Cahier n° 32 - 2022

« 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

L'ARRIÈRE-SCÈNE DU THÉÂTRE
SIMULATION ET DISSIMULATION

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

Cahier n° 32 - 2022

« 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

L'ARRIÈRE-SCÈNE DU THÉÂTRE
SIMULATION ET DISSIMULATION

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
Trésorier : Edoardo ESPOSITO **Secrétaire** : Edoardo ESPOSITO
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 edoardo.esposito@orange.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° 32 (2022)

L'ARRIÈRE-SCÈNE DU THÉÂTRE
SIMULATION ET DISSIMULATION

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

AVANT-PROPOS : L'ARRIÈRE-SCÈNE / SIMULATION ET DISSIMULATION
Maurice ABITEBOUL ---------- p. 11
De l'arrière-scène à l'avant-scène : simulation et dissimulation au théâtre

INTRODUCTION : SIMULATION ET DISSIMULATION AU THÉÂTRE
Marc LACHENY ---------- p. 17
Simulation et dissimulation au théâtre

ÉTUDES SUR « L'ARRIÈRE-SCÈNE : SIMULATION ET DISSIMULATION »
Marie-Hélène DAVIES ---------- p. 33
Simulation et dissimulation au théâtre : grandeur et risques
Henri SUHAMY ---------- p. 49
Simulation et dissimulation au théâtre : les trois fonctions
Jean-François SENÉ ---------- p. 63
Archéologie de l'« arrière-scène » : que nous cachent les coulisses ?
Théa PICQUET ---------- p. 79
Simulation et dissimulation dans la Comédie du Cinquecento. *La Trinuzia* d'Agnolo Firenzuola (1493-1543)
Jean-Pierre RICHARD ---------- p. 89
Les Artisans du *Songe* et l'art shakespearien de l'illusion comique
Maurice ABITEBOUL ---------- p. 107
De l'avant-scène à l'arrière-scène : simulation et dissimulation dans *Hamlet*
Christian ANDRÈS ---------- p. 125
La « *scena aperta* », simulation et dissimulation dans quelques *comedias* urbaines de Lope de Vega
Aline LE BERRE ---------- p. 135
Simulation et dissimulation dans *La Conjuration de Fiesque* de Schiller
Jean-Pierre MOUCHON ---------- ----- p. 145
Simulation et dissimulation dans *Don Giovanni* (1787) de Da Ponte et Mozart
René AGOSTINI ---------- p. 159
Simulation et dissimulation dans *Dans l'ombre de la vallée*, de John Millington Synge
René AGOSTINI ---------- p. 165
Traduction de *Dans l'ombre de la vallée*, de John Millington Synge
Filippo BRUSCHI ---------- p. 177
De la *Revue Wagnérienne* aux *Lauriers sont coupés* : théorie et pratique de l'arrière-scène symboliste
Vanessa SAINT-MARTIN ---------- p. 193
L'implicite et l'obscène dans la dramaturgie lorquienne
Julie BERNARD ---------- p. 207
L'envers du décor : étude de l'œuvre théâtrale d'Alberto Savinio
Patricia CORBIER-BASDEVANT ---------- p. 225
Théâtre de l'intime : entre représentation et expérience dans le théâtre d'Edward Albee
Edoardo ESPOSITO ---------- p. 235
Pirandello metteur en scène

SOMMAIRE DU N° 32 (2022)

Maurice ABITEBOUL ---------- p. 251
L'arrière-scène, métaphore du temps perdu dans *Nos Débuts dans la vie* de Patrick Modiano
Hadj DAHMANE et Abdulnaser HASSO ---------- p. 261
Le théâtre des pays du Golfe entre simulation et dissimulation

VU SUR SCÈNE
Jean-Pierre MOUCHON ---------- p. 275
Faust (1859) de Barbier et Carré et Charles Gounod
Hélène CAMARADE ---------- p. 285
Les bénéfices de la crise ? Dettes et culpabilité dans *Timon/Titus* par le collectif OS'O et David Czesienski
Delphine EDY ---------- p.299
L'arrière-scène, théâtre de l'impensé du monde chez Thomas Ostermeier
Michel AROUIMI ---------- p. 315
Jean-Claude Drouot et ce que dissimule *L'Art d'être grand-père* de Victor Hugo

PORTRAITS / ÉVOCATIONS
Marc LACHENY ---------- p. 323
Bibliographie commentée de Karl Kraus
Marine DEREGNONCOURT ---------- p. 361
Marina Hands sur la scène théâtrale française

RÉFLEXIONS ET COMMENTAIRES
Olivier ABITEBOUL ---------- p. 379
Simulation et dissimulation dans le dialogue entre philosophes
Pierre DEGOTT ---------- p. 385
Le multilinguisme à l'opéra. Enjeux accidentels, structurels et esthétiques

NOTES DE LECTURE
Marine DEREGNONCOURT ---------- p. 401
* Christelle Brun, *Paul Claudel et le monde germanique*
Marc LACHENY ---------- p. 402
* Dieter Hornig et Ute Weinmann (dir.), *Cahiers de l'Herne – Thomas Bernhard*
Marc LACHENY ---------- p. 405
* Marion Linhardt, *Stereotyp und Imagination*
Aline LE BERRE ---------- p. 407
* Florence Baillet, Nicole Colin (dir.), *Le théâtre à une échelle transnationale*
Quelques publications récentes de nos rédacteurs :
Aline LE BERRE ---------- p. 409
* Marc Lacheny et al. (dir.), *Französische Österreichbilder – Österreichische Frankreich-bilder*, 2021
Jean-Pierre MOUCHON ---------- p.410
* Henri Suhamy, *Le Vers de Shakespeare*
Maurice ABITEBOUL ---------- p. 410
* Jean-Pierre Richard, Henri Suhamy et al., *Shakespeare – Sonnets et autres poèmes* p. 410
* Thérèse Malachy, *Une Vie en abyme* (récit) ---------- p. 411
* Jacques Plainemaison, « Ibis, confidente de Jean Genet, et le groupe de ses amis »p. 412
* Christian Andrès, *Cent onze haïkunfinés* ---------- p. 413

NOTICES SUR LES AUTEURS ---------- p. 417

NUMÉROS PRÉCÉDENTS ET QUELQUES SOMMAIRES ---------- p. 427

AVANT-PROPOS

AVANT-PROPOS

La simulation comprend tous les degrés de sincérité, depuis le pithiatisme de bonne foi jusqu'à l'imposture la plus cynique.
Antoine Porot, psychiatre.

Car, quant à cette nouvelle vertu de feintise et de dissimulation, qui est à cette heure si fort en crédit, je la hais capitalement ; et, de tous les vices, je n'en trouve aucun qui témoigne tant de lâcheté et bassesse de cœur.
Montaigne, *Essais*, II. XVII

« Je ne suis pas ce que je suis ! », lance Iago dans *Othello* (I.1.69) à la fin d'une tirade où il expose consciencieusement la stratégie qu'il compte adopter.

Rien ne résume mieux, vraisemblablement, la complexité essentielle du couple simulation / dissimulation que cette terrible phrase prononcée, dès le tout début d'*Othello*, par Iago, le *villain* de la pièce de Shakespeare. Car tout va se jouer alors, ici, secrètement *depuis l'arrière-scène* et non pas seulement ouvertement *sur la scène*, devant les spectateurs.

Par « arrière-scène du théâtre » on peut en effet entendre tout ce qui se produit, sur le plan dramatique comme dans l'imaginaire des personnages, entre le non-dit et l'expression directe, c'est-à-dire dans une zone intermédiaire entre la nébuleuse des désirs, angoisses ou obscures conceptions, réfugiées dans l'indicible et l'informulé, et la représentation proprement dite, qui n'hésite pas à occuper le devant de la scène – jusqu'à l'obscène[1] parfois. Il n'est d'ailleurs pas question ici d'une prise de position morale : il s'agit bien, en effet, essentiellement d'une stratégie de provocation dans la mesure où ce terme, « obscène », peut être compris comme la représentation *au-devant de la scène* de ce qui ne devrait pas être montré, qui devrait être *dissimulé* et réservé, précisément, à l'arrière-scène (parce que *sinistrement* – comme l'atteste clairement l'étymologie – inconvenant), mais qui sera effectivement, et paradoxalement, mis en relief dans un souci esthétique, dramaturgique, de *révélation*.

Simulation et dissimulation – dans un jeu où alterneront mise en avant trompeuse et mise au secret précautionneuse, outrageuse hypocrisie, voire « l'imposture la plus cynique », et hyper-prudente réserve, présence et absence (le thème traité dans notre numéro 31 en 2021) – sont évidemment parmi les manifes-

[1] Voir le commentaire de Varron pour qui l'*obscoenus* caractérise particulièrement la scène, « parce que ce qui est montré sur scène serait ailleurs obscène » (« *quod scenis id daretur quod obscenum foret* »). In *Dictionnaire* de Robert Estienne (1531).

tations privilégiées de cette dichotomie (ce qui n'exclut pas d'autres procédés susceptibles, à d'autres titres, d'animer « l'arrière-scène du théâtre »).

De faux-semblants en simulacres et de postures en impostures, les articles qui constituent ce nouvel *opus* de *Théâtres du Monde* s'efforcent de cerner et d'analyser les rapports qu'entretiennent simulation et dissimulation, leur opposition presque consubstantielle, la confusion qui parfois naît de leur proximité toxique, leur inévitable complémentarité aussi et, très probablement, leur interdépendance.

Bien sûr, on peut considérer principalement la problématique du thème proposé dans le présent numéro dans la perspective de la complémentarité (ou de l'opposition ?) au sein du couple simulation/dissimulation – tant la notion d'« arrière-scène » se prête à une grande variété d'interprétations. Ainsi l'on peut, en premier lieu, prendre toute la mesure de la grandeur et des risques que comporte, dans l'ombre et le mystère, l'arrière-scène de la création théâtrale (Marie-Hélène Davies). On peut aussi s'interroger, sur les trois fonctions caractéristiques inhérentes au théâtre lui-même : sa fonction proprement dramaturgique, sa fonction satirique et sa fonction ludique voire comique qui, toutes trois, impliquent un jeu constant qui mène le spectateur de l'arrière-scène à l'avant-scène, de la dissimulation à la simulation (Henri Suhamy). Mais l'enquête « archéologique » demeure elle aussi, naturellement, incontournable et, prenant ici toute sa place et explorant les coulisses du théâtre – véritable arrière-scène aux multiples fonctions –, fait donc également l'objet d'un nécessaire préambule (Jean-François Sené).

Suit une série d'études spécifiques portant sur la thématique en question et, plus précisément, sur des dramaturges considérés à travers certaines de leurs œuvres notables, dramaturges venant de divers horizons géographiques, appartenant à des périodes différentes et/ou relevant d'aires linguistiques variées. Mentionnons, au nombre des contributions proposées, des travaux sur le théâtre français avec Patrick Modiano (Maurice Abiteboul) ; sur le théâtre italien et le Cinquecento avec Agnolo Firenzuola (Théa Picquet), avec Luigi Pirandello (Edoardo Esposito) ou encore avec Alberto Savinio (Julie Bernard) ; sur le théâtre espagnol et les *comedias* urbaines du Siècle d'Or avec Lope de Vega (Christian Andrès) ou sur le théâtre de Garcia Lorca (Vanessa Saint-Martin) ; sur le théâtre anglais, particulièrement le théâtre élisabéthain avec Shakespeare (Jean-Pierre Richard ; Maurice Abiteboul) ; sur le théâtre irlandais avec John Millington Synge (René Agostini) ; sur le théâtre américain avec Edward Albee (Patricia Corbier-Basdevant) ; sur le théâtre de langue allemande avec Schiller (Aline Le Berre) ; sur « l'arrière-scène symboliste » (Filippo Bruschi) ; et enfin sur le théâtre arabe avec les pays du Golfe (Hadj Dahmane et Abdulnaser Hasso).

Le présent cahier offre ensuite quatre études sur des spectacles « vus sur scène » : la première, due à Jean-Pierre Mouchon, évoque une récente mise en scène de *Faust* par Tobias Kratzer à l'Opéra Bastille ; la deuxième, présentée par Hélène Camarade, examine une mise en scène de *Timon/Titus* par le collectif OS'O et David Czesienski ; la troisième, due à Delphine Edy, considère l'arrière-scène, chez Thomas Ostermeier, comme « un théâtre de l'impensé du monde » ; dans la

quatrième, Michel Arouimi porte une appréciation critique sur l'interprétation par Jean-Claude Drouot de *L'Art d'être grand-père* de Victor Hugo, au théâtre du Lucernaire, dans une mise en scène du comédien lui-même.

Suivent, dans la rubrique « Portraits/Évocations », deux autres études : l'une, de Marc Lacheny, qui propose une bibliographie commentée de Karl Kraus ; l'autre, de Marine Deregnoncourt, qui évoque la présence de « Marina Hands sur la scène théâtrale française ».

Olivier Abiteboul, quant à lui, dans la rubrique « Réflexions et Commentaires », présente une étude, portant sur les jeux « de la simulation et de la dissimulation dans le dialogue entre philosophes », qui démonte certains mécanismes d'une stratégie rhétorique ; enfin, Pierre Degott se propose d'interroger la question du multilinguisme dans tous les états où cette notion intervient dans le cadre d'un spectacle lyrique.

On trouvera, pour finir, une dizaine de « notes de lecture ».

Enfin, qu'il nous soit permis de rappeler que le prochain numéro de *Théâtres du Monde*, à paraître en 2023, aura pour objet d'étude principal : « le corps au théâtre ». Le suivant proposera pour thématique : « Doute et incertitude : le théâtre en question**s** » (2024).

N.B. Je tiens ici à remercier Marc Lacheny pour ses patientes et toujours pertinentes relectures de l'ensemble du volume. Je veux aussi saluer le départ de Brigitte Urbani, notre Secrétaire, qui a assuré la fonction de Trésorière depuis la fondation de cette revue en 1990, et la remercier très amicalement pour sa constante efficacité et sa fidélité. Enfin, je remercie très chaleureusement Edoardo Esposito, fidèle de la toute première heure, d'avoir accepté, à son tour, d'assurer les fonctions de Trésorier et de Secrétaire.

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

Prochains thèmes de *Théâtres du Monde* :
N° 33 : Le corps au théâtre (2023)
N° 34 : Doute et incertitude : le théâtre en questions (2024)

INTRODUCTION
L'ARRIÈRE-SCÈNE DU THÉÂTRE
SIMULATION ET DISSIMULATION

INTRODUCTION :
L'ARRIÈRE-SCÈNE DU THÉÂTRE
SIMULATION ET DISSIMULATION

Savoir dissimuler est le savoir des rois. (Richelieu)
Dès que le mensonge et la dissimulation risquent de nous servir, nous les pratiquons. (Jacques Rigaut)

S'il existe un lieu où règnent en maître la simulation et la dissimulation, c'est bien le théâtre : dans les dialogues notamment se font constamment jour des jeux de pouvoir entre des personnages incarnés par des comédiens qui ne sauraient avancer autrement que masqués, cachés, dissimulés derrière leurs rôles de composition. Le masque lui-même témoigne de cette duplicité inhérente au jeu d'acteur – lequel ne saurait donc se présenter à nous autrement que sous le double masque de la simulation et de la dissimulation : il est la duplicité incarnée, celui-là même qui, portant le masque et dans l'espace du jeu, « fait semblant », simule le vrai pour mieux dissimuler le faux, simule en dissimulant, dissimule en simulant. Le théâtre offre ainsi, notamment dans l'expression ou la représentation des sentiments et des émotions, un panel infini de situations relevant simultanément de la simulation et de la dissimulation : dans ce contexte, les notions de *copie*, de *feinte*, d'*imitation*, de *mime*, de *parodie*, inhérentes à la simulation, seront ici examinées en détail, au même titre que celles de *duplicité*, de *fuite*, d'*hypocrisie*, de *mensonge* ou encore de *sournoiserie*, inscrites dans la notion de dissimulation. Les notions de simulation et de dissimulation ne seront donc pas abordées nécessairement en termes d'opposition mais plutôt en termes de complémentarité au sein de l'arrière-scène du théâtre.

Ce nouveau volume de *Théâtres du Monde* invite à découvrir comment les divers auteurs ici traités s'emparent de ces rapports, sans cesse renouvelés et revivifiés, entre simulation et dissimulation au théâtre.

ÉTUDES SUR « L'ARRIÈRE-SCÈNE DU THÉÂTRE : SIMULATION ET DISSIMULATION »

Marie-Hélène DAVIES considère que toute création artistique consiste en une simulation, la création d'une image significatrice à partir de la matière brute. Au théâtre, par le choix des mots et des personnages, l'auteur fait jaillir l'esprit, un message qui n'est pas direct, mais dissimulé sous des conflits de paroles et d'actions, souvent placés dans des lieux et des temps lointains pour la tragédie, afin

d'échapper à la censure gouvernementale. L'auteur compose à partir d'une idée, d'un canevas trouvé, ou d'une grille un texte, produit du labeur et du subconscient d'un homme de son siècle, s'adressant à un public de son siècle. Le miracle de la représentation vient de la conjonction des efforts de l'auteur, des acteurs, des machinistes, et de la réaction du public ou des autorités qui amènent parfois l'auteur à reconsidérer son texte. Quelques anecdotes dissimulées au public rendent aussi plus vivante l'arrière-scène de la création théâtrale.

Henri SUHAMY précise que les réflexions sur la simulation et la dissimulation au théâtre, ainsi que le passage des révélations attendues qui va de l'arrière-scène à l'avant-scène, ont donné lieu à une analyse en trois parties, appelées les trois fonctions. La première fonction concerne le théâtre lui-même, l'espace d'un spectacle où les acteurs doivent se livrer à toutes sortes de simulations, et où existent des cachettes de toutes sortes. Un paragraphe rappelle la nature littéraire du théâtre, qui demande aux acteurs de se mettre au service d'un texte parfois versifié et qui a été écrit avant d'être parlé. La deuxième fonction traite du caractère souvent satirique du théâtre, quand il dénonce les menteurs, les intrigants, les charlatans, parfois groupés en corporations. La troisième fonction revient à l'auteur, qui n'oublie pas le caractère ludique du théâtre. Il organise des situations où diverses formes de simulation et de dissimulation créent des intrigues compliquées, génératrices de rire ou d'émotion, avec pour résultat que le public en arrive à reconnaître la présence et l'art de l'auteur dans ce qu'il voit et entend.

Jean-François SENÉ nous rappelle, dans sa contribution, qu'après la chute dans l'ignorance, la disparition des classes moyennes a réduit l'usage de l'écriture à la noblesse et aux milieux religieux. Retenons qu'il n'y a aucun auteur laïc jusqu'au XIII^{e} siècle. Des textes religieux d'abord ont leurs représentations explicatives pour le peuple ignorant sur les parvis. Puis avec les échanges commerciaux revenaient peu à peu sur les foires des récits qui ont survécu grâce à l'oral et où des bateleurs jouaient des scénettes sur des tréteaux. L'héritage du théâtre nous revient d'Italie à la Renaissance. Déjà l'imprimerie redonne de l'importance à l'écrit. La langue s'élabore, s'officialise, se tricote (Pierre de la Ramée et la grammaire / François I^{er} et l'Édit de Villers-Cotterêts). Au fur et à mesure que le spectacle se développe pour créer un monde où l'on veut transporter le spectateur, le décor prend de l'importance. Les préoccupations des anciens étaient l'acoustique, elles deviennent de plus en plus le visuel.

Le masque, premier artifice (*Persona*), est sérieux s'il re-présente le tragique, ou comique s'il fait rire, c'est la *Commedia dell'arte.* Peu à peu se complexifie le décor. Pour pourvoir à ce monde de « ficelles », il y a des ouvriers pour fabriquer des machines, créer des truquages acoustiques, des costumiers : tout un monde est convoqué à l'élaboration de l'illusion. Il faut de plus en plus de « paraître-vrais ». Les coulisses vont donc être ce lieu d'élaboration mais aussi celui où les acteurs se préparent, se croisent, où les dramaturges vont et « de nouveaux métiers » s'activent. Enfin le théâtre, devenu cette parenthèse de vie, ce miroir salu-

taire, ce défouloir, est aussi un brouet : pièce, jeux des acteurs, décor qui captent les spectateurs, etc.

Théa PICQUET, dans sa contribution, commence par citer Machiavel : « Il est nécessaire de bien farder cette nature et d'être grand simulateur et dissimulateur », écrit Machiavel en 1513, dans le célèbre chapitre XVIII du *Prince*, lorsqu'il conseille de bien user de la bête et de l'homme, et de choisir le renard et le lion. Il faut, précise-t-il, « être renard pour connaître les pièges, et lion pour effrayer les loups. » Qu'en est-il au théâtre ?

La comédie sur laquelle se penche l'autrice, écrite quelques années plus tard, l'une des deux d'Agnolo Firenzuola, *La Trinuzia*, en constitue une bonne illustration. L'article se donne pour objectif d'analyser les déclinaisons des notions de simulation et de dissimulation dans les noms de certains personnages, dans le jeu de l'acteur – mensonge, manipulation, déguisements – pour mettre en lumière le message véhiculé par l'écrivain florentin, non sans avoir rappelé quelques éléments de sa biographie et une définition des termes en présence.

Jean-Pierre RICHARD montre comment, dans *Le Songe d'une nuit d'été*, quand la troupe de Bottom donne *Pyrame et Thisbé* devant le duc d'Athènes et sa Cour, le jugement de celle-ci est sans appel : ces comédiens amateurs – tous artisans à la ville – se montrent incapables de *simuler* la tragédie, incapables qu'ils sont de *dissimuler* leurs artifices car leur représentation est inepte ; ils maîtrisent si peu l'art dramatique qu'ils réussissent à massacrer l'une des pièces les plus fameuses du répertoire…

Mais le public de Shakespeare est-il tenu d'épouser le point de vue du public athénien ? Et si c'était, en vérité, la Cour de Thésée qui n'entendait rien à l'art dramatique selon Shakespeare ? Les Artisans ne cherchent pas à pratiquer un art de l'illusion qui ferait oublier au public qu'il est au théâtre et qu'on *joue* devant lui. Leur profession les avantage lorsqu'il s'agit de montrer aux spectateurs les rouages d'une représentation théâtrale.

Leur art de l'illusion s'exerce ailleurs, conformément au programme fixé par Bottom lors des répétitions : « Nous allons répéter avec obscénité ». Et, dans ce domaine, ils se montrent tellement habiles à « dissimuler l'affaire à l'œil du vulgaire » (comme Macbeth se jurera de le faire une dizaine d'années plus tard) que l'obscénité foncière de leur spectacle échappe totalement à l'entourage du duc d'Athènes. Ce n'est vraiment pas là le genre de public adapté au théâtre de Shakespeare … à commencer par *Le Songe d'une nuit d'été* !

Maurice ABITEBOUL constate que tous les personnages ou presque, dans *Hamlet*, à un moment ou à un autre, sont confrontés à un choix de comportement qui implique pour eux de s'éloigner de la vérité que constitue leur présence en scène – et ainsi de se réfugier dans une arrière-scène , sans doute faussement protectrice –, sous couvert d'un jeu avec les apparences qui les conduit, corollaire-

ment, à produire des effets « fabriqués » de simulation sur l'avant-scène, voire de construire en remplacement une présence *ob-scène*.

Ceux qui ont du mal à « jouer le jeu », demeurent près d'une réalité dépourvue d'ambiguïté, incapables qu'ils sont de s'adapter et de donner le change. Il y a ceux, aussi, qu'il appelle des « idiots utiles », qui, incapables de ruser intelligemment, quittent la scène de façon peu glorieuse, rapidement éliminés. Et puis il y a le fantôme du père, le Spectre, et l'oncle Claudius, l'usurpateur : ils engendrent un cycle de meurtres et de vengeances qui met aux prises « les deux puissants adversaires » que sont Claudius et Hamlet dans un jeu trouble de chausse-trapes et de faux-semblants, de simulations et de dissimulations, jeu qui se joue dans un aller et retour entre arrière-scène et avant-scène. C'est dans un tel contexte qu'Hamlet, « revêtant un personnage bizarre », se débattra à n'en plus finir avant de retrouver, presque *in extremis*, sa nature profonde, débarrassée de tout artifice et de tout simulacre, et, dans un esprit de réconciliation, le monde de l'authenticité.

Christian ANDRÈS précise, dès l'abord, que « l'arrière-scène » sera ici interprétée comme « *scena aperta* » pour le dire en italien avec Leone de' Sommi, théoricien dramatique du XVI^e^ siècle. Il s'agit donc de scènes domestiques où le spectateur peut voir et entendre ce qui se passe à l'intérieur d'une maison, ce qui suppose un déplacement de l'action dans une zone marginale du théâtre (sur les côtés ou au fond de la scène). En Espagne, cette technique scénographique utilisée dès la fin du XVI^e^ siècle est reprise par Lope de Vega qui fit alterner scènes d'intérieurs et scènes extérieures avec plus ou moins de fréquence et de densité dans son immense œuvre théâtrale. L'auteur se propose donc d'étudier ici ce genre de scénographie dans ses rapports à la simulation et à la dissimulation dans trois *comedias* urbaines : *Las ferias de Madrid* (1588), *El acero de Madrid* (1608), *Las bizarrías de Belisa* (1634).

Aline LE BERRE se penche sur *La Conjuration de Fiesque* (1783), pièce dans laquelle simulation et dissimulation sont omniprésentes. Elle montre que Schiller a campé en Fiesque un héros ambigu et double, qui a ourdi en 1547 une conspiration pour débarrasser la ville de Gênes de ceux qui la dirigent, le vieux doge André Doria et surtout son neveu, Gianettino, débauché cynique, pour instaurer une république plus égalitaire. Chef d'une conjuration, Fiesque est contraint de jouer la comédie. Il porte le masque du libertin frivole pour ne pas éveiller les soupçons des Doria et participe à leurs fêtes.

Seulement, parallèlement à cette comédie dictée par la nécessité, il en existe une autre qui l'est moins, car si Fiesque prétend combattre pour un idéal républicain devant les conjurés, il n'envisage pas en fait de l'instaurer réellement, car, en proie à l'*hybris* du pouvoir, il aspire à exercer celui-ci en solitaire. La simulation existe donc chez lui à un double niveau et rend ses desseins équivoques. Devenue pour lui une seconde nature, elle l'empêche de savoir qui il est vraiment et rend son combat problématique. À force de feindre et de se déguiser, il a perdu le sens du bien et du vrai, au point qu'il finit lui aussi par être victime de fausses

apparences et tue sa femme en croyant assassiner Gianettino. Schiller campe le drame d'un faux révolutionnaire, louvoyant et instable, victime de ses propres artifices, aveugle à force de vouloir aveugler autrui. Ce faisant, il s'interroge sur l'utilisation de moyens immoraux pour atteindre un but louable et montre que, à ses yeux, contrairement à la pensée de Machiavel, la fin ne justifie pas les moyens, car l'utilisation de moyens douteux pervertit la fin.

Jean-Pierre MOUCHON rappelle que le *Don Giovanni* de Mozart et Da Ponte peut faire l'objet de multiples analyses. Son propos a été de montrer que, dans le domaine de la simulation et de la dissimulation, il se révèle très instructif. En effet, Don Juan use de procédés sournois pour arriver à ses fins (flatterie, propos galants, mensonges, hypocrisie, intimidation). Parmi les autres personnages, il faut noter que, malgré son ressentiment fort compréhensif, Donna Elvira éprouve encore de l'amour pour son mari volage. Leporello, le valet de Don Juan, tient lui-même un discours différent selon qu'il est en présence ou loin de son maître. Mais il appartient à la musique d'offrir la plus grande ambivalence, car, pour une oreille exercée, elle dit plus qu'elle ne laisse apparemment entendre.

René AGOSTINI se penche sur la deuxième pièce en un acte de Synge, après *Cavaliers de l'Océan* (*Riders to the Sea*), *L'Ombre de la Vallée*, laquelle semble offrir un motif de comédie conventionnelle : le mari trompé et violent, le nouveau prétendant grotesque et ridicule, et le coup de théâtre d'un individu censé être de passage mais avec qui la femme prétendument adultère va partir. Cet aspect conventionnel s'enrichit d'une dimension idéologique (Irlande traditionnelle contre Irlande colonisée par la Grande-Bretagne) et poétique (nomadisme contre sédentarité, « Éloge de l'Insécurité » – titre d'Alan Watts – contre l'attachement à la rassurante stabilité, amour de la Nature et de la vie sauvage).

Mais se greffe à tout cela, un peu malgré l'auteur lui-même, voire, indépendamment de sa volonté, un aspect initiatique, une manifestation de sa vie secrète, par des détails imperceptibles dans le dialogue et dans certaines didascalies, qui approfondissent la portée de cette œuvre. René Agostini choisit d'aller droit à ce filigrane de l'œuvre, laissant au lecteur volontaire le soin de voir les signes de ce « sous-texte ». Tout se passe comme si Synge faisait semblant de dérouler le drame d'une histoire mais qu'il murmurait, derrière ce trompe-l'œil, une autre histoire, un autre drame : un récit ébauché sur la base d'un non-dit révélateur d'un cheminement proprement initiatique.

Filippo BRUSCHI montre comment, à l'intérieur de la réaction contre le côté matériel et visuel du spectacle, devenu de plus en plus important depuis la Révolution, le Symbolisme occupe une place privilégiée. Une telle réaction se sert paradoxalement d'un des artistes ayant contribué le plus à l'affirmation des potentialités de la scène : Richard Wagner. En effet, avant le Théâtre d'Art (1890), avant même le manifeste symboliste de Moréas (1886), c'est dans les pages de la *Revue Wagnérienne* (1885-1888) qu'on assiste à la première élaboration d'un projet

d'anti-théâtre. Cela signifie-t-il que la *Revue Wagnérienne* ne fait qu'anticiper les maigres résultats scéniques du Théâtre d'Art et l'impasse d'un théâtre de l'invisible ? De fait, c'est dans *Les Lauriers sont coupés* de Dujardin, où Joyce trouva inspiration pour l'écriture du monologue intérieur, que l'on trouve une tentative de solution à ce paradoxe. Dans ce conte, écrit en concomitance avec les derniers numéros de la *Revue Wagnérienne*, on voit, derrière l'apparent refus de la description du monde/scène, émerger la réélaboration de ce même monde par un regard qui l'observe par derrière les coulisses, essayant ainsi de lui conférer une unité.

Vanessa SAINT-MARTIN observe que, dans un élan résolument contestataire, le dramaturge andalou Federico García Lorca renoue avec l'obscène en lui cédant une place paradoxale. Fortement influencé par la psychanalyse freudienne, il ne se contente pas de l'exposer sur les planches. À l'instar du travestissement des désirs refoulés dans le rêve, il choisit de dissimuler les pulsions censurées par la société bien-pensante dans une matrice poétique.

Cette contribution vise à examiner le rapport entre l'obscène et la poétique de l'implicite dans la dramaturgie lorquienne. Il s'agit ainsi de réfléchir à la dimension discursive de l'« arrière-scène » théâtrale à travers l'analyse du répertoire implicite employé dans un corpus restreint composé de *Yerma, Así que pasen cinco años* et *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín.* Au sein de ces trois pièces, l'expression des désirs érotiques contraires à la loi sociale emprunte des voies détournées. Les métaphores, les points de suspension ou encore les sous-entendus qui abondent permettent d'introduire clandestinement dans les dialogues les tabous niés par la société bourgeoise. En outre, cette étude s'attache à démontrer que la dialectique voiler/dévoiler prévaut dans l'ensemble des trois œuvres, malgré leur inscription dans des catégories différentes par la critique.

Julie BERNARD considère que le théâtre d'Alberto Savinio (1891-1952) est un théâtre en trompe-l'œil et que, pour percevoir cette « chose digne d'être vue », l'artiste métaphysique invite le lecteur/spectateur à utiliser les yeux de l'esprit. Elle souligne que l'œuvre théâtrale savinienne met en tension, exacerbe et ironise le monde concret du théâtre et le monde abstrait du langage. Dans ce théâtre de paroles, tout s'exprime dans un flux et reflux : les mots, les morts, les objets. La parole est multiple : incarnée ou décharnée ; plastique ou optique ; visible ou invisible ; audible ou indicible. De ce va-et-vient permanent, fluctuant entre l'*in*forme et *la* forme, le langage théâtral (verbal et paraverbal) joue donc un jeu dangereux, périlleux, au service du renouvellement du personnage de théâtre.

Le rideau, objet de la révélation, s'ouvre sur un *homme-acteur* qui n'est autre qu'une réplique du spectateur. Dès lors, l'acteur est dans la salle et l'homme est sur scène. Par cette dramaturgie inversée, nous explorons l'envers du décor.

Patricia CORBIER-BASDEVANT a choisi, pour aborder la problématique de « l'arrière-scène du théâtre : simulation et dissimulation », de s'appuyer sur l'œuvre iconoclaste du dramaturge américain Edward Albee (1928-2016) qui a

voulu produire un théâtre « réaliste » en rejetant l'existence d'une coupure entre la réalité, ses apparences et l'imaginaire. C'est avec ironie et provocation qu'il aborde le problème des rapports entre apparences et réalité dans le théâtre du monde (*Theatrum Mundi*), sur le plan social (rôle et dimension humaine), logique (sens et non-sens) et psychologique (raison et folie), ainsi que sur le plan de la représentation théâtrale (personnage et acteur).

Riches en questionnements philosophiques, ses pièces présentent le parcours initiatique du Sujet entre représentation (*Theatrum Mentis*) et expérience, imaginaire et réalité. Du jeu au « je », de l'arrière-scène vers l'avant-scène, le personnage prépare son audition, impliqué dans une dialectique de la représentation et de l'expérience riche de vérité. Le jeu et la simulation sont utilisés comme des procédés de représentation satiriques d'un monde-théâtre responsable de l'aliénation du Sujet qui s'illusionne. En prise avec son « drame cérébral », il choisit ou est contraint de subir l'expérience de l'extimité – dévoilement de son for intérieur – sous forme de performance publique à l'avant-scène sous les yeux d'autrui.

Quelle va être la valeur de cette théâtralisation du Sujet qui ne connaît que le simulacre ? Cet acte de représentation devient-il un facteur déterminant dans la genèse du Sujet ?

Edoardo ESPOSITO se penche, dans sa contribution, sur Luigi Pirandello (1867-1936), dont l'écriture de pièces de théâtre ne commence qu'en 1910, après une importante production de nouvelles et de romans, et qui a été le directeur artistique de la compagnie « Teatro d'Arte », créée à Rome, en 1924, par un petit groupe d'intellectuels. Néophyte en tant que praticien de théâtre et plus particulièrement de la mise en scène, Pirandello a marqué de son empreinte l'activité de cette compagnie dans la période allant du 2 avril 1925 au 15 août 1928.

Les caractéristiques novatrices de sa méthode prévoient une organisation techniquement irréprochable de la scène, la possibilité de disposer de plusieurs comédiens hautement compétents, le recours systématique à un nombre important de répétitions, la conception d'une identification profonde du comédien au personnage, ayant pour conséquence la suppression du souffleur. S'inspirant pour cela de ses réflexions théoriques sur le théâtre, il monte, en l'espace de trois ans, cinquante pièces, comprenant majoritairement ses propres textes ainsi que ceux d'autres auteurs italiens (Cicognani, Bontempelli, etc.) et étrangers (Vildrac, Ibsen, Unamuno, etc.). Bien que les nombreuses tournées de sa compagnie en Italie et à l'étranger obtiennent un accueil plutôt favorable, les recettes s'avèrent insuffisantes tout comme les capitaux promis par les grands industriels de l'Italie du Nord.

Maurice ABITEBOUL montre, dans son étude de la pièce de Patrick Modiano, *Nos Débuts dans la vie*, que l'on retrouve, dans ce théâtre, toute la mythologie modianesque bien connue, celle qui, dans une quête douloureuse qui nous conduit à la recherche d'un temps perdu, évoque, avec assez souvent une souffrance perceptible, un passé enfui et qui nous plonge dans les brumes d'un univers, parfois fantasmagorique, plein de nostalgie et de souvenirs doux-amers. Mais, pour parve-

nir à traduire cette temporalité (souvent bousculée dans la pièce), Modiano joue avec les codes du théâtre, ce lieu démultiplié, et nous mène des coulisses à la scène, des loges des acteurs au plateau du régisseur, plus exactement de l'avant-scène à l'arrière-scène. Il parvient en effet, avec maîtrise, à investir les divers lieux où se déroule la pièce d'une temporalité éclatée qui nous plonge subitement à certains moments, et comme dans un rêve, dans un passé lointain, indéfini, puis nous ramène, de manière tout aussi inattendue et brutale, à notre présent conscient, au présent supposé de la pièce.

