSTINI

Il a été professeur à l'université d'Avignon. Il est retraité depuis septembre 2016.

Il a publié de nombreux travaux sur l'Irlande, poètes, dramaturges, mythes et récits épiques, ainsi que divers textes sur le monde celtique, la religion druidique et la christianisation. Il a notamment contribué à diverses publications collectives, sur le théâtre, la poésie et la mythologie en Irlande. Il travaille à présent sur la Civilisation Mégalithique, en Irlande et ailleurs, et sur ses Symboles gravés dans la pierre, ainsi que dans le cadre d'une recherche collective sur la source ou souche commune de toutes les Traditions spirituelles. Il a aussi publié divers textes, essais, traductions et recueils de poèmes, et il continue d'écrire. Il est aussi musicien (percussionniste) et donne, en duo (*Nomade*) ou trio (*Shiva*), des récitals de musique composée collectivement autour de ses poèmes.

Parmi ses plus récentes publications de recherche :

**La traduction n'existe pas, l'intraduisible non plus*, Éditions Universitaires d'Avignon, coll. « Entrevues », 2011 (texte d'une conférence donnée à la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon, le 29 avril 2010, dans le cadre de la Sonde Code/Traduction, organisée par Emmanuel Guez) ;

**Théâtre poétique et/ou politique ?*, L'Harmattan, 2011 (colloque organisé, en novembre 2008, par René Agostini, à la Maison Jean Vilar, en Avignon) : il a, dans ce recueil des communications, publié une lecture critique et une traduction de *Mountain Language* de Harold Pinter ;

**The Megalithic Symbols of NewGrange, Ireland* ; *-Translating poetry* : deux conférences données, sur invitation, au Sierra Nevada College, Lake Tahoe, USA, en mars 2013.

*« Esthé-logie et Idéo-tique : 'regards sur le monde actuel' (P. Valéry) – ou la 'culture' de 'l'art' », in Aesthetics and Ideology in contemporary literature and drama/Esthétique et idéologie dans la littérature et le théâtre contemporains, Cambridge Scholars Publishing, 2015 (texte de la conférence inaugurale donnée par René Agostini au Colloque organisé, en juin 2013, à l'Université d'Avignon par Madelena Gonzalez et René Agostini) ;

*« 'I Sing the Body Electric/Je chante le Corps Electrique' de Walt Whitman : texte de jouissance : présentation critique et traduction du poème », in *Genre et Jouissance* (dir. Catherine Flepp et Nadia Mékouar-Hertzberg), coll. « Créations au Féminin/Études », L'Harmattan, Paris, 2017.

Christian ANDRÈS

Professeur émérite de langue, littérature et civilisation espagnoles du Siècle d'Or à l'Université de Picardie Jules Verne à Amiens.

Agrégé d'espagnol, auteur d'une thèse de Doctorat d'Etat, *Connaissances et croyances au Siècle d'Or d'après l'œuvre théâtrale de Lope de Vega* (Paris X-Nanterre, 1987 ; ANRT, Lille III, 1987), de divers ouvrages sur le Siècle d'Or dont *Visión de Colón, de América y de los indios en el teatro de Lope de Vega* (*Acta Columbina* 7, Kassel, Ed. Reichenberger, 1990), *Visión de los Pizarros, de la conquista del Perú y de los indios en el teatro de Tirso de Molina* (*Acta Columbina* 10, 1991), d'une édition critique d'intermèdes du XVII^{e} siècle, *Entremeses de Luis Quiñones de Benavente* (Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas 333, 1991), d'une édition critique d'une *comedia* de Lope de Vega, *La bella malmaridada o la cortesana* (Madrid, Editorial Castalia / Comunidad de Madrid, Clásicos Madrileños, 2001), d'un manuel sur le théâtre classique espagnol publié dans la collection *Theatrum*

Mundi, *Regards sur le théâtre du Siècle d'Or espagnol. Des origines à l'agonie d'un genre : la comedia* (Avignon, Ed. ARIAS, PU, 2004), de nombreux articles (une soixantaine) et d'une vingtaine de communications dans des colloques et congrès internationaux (France, Espagne, Angleterre, Allemagne) portant principalement sur le théâtre de Cervantès, Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca, mais aussi sur le genre romanesque et poétique.

Il a traduit en français pour la première fois un long (près de 5000 vers) poème héroïque de Lope de Vega publié à Valence en 1598 (*La* Dragontea, Editions Publibook, 2005), coordonné trois ouvrages collectifs (Actes de colloques, sur le roman posthume de Cervantès, *Los trabajos de Persiles y* Sigismunda, en 2003 ; sur le roman picaresque dont le *Buscón*, de Quevedo,, en 2006 ; et sur «L'Espagne des Validos » en 2009, où il est question d'une *comedia* peu connue de Quevedo : *Cómo ha de ser el privado*). Comme cervantiste, il a rédigé l'entrée « Brujería » [« Sorcellerie »] de la *Gran Enciclopedia Cervantina* (Vol. II, Editorial Castalia, Madrid, 2006, p. 1513a-1521a). A publié récemment (juillet 2014) sa troisième édition critique (en espagnol) d'une œuvre théâtrale, *La malcasada*, *comedia* de Lope de Vega, aux Éditions Orbis Tertius, Villeurbanne.

Membre du Comité de lecture et de rédaction de *Théâtres du Monde*, membre élu du Comité directeur de la Société des Hispanistes Français (S.H.F.) de 2002 à 2010.

Cécile CHAMAYOU-KUHN

Maître de conférences en études germaniques à l'Université de Lorraine – site de Metz où elle est membre du CEGIL (Centre d'Études Germaniques Interculturelles de Lorraine).

Agrégée d'allemand, auteure d'une thèse de doctorat à l'Université Sorbonne nouvelle – Paris 3 (dir. : Jacques Lajarrige) sur *Les écritures du corps dans les œuvres d'Evelyn Schlag et Elfriede Jelinek. Études des genres sexuels et des genres littéraires* (2010).

Ses recherches portent sur les *Border Studies*, la littérature contemporaine de langue allemande, en particulier en Autriche (Marlen Haushofer, Elfriede Jelinek, Dea Loher, Kathrin Röggla, Evelyn Schlag, Thomas Stangl), la construction des identités et de l'image de l'Autre, les représentations du corps et de la féminité, ainsi que sur les transferts culturels entre la France et les pays de langue allemande.

De 2007 à 2012, elle a été membre du comité de rédaction de la revue *Trajectoires. Travaux des jeunes chercheurs du CIERA* et elle est, depuis 2014, membre du comité scientifique de cette même revue. Elle a également été membre du jury du CAPES externe d'allemand de 2016 à 2019.

Jacques COULARDEAU

Professeur agrégé d'anglais, il a enseigné dans diverses universités. Il est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Études à l'Université Michel Montaigne de Bordeaux, l'Université de Californie à Davis, et l'Université Charles de Gaulle de Lille en linguistique structurale, en linguistique phylogénique (concept dérivé de la biologie génétique et intégré à l'anthropologie dans une période relativement récente, voire la sociologie, et qu'il a développé en linguistique diachronique sous l'influence de Jacques Teyssier et de la psychomécanique du langage de Gustave Guillaume), et en linguistique germanique.

Il a enseigné dans les universités de Californie à Davis, Michel Montaigne Bordeaux, Perpignan à Mende, Paris I Panthéon-Sorbonne, 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 a enseigné l'anglais des techniciens de paie et des ressources humaines pour Synopsis-Paie de l'Ordre National des Experts Comptables. Il détient deux Doctorats 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 entraînant une réévaluation de la théorie des trois aires de Gustave Guillaume. 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, en particulier dans le format Kindle chez Amazon, ainsi que sur Medium.com (https://medium.com/@JacquesCoulardeau) comme auteur associé. Il contribue aussi sur Academia.edu (https://tpti.academia.edu/JacquesCoulardeau) en tant que chercheur autonome, ou également sur le site de recherches en ligne Researchgate.net (https://www.researchgate.net/profile/Jacques_Coulardeau) en tant que chercheur professionnel.

Depuis fort longtemps il contribue à *Théâtres du Monde* et il travaille sur Shakespeare, suivant en cela les incitations reçues de Jacques Teyssier, Pierre Spriet et Maurice Abiteboul. Son engagement sur le théâtre en tant que critique, chercheur, acteur et auteur remonte à 1970 à Bordeaux, puis dans le Nord Pas de Calais, et depuis 1995 en Auvergne.

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.

Marie-Hélène DAVIES

Agrégée et docteur-ès-Lettres (Paris-Sorbonne), elle est notamment l'auteur de *Laughter in a Genevan Gown: The works of Frederick Buechner, 1970-80*, Grand Rapids, Mi., Eerdmans, 1983, de *Reflections of Renaissance England*, Allison Park, Pa., Pickwick Publications, 1985 et co-auteur, avec Horton Davies, de *Holy days and holidays: The medieval pilgrimage to Compostela*, Lewisburg, Pa., Bucknell University Press, 1982 et de *The Huguenots in English-speaking lands c. 1680-1785*, New York, Peter Lang, 1999.