Dans son article « Le théâtre des pays du Golfe entre simulation et dissimulation », **Hadj DAHMANE** vise, à travers l'analyse de pièces de théâtre, à étudier deux types d'expériences. D'abord celles ayant été « subordonnées » à la vision politique en l'absence de liberté d'expression, faisant l'économie de thèmes ô combien importants tels que la politique, le social ou encore la religion. Ces thèmes, même évoqués, restent loin d'être traités avec approfondissement et esprit critique. Ensuite, celles ayant pu, grâce aux artifices du théâtre, donner un nouvel élan thématique au théâtre de cette région du monde. Quoi qu'il en soit, il est à signaler que les débuts du théâtre au sein des différents pays du Golfe sont quasi identiques, mais à des périodes propres à chaque pays en fonction des conditions sociales, économiques ou éducatives. Ce théâtre a vu le jour d'abord au sein des écoles sous l'influence d'enseignants égyptiens et syriens férus d'art dramatique. Aussi, il serait judicieux de souligner ce qui distingue ce théâtre de celui connu au sein des autres pays arabes : Maghreb et Moyen-Orient.

Lorsque l'on s'intéresse au théâtre des pays du Golfe, on constate des traits communs à l'ensemble de ces pays. Son aspect académique reste marqué par la prédominance de la culture populaire. Ce théâtre reste intimement lié aux contes populaires, comme ceux des pêcheurs à Bahrein. À vrai dire, des intellectuels de cet espace géographique du Golfe ont pu instaurer un nouvel espace théâtral en interaction avec la culture arabe et la culture universelle, en produisant des pièces telles que *La terre parle Ourdou* ou *ByeBye Londres*, etc. Ce théâtre s'attaque aujourd'hui, de façon explicite ou implicite, à des sujets d'actualité : polygamie, critique sociale et politique, etc. En somme, en traitant ces thèmes, ce jeune théâtre semble avoir trouvé son épanouissement.

SECTIONS « VU SUR SCÈNE », « PORTRAITS / ÉVOCATIONS », « RÉFLEXIONS ET COMMENTAIRES » ET « NOTES DE LECTURE »

Jean-Pierre MOUCHON, dans la rubrique « Vu sur scène », nous offre un compte rendu d'une représentation de *Faust* (Gounod), enregistrée sur la scène de l'Opéra Bastille le 16 mars 2021 et donnée sur France 5, le 26 mars, accompagné de réflexions sur le « Regietheater » qui préside, à l'heure actuelle, sur les scènes lyriques.

Hélène CAMARADE dans la même rubrique, présente une contribution consacrée au spectacle *Timon/Titus*, pièce écrite au plateau par le Collectif OS'O et le metteur en scène David Czesienski, créée en 2014 et plusieurs fois primée. Inspirée des thèses de l'anthropologue anarchiste David Graeber dans *Dette : 5 000 ans d'histoire* et de *Titus Andronicus* et *Timon d'Athènes* de Shakespeare, la pièce interroge le thème de la dette dans ses multiples acceptions, financière, familiale, morale, etc. À partir de plusieurs niveaux de dramaturgie – l'histoire de deux fratries qui se déchirent autour d'un testament, jouée selon trois versions différentes, et des débats qui se déroulent à trois reprises –, la pièce questionne l'hypothèse selon laquelle il existerait une confusion entre dettes financières et obligations morales et soulève des questions connexes, par exemple : Doit-on payer ses dettes ? La dette engendre-t-elle la violence ? Peut-on s'affranchir d'une obligation morale par l'argent ? La contribution étudie les choix esthétiques et dramaturgiques, notamment les jeux métathéâtraux, opérés par l'équipe à la lumière des débats contemporains sur l'annulation de la dette, principalement en France et en Allemagne.

Michel AROUIMI nous livre quelques réflexions sur l'interprétation dramatique de *L'Art d'être grand père* de Victor Hugo au théâtre du Lucernaire à Paris, le 10 décembre 2021. Seul sur la scène, et dans un décor unique assez sobre, le bien connu Jean-Claude Drouot *récite* ce long poème, articulé en sections numérotées. Il s'agit en fait d'une « adaptation » du poème, qui valorise ses thèmes majeurs. Le jeu scénique, conçu par Drouot lui-même, est adapté à la relative différence de ces thèmes, qui ont en commun l'idée de l'enfance et celle de la maturité. Or, ce jeu de l'acteur rend manifestes les motivations les moins apparentes de ce poème qui, au-delà de l'autoportrait d'un grand-père (ou du Grand-père), est le miroir des enjeux secrets de l'*Art* du grand Hugo.

Marc LACHENY, dans la section « Portrait / Évocation », réintroduite dans le présent numéro de *Théâtres du Monde*, offre une ample bibliographie commentée, « Karl Kraus et la France, Karl Kraus en France », qui vise à fournir à nos lecteurs des indications sur Karl Kraus (1874-1936), satiriste et polémiste autrichien à la plume acérée dont l'œuvre, considérable, n'est encore que partiellement traduite en français, ainsi qu'une orientation précise dans les publications qui lui sont consacrées. La bibliographie proposée a d'abord tenté un recensement des traductions existantes et accessibles des œuvres de Karl Kraus en français, puis la majeure partie de la littérature critique rassemblée a pour objet les principales études publiées sur Kraus en français ainsi qu'en allemand et en anglais. L'inventaire se clôt sur une sélection de bibliographies de référence et de répertoires sur Kraus.

Marine DEREGNONCOURT, quant à elle, nous présente un portrait de Marina Hands. Fille de Ludmila Mikaël et de Terry Hands, Marina Hands se voit décerner le « prix du Brigadier » pour le rôle de Marina dans *Sœurs (Marina &*

Audrey) de Pascal Rambert. Comment Marina Hands parvient-elle à s'imposer en tant que femme et artiste, étant elle-même fille d'artistes ? Cet article, divisé en trois parties, entend répondre à cette question centrale. Pour ce faire, il faut envisager, tout d'abord, Marina Hands, l'artiste, et sa réaction face à ce prix. Ensuite, aborder Marina Hands, la femme, en tant que fille d'artiste. Se focaliser ainsi sur le lien sororal qui l'unit à sa mère, Ludmila Mikaël. Il faut en venir, *in fine*, à la sororité existant entre elle et Audrey Bonnet, interprète d'Audrey dans le spectacle précité.

Delphine EDY explique que, dans les mises en scène de Thomas Ostermeier, le directeur artistique de la *Schaubühne* de Berlin depuis 1999, l'arrière-scène du théâtre semble avoir pleinement gagné le devant de la scène. En effet, en choisissant d'« explorer l'autre face du réel pour recréer l'œuvre en scène », Thomas Ostermeier ouvre un espace *entre*, une zone intermédiaire, un entre-deux où non-dits, silences et fantômes du passé resurgissent et se manifestent aux personnages.

En prenant appui sur certaines de ses mises en scène les plus récentes, il s'agit d'étudier les choix dramaturgiques, scéniques et esthétiques – et leurs enjeux – qui permettent à Thomas Ostermeier de faire de l'arrière-scène du théâtre le lieu où tout se joue. Qu'il s'agisse de dissimuler en créant deux espaces dramatiques, de faire passer l'arrière-scène à l'avant-scène ou de donner à voir ce qui se passe outre-scène, l'objectif est toujours de démasquer les mensonges et de révéler les non-dits.

Olivier ABITEBOUL, dans la rubrique « Réflexions et Commentaires », souligne que, s'il existe un domaine dans lequel simulation et dissimulation jouent un rôle primordial en philosophie, c'est bien celui du dialogue et de l'argumentation. Ainsi les correspondances philosophiques sont le théâtre de véritables jeux de pouvoir entre philosophes. Pour ces derniers, tous les moyens sont bons quand il s'agit d'emporter l'assentiment, ou bien de remporter la victoire dans le combat qui les oppose par l'entremise de moyens rhétoriques ou de techniques argumentatives.

Les philosophes ne sont pas toujours ceux que l'on croit, et la sincérité ou l'intention pure, que l'on est parfois tenté d'accorder à ceux qui sont censés rechercher la vérité à toute force, est à l'occasion remplacée par la duplicité, la simulation ou encore la dissimulation. C'est ce qui apparaît clairement dès lors qu'on se penche sur les relations épistolaires ou bien, plus généralement, les écrits qui retracent les dialogues qu'ont pu entretenir certains philosophes.

L'auteur prend ici l'exemple de Descartes et Gassendi, dans la célèbre *Disquisitio metaphysica*. On y voit bien vite apparaître des techniques argumentatives de dédoublement, duplicité, simulation ou encore dissimulation. Ce que l'auteur souhaite montrer dans cet article, c'est donc que les philosophes, à l'image de Descartes et de Gassendi, ne sont pas toujours les plus enclins à une recherche pure et sincère de la vérité. Ce qui leur importe parfois le plus, c'est bien plutôt de

prendre l'ascendant sur leur interlocuteur, d'être celui qui a raison plus que celui qui possède la raison… Les correspondances philosophiques apparaissent ainsi souvent comme le théâtre de violentes luttes pour prendre le pouvoir par le biais de la rhétorique et des techniques argumentatives. La recherche désintéressée de la vérité n'importe alors plus beaucoup, et c'est à ce moment que s'immiscent dans le dialogue entre philosophes simulation et dissimulation.

Pierre DEGOTT présente un article qui interroge la question du multilinguisme dans le cadre du spectacle lyrique. Revêtant parfois un caractère accidentel, comme cela peut arriver quand un chanteur exerce un remplacement au pied levé, le multilinguisme s'avère également structurel pour un certain nombre d'ouvrages importants du répertoire.

L'article propose ainsi l'analyse d'un certain nombre d'ouvrages écrits dans une langue donnée, mais contenant d'importants passages chantés dans une langue seconde. Destinée parfois à clamer l'internationalisation de ce langage universel qu'est l'opéra (*La finta giardiniera* de Mozart, *Il viaggio a Reims* de Rossini…), vouée plus souvent à esthétiser la langue en créant une impression de pseudo couleur locale (*Eugène Onéguine* et *La Dame de pique* de Tchaïkovski), la langue seconde est à chaque fois investie d'effets de sens qu'il convient de décoder (*Death in Venice* et *The Turn of the Screw* de Britten). Le multilinguisme à l'opéra est en tout cas un élément signifiant qui ne saurait susciter l'indifférence, et dont le présent article examine la dimension à la fois sémantique et esthétique.

Marine DEREGNONCOURT, dans la section « Notes de lecture **»,** évoque l'ouvrage de Christelle Brun, *Paul Claudel et le monde germanique*, soulignant que, doté d'une bibliographie, d'un index des noms et, en annexe, d'une chronologie et d'ouvrages issus de la bibliothèque de Paul Claudel, cet essai, divisé en dix-sept chapitres, décrit les rapports, à la fois continus et complexes, entre Paul Claudel et le monde germanique.

Marc LACHENY propose un compte rendu du *Cahier Thomas Bernhard* (*Cahier de l'Herne* n° 132). Depuis les travaux d'Ute Weinmann (*Thomas Bernhard, l'Autriche et la France*, Paris, L'Harmattan, 2000), la réception du romancier et dramaturge autrichien Thomas Bernhard (1931-1989) en France est bien documentée. Avec Peter Handke et Elfriede Jelinek, Bernhard compte parmi les auteurs les plus célèbres et les plus lus de la littérature autrichienne contemporaine : la majeure partie de son œuvre romanesque et dramatique est traduite en français, et ses pièces de théâtre, traduites par Claude Porcell, sont fréquemment montées sur les scènes françaises depuis la fin des années 1980, en raison bien sûr d'abord de la fascination exercée par son écriture novatrice. Par ses nombreux éclairages, ce très riche Cahier de l'Herne nous révèle les multiples facettes de la personnalité complexe de l'homme et de l'écrivain Thomas Bernhard. Une très belle réussite.

Marc LACHENY souligne que l'ouvrage de Marion Linhardt, *Stereotyp und Imagination* […], qui s'inscrit dans un intérêt de plus en plus marqué dans les études théâtrales pour les liens entre vêtements, mode et costumes, constitue la première approche systématique du costume de scène « turc » dans le théâtre européen : s'appuyant sur l'analyse serrée d'une abondante iconographie étalée sur plus de deux siècles, Marion Linhardt parvient à retracer avec clarté et minutie les phénomènes de continuité et de rupture, donc les grandes évolutions qui se font jour dans la pratique du costume « turc » entre fidélité relative aux habits portés dans l'Empire ottoman et élaboration de costumes répondant surtout à des constructions stéréotypées et largement fantasmées.

Aline LE BERRE, commentant l'ouvrage collectif *L'Arche Éditeur. Le théâtre à une échelle transnationale*, indique que ce volume dense et varié fait redécouvrir des dramaturges célèbres sous un angle nouveau et qu'il a également pour mérite de rendre justice à des personnalités souvent méconnues qui, par l'intermédiaire de L'Arche, ont œuvré en faveur d'un renouveau théâtral français. Il rend hommage à une maison d'édition pionnière dès l'époque de sa fondation et encore aujourd'hui, puisqu'elle apporte sa contribution aux nouvelles idées sur le féminisme, le décolonialisme et l'intersectionnalité. Il s'agit donc d'un ouvrage critique qu'il convient de saluer pour son modernisme et son originalité.

Aline LE BERRE commente aussi un ouvrage collectif auquel a participé Marc Lacheny et édité à la suite d'une journée d'étude organisée, en 2019, à l'Université d'Innsbruck et consacrée aux « Images françaises de l'Autriche – Images autrichiennes de la France de 1740 à 1938 ». Il met en évidence les liens culturels étroits entre les deux pays dans les siècles passés malgré les guerres et les tensions qui ont pu survenir entre eux, et également malgré les préjugés en circulation. Il aborde divers sujets et, grâce à son approche croisée particulièrement éclairante, confronte les images que se font Autrichiens et Français les uns des autres.

Maurice ABITEBOUL salue la parution du huitième volume des œuvres complètes de Shakespeare dans la collection de la Pléiade auquel ont contribué, notamment, Henri Suhamy et Jean-Pierre Richard, le premier avec deux textes, traduits, présentés et annotés : *Vénus et Adonis* et *Le Viol de Lucrèce*, le second avec la traduction du *Pèlerin passionné*.

Maurice ABITEBOUL fait remarquer que l'on ne peut lire qu'avec un très grand intérêt ce texte émouvant, *Une Vie en abyme*, qui est le miroir d'une vie, celle de l'auteure, Thérèse Malachy, Professeur émérite à l'Université Hébraïque de Jérusalem. Ce texte, qui évoque sa « vie en abyme » avec une grande sensibilité et plonge dans un passé que l'Histoire n'a pas toujours épargné, ne peut en effet laisser indifférent.

Maurice ABITEBOUL souligne l'importance d'un texte de Jacques Plainemaison sur la correspondance échangée entre 1933 et 1941 par Robert Guilbaud et Andrée Plainemaison, dite Ibis, concernant « le milieu "bohème", à la fois artistique et littéraire, fréquenté par Genet pendant ses années de formation ».

Maurice ABITEBOUL signale, pour finir, le recueil de haïkus dans lequel Christian Andrès exprime avec justesse les émotions suscitées par la crise sanitaire qui sévit depuis un certain temps.

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

ÉTUDES SUR L'ARRIÈRE-SCÈNE DU THÉÂTRE : SIMULATION ET DISSIMULATION AU THÉÂTRE

SIMULATION ET DISSIMULATION AU THÉÂTRE : GRANDEUR ET RISQUES

Toute création artistique consiste en simulation et dissimulation. À partir du bloc de pierre, la sculpture fait apparaître un simulacre de buste, de visage ou de scène, en élaguant tout l'excédent au burin. La peinture dessine au crayon ou en couleur, fait sortir l'image, puis encore ressortir en travaillant le fond de la toile. Simulation vient du latin *simul* voulant dire en même temps : la matière brute d'où jaillit la pensée, illusion du réel, qui ne peut pas être le réel, créée selon le talent de l'auteur, des interprètes et des circonstances de la création. Si la peinture et la sculpture offrent des scènes vivantes, elles restent fixes tandis que le privilège du théâtre est de simuler les interactions d'êtres humains sous les yeux d'êtres humains. Il raconte une histoire et la rend dynamique grâce à l'imagination de l'auteur et de l'acteur qui essaient de comprendre pourquoi il y eut un conflit à résoudre, et pourquoi ce dénouement. La représentation demande de la part du public la suspension de l'incrédulité, comme la nomma Coleridge. C'est grâce à l'auteur que ce prodige existe, au choix des personnages et de l'action, à l'interprète et au machiniste, pour un public contemporain, sous le sceau de l'*imprimatur.*

Celui qui cherche souvent le représentant de l'auteur dans l'un de ses personnages risque d'être déçu. L'auteur ou les auteurs sont de grands cuisiniers. Des recettes se trouvent déjà dramatisées avec humour dans les *Grenouilles* d'Aristophane qui met Eschyle et Euripide aux prises. L'histoire du théâtre montre une succession de simulations de thèmes et de techniques, qui ne vont pas en ligne droite. La Renaissance, laissant mystères et soties et farces du Moyen Âge, fait ressortir les Anciens, les traduisent, s'en inspirent, et font naître un engouement pour l'œuvre dramatique, qui enfante à son tour des discussions sur le traitement du sujet, des batailles de critiques, des parodies et d'autres pièces (voir le nombre de *Sophonisbe,* de *Didon* ou de *Jules César*) auxquelles le créateur initial répond dans des préfaces, des avertissements, qui indiquent ce qu'il prit, supprima ou changea à ses sources. La dramaturgie enfanta aussi des scènes montrant l'arrière-scène de la préparation du spectacle (David-Augustin de Brueys, Pirandello) et d'autres simulant aussi la réaction du public (Molière, Diderot).

Les sujets, au départ, ont la double fonction d'enseigner la rhétorique et de refléter les préoccupations du moment. Les débats contemporains sont éclairés par ceux du théâtre antique : questions de la fidélité aux vœux et des traités rompus, des massacres au nom de la religion, de l'absolutisme et de l'individualisme. Brisset ou Garnier ont pour motivation le fait qu'ils aient assisté « à tout ce qu'on sçauroit excogiter de déplorable ». Brisset, traducteur d'*Agamemnon,* proclame la fonction cathartique du théâtre comme libération de la férocité, de l'ambition et de la convoitise, comme la musique qui produit l'harmonie et adoucit les mœurs. Dans sa préface à *Électre*, 1537, Lazare de Baïf affirme que la tragédie est une « moralité composée de grandes calamités », tandis que pour Julius Caesar Scaliger, féru de

Cicéron (*Poétique* 1561), le but de la tragédie est simplement d'émouvoir et de plaire, préceptes repris, entre autres, par Corneille et Molière. Son dixième fils, J. J. Scaliger, calviniste, étendit la notion de classicisme historique à tout le pourtour de la Méditerranée. Les auteurs pouvaient donc exprimer et dissimuler leurs vues derrière le paravent temporel et géographique de la Grèce, de Rome, de l'Égypte, de la Perse, de Babylone, et de Jérusalem.

La question tournait alors autour de la création de personnages et autour du ton. Elle se posait déjà dans le théâtre athénien où les masques des visages ne masquaient pas la parole politique, parfois censurée. Le théâtre français laïc du Moyen Âge et les Fabliaux, n'avaient rien à envier à Plaute ou à Shakespeare pour la verve et le franc-parler. Ils présentaient les familiers du monde rural, corporatif, juridique ou militaire, ainsi que les débats d'intérêt entre clergé, prince et commune qui importaient à tous. La comédie s'en inspira : types de la comédie italienne, rendus plus réalistes en courtisans et bourgeois par Molière, Racine, puis Goldoni et ressortis au XIX^e^ siècle dans le théâtre de marionnettes, la parodie et le vaudeville.

Vu les troubles d'une succession rapide de monarchies et de conflits avec la papauté, à partir du XV^e^ siècle, la France, contrairement à l'Angleterre et à l'Espagne, bannit toute représentation d'un membre des deux ordres supérieurs, le Clergé et la Noblesse, et toute référence ouverte à la politique internationale. La simulation tragique se rabattit sur les tribulations politiques et amoureuses des souveraines : *Cléopâtre*, *Didon*, *Sophonisbe*, dans une France régie *de facto* et non *de jure* par les reines-mères Médicis. Il y eut des exceptions : une pièce sur la mort d'Henri IV et la comédie de *Francion*, mais cette dernière naquit grâce à la politique révisionniste de Richelieu qui comprit le rôle de la simulation théâtrale dans la propagande.

Pour l'éducation de la noblesse, le ministre employa cinq auteurs, dont Corneille et Rotrou, pour défendre sa diplomatie européenne. La tragédie redevint à la mode et simula l'actualité assez ouvertement comme dans le *Wenceslas* de Rotrou ou, plus prudemment, à travers l'Antiquité. La comédie suivit. Molière, protégé par Louis XIV, laissa peu à peu les farces de sa jeunesse pour tendre un miroir à son siècle, mais seulement jusqu'à un certain point, selon le bon plaisir et la prudence de Sa Majesté qui devait ménager courtisans et Église. La simulation dépendait toujours de l'intelligence et du bon vouloir d'un pouvoir intelligent et éclairé.

On sentit pourtant monter l'orage, quand le monarque frivole n'était plus éclairé. Dès avant la Révolution, apparaissent des tragédies-drames sur la Saint-Barthélemy qui simulent et annoncent le danger à venir : François-Thomas-Marie de Baculard d'Arnaud, en 1740 et 1756. Et mêmes causes, mêmes effets. Durant la Révolution apparaissent une kyrielle de drames anticléricaux comme *Fénelon, ou les Religieuses de Cambrai,* (1793) de Marie-Joseph Chénier, *Le Couvent ou les vœux forcés* (1793) d'Olympe de Gouges, sujets qui auraient dû plaire aux réformateurs républicains. Mais quand les auteurs s'attaquèrent à leurs chefs comme Chénier dans *Charles IX* (1789), ou *Les jacobins en enfer* (1795), vaudeville d'Hector Chaussier, la Révolution, d'abord libertaire, musela vite le théâtre et étêta les créa-

teurs. Le public prudent, dès 1792, bouda le théâtre. Napoléon Bonaparte, aussi éducateur des foules, fit remettre à l'affiche un Corneille épuré. Les auteurs glissèrent quelques opinions sous la couverture des Grecs, des Romains ou de l'Orient, ou on se réfugia dans la comédie de salon.

Quels personnages servaient le mieux la simulation théâtrale ? Ceux de Sophocle, d'Euripide et de Sénèque fournissaient les tirades rhétoriques de rois et princes tourmentés ainsi que les lamentations élégiaques de femmes abusées. Les adjuvants et les opposants simulaient les débats logiques ou passionnels, avec les sophismes de l'accusation ou de la défense. Malentendus et espionnage créaient le suspense et des jeux de cache-cache angoissants (Polonius et Claudius dans *Hamlet*, Néron dans *Britannicus*, Don Carlos dans *Hernani*). On trouvait chez Plaute et dans les Fabliaux, une satire joyeuse des humains : vieillesse et jeunesse ; l'avare et le cupide dispendieux ; le menteur invétéré ; les femmes médisantes ; le matamore fanfaron. Les amoureux en fuite et les valets rusés venaient de la *Commedia dell'arte*. L'illettrisme du petit peuple offrait des jeux de mots, paronomase ou catachrèse (*malaproprism* en anglais), et des quiproquos, pour dérider un public un peu plus éduqué.

Les personnages tirés des historiens antiques (Hérodote, Thucydide et Plutarque), des poètes (Homère, Ovide, etc.), des romans venus d'Italie ou plus tard de l'*Astrée* et du théâtre espagnol qui plaisait aux reines Médicis, demandaient plus d'effort de travail dramatique de la part des auteurs. La métamorphose de romans en théâtre revint au XIX^{e} siècle. Bannis comme autrefois les farces et les soties, les Italiens avec Goldoni s'adaptèrent à la société bourgeoise de l'argent des professions et des parasites (*Le Joueur, Le Distrait* de Regnard...). *Le Médisant* de Destouches fit revivre en anti-héros la Célimène du *Misanthrope* : plein de verve, mais stupide, puisque, soi-disant repentant, il continue même à l'encontre de son propre intérêt.

Le baroque aimait les personnages doubles. Les paires antithétiques se servaient mutuellement de miroir déformant : Antigone et Ismène, Oreste et Électre, ou les tuteurs/maris s'affrontant sur l'éducation. Les sosies et les jumeaux créaient des situations à démêler et des quiproquos, comme dans *La Nuit des Rois* ou *La Comédie des erreurs* de Shakespeare ou les *Deux Sosies* de Rotrou. Les valets, serviteurs, gouvernantes ou servantes – ni esclaves, ni libres – attachés à leur maître pour le logement et la nourriture, et les nécessités de survie, servaient de pendant à leurs jeunes maîtres (aux dépenses servant le rêve de l'amour) : commentaire sur deux classes sociales. On peignait la duplicité du valet en paroles et en actions, car les remontrances de Scapin ou de Maître Jacques à leurs jeunes écervelés ne les empêchaient pas de les servir et d'abuser les adultes.

Chez Molière, les valets jugent, mais ils grugent, sans grand remords suivant le portrait traditionnel des *lazzis*. Autre est celui des servantes qui, quoique impuissantes, prodiguent des conseils de bon aloi. Capable d'argumentation *a contrario,* Dorine cherche à réveiller Mariane, trop passive, écartelée entre l'obéissance paternelle et son aversion pour Tartuffe. La nounou, mère de lait, incarne la tendresse maternelle, absente chez les classiques, et dans une société où la

mère se contentait de superviser l'éducation en vue de mariages avantageux (*Roméo et Juliette*). Par contre, la modiste-entremetteuse aux nœuds, rubans et lettres corruptrices, incarne la tentatrice, inspirée de la Célestine espagnole. Beaumarchais renverse l'ordre social, en faisant agir l'initiative de Lisette, qui protège la comtesse, mère coupable, des foudres et de l'opprobre de son mari jaloux.

Autre paire : les héros et leur confidente, ami, serviteur ou suivante, quelle qu'en soit l'appellation. Ils ont l'intérêt du héros ou de l'héroïne à cœur mais conseillent la prudente dissimulation : Nérine, à Médée (*Médée,* II.1), Stratonice à Pauline (*Polyeucte*, I.3) ; dans *Andromaque* de Racine, Pylade cherche à calmer Oreste, comme Cléon avec Hermione, Céphise pour Andromaque, etc. Peu de scélérats, contrairement à ce qui se passe chez Shakespeare, sauf Narcisse qui joue double jeu dans le *Britannicus* de Racine. En France, leur rôle tend à remplacer celui du chœur : il sert l'exposition, permet une explication rétroactive des faits et des motivations, et sert de psychiatre au héros ou à l'héroïne (*Phèdre, Andromaque*). Il le/la relie aussi au monde extérieur et exprime le point de vue du bon sens : du point de vue d'Oenone, Phèdre se torture sans raison. Mais au retour de Thésée, présumé mort, elle agit par impulsion au-delà de la limite de ses fonctions, accuse l'innocent pour sauver la coupable, avec le désastre qu'on connaît.. Le bon sens est-il donc « la chose du monde la mieux partagée » ? Non, pour Racine qui crée des êtres à l'imagination pleine d'erreurs et de fausseté. Il n'en demeure pas moins que le héros tragique, prince ou princesse, garde une vision plus complexe de la vie que l'homme ou la femme du commun. Il faut attendre le XIX^{e} siècle pour le voir s'encanailler.

La paire antithétique peut se muer en trio, pas seulement dans le triangle amoureux de la comédie et de la tragédie française « avec amour » : comme dans *La mort d'Annibal* (1669) entre Prusias, Attale et Nicomède, soupirants d'Élise, fille d'Hannibal, ou dans *Mithridate* (1672). Dans Shakespeare, le chiffre 3 apparait avec les trois sorcières de *Macbeth*, ou les trois sœurs dans *Lear*. Dans le *Malade Imaginaire* de Molière, le duo antithétique Béralde/Argan se double d'un trio féminin : à l'onctueuse Béline, démasquée par Toinette, Molière ajoute les deux filles d'Argan. La plus jeune, Louison, est bien la fille de sa mère, flatteuse et envieuse des secrets de sa sœur. Angélique, fille d'Argan, cachotière de ses amours, montre des qualités de cœur tant pour l'amant que pour son père. La paire antithétique tend à se perdre dans le drame à personnages et rebondissements multiples. Le trio renaquit, duo ou trio, par exemple chez Tchékhov qui aimait aussi le chiffre 3 : *Les Trois sœurs,* ou le trio de soupirants (mari inclus) de *L'oncle Vanya.*

Après Plaute et Descartes, Molière joua sur le thème du rêve *versus* la réalité dans *Amphitryon*, puis sur la double identité psychologique du Seigneur Arnolphe/Monsieur de la Souche de *L'École des femmes.* Le duo antithétique pouvait aussi se dramatiser à l'intérieur d'un personnage, comme dans les stances de Rodrigue du *Cid*, dualité et non duplicité.

Quoique les enfants trouvés ou naturels n'allassent pas tous par paires, leur orphelinat provisoire les affranchissait des étaux de la tradition pour une personnalité créatrice, comme dans *Le Mariage de Figaro* ou dans *L'Importance d'être*

Constant d'Oscar Wilde. Le procédé de la reconnaissance les réinsérait dans la société pour un dénouement heureux et sentimental. Enfants retrouvés, pas d'infanticide réussi, jusqu'à la *Norma* de Soumet. Pas de femme enceinte sur scène jusqu'à la multiplication par quatre de *Lorsque l'Enfant paraît* de Roussin (1951).

L'envie et la jalousie sont aussi de vrais personnages, comme la cupidité, en ce qu'ils mènent l'action. La crainte de l'usurpation hante rois, reines et princes jaloux de leur pouvoir. Chez les Orientaux cette crainte, au moment de l'accession mène à l'élimination de tout prétendant possible en cas de mort du régnant, y compris les généraux. *Bélisaire* de Rotrou est l'histoire d'un général faussement accusé par Théodora, femme de Justinien dont, pourtant, il a affermi le trône. Molière nous donne trois versions de la jalousie, en forme de patte d'oie dans *L'École des femmes.* Pour Alain l'interprétation est culinaire : la femme étant le potage de l'homme, gare à celui qui y touche. Arnolphe, le tuteur, surpris par l'amour, en décrit les effets physiologiques. Pour le jeune Horace, elle reste simplement un obstacle bizarre qui retarde ses succès amoureux. Plus tard, Figaro, qui en blâme le comte, n'en est pas exempt. La disposition est souvent en trio. En revanche, celle des portraits de Célimène dans le *Misanthrope* rappelle la galerie des glaces de Versailles. L'Américain Robert Wilson, au vingtième siècle, repense à ces dispositions géométriques dans son théâtre des possibilités. Dans la préface à *Mariamne et Hérode*, 1725, autre tragédie de la jalousie, Voltaire rappelle, après Molière, que la séparation entre comédie et tragédie n'est qu'un rideau ténu. Intrigues et sentiments sont similaires : simple question de ton, de vocabulaire, ou de présentation.

L'auteur s'exprime consciemment à travers les multiples voix de ses personnages, ou bien disparaît pour ne produire qu'une sorte d'entremets désiré, où pourtant sa main est encore reconnaissable. Or, qui fut l'auteur ? Au temps de Richelieu, la mode était à la collaboration de dramaturges selon leur spécialité, comme dans la peinture. Puis le respect pour l'individu et pour son statut social s'affirmant, l'auteur put mettre sa signature. On vint alors voir du Velasquez, du Titien, du Rembrandt et, au théâtre, du Corneille, du Molière, du Racine ou du Scarron. De même pour les acteurs. Et l'auteur veut s'expliquer, irrité par la cabale : l'intention, la forme, les emprunts, les rejets et, comme Beaumarchais, il défend aussi ses acteurs. Par souci de l'interprétation, des didascalies s'insèrent dans le texte qui, de la cité, voyage avec la troupe pour se produire en province.

Quand, avec l'envie d'imiter les bourgeois, un public moins éduqué réclame le divertissement théâtral, il faut se multiplier pour répondre à sa fringale. D'où l'anecdote publiée par Alexandre Dumas dans la *Revue des Deux Mondes* sur la création de son *Caligula* (1837) : l'idée vint deBourgeois qui lui transmit l'offre du superbe cheval de Franconi, directeur du Cirque. Dumas finit par accepter, s'attela aux recherches, et écrivit en collaboration avec Nerval. L'affiche ne simule qu'une partie de la réalité : l'inspiration venue de Bourgeois, le texte signé de Dumas seulement, par accord entre lui et Nerval. Pour la réalisation, il manqua le cheval, la pauvre bête étant morte, mais la pièce eut du succès. Ceci pour illustrer que l'écriture et la réalisation d'une œuvre dramatique sont aussi le fruit d'une conjonction de circonstances et d'aléas, puis de la réaction du public et de la censure qui

peuvent forcer l'auteur à réviser son texte ou à le rentrer dans un tiroir pour le ressortir plus tard. Ainsi, *Adélaïde du Guesclin* de Voltaire, sifflée en 1734 pour ses sentiments monarchistes, refondue en trois actes avec le titre *Le Duc d'Alençon ou les Frères ennemis* (1751), fut finalement applaudie en 1766.

L'action, faite d'intrigues sincères ou déloyales, simulatrices ou dissimulatrices, part traditionnellement *in medias res*, et, après des nœuds et des péripéties, s'achemine vers le dénouement. Pas toujours, comme nous l'a montré Beckett dans *En attendant Godot :* le personnage attendu ne vient pas. *Rhinocéros* de Ionesco se termine sur un monologue délibératif. Wilson nous offre sur la scène les possibilités offertes à un auteur à la recherche d'une intrigue et Pirandello des personnages à la recherche d'un auteur. Le théâtre moderne s'est donc affranchi des conventions.

Les limites de temps, lieu et action de l'idéal classique avaient pour but la vraisemblance de l'illusion. Shakespeare s'affranchit fréquemment de l'unité de lieu. Corneille se sent prisonnier de l'unité de temps et allonge les 24 heures. À l'âge de la sensibilité, certains vont même vouloir quatre jours. La narration permet des raccourcis : récit de la bataille de Valencia du *Cid,* de la mort d'Hippolyte par Théramène dans *Phèdre*, par exemple. Une intrigue secondaire peut servir de miroir à l'intrigue principale et allonger la pièce. Comme le suggère De Brueys en manière de boutade : « Pourquoi ne pas transformer *Les Sept sages* en comédie : sept sages et leurs confidents et sept maîtresses et leurs confidentes : ça ferait quatorze mariages. » La mise en abyme, reflétant le thème, le héros et l'action principale, illuminait le but de la simulation :(*Hamlet* de Shakespeare ; *L'Illusion comique* de Corneille, ainsi que chez Marivaux et Rostand. Une fois défini le but, suit l'action : vengeance pour Hamlet, réconciliation chez Corneille, culpabilité morale chez Marivaux, amour sacrificiel chez Rostand.

Le petit coup de pouce initial de l'action naît généralement du désir : amour, argent, pouvoir, action d'éclat, victoire matérielle, politique, sociale ou spirituelle qui rencontre un opposant. Au temps de la Guerre de Trente Ans, le public est sensible à l'importance de la feinte ou dissimulation sur le terrain de l'action : il applaudit le guet-apens de Rodrigue, et le respect mutuel entre vainqueurs et vaincus ; celle d'Horace pour diviser ses ennemis et gagner ; le conseil à Scipion de faire diversion tandis qu'Asdrubal lui livre la ville sans combat (*La mort d'Asdrubal*, IV.5) ; ou le déguisement des Babyloniens par Abigaille qui permet de pénétrer dans le Temple dans *Nabucco*. Hommage aux stratèges, thème qui ne paraît plus dans notre théâtre de l'après-guerre.

En revanche, la cruauté du « *Vae victis* » romain est maintes fois décriée, par un reste d'éthique chrétienne peut-être (*Cléopâtre*, *Sophonisbe* etc.) et parce qu'il incite l'humilié à se venger (*Hannibal, Mithridate*). Les imprécations de Camille contre Rome dans *Horace* trouvent un écho chez tous les chefs carthaginois, et, pour la même raison, dans les reproches de Callisthène et de sa sœur à Alexandre (*Lysimaque*). Honte à ceux qui brisent les traités par convenance, et renient la parole donnée : Rome, Asdrubal, Syphax et même Massinissa. Hommage

aux preux, même violents : Hannibal et Mithridate, et sous-entendus, aux chefs français de la Guerre de Trente Ans.