Elle a, entre autres, enseigné dans le secondaire en Angleterre (St. Clare's Hall, Oxford), en France (Lycées Jules Ferry, Fénelon, Michelet, Abbeville et Poissy) et aux États-Unis (Lycée français de New York, Hun School, Princeton Day School, Princeton), ainsi qu'à l'Université en France (assistante à Paris X-Nanterre) et aux États-Unis (comme Professeur adjoint au département de Lettres modernes du Collège de New Jersey et à la Drew University).

Marine DEREGNONCOURT

Diplômée de l'UCL (Université Catholique de Louvain), Louvain-la-Neuve en Belgique) depuis 2016 d'un double master en *Latin-Français* et en *Musicologie* et agrégée depuis 2018 en *Latin-Français*, Marine Deregnoncourt a débuté, en 2018, sa thèse de doctorat, sous la double direction de Madame Sylvie Freyermuth (Université du Luxembourg) et de Monsieur Pierre Degott (Université de Lorraine, Metz), intitulée : « Marina Hands et Éric Ruf face à *Phèdre* de Jean Racine et *Partage de midi* de Paul Claudel ».

A rédigé de nombreux articles scientifiques et participé à différents congrès scientifiques. Créatrice d'un « carnet de thèse » sous forme de Blog : *Hypothèses* (https://mhermd.hypotheses.org/), elle est devenue, en 2020, assistante-doctorante de sa directrice de thèse.

Elle est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Edoardo ESPOSITO

Agrégé d'italien et docteur en philologie romane (Université Paris IV-Sorbonne), il est maître de conférences d'italien à l'Université d'Avignon depuis 1988, où il enseigne essentiellement dans la filière LEA. Il est titulaire d'une habilitation à diriger des recherches de l'Université Stendhal-Grenoble III, obtenue en 2002. Ses travaux portent, depuis plusieurs années, sur la relation entre texte et systèmes culturels, notamment dans le théâtre du XX^{e} siècle (en particulier Luigi Pirandello, Eduardo De Filippo et Dario Fo).

Il a écrit une soixantaine d'articles scientifiques sur la littérature, la civilisation et le théâtre italiens (dont plusieurs parus dans *Théâtres du Monde*) des XIX^e^ et XX^e^ siècles ainsi que deux monographies sur la totalité de l'œuvre théâtrale d'Eduardo De Filippo (*Repères culturels dans le théâtre d'Eduardo De Filippo*, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, 2002 et *Eduardo De Filippo : discours et théâtralité. Dialogues, didascalies et registres dramatiques,* avec une préface de Thierry Gallèpe, Paris, L'Harmattan, 2004). Il est également l'éditeur de l'ouvrage *Autour du texte théâtral. Analyses de spectacles et témoignages du travail de mise en scène*, L'Harmattan, 2009.

Il est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Rabah HOUADEF

Doctorant à l'université de Mostaganem, Algérie, il prépare une thèse sur : « Le discours monodrame dans le théâtre algérien : le cas de Mohamed Fellag ».

Intervenant à l'Institut Supérieur des Métiers des Arts du Spectacle et de l'Audiovisuel, Alger.

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 ; *Les relations de Johann Nestroy avec la France*, études réunies avec Irène Cagneau = *Austriaca* n° 75 (2012) ; *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 ; *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. Il a co-dirigé avec Maurice Abiteboul les numéros de *Théâtres du Monde* depuis 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 et du comité directeur de la Société Goethe de France (Strasbourg) depuis 2020.

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*, Berne, Berlin, Paris, Vienne, Peter Lang, 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*, Limoges, PULIM, coll. « Espaces Humains », vol. 14, 2012 (386 p.) ; *Le théâtre allemand, Société, mythes et démythification*, Préface de Maurice Abiteboul, Paris, 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, coll. « Espaces Humains », vol. 19, 2013 (504 p.) ; *Jeanne politique. La réception du mythe de Voltaire aux Femen* (en codirection avec Vincent Cousseau, Florent Gabaude), PULIM, coll. « Espaces Humains », vol. 28, 2017, et est l'auteure de nombreux articles. Elle est membre du comité de lecture et de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Thérèse MALACHY

Professeur émérite de l'Université Hébraïque de Jérusalem où elle a longtemps enseigné au Département de Théâtre et au Département de Lettres Françaises. Son enseignement et ses publications ont porté sur le théâtre contemporain et le théâtre classique. Son domaine privilégié est la théorie de la comédie. Son dernier ouvrage paru est un recueil d'articles : Le théâtre dans la cité (Nizet 2008), lequel illustre assez fidèlement ses centres d'intérêt.