La trahison est liée à la question de la foi, de la promesse rompue au nom de la commodité tant dans les affaires d'État que dans la vie privée. En sont peu conscientes les jeunes filles amoureuses qui font démarrer l'action de connivence avec l'élu de leur cœur en trompant leurs parents chez eux, ou en favorisant la fuite d'étrangers aux dépens de leur père : Ariane et Thésée qui, ingrat, l'abandonne sur son île ; Médée et Jason, dont la fuite est entachée de meurtres. Calypso et Didon cherchent au contraire à retenir le visiteur, mais il repart après le repos du guerrier. Dans ces pièces, l'étranger est souvent décrié.

La mère, conseillère, est souvent absente ou morte, comme dans les tragédies grecques, ou avide de pouvoir. Il faut pourtant mettre à part Elvire qui, en dissimulant, révèle l'hypocrisie de Tartuffe à son mari aveugle, rôle qu'endosse Chrysale dans *L*es *Femmes savantes* qui au moyen d'une fausse nouvelle démasque l'autre prétendant intéressé, Trissotin. Le personnage infâme reparaît dans la dramaturgie moralisatrice de Lesage, de Duché et de Dancourt, puis de Scribe, ainsi que dans le roman de Balzac, effet des nouvelles difficultés pécuniaires. Mais la mère n'est pas toujours protectrice.

Les filles françaises de la comédie ne sont pas aussi affranchies que les orphelines réelles ou passagères de Shakespeare ! Si la hardie Isabelle, dans *L'École des Maris* de Molière, mène l'action, le personnage n'est pas sympathique : trop de supercheries, de mensonges, de simulations, de déguisements et d'escapades et, qui plus est, elle entraîne sa sœur dans la connivence. Elle n'est pas innocente. De même pour Angélique, femme mal mariée, de la faute de ses parents cupides, à George Dandin. On sent la réserve de Molière, comme dans les romans de Laclos ou de l'Abbé Prévost plus tard. L'importance de la femme s'affirme ; elle agit, mais ce n'est pas toujours de bon aloi. La comédie ne fait plus rire.

Que dire du travestissement comme épreuve dans la découverte de l'Amour ? Racine en montre les deux côtés dans *Les Plaideurs*, pièce inspirée d'Aristophane (II.6). D'une part, Léandre, fils de juge, déguisé en commissaire, réussit par supercherie à découvrir l'amour de sa belle. Mais, d'un autre côté, c'est par une substitution de contrats qu'il finit par faire signer à son père son contrat de mariage. N'est-ce pas dangereux ? Marivaux est le maître du travestissent dans le but de la découverte amoureuse. Mais attention, prudence !

« L'art de dissimuler est le grand art des Rois », dit Madame Deshoulières dans *Genséric* (IV.4). (L'homme vécut jusqu'à 87 ans). Le Macbeth de Shakespeare n'a pas la vocation, puisque, après une action bâclée, il sait mal dissimuler l'inquiétude sur son visage et détruit l'illusion de son rôle d'innocent amphitryon en passe de devenir roi à son tour. Et que dire des ruses du jeune Malcolm, pour s'assurer de la fidélité de Macduff (empruntées à Holinshed) ? Mais dans *Mesure pour Mesure*, l'action du duc est subtile. Il confie le rôle de gouvernant sévère à Angelo pour se garder le beau rôle, se travestit en moine afin de découvrir l'hypocrisie du remplaçant, et reprend son rôle de justicier bienveillant. Tour de passe-passe réussi.

L'action de la tragédie de la vengeance est basée sur la dissimulation : dans *Genséric,* c'est le mobile de l'impératrice en approuvant les amours de sa fille. La vengeance est un plat qui se mange froid dans *Absalom* de Duché de Vancy, inspiré par *Atrée et Thyeste*. Après plusieurs années, un frère ainé offre un banquet de réconciliation au retour du frère qui avait violé sa sœur, pour le faire assassiner ou lui servir (Thyeste) en mets délicat le cœur de son fils. Pourtant, Duché argue que, pour son public sensible, il adoucit Absalom, comme son ami Dryden, en chargeant Achitophel. Dans *Rodogun*e comme dans *Hamlet*, on sert le fer et la coupe empoisonnée.

Le thème de l'intention vengeresse n'est pas absent de la comédie douce-amère. Dans *La Nuit des Rois* (1602) du barde anglais, Maria, la femme de chambre, punit Malvolio, l'intendant, de ses aspirations au rang et à la main d'Olivia, en écrivant une fausse lettre qui l'encourage dans ses rêves. Malvolio, tombant dans le piège, se rend si ridicule qu'on le croit fou à emprisonner. Mais que dire du fait que Maria, elle-même, se marie à Sir Toby, au-dessus de sa condition ? Dans *Les Précieuses ridicules* de Molière, Mascarille et Jodelet sont travestis en marquis afin d'humilier les deux jeunes péronnelles qui ne savent pas faire la différence entre la vraie noblesse et la copie. Dans *Jacques et son Maître, hommage à Denis Diderot* de Kundera, le héros se venge des mépris de la licencieuse Agathe, de ses parents, et du Maître de Jacques en lui faisant croire qu'ils partageront tous deux ses faveurs. Puis, action similaire à celle dans *George Dandin*, il ameute la police et les voisins pour les prendre sur le fait ; mais il réussit. Chez Musset, Perdican conte fleurette à Lisette pour punir Sylvia de ses refus, mais la comédie finit en drame, car Lisette, les yeux dessillés, meurt, le cœur brisé. (*On ne badine pas avec l'Amour,* lue en 1834, représentée en 1861).

La vengeance n'est pas toujours la raison des simulations et dissimulations. Les reines ont des excuses : Sophonisbe et Cléopâtre se servent de leurs charmes pour préserver leur territoire ou une partie de leurs biens. Cette dernière est trahie par un domestique irréfléchi.

Le déguisement des âmes n'est pas toujours négatif. Parfois, il implique un sacrifice au nom de l'éthique sociale : c'est pourquoi l'Infante n'avoue pas l'attirance qu'elle a pour Rodrigue. C'est seulement aux écoutes que Néron découvre l'amour d'Aricie pour Britannicus (*Britannicus,* III.8). Dans *Le Dialogue des Carmélites* de Bernanos, Sœur Marie de l'Annonciation tait l'opinion qu'elle a de sa supérieure à sa « pupille » pour ne pas troubler son âme par les dissentions internes du couvent, et c'est par responsabilité que la supérieure consent à se déguiser en laïque pour une entrevue avec le pouvoir, afin d'augmenter ses chances de protéger ses sœurs. Rien n'est en noir et blanc chez Bernanos.

Les auteurs se partagent aussi sur la légitimité de la fuite et du déguisement. Nul problème dans *La Nuit des Rois,* où Viola, sortant des eaux, se mue en Césario, pour échapper à la mort et à la famine. Mais que dire des simulations et dissimulations pour échapper au mariage prescrit par le père, au mari abusif, au tyran ou au fourbe ? Plaute avait déjà proclamé dans les *Adelphes* que l'homme se leurre s'il pense l'autorité plus solide fondée sur la force, plutôt que sur l'affection.

La tyrannie engendre l'hypocrisie. Mais la plaisanterie tourne au vinaigre, on l'a vu, dans *George Dandin*, au nom de la vertu aristocratique et bourgeoise qui a remplacé la foi : honneur de la femme et de l'enfant liés juridiquement au mari et au père. Dans la tragédie de Tristan l'Hermite, Marianne, femme du roi Hérode, hésite à fuir avec Soême, pour éviter l'apparence d'adultère qui les déshonorerait tous deux, hésitation qui cause sa perte et celle de son sauveur, mais gagne l'admiration du roi et de l'auteur baroque, qui la fait monter aux cieux.

Bien des problèmes de l'action tragique viennent de la tyrannie du roi qui, mu par une passion, *incurvatus ad se*, oublie son rôle de gouvernant impartial, faute qui, comme une tache d'huile, s'étend aux sujets qui oublient aussi leur allégeance pour former une rébellion. On se repose, à cette occasion, la question de la parole et de la foi. Barbier, dans *Arrie et Petus*, fait de Claudius un Néron. Tous les personnages, par ambition, sont coupables de duplicité. Claudius prétend se repentir d'avoir fait tuer le père d'Arrie, pour l'épouser, au lieu d'Agrippine qu'il juge ambitieuse. Petus, conjuré, comme Brutus, Cinna et Émilie, dans d'autres tragédies, est partagé entre sa reconnaissance de bienfaits passés et sa conviction politique. La jalouse Agrippine a perdu Messaline, veut la mort d'Arrie, et croit que Narcisse trahit Claudius pour la servir. En fait, Narcisse, loyal (contrairement à ce qui arrive chez Racine), et plein de bon sens, a simplement prévenu Claudius qu'Arrie, vu la proscription et l'assassinat de son père, refuserait sans doute son offre de mariage. Mais, coup de théâtre, pour sauver Petus, son amant, Arrie finit par accepter l'offre du trône, avec la réserve mentale, comme Andromaque, de l'intention de se suicider après la cérémonie du mariage. Finalement l'auteure résout le problème de la grisaille de ses héros en les faisant se suicider. Ainsi en 1702, Mademoiselle Barbier a amalgamé Corneille et Racine.

C'est avec une intention moralisante similaire qu'après Kant, Musset, dans *Lorenzaccio* (1834), montre que la fin ne justifie pas les moyens. Simuler passagèrement une vie corrompue, même pour servir une cause que l'on croit juste, laisse une empreinte indélébile sur le simulateur. Lorenzino encourage la débauche du duc et tyran, Alessandro Medicis, son cousin, pour affaiblir sa vigilance et l'assassiner. Ily réussit. Mais la longue période de simulation l'a infecté, lui a collé à la peau, a vicié son sang, cancer indélébile. Anouilh, dans *Becket* (1959), reprend le thème, mais fait en sorte que l'archevêque ait répudié la légèreté de sa jeunesse pour servir l'État en tant que chancelier, puis ait renoncé aux manœuvres machiavéliques de la politique, pour servir l'Église avec l'idée qu'il se fait, et dont il doute parfois, de l'honneur de Dieu. Il ne s'agit pas, chez Anouilh, de conversion, mais d'un sens des responsabilités qu'il croit exigées par la position qu'il occupe. C'est aussi pour l'honneur de leur Ordre que les Carmélites de Bernanos élèvent finalement leurs objections aux changements vestimentaires, à la solution de la fuite, et affrontent l'échafaud.

Mais, retour à l'action, dans la guerre comme dans l'amour, tout est bon pour servir l'action. Lélie dans *L'Étourdi* (1655) de Molière, recommande à son valet, Mascarille : « Cherche dans ta tête / Les moyens les plus prompts d'en faire la conquête, / Trouve ruses, détours, fourbes ou invention, / Pour frustrer un rival

de ses prétentions. » L'énumération exprime l'impatience du jeune homme, et nous laisse attendre un rythme rapide avec rebondissements. La tragédie, avec ses méditations, ses trames, et ses tirades en alexandrins, offre souvent un monde fermé, voire nocturne, mal conçu pour les sautes d'humeur primesautières, les rencontres improvisées, les quiproquos, les jeux de mots, le mime, les changements de costumes et les gambades de la comédie.

L'habit fait-il ou ne fait-il pas le moine, le médecin, ou le juge ? Oui, sans doute, dans la société, en conjonction avec la parole. Brid'oison, dans les *Plaideurs* de Racine, endosse solennellement sa toge avant de juger (III.4) et, parodie, le bourgeois gentilhomme ne peut écouter ses maîtres qu'après avoir revêtu sa robe. Dans *Les Précieuses ridicules*, Jodelet se trahit par des lapsus regrettables en complimentant Magdelon : « Vos attraits exigent leurs droits seigneuriaux sur toutes sortes de personnes. » Devenir mamamouchi implique de simuler le langage fleuri de l'Orient etc. C'est en termes de l'*Alexandre* de Corneille que Mascarille caractérise son maître bouillant et brouillon : « torrent qui renverse en un moment les plus beaux édifices ».

La mise en scène est l'habit qui peut infléchir le sens de l'œuvre dramatique : historicité ou symbolisme ? Les didascalies, écrites souvent en italiques dans le texte s'adressent aux techniciens et à l'acteur. Le public ne les voit pas. Les apartés, en revanche, informent le public d'actions secrètes ou de jugements que le répondant en scène n'entend pas.

Les didascalies existent déjà chez les Grecs, en nombre limité, indications scéniques de décor, actions et paroles d'acteurs, et sons révélateurs (*Julius Caesar* I.3). On y lit aussi l'intention de l'auteur pour la mise en scène. *Le Mariage de Figaro*, ou *Un Tramway nommé Désir* de Tennessee Williams, par exemple, ont besoin d'un décor d'époque. Anouilh, en revanche, demande un décor sobre et symbolique : piliers de la cathédrale de Canterbury pour *Becket* (1959) ; trois portes de prison, bancs de tribunal et tabouret de l'inculpée, trône de la royauté et fagots pour le sacrifice dans *L'Alouette* (1953). En laissant des objets et des acteurs sur la scène, Anouilh souligne qu'il s'agit d'une simulation déjà présentée, un épisode dramatique de l'Histoire de l'humanité. La douceur des voix ne signifie pas consentement, mais calme résistance à l'arbitraire du pouvoir.

Les didascalies sont donc les demandes prescriptives des auteurs, indispensables pour des comédies avec une suite d'actions rapides (*Les Fourberies de Scapin*, *Dom Juan*, (II.3-4), *Le Mariage de Figaro*), ou dans les cas de la mise en abyme qui demande une double attention des acteurs, des pièces à machine (*Médée, Andromède*), ou des tragédies-ballets (*Psyché*). À mesure que le métier tant d'écrivain que d'acteur devint une profession et que l'acteur dut parfois incarner plusieurs rôles dans la même journée, on trouva une explosion de didascalies, parfois à note culturelle ou comique, comme dans le *Ruy Blas* de Hugo.

Intéressantes sont celles qui servent la caractérisation : sautes d'humeur du comte, maître de tous sauf de lui-même, à l'acte V du *Mariage*, face à Figaro, glacial ; ou explosions ou simulations du bouillant roi Henri II, émotif et pusillanime, dialoguant avec Becket au sourire calme et maternel chez Anouilh. Dans le dernier

monologue de *Rhinocéros* de Ionesco, elles notent les aspirations contradictoires de Béranger, à la fermeté du rhinocéros et à l'originalité de l'individu fragile, avec ses risques et périls : retour au dilemme psychologique.

Les apartés**,** dissimulés à l'interlocuteur sur les planches, sont destinés au public, pour communiquer les dessous de l'intrigue ou la pensée de derrière de l'énonciateur, comme le dirait Pascal. Ce sont de brefs commentaires sur une situation ou un personnage, en sa présence, comme le chœur autrefois, mais par un individu et non plus par la collectivité. Ils traduisent cette division de l'âme typique de l'art baroque, du néo-baroque et de la déconstruction contemporaine. Sans note, il faut les deviner dans Shakespeare : évidents, comme dans *Songe d'une nuit d'été,* lorsque Puck se fait critique du jeu des charpentiers/acteurs ; ou lors du choc d'Edgar à la vue de son père aveugle (*Lear*, IV.1). Dans *Tartuffe* (III.2), Dorine fait ainsi part au public de ce qu'elle pense du « saint homme». L'aparté peut être simplement une action inattendue, un soupir ou un murmure, comme le note Portia dans *Julius Caesar* (II.1.240-41). En revanche, transformés en petits monologues en sous-cape, ils demandent à la fois à l'acteur et au public une constante gymnastique.

Corneille et Racine détestaient les *apartés,* contraires à l'éthique de la noblesse et donc appropriés dans *Le Menteur* de Corneille, ou pour les valets hypocrites et gloutons de Molière : le Sganarelle de *Dom Juan,* (fin de l'acte II) ; celui du *Médecin malgré lui,* contemplant les pistoles qu'il avait dédaignées (II.4) ; ou le Petit-Jean des *Plaideurs* de Racine (I.6). Dans *Amphitryon*, ils communiquent aussi au public un désarroi psychologique qui peut lui être devenu familier, ainsi que dans les scènes de suspense où les personnages s'espionnent (*L'École des femmes,* ou *Le Mariage de Figaro* (III.5.119-130).

Les messes basses ont une fonction similaire : créer une connivence entre deux comploteurs, pour en exclure un tiers ; elles sont fréquentes dans les drames de la dissimulation, comme *Lorenzaccio* de Musset. Les faux-fuyants permettent au contraire de garder pour soi ce qu'on sait ou ce qu'on pense, soit par refus d'informer, soit par indécision. Antigone, chez Anouilh, cherche à épargner la nourrice. Dans *Becket,* c'est une mesure de prudence avec un roi pusillanime qu'il faut toujours rassurer et calmer. Le flot de paroles peut aussi dissimuler une intention : refus de responsabilité fiscale, comme dans la scène entre Dom Juan et Monsieur Dimanche (*Dom Juan*, IV.3).

Quel que soit le mérite d'une œuvre dramatique, sur le plateau, tout ou presque dépend de l'interprète. Au départ, le metteur en scène n'existe pas. La distinction est floue : l'acteur devient parfois auteur, comme Molière et Montfleury, et redevient acteur de ses propres pièces et de celles d'autrui. Il est donc investi. Par l'attitude du corps, la diction, le ton et le mime, il donne sa propre interprétation, qui peut ou non varier, si la pièce tient longtemps à l'affiche. D'où l'importance de nouvelles répétitions afin que la troupe coopère, adultes aussi bien qu'enfants-acteurs.

La tâche est énorme, car l'acteur, masculin, au temps de Shakespeare, et souvent en France jusqu'au XVIII^{e} siècle, peut devoir jouer un rôle féminin. Il faut

une excellente mémoire, retenir de longs passages de dialogues et de tirades et, au besoin, rendre l'alexandrin naturel et rythmé. Le personnage doit être vraisemblable par l'apparence, le ton de la voix et le comportement, pourtant selon un code, au XVII[e] siècle, celui des dessins de Le Brun. Il faut de la souplesse et des prouesses physiques épuisantes pour des personnages comme Scapin des *Fourberies*, pour Chérubin et Lisette du *Mariage de Figaro,* avec des va-et-vient de la chambre au placard, au jardin, devant et derrière le fauteuil, ainsi que des habillés et déshabillés rapides. Montdory, à la voix de stentor, Bellerose eurent leur heure de gloire, mais se virent hués au temps de Cyrano (Rostand, *Cyrano de Bergerac*, I.1). Chez nos contemporains, épris de réalisme et de naturalisme, les meilleurs acteurs ont compris qu'il leur fallait entrer dans le rôle et non le jouer, ce qui demande de considérables recherches et de l'imagination.

Au théâtre, c'est le ton qui l'emporte : doux ou vif pour les amoureux, ferme et parfois violent pour les rois. La tirade oratoire suivait les règles de Quintilien, sentencieuse, avec fin mélodramatique. Les femmes avaient le choix entre la réserve, la délibération, la complainte, l'élégie et l'expression de la fureur. La comédie ajoutait les rires forcés ou sous-cape, comme dans *Le Bourgeois Gentilhomme*, des inflexions de terroir, des confusions de vocabulaire, des expressions grivoises et des simulations de langues étrangères.

Beaucoup de comédiens eurent une relation amour-haine avec la Comédie-Française : désir par besoin de reconnaissance officielle, d'abord, puis rébellion contre le carcan de ses exigences. De Brueys, auteur des *Quiproquos*, nous révèle ce qui se passait en arrière-scène dans *Les embarras du derrière du théâtre* (1693), comédie écrite et non représentée, gagnant sans doute à être dissimulée au public. On y trouve : le problème du trac, de l'entrée en scène et du lever du rideau ; de l'actrice qui disparaît dans sa loge pour ne pas rencontrer la mère de son amant ; la cacophonie des répétitions ; l'incapacité de mémoriser ses lignes sans faute ; les sensibilités d'acteurs se croyant visés par le texte ; le refus de jouer les rôles de traître, d'imbécile ou de poncifs, comme celui du militaire en quête d'amours profitables dans la capitale; le désir d'un acteur de jouer un rôle qui ne lui convient pas, comme celui de l'empereur Titus, raconte De Brueys. Au mieux, un élément de la vie ou de la physionomie du personnage recoupait celle d'un acteur de la troupe, pour qui, alors, l'auteur créait un rôle : Molière pour les dames Béjart, Voltaire pour Mademoiselle Clairon, Scarron pour Jodelet, Verdi pour sa femme. Va-t-on vraiment faire jouer à Dame Joan Sutherland, le rôle d'une grêle jeune première ? Ici, la voix l'emporta et les amples robes dissimulèrent les formes du corps. Marivaux s'amusa par une mise en abyme à montrer la jalousie d'acteurs lors de scènes d'amour jouées avec le partenaire d'un autre (*Les acteurs de bonne foi*, 1748). Pirandello fit simplement une farce en réunissant tous les éléments d'une pièce et d'une scène de théâtre : objets, personnages, metteur en scène, et critiques, à laquelle il manque le nœud d'une intrigue. De nos jours, l'interaction initiale de Fugard et des *Serpent players* n'est pas sans rappeler la scène des travailleurs-acteurs de *Songe d'une nuit d'été.*

À ceci il faut ajouter les aléas de la santé des acteurs, les épidémies et les fermetures de théâtre : en 1723, *Iñes de Castro* est interrompue en avril, mais reprend en mai pour trente-cinq représentations.

Jouvet écrivit, dit-on, sur l'effet du rôle sur l'acteur. La réalité dépassa la simulation théâtrale dans *Le véritable Saint Genest* de Rotrou où l'acteur se pénétra si bien de son texte, demandé par Domitien, qu'il se convertit, le déclara à l'empereur devant qui il la jouait, et fut, comme le héros, torturé et exécuté. Rotrou montre aussi la panique des autres acteurs, craignant que la dissidence de l'acteur principal leur soit également imputée, épisode qui se reproduisit de temps à autre, en période dirigiste, sous la monarchie et sous la Révolution. Les auteurs et les troupes cherchaient alors d'autres simulations de temps et de lieux, les îles pour Marivaux (*L'île des Esclaves*), ou l'Amérique. Charleston remplaça Londres et Paris dans *La jeune Indienne* (1764) de Chamfort, critique moraliste de la société. Auteurs et troupes quittaient Paris pour aller jouer dans les lieux plus discrets, ou plus accueillants, la province ou l'étranger, plutôt que de risquer la chirurgie ou la suppression de leur œuvre, l'incarcération, le bannissement ou la mort.

Les relations entre Richelieu et ses cinq auteurs favoris, ou encore entre Talma, Marie-Joseph Chénier et Napoléon, sont un exemple de ce qui se jouait en arrière-scène entre le pouvoir, l'auteur et l'acteur avant que la permission ne fût donnée. C'est au cours de la représentation, que le jeu de gestes et de mimes, le ton de la voix peuvent simuler des pensées sous-jacentes, voire interdites, selon le bagage politique ou sentimental du grand public, nuances qui pouvaient, avec un peu de chance, échapper au contrôle policier, si le public savait se maîtriser. Mais les frères Chénier furent exécutés et Hugo et Talma qui, subversif, mimait Napoléon sous la Restauration, durent s'exiler.

L'arrière-scène du théâtre, c'est aussi le mécène. De Brueys s'en amuse dans la pièce déjà citée : Madame Luce ne permettra le mariage de son fils avec sa « Bérénice » que si la troupe s'engage à ne jouer que ses pièces à elle. Molière se présentait avec ponctualité au lever du roi afin de garder sa faveur et d'écouter ses désirs. Il satirisait pourtant ces courtisans qu'il côtoyait journellement, sans trop de répercussion, jusqu'à *Tartuffe* et *Dom Juan*. Racine créa deux pièces religieuses pour Madame de Maintenon et son école de Saint-Cyr : les actrices étaient féminines. Mais comme Molière, Beaumarchais eut maille à partir avec les nobles qu'il défrisait, pourrait-on dire, pour son *Mariage de Figaro*. Un peu de dissimulation, voyons !

Car le succès théâtral dépend de la mode et de la disposition du public. L'auteur, on l'a vu, l'aidait par un prologue, un annoncier, ou des scènes d'exposition. On voulut des tragédies sérieuses, éducatives, puis des pièces à machines, et pourquoi pas une chienne et ses petits ? Des scènes de salon, puis de l'action. Toujours la même chose ? Corneille et Beaumarchais puisèrent en Espagne ; Marivaux, et Voltaire, amis d'Addison, de Steele, de Congreve ou de Sheridan, en Angleterre. Théâtre édulcoré, dirent certains, et Scarron produisit, et Artaud bien après lui, du sang et de l'horreur. Tout ne finit-il pas par des chansons ? L'opéra, et le vaudeville replacèrent *Les Arts Florissants*. À l'époque de Fernand

Léger, on mit des maçons sur la scène, de vrais travailleurs, car le grand public veut aussi un reflet de lui-même. On s'engoua pour des acteurs qui se multiplièrent pour rassasier la fringale d'idoles simulées.

Il fut un temps où les spectateurs, sur le plateau, interpelaient l'acteur. L'acteur se réjouit de l'interdit qui les renvoya dans la salle, puis du changement de forme de la salle en hémicycle au temps de Musset. Mais après un grand silence de la dramaturgie, Cocteau et d'autres voulurent retrouver cette complicité entre acteur, auteur et spectateur en plaçant des acteurs dans les fauteuils de l'orchestre qui, de façon intermittente, montaient sur le plateau pour reprendre leur rôle. Car l'acteur sent l'atmosphère de la salle ; elle affecte son jeu, soit qu'il joue l'affamé, le glouton, le lascif du théâtre de vaudeville, ou les tons exaltés de la tragédie.

Répondant à la critique, l'auteur s'amusa à mettre en scène aussi le public, ses partisans et ses délateurs, ce qui permettait de toucher le grand public qui n'aurait jugé que par « on dit ». Trois pièces de ce genre sont créées par Molière à la suite de *L'École des femmes*. Des parodies animèrent les discussions des critiques. Dans *Kean*, 1836, Dumas représente l'attente des spectateurs avant le lever du rideau et leurs opinions sur les acteurs du passé (III.12). Giraudoux décrit le bon public dans *L'Impromptu de Paris* : celui qui discute la pièce, à la sortie du théâtre ; l'intention de l'auteur ; la mise en scène ; le jeu des actrices etc. Sur quoi se fondait le jugement du public ? Sur l'expérience qu'il avait du théâtre, comme nous du cinéma aujourd'hui. Au sortir d'un opéra, Stendhal, se tournant vers son voisin, lui demanda ce qu'il en pensait. « Détestable », répondit le voisin. « Et Pourquoi ? », demanda notre ami de la boutade. « Parce que les musiciens auraient dû porter des culottes courtes », lui répondit-il. Molière aurait bien ri.

Parfois le public préférait certaines salles pour se voir. Mais parfois c'est l'autre qu'il voulait rencontrer, celui qu'il ne voyait jamais et dont on parlait dans les salons, les cafés ou la presse. *The Swedish Intelligencer, L'Ami du Peuple, Le journal des Débats*, ou *Le Monde*. Il va donc au théâtre prendre la température de son siècle, sachant que le faux de la simulation cache la vérité, pas toute la vérité, mais une vérité. C'est au vingtième siècle que renaît l'intérêt pour la tragédie, au sens de lutte contre le destin, après les grandes guerres mondiales. Depuis lors, le théâtre sérieux semble dominé par les préoccupations sociales souvent liées à l'économie, au politique, ou au racial : *On se chamaille pour un siège* de Hyacinthe Kakou, ou le théâtre d'Athol Fugard. On s'attend à ce que le théâtre contemporain se préoccupe de l'arrangement d'une terre trop peuplée, où les races risquent de s'affronter.

C'est en effet à cause d'une foule déjà éduquée, politisée et bruyante, s'entassant dans les théâtres de plus en plus nombreux, à Paris ou ailleurs, que la censure paniquait. Sans entrer dans les détails qui feraient dépasser les limites de cet article, *Charles IX* et *Hernani* en furent des exemples flagrants. Rien n'est nouveau, puisque le 24 mars 2021, Clément Solym écrivit sur les déboires des *Simpson*, accusés d'attentat à la correction politique. À mesure qu'émerge une nouvelle société, de nouveaux thèmes et de nouveaux interdits apparaissent, forçant

l'illusion théâtrale ou cinématographique à créer de nouvelles simulations et dissimulations.

Il aurait aussi fallu montrer l'implication du village, ou de la ville dans la construction d'un nouveau théâtre. C'est ce que fit le journaliste Sylvain Huet dans *C'est là, c'est pas ailleurs.* Pour s'assurer de leur engagement dans le projet, on en fit jouer les étapes par les habitants de Séné dans le théâtre encore en construction. Irrésistible donc semble l'envie de créer une scène ou de monter sur les planches, ne serait-ce que pour une ligne, un mot ou même un haussement d'épaules. L'émission télévisée de PBS *Broadway beyond the Golden Age* (5/12/2021) en fait foi.

« Mais souriez donc », dit Hérode à Mariamne, leçon retenue dans le sourire plein de charme de la Reine Élisabeth II, dans celui de Joe Biden, ou dans le « Put on a Happy Face » de Tony Bennett. Se faire acteur est risqué. Marilyn Monroe, Robin Williams et bien d'autres en ont payé le prix. La simulation et la dissimulation inhérentes au théâtre, l'importance de la performance immédiate, peuvent amener des troubles de la personnalité, un sentiment de flottement dans une coquille vide, ce que, *O tempora ! O mores !*, ne semblent pas toujours comprendre ceux de nos contemporains qui encouragent la société du spectacle.

Marie-Hélène DAVIES
MLA/Francophonie, Princeton

SIMULATION ET DISSIMULATION AU THÉÂTRE
LES TROIS FONCTIONS

Au théâtre, si la simulation et la dissimulation n'apparaissent pas au grand jour, du fait de leur caractère clandestin, et maintiennent les personnages à quelque distance les uns des autres, il faut avertir le public de leur présence. L'*aparté* constitue l'une des façons de pratiquer ce contact. Au cours d'un dialogue où un personnage mène une stratégie nourrie de simulation et de dissimulation, il s'adresse aux spectateurs pour les mettre dans sa confidence. Dans *Strange Interlude* (1928), Eugene O'Neill a développé cette convention jusqu'à en faire une trame parallèle à l'action.

Dans le cadre des études théâtrales, on peut attribuer à la simulation et à la dissimulation au moins trois fonctions. Ces deux notions ne sont pas synonymes, ni antonymes malgré la présence du préfixe *dis* dans le deuxième mot, mais elles ont des relations contiguës et superposables. Dans l'anglais shakespearien, le verbe *dissemble* recouvre les deux sens. En plus de la parole, inhérente au théâtre, celui-ci contient des données visuelles et spatiales. Les travestissements relèvent de la simulation. La présence de cachettes sur la scène ou dans les coulisses concrétise la dissimulation et participe à la connivence que l'auteur entretient avec le public. Celui-ci sait qui simule et se dissimule, mieux que les personnages de la pièce. Avant d'examiner le contenu dramatique et psychologique, voire sociologique des deux thèmes en question, la première partie contiendra quelques réflexions sur l'art théâtral lui-même.

La première fonction concerne l'art théâtral, en partie fondé sur la simulation. En vertu de la mimesis l'auteur imite la vie et donne à son œuvre un minimum de vraisemblance ou de crédibilité, sans vouloir créer chez les spectateurs l'illusion qu'ils assistent à des événements réels. Il entre dans le jeu dramatique une part d'illusion, mot qui descend des dérivés de *ludus*, le jeu. Le déguisement de Toinette en médecin ou celui de Despina en notaire n'ont aucune vraisemblance. Les spectateurs savent qu'ils entrent dans le domaine de l'artifice et de la fantasmagorie dès qu'ils pénètrent dans l'espace théâtral. Par exemple, Hermione dans *Le Conte d'hiver* fait voir un enchaînement de simulations. Le jeune garçon qui, du temps de Shakespeare, interprète les rôles féminins se transforme en actrice, laquelle se métamorphose en reine de Sicile. Accusée par un mari jaloux de simuler la vertu, elle simule la mort et pendant seize ans vit cachée en lieu sûr. Elle réapparaît déguisée en statue. La sortie de la dissimulation provoque une péripétie spectaculaire. Dans *Les deux gentilshommes de Vérone*, *Le Marchand de Venise*, *Comme il vous plaira*, *Cymbeline*, un jeune acteur se déguise en femme pour arriver sur la scène, puis se redéguise en personnage masculin. Dans *Le Chevalier à la Rose* (1911), la mezzo-soprano qui joue le rôle masculin d'Octavian se transforme en soubrette pour séduire et ridiculiser le baron Ochs. Jadis, les acteurs devaient porter un masque, la *persona* du latin, permettant aux hommes de simuler le sexe féminin, aux jeunes

garçons d'assumer des rôles de vieillards, et inversement. À l'opéra, des chanteuses assument des rôles masculins et vice-versa, quoique moins souvent, des chanteurs déguisés en nourrices ou en sorcières. Aidés par les maquilleurs, les acteurs dissimulent leur simulation. Presque toujours, le travestissement fait partie de l'intrigue, le public s'amuse aux dépens des personnages qui ne connaissent pas l'identité réelle de ceux qui sont déguisés. On associe si souvent l'art théâtral à la simulation sous toutes ses formes que, dans la vie réelle, si l'on dit de quelqu'un qu'il ou qu'elle joue la comédie, ou fait du cinéma, cela signifie que cette personne s'efforce de convaincre ses auditeurs, et souvent aussi de se convaincre elle-même, qu'elle éprouve des sentiments intenses, suscités par la situation personnelle ou générale. Elle use des figures de rhétorique, elle adopte un style, une éloquence, une tactique du discours, des postures et attitudes faciales qui rappellent l'artificialité du spectacle théâtral. *Les comédiens sans le savoir*, de Balzac (1846), donne des exemples de cette dérive du comportement. Ce titre, rapporté au thème de la simulation, suscite une objection. Peut-on, sans le savoir, simuler une attitude, un caractère, un processus psychologique ? Peut-être, en présence d'autres personnes, et parce qu'on éprouve le besoin de les convaincre, d'assumer une attitude d'attaque ou de défense, de les apitoyer ou de se mettre en valeur. Extérioriser la colère et l'indignation mène à l'exagération, et au travestissement de la vérité. La littérature théâtrale contient un grand nombre d'expostulations qui vont *crescendo* et se gonflent d'une double simulation, celle de l'acteur qui joue son rôle et celle du personnage qui surjoue le sien. L'art de l'interprète consiste à verser ce contenu dans sa coupe sans la faire déborder. La rhétorique s'associe à la simulation. Un avocat qui défend une cause à laquelle il ne croit pas fait du théâtre. Il construit un discours persuasif, comme provenant de l'émotion qu'on ressent quand on expose une vérité que dissimulent les apparences ou les accusations diffamatoires. Les acteurs simulent, au cours de leur carrière, une quantité d'attitudes et de passions aussi diverses que les situations qui les provoquent.

Cette simulation tient de l'incarnation plus souvent que de la tromperie. Il y faut une dose d'intuition psychologique, mais sur ce point le métier théâtral, reflété par certaines habitudes scolaires, tend à confondre psychologie et caractérologie. En anglais, l'ambiguïté du mot *character*, caractère et personnage, a parfois des effets nocifs sur le jeu des acteurs et sur les descriptions des personnages de théâtre, jugés comme des mécaniques mises en mouvement ou paralysées par leurs indiosyncrasies. Ce qu'expriment les personnages sur la scène n'est pas seulement le produit d'une typologie. Les passions, les affects appartiennent à l'humanité tout entière, autant que la faim et la soif. L'amour et la haine, la méfiance ou la confiance, la colère ou la sérénité, la peur ou le sang-froid, la patience et l'impatience, motivent l'action théâtrale autant que les traits de caractère.

Cela dit, le théâtre ne constitue pas seulement un étalage d'affects, il fait partie de la littérature, il en a, dans le passé surtout, assumé les aspects formels, stylisés, écrits. Les acteurs parlent, mais ce qu'ils font entendre a été écrit, sans souci d'imiter la langue parlée. Cela concerne le théâtre classique plus que l'écriture actuelle. Le fait d'avoir à apprendre un texte par cœur implique que

l'accaparement du rôle ne relève pas seulement d'un processus d'identification affective et psychologique. L'acteur débite un texte qu'il n'aurait pas prononcé dans la vie réelle. Il y a peut-être des exceptions, notamment dans le théâtre contemporain, où l'on entend parfois des paroles non dénuées de platitude, de vulgarité, de fautes de grammaire. Seules les fautes d'orthographe restent inaudibles. De nos jours, le naturel revient au galop, mais le ferraillement des sabots n'a rien d'exaltant. Certains acteurs affirment que le plus important et difficile dans leur métier est de s'imprégner du tempérament de la personne dont ils tiennent le rôle, jusqu'à en acquérir les réflexes, les intonations. À l'imitation des penchants personnels s'ajoutent les passions et les états d'âme. Le zèle les pousse parfois à la caricature, de sorte que la simulation dépasse le but qu'elle vise et se fige dans le cabotinage. Trop de cris et de chuchotements se font entendre au théâtre, trop souvent le besoin d'appropriation psychologique l'emporte sur le respect de la forme littéraire. Le discours aux acteurs prononcé par Hamlet n'a rien perdu de son utilité. Le langage des hommes, honoré et sanctifié par Valéry, se réduit parfois sur la scène par ce que le même poète appelle les cris aigus des filles chatouillées. La rhétorique ne repose pas seulement sur le but qu'elle est censée poursuivre, la persuasion de l'auditoire. Elle a des visées formelles, artistiques, pratiquant le respect des règles, non parfois sans quelque rigidité. Dans le théâtre classique – sur ce point la notion de classicisme peut s'étendre jusqu'au vingtième siècle –, deux formes de simulation se superposent. Les acteurs n'ont pas pour seule tâche d'incarner des personnages différents de ceux qu'ils sont ou croient être à la ville, ainsi que des émotions qu'ils ne ressentent pas au moment où ils les expriment, si l'on en croit Diderot ; ils doivent mouler leur élocution dans un langage ouvragé, jadis versifié dans les tragédies, ou, dans les comédies, composé dans une prose élaborée, abondante, truffée de mots rares et livresques, reflétant des maniérismes propres à l'auteur. La longueur des phrases, l'usage du vouvoiement, fréquent dans le répertoire classique, montraient que l'idiome théâtral diffère de la langue familière. La composition en vers suscite la réflexion. Réciter des alexandrins pendant deux ou trois heures tout en incarnant des personnages imaginaires superpose une simulation à une autre simulation. Celle qui pratique un langage artificiel ne repose sur aucune imitation, sinon peut-être celle de la poésie en général. Dans *Le Roi Lear*, les deux méchantes filles simulant l'obéissance et la gratitude s'expriment en vers chantants et rimés. L'auteur envoie un double message au public. Les deux filles séduisent leur père en enjolivant leur discours de façon rituelle, et les spectateurs comprennent que l'artificialité de ces ritournelles affiche et dissimule leurs véritables intentions. Un texte théâtral est écrit, élaboré, avant d'être parlé. Devant respecter la versification et même une prose différente du langage ordinaire, l'acteur n'incarne pas seulement un personnage, il participe à une sorte de cérémonie. Quand on joue du Racine, on n'incarne pas seulement Phèdre ou Mithridate, on s'identifie à Racine, ce qui invite à ne pas transformer le texte en une rhapsodie de trémulations et de grognements. Simuler l'inspiration littéraire fait partie des devoirs de l'acteur. Comment faire coïncider les deux notions antagonistes que sont le naturel et l'artificiel ? L'oxymore « mentir vrai » est devenu un cliché. Il ne con-

cerne pas seulement les auteurs d'autobiographies, les acteurs y sont confrontés, surtout s'ils ont à parler en vers, et à articuler assez fort pour être entendus au-delà des premiers rangs de fauteuils. Comment sembler naturels en respectant de telles contraintes ? Aucun acteur aujourd'hui ne trombonise ses tirades avec une emphase qualifiée d'odéonique. Mais vouloir familiariser le discours théâtral en prononçant la poésie comme de la prose ne constitue pas une bonne méthode. En anglais, cela consiste à effacer les accents secondaires, donc affaiblir la pulsation rythmique. En français, à liquéfier les diérèses et à avaler le phonème *e* suivi d'une consonne. Certains vers résistent au prosaïsme, ne contenant rien qui puisse entraîner un raccourcissement. Il en résulte une diction hybride, boiteuse, certains vers conservent leur intégrité, mais d'autres s'affaissent, bégayent, cahotent. Propulser le texte trop vite, comme si la loquacité avait besoin d'un accélérateur, rester bouche close après les consonnes en fin de mot et s'essouffler en fin de phrase ou de vers jusqu'à tomber dans l'inaudibilité, voilà qui n'arrange rien.

Toute simulation demande un effort, mais il faut le rendre invisible ou inaudible. Dans le domaine du langage projeté dans l'espace théâtral, la difficulté autant que le but à atteindre sont de donner le ton et le rythme du naturel à ce qui provient d'une composition savante. Le parfait simulateur dissimule la simulation, et superpose en un tour de main les deux camouflages, celui que revêt l'homme de théâtre pour se métamorphoser en personnage et celui derrière lequel le personnage en question mène son affaire.

Le théâtre se met lui-même en scène de diverses façons, quelquefois selon le processus appelé mise en abyme. Des acteurs apparaissent dans *Hamlet* et jouent une pièce qui simule si bien la réalité que le criminel qu'elle dénonce interrompt la représentation. *L'Illusion comique* de Corneille, *La Critique de l'École des femmes* et *L'Impromptu de Versailles* de Molière, qui a inspiré de loin *L'Impromptu de l'Alma* de Ionesco, introduisent des variations sur le thème.

Le théâtre et l'opéra ont fait renaître des acteurs et actrices ayant existé. Voir le *Kean* ou *Désordre et génie* de Dumas (1836), réécrit par Sartre en 1953. L'actrice péruvienne Micaela Villegas se retrouve dans *Le Carrosse du Saint-Sacrement* de Mérimée, alias Clara Gazul, en 1829, puis dans les diverses versions de *La Périchole.* La pièce de Scribe *Adrienne Lecouvreur* (1829) a servi de modèle à l'opéra de Francesco Cilea (1902). Floria Tosca revit grâce à Victorien Sardou (1887) et à Puccini (1900). Comme dans *Pagliacci*, de Leoncavallo (1892), à l'intrigue de la pièce se mêlent les difficultés inhérentes à la condition des acteurs dans la société. Les simulations en chaîne font parfois apparaître le fantasme du *Doppelgänger*. Comme le fait dire Marivaux au valet Blaise dans *Les acteurs de bonne foi*, parlant des acteurs précisément, « ils font semblant de faire semblant ».

La deuxième fonction ressortit au rôle satirique et polémique qu'assume le théâtre quand il dénonce le contraste qui oppose l'être et le paraître. Il ne faut pas se faire d'illusion sur son efficacité dans ce domaine. La fréquence des relations qu'on y trouve entre les trompeurs et leurs dupes n'efface pas celle qui sévit dans la vie réelle. Monsieur Gogo continue de se faire gruger, et les flatteurs de vivre

aux dépens de ceux qui les écoutent. Les leçons données par le théâtre restent sans effet, même dans le domaine de l'imposture littéraire ou artistique. Le ridicule n'a pas tué Trissotin.

La comédie promet de corriger les mœurs et de dénoncer le mensonge. Le mot vient du latin *mens*, qui signifie l'esprit au sens de l'ensemble des facultés mentales, qui, comme la langue selon Ésope, est capable du meilleur comme du pire. L'esprit créatif et imitatif des auteurs dramatiques fabrique des trompeurs avec l'intention d'exposer leurs impostures, même s'il faut attendre le dénouement pour voir la vérité sortir enfin toute nue du puits où les simulateurs et dissimulateurs ont tenté de la noyer. Ceux-ci, parfois à force d'utiliser les ressources du langage pour faire croire à l'existence de ce qui n'existe pas, finissent par croire à ce qu'ils disent, à défaut de convaincre les autres.

On en arrive à une sorte d'oxymore incarné dans le comportement, la simulation sincère. La pratique habituelle du machiavélisme dérape vers la paranoïa, comme dans les tirades grandiloquentes que prononcent sur la scène les monarques en péril et les aventuriers atteints de la folie des grandeurs. Dans un autre registre, Bélise, dans *Les Femmes savantes,* qui en pratiquant l'arme de l'ironie répétitive croit retourner contre ceux qui se moquent d'elle l'accusation d'entretenir des chimères, et Blanche DuBois dans *Un tramway nommé Désir*, à force de vouloir faire croire qu'elles possèdent une grande puissance de séduction, s'imaginent en être réellement dotées.

L'intention pamphlétaire peut viser certains groupes et certaines professions accusées de supercheries néfastes, parfois non sans parti pris. Le théâtre élisabéthain a souvent présenté les catholiques comme de dangereux comploteurs, agissant dans la dissimulation. Aristophane, dans *Les Nuées*, a dénoncé les philosophes de l'école socratique et platonicienne comme une clique de charlatans. Que pense le corps médical de l'entreprise satirique de Jules Romains qui s'appelle *Knock ou le triomphe de la médecine* ? Les anciens carabins ont-ils gardé leur sens de l'humour, sont-ils les premiers à rire des moqueries qui les visent ? Ce qui caractérise en premier lieu le docteur Knock ainsi que ses prédécesseurs, les deux Diafoirus et Monsieur Purgon, ou le Sganarelle du *Médecin malgré lui*, c'est la hâblerie, mais aussi l'accession au pouvoir d'où découlent les *ordonnances* qu'imposent à leurs patients les détenteurs de l'orthodoxie sanitaire. Dans *L'Alchimiste* (1610), Ben Jonson s'en prend aux imposteurs qui, sous les apparences combinées de la science et de l'ésotérisme et sous un flot de langage nécessairement alambiqué, font croire à leurs dupes que l'or qu'ils leur extorquent fera couler de la cornue dix fois son volume. En 1614, *La Foire de la Saint-Barthélemy* expose à la raillerie du public l'autoritarisme verbeux des prédicateurs puritains. En 1637, Calderón fit représenter à Madrid *El Astrologo fingido*, imité par Thomas Corneille dans *L'Astrologue feint*, représenté en 1651. Les deux auteurs ont-ils dirigé la satire contre l'astrologie en général ou contre ceux qui en simulent la connaissance sans l'avoir vraiment ? Le public actuel opterait sans doute pour la première conjecture, mais les spectateurs contemporains ont peut-être déduit de l'intrigue que l'imposture s'arrêtait au personnage du titre, plutôt qu'à la doctrine

qu'il prétendait connaître et appliquer. Le sombre drame intitulé *The Medium* (1947), dont Gian Carlo Menotti a composé le livret et la musique, sert de médium satirique et dénonciateur d'une certaine forme de charlatanisme. Madame Flora, alias Baba, exploite la crédulité de ses clients en simulant une inspiration venue de l'au-delà. Elle leur fait croire qu'elle est en contact avec leurs enfants morts.

Quelquefois, pour tromper le trompeur et détromper ses victimes, il faut se livrer à une machination de même nature que les manigances des filous. Dans *Tout est bien qui finit bien*, des officiers tendent un piège au matamore fanfaron judicieusement nommé Parolles, pour révéler sa pleutrerie et sa déloyauté. Les simulateurs et les dissimulateurs visent à obtenir tout ce que leurs ruses peuvent leur rapporter, de l'argent, une bonne fortune, un mariage rémunérateur, une place importante dans la société. Ils trouvent parfois en face d'eux des adversaires qui tentent de leur faire obstacle en utilisant les mêmes armes qu'eux. Tromper les trompeurs constitue une bonne méthode, mais difficile car la victime désignée a elle-même de l'expérience dans ce domaine. Dans *Tartuffe* alias *L'Imposteur*, la simulation d'Elmire et la dissimulation de son mari sous une table provoquent la péripétie, l'*anagnorisis* que tout le monde attend.

Les victimes des imposteurs ne sont pas toujours blanchies par leur innocence. Quand la naïveté se transforme en aveuglement et en obstination fanatique, elle devient blâmable. Ni Monsieur Orgon ni sa mère ne bénéficient de la sympathie de l'auteur. Si Brecht a intitulé sa pièce anti-hitlérienne *La résistible ascension d'Arturo Ui* (*Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*), écrite en 1941 mais représentée pour la première fois en 1958, c'est pour dénoncer la passivité de ceux qui ont cru aux paroles du futur dictateur et l'ont laissé faire. On pourrait changer le titre de *La tragédie du roi Richard III* en *La résistible ascension de Richard, duc de Gloucester.* L'usurpateur assassin, intarissable séducteur qui, dans un monologue situé dans la troisième partie d'*Henri VI*, annonce qu'il surpassera Machiavel en perfidie meurtrière, pousse la simulation jusqu'au simulacre blasphématoire quand il se montre au public dans l'attitude d'un humble pénitent estropié soutenu dans sa marche par deux prêtres. Il bénéficie de la naïveté des uns et de la neutralité peu courageuse des autres. Seules les femmes clament leur indignation, mais elles n'ont aucun pouvoir. Dans cette œuvre, qui date de la dernière décennie du XVI^{e} siècle, on assiste à une opération de propagande et de politique-spectacle.

Le Révizor, de Gogol (1836), traite le thème de la tromperie exercée sur une collectivité, mais la satire, fondée sur une simulation inconsciente et involontaire, vise les trompés plus que le trompeur. Un jeune fonctionnaire subalterne passe sans le savoir pour un inspecteur général dont les habitants d'une bourgade craignaient la venue. Tout en espérant obtenir des avantages et dissimuler leurs canailleries, ils se muent en flagorneurs, et exposent leur corruption de façon implicite, assez clairement pour que les spectateurs comprennent le message envoyé par l'auteur. Certaines mises en scène pratiquent un truisme visuel et commettent la faute de goût de représenter les notables de la ville comme des caricatures ambulantes, alors que la simulation et la dissimulation s'abritent derrière les apparences.

Il a existé au théâtre une certaine tradition misogyne. Dans l'esprit des anciens fabliaux, certains personnages féminins des farces et des comédies, jusqu'au vingtième siècle, apparaissent comme des intrigantes rusées, des séductrices expertes en simulations utilisées comme moyens de défense contre les sujétions inhérentes à l'infériorité de leur condition, mais parfois comme des instruments de conquête d'amour, de pouvoir et de richesse. La plus ingénue des ingénues, Agnès dans *L'École des femmes*, fait instinctivement usage d'une tactique qui fait tomber tous les remparts qu'Arnolphe a érigés pour la maintenir dans l'ignorance. Dans les vaudevilles boulevardiers, on en voit qui trompent à tous les sens du mot leur mari ou leur protecteur, ce qui entraîne des sentiments ambigus chez les spectateurs. On plaint Boubouroche mais on rit de sa crédulité. On condamne sa maîtresse mais on s'amuse de son aplomb et de son talent dans la fourberie. Dans le théâtre de la Restauration en Angleterre, et dans ce qui a suivi, notamment ce qu'on appelle la *drawing-room comedy*, la comédie de salon, les femmes dominent le jeu. Toute intrigue comporte son lot de faux-semblants et de cachotteries, avec à leur service la maîtrise du langage.

Du temps où la noblesse exerçait un triple pouvoir, politique, économique et moral, l'honneur constituait la valeur suprême. Or simuler l'honneur et s'en réclamer avec une solennité répétitive est à la portée des fripons. Le théâtre abonde en poltrons titrés qui se font passer pour des chevaliers sans peur et sans reproche, en coureurs de dots, en escrocs, en hypocrites, en séducteurs et séductrices sans foi. À ce propos, les divers Don Juan qu'on rencontre au théâtre doivent leurs bonnes fortunes plus à leur titre nobiliaire qu'à leur charme personnel. Faut-il rappeler que le mot *hypocrite* vient d'un vocable qui désigne un acteur et un simulateur ? Le verbe grec *hypokrino* signifie décider par en-dessous. Appliquée au jeu de l'acteur, cette périphrase signifie qu'il porte aux yeux et aux oreilles du public un personnage auquel il a décidé de s'identifier, mais sans révéler le processus. Tartuffe s'introduit chez Orgon en tant que directeur de conscience auréolé de la sainteté des pauvres. Dans *Monsieur Vernet* (1903), adaptation au théâtre de son roman *L'Écornifleur*, Jules Renard, inspiré en partie de *Tartuffe,* et peut-être aussi du *Curculio* (*Charançon*) de Plaute, met en scène un parasite qui se prétend artiste méconnu.

Quand l'Aristocratie a cédé devant la bourgeoisie triomphante, l'honnêteté du commerce équitable a remplacé l'honneur de la Chevalerie. Aussitôt, la malhonnêteté a simulé l'honnêteté, rien de plus facile pour les affairistes qui ont plus de bagou que de scrupules. L'imposture envahit le terrain du mercantilisme et de la spéculation, elle fournit des cibles au théâtre moralisateur. Shakespeare a tout prévu dans le chef-d'œuvre méconnu qui s'intitule *Timon d'Athènes.* Les trois scènes où trois bénéficiaires des largesses de Timon expliquent pourquoi ils ne peuvent pas l'aider dans sa détresse sont des chefs-d'œuvre de boniment. La représentation en 1709 de *Turcaret*, ou *Le Financier*, de Lesage anticipe sur la banqueroute de Law, qui eut lieu en 1720. Le personnage principal est un banquier escroc et prévaricateur. Il vend du papier contre de l'or, il promet à ses proies un enrichissement rapide. On trouve un personnage analogue dans *Le Père Mercadet* ou *Le Faiseur*,

comédie féroce de Balzac, écrite en 1840. Camelot de la finance, Mercadet s'enrichit en vendant des titres de propriété sans valeur. Cette veine, où l'argent joue le rôle de moteur de l'action dans un monde vivant désormais sous le poids de la finance, a inspiré des auteurs comme Henry Becque, dans *Les Corbeaux* (1882), Octave Mirbeau, dans *Les Affaires sont les affaires* (1903), Édouard Bourdet dans *Les temps difficiles* (1934). La malhonnêteté des détrousseurs se dissimule dans le maquis juridique, dont les auteurs dramatiques doivent acquérir une connaissance approfondie, pour montrer comment les tricheurs, qui parfois appartiennent à des professions honorables, comme les avocats ou les notaires, en tirent profit. La pièce d'Eugene O'Neill, *Marco Millions* (1927), place dans le temps de Marco Polo une satire dirigée contre un financier new-yorkais connu pour ses malversations. Le personnage n'est pas seulement un praticien de l'esbroufe, il en est aussi le théoricien et l'instructeur. On a pu dire de la pièce d'O'Neill qu'elle prophétisait la crise économique qui éclata comme une bulle en 1929, ainsi que le discours qui fait de la réussite économique le *summum bonum*. Dans le *Donogoo* (1930), de Jules Romains, un groupe de pseudo-investisseurs vend au public des titres de propriété de biens immobiliers situés dans une ville qui n'existe pas. L'auteur s'est peut-être inspiré de l'opéra de Bertolt Brecht et Kurt Weil, *Grandeur et décadence de la ville de Mahagony*, représentée en 1927. Mahagony n'est qu'un montage de baraquements provisoires destiné à attirer les dupes.

Le monde actuel donne lieu à des œuvres théâtrales qui commentent de façon critique certaines dérives, mais il leur manque parfois le don de la simulation, qui comporte deux branches, l'éloquence, qui ne s'entend plus guère au théâtre, et la faculté de s'identifier aux types d'humanité dont on se moque, pour ne pas tomber dans la caricature sommaire. La pièce *Art*, de Yasmina Reza (1994), ridiculise certaines tendances frimeuses de l'art contemporain, mais son style dépenaillé la fait tomber à plat. Un auteur doué pour ce type d'exercice aurait placé dans la bouche d'un ou de plusieurs personnages un éloge dithyrambique et solidement argumenté du tableau qui n'en est pas un. La simulation satirique exige le talent de la parodie et du pastiche, la capacité d'imiter le style et la pensée des cibles visées, sans tomber dans la bouffonnerie grimaçante, mais en faisant ondoyer sous la surface des mots une ironie implicite. Parmi les auteurs récents Eugène Ionesco a mieux réussi. Des pièces comme *Rhinocéros* (1959) ou *Jeux de massacre* (1970) contiennent des discours construits selon une certaine logique et prononcés sur un rythme entraînant, tout en laissant entrevoir le regard oblique de l'auteur.

Le théâtre classique contient un élément visuel qui entre dans le sujet, le vêtement. Jadis la sémiotique du vêtement dénotait le rang social, la profession, le niveau de richesse ou de pauvreté des porteurs. Il constitue aussi un accessoire de déguisement. Cela peut commencer par une vision morale et biblique. Le vêtement dissimule la nature, donc la vérité ; quand il outrepasse la simple nécessité de se protéger des intempéries et vise le luxe, il entre dans ce que Bunyan a appelé « La Foire aux vanités », l'ensemble frivole et gaspilleur des mondanités en tous genres. Cet aspect de la question ne concerne pas le théâtre en général, mais Shakespeare

en fut obsédé. Quand, dans *Le Roi Lear*, Kent veut insulter un personnage qui joue un rôle ignominieux, il lui dit : « A tailor made thee… » (« c'est un tailleur qui t'a fait, sans lui tu ne serais rien ». Lear lui-même reproche à ses filles ingrates la superfluité de leur accoutrement, scandaleux quand les pauvres manquent de tout et souffrent du froid. Il se dénude, convaincu dans sa folie visionnaire que les vêtements symbolisent le grand mensonge sur lequel se fonde la Société. Dans *Les Précieuses ridicules*, les valets Mascarille et Jodelet, attifés dans les vêtements de leurs maîtres, imitent la phraséologie de ceux qu'on appelait les petits marquis. Les vêtements qu'ils portent dissimulent leur condition, et leur galimatias imite le langage de l'amour courtois revu par la Préciosité, avec une virtuosité parodique qui appartient à Molière plus qu'à ce que leurs équivalents dans la vie réelle auraient pu posséder. Ce rappel de la présence de l'auteur sert de transition vers la troisième partie.

La troisième fonction se réfère à l'art de l'auteur, faisant de la tromperie l'un des ressorts de l'action par habileté professionnelle plus que pour mettre en garde le public contre les filous. Dans les pièces policières, le public est mené sur des fausses pistes autant que les personnages de la pièce, à l'exception du coupable et du détective qui le découvre. Le public comprend que l'auteur a investi son ingéniosité dans l'invention de stratagèmes déclencheurs de situations embarrassantes. Les quiproquos et les malentendus proviennent de coïncidences forcées, parfois énigmatiques. De nombreux mélodrames fonctionnent avec des procédés qui appartiennent à la comédie, quand des fausses situations mènent les personnages dans des impasses.

Il ne faut pas négliger l'aspect ludique de l'art théâtral. L'auteur dirige parfois la sympathie du public sur les trompeurs plus que sur les trompés, surtout quand ceux-ci font partie des obstacles à l'amour, au bonheur, à la jeunesse, tels les innombrables Gérontes et Harpagons du répertoire. Le titre *Le Menteur* (1644), donné par Pierre Corneille à sa comédie, pourrait convenir à d'autres pièces. Un auteur dramatique n'a pas pour seul but d'édifier le public, il peut l'amuser en lui présentant des menteurs qui, comme celui de Corneille ou ceux de Feydeau, se perdent dans des flots d'inventions désopilantes et inoffensives à force d'absurdité. Les fourberies de Scapin, sévèrement désapprouvées par Boileau, ne semblent pas avoir choqué leur auteur, pas plus que les entourloupettes auxquelles se livraient les esclaves dans les farces de Plaute, dans l'esprit subversif des saturnales, autrement dit du carnaval, période des déguisements. Ceux-ci, pendant une période de fêtes où les contraintes se déboutonnent, n'ont pas pour but de tromper quiconque, mais donnent à ceux et celles qui se déguisent l'impression de changer de caractère et de statut social, de métamorphoser le masque que la nature et la vie en société ont gravé sur leur visage. La simulation s'affiche au lieu de se dissimuler.

Les auteurs n'ont pas toujours besoin de faire de grands efforts d'imagination pour trouver des situations dramatiques. Si l'existence des complots relève parfois du fantasme, l'Histoire et les légendes traditionnelles en fournissent un grand nombre, transposables sur la scène. Cinna se fait passer pour un séide

d'Auguste afin d'ourdir sa machination, et le dilemme cornélien atteint le public. Faut-il s'identifier avec le personnage poussé à la fois par l'amour d'Émilie et par un désir de justice, ou condamner sa traîtrise ? La simulation de la folie par Hamlet donne lieu à toutes sortes de conjectures. Dans la source danoise, le prince simule la folie pour désarmer la méfiance de son ennemi. Dans la tragédie de Shakespeare, il annonce à ses amis son intention de se dissimuler sous cette apparence, mais, sauf dans certaines mises en scène frauduleuses, le public ne le voit ni ne l'entend jamais se livrer à une quelconque momerie. Seuls Polonius, Ophélie et Gertrude le croient fou, prenant pour de la schizophrénie son attitude d'isolement et de détachement. Il semble plus spectateur qu'acteur au sein de la pièce qui porte son nom. Présente dès son premier monologue, cette apparence n'est pas simulée. L'ironie dramatique a pour résultat qu'il n'a pas besoin de simuler la folie pour passer pour insensé aux yeux des personnages mentionnés ci-dessus, auxquels s'ajoutent bon nombre de commentateurs. Il lui suffit d'énoncer crûment les vérités qui ne sont pas bonnes à dire, à la manière des disciples de Diogène ou de Juvénal. La sincérité devient la meilleure cachette, puisqu'on le soupçonne de délirer. Il n'a pas besoin de simuler ce qu'il est, un étranger, mais sans les syndromes pathologiques du personnage de Camus.

Le cas du Lorenzaccio de Musset présente des affinités avec celui de Hamlet, mais il en diffère du fait que le jeune comploteur italien se laisse absorber par le rôle qu'il joue alors que la couleur asociale et introvertie du caractère de Hamlet existe depuis le début.

L'Histoire fournit des scénarios, la Société aussi, quand les mœurs imposent des codes de comportement qui ont pour fonction de dissimuler les instincts. La coquetterie, la froideur simulée, la pudeur conventionnelle, animent nombre de dialogues apparemment conflictuels, mais recouvrant un non-dit qui ne demande qu'à transpirer. Que dit Marivaux de tous ces non-dits ? Dans *Arlequin poli par l'amour*, premier ouvrage d'une longue série traitant du même thème, le discours galant a pour but de tester la sincérité du soupirant ou de la femme désirée. Celle-ci se prétend choquée par des avances qui visent à la consommation d'un désir inavouable, que pourtant elle aiguise par la coquetterie. Le texte invite le spectateur à décrypter les intentions, ce qui n'est pas à la portée de tous les publics, dont certains trouvent difficile l'œuvre de cet auteur, au point que le mot *marivaudage* est souvent utilisé à contresens. Chez lui, la simulation et la dissimulation participent à la mise à l'épreuve de l'amour. Courtiser, c'est mentir. L'amoureux de Marivaux aime réellement la personne qu'il désire épouser, mais il lui fait la cour en pratiquant un langage conventionnel, factice, proche de la tricherie. Même si l'amour est réel, le seul fait de faire la cour nécessite l'intervention du langage, en l'occurrence d'un langage conventionnel, hyperbolique, déguisé.

Certains types de dissimulation bousculent la vraisemblance et cultivent le paradoxe, comme dans la version que donne Wagner de la légende de Tristan et Iseult, où cette dernière camoufle l'amour qu'elle éprouve pour Tristan sous l'apparence de la haine.

Ce qu'on appelle en anglais *the bed-trick*, le stratagème du lit, désigne une substitution scabreuse. Shakespeare, s'inspirant de Boccace, l'utilise deux fois. Dans *Tout est bien qui finit bien*, Helena prend la place qui lui revient dans le lit où son mari croit rencontrer une jeune fille séduite. Dans *Mesure pour mesure*, Mariana, abandonnée par Angelo, consomme le mariage qui n'a pas eu lieu dans le lit où son ex-fiancé a donné rendez-vous à Isabella. Dans *Arabella* (1929), opéra de Richard Strauss sur un livret de Hugo von Hofmannsthal, le procédé se complique du fait que Zelda, qui prend la place de sa sœur, a commencé par se faire passer pour son frère. Il en résulte un enchevêtrement de quiproquos explosifs.

Le comique s'associe parfois au macabre. Contrefaire la mort ou la phase lugubre qui la précède donne lieu à des duperies. Pendant la bataille de Shrewsbury, dans la première partie d'*Henri IV*, alors que le roi se dissimule sous l'habillement d'un officier pour ne pas attirer le regard des ennemis, Falstaff trouve un moyen plus efficace pour échapper au danger, il contrefait la mort, s'étale parmi les cadavres pour ne pas en devenir un. Dans *Volpone*, de Ben Jonson (1606), le personnage éponyme fait semblant d'être mourant pour mettre à l'épreuve ses prétendus amis. Argan se livre à une supercherie du même genre pour faire sortir sa femme Béline de sa dissimulation. Dans *Gianni Schicchi*, opéra-bouffe de Puccini (1918) fondé sur une anecdote tirée de *La Divine Comédie*, un vieillard est mort après avoir légué ses biens à l'Église. La famille fait venir le rusé compère annoncé par le titre, qui prend la place du mort, prétend être encore vivant et dicte à un notaire mystifié un nouveau testament. Pour couronner le tout, il s'attribue l'héritage du défunt.

Racine a-t-il pris exemple sur Molière ? Dans *L'Avare*, qui date de 1668, Harpagon fait croire à son fils qu'il considère Mariane comme une bru souhaitable, afin de faire avouer à Cléante qu'il en est amoureux. Dans *Mithridate*, représenté en 1673, le roi pratique la même ruse pour faire avouer à Monime que Xipharès a des vues sur elle, et que ce sentiment est partagé. Les mêmes schémas passent de la comédie à la tragédie.

Dans les drames et surtout dans les mélodrames, certains mensonges ont un caractère pathétique et autosacrificiel. Un personnage assume un rôle qui le rend odieux, afin de protéger quelqu'un sans le lui dire, car la révélation plongerait cette personne dans la douleur. Dans les différentes versions du livret d'*Idoménée*, écrit par Metastasio, le roi de Crète, comme Jephté dans l'Ancien Testament, a promis à Neptune de lui sacrifier la première créature humaine qu'il rencontrerait sur terre, après avoir survécu à son naufrage. Son fils, pressé de le voir arriver sur le rivage, constitue la victime désignée. Son père, inhibé par le dilemme où il se trouve, ne révèle rien et prétend le haïr afin de l'inciter à s'enfuir. Dans *La Dame aux camélias*, devenu *La Traviata* en 1853, l'héroïne reçoit du père de son amant l'ordre de se détacher de son fils. Elle obéit et pousse le zèle jusqu'à agir de façon que ce soit l'amant lui-même qui se détache, en simulant le rôle d'une débauchée que seul l'argent intéresse.

Associées au chantage suggéré, à la vengeance et à d'autres ingrédients, la dissimulation et la révélation constituent une bombe à retardement. *L'Éventail de*

Lady Windermere (1892), d'Oscar Wilde, tient de la satire sociale et du conte de fées pour adultes. La jeune Lady Windermere croit que son mari la trompe avec une femme plus âgée qu'elle et de mauvaise réputation, au point qu'elle est tentée de se venger en lui rendant la pareille. Or cette Mrs Erlynne n'est autre que la mère de Lady Windermere, ce que celle-ci ne sait pas, au mépris de toute vraisemblance ; elle soutire de l'argent à Lord Windermere contre la promesse de ne pas révéler qui elle est, car si la bonne société apprend que sa belle-mère est une gourgandine, un scandale éclatera. Le thème d'un chantage de même nature anime en 1895 l'in-trigue d'*Un mari idéal*. Certains biographes de Wilde entrevoient un lien entre sa vie personnelle et les thèmes de la simulation et de la dissimulation dans ses œuvres.

Dans *The Old Maid* (*La vieille fille*, 1935), de Zoe Akins, tiré d'un roman d'Edith Wharton, l'héroïne a mis au monde un fils hors mariage, son fiancé ayant été tué au combat pendant la guerre de Sécession. Sa cousine, mariée mais sans enfant, se fait passer pour la mère de ce rejeton mal né. La vraie mère et fausse grande-cousine se condamne à vivre dans le mensonge, soumise aux moqueries de son propre fils afin de protéger celui-ci de la honte qui s'attache à la bâtardise. Entre les quolibets que subissent les femmes célibataires sans enfant et les anathèmes lancés contre les femmes célibataires avec enfant, elle choisit la première solution. La simulation et la dissimulation se superposent dans la grisaille de la passivité et de la résignation. Ce genre de spectacle plaît au public, bien que partagé en deux groupes aux opinions opposées. Les uns félicitent l'auteur pour avoir composé une pièce émouvante et édifiante où la pauvre victime est prise en pitié mais sert d'exemple à ne pas suivre. Les autres félicitent l'auteur pour avoir dénoncé les préjugés pharisiens autant que sudistes qui produisent des situations méchamment absurdes. Dans le film réalisé par Edmund Goulding en 1939, Bette Davis, dans le rôle accablant de la dissimulatrice malgré elle, obtint un succès considérable.

Quelquefois, les auteurs inventent des secrets qui n'ont pas d'autre raison d'être que de procurer des nœuds dramatiques. Pourquoi Lohengrin refuse-t-il de révéler son nom, qui pourtant sert de titre à l'opéra dont il est le personnage principal ? Il en va de même du Prince Calaf dans *Turandot*. Pourquoi, dans *Le Trouvère,* Azucena ne révèle-elle pas que Manrico est le frère du redoutable comte de Luna ? Si toutes les boîtes à mystères s'ouvraient dès le début, il ne se passerait plus rien, la pièce s'arrêterait et les spectateurs réclameraient à grands cris d'être remboursés. Dès qu'il écrit les premiers mots de la pièce, l'auteur a forcément la fin en vue, la sortie du tunnel ou du labyrinthe. C'est parce que l'intrigue constitue un sac de nœuds qu'elle mène à un dénouement, quand ce qui était resté dissimulé à l'arrière-scène du théâtre se présente sur l'avant-scène.

Autant l'expérience de la vie que celle du théâtre nous apprennent que les menteurs ne mentent pas seulement par nécessité, mais aussi pour le plaisir de mentir. En plus du besoin de contrefaire la vérité pour se défendre ou pour attaquer, les menteurs atteignent une position dominante, ils manipulent leurs interlocuteurs, ils conditionnent leurs réflexes, ils leur font croire à ce qui est incroyable,

l'imagination prend le pouvoir. Il existe un art du mensonge, que pratiquent les auteurs dramatiques, non pas par perversité ni pour mettre en garde le public contre la fascination serpentine que les hâbleurs provoquent chez ceux qui les écoutent, mais parce que cela fait partie de leur profession. Ils connaissent les dangers de l'imagination, mais elle constitue la matière première de leur créativité. Les auteurs risquent de se complaire à s'identifier aux manipulateurs du langage, mais ils essaient d'aller encore plus loin qu'eux dans la virtuosité. On ne peut pas dire en pareil cas que l'art cache l'art, il s'affiche.

Dans la première scène de la première partie d'*Henri IV*, on entend un long discours prononcé par le nouveau roi, qui dénonce la rébellion comme facteur de désunion dans le royaume, alors qu'en réalité il y pousse ses anciens complices, qui l'ont aidé à prendre le pouvoir, afin de se débarrasser d'eux avant qu'ils grossissent le nombre de leurs partisans. Le public capte le but poursuivi par le discoureur, alors que ceux qui l'écoutent sur la scène se laissent berner et provoquer. Le discours que Marc Antoine adresse au peuple dans *Jules César* constitue un exemple brillant. De quelques mots écrits par Plutarque est née une scène entière. La figure de rhétorique appelée prétérition rend la manœuvre transparente. L'orateur répète qu'il n'a pas l'intention de pousser ses auditeurs à la rébellion, alors qu'il ne fait rien d'autre. Les spectateurs comprennent mieux que ceux qui se sont assemblés au forum les visées de l'orateur. La présence de l'ironie affleure sous la répétition du mot *honourable*, et le public se réjouit de la déceler.