Jean-Pierre MOUCHON

Professeur agrégé d'anglais, licencié d'italien, docteur de 3[e] cycle en musicologie (Aix-Marseille, 1969) et en anglais (Clermont-Ferrand, 1975), docteur ès lettres (Sorbonne-Paris 4, 1978), il a enseigné dans deux collèges (Le Cheylard, Marseille), trois lycées (Langres, Marseille), à l'IUFM de Marseille et à l'Université d'Aix-Marseille I. Pendant de nombreuses années, il a également assuré des cours d'agrégation au CNTE de Vanves (1973-1987), et fait partie du jury du CAPES d'anglais (1979-1981). Il est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.
Par ailleurs, chanteur lyrique depuis les années soixante (baryton-basse), il s'est produit en différents lieux (O.R.T.F., Opéra et églises de Marseille, concerts multiples en France, en Grande-Bretagne et aux États-Unis) et a enregistré de nombreux disques (45 t., 33 t., CD).

Depuis 2001, il s'occupe des deux associations qu'il a fondées, « Terra Beata », société historique et littéraire, qui publie une revue (*Les cahiers de Terra Beata*), et l'« Association internationale de chant lyrique TITTA RUFFO », du nom du célèbre baryton international italien, qui publie une revue trimestrielle (*Étude*) essentiellement consacrée aux chanteurs lyriques historiques.

Il a écrit de nombreux ouvrages depuis 1965, dont *I falsi amici della lingua italiana* (Marseille, Terra Beata, 2001, 2 vol., 500 p.), *À travers la poésie italienne*. Édition bilingue (Marseille, Terra Beata, 2003, 347 p.) et *Esquisse de l'enseignement de l'anglais et des études anglaises en France au XXe siècle* (Marseille, Terra Beata, première édition, 1995, 305 p., réédition refondue en 2007, 517 p., ill.) et publié, depuis 1964, des articles et des traductions dans des revues pédagogiques, universitaires et lyriques, en France, en Grande-Bretagne et en Italie. En 2005, il a été nommé membre à titre étranger de l'Académie internationale « Greci Marino » (Vinzaglio, Italie). Depuis, il a été fait chevalier de l'Ordre de la même académie (2007).

Il a publié récemment, aux Éditions Édilivre, *Le Ténor Léonce Escalaïs* (2014) ; *Lina, historiettes et portraits* (2015) ; *Une basse française d'exception : Marcel Journet*, 2 vol. (2015) ; *Le Ténor Enrico Caruso. (La voix et l'art, les enregistrements). Étude physique, phonétique, linguistique et esthétique*, 2 vol. [Vol. I, *La voix et l'art* ; Vol. II, *Les enregistrements*] (2016) ; *Charles Rousselière : ténor de l'Opéra et de l'Opéra-Comique* (2017) ; *Cette année-là*, roman (2017). *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 XVI^e^ siècle. Auteur d'articles sur des textes rares ou inédits, elle a publié notamment *L'humanisme italien de la Renaissance et l'Europe*, Aix-en-Provence, PUP, 2010, *Donato Giannotti, 'Della Repubblica fiorentina'*, Rome, Aracne, 2011, *Les mots du politique*, Aix-en-Provence, PUP, 2015, *Le peuple, théories, discours, représentations*, Aix-en-Provence, PUP, 2017, *La comédie italienne de la Renaissance, miroir de la société*, Rome, Aracne, 2018.

Élue au Conseil Scientifique d'Aix-Marseille Université, chargée de mission Europe d'Aix-Marseille Université, elle est aussi l'un des cinq membres français du Conseil Scientifique de l'Université Franco-Italienne (2015). Rattachée à l'École doctorale *Espaces, cultures, sociétés*, co-directrice de l'axe 1 du Centre Aixois d'Études Romanes, « La pensée et l'action en politique » (2016), membre de l'axe « Lien social, lien moral : éthique et politique (XI^e^-XVII^e^ siècles) » de l'UMR TÉLEMME, 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.

Maître de conférences, il a longtemps dirigé le Master professionnel de Traduction littéraire de Paris VII. Lauréat en 2020 du Grand Prix national de Traduction (SGDL/ministère de la Culture), il a traduit une soixantaine d'ouvrages et dirigé le n° 44 des *Cahiers Charles V* sur « La Traduction littéraire ou la remise en jeu du sens ». Il collabore à l'édition bilingue des *Œuvres complètes* de Shakespeare, en huit volumes, dans la « Bibliothèque de la Pléiade », sous la direction de Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet. Son essai, *Shakespeare pornographe. Un théâtre à double fond*, a paru en 2019 aux Éditions Rue d'Ulm.

Jean-François SENÉ

Agrégé de l'Université (HC). Professeur honoraire au lycée Henri-IV (Paris-Ve).

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, coll. « 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 ou-

vrages 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 le Théâtre de Sam Shepard,* thèse soutenue à l'université de Montpellier III. Elle a eu eu l'occasion d'écrire quelques articles sur cet auteur correspondant aux thèmes explorés annuellement par la revue *Théâtres du Monde*, éditée par l'université d'Avignon, entre 1997 et 2001, soit cinq articles, puis trois autres depuis 2010.

Cet auteur américain, méconnu en France et pourtant le plus grand actuellement aux États-Unis, est joué sur de nombreuses scènes en permanence et a continué, jusqu'à sa mort, à produire des pièces dont les « premières » sont souvent jouées à Dublin : ces œuvres cernent toujours de plus près l'objet d'une de ses obsessions. Un projet d'écriture lié à son œuvre – qui concerne la mémoire, sa transmission et, d'une certaine façon, l'immortalité que permet la mémoire, projet mis en place dans ses grandes lignes – devrait se concrétiser dans le courant de cette année.

Elle est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

SOMMAIRES
DE QUELQUES
NUMÉROS PRÉCÉDENTS

SOMMAIRES DES NUMÉROS PRÉCÉDENTS

Thèmes traités dans les numéros précédents :

*n° 1 (1991)	L'homme en son théâtre (168 p.).
*n° 2 (1992)	Autour du texte dramatique (186 p.).
*n° 3 (1993)	Le théâtre jadis et naguère... et aujourd'hui (206 p.).
*n° 4 (1994)	Penser le théâtre, aimer le théâtre (210 p.).
*n° 5 (1995)	Contours de l'échec au théâtre (198 p.).
*n° 6 (1996)	Théâtre et société : la famille en question (274 p.).
*n° 7 (1997)	Théâtre(s) engagé(s) ? (224 p.).
*n° 8 (1998)	La norme et la marge au théâtre (222 p.).
*n° 9 (1999)	Voyages et voyageurs au théâtre (230 p.).
*n° 10 (2000)	La promesse et l'oubli au théâtre (212 p.).
*n° 11 (2001)	La parole, le silence et le cri au théâtre (333 p.).
*n° 12 (2002)	Rêves et cauchemars au théâtre (316 p.).
*n° 13 (2003)	Magie, sorcellerie, merveilleux au théâtre (270 p.).
*n° 14 (2004)	Tradition et modernité au théâtre (320 p.).
*n+ 15 (2005)	Hasard, destin et Providence au théâtre (230 p.).
*n° 16 (2006)	Théâtre au féminin ; féminisme et féminité (265 p.).
*n° 17 (2007)	La folie au théâtre : théâtre en folie (275 p.).
*n° 18 (2008)	Histoire et théâtre (317 p.).
*n° 19 (2009)	Le théâtre dans le théâtre (231 p.).
*n° 20 (2010)	Théâtre en fête : rire et sourire au théâtre (540 p.).
*n° 21 (2011)	Le vrai / le faux au théâtre (402 p.).
*n° 22 (2012)	Mythes et croyances au théâtre (472 p.).
*n° 23 (2013)	Le Mal et le malheur au théâtre (350 p.).
*n° 24 (2014)	Théâtre et temporalité (376 p.).
*n° 25 (2015)	De l'amour au théâtre (392 p.).
*n° 26 (2016)	Théâtre et philosophie (392 p.).
*n° 27 (2017)	L'étranger (l'autre) au théâtre (384 p.).
*n° 28 (2018)	Le théâtre au risque de la traduction (472 p.).
*n° 29 (2019)	Bienséance et malséance au théâtre (457 p.).
*n° 30 (2020)	Le bruit et la fureur au théâtre (haine, violence et guerre) (503 p.).