Il n'existe pas de barrières entre les trois fonctions qui ont servi de guides au cours de la promenade un peu zigzaguante qui se termine. Le discours de Marc Antoine contient les trois fonctions simultanément à l'œuvre. La première concerne l'acteur, qui simule la prestation d'un simulateur et affronte la concurrence des confrères qui ont joué ce rôle avant lui. Il lui faut simuler la sincérité devant les auditeurs qui se trouvent sur la scène, tout en laissant entendre à ceux qui sont dans la salle, mais de façon subtile, sans clins d'œil grossiers et autres messages lisibles, que tout a été calculé, conduit avec art. On considère aujourd'hui cet ensemble de tirades qui vont *crescendo* comme une parodie satirique du discours politique, qui exploite les sentiments, les intérêts, les réflexes, les préjugés, les pulsions grégaires de la foule. Tout cela mène à la conviction que ce n'est pas Marc Antoine qui parle, mais Shakespeare. Non pas qu'il exprime une doctrine personnelle, mais parce qu'il donne un exemple de son art. Le principal simulateur au théâtre n'est autre que l'auteur, qui ajoute à cela l'habitude de la dissimulation, car comme le Dieu de Flaubert il est dans son œuvre présent partout, visible nulle part.

Henri SUHAMY
Université Paris-Nanterre – Paris X

ARCHÉOLOGIE DE L'ARRIÈRE-SCÈNE : QUE NOUS CACHENT LES COULISSES ?

Introduction

Qui n'a rêvé dans sa jeunesse d'avoir un castelet ou, mieux encore, un théâtre pour enfants avec ses rideaux, sa petite scène, ses coulisses[1], ses décors et ses marionnettes ou ses personnages de contes de fées ? Si on avait le bonheur de se voir offert un petit théâtre, on se prenait alors pour un comédien ou une comédienne et, sans le savoir, un metteur en scène, quoique l'on ignorât quelle était sa fonction. En revanche, rien ne laissait supposer que dans un grand théâtre, il y eût un groupe de personnes invisibles et méconnues, sans lesquelles on ne pouvait assister à la pièce choisie et qui, dans l'arrière-scène, avaient préparé le spectacle.

Reconnaissons qu'aujourd'hui encore bien des spectateurs d'une pièce de théâtre ignorent que celle-ci, pour seproduire sur scène, nécessite un nombre important d'ouvriers et de petites mains, hommes ou femmes inconnus, qui ont œuvré pour installer les décors, faire ou entretenir les costumes des acteurs et des actrices, coiffer, maquiller et même aider ceux-ci, lorsque nécessaire, à se vêtir selon la pièce au programme, les choix du metteur en scène et les personnages créés par le dramaturge.

Du « théâtre » aux théâtres

Entendons-nous tout d'abord sur le sens le plus simple que nous accordons au mot « théâtre » lorsque nous parlons d'arrière-scène ; par ce terme, nous comprenons un bâtiment construit et adapté à l'intention de troupes de comédiens et de spectateurs curieux de voir les pièces qui vont leur être présentées, à savoir comédies, tragédies, tragi-comédies, mais aussi, dans la seconde moitié du XVIII^e^ siècle, théâtres bourgeois dits de boulevard et, plus tard, théâtres de dérision, théâtres politiques, et bien d'autres formes de pièces de théâtre qui parfois se jouaient dans les rues.

Jusqu'au XV^e^ ou XVI^e^ siècle, nous ne pouvons donc vraiment parler de « théâtre » aux sens divers que l'on donne à ce terme aujourd'hui ; car il était em-

[1] Le mot « coulisse », souvent employé de façon anachronique, dérive du verbe « couler » issu du latin « *colare* » (v. 1120) « passer, filtrer, épurer », dérivé lui-même du substantif « *colum* ». L'adjectif masculin « coulis » (v. 1170) « qui glisse » a décliné pour demeurer seulement dans « vent coulis » ; son féminin « coulisse » a d'abord renvoyé à une porte qui glisse « 1289, *coulice* » et de là a pris divers sens dont celui qui nous intéresse, « pièce de décoration qu'on fait avancer ou reculer lors des changements de scènes » (1694). Voir *Le Dictionnaire historique de la langue française* (Paris, LE ROBERT, 1992) tome 1, p. 510-511.

ployé dans les spectacles profanes, en particulier les farces, les sotties et les *Moralités*, pour désigner seulement l'endroit en plein air où se jouait la pièce et où se trouvait le public ; on ne commencera à voir des bâtiments adaptés ou construits à l'intention des troupes d'acteurs et des spectateurs que vers le XVI^e^ siècle, en particulier en Italie, en Espagne et en Angleterre. Il y eut néanmoins quelques exceptions singulières, dont l'immense monument en pierre que Pompée, dit Le Grand, fit construire à Rome sur le *Campus Martius* (le Champ de Mars), un théâtre doublé d'une curie ou salle pour le Sénat ; s'ajoutaient à cela un temple dédié à Vénus ainsi que des chapelles pour des statues de divinités ; la construction de ce grand bâtiment dura, semble-t-il, de l'an 61 à l'an 55 avant notre ère et le bâtiment central ouvert sur le ciel comportait des gradins ; il y fut donné des pièces de théâtre, présenté des animaux rares, mais aussi des combats de bêtes sauvages. L'ensemble du bâtiment connut au cours des ans des dommages et des incendies, mais resta en assez bon état jusqu'au VIII^e^ siècle et il fut peu à peu détruit car la population s'était accrue et le Champ de Mars devint alors un des quartiers les plus peuplés de Rome[2].

Après la chute de l'Empire romain, il s'ensuivit en Europe occidentale de Grandes Invasions ou migrations d'est en ouest et du nord au sud qui ruinèrent en partie les cultures du monde antique ; néanmoins, la chrétienté fut à l'origine d'un renouveau culturel progressif et imposa le latin comme langue officielle dans les domaines civils, en particulier le pouvoir royal ; toutefois, si, à divers degrés, elle marqua de ses empreintes les langues vernaculaires, elle ne les fit pas disparaître et elles joueront un rôle important dans le théâtre, en particulier lorsque, profitant de l'imprimerie, les pièces circulèrent tout d'abord dans leurs pays et par la suite dans le monde.

À ce que l'on sait du théâtre au Moyen Âge, à partir seulement du XI^e^ ou XII^e^ siècle, si les croyants respectaient la liturgie, quoiqu'ils fussent pour beaucoup illettrés et ne parlant que des langues vernaculaires, alors que les messes étaient en latin, ils étaient néanmoins sensibles aux cérémonies religieuses qui comprenaient divers rites, prières à haute voix, sermons, chants, gestes, et aussi tenues sacerdotales et ornements religieux, sans oublier les lieux où se déroulaient les offices ; l'architecture et les ornements des lieux saints, les vitraux et bas-reliefs formaient en eux-mêmes un décor qui ne pouvait qu'attirer le regard des ouailles ; cela laisse à penser que ceux-ci assistaient aux services comme à de plaisants spectacles.

Néanmoins, il existe alors un art dramatique, des spectacles divers dont on possède quelques traces écrites ou que l'on découvre sous la forme de bas-reliefs sculptés sur les murs d'églises ou de cathédrales, des représentations animées de saints et de personnages grotesques ou symboliques ; à cela il faut ajouter les illustrations et les enluminures faites en particulier par les moines copistes dans les abbayes.

[2] Le théâtre de Pompée ne fut pas le seul à être construit en dur et furent bâtis ensuite le théâtre de Marcellus (inauguré en 13 ou 11 avant notre comput) et le théâtre de Balbus (en 13 avant notre comput).

Vers le XII^e^ siècle, il semble que des officiants se fussent montrés sensibles à l'égard des fidèles qui ne comprenaient pas le latin et que, pendant les offices, ils leur eussent chanté en langues vernaculaires des extraits de la liturgie et présenté en langue romane certains épisodes de la Bible ou des *Évangiles* qui associaient des Saints à d'humbles êtres humains comme les croyants eux-mêmes ; ces derniers prenaient certainement grand plaisir à assister à ces messes, surtout quand des personnages non divins étaient, en quelque sorte, « mis en scène » et suscitaient le rire ou la pitié.On connaît très peu de ces drames liturgiques à l'exception du *Sponsus* daté du XI^e^ siècle qui, dans un poème inspiré de l'*Évangile selon saint Mathieu*, alterne des strophes chantées en latin et des couplets en vieux français[3], et aussi du *Jeu d'Adam*, pièce en octosyllabes à rimes plates, également en français mais qui inclut aussi, chose nouvelle alors, des didascalies en latin écrites par l'un des clercs, auteur de la pièce, qui rappelle à chaque acteur le rôle qu'il doit jouer, ses interventions orales et ses silences, la tonalité de ses paroles, l'expression de ses sentiments, sa gestuelle et ses mimiques, ses entrées et sorties, et même quelles tenues vestimentaires porter. En un sens, ces didascalies servaient de « mises en scène »[4].

Si l'on ignore le nom des clercs qui écrivirent le *Jeu d'Adam*, on connaît aux XIII^e^ et XIV^e^ siècles, grâce à leurs œuvres diverses, pastourelles, poèmes et drames, quelques auteurs comme Jean Bodel, Adam de la Halle et Rutebeuf, un écrivain qui aurait exercé aussi des fonctions cléricales. Que des desservants des offices aient introduit des langues vulgaires ou de l'ancien français dans la liturgie et présenté des jeux profanes ne pouvait qu'inquiéter les autorités ecclésiastiques et elles décidèrent de refouler ces « saynètes », tout d'abord hors de l'église sur les parvis, puis au sein des villes. Ce déplacement allait renforcer les spectacles profanes, les *Mystères* en particulier, qui furent alors joués dans des espaces ouverts, cours d'auberges ou places publiques, mais aussi dans des maisons de bourgeois et même de gentilshommes.

Vers la fin du XIII^e^ siècle, le théâtre liturgique et les jeux comiques se fondirent et allèrent de ville en ville avec succès, peut-être parce que les spectateurs étaient sensibles aux miracles, ces pièces aux personnages humbles, non divins et souvent malheureux que l'on trouve dans les *Évangiles* et qui sont sauvés grâce à l'action de la Vierge ou d'un saint.

---

[3] Voir l'*Évangile selon saint Mathieu,* Parabole des dix vierges (*La Bible de Jérusalem*, Les Éditions du Cerf, Paris, 1998, ch. 25.

[4] Le syntagme « mise en scène » est ici employé de façon anachronique car il ne sera défini que vers la fin du XIX^e^ siècle. En outre, il faut distinguer les « didascalies internes » introduites par les dramaturges dans leurs pièces (par exemple les remarques, impressions, répliques, attitudes, renseignements, etc., donnés par les personnages au cours des scènes) et les « didascalies initiales » indiquant le nom du dramaturge, du metteur en scène, des acteurs, des personnages, et dans les textes des pièces, par exemple, les lieux, les décors, mais aussi les comportements des personnages.

Si les spectacles profanes étaient très appréciés, les *Mystères* et les *Passions* qui s'inspiraient de l'Histoire Sainte, en particulier de la mort du Christ et de sa résurrection, marquaient aussi les esprits. Les représentations de drames liturgiques prirent alors une ampleur au moment des grandes fêtes religieuse, comme la Saint-Valentin, Noël ou la Fête-Dieu, qui attiraient des foules. Ces fêtes, qui pouvaient durer plusieurs semaines, étaient fort coûteuses et préfiguraient déjà l'arrière-scène et les coulisses car elles requéraient de grandes machines et devaient trouver de nombreux acteurs et figurants, mais aussi des artisans en tous genres pour faire, par exemple, les décors sur les chariots ou les plates-formes mobiles. Le plus souvent, les acteurs devaient fabriquer leurs propres accoutrements et leurs accessoires, outils ou armes, par exemple, et même acheter leurs chariots, leurs baudets ou leurs chevaux ; leurs tenues vestimentaires étaient celles de leur époque et ne correspondaient pas à des temps anciens.

Du XIV^e^ siècle, on ne connaît guère de pièces, mais le XV^e^ siècle est riche en nouvelles formes de spectacles religieux, miracles et *Mystère*s, mais aussi en pièces profanes telles que les *Moralités*, les farces et les sotties. Nous retiendrons ici le *Mystère de la Passion* d'Arnould Gréban, l'auteur, maître des arts et organiste de Notre-Dame. Fait pour être joué en quatre séances ou « journées », ce *Mystère*, qui compte 34 429 vers et 224 personnages, imposait un spectacle complexe, des décors, des machines et des mises en scène car ce drame mystique suivait le *Nouveau Testament* de l'Annonciation jusqu'à la Résurrection du Christ. Les dépenses furent certainement couvertes en partie par les échevins et les dévots. Ce *Mystère de la Passion* est fort intéressant car il fut édité à Paris en 1542 et la Bibliothèque nationale de France en détient un exemplaire[5].

Dans les premiers temps, l'imprimerie ne fit pas disparaître l'écriture car les auteurs de livres, de poèmes, de pièces de théâtre, etc. craignaient que leurs ouvrages ne fussent piratés et vendus à leurs dépens. Les dramaturges en particulier redoutaient, comme Shakespeare, que d'autres auteurs ou comédiens ne s'appropriassent leurs pièces pour les jouer à leur profit.

Si de petites troupes s'organisèrent progressivement, elles n'étaient pas permanentes, même si certaines jouaient souvent sur les ponts de Paris par exemple. En outre, des confréries jouissaient du privilège de présenter des pièces en plein air dans la ville, les Clercs de la Basoche, les Enfants Sans-Souci et la Confrérie de la Passion ; les premiers avaient dans leurs rangs des étudiants en droit qui montaient des pochades et des moralités, pièces brèves à la fois comiques et sérieuses ; les Enfants, ou « Sots », ainsi qu'ils se nommaient eux-mêmes (« fous » en vieux français), se livraient à des pièces bouffonnes ainsi qu'à des satires politiques visant les puissants, et ils présentaient des moralités et farces accompagnées de chants et de bavardage. La Confrérie de la Passion était une corporation d'artisans et de bourgeois de Paris depuis le XIV^e^ siècle qui se consacra, au

[5] Le premier livre imprimé en France le fut en 1470 au collège de la Sorbonne ; il s'agissait d'un recueil de lettres en latin de Gasparin de Bergame (*Gasparini Pergamensis epistolae*). Le second ouvrage, *La Légende dorée* de Jacques de Voragine, parut en français en 1476.

début du XVI^e^ siècle, à des représentations de drames religieux, en particulier de *Mystères* de la *Passion* mais aussi des pièces profanes ; elle se vit alors interdire par le parlement de Paris en 1548 car certains de ses spectacles n'étaient plus de caractère religieux ; par un heureux hasard, un an plus tôt, la Confrérie, afin de quitter la salle de l'hôpital de la Trinité qui lui servait de théâtre, achevait la construction de son nouveau théâtre sur les terres de l'Hôtel de Bourgogne détruit en partie en 1543.

Il demeure, cependant, que ce sont les scènes démoniaques et burlesques présentées dans les pièces liturgiques qui attiraient le plus l'attention des spectateurs, en particulier dans les villes de province où bateleurs[6] et jongleurs s'installaient sur les places publiques, sur les marchés ou les foires, et présentaient satires, fabliaux et farces. Une fois arrivés, ils montaient leurs tréteaux, qu'ils recouvraient de toiles, et ils dressaient des rideaux au fond de la scène ; cela permettait aux acteurs, peu nombreux, de se cacher, de surgir ou de disparaître selon leurs rôles, l'essentiel étant que le public pût les voir jouer sur l'avant-scène. Les comédiens répétaient ou improvisaient alors des fabliaux en mimant les personnages et puis jouaient des moralités, des pièces satiriques censées corriger les défauts humains, ainsi que des sotties et surtout des farces, petites pièces, à l'origine, qui avaient pour objet de faire rire les spectateurs en tournant en dérision les bourgeois, les riches et les aristocrates sans citer de noms, mais en portant peut-être des costumes représentatifs ou même des masques. Certains bateleurs étaient, en un sens, des professionnels et s'étaient constitués en corporations. Aux jongleries il faut ajouter des pièces comiques mieux travaillées comme *La Farce du Cuvier* et *La Farce de Maître Pathelin*, toutes deux du XV^e^ siècle, qui marquèrent leur époque et préludèrent aux comédies modernes.

Un siècle plus tard, la Renaissance fut un raz de marée qui mit en question l'enseignement des universités, à savoir la scolastique, la logique formelle et la rhétorique, et entraîna des vagues de maîtres et d'érudits désireux de faire remonter en surface des chefs-d'œuvre des littératures grecque et latine, mais pour cela il fallait connaître ces deux langues, et donc être linguiste comme Lefèvre d'Étables et Guillaume Budé, deux philosophes qui répandirent leurs idées et leurs savoirs à Paris et en province, en particulier parmi des groupes exaltés, des hommes de robe et même des moines et des officiers de la couronne. Les humanistes, ainsi qu'ils furent nommés car ils appelaient leurs enseignements « lettres d'humanité », croyaient en un idéal de sagesse et une philosophie de la vie que l'on ne pouvait trouver que dans la littérature antique et la Bible. Érasme, théologien et philosophe, traduisit en latin des pièces d'Euripide comme le fit l'Écossais George Buchanan qui vécut longtemps en France, un moment à Bordeaux où Montaigne, qui fut son élève, dit qu'il avait écrit des tragédies en latin et traduit la *Médée* et l'*Alceste* d'Euripide.

[6] Le mot « saltimbanque » est dérivé de l'italien « *saltare in banco* », « sauter sur un banc », et serait attesté en français au moins depuis le XVII^e^ siècle.

François I[er], qui n'avait guère d'instruction et ignorait le latin, fut marqué par la Renaissance, en particulier en Italie où ceux qui s'y rendaient en gardaient une vision de peuple heureux et policé, maître du savoir et des beaux-arts, et aussi du théâtre populaire, la *Commedia dell'arte*. Sensible à l'esprit nouveau, il se fit le protecteur des lettrés, écrivains et artistes, et il fonda le *Collège des lecteurs royaux*, notre *Collège de France* actuel. En outre, il renforça le français comme langue officielle par l'*Ordonnance de Villers-Cotterêts*.

Néanmoins, la vie à la cour sous le roi s'accompagnait d'un ensemble de fêtes, en particulier de danses, mascarades et bals costumés. Francesco Primaticcio, dit Le Primatice, était l'un des artistes italiens qui œuvrèrent à la fabrication des costumes. François I[er] ne manquait pas de faire venir d'Italie des accessoires ou des tenues complètes pour les dames. On recourait également aux dessins représentant des vêtements qui répondaient aux divertissements et aux spectacles attendus et c'est sous son règne que l'on vit les premiers modèles d'« habits de masques ». François I[er] désirant un jour une poupée modèle vêtue de chemises, robes, coiffes, coiffures, etc., Federico de Gonzague, en résidence à la cour, s'empressa d'écrire à sa mère, Isabelle d'Este, qui lui fit parvenir une poupée de mode fort bien accoutrée et répondant aux attentes du roi.

Plus tard, Henri III, fils du roi Henri II et de Catherine de Médicis, fit venir en France, en 1576, la troupe des Gelosi dirigée par Flaminio Scale et, par la suite, Marie de Médicis invita trois fois à Paris les Comici Fedeli dans les années 1610-1620. Plus tard, les comédiens italiens s'installeront à Paris avec la troupe de Molière.

Des masques, des costumes et des robes à la *Commedia dell'arte*

Rappelons qu'avant la *Commedia dell'arte* l'emploi des masques remontait aux représentations dans la Grèce antique où ils servaient à donner un nom ou un titre à un personnage afin que celui-ci n'offensât pas les dieux. Ces artifices grossissaient le visage des acteurs pour qu'ils fussent mieux vus des spectateurs et il est probable que ces masques, fort gros, les contraignaient aussi à parler à très haute voix pour être entendus. Par la suite, au Moyen Âge, il se peut qu'il y eût des fêtes carnavalesques où des mimes, des jongleurs et danseurs improvisaient des jeux comiques et formaient des troupes, parfois professionnelles, qui allaient de ville en ville dresser leurs tréteaux. Au XVI[e] siècle, s'exporta d'Italie *la Commedia dell'arte,* une forme de comédie qui, comme son nom l'indique, était jouée par des « acteurs professionnels ».

Les Italiens donnèrent une forme à leurs compagnies et créèrent des spectacles singuliers, les « comédies des masques », qui mettaient en scène des personnages. Chaque acteur représentait un caractère particulier, bien typé et singularisé par son costume, ainsi Arlequin, Scaramouche, Polichinelle, Pantalon avec un masque, et les femmes, Colombine, Arlequine et Zerbinette, par exemple, étant sans masques et vêtues selon leurs rôles, ils improvisaient ce qui exigeait du talent

en s'appuyant sur des « canevas » (scénarios) suspendus aux rideaux de la scène, ce qui permettait d'aider éventuellement un ami en difficulté sans que le public le remarquât.

Comme pour tous les acteurs et actrices, il était une chose essentielle, l'habit ou la tenue ainsi que le demi-masque pour ceux qui devaient le porter ; ce dernier devait être, en un sens, le miroir du personnage et en révéler le caractère ; pour celui qui pouvait se l'offrir, il était en cuir de valeur et travaillé pour s'adapter du front jusqu'au nez sur le visage du comédien. Les masques les plus simples étaient en carton recouvert d'un tissu à l'intérieur. Les vêtements des acteurs étaient censés mettre en évidence les caractères et les sentiments des personnages qu'ils représentaient sur la scène et qu'ils jouaient ; ainsi Polichinelle portait « une longue tunique à boutons, ceinturée et flottant sur un large pantalon » et son masque avait « un nez crochu » comme celui d'un sorcier ou d'un diable[7] ; Pantalon, le vieillard, portait aussi un masque très particulier, « visage maigre aux rides profondes, couvert de pustules et de verrues, nez proéminent, crochu, long et pendant, moustaches effilées et barbe taillée en pointe. » Tantôt riche ou tantôt pauvre, il avait souvent pour rôle de représenter le bourgeois toujours mécontent. On pourrait mettre en scène également Pierrot, Brighelle, le Docteur, etc. mais nous ne saurions oublier les Capitans et les femmes. Le propre des Capitans est de prétendre, par leur comportement, être des héros dignes d'être honorés mais qui sont en fait des couards se pavanant avec leurs armes, de très longues épées, et portant des tenues militaires semblables à celles des armées, quoique leurs cuissardes fussent immenses, leurs capes trop longues et leurs chapeaux fleuris. Deux de ces personnages ressortent du groupe, Scaramouche et Fracasse ; le premier sera changé quand Tiberio Fiorelli (1608-1694) fera disparaître son masque et réduire son nez pour le rendre à la vie courante. Acteur lui-même, danseur et musicien, il fut le soldat parfait et surtout, de son vrai nom, le pitre de Louis XIV enfant et il exerça une influence sur Molière, qu'il fréquenta au théâtre du Petit-Bourbon ; quant à Fracasse, il inspira un roman à Théophile Gautier.

Alors que, dans certains pays, comme l'Angleterre, il ne fallait pas attribuer des rôles à des femmes mais les confier à de jeunes garçons déguisés en demoiselles ou en dames, en Italie, en Espagne et même dans certaines régions d'Allemagne (suite à la Réforme protestante), les femmes pouvaient jouer en scène. Dans la *Commedia dell'arte*, elles avaient un rôle important et chacune était vêtue selon son âge réel ou supposé et son rôle en découlait ; sur scène, les femmes portaient non pas un masque mais un loup décoré plus ou moins richement et leurs costumes correspondaient à leur époque ainsi qu'à leur fonction, leur emploi ou leur rang social à chacune. En un sens, ces femmes ressemblaient à celles qui, de nos jours, dans les défilés de haute-couture organisés dans une salle, entrent sur le podium en venant des coulisses où elles se sont vêtues. Néanmoins, dans les comédies, les servantes, les domestiques, les bonnes avaient des tenues plus simples et

[7] Nous nous référons à Bernard Jolibert et à son ouvrage, *La Commedia dell'arte et son influence en France du XVI^e^ au XVIII^e^ siècle* (Paris, L'Harmattan, 1999).

portaient parfois des vêtements rustiques. Il est à rappeler que l'édit de 1558 du pape Sixte V interdisait aux femmes de paraître sur scène mais, si l'acteur Nicolo Barbieri s'éleva contre l'emploi de jouvencelles, il s'attacha aux femmes adultes.

Si François Ier avait fait découvrir l'Italie à la France, une ironie de l'histoire fit que le roi Henri II, son fils, lors de ses victoires à Lyon en 1548, fut reçu dans la ville solennellement avec Catherine de Médicis, sa femme ; ils assistèrent alors à une pièce de théâtre très impudique jouée par des comédiens italiens à qui il aurait été demandé de s'exprimer dans trois dialectes, toscan, padouan et vénitien. La comédie choisie par le cardinal Bibbiena fut donnée dans la salle du monastère que des Italiens avaient décorée et munie de machines, introduisant ainsi la *Commedia dell'arte* en France et ses troupes d'acteurs avec leurs masques et leurs pantalonnades[8]. Sensible à la culture de François Ier, aux arts et, en particulier, aux châteaux qu'il avait fait construire de son vivant, Catherine de Médicis appréciait les comédies ainsi que les pièces profanes, et donna, par la suite, des fêtes et des ballets comiques dans des châteaux de la Loire comme Chenonceau, ou dans ceux proches de Paris comme Saint-Germain et Fontainebleau ; ce genre de spectacles de Cour connut de grands succès, en particulier sous le règne de Louis XIV.

La *Commedia dell'arte* ranima le genre théâtral, comédies et tragi-comédies, là où ses troupes s'installèrent en Europe, en particulier en France, mais aussi en Espagne et même en Angleterre, quoique, dans ce pays, elle eût peu d'influence. En général, il faudra souvent attendre le XVIIe siècle pour voir se créer en Europe des théâtres permanents qui se rapprochaient structurellement de ceux que nous connaissons aujourd'hui et qui inspirèrent des pays comme la Bavière et l'Allemagne. En revanche, ce ne fut qu'au XVIIIe siècle qu'en Russie un grand théâtre fut construit à Saint-Pétersbourg à la demande de l'impératrice Élisabeth Petrovna[9], et ce n'est qu'au siècle suivant qu'apparurent des dramaturges comme Pouchkine, Tchékhov, Tourgueniev ou encore Gogol, qui firent alors honneur à leur pays.

Ce ne fut que vers 1630 que le théâtre prit en France une forme plus concrète sous l'influence du Cardinal de Richelieu qui, très attaché aux tragi-comédies ainsi qu'aux pastorales au point d'en écrire, chercha à promouvoir les spectacles en salles, mais aussi à leur donner une portée politique qui soutiendrait aussi la monarchie, ce qu'il parvint à faire, le règne de Louis XIV en étant la preuve. Il tint également à accorder un statut aux dramaturges, à former des troupes d'acteurs qui joueraient à Paris et il tenta aussi de réhabiliter les comédiens. Sa prise en main pour organiser des spectacles dans des lieux désignés fit naître de nouveaux métiers. L'aménagement de ces lieux fut soumis à des règles pratiques d'utilisation,

[8] Voir Bernard Jolibert, *La Commedia dell'arte et son influence en France du XVIe au XVIIIe siècle* (Paris, L'Harmattan, 1999), p. 5I.

[9] Le premier grand théâtre russe fut fondé à Saint-Pétersbourg le 30 août 1756, sous le nom. Théâtre Alexandrinski, et signé par l'Impératrice Élisabeth Petrovna, fille de Pierre Le Grand. Le bâtiment construit par Carlo Rossi, architecte d'origine italienne, n'ouvrit officiellement qu'en 1832.

« optimisation » dirait-on aujourd'hui, qui commandent une architecture, un agencement. Cette forme de théâtre était peut-être construite selon le modèle italien, dit en fer à cheval. La scène à l'italienne est typiquement surélevée par rapport à la salle, avec un plancher légèrement incliné vers le public. Elle est le centre d'un vaste volume en grande partie invisible du public : les coulisses où sont aménagés différents espaces techniques recevant une machinerie complexe permettant de produire des effets spéciaux ou décoratifs variés pour la mise en scène ou présentation adaptée, organisée pour chaque type d'œuvre ou genre de spectacle.

Au début du XVII^e^ siècle, il n'y avait à Paris que quatre salles, deux dans l'enceinte du Louvre, une dans l'Hôtel de Bourgogne qu'avaient cédée les Confrères de la Passion, et une dans le Théâtre du Marais, un vieux jeu de paume qui avait été transformé. C'est ainsi que ces premières salles furent installées de façon à recevoir les spectateurs (à couvert) et à leur donner à voir des pièces. Nous dirons dorénavant que la scène, et non le « théâtre », comme elle était nommée à l'époque[10], était surélevée et se présentait comme un parallélépipède, profond dont la première partie était le lieu où se mouvaient les acteurs et la seconde partie, en retrait en quelque sorte, était réservée aux « machines » selon le modèle italien décrit plus haut. Tous ces développements (panneaux décoratifs, éclairage, machines, etc.) imposèrent petit à petit une spécialisation aux organisateurs. Ainsi le décorateur, « maître d'ouvrage », représenta les premiers « régisseurs ». Dès lors, fut mis en place tout ce que l'on nomma arrière-scène ou coulisses, avec un personnel nouveau évoqué dans un important recueil de Laurent Mahelot : « *Mémoire de plusieurs décorations qui servent aux pièces contenues en ce présent livre* » (1633), un registre de travail destiné aux machinistes et décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne[11].

Ce mémoire permettait de réaliser que les représentations théâtrales n'étaient plus une performance d'acteurs et l'expression d'un texte dit, mais que le « visuel », pour captiver l'attention et distraire l'esprit, devenait un indispensable complément. La leçon de la *Commedia dell' arte* et du spectacle de rue gagnait une forme nouvelle : le théâtre.

La création de grandes salles de spectacles dans les villes entraîna progressivement la disparition des troupes ambulantes de comédiens et influença surtout la recherche de sujets de pièces pour les dramaturges afin de donner, selon leurs inspirations, naissance à des comédies, tragi-comédies ou tragédies. Montrer et jouer une pièce, quelle qu'elle fût, imposait la présence d'un metteur en scène et d'un régisseur pour organiser avec des employés le spectacle choisi.

---

[10] Voir Robert Pignarre, *Histoire de la mise en scène* (*Que Sais-Je ?*, Presses Universitaires de France, Paris, 1975), p. 61.

[11] Voir Laurent Mahelot, *Registre de travail rédigé à l'intention des machinistes et décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne*. Se compose de 268 pièces de théâtre représentées de 1633 à 1681, du décor et des costumes de 192 de ces pièces, et de 47 croquis au lavis représentant des décors de théâtre, attribués désormais à Georges Buffequin. – Continué par Michel Laurent en 1673 (BnF, Paris, Fr. 24330).

Parfois, des dramaturges, soucieux que leurs pièces fussent jouées et que leurs écrits fussent respectés, s'imposaient en tant que metteurs en scène et veillaient au fait que ce que l'on voyait et entendait sur la scène répondît à leurs attentes. Certains usaient de didascalies, dites « internes », afin que les textes originaux fussent respectés par les éditeurs, ce qui n'était pas toujours le cas.

Ce que sont les coulisses

Jusqu'à l'Époque classique, nous ne nous sommes intéressés qu'aux troupes, à leurs maîtres et comédiens, qui s'occupaient de tout, depuis leurs rôles jusqu'à leurs tenues, leurs machines, matériels, instruments divers, armes, etc. et nous n'avons pas cherché ce que cachent les arrières-scènes ou les coulisses, mais d'autres y pensèrent, en particulier La Bruyère qui en parla dans ses écrits, *Les Caractères ou les mœurs de ce siècle*[12]. Il y exprime l'ennui qu'il avait ressenti à l'*Opéra* « faute de théâtre, d'action, et de choses qui intéressent », et souligne qu'il regrettait n'avoir pas eu de spectacle depuis que les machines avaient disparu et que ce qu'il avait entendu ne fût plus qu'un simple concert de voix et d'instruments. Ce qu'il attendait de l'*Opéra* était aussi ce qu'il appréciait du théâtre et qu'il décrivit ainsi : « C'est prendre le change, et cultiver un mauvais goût, que de dire, comme l'on fait, que la machine n'est qu'un amusement d'enfants, et qui ne convient qu'aux Marionnettes ; elle augmente et embellit la fiction, soutient dans les spectateurs cette douce illusion qui est tout le plaisir du théâtre, où elle jette encore le merveilleux. Il ne faut point de vols, ni de chars, ni de changements aux *Bérénices* et à *Pénélope* : il en faut aux *Opéras*, et le propre de ce spectacle est de tenir les esprits, les yeux et les oreilles dans un égal enchantement. » La Bruyère visait ici Lulli qui « … avait supprimé la plus grande partie des machines des premiers opéras faites par le marquis de Sourdeac, de la maison de Rieux en Bretagne. »[13]. Nous savons combien les relations entre Lully et Molière étaient difficiles, surtout parce qu'ils jouaient, l'un et l'autre, des comédies-ballets pour le plaisir de Louis XIV, danseur lui-même, qui tenait comme La Bruyère à garder l'attention, la vision et l'écoute

C'est au XIV^e^ siècle, avec les spectacles profanes, que le mot « théâtre » commença à signifier le lieu ou la salle où se jouaient les représentations et s'installaient les spectateurs. Un autre changement de sens du mot « théâtre » eut lieu au XVII^e^ siècle, quand l'arrière-scène devint un espace invisible pour les spectateurs et nécessaire pour la mise en scène qui vint en complément de la pièce jouée et des didascalies. Pour La Bruyère, la mise en scène des acteurs, la pensée, le visuel et le sonore au théâtre et à l'opéra étaient essentiels.

[12] La Bruyère, *Œuvres complètes*, Édition établie et annotée par Julien Benda (Paris, Gallimard, 1951), p. 79.
[13] La Bruyère, *Les caractères*, Des ouvrages de l'esprit, 47, p. 79 (Édition 4).

Les coulisses se formèrent petit à petit sous les ordres ou conseils des décorateurs (on dira plus tard des régisseurs) et, tout d'abord, en créant des toiles et des tableaux pour la scène, en installant et maniant avec soin et précaution les matériels d'éclairage tels que bougies, chandelles, cierges et lustres[14], car leurs fumées présentaient des risques d'étouffement mais aussi d'incendie. On notera l'introduction de nouvelles techniques et de formes de pièces, en particulier de tragédies pour lesquelles suffisaient, en général, le vestibule d'un palais avec ses colonnes entre lesquelles on pouvait avoir, selon la pièce, une vue sur une ville, un port ou la mer, par exemple. Cela demandait peu en matériels, en installations, mais, d'après certains tableaux, les personnages étaient vêtus, semble-t-il, comme au XVII^e^ siècle. À partir du XVIII^e^ siècle, la salle en fer à cheval ou en U, née en Italie, se répandit en Europe et, avec elle, les coulisses, ce qui facilita des déplacements des troupes de comédiens d'un pays à un autre.

Ayant à présent une conception claire des acteurs, de leurs rôles et des pièces qu'ils jouent dans les théâtres, on ne saurait ignorer les travaux auxquels se livrent pour eux des hommes et des femmes dans l'ombre. Avec des compétences dans leurs domaines propres à chacun, ils accomplissent des tâches matérielles diverses mais essentielles afin de préparer l'agencement des pièces de théâtre commandées par des metteurs en scène.

Comme le décor installe la pièce dans un cadre spatial et temporel où des personnages joueront en scène, le scénographe doit imaginer un lieu en accord avec l'époque de la pièce, son architecture et son ameublement et les mœurs du temps. Parfois, cela impose aussi de connaître l'histoire et d'être artiste. Au lever du rideau, le spectateur est d'emblée plongé dans un temps et un espace différent du sien : Carmontelle nous plonge dans le XVIII^e^ siècle et nous offre une pièce qui illustre le travail des décorateurs à son époque[15].

De son vrai nom, Louis Carrogis, Carmontelle fréquentait des milieux bourgeois et aristocratiques où il aimait à présenter ses comédies qui devaient avoir un proverbe pour titre, mais à découvrir. Nous lui empruntons ici une de ses pièces, *Le Boudoir*, dont le thème repose étrangement sur une superbe salle construite à la demande d'un M. de Bourval, un riche vieil homme désireux de séduire Mlle de Saint-Edme ; en mourant, le père de cette jeune fille avait demandé à son ami, de Bourval, qu'il prît soin d'elle dans un couvent jusqu'à ce qu'elle fût en âge de se marier. L'année venue pour l'accueillir, il avait fait construire ce boudoir de luxe « orné de glaces, de peintures agréables, de meubles précieux et à la mode », un endroit où s'entretenir en toute tranquillité. Cela faisait trois mois qu'elle était présente et les travaux qui avaient été réalisés étaient pour la séduire et la retenir pour toujours. Mais il se trouvait que la demoiselle avait une femme de chambre, So-

[14] Le terme lustre n'apparaît qu'au XVIII^e^ siècle mais le système d'éclairage suspendu au plafond existait depuisle XIV^e^ siècle.

[15] Carmontelle (1717-1806), de son vrai nom Louis Carrogis, in *Théâtre du XVIII^e^ siècle*, vol. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 757-765.

phie, qui comprenait ses désirs, et que M. D'Orsant, un ami de M.de Bourval, était l'oncle d'un jeune homme, le Chevalier de Gorville, épris de la demoiselle.

À la scène IV, alors que Mlle de Saint-Edme entre dans le boudoir, le Chevalier désirant la voir, Sophie le cache dans une garde-robe d'où il verra « au travers des fleurs […] peintes sur la glace de la porte ». D'autres détails complètent des décors que les personnages connaissent, mais que certains spectateurs n'auraient peut-être pas décryptés ; ainsi, à Sophie qui demande à sa maîtresse le sujet d'un tableau, cher certainement, celle-ci lui dit qu'il s'agit de Vénus trouvant Adonis endormi, symbole de l'amour. Sophie, pour flatter sa maîtresse, lui dit qu'elle ressemble à la déesse, mais Mlle de Saint-Edme reproche à Adonis de dormir ; elle soupire alors et se laisse aller sur une ottomane, autre meuble cher qui vient s'ajouter à ceux déjà cités. Le Chevalier se précipite alors dans le boudoir et se jette aux genoux de celle qu'il adore et qui l'aime aussi ; à Sophie elle dit, peut-être avec humour, qu'elle ne croyait pas ce boudoir si dangereux. S'il est une personne à la dernière Scène qui se sent trompé, c'est M. d'Orsant quand MIle de Saint-Edme le remercie vivement pour son boudoir sans lequel, lui dit-elle, elle n'aurait pas su que M. le Chevalier l'aimait[16].

Cette plaisante comédie n'était pas destinée à être jouée car son auteur la considérait selon l'esprit italien, disait-il, comme un canevas que l'on garde dans sa tête ou par écrit ; en outre, il aurait été impossible de mettre pour la scène tous les décors, ces meubles, glaces, tableaux, etc. qui n'auraient pas pu être fabriqués car il aurait fallu de nombreux constructeurs, accessoiristes et décorateurs.

Entrons à présent dans les coulisses et découvrons leurs secrets.

Visiter les coulisses, c'est y voir travailler les artisans qui construisent les décors des pièces annoncées par les metteurs en scène pour les jours à venir ; c'est aussi découvrir les scénographes, les costumiers, coiffeurs, perruquiers, etc. Cela exige donc du savoir-faire mais il est aussi des domaines très différents, des tâches difficiles, voire risquées sinon dangereuses, telles que celles que de s'occuper de l'éclairage où de travailler dans les cintres pendant que les pièces se jouent devant les spectateurs.

Intéressons-nous un instant à un seul sujet, les costumes, qui demandent du talent, des soins, de l'élégance ou de la simplicité. Ils doivent à la fois correspondre à l'époque de la pièce, aux physiques de leurs personnages, à leur âge et à leur rang social. S'il est un dramaturge doublé d'un comédien qui n'eut guère de problèmes pour les tenues de ses personnages, c'est Molière car toutes les pièces qu'il créa se passaient dans son temps, celui du règne de Louis XIV.

Contrairement au proverbe « L'habit ne fait pas le moine », au théâtre, les vêtements et d'autres détails de leurs tenues (allant des robes au parfum et aux

[16] Voici pour ceux qui désirent connaître le proverbe dramatique qui accompagne *Le Boudoir* : « Il bat les buissons, et les autres prennent les oiseaux. »

bijoux pour ces dames et des costumes bien taillés pour ces messieurs) font les personnages et c'est à nous de les comprendre. Les acteurs et actrices de tragédies sont souvent vêtus de tissus de teintes blanchâtres ou grises tandis que les comédiens et comédiennes portent des habits de couleurs très diverses correspondant aux personnages qu'ils incarnent. En outre, ces tenues permettent parfois d'identifier l'âge, le rang social et professionnel et de préciser les mœurs et la période de l'époque.

Ainsi, jusqu'au XVIII^e^ siècle, et au-delà, en particulier dans les scènes de comédies ou tragi-comédies, les personnages sont souvent des aristocrates ou des bourgeois qui emploient des gens du bas peuple, valets, cochers, cuisiniers, servantes, bonnes, etc. Cela implique d'avoir les tenues convenues et donc des costumiers qui définissent les vêtements pour les hommes et pour les femmes selon les personnages qu'ils incarnent.

Les costumes sont réalisés en nombre défini selon les personnages, masculins ou féminins, qui jouent alors en scène ; ils sont taillés sur mesure pour chaque personne et rapidement retouchés si nécessaire. La pièce achevée, ces vêtements doivent être lavés car les tenues sont souvent alternées, d'où le recours à des lingères-repasseuses.

Dans les grands théâtres, à la fin des représentations, les costumes dans leur ensemble sont souvent conservés dans des penderies, pour certaines installées dans des coulisses. S'ajoutent aux costumiers, coiffeurs, modistes, perruquiers, accessoiristes, armuriers, etc. qui travaillent dans les coulisses ; la fabrication des chaussures et de certains postiches est souvent sous-traitée et trois essayages pour un acteur ou une actrice faits par le bottier suffisent en général, et l'on recourt aussi à un cordonnier pour réparer, adapter ou renforcer les souliers en tous genres.

Les costumes de scène que nous avons évoqués sont parfois complétés d'accessoires, de bijoux et d'objets divers allant du crayon à l'épée ou au révolver, ce qui apporte une note qui surprend vivement les spectateurs, et autant d'objets divers sortis des coulisses et qui les regagnent ensuite. Il faudrait encore aborder de nombreux travaux dans divers domaines mais nous avons oublié des lieux essentiels et souvent étonnants des coulisses : les loges.

Quand les théâtres du Monde circulent eux aussi dans les coulisses.

Au XIX^e^ siècle, un théâtre de l'ère élisabéthaine, le Cygne ou Swan en anglais, apparut en Russie grâce à Anton Tchékhov dans une de ses pièces en un acte qu'il nomma *Le Chant du Cygne*[17]. Imaginons deux personnages, un vieil acteur de comédie, Vassili Vassilitch Svetlovidov, et un vieux souffleur, Nikita Ivanitch. L'action se passe, une nuit, dans un théâtre pitoyable de province où le spectacle est terminé depuis longtemps et la salle est plongée dans l'obscurité ; reste en scène

[17] Anton Tchékhov, *Œuvres* I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 561-572.

des portes en planches menant aux loges des artistes, un fouillis d'objets et un tabouret ; Tchékhov souligne cet objet qui réapparaitra plusieurs fois dans sa pièce. Sort à cet instant d'une loge d'artistes, une bougie à la main, le comédien riant à la folie ; il ne cesse aussi de crier, de parler de son ivrognerie et de songer à la mort, étant donné son grand âge. Il pense à cet instant à s'habiller car il craint de passer toute la nuit sur la scène et il va vers sa loge ; apparaît à cet instant le souffleur qui vient de sortir de sa propre loge, la plus éloignée dans les coulisses.

Les deux hommes commencent à échanger des souvenirs personnels, la relation que le comédien entretint avec une actrice qui lui fit comprendre qu'elle ne pouvait être sa femme. Ce geste, plus tard, lui fit se voir lui-même comme un bouffon, un cabot, et il prit alors la mesure de son âge et s'appuya sur le bras du souffleur et se mit à pleurer ; devant le souffleur, il reconnaît le talent des dramaturges, cite entre autres Pouchkine et récite quelques vers de son *Boris Godounov*. Heureux de son bref jeu, il suggère de jouer la pièce de Shakespeare, *Le Roi Lear* et il demande au souffleur d'imaginer un ciel noir avec pluie, tonnerre, etc., ce qu'il fait. Ensuite, il joue le rôle du Roi qui s'adresse aux vents, aux trombes, cataractes et autres terribles phénomènes de la nature. Avec impatience, alors, il demande au souffleur de jouer le rôle du fou du Roi, ce qu'il fait immédiatement avec succès.

L'acteur alors applaudit la force, le talent et l'artiste du spectacle qui vient d'être joué ; dans son enthousiasme, il suggère de reprendre une pièce du « bon vieux temps », à savoir *La Tragique Histoire d'Hamlet, Prince de Danemark*, ce qui plaît également au souffleur ; ils connaissent bien la pièce et citent certains personnages de l'acte III, scène 2 qu'Hamlet se fait un plaisir de tourner en dérision, Guildenstern et Rosencranz entre autres, par exemple. Ce jeu oscille entre la tragédie et la comédie et l'acteur ne peut s'empêcher de rire. Pour clore cette pièce de Shakespeare le comédien applaudit leur propre jeu et, dit-il, là « où il y a du talent il n'y a pas de vieillesse » et il demande le silence, en fait un extrait de *Poltava* de Pouchkine. À cet instant, nos deux amis entendent le bruit d'une porte qu'on ouvre et le souffleur de dire qu'il doit s'agir de Pétrouchka et Égorka, deux acteurs probablement. Le comédien dit alors d'aller s'habiller et demande au souffleur pourquoi il pleure ; devant ces larmes, il l'entoure de ses bras, s'efforce de lui remonter le moral en lui disant que là où « il y a de l'art, du talent, il n'y a ni vieillesse, ni solitude, ni maladie » ; quant à la mort, elle ne l'est qu'à moitié, dit-il. Sur ces mots, il se met à pleurer lui aussi et dit n'avoir jamais eu de talent, être « un citron pressé, une lavette, etc. » ; quant à son ami, le souffleur, il n'hésite pas à lui dire qu'il est « un vieux rat de théâtre » (on ne saurait trouver meilleure métaphore). Ils se dirigent alors vers la sortie du théâtre en songeant à leur passé, en particulier à l'« Adieu » répété quatre fois dans l'Acte III, scène 3 d'*Othello*, pièce qu'ils ont jouée et dont ils gardent le souvenir. Le souffleur s'exclame : « Quel talent ! », à quoi l'acteur ajoute unextrait d'une autre pièce, *Malheur d'avoir trop d'esprit* de Griboïedov.

Sur ces mots, il sort avec le souffleur et « le rideau descend lentement ».

Lorsque les coulisses s'amusent, divaguent ou s'affolent…

Louis Loire publia, dans la « Bibliothèque des Curieux », *Anecdotes de Théâtre*, un ouvrage sur les comédiens et les comédiennes, les coulisses et le parterre. Il fut imprimé à Paris chez E. Dentu, Libraire-Éditeur 17-10, Palais-Royal, galerie d'Orléans, 17-19, 1875. Une réimpression a été faite par la Bibliothèque nationale de France (bnf.fr) et est publiée par Hachette Livre.

De ce livre, nous n'avons retenu que quelques acteurs, des dramaturges, des gens des coulisses et même quelques spectateurs pour leurs caractères comiques, leurs situations pittoresques ou même embarrassantes.

Commençons par l'entrée d'un comédien italien, Mezzetin, cachant un objet sous son habit.

Arlequin le soupçonne et l'arrête avant qu'il n'entre en scène : « Que portes-tu ? » « Un poignard », dit Mezzetin... Arlequin cherche et découvre une bouteille. Il la boit et la rend ensuite à son propriétaire en lui disant : « Tiens, voilà le fourreau[18] ».

Sophie Arnould (1740-1802) était une grande chanteuse d'opéra qui s'intéressait aussi au théâtre ; elle figure dans neuf pages de la « Bibliothèque des Curieux » et nous ne pouvons ici que donner un de ses mots fins. Le *Mariage de Figaro* venait d'être joué en 1784 et quelqu'un remarqua :

« Mais c'est une pièce qui ne se soutiendra pas.

« Oui, répondit la célèbre cantatrice, c'est une pièce qui tombera […] quarante fois de suite. »[19]

Et elle se trompait de beaucoup car la pièce fut jouée pendant deux ans.

Un certain Charles Maurice rapporta qu'une actrice après avoir joué se déshabillait dans sa loge et ne portait plus qu'un seul vêtement quand on frappa à sa porte.

« N'entrez pas ! », cria-t-elle, très effrayée.

« Pardon ! », dit le visiteur.

L'actrice, reconnaissant la voix, dit :

« Ah ! c'est vous, Legouvé, entrez ; j'ai cru que c'était une femme.[20] »

Trahit sua quemque voluptas.

Mistress Hamilton qui jouait *Aspasi*, une comédie de Desmarets créée en 1636, était une femme immensément forte. Alors que, suivant la pièce, elle devait mourir dans un fauteuil et être transportée par ses comparses, il se fit qu'ils ne pu-

[18] *Anecdotes de Théâtre*, « Bibliothèque des Curieux », Paris, E. Dentu, 1875, p. 20.
[19] *Ibid.*, p. 86-87.
[20] *Ibid.*, p. 218.

rent la soulever ; la « morte » se releva, fit une belle révérence aux spectateurs et se rendit tranquillement dans les coulisses[21].

Quelle plus belle sortie pouvons-nous encore espérer ? Aucune, sinon la descente des rideaux et les applaudissements des spectateurs, ce qui est déjà beaucoup.

Jean-François SENÉ
Professeur honoraire, Lycée Henri-IV

[21] *Ibid*., p. 196.

SIMULATION ET DISSIMULATION DANS LA COMÉDIE DU CINQUECENTO *LA TRINUZIA* D'AGNOLO FIRENZUOLA (1493-1543)

« Il est nécessaire de bien farder cette nature et d'être grand simulateur et dissimulateur », écrit Machiavel, en 1513, dans le célèbre chapitre XVIII du *Prince,* lorsqu'il conseille de « bien user de la bête et de l'homme, et de choisir […] le renard et le lion ». Il faut, précise-t-il, « être renard pour connaître les pièges, et lion pour effrayer les loups »[1].

Qu'en est-il au théâtre ?

La comédie[2], objet de notre étude, écrite quelques années plus tard, l'une des deux d'Agnolo Firenzuola, *La Trinuzia,* en est une bonne illustration.

Notre propos se donne pour objectif d'analyser les déclinaisons des notions de simulation et de dissimulation dans les noms de certains personnages, dans le jeu de l'acteur : mensonge, manipulation, déguisements, pour mettre en lumière le message véhiculé par l'écrivain florentin, non sans avoir rappelé quelques éléments de sa biographie et une définition des termes.

Selon Alain Rey[3], le substantif « simulation » reprend le dérivé latin « simulatio », « feinte » et spécialement « folie simulée ». Il est d'abord employé (c. 1220) avec une valeur générale pour « action de feindre », puis se spécialise en droit (1680) et dans le domaine de la psychiatrie et de la psychologie (1830) à propos de troubles mentaux.

Quant à « dissimulation »[4], il a été emprunté au dérivé latin (1190) « dissimulatio », « feinte, action de cacher », du verbe « dissimuler », employé d'abord au sens de « tenir ses intentions secrètes », puis également et surtout transitivement (1330). « Se dissimuler » n'est attesté qu'à partir de 1864.

Pour ce qui est de l'auteur, Agnolo Firenzuola est né à Florence en 1493, dans la famille Giovannini, qui s'était installée dans le chef-lieu du château de Firenzuola. Il est mort à Prato le 27 juin 1543. Les informations sur sa vie sont incertaines[5]. Nous savons toutefois qu'il mène une vie vagabonde, fait ses études à

[1] Christian Bec, *Machiavel*, *Œuvres*, Paris, Laffont, collection Bouquins, 1996, p. 154.
[2] Édition de référence : *La Trinuzia*, dans *Commedie del Cinquecento*, a cura di Aldo Borlenghi, Milano, Rizzoli, première édition 1959, tome 1, p. 525-609.
Le titre pourrait se traduire *La Comédie des trois noces.*
[3] Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1998, tome 3, p. 3513-3514.
[4] *Ibid.,* tome 1, p. 1103.
[5] Pour plus d'informations, voir :
Novelle italiane del Cinquecento, Scelta dei testi, introduzione, note e commenti di Marcello Ciccuto, Milano, Garzanti, 1982, p. 159-160.

Sienne et à Pérouse où il se lie d'amitié avec l'Arétin. Après avoir obtenu sa licence, il entre chez les religieux de Vallombreuse, arrive à Rome en 1518 dans l'espoir d'obtenir quelques bénéfices ecclésiastiques ; ce qui lui est accordé sous Léon X et sous Clément VII. Grâce à ce dernier, il fréquente les hommes de lettres de la cour : Berni, Della Casa, Bembo, Tolomei, Molza, notamment. Il obtient un premier succès avec son opuscule, *Discacciamento delle nuove lettere inutilmente aggiunte nella lingua toscana,* la seule œuvre publiée de son vivant, où il s'oppose aux innovations graphiques avancées par Giangiorgio Trissino qui entend helléniser la langue italienne. Grâce aux sollicitations d'une dame qui se cache sous le pseudonyme de Costanza Amaretta, il compose en 1525 les *Ragionamenti d'amore* (*Discours d'amour*) et propose une traduction de *L'Âne d'or* d'Apulée. Cependant, le vent tourne avec la disparition (réelle ou fictive) de Costanza, l'éloignement des intellectuels, la maladie. À la mort de Clément VII, libéré de ses vœux, il se rend à Florence, puis à Prato, où il participe à la fondation de l'Accademia dell'Addiaccio. Il y termine *La prima veste dei discorsi degli animali* (*Discours des animaux*), les *Dialoghi delle bellezze delle donne* (*Des beautés des dames*[6]), et deux comédies : *La Trinuzia* et *I Lucidi* (publiées en 1549), ses poésies et ses traductions, d'Horace notamment. Ses dernières années ne sont pas très heureuses : différends familiaux, disputes au sein de l'Académie. Il s'éteint ainsi dans la pauvreté, oublié de tous, en juin 1543.

La comédie s'ouvre sur le Prologue, qui précise qu'elle a été écrite en huit jours, que, faute de temps, l'auteur ne propose pas d'Argument et que l'intrigue se déroule à Viterbe[7]. Les personnages : deux jeunes amoureux, Giovanni et Uguccione ; leurs valets respectifs, Golpe et Dormi ; Messer Rovina, docteur en Droit ; Mona Violante, veuve encore jeune ; sa fille Angelica, sa servante Purella ; Alessandro, sa sœur Marietta, leur servante Lena ; Fornaia, la boulangère ; et Messer Florio qui arrive pour dénouer l'intrigue.

Cela dit, les notions de simulation et de dissimulation s'illustrent tout d'abord à travers les noms de certains personnages.

Ainsi, Golpe, le goupil, le renard, porte bien le sien. C'est l'exemple même de l'emberlificoteur : Uguccione le lui dit en face et l'accuse de l'empêcher d'atteindre son objectif avec ses manigances (III.2). Fornaia, la boulangère, est du même avis, elle déclare qu'il est capable d'affirmer toute chose et son contraire (V.6). Et Giovanni, son propre maître, se plaint qu'il ne raconte que des histoires (« favole », en italien ; III.2). Son compère, Dormi, le qualifie de vilain rusé (« astutaccio cattivo »), de scélérat (« ribaldo »), ajoute que déjà son nom le condamne (IV.5). D'ailleurs, il met Uguccione en garde contre ce petit voleur (« ladroncello »), et clame haut et fort que toutes les manipulations sont de son ressort. Il sug-

---

Franco Pignatti, *Firenzuola, Agnolo,* DBI, vol. 48, 1997.
Édition de référence, *cit*., p. 327-329.

[6] Signalons la traduction de Marie-Françoise Piéjus : *Des beautés des dames*, Paris, Les Belles Lettres, 2018.

[7] Édition de référence, *op. cit*., p. 531-533.

gère donc de le faire emprisonner deux jours pour l'empêcher de nuire, avec le prétexte fallacieux d'un larcin qu'il aurait commis (III.5). Mais le renard se méfie et il a le pressentiment que quelque chose de mauvais se trame contre lui (IV.1). Uguccione, pour sa part, voudrait être rassuré sur le fait qu'il ne puisse plus lui porter préjudice (IV.4).

L'autre valet, Dormi[8], n'est pas vraiment endormi, contrairement à ce que pense de lui Purella, la servante de Mona Violante (V.6). Il cache bien son jeu, fait mine de ne pas reconnaître Messer Rovina, lui dit qu'il a oublié son nom et lui demande en quoi il est Docteur (II.4). Il sait jouer sur les mots et affirme qu'en dormant il a rêvé qu'il prenait un renard dans ses filets (II.5). Il dit aussi qu'il ne dort pas toujours et qu'il fera quelque chose avant de s'assoupir (I.2). Méfiant et lucide, il ajoute que même les renards se font prendre et que lui, malgré son nom, ne somnole pas au coin du feu (I.2). Il ne prête pas foi aux fausses nouvelles répandues par Golpe, par exemple qu'Uguccione ferait la cour à Marietta, la sœur d'Alessandro, et fait preuve d'érudition en convoquant Berte, la mère de Roland : Berta / « berteggiare », se moquer (II.5).

À l'inverse, Messer Rovina[9] s'avère incapable de la moindre hypocrisie. Ce qui fait de lui la cible de tous les quolibets. Dormi, justement, le qualifie de « très beau bœuf habillé en homme » (II.3). Le nom du pauvre Docteur en Droit donne lieu à tous les jeux de mots : « je ne suis pas cette ruine qui ruine », se justifie-t-il. De plus, on précise le patronyme d'une de ses tantes, Tofano, et Tofana était le nom d'une mégère qui préparait des boissons à base d'arsenic (II.4). Fier de son titre, le premier de sa famille à le porter, il emploie un langage pétri de latinismes, cite le *Cornucopia* et le *Donatello*[10] (II.4). Ce qui ne l'empêche pas de s'exprimer parfois très vulgairement (III.6). Dormi se moque de lui en le traitant de « dottor leggieri » (docteur léger), avec un parallèle entre « Legge », Droit, et « leggero », léger (II.4). Plus tard, il l'annonce comme le « dottor sanza Legge », le docteur sans Loi, sans Droit (III.5). Messer Rovina reconnaît sa propre simplicité et son incapacité de jouer au savant, raison pour laquelle on le trompe si souvent. Et Dormi de renchérir : « goffo, goffo », simplet, idiot (III.6). D'ailleurs, tout le monde s'esclaffe au récit de ses déboires (V.1).

Purella, par contre, n'est pas moquée ; elle symbolise la pureté, la naïveté et c'est encore Dormi qui le déclare : « tu as le nom et les faits » et il lui reproche sa grande crédulité, même si, selon elle, il la considère comme étant plus pure qu'elle ne l'est en réalité (II.3). Golpe, lui aussi, pense qu'elle est « purifiée » (V.7). C'est elle qui s'élève contre les duperies, contre les trahisons et le dit clairement à Dormi, qui finit par lui avouer la vérité : qu'Uguccione n'ira pas chez Alessandro et la fidèle domestique avertira sa maîtresse qu'il se rendra bien auprès d'elle (II.3). C'est encore elle qui défend la vertu d'Angelica, arguant que la jeune femme ignore les amours de Giovanni et d'Uguccione (III.2). Elle se fait le chantre

[8] Littéralement « tu dors » ; on pourrait l'appeler « dormeur ».
[9] « Rovina », ruine, faillite, destruction.
[10] De Donato, nom du grammairien.

de la bienséance et reprend Messer Rovina pour s'être rendu déguisé dans la maison d'une « pauvre veuve » qui a une fille à marier (V.1). Finalement, elle résumera la situation et se réjouira du bonheur de tous, entre allégresse et embrassades (V, dernière scène).

Cependant, la dissimulation entre particulièrement en scène avec le jeu des personnages.

Tout d'abord, elle permet d'éviter les rencontres importunes. Ainsi, Golpe se met de côté pour ne pas être vu par Uguccione et Dormi (III.4) ; il agit de même envers Purella lorsqu'il craint d'être arrêté (IV.2). Messer Rovina se retire à l'approche de quelqu'un (IV.6), tout comme il ne souhaite pas croiser la boulangère (V.2). Et Uguccione se dérobe à la vue de Giovanni, son rival en amour, pour échapper à sa colère (IV.6). La dissimulation permet aussi d'épier, ce que fait Golpe qui suit Mona Violante et Purella pour écouter leur conversation. Elles parlent pourtant à voix basse pour ne pas être entendues. Il comprend tout de même que la première pose des questions sur son maître, Giovanni, vante sa beauté, le compare à Uguccione et lui trouve quelque chose de plus (I.1). Il adopte une attitude identique pour savoir ce que se disent ce dernier et son valet (I.1) ; il se cache pour apprendre ce que se racontent Lena, la servante de Marietta, et une autre femme, persuadé que cela concerne Uguccione (II.5). Fornaia, la boulangère, surveille également Dormi et son maître, mais celui-là la prend sur le fait (V.4). Cela dit, ce ne sont pas seulement les domestiques qui s'adonnent à ces pratiques peu louables : Giovanni, lui aussi, fait en sorte de ne pas être vu pour guetter son rival qui parle tout seul (IV.3 ; IV.4). Par ailleurs, la dissimulation permet le secret. C'est pourquoi Dormi a l'intention de préparer la maison pour la fête sans que personne ne le sache, car tout pourrait échouer par l'entremise de son compère (I.2). Mona Violante, de son côté, invite les deux jeunes gens à dîner, à l'insu de l'un et de l'autre, mais en occulte la véritable raison, laissant croire que tous deux viendront courtiser Angelica. Golpe n'est pas dupe, convaincu qu'elle s'en réserve un pour elle (III.2). Elle occulte également à tous, et surtout à l'intéressée, que Giovanni et Folco sont Pisans, donc des étrangers, et que sa fille a été adoptée, comme on l'apprend à la fin de la pièce (V.3). En outre, au moment du dénouement, le valet ne révèle pas tout de suite la bonne nouvelle à son maître, dans le but d'attiser sa souffrance et d'en tirer vengeance. Il lui révèle bien qu'Angelica est mariée mais non que Lucrezia, l'épouse donnée pour disparue, et elles sont la même personne (V.7).

En bref, la dissimulation sert le jeu des acteurs, tout comme le mensonge, la manipulation, le déguisement.

Tout le monde ment et Messer Rovina de constater avec amertume qu'il y a pléthore de traîtres (IV.6). Le plus gros mensonge est celui qui concerne l'identité d'Angelica. Purella avance par mégarde qu'elle se prénomme Lucrezia et à Golpe qui la reprend elle avoue sa prétendue étourderie ; ce qui accentue la défiance du valet. Elle ment aussi sur l'origine de celle-ci : la mère et la fille seraient toutes les deux siennoises ; ce que réfute son interlocuteur (I.1), tout comme il perce à jour

l'hypocrisie de Mona Violante, qui œuvre pour son propre intérêt[11] (I.1). Même Purella apporte une fausse nouvelle à sa maîtresse : Uguccione ira chez la sœur d'Alessandro et Giovanni, qui est au courant de tout, n'honorera pas son invitation (II.1). Le mensonge est toutefois condamné. Uguccione se plaint du mal qu'il entraîne (IV.4), Golpe le qualifie de grand inconvénient (II.1), Giovanni reproche à son valet de lui avoir menti (III.2), Messer Rovina d'être parjure (III.6). Cependant, la vérité finira par éclater. Dormi rappelle à son compère le dicton populaire « Tel est pris qui croyait prendre »[12] (II.5) et Fornaia à Lena : « vox populi vox dei »[13] (II.6).

En attendant, le mensonge facilite la manipulation. Ce que fait Golpe à l'encontre de Purella pour obtenir d'utiles renseignements (I.1), pour connaître les intentions de sa maîtresse : désire-t-elle deux maris pour sa fille ? (II.1), puis pour l'amener à divulguer la fausse nouvelle qu'Uguccione courtise Marietta. Il prêche le faux pour connaître le vrai et fait courir la rumeur à travers toute la ville (II.1). Il agit de même avec Fornaia pour qu'elle intervienne auprès de la sœur d'Alessandro et lui faire croire que le jeune homme s'intéresse à Angelica (III.3). En réalité, il manipule tout son entourage, en véritable « Deus ex machina » (III.3). Cependant, Dormi n'est pas en reste, qui prend dans ses filets le malheureux Messer Rovina. Il insinue en premier lieu que, dans sa jeunesse, il était « double » et donne la définition du concept : un individu qui est un et se montre un autre, et d'ajouter que bon nombre de grands hommes font semblant d'être trois et quatre lorsqu'ils feignent de ne pas entendre ou d'être terribles. Il convoque même la mythologie : Jupiter s'est bien transformé en taureau et Io en vache, à cause de la jalousie de Junon. Il le persuade que, pour devenir un autre, il faut d'abord mourir et l'invite à absorber une certaine poudre qui le fera d'abord trépasser puis le transformera en femme ; face au refus du docteur, il lui garantit qu'ensuite il retrouvera indemne son intégrité masculine (III.6). L'arrivée inopinée d'Uguccione est censée rompre le charme ; Dormi l'enjoint donc à emprunter les vêtements de sa servante et l'assure qu'il le fera participer au banquet de noces avec les autres domestiques, tout en se gaussant de voir ce qu'on est capable de faire pour une simple invitation à dîner (III.7). À Golpe, qui ne le reconnaît pas grimé en servante africaine, Rovina décline son identité et fait le récit de ses mésaventures. Il devient ainsi le jouet de celui-là, qui le convainc de bien se laver, de revêtir une tenue d'homme, pour ne pas laisser libre cours à la rumeur publique, et lui propose d'échanger leurs habits. Le malheureux accepte et se fait arrêter par les sbires en lieu et place du valet de Giovanni (IV.2). La scène est comique évidemment, mais également dramatique, puisque le docteur ne sait plus qui il est (IV.6) ni qui il n'est pas (IV.7). Il essaie de rentrer à la maison, mais n'en trouve plus les clés qu'il avait confiées à Dormi, chargé de lui porter les vêtements de sa servante. Arrivé devant la porte, il entend son épouse

[11] L'expression est très imagée : « uccella per la sua pentola », « elle intrigue pour sa propre casserole ». Les traductions sont miennes.
[12] « Chi la fa l'aspetti ».
[13] Elle le dit en italien : « voce di popol, voce del Signore ».

dire que Messer Rovina est dans son bureau ; c'est en fait Dormi qui contrefait la voix de celle-ci. Le docteur ne sait plus non plus où il habite. Giovanni l'appelle « l'homme sans nom » et lui conseille de pénétrer dans la première maison venue pour connaître son identité et s'exclame : « Ailleurs, les fous naissent, ici il en pleut… »[14]. Lui-même constate que son cerveau est « embrouillé » (V.7). Bref, avec ces déboires, la manipulation atteint son apogée.

Toutefois, avec l'étude des notions de simulation et de dissimulation, la comédie se révèle comme un miroir de la société[15].

Tout d'abord, elle met en lumière les catégories sociales, notamment les relations entre serviteurs et maîtres, la condition de la femme ainsi que celle des amoureux.

Pour ce qui est du rôle du domestique, il est double : le rôle, fonctionnel, de compliquer l'intrigue puis de la dénouer, et celui d'assumer la charge du comique de contrepoint[16]. Dans notre comédie, s'il excelle en simulation et dissimulation c'est pourtant pour aider son maître. Ainsi, Dormi met en garde Uguccione contre les manigances de Mona Violante et lui conseille de se faire désirer, supputant qu'elle le souhaite pour elle-même et non pour sa fille. Il lui vante aussi l'intérêt d'acquérir une demeure à Viterbe, une « bonne ville »[17], située sur la route qui mène à Rome. C'est aussi un confident et, lorsque son maître lui reproche de ne pas croire en son désespoir, il le rassure en lui demandant s'il se prend pour le cinquième évangéliste et certifie qu'il y a remède à tout sauf à la mort (I.2). Son activité est incessante, comme pour Fessenio de *La Calandria*[18], et s'illustre par toute une série de verbes d'action[19]. Même s'il affirme que servir un maître amoureux est un enfer, sa situation lui sied bien car, pour lui, l'oisiveté c'est la mort (I.2). Uguccione l'apprécie à sa juste valeur et le délivre de la prison malodorante où l'ont conduit les pièges de Golpe (V.4). D'ailleurs, ce dernier défend lui aussi les intérêts de son maître. Il pense à son tour que la belle veuve a jeté son dévolu sur Giovanni et déclare que « l'époque des imbéciles »[20] est révolue (I.1) ; il s'oppose à ce qu'il fasse la cour à Angelica par respect pour l'engagement pris envers Lucrezia (II.5) ; il lui conseille de ne pas se laisser aveugler par l'amour. Il s'emploie à le satisfaire en tout et, pour cela, ourdit de savantes machinations ; il lui demande de le laisser agir et de prier Dieu pour qu'elles aboutissent (III.2). Giovanni, pour sa part, cherche partout son valet pour s'épancher auprès de lui et pour qu'il trouve un re-

[14] « Altrove nascono i pazzi, e qui e' piovono… »
[15] Voir à ce propos : Théa Stella Picquet, *La Comédie italienne de la Renaissance, Miroir de la société,* Rome, Aracne « Orti Oricellari », 2018, 500 p.
[16] *Ibidem*, p. 71-72.
[17] « buona terra ».
[18] Théa Stella Picquet, *op. cit.,* p. 71.
[19] « intendi, ripara, torna, vieni, aspetta, e va… Andrò, domanderò, penserò, guasterò, ripareró, dirò male, qualcosa farò io… » : « écoute, répare, reviens, viens, attends, et va… J'irai, je demanderai, je penserai, j'abîmerai, je réparerai, je dirai du mal, je ferai quelque chose moi… »
[20] « non è più 'l tempo de' goffi »

mède à sa souffrance (IV.3). En somme, même s'il se plaint du sort des pauvres domestiques, Dormi se dit « fidèle ministre » des amours de son maître et attend le pourboire mérité (V.7).

Purella, de son côté, se révèle en parfaite empathie avec sa maîtresse, Mona Violante. Elle est malheureuse d'avoir oublié les visites des deux jeunes hommes, elle a les jambes coupées à l'idée de devoir lui annoncer une mauvaise nouvelle, elle a du mal à parler par peur du scandale qui s'abattrait sur leur maison (II.1). Elle tente de ramener Mona Violante à la raison et l'enjoint de choisir plutôt Alessandro, la quarantaine, riche, l'un des premiers citoyens de la ville, veuf et qui l'aime, et, comme elle n'arrive pas à la persuader, elle se désespère d'avoir une « cervelle d'oiseau »[21] et seulement une paire de pantoufles abîmées (II.2). Elle se plaint encore de devoir supporter la colère de sa maîtresse (IV.3).

Bref, qu'ils soient menteurs, manipulateurs ou sincères, les domestiques font preuve d'une loyauté à toute épreuve envers leur employeur. Cela dit, la condition de la femme est également mise en lumière.

Aucun mensonge, aucune manigance chez Angelica et Marietta. On parle d'elles, mais elles n'entrent jamais en scène[22] et ne décident rien. Ainsi, Marietta est promise à Uguccione par son frère Alessandro, à son insu (II.6). Ce qui importe, c'est leur beauté et l'intérêt financier qu'un mari pourrait en retirer (I.2), mais aussi leur réputation (II.6). Par ailleurs, dès qu'elles se marient, les « pauvres femmes » n'ont plus une heure à elles (V.7) et, avec le temps, les époux et le épouses deviennent bien ennuyeux l'un pour l'autre (V.4). La comédie fait la part belle à la misogynie. Dormi dit que toutes les femmes se valent et qu'à défaut d'Angelica, son maître pourra se rabattre sur une autre (I.2). Golpe clame ; « les femmes sont femmes »[23] et avec elles il ne sortira rien de bien. Giovanni est du même avis : « toutes les femmes sont pareilles »[24] (III.2). Elles disent toujours « je ne veux pas », mais la formule répétée signifie le contraire et, pour finir, elles font ce que veulent les hommes, note le valet (II.6). Purella va dans le même sens, ce qui est surprenant, Elle déclare que les femmes sont plus douées pour la simulation, qu'elles sont plus ennuyeuses que les hommes, bavardes comme des cigales et toujours insatisfaites (II.2). Elle les plaint pourtant, disant que les hommes les trompent puis rient entre eux (II.3)

---

[21] La traduction littérale serait « cervelle d'oie ».