Numéros hors-série :

*n° 1 (2001)	Mélanges en l'honneur de Maurics Abiteboul (Ouvr. collectif) (275 p.).
*n° 2 (2017)	Théâtre et parodie (Actes de colloque) (395 p.).
*n° 3 (2018)	Le théâtre des romanciers (Actes de colloque) (343 p.).
*n° 4 (2020)	Hommage à Maurice Abiteboul pour les trente ans de *Théâtres du Monde* (ouvrage collectif) (385 p.).
*n° 5 (2020)	La comédie et l'étranger (237 p.).
*n° 6 (2021)	Marivaux sur les scènes étrangères : heurs et malheurs d'un classique hors norme (235 p.)

Les numéros 1-30 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 Hanswurst 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

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 :* La Toison d'or *de Franz Grillparzer*
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

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*, coll. « 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 par Patrice Chéreau de *Phèdre* de Jean Racine et la mise en scène par 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*

***

Théâtres du Monde – Sommaire du N° 30 (2020)
LE BRUIT ET LA FUREUR AU THÉÂTRE (HAINE, VIOLENCE ET GUERRE)

AVANT-PROPOS

Maurice ABITEBOUL	Haine, violence et guere au théâtre

INTRODUCTION : LE BRUIT ET LA FUREUR AU THÉÂTRE

Marc LACHENY	Le bruit et la fureur au théâtre

ÉTUDES SUR « LE BRUIT ET LA FUREUR AU THÉÂTRE »

Théa PICQUET	Le bruit et le silence dans la comédie du *Cinquecento* (Lorenzino de' Medici, *Aridosia*)
Christian ANDRÈS	La guerre et la haine dans quelques *comedias* de Lope de Vega
Henri SUHAMY	Shakespeare et la guerre
Jean-Pierre RICHARD	Henry V et Jeanne d'Arc version X, ou la guerre en France version Shakespeare
Jean-François SENÉ	De la haine dans trois pièces de Shakespeare (*Roméo et Juliette*, *Le Marchand de Venise*, *Othello*)
Maurice ABITEBOUL	Ferdinand dans *La Duchesse d'Amalfi* de John Webster ou la violence en procès
Jacques COULARDEAU	De Cyrano à Agrippine, un gouffre d'horreur historique
Marine DEREGNONCOURT	L'eau et le feu dans *Phèdre* de Jean Racine : réflexion sur le pouvoir louis-quatorzien
Marie-Hélène DAVIES	Les effets de Mars dans le théâtre français de l'Ancien Régime
Aline LE BERRE	Haine, violence et guerre dans *Les Brigands* (1781) de Schiller
Jean-Pierre MOUCHON	Amour, haine et fureur dans *La Juive* (1835) d'Eugène Scribe et Fromental Halévy
Marc LACHENY	La guerre des sexes dans *Judith* de Friedrich Hebbel
Maurice ABITEBOUL	Violence et souffrance : l'intégration des thèmes dans *A Lie of the Mind* de Sam Shepard
Claude VILARS	S'approprier l'autre et son « territoire » : viol, haine et vengeance dans *Silent Tongue* de Sam Shepard
Edoardo ESPOSITO	Le nazisme ou le mal absolu au théâtre
Thomas LORUSSO	Haine, violence et guerre / du roman au théâtre : le *Voyage au bout de la nuit* de Romeo Castellucci
Thérèse MALACHY	La violence dans le théâtre de Hanokh Levin
Fatouma BENAMMAR-QUINTIN	*Mille hourras pour une gueuse*, de Mohammed Dib
Hadj DAHMANE	Lutte et revendication dans le théâtre algérien : le cas du théâtre de Slimane Benaïssa

ÉVOCATIONS / PORTRAITS / ENTRETIENS

Jacques COULARDEAU	Daniel Mesguich, un entretien

RÉFLEXIONS ET COMMENTAIRES

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

VU SUR SCÈNE

Michel AROUIMI	Alfredo Arias et sa *Comédie canine*
Jean-Pierre MOUCHON	Théâtre antique des Chorégies d'Orange 2019
Marcel DARMON	Un opéra de Verdi, *Simon Boccanegra*, à Montpellier
Daniel LABONNE	*Why?* de Peter Brook
Éliane BEAUFILS	Les guerres sans bruit ni fureur de Rabih Mroué et Lina Majdalanie
Marie-Françoise HAMARD	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	* 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	* Jean-Pierre Mouchon, *Maurice Renaud. Le Protée de l'art lyrique* * Michel Arouimi, *Déconstruire au cinéma*
Jean-Pierre MOUCHON	* Maurice Abiteboul, *Ce minuscule printemps qui ne sera qu'une fois*