[22] Voir à ce propos : Leone de' Sommi, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* (1556 ?), a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Il Polifilo, 1968, p. 18, où l'auteur/metteur en scène déconseille la présence de « vierges » sur scène pour qu'elles n'incitent pas à l'arrogance les filles des citoyens, tenues à une vie retirée, alors que celles des princes ne risquent pas de voir leur honneur entaché.
Voir aussi, Théa Picquet, « Entre texte et scène, le jeu de l'acteur dans la comédie italienne de la Renaissance, Leone de' Sommi, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche »,* Cluj, Studia UBB Philologia, LXV, 2, 2020, p. 235-250.

[23] « le donne son donne ».

[24] « … le son pur tutte d'una buccia ».

La seule qui échappe à la critique est l'épouse de Messer Rovina : ce dernier craint qu'elle ne prenne un autre homme, s'il devait mourir pour changer d'identité (III.6) ; de son côté, sans nouvelles de son conjoint, elle n'aurait trouvé la paix de toute la nuit (V.2).

Cela dit, l'accent est mis en particulier sur Mona Violante. Golpe en brosse un portrait plutôt flatteur : veuve, elle est encore fraîche et jeune, pas laide, n'a pas d'homme à la maison, est riche, aisée et a peu de soucis. Et il conclut : « croyez-vous qu'elle veuille rester la bouche sèche ? »[25] (I.1). La complainte de celle-ci est significative : elle aussi est un être de chair, elle est encore jeune et, après un an de veuvage, elle ne veut plus rester seule (II.1). Aussi, si elle intrigue, si elle invite le même soir les deux jeunes hommes auprès de sa fille, c'est pour pouvoir profiter encore de la vie et le valet de la qualifier de sorcière (« versiera ») qui veut faire d'une pierre deux coups[26] (I.2).

De leur côté, les amoureux brûlent d'un amour sincère. Alessandro se meurt d'amour pour la belle veuve et la mélancolie l'assaille lorsqu'il apprend qu'elle s'intéresse à Uguccione (III.3). Giovanni et Uguccione aiment tous les deux Angelica (I.2). Le premier détaille ses gestes, sa physionomie, sa personne, son teint, sa démarche, sa gaieté, son honnêteté et sa modestie, toutes les qualités de sa bien-aimée perdue (III.1). Mais tous les deux se désespèrent. Giovanni ne rencontre qu'un mur d'indifférence. Il passe et repasse devant sa maison, à pied, à cheval, seul ou accompagné, lui joue la sérénade, regarde et regarde encore, de jour comme de nuit. Jamais elle ne se montre à la fenêtre. Il se console en pensant que c'est par honnêteté (II.2). Il se dit le plus malheureux des amants, qualifie de misérables tous ceux qui croient en l'amour, se plaint de la cruauté de celui-ci (IV.3 ; V.7). Uguccione se trouve dans le même état d'esprit. Elle ne l'a jamais honoré du moindre regard (V.4) et lui ne sait plus où il en est (I.2).

Rivaux en amour, ils étaient pourtant devenus amis tout de suite (I.2). Et Uguccione se sent trahi par Giovanni. Il met en avant la primauté de son amour pour Angelica, qu'il a aimée bien avant que celui-ci n'arrive à Viterbe (I.2). Il sait que Giovanni est au courant de ses sentiments mais qu'il a toujours feint de ne pas s'en apercevoir (III.1). Il déplore cette amitié déloyale (« disleale amicizia »). Il le considérait comme un frère, avait confiance en lui, se confiait à lui, lui ouvrait son cœur, lui louait la beauté de sa dame, pensait avoir trouvé en lui un soutien, un conseil, mais a découvert un « ennemi domestique », un « voleur », un être déloyal, un traître, un assassin. En outre, Giovanni s'était engagé envers sa sœur et se rend coupable ainsi du plus grand tort, de « la plus grande trahison ». Giovanni lui répond « comme un amoureux à un autre amoureux », lui oppose force arguments : si son amitié pour Uguccione est une sorte d'amour, un autre amour est survenu qui a dépassé le premier ; l'amour vainc et rompt toute chose, il surpasse toute loi, excuse toute erreur, permet toute action illicite ; il n'y a pas de primauté en amour : le

[25] « credete che la si voglia stare a denti secchi ? »
[26] L'expression italienne est bien plus imagée : « vorrà pigliar due fave con una colomba », « elle veut sans doute attraper deux fèves avec une seule colombe. »

premier est celui qui aime avec une plus grande ardeur, pour conclure que « les lois de l'amour sont hors la loi ». Son interlocuteur, cependant, ne semble pas persuadé par cette « discussion philosophique » (III.1).

Cela dit, les déboires rencontrés par les personnages apparaissent comme le résultat de la toute-puissance de la Fortune[27], du destin, des cieux.

Giovanni dénonce la perversité de la Fortune (III.2). Dormi, qui voulait faire arrêter Golpe, l'accuse d'avoir déjoué ses plans en plaçant Messer Rovina sur son chemin (IV.5). Fornaia incrimine le vent qui emporte tout espoir et cite Pétrarque[28] (V.6). Marietta envoie sa servante Lena prier pour elle au monastère et s'en remet à la volonté divine (V.3). Uguccione se plaint de « son triste sort » et se résout à l'évidence : les étoiles ne consentent pas qu'Angelica soit à lui (V.4), puis invoque Dieu pour que la journée soit bonne[29] (V.6) Et, à la fin de la comédie, Giovanni remercie les cieux ou la Fortune[30] (V.7).

En effet, l'épilogue est heureux. C'est le « lieto fine ». La vérité éclate au grand jour, avec la traditionnelle « Agnitio »[31], grâce à Messer Florio, en provenance de Pise. (V.3). La rumeur courait pourtant que Lucrezia était retrouvée (II.5). Giovanni la croyait morte et, si Angelica n'était pas de Sienne et Mona Violante sa mère, il pourrait s'agir de la même personne, tant la ressemblance est criante (I.1). Fornaia rapporte à Lena qu'on a colporté beaucoup d'histoires à propos d'Angelica : issue d'une famille très riche, elle serait non de Sienne, mais de Pise (V.3) et elle précise que Messer Florio est à la recherche de la jeune femme et de son frère. Elle rappelle le contexte historique du siège de Pise par les Florentins, à l'occasion duquel Lucrezia a été enlevée et emmenée à Sienne, chez Aldobrando, époux de Mona Violante, chassé ensuite de sa ville et venu mourir à Viterbe. La veuve lui donna un autre prénom, on ne sait par quel caprice, ajoute-t-elle. Le bruit court aussi qu'elle était mariée à Pise. C'est Marietta, la sœur d'Alessandro, qui lui a fourni tous les détails (V.3). Golpe en informe Giovanni, qui se demande s'il rêve ou s'il est éveillé (V.7). Apprenant cela, Uguccione, déclare que Giovanni a tou-

---

[27] Signalons à propos de la fortune au XVI^e^ siècle : Alicia Viaud, *À hauteur humaine. La fortune dans l'écriture de l'histoire (1560-1600), Travaux d'humanisme et Renaissance,* Genève, Droz, 2021, et Laura Carotti, *Astri, fortuna e libero arbitrio*, Florence, Leo Olschki editore, 2020.

[28] Pétrarque, *Rimes* CCCXXIX, 8 : « quante speranze se ne porta il vento », « combien d'espoirs emporte le vent ».
Fornaia : « O amorose speranze, quante in un punto se ne porta il vento », « O combien d'espoirs d'amour le vent emporte en une seule fois. »

[29] « Dio dì buon mandi ».

[30] « O lieto giorno, o felice me, o benigni cieli, o fortuna prospera e avventurosa ! », « Ô jour heureux, ô comme je suis heureux, ô cieux bienveillants, ô fortune prospère et aventureuse. »

[31] L'Agnitio, c'est-à-dire la découverte et la reconnaissance d'un personnage inconnu, constitue l'un des subterfuges pour conclure la comédie. C'est aussi une façon pratique de dénouer une action complexe. Cf. Théa Stella Picquet, *La comédie italienne de la Renaissance. Miroir de la société, op. cit.*, p. 48.

jours été son ami et qu'ils le seront à nouveau. Il renonce à Angelica, se tourne vers Marietta, qui est belle, de bonne famille et qui l'aime (V.4). La comédie s'achève ainsi sur une scène de joyeuses retrouvailles. Tout le monde est heureux et se réunit chez Mona Violante pour déguster, dans l'allégresse, les pâtisseries[32] préparées par Fornaia. Messer Rovina se réjouit également : il est redevenu lui-même, est habillé normalement, est blanc de peau, a retrouvé ses clés, a embrassé sa femme ; tout est de nouveau comme avant. Et il paraphrase le sonnet 61 du *Chansonnier* de Pétrarque (V.5) :

> Que béni soit le jour, et le mois, et l'année,
> Et la saison, le temps, et l'heure et le moment…[33]

Golpe clôt l'intrigue. Il célèbre la force de l'amour qui, cette fois, a bien été distribué : Messer Florio a retrouvé sa nièce Lucrezia, son neveu Uguccione ; Uguccione, sa sœur, son beau-frère et son oncle ; Alessandro une épouse en Mona Violante ; Uguccione une autre ; Mona Violante et Marietta, un « beau » mari chacune. Il y aura donc trois noces ; ce qui justifie le titre de la comédie. Et Rovina recouvre son identité. Golpe, le renard, se reconnaît en véritable démiurge et clame : « sans moi rien de bon ne se fait » (V, dernière scène). C'est encore lui qui donne congé aux spectateurs et leur demande de les laisser tranquilles car les personnages doivent s'entretenir entre eux et le temps presse. Il les invite cependant à revenir jeudi soir en ces termes : « Adieu. Faites bien la fête. » (Licenza.)

En conclusion, *La Trinuzia* d'Agnolo Firenzuola aboutit au triomphe du renard, même si certaines valeurs sont sauves, telle la fidélité envers les maîtres, la force de l'amour ou la joie des retrouvailles.

Cependant, la simulation et la dissimulation, moteurs du comique, peuvent aussi être vues comme un moyen de combattre la toute-puissance de la Fortune et de contrôler le cours de la vie. Aussi, nous revenons à l'auteur du *Prince* et laissons le mot de la fin à Christian Bec qui écrit :

> À la différence de Guichardin […] qui accordera dans son *Histoire d'Italie* une place déterminante au *fatum,* Machiavel s'insurge contre l'esprit de démission qu'implique chez bon nombre de ses contemporains la reconnaissance de la toute-puissance de la fortune […] ; par un acte délibérément volontariste, il pense que l'homme conserve 50% de possibilités de l'emporter contre le hasard, grâce à la *virtus.*[34]

Théa PICQUET
Aix-Marseille Université

[32] « i berlingozzi », pâtisserie typique de la Toscane.
[33] *Canzoniere* / *Chansonnier*, édition bilingue de Pierre Blanc, Paris, Bordas, 1988, p. 145. Rovina : « Oh, laudato sia il dì, la sera, la mattina… », « Que béni soit le jour, le soir, le matin… »
[34] Christian Bec, *op. cit.*, p. 105.

LES ARTISANS DU *SONGE* ET L'ART SHAKESPEARIEN DE L'ILLUSION COMIQUE

Comme souvent avec Shakespeare, tout part d'Ovide, qui a consacré cent onze vers de ses *Métamorphoses* à la tragique histoire de Pyrame et Thisbé[1].

Pyrame, le plus beau des jeunes Babyloniens, et sa voisine immédiate Thisbé, la fleur de l'Orient, s'aiment mais leurs parents s'opposent à leur mariage. Ayant découvert une fissure entre leurs maisons, ils peuvent se parler, sans pouvoir s'embrasser. Ils décident d'aller s'unir une nuit, hors les murs, sous un mûrier aux fruits blancs comme neige qui pousse au bord d'une source. Partie la première, Thisbé aperçoit au clair de lune une lionne assoiffée dont la gueule est barbouillée du sang d'un bétail fraîchement massacré et, dans sa fuite vers une grotte, la jeune fille perd son voile – que Pyrame retrouve déchiré par le fauve et maculé de sang. Il l'emporte sous le mûrier, où, pris de remords, il se poignarde. Son sang gicle jusque dans l'arbre et gorge les racines, qui empourprent les fruits. Arrivée au lieu du rendez-vous, la jeune fille implore son bien-aimé pantelant de répondre à sa Thisbé. À ce nom, il lève les yeux, et rend l'âme. Le voile est là, qui explique tout ; alors, se jetant sur le glaive du garçon, la malheureuse adjure leurs parents de mélanger leurs cendres et prie le mûrier de garder ses fruits couleur de deuil, en souvenir de cette mort jumelle.

Tel est l'argument qu'ont choisi le tisserand Nick Bottom et sa troupe d'artisans, tous comédiens amateurs, pour la représentation qu'ils vont donner devant le duc d'Athènes et sa Cour – un spectacle que Shakespeare a enchâssé dans le dernier acte du *Songe d'une nuit d'été*[2]. Le tri qu'il a opéré parmi les éléments du conte ovidien nous montrera qu'il lui sert à « explore[r] le statut de l'illusion au théâtre »[3], nourrie de simulation, mais plus encore à illustrer sa poétique paradoxale d'« exhibition cachée »[4], fondée sur la dissimulation – à une époque où la

---

* Pour les citations de Shakespeare, notre édition de référence est celle, bilingue et dirigée par Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet, de ses *Œuvres complètes*, en 8 volumes, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002-2021. Sauf indication contraire, la traduction choisie est celle de J.-M. Déprats publiée dans ladite édition.

[1] Ovide, *Métamorphoses*, Livre 4, vers 55-166. Texte bilingue latin-anglais : sur quizlet.com/43055730/pyramus-and-thisbe

[2] Dans l'essai « Cosmos et *kômos* » dont Jean-Marc Lantéri accompagne sa nouvelle traduction, revigorante, de la pièce (à paraître chez Circé en 2022), il avoue qu'il aurait aimé remplacer *songe* par *rêve* y compris dans le titre, car « *songe* fait penser à ces entrailles d'oiseau fouillées par les devins, et autres superstitions, alors que le *rêve* shakespearien introduit à des pulsions modernes et touche à des fantasmes d'aujourd'hui ».

[3] Gisèle Venet, « Notice [pour *Le Songe d'une nuit d'été*] », dans William Shakespeare, *op. cit.*, t. V, 2013, p. 1365.

[4] Expression appliquée à l'art de Shakespeare par Frédéric Delord, *Érubescences & Turgescences dans l'imaginaire shakespearien et la culture de la Renaissance*. Thèse soutenue le 17 novembre 2008, Université Montpellier III, p. 8.

question de la dis/simulation intéressait aussi bien des théologiens tels que le père jésuite Henry Garnet que des penseurs laïcs tels que Francis Bacon[5].

1. Un four

Dans ce qui passe communément pour être sa comédie la plus charmante et la plus réussie, Shakespeare aurait jugé bon d'inclure la « représentation manquée » d'une « caricature de pièce ratée »[6]. Si fiasco il y a, à quoi tient-il ?

Philostrate, l'Intendant des Menus Plaisirs de Thésée, incrimine l'œuvre elle-même, approuvé par Hippolyta, que Thésée s'apprête à épouser :

> PHILOSTRATE : […] Je l'ai entendue de bout en bout,
> Et elle ne vaut rien (*it is nothing*), rien du tout (*nothing in the world*) ;
> (*Le Songe d'une nuit d'été*, V.1.77-78)
> HIPPOLYTA : C'est la pièce la plus idiote que j'aie jamais entendue.
> (*Ibid*., 206)

Pourtant, la fable de Pyrame et Thisbé fut « pendant le Moyen Âge et la Renaissance un des récits ovidiens les plus connus »[7] ; appris à l'école, narré chez les princes ou raconté sur les places publiques, il inspira maints poètes et dramaturges : dès le XII^e^ siècle il fut repris en normand, puis au XIV^e^ en italien par Boccace, en anglais par Chaucer et par Gower, au XV^e^ par John Metham, au XVI^e^ par le père de Torquato Tasso, au XVII^e^ en espagnol par Góngora et en français par Théophile de Viau[8]…

En outre, avec sa pièce dans la pièce, Shakespeare ne fait qu'imiter Thomas Kyd, le premier à avoir codifié le procédé, dans sa *Tragédie espagnole* (1587)[9], une « tragédie de la vengeance », cette variante du genre tragique qui fit

---

[5] Henry Garnet (pendu en 1606), auteur d'un manuscrit intitulé *A Treatise of Equivocation.* Francis Bacon, "Of Simulation and Dissimulation", publié en 1597, puis, dans une édition revue et augmentée, en 1625 : Bacon y distingue le secret, la dissimulation et la simulation, qu'il classe ainsi par ordre croissant de gravité.

[6] Gisèle Venet, *op. cit.*, p. 1364.

[7] Gabriele Bucchi, « Au-delà du tombeau : Pyrame et Thisbé dans deux réécritures de la Renaissance italienne », *Italique* XIII (2010), p. 53.

[8] *Pyrame et Thisbé. Texte normand du XII^e^ siècle*, (éd. C. De Boer) Amsterdam, Johannes Müller, 1911. Giovanni Boccaccio dans *De Mulieribus Claris* (1361) et dans le *Décaméron* (1349-1352). Geoffrey Chaucer dans *The Legend of Women*. John Gower in *Confessi Amantis*. John Metham, adaptation anglaise : *Amorys and Cleopes* (1449). Bernardo Tasso, *Favola de Pirami e Tisbe* dans *Amori* (1534). Luis de Góngora, *Fábula de Píramo y Tisbe* (1618). Théophile de Viau, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbée*, tragédie en 5 actes (1621).

[9] Hieronimo, maréchal de la Maison du roi d'Espagne, fait jouer devant celui-ci une pièce de son invention, *Soliman et Perseda*, où va périr sur scène, mais pour de vrai, l'assassin de son fils (Horatio), dont la mère (Isabella), de chagrin, s'est suicidée.

florès à Londres jusqu'à la fermeture des théâtres en 1642 sous la république puritaine de Cromwell. Le théâtre jacobéen, avec la conscience thétique qu'il a de son art, usera et abusera de la mise en abyme, devenue un « ingrédient traditionnel » de ce type de drame. Elle sert en général à confondre des coupables. Non seulement, chez Kyd, les criminels s'y font assassiner, mais elle suscite l'enthousiasme des spectateurs :

> LE ROI : […] Comme [Balthazar] joue bien la passion amoureuse […]
> Bravo, vieux maréchal, la pièce est un succès !
> (*La Tragédie espagnole*, IV.4.20)
> .

Si en Espagne le public goûte l'intermède, à Athènes les courtisans multiplient les quolibets, à commencer par l'Intendant des Menus Plaisirs :

> PHILOSTRATE : […] dans toute la pièce,
> Il n'y a pas un seul mot juste, un seul comédien qui joue bien.
> (*Le Songe d'une nuit d'été*, V.1.64-65).

Il avoue avoir pleuré… de rire lors d'une répétition, alors même que Bottom, ravi que la pièce soit « agréée », se disait sûr que la Cour la trouverait « exquise » (IV.2.33, 39). La Cour, en fait, allait se moquer d'un bout à l'autre, y compris de ce Lion qui ressemble à un renard qui ressemble à une oie – des bêtes dont n'est retenue que la « bêtise ». Le Duc lui-même dénonce une « pièce dont la maladresse est manifeste » et raille l'esprit « sur le déclin » (V.1.350, 242) de l'Homme dans la Lune, dont la place aurait dû être dans la lanterne tenant lieu de lune…

Si ni le sujet de la pièce, ni le procédé du théâtre dans le théâtre ne sont en cause, l'échec du spectacle doit incomber aux comédiens eux-mêmes :

> HIPPOLYTA : [Philostrate] dit qu'ils n'y connaissent rien.
> (*Ibid*., V.1.88)

Pyrame et Thisbé permet au public athénien de vérifier sur pièce l'incompétence des acteurs concernés : « ces incapables », ces « malappris », des « rustiques rustauds » (III.3.67), « Une équipe de lourdauds, de frustes artisans, / Qui travaillent pour gagner leur pain dans les échoppes d'Athènes », « Le balourd le plus écervelé de cette bande d'idiots » étant cet « imbécile » de Botttom[10].

[10] V.1.89-90 : « THÉSÉE : Traitons d'autant plus gentiment ces incapables. / Nous jouerons à bien prendre ces malappris. » (traduction de Jean-Marc Lantéri, *op. cit.*) ; III.2.9-13 : « PUCK [à Obéron] : *[…] a crew of patches, rude mechanicals, / That work for bread upon Athenian stalls […] The shallowest thick-skin of that barren sort* » ; IV.1.83-84 : « ROBIN [*retirant à Bottom sa tête d'âne*] : Maintenant, quand tu te réveilleras, vois avec tes propres yeux d'imbécile ». Voir Lantéri, *op. cit.* : « Anus est la vedette de 'cette troupe d'abrutis' où il est aussi, selon Robin, le plus 'débile' ».

2. Devoir simuler

Pourtant, les Artisans savent simuler, comme en témoigne leur façon de régler les deux difficultés majeures qu'ils ont identifiées : « amener le clair de lune » et « avoir un mur » dans la salle du palais ducal[11]. S'agissant de la lune, Bottom a même deux solutions : puisque le calendrier annonce qu'elle brillera cette nuit-là, ils laisseront ouverte une croisée de la fenêtre, ou bien un acteur équipé d'une lanterne incarnera le clair de lune. Quant à l'autre problème, il est posé et résolu très professionnellement :

> QUINCE : […] Pyrame et Thisbé (dit l'histoire) se parlaient à travers la fente d'un mur.
> SNUG : On ne pourra jamais faire entrer un mur. Qu'en dites-vous, Bottom ?
> BOTTOM : Il faut que l'un ou l'autre d'entre nous représente le Mur, et qu'il ait du plâtre, ou de la terre glaise, ou de l'argile sur lui, pour signifier mur ; et qu'il tienne ses doigts comme ça ; et à travers cette lézarde, Pyrame et Thisbé pourront chuchoter.
> QUINCE : Si on peut faire comme ça, alors tout va bien.
> (*Ibid*., III.1.57-62)

Ces amateurs connaissent donc le code de la figuration aussi bien qu'un Falstaff improvisant dans une taverne un mini *Henry IV* et décidant qu'un tabouret serait le trône, une dague le sceptre et un coussin la couronne[12].

Par contre, ils ne respectent pas la convention qui cantonne les explications aux paratextes (Prologues, Chœurs, Épilogues…). Ainsi leur Clair de Lune, une fois entré en scène, déclare deux fois que « Cette lanterne de corne représente la lune avec ses cornes », avant d'ajouter : « Moi-même, je suis l'Homme qu'on voit dans la lune » (V.1.230-235) ; son rôle se limite même à la répétition de cette explication !

> LE CLAIR DE LUNE : Tout ce que j'ai à dire est de vous déclarer que cette lanterne est la lune, moi l'Homme dans la Lune, ce fagot d'épines est mon fagot d'épines, et ce chien mon chien.
> (*Ibid*., V.1.246-248)

Ils font également fi de la séparation traditionnellement étanche entre l'identité civile de l'acteur et le rôle qu'il joue, que ce soit un mur (« […] Moi, dont le nom est Snout, je représente un mur », V.1.155) ou un lion (« Sachez […] que je suis

[11] Respectivement III.1.42 et 54.
[12] *L'Histoire d'Henry IV*, II.4.358-362 : « FALSTAFF : […] Cette chaise sera mon trône, cette dague mon sceptre, et ce coussin ma couronne. »

Snug le menuisier / Et que d'une lionne je ne suis pas né », 217-218). Avec eux, il n'y a plus de paradoxe du comédien. Ni de catharsis : au contraire, ils feront tout pour empêcher celle-ci :

> BOTTOM : […] Pyrame doit tirer son épée pour se tuer ; ça, les dames ne le supporteront pas. […] Écrivez-moi un prologue, et que ce Prologue ait l'air de dire que nous ne ferons aucun mal avec nos épées, et que Pyrame ne se tue pas pour de bon ; et pour qu'elles soient encore plus rassurées, dites-leur que moi, Pyrame, je ne suis pas Pyrame mais Bottom le tisserand : ça leur enlèvera la peur.
> (*Ibid.*, III.1.9-19)

Les Athéniennes n'auront donc plus la possibilité de purger au théâtre leurs passions, comme le prescrivait jadis leur compatriote Aristote…[13]

Si le début de l'acte III constitue bien un véritable « cours de poétique théâtrale »[14], il redéfinit la place de la simulation dans l'art dramatique en la doublant continuellement d'explications qui en ruinent l'effet, comme à propos du Mur :

> LE MUR : Ce torchis, ce plâtre et cette pierre montrent en toute clarté
> Que je suis bien ce mur : telle est la vérité. […]
> Pour moi, le Mur, mon rôle est terminé ;
> Ayant fini, le Mur n'a plus qu'à s'en aller.
> (*Ibid.*, V.1.160-161, 201-202)

L'artifice de la production est inclus dans le texte lors de la performance et le travail des acteurs en répétition rappelé pendant leur jeu. On se situe à la fois avant, pendant et après le spectacle. D'autres séparations habituelles tombent : entre la scène et les coulisses (où il ne faut plus manger ail ni oignon, IV.2.37), entre la personne et le personnage, entre les acteurs et les spectateurs. Le spectacle tient à montrer comment il est produit. L'élaboration est intégrée à la représentation. Il y a là une pratique artisanale du théâtre, parfaite pour ces Artisans (Mechanicals). Se donnant à voir ostensiblement comme les ouvriers d'une scène en construction, avec « plâtre et torchis » (V.1.160), ils énoncent et appliquent les principes d'un

[13] Jean-Marc Lantéri, *op. cit.*, note qu'« à la seule réplique où les Artisans s'expriment tous ensemble, c'est pour nous signifier qu'ils bandent, au travers d'une jubilatoire assimilation de la pendaison à l'érection : 'TOUS : On se retrouverait bien raides, tous tant qu'on est.' [« *That would hang us, every mother's son.* », I.2.70] Les Artisans craignent officiellement (pour de rire donc) que les dames soient épouvantées […], mais au travers de leurs discours à double sens, le spectateur comprend qu'ils se réjouissent bien plutôt à l'idée de les exciter sexuellement. En somme, quand les Artisans s'inquiètent des sentiments des dames, c'est toujours sous couvert d'espérer les trousser. »

[14] Gisèle Venet, *op. cit.*, p. 1364.

théâtre non-illusionniste, qui dénude les mécanismes de sa fabrication. Ils ne cherchent pas à pratiquer un art de l'illusion qui ferait oublier au public qu'il est au théâtre et qu'on joue devant lui.

Comme ce *Pyrame et Thisbé*, le reste du *Songe* témoigne d'un intérêt pour la mécanique et la fabrication. Traitant de la manipulation des conduites humaines (par les Fées, par le Destin), l'auteur en profite pour établir un parallèle avec l'art dramatique. Il est vrai qu'il composait en même temps, vers 1596, son *Roméo et Juliette*, dont *Le Songe* ne fait que prolonger l'expérience théâtrale : les « étoiles » régissant l'amour des deux jeunes de Vérone entrent ici en scène, sous la forme de fées et de lutins. Cette fois, le dramaturge nous fait passer derrière les péripéties : nous voilà introduits dans la salle des machines, où prévaut une échelle des pouvoirs de (trans)figuration : Thésée voit dans le *Pyrame et Thisbé* une pièce d'une grossièreté palpable (*palpable-gross play*, V.1.350), encombrée d'accessoires et lourde d'artifices, conforme à la « grossièreté de mortel » (*mortal grossness*) attribuée par la reine des Fées au pesant Bottom[15]. À l'inverse, il n'y a rien de laborieux quand, en pleine répétition, Puck, par magie, métamorphose Bottom en âne ; mais il lui arrive aussi de se tromper – trop souvent, au goût du roi des Fées[16] – et il lui faut alors reconnaître que « C'est le destin qui a décidé »[17]. Théâtre, Magie, Destin sont trois instances certes hiérarchisées, mais trois centres de pouvoir manipulateur.

Est-ce tuer l'art dramatique que d'en montrer ainsi les ressorts ? On pourrait le penser au vu du *Pyrame et Thisbé* des Artisans :

> La représentation théâtrale y devient irreprésentable tant le langage, la ponctuation, les accessoires de scène – mur, lune – créent d'obstacles aux acteurs improvisés pour réaliser l'effet de réel qu'ils supposent nécessaire au point d'avoir peur d'effrayer les dames. […] Quelle que soit […] l'habileté d'un décorateur de théâtre dans l'art de simuler des accessoires, un mur ne sera jamais qu'une métonymie de mur, sautant aux yeux comme 'faux mur' sur toute scène de théâtre[18].

---

[15] III.1.145-146 : « TITANIA [à Bottom] : *[…] And I will purge thy mortal grossness so, / That thou shalt like an airy spirit go.* » (« […] Et moi, je purgerai si bien ta grossièreté de mortel / Que tu pourras aller comme un esprit de l'air. »)

[16] III.2.88 : « OBERON : *[…] Thou hast mistaken quite* » (« […] Tu t'es complètement trompé ») ; 3 2 345-346 : « OBERON : *[…] still thou mistak'st, / Or else committ'st thy knaveries wilfully.* PUCK : *Believe me, king of shadows, I mistook.* » (« OBÉRON : […] tu te trompes toujours, / Ou bien tu commets tes friponneries exprès. PUCK : Croyez-moi, roi des ombres, je me suis trompé. »)

[17] III.2.92 : « ROBIN [PUCK] : *Then fate o'er-rules* » (« C'est le destin qui a décidé »).

[18] Gisèle Venet, « Shakespeare, maniériste et baroque ? » *XVII-XVIII* (Revue de la Société d'études anglo-américaine des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles) 55 (2002), p. 7-25.
https://doi.org/10.3406/xvii.202.1794

Leur « représentation manquée » serait la métonymie burlesque de ce « défi sérieux », qui consiste pour un dramaturge à « assumer à la fois la facticité de son art et [à] jouer la carte de l'illusion référentielle »[19], un jeu apparemment trop subtil pour ces manuels...

Certes, *Pyrame et Thisbé* déplaît à la Cour mais le public de Shakespeare n'est pas tenu d'épouser le point de vue du public athénien. Rappelons-nous les tout premiers vers du *Songe* :

> THÉSÉE : À présent, belle Hippolyta, notre heure nuptiale
> S'avance à grands pas ; quatre jours heureux vont apporter
> Une lune nouvelle ; mais, oh ! comme elle me semble lente
> À décroître, cette ancienne lune ! Elle retarde mes désirs […]
> (*Ibid*., 111-4)

En attendant les noces, toute la Cour d'Athènes vit encore sous un ancien régime de vieille lune, en un monde suranné[20], et ses membres restent dans une logique de théâtre illusionniste, comme l'attestent les questions intempestives dont ils ponctuent le spectacle au nom du principe de vraisemblance : comment un lion ou un mur peut-il parler ? ... si la lanterne est la Lune, l'Homme dans la Lune avec son fagot et son chien ne devraient-ils pas être à l'intérieur de la lanterne ? … pourquoi un Mur doué de sensibilité ne riposte-t-il pas aux injures ? ... si Clair de Lune est déjà parti, comment Thisbé va-t-elle retrouver Pyrame ? … un Mur, un Lion et un Clair de Lune peuvent-ils enterrer des morts ? … comment pourrait-il y avoir un Épilogue quand personne n'est plus ? Mais finalement, Thésée lui-même avoue voir jusque dans les meilleures pièces un jeu d'« ombres » (shadows) – autant dire, un jeu d'« acteurs » (autre sens de shadows) – complété, au besoin, par un jeu de l'imagination chez les spectateurs[21]. Voilà qui rend sa juste place à l'artifice, aux dépens de l'illusion. Line Cottegnies a bien souligné « le caractère résolument non-illusionniste » du théâtre anglais de l'époque ; des adolescents travestis y jouaient les rôles féminins, voire (dans les troupes d'enfants) tous les rôles, sans que cela pose « la question de l'invraisemblance » :

> […] presque toutes les pièces de ce répertoire revendiquent avec ostentation leur statut de fiction dramatique : que ce soit par le biais de prologues ou d'épilogues, par la présence de réflexions métadramatiques, par l'inclusion de personnages choraux qui commentent l'action ou d'épisodes

[19] *Ibidem.*
[20] Il semble encore loin à Thésée, « le jour de la nouvelle lune, / Qui doit sceller entre [s]on amour et [lui] / Un contrat éternel de vie commune » (1 1 83-85).
[21] 5 1 207-208 : « THÉSÉE : Les meilleures du genre ne sont qu'illusion (*shadows*) ; et les pires ne sont pas pires si l'imagination les corrige. »

> de théâtre dans le théâtre, tout concourt à attirer constamment l'attention du spectateur sur la nature fictionnelle de la scène construite[22].

La représentation des Artisans constitue le manifeste d'un art dramatique incompris d'une Cour d'arrière-garde. Avec notamment sa pièce dans la pièce, *Le Songe* est-il le rêve d'un dramaturge touché par la mode maniériste et désireux d'exhiber, lui aussi, les rouages de son art ?

3. Savoir dissimuler

Les Artisans ne veulent pas dissimuler les mécanismes de fabrication de leur pièce, mais ils savent en dissimuler le caractère obscène ! Les rouages de l'art dramatique qu'elle expose ne touchent pas seulement à ce qu'on voit sur scène : beaucoup concernent ce qu'on y entend.

Quand Bottom jouant Pyrame se trompe de mot et qu'il dit de sa chère Thisbé qu'elle a été « déflorée » (*deflower'd*) – au lieu de « dévorée » (*devour'd*) – par un « un ignoble lion »[23], son lapsus est tout sauf ridicule : non seulement il rappelle que « le sang ovidien qui jaillit des corps et teint les fleurs est traditionnellement interprété comme une défloration »[24], mais il pointe un jeu du signifiant massivement activé dans le théâtre shakespearien. Le dramaturge a placé en abyme dans *Le Songe* la clé de son écriture, qui donne accès à l'ensemble de son œuvre : le discours s'y nourrit d'instabilité, d'à-côtés, de sens pluriel – en un mot, de jeu dans l'écriture –, et cette écriture de la résonance du sens appelle la scène, pour que s'y entendent les sous-entendus, pour que s'y déploient en direction du public ce que Roland Barthes appelle les « voix off »[25] latérales aux énoncés, dont le concours compose le texte.

Le vrai ratage serait un langage réduit au sens unique. La bourde de Bottom – sa langue qui fourche – dit une vérité fondamentale du théâtre shakespearien, une production dont le langage est toujours comme un gant à retourner sur l'envers[26]. Et dans ce domaine il n'est pas de fiasco possible, n'en déplaise à la Cour athénienne : car il y a toujours le spectacle du signifiant, une farce inventive qui, à tout moment, peut ouvrir aux possibles du sens – au possible tout court. À vrai dire, la Cour n'est pas la dernière à équivoquer, notamment à la mort de Pyrame et aux dépens de Botttom, à travers un jeu complexe à base de synonymie

---

[22] Line Cottegnies, « Introduction », *Théâtre élisabéthain* (2 vol., éds. Line Cottegnies, François Laroque et Jean-Marie Maguin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009), t. II, p. xiii.

[23] V.1.280 : "*Since lion vile hath here deflower'd my dear*". Voir Gisèle Venet (2013), *op. cit.,* p. 1396, n. 26.

[24] Frédéric Delord, *op. cit.*, p. 237.

[25] Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Le Seuil, « Tel Quel », 1970, p. 28.

[26] *La Nuit des rois*, III.1.11-13 : « LE BOUFFON : […] Quelle époque ! Une phrase n'est qu'un gant de chevreau pour un esprit agile : comme il se retourne vite à l'envers ! »

(*die* = *dice*), de polysémie (*die*, « mourir » et « dés ») et d'homophonie (*ace*, l'« as » [aux dés] / *ass*, un « âne »). Il est dommage qu'elle n'ait rien perçu de l'obscénité du spectacle lui-même !

Et lorsque le gant du langage est retourné par Shakespeare, la doublure montre tout ce qu'elle a de poissard. La tragédie des Artisans cacherait-elle une farce salace[27] ? Il faut revenir à la présentation du spectacle par l'Intendant des Menus Plaisirs du duc d'Athènes :

> THÉSÉE : Quels sont ceux qui la jouent (*play it*) ?
> PHILOSTRATE : Des hommes aux mains rugueuses (*hard-handed men*), qui travaillent ici à Athènes,
> […] Elle n'est pas digne de vous. Je l'ai entendue de bout en bout,
> Et elle ne vaut rien (*it is nothing*), rien du tout (*nothing in the world*) ;
> À moins que vous trouviez du plaisir (*sport*) dans leurs intentions (*intents*),
> Tendues à l'extrême et dans la peine cruelle qu'ils se sont donnée
> (*Extremely stretch'd and conn'd with cruel pain*)
> Pour vous servir (*To do you service*).
> THÉSÉE : Je veux entendre cette pièce (*hear that play*).
> Car rien (*any thing*) ne peut être mal venu,
> Quand la candeur et le dévouement (*duty*) s'y attachent (*tender it*).
> (*Ibid*., V.1.71-84)

Stratégiquement placée en fin de réplique, la formule *To do you service* frappe par son caractère équivoque, applicable qu'elle est aussi bien au service dû à un souverain qu'à tout service d'ordre sexuel. De part et d'autre de cet hémistiche, la répétition (*nothing / nothing / thing*) oriente le discours vers le scabreux, thing (la « chose ») servant à désigner les organes sexuels, et nothing (proche par le son de *noting*) la copulation. Le nom *sport* peut vite en prendre son sens érotique (« ébats sexuels »), et *intents* renvoyer à son étymologie latine (*intendere*, « tendre vers »), soit une dimension ithyphallique de ladite « chose » aussitôt confirmée par les expressions *Extremely stretch'd* et *conn'd with cruel pain* : réunies en un seul et même vers, elles semblent décrire l'érection géante d'un pénis (*penis / pain*) dans une extrémité corporelle (*Extremely*) – anus ou vagin (*conn'd* suggère le français « con ») – cruellement pénétrée[28]. Le verbe *tender* résume toute cette tension et

[27] Gisèle Venet (2013), *op. cit.,* p. 1364, rappelle que le conte ovidien avait déjà été pris pour cible, par exemple par le Suisse Urs Graf, un peintre et graveur contemporain de Dürer, qui avait croqué en 1525 une Thisbé « nue et potelée, à la mine réjouie malgré les circonstances ».

[28] Noter l'écho en III.2.1-3 associant *extremity* (une « extrémité ») à *eye* (« l'œil », « le vagin ») : « OBERON : *I wonder if Titania be awak'd; / Then, what it was that next came in her eye, / Which she must dote on in extremity* » (« Je me demande si Titania s'est réveillée, / Et ce qui en premier s'est offert à ses yeux, / Qu'elle doit idolâtrer éperdument. ») : il n'y a guère de doute sur ce qui en premier « s'est offert aux yeux de Titania » / a joui dans

montre que Thésée donne à entendre la chose de la même « oreille lascive »[29] que son Intendant des Menus Plaisirs, même si ces grands personnages ne sont pas censés saisir les équivoques de leurs propos : à travers eux, c'est l'auteur qui s'amuse. Et qui nous avertit : la pièce sera obscène. Comiquement, plus Philostrate dénigre la pièce des Artisans, plus il attise le désir de son maître : le Duc a de plus en plus envie de se prendre (*hear*) pour le plaisir (*sport*) cette chose tendue et étirée à l'extrême, pleine de sperme (*dew / duty*) et prête à le servir sexuellement : *I will hear that play* (« Je veux entendre cette pièce » / C'est un jeu dont je veux qu'il me pénètre). En un sens Philostrate a raison : cet ouvrage n'est rien (*nothing*) / c'est de la copulation (*noting*)[30]. Lui, il connaît déjà la pièce (*play*) de ces artisans aux mains calleuses (*hard-handed men*) / il a accueilli en lui (*heard*)[31] le jeu (*play*) de ces hommes au sexe (*hand-*) dur (*hard*).

Au vu de cette grande dérive anatomique du sens, on comprend mieux pourquoi le Prologue de *Pyrame et Thisbé* et l'Épilogue du *Songe* commencent de façon similaire, autour du verbe *offend* :

> QUINCE : *If we offend, it is with our good will.*
> Si nous vous déplaisons, c'est intentionnellement. (*Ibid*., V.1.108)

> ROBIN : *If we shadows have offended,*
> Si nous, ombres, vous avons offensés,
> (*Ibid*., V.1.406)

Le charpentier va jusqu'à répéter *offend* coup sur coup :

> QUINCE : *That you should think, we come not to offend,*
> Afin que vous pensiez, que nous ne venons pas pour vous déplaire,
> (*Ibid*., V.1.407)

Et, plus il parle, plus claire est la nature de l'hypothétique outrage :

> *But with good will. To show our simple skill,*
> *That is the true beginning of our end.*

---

son sexe (*came in her eye*), à présent qu'elle s'est entichée de Bottom et de son « extrémité » ithyphallique.

[29] Dans *The Metamorphosis of Pigmalions Image* (1598), John Marston fustige les « priapéens lubriques [à] l'oreille lascive » (« *leud Priapians [with] some wanton itching eare* »). Cité par Delord, *op. cit.*, p. 81.

[30] L'équivoque de la réplique d'Hippolyta (V.1.88) prête d'autant plus à rire : « *He says they can do nothing in this kind.* » (« [Philostrate] dit qu'ils n'y connaissent rien. » / Il dit qu'ils copulent charnellement).

[31] Voir la section « entendre » dans J.-P. Richard, *Shakespeare pornographe. Un théâtre à double fond*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2019, p. 85-94.

Consider then, we come but in despite.
We do not come as minding to content you,
Our true intent is. All for your delight,
We are not here. That you should here repent you,
The actors are at hand: and by their show,
You shall know all that you are like to know.

Mais intentionnellement. Montrer notre simple savoir-faire,
Tel est de notre fin le vrai commencement.
Considérez donc, que nous venons avec mauvais esprit.
Nous ne venons pas dans l'esprit de vous contenter,
Tel est notre véritable dessein. Et pour votre plaisir,
Nous ne sommes pas ici. Afin de vous donner des regrets,
Les comédiens sont prêts ; et, ce que vous allez voir
Vous apprendra tout ce que vous pouvez savoir.
(*Ibid*., V.1.109-114)

Ce Prologue à la ponctuation fantaisiste constitue le manifeste d'*un art dramatique à caractère obscène dissimulé*, l'exposé passant lui-même par un saisissant exercice de dissimulation, via la ponctuation. C'est le trait le plus frappant du discours introductif de Peter Quince et cela lui vaut aussitôt une volée de sarcasmes de la part de la Cour :

THÉSÉE : Ce garçon ne s'attache guère à la ponctuation.
LYSANDRE : Il a chevauché son prologue comme un poulain indompté : il ne sait pas où l'arrêter. Utile moralité, mon seigneur : il ne suffit pas de parler, il faut parler juste.
HIPPOLYTA : En vérité il a joué de ce prologue comme un enfant joue de la flûte à bec ; des sons, mais qu'il ne contrôle pas.
THÉSÉE : Son discours était comme une chaîne enchevêtrée ; rien n'y manquait, mais quel désordre !
(*Ibid*., V.1.118-123)

Le dramaturge a fait de son mieux pour attirer l'attention sur la ponctuation ! C'est, en effet, un facteur-clé dans l'émergence d'un autre sens du texte. « Quel désordre ! » s'est finalement exclamé Thésée. Or, en cassant la syntaxe, le débit du charpentier bâtissait un autre ordre, qui n'était pas dépourvu de signification mais que la Cour a manqué. Elle s'en est tenue à la linéarité habituelle du discours, qui conduit en l'occurrence au non-sens, au lieu d'en apprécier la discontinuité, qui donne à suivre la savante construction d'un propos de bout en bout licencieux[32].

[32] Sur la ponctuation de Quince dans le Prologue, voir l'édition de Stephen Booth, *Shakespeare's Sonnets* [1977], New Haven et Londres, Yale University, 2000, p. 452.

Dès le début, le nom *will*, placé comme il l'est en fin de vers, colore l'offense posée par le verbe initial (*If we offend*) et invite à la définir possiblement comme un outrage à caractère sexuel, causé par le membre des acteurs (*our will*). Non seulement *will* réapparaît, très vite, au troisième vers et dans la même tournure (*with our good will*), mais le poète y fait rimer *will* avec *skill*, un « savoir-faire » dont l'équivalent latin, *ars*, ressemble à l'anglais *arse* (le « cul »)[33] et que les Artisans sont venus ici « montrer » (*show*). De ces trois premiers vers truffés d'indices, le quatrième tire une conclusion logique, puisqu'il réunit l'extrémité (*end*) et le trou (suggéré par *true*). La triple répétition de *we come* (« nous venons » / « nous jouissons ») scande la tirade beaucoup mieux, elle aussi, que les points. Placés en dépit du bon sens, ceux-ci contrastent avec le soin méticuleux apporté par l'auteur au placement de ses mots-clés. Et à celui de ses « syllabes sales »[34], comme ce *–tent-* qui rappelle le latin *tenta* (« phallus ») et qui apparaît, coup sur coup pour plus d'effet, dans *content* et *intent*. L'idée d'un exhibitionnisme suggérée aux premiers vers resurgit aux deux derniers, où le public se voit promettre qu'ainsi il connaîtra (*know*) tout ce qu'il y a à connaître, y compris au sens biblique du terme. La ponctuation est aberrante ; la logique, impeccable. En somme, il nous est dit que les Artisans sont venus tout nous montrer de leur anatomie[35].

Et, typiquement, la grivoiserie ne s'arrête pas là ; elle court d'un personnage à l'autre, sautant les attributions de réplique comme elle saute les marques de ponctuation et la division en scènes : le courant shakespearien d'inspiration poissarde est d'une seule coulée. Ainsi, réagissant à chaud au Prologue, Thésée peut déclarer que Quince « ne s'attache guère à la ponctuation » (*doth not stand upon points*) : *points* désigne à la fois les « points » en fin de phrase et les « détails » dont la rhétorique du charpentier ne s'est pas embarrassée, mais aussi, après un *stand* fort équivoque (« insister sur » ; « bander », en argot), les « aiguillettes » d'une braguette et la « pointe » d'un pénis[36]. Les gens de Cour se gaussent du nonsens d'un texte mal ponctué, au lieu d'en saisir le double sens.

---

[33] Quince peut prononcer *To show our simple skill* (« Montrer notre simple savoir-faire ») *To show arse-simple skill* et faire ainsi apparaître deux fois le « cul » (*arse*, *skill*). Sur ces vers, voir les entrées « *skill* » et « *true* » dans Frankie Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and their Significance* (1984), Londres, Macmillan, 1989, respectivement p. 244 et p. 282.

[34] Molière, *Les Femmes savantes* (v. 913-914) : « [...] ces syllabes sales / Qui dans les plus beaux mots produisent des scandales [...] »

[35] Lantéri, *op. cit.*, note que Bottom « se vante, tel un Matamore priapique, de posséder les spectateurs dans tous les sens du terme […] comme s'il synthétisait les phallus dressés des six comédiens que lui-même mènerait donc à l'assaut des dames avec un déchaînement de virilité ostentatoire. […] ce serait donc le phallus directeur, le phallus roi, le pape phallique dans ce concile de verges mobiles. »

[36] Noter l'écho en I.2.8-9 associant *point* (« point important», « extrémité ») à *grow* (« croître ») : « BOTTOM [à Quince] : *[…] read the names of the actors; and so grow to a point.* » (« […] lisez le nom des acteurs ; et comme ça nous arriverons à quelque chose. » Tous les « noms » (*names*) en question et les métiers des intéressés renvoyant à la sexualité,

Devant le duc d'Athènes, Quince n'hésite pas à proclamer qu'ils sont venus outrager exprès, montrer exprès leur savoir-faire (*skill* / latin *ars*) / leur cul (*arse*), le trou (*true*) de leur extrémité (*end*) anatomique et qu'ils copulent (*offend*) avec leur bonne volonté (*good will*) / avec leur excellent pénis (*will*)[37]. L'art de Shakespeare est l'inverse de l'incompétence décrite par Hippolyta (« des sons, mais qu'il ne contrôle pas »). La musique du discontinu dont se moque la Cour favorise une saisie pornographique, en sorte que Robin ne surprend pas lorsqu'il parle à son tour, à la fin de l'œuvre, de l'offense faite au public par les « ombres » féeriques du *Songe*, en un temps où les « acteurs » se nommaient également *shadows*. Ce n'est pas le lion qui risquait de faire peur aux dames, comme le craignait Quince (I.2.67-68), c'est l'obscénité du spectacle auditif donné par Bottom et sa troupe. Plus clairement peut-être qu'aucun autre passage de Shakespeare, le Prologue et son tempo chaotique livrent au public la clé d'écoute du sous-texte paillard que le dramaturge crée et entretient tout au long de ses pièces.

4. Le paradoxe du dramaturge

Il a choisi de centrer son *Pyrame et Thisbé*, non pas sur le mûrier d'Ovide à l'extérieur de Babylone – ce qui motivait pourtant l'inclusion de ce conte dans les *Métamorphoses*, puisque des fruits blancs sont changés en fruits noirs – mais sur une cloison située dans la ville. La scène du Mur est le clou du spectacle. Joué par le rétameur, le Mur est un rôle important. C'est même le rôle par excellence, puisque « rôle » en anglais se dit *part* et que *part*, « séparer », est précisément la fonction du Mur, comme s'en plaint Thisbé :

> THISBÉ [FLÛTE] : Ô mur, bien souvent tu as entendu mes plaintes,
> Car mon beau Pyrame et moi tu nous séparais.
> Mes lèvres cerise ont souvent baisé tes pierres [...]
>
> *O wall, full often thou heard my moans*
> *For parting my fair Pyramus and me.*
> *My cherry lips have often kiss'd thy stones, […]*
> (*Ibid.*, V.1.185-187)

---

on comprend comment cela va « pousser » (*grow*) en « pointe » comme un phallus (*point*). Sur les connotations sexuelles des noms des Artisans, voir Gisèle Venet (2013), *op. cit.*, p. 1384. Constatant que leur « nom de personne » et leur « nom de métier » peuvent « renvoyer à la fois au métier et au phallus », Lantéri, *op. cit.*, a nommé ses six Artisans Nicol Anus (*Nick Bottom*), Pierre Pendiculaire (*Peter Quince*), Ramon Letuyau (*Francis Flute*), Robin Laplume (*Robin Starveling*), Tom Lapipette (*Tom Snout*) et Lamèche (*Snug*).

[37] *Antoine et Cléopâtre* (II.5.8-9) offre un jeu grivois sur *good will* (« bonne volonté » ; en argot, « bonne queue ») dans ce même contexte de l'art dramatique : « CLEOPATRA : *And when good will is show'd, though't come too short, / The actor may plead pardon.* » (« Quand le bon vouloir est là, même si les moyens font défaut, / On pardonne au bon acteur. »)

Ce Mur vaut surtout pour sa crevasse. La représentation du trou dans la cloison « donne en général lieu en scène à toutes sortes de gestes plus ou moins obscènes »[38]. N'y aurait-il eu ni testicules (*thy stones*) ni lèvres cerise vaginales (*my lips*) pour les baiser, il eût été difficile de ne pas sentir l'inconvenance de cette « fente » (III.5.56) à une époque où *wall* pouvait désigner aussi bien le postérieur qu'un mur[39]. À en croire Clayton, lors de la création du *Songe*, Snout indiquait de ses doigts son entrecuisse et Pyrame et Thisbé se parlaient entre ses jambes écartées[40] – de quoi rendre encore plus indécentes leurs roucoulades[41] :

> PYRAME [BOTTOM] : Toi, ô mur, ô suave et charmant mur,
> Montre-moi ta fente, que je jette un oeil à travers. [...]
>
> *Thou wall, O wall, O sweet and lovely wall,*
> *Show me thy chink, to blink through with mine eye.*
> (*Ibid*., V.1.174-175)

Le courtisan Lysandre se ridiculise donc en reprochant au Prologue de ne pas parler juste (*speak true*), car Quince n'a fait que cela, jusque dans le qualificatif appliqué aux intentions de la troupe : *our true intent* (« notre véritable dessein » / notre pénétration (*in-tent*) dans le trou (*true*). En fait, avec sa ponctuation brisée, le rétameur va droit à l'essentiel : « Tel est notre véritable dessein. Pour votre plaisir, » (*Our true intent is. All for your delight*, V.1.114). Le jeu ponctuationnel sert au dramaturge à énoncer son dessein. La vérité de ce *Pyrame et Thisbé*, c'est que tout y tourne autour du trou dans le Mur, comme celle du *Songe* est que tout y tourne autour du derrière, présenté sous de multiples avatars, y compris Nick Bottom (littéralement, « Nick Lefond[ement] »)[42]. La dérision est si poussée qu'elle va jusqu'à transformer le credo de l'éros pétrarquiste – *true love* ou « le véritable amour » – en amour du trou. Ce calembour hante encore la toute dernière tirade, attribuée au roi des Fées : « Ainsi ces trois couples toujours / Seront fidèles (*true*) en amour » (V.1.390-391). C'est là comme une signature de la comédie shakespearienne, qui se caractérise moins par une fin heureuse (ici trois mariages) que par un

[38] Gisèle Venet (2013), *op. cit.,* p. 1395.
[39] Dans *The Roaring Girl* (*L'Enragée*) de Thomas Dekker et Thomas Middleton (*c.* 1611), on apprend ainsi que Moll ne laisse jamais l'instrument d'un gentilhomme « pendouiller tristement au mur » (IV.1.90). Voir *Théâtre élisabéthain, op. cit.*, t. II, p. 361. Voir également l'entrée « *wall* » du dictionnaire de Rubinstein, *op. cit.*, p. 298.
[40] Voir Delord, *op. cit.*, p. 184, p. 233 et p. 235, note 1.
[41] Puisqu'il n'y avait que des hommes et des garçons sur la scène élisabéthaine, l'« œil » (*eye*) dans la fente pourrait aussi bien être le méat d'un phallus passé par le trou d'un anus (*O*), jusqu'à l'éjaculation (*discharged*) finale : « Pour moi, le Mur, mon rôle est terminé » (*Thus have I, Wall, my part discharged so*, V.1.198-201).
[42] À propos de *Bottom*, Lantéri, *op. cit.*, précise : « […] qui dit fond dit trou et qui dit trou, chez Shakespeare, dit assez facilement orifice vaginal ou trou du cul. »

jeu décapant, plutôt cynique, sur les mots mêmes exprimant l'Amour et le bonheur conjugal. Par rapport à Pétrarque, la coupure épistémologique est flagrante.

Shakespeare a réuni une troupe de comiques obscènes qui portent son théâtre à la scène : ils incarnent l'obscénité dissimulée à longueur de répliques dans un sous-texte (malsonnant) souvent en décalage criant avec le texte officiel (bienséant)[43]. Car à l'époque, si le théâtre ne devait pas tout montrer, il pouvait tout dire, à condition de « dissimuler l'affaire à l'œil du vulgaire »[44]. L'œil ne verra rien mais l'oreille entendra – un transfert de la vue à l'ouïe que résume la formule de Bottom : « Je vois une voix : rendons-nous à la fente » (*I see a voice : now will I to the chink*, V.1.189)[45]. Bottom est le coryphée d'un théâtre parallèle, invisible sous la scène officielle, mais jamais inaudible – une « exhibition [à l'oreille] cachée [à la vue] ».

Au demeurant, le programme avait été fixé dès les répétitions :

> QUINCE : [...] voici un endroit qui conviendra à merveille à notre répétition [...] nous allons mettre cela en action, comme nous le jouerons devant le duc.
>
> *[...] here's a marvellous convenient place for our rehearsal. [...] we will do it in action, as we will do it before the duke. [...]*
> (*Ibid*., III.1.4-5)

Les expressions *do it* (« faire cela » ; « coïter ») et *in action* (« en action ») étaient jointes de façon à suggérer une copulation en guise de représentation dramatique. Quel meilleur « endroit » (*place* ; et en argot « vagin », « anus ») en effet pour « faire ça » / pour « copuler » qu'un lieu qualifié de *convenient* (« commode ») ? Car ce mot vient du latin *con+venire* et suggère « venir au con ». Tout sera fait pour le plaisir du public, fût-ce au prix de quelques « larmes », elles-mêmes bien ambiguës et possiblement séminales :

> BOTTOM : Ça va demander des larmes pour bien jouer ça. Si je le fais, que le public prenne garde à ses yeux : [...]

---

[43] Considérant les Artisans comme un « chœur aristophanesque », dans une section de son essai intitulée « Les Artisans phalliques », Lantéri, *op. cit.*, écrit qu'« ils se résument puissamment à cette procession phallique qui vante l'amour et la fécondité ».

[44] *Macbeth*, III.1.124 : « MACBETH : *[...] Masking the business from the common eye* ». Le nom *business*, qui renvoie ici au régicide, peut signifier en argot « copulation ».

[45] Voir Exode 20. 18 (*vekhol-ha'am roïm et-haqolot*) : « et tout le peuple ils voient les voix / et les éclairs… » (traduction d'Henri Meschonnic) ; « Tout le peuple voit les voix » (traduction de Chouraqui) ; « Or tout le peuple voyait les voix » (traduction d'Edmond Flegg) ; « *And all the people saw the thunderings* » (King James Version). Cité par Henri Meschonnic, « Le sens du langage, non le sens des mots », *Cahiers Charles V* 44 (2008), p. 219-220.

> *That will ask some tears in the true performing of it. If I do it, let the audience look to their eyes: [...]*
> (*Ibid*., I.2.20-21)

Le nom verbal *performing* (« exécution », « jeu ») peut d'autant plus facilement renvoyer à l'acte sexuel qu'il est qualifié de *true* et repris par *do it*. D'emblée, Bottom avait donc annoncé la couleur :

> BOTTOM : Nous serons au rendez-vous, et là nous pourrons répéter avec beaucoup d'obscénité […]
> *We will meet, and there we may rehearse most obscenely [...]* (*Ibid*., I.2.95)

Peut-être voulait-il dire « obstinément » (*obstinately*) ou « correctement » (*seemly*)[46] mais, comme le note le chercheur états-unien William Carroll, « nous n'avons aucune raison de mettre en doute sa parole »[47]. Au passage, *obscenely* fait opportunément retentir dans le verbe *rehearse*, « répéter un spectacle », à la fois *rear* et *arse*, soit deux fois l'« arrière-train »[48]. Les Artisans ont bel et bien préparé un accouplement en guise de représentation dramatique. Et, devant la Cour, ils se montreront tellement bons dissimulateurs que l'obscénité foncière de leur spectacle lui échappera totalement. C'est que leur discours, emblème du verbe shakespearien, sait à la fois exhiber et cacher sa nature malséante. Sous la plume de Shakespeare, si *prick* il y a, c'est dissimulé dans *prick-song*, *arse* dans *open-arse*, *cods* dans le latin *quods*, *cunt* dans *continual*, le « con » dans *conscience*, le « vit » dans *wit* ou *life*, et ainsi de suite[49]. Et l'obscénité verbale n'étant pas cantonnée à un vocabulaire dédié, elle se répand partout : tout le discours est potentiellement scabreux. *Pyrame et Thisbé* est un condensé de la poétique shakespearienne. Ce prétendu ratage livre un Art poétique. Il y a là une expérience dramatique dont l'impact s'étend, par cercles concentriques, à toute la comédie qu'est *Le Songe*, et à l'œuvre entier.

Conclusion

Dans sa pièce dans la pièce, l'auteur du *Songe* aurait-il mis tant de lui qu'il y aurait glissé – deux fois – sa signature ?

---

[46] Pour *obstinately*, voir Gisèle Venet, *Le Songe d'une nuit d'été*, Paris, Gallimard, « Folio Théâtre », 2003, p. 345, note 3 ; pour *seemly*, voir Wolfgang Clemen, *A Midsummer Night's Dream*, New York, The New American Library, « Signet Classic », 1963, p. 54.

[47] Dans « The Virgin Not: Language and Sexuality in Shakespeare", *Shakespeare Survey* 96 (1993), p. 108 : « *When Bottom assures his fellows that they will meet in the woods, "*and there we may rehearse most obscenely*", we have little reason to doubt him.* »

[48] Voir l'entrée « *con* », dans Rubinstein, *op. cit.*, p. 54.

[49] *Prick* (« bite ») / *prick-song* (« déchant ») ; *arse* (« cul ») / *open-arse* (« nèfle ») ; *cods* (« couilles ») / latin *quods* (« lesquels ») ; *cunt* (le « con ») / *continual* (« continuel ») / *conscience* (la « conscience ») ; *wit* (« de l'esprit ») / *life* (la « vie ») / *cf.* « vit » en français.

PROLOGUE [QUINCE] : *If we offend, it is with our good will.*
That you should think, we come not to offend,
But with good will. To show our simple skill;
That is the true beginning of our end.

Si vous nous déplaisons, c'est intentionnellement.
Afin que vous pensiez, que nous ne venons pas pour vous déplaire,
Mais intentionnellement. Montrer notre simple savoir-faire,
Tel est de notre fin le vrai commencement.
(*Ibid*., V.1.108-111)

Shakespeare paraît jouer ici avec son prénom *: W / will*. Auquel cas il y aurait double dissimulation, car l'identité du dramaturge coïnciderait avec une secrète obscénité, *will* désignant en argot les organes sexuels.

Un jeu autour de *will* figure aussi dans *Tout est bien qui finit bien*, où le contexte de bouffonnerie invite également à entendre une gravelure :

CLOWN : I do beg your good will in this case.
COUNTESS : In what case?
CLOWN : In Isbel's case and mine own.

LE BOUFFON : Oui, je mendie votre permission pour la chose.
LA COMTESSE : Quelle chose ?
LE BOUFFON : La chose d'Isabelle avec la mienne.
(*Tout est bien qui finit bien*, I.3.19-21)

La répétition du mot *case*, qui permet de passer du sens courant (« cas ») aux sens technique (« braguette ») et argotique (« vagin »), donne rétroactivement au nom *will* le sens de « verge » – en l'occurrence, celle du garçon qui, du temps de Shakespeare, jouait la Comtesse.

Dans plusieurs de ces pièces[50], et pas seulement dans trois de ses *Sonnets*[51], William Shakespeare, expert en dissimulation, aurait ainsi choisi d'associer secrètement son prénom à des sous-entendus franchement obscènes.

Jean-Pierre RICHARD
Université Paris VII

[50] Voir ci-dessus la note 36, sur l'expression « *good will* » dans *Antoine et Cléopâtre*.
[51] Sonnets 135, 136 et 143. Voir les « Notes » d'Anne-Marie Miller-Blaise sur ces trois poèmes, dans William Shakespeare, *op. cit.*, t. VIII, 2021, p. 942-945.

BIBLIOGRAPHIE

* BACON, Francis, "Of Simulation and Dissimulation" (1625), dans *The Oxford Francis Bacon* (éd. Michael Kiernan), vol. 15 : *The Essayes or Counsels, Civill and Morall*, Oxford, The Clarendon Press, 1985.
* BRANCHER, Dominique, « "*When the tongue slips it tells the truth*": Tricks and Truths of the Renaissance Lapsus », *Renaissance Studies* 30 (1) (2016), p. 39-56.
* BUCCHI, Gabriele, « Au-delà du tombeau : Pyrame et Thisbé dans deux réécritures de la Renaissance italienne », *Italique* XIII (2010), p. 53-80.
https://doi.org/10.4000: italique.282
* CARROLL, William, C. "The Virgin Not: Language and Sexuality in Shakespeare", *Shakespeare Survey* 96 (1993), p. 107-120.
* CLAYTON, Thomas, "'*Fie! What a Question's That If Thou Were Near a Lewd Interpreter':* The Wall Scene in *A Midsummer Night's Dream*", *Shakespeare Studies* VII (1974), p. 101-113.
* COTTEGNIES Line, « Introduction », *Théâtre élisabéthain*, t. II, *op. cit*., p. xi-xlii.
* DELORD Frédéric, *Érubescences & Turgescences dans l'imaginaire shakespearien et la culture de la Renaissance*. Thèse soutenue le 17 novembre 2008, Université Montpellier III.
* FRANZ, David O., « *Leud Priapians* and Renaissance Pornography », *Studies in English Literature 1500-1900* 12 (1) (1972), p. 157-172.
* KYD, Thomas, *La Tragédie espagnole* (texte traduit, présenté et annoté par Jean-Marie Maguin), dans *Théâtre élisabéthain*, t. I, *op. cit.*, p. 111-233.
* LANTÉRI, Jean-Marc, « Cosmos et kômos », dans *Le Songe d'une nuit d'été*, Strasbourg, Circé, à paraître 2022.
* MILLER-BLAISE, Anne-Marie, « Notes [sur les Sonnets], dans *William Shakespeare*, *op. cit*., t. VIII, 2021, p. 882-949.
* RUBINSTEIN, Frankie R., *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and their Significance* (1984), Londres, Macmillan, 1989.
* SHAKESPEARE, William, *Œuvres complètes* (édition bilingue, sous la dir. de Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet), 8 vol., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002-2021.
* *Théâtre élisabéthain*, 2 vol. (éds. Line Cottegnies, François Laroque et Jean-Marie Maguin), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.
* VENET Gisèle, « Notice » et « Notes » [sur *Le Songe d'une nuit d'été*], dans William Shakespeare, *op. cit*., t. V, 2013, p. 1353-1396.

DE L'AVANT-SCÈNE À L'ARRIÈRE-SCÈNE SIMULATION ET DISSIMULATION DANS *HAMLET*

Avant d'entreprendre l'examen des interrelations entre simulation et dissimulation dans *Hamlet* – et parce qu'elle relève, dans une certaine mesure, de la thématique que nous allons aborder –, nous devons clairement répondre à une question, anecdotique, certes, que se posent peut-être encore certains : qui *se dissimule* derrière le nom de Shakespeare ? Nous n'entrerons pas ici dans la controverse stérile[1] qui, régulièrement, alimente les chroniques de tel ou tel organe de presse, voire fournit de belles pages à telles revues « spécialisées » (ou pas…), dévoilant – ou renouvelant certaines supputations le décrétant – que Shakespeare n'est pas Shakespeare, du moins qu'il n'est pas (« s'il a jamais existé… », ajouteront certains car on n'est jamais trop prudent !) l'auteur des pièces qui lui sont attribuées : dans cette perspective, le dénommé Shakespeare ne serait donc qu'un fieffé *simulateur*. Les auteurs présumés dissimulés derrière celui qui ne serait donc qu'un prête-nom, on le sait, ne manquent pas[1] – au point que Woody Allen, parfait pince-sans-rire, a pu se demander avec malice – et selon une logique spécieuse – : « Si Marlowe est l'auteur des pièces de Shakespeare, qui donc est l'auteur des pièces de Marlowe ? ». Pour notre part, nous ne dissimulerons pas le parti pris qui est le nôtre : c'est le Barde de Stratford qui a écrit l'œuvre de Shakespeare.

Plus sérieusement, nous nous proposons de répertorier et d'analyser les occurrences les plus pertinentes dans *Hamlet* où sont mis en œuvre, sur l'arrière-scène comme sur l'avant-scène, les moments dramatiques qui scandent, dans un jeu d'alternance entre simulation et dissimulation, le déroulement de la pièce.

Quand le Spectre quitte l'arrière-scène ou la présence *ob-scène* du Revenant.

Le personnage le plus secret, le plus mystérieux, celui qui n'apparaît que la nuit, invisible aux yeux de la plupart des autres personnages, et qui disparaît sans crier gare, celui qui a l'art de la dissimulation par excellence parce qu'il appartient au monde de l'arrière-scène de par son statut même, c'est évidemment le Spectre, le fantôme du vieux roi Hamlet assassiné.

Lorsqu'il fait son apparition pour la première fois, à l'acte I, scène 1, s'il ne se dissimule pas aux yeux des soldats en faction[2] (ni, un peu plus tard, à ceux

[1] Selon la théorie « antistratfordienne » – que défendent, avec parfois un acharnement que seul l'aveuglement partisan serait susceptible d'expliquer, les contestataires qui s'opposent à l'orthodoxie stratfordienne –, il faut faire tomber le masque de l'icône trop longtemps admirée à tort (selon eux) et n'avoir de cesse de « découvrir » le véritable auteur des pièces de Shakespeare : de Francis Bacon à William Stanley, comte de Derby, ou de Edward de Vere, comte d'Oxford, à John Florio, « pas moins de soixante-dix attributaires [en effet] ont été répertoriés » (Henri Suhamy, *Dictionnaire Shakespeare*, Paris, Ellipses, 2005, p. 29).

[2] *Hamlet*, I.1.23-25 : « MAR. Horatio prétend que c'est pure imagination ; / La terrible vision que par deux fois nous avons vue, / Il ne veut pas y croire. ».

d'Horatio[3]), il ne consent pas pour autant à s'exprimer et quand Horatio, l'ami fidèle d'Hamlet, sceptique jusqu'alors, le somme de lui répondre, il lui oppose un silence absolu, se dérobe, s'éloigne et disparaît[4]. Il ne consentira à parler qu'à son fils, le jeune Hamlet, et à lui seul[5], et ce sera alors pour lui faire les révélations[6] qui vont mettre en branle toute l'action et lui confier la terrible mission de vengeance[7] qui pèsera tant sur ses épaules (Atlas). Quand le Spectre sortira à nouveau des profondeurs de cette arrière-scène où il est censé avoir trouvé le refuge de l'éternité, ce sera pour rappeler Hamlet à l'ordre de mission que ce dernier, temporisant et procrastinant, semble répugner à accomplir.

Il s'adresse alors seulement à Hamlet, invisible aux yeux de Gertrude laquelle, croyant son fils soudain devenu fou, est incapable de s'apercevoir de la présence du Spectre – la dissimulation jouant ici à plein son rôle :

(*Entre le Spectre*)
HAM. Protégez-moi ! couvrez-moi de vos ailes, ô célestes gardiens !
Que veut votre gracieuse personne ?
LA REINE. Hélas, il est fou !
HAM. Oui, vous venez gourmander votre fils musard,
Qui, enlisé dans le temps et dans la souffrance, néglige
L'urgente mission de votre ordre terrible.
Ah, parlez !
SPECTRE. N'oublie pas ; le seul objet de ma visite
Est d'aiguiser ta volonté presque émoussée[8].

Appartenant au monde de l'arrière-scène et de la dissimulation, par vocation naturelle plus que par nécessité dramatique, le Spectre n'est aucunement tenu

---

Édition de référence : *Shakespeare – Hamlet*, traduction de Maurice Castelain, Paris, Aubier, Éditions Montaigne, 1947. Nous modifions parfois légèrement cette traduction.

[3] *Ibid*., I.1.43-44 : « BER. Est-ce qu'in e dirait pas le roi ? Regarde, / Horatio. HOR. Lui-même. Je suis acablé de peur et d'étonnement. »

[4] *Ibid*., I.1.51-52 : « HOR. Arrête ! Parle, parle ! Je te l'ordonne, parle ! (*Le Spectre sort.*) / MAR. Il est parti sans vouloir répondre. »

[5] *Ibid*., I.4.58-60 : « (*Le Spectre fait signe à Hamlet.*) HOR. Il vous fait signe de le suivre, / Comme s'il voulait vous communiquer quelque chose, / À vous seul. »

[6] *Ibid*., I.5.38-90 : « Mais tu sauras, noble jeune homme, / Que le serpent dont la morsure a tué ton père / Porte sa couronne aujourd'hui. […] »

[7] *Ibid*., I.5.189-190 : « Ce siècle est désarticulé. Ah, maudite mission / D'avoir à le remettre droit ! »

[8] *Ibid*., III.4.103-111 : (*Enter Ghost*) HAM. Save me, and hover o'er me with your wings, / You heavenly guards ! What would your gracious figure? / QUEEN. Alas, he's mad ! / HAM. Do you not come your tardy son 'to chide? / That, lapsed in time and passion, lets go by / The important acting of your dread command? / GHOST. Do not forget: this visitation / Is but to whet thy almost blunted purpose.

de porter, dans l'avant-scène, les habits de la simulation – tout au contraire, il est celui qui sera à l'origine de la *révélation* capitale faite à Hamlet.

Le roi Claudius ou l'art machiavélique de la dissimulation.

À l'opposé du Spectre – dont la présence en scène ne peut être considérée, *stricto sensu*, que comme *ob-scène*, c'est-à-dire comme *révélatrice* de ce qui devrait demeurer caché, *dissimulé*, mais qui ne peut qu'exploser de par sa visibilité même –, il y a Claudius, l'usurpateur, le *villain* (ou scélérat[9]), qui a tout intérêt à préserver le secret de son crime (révélé à Hamlet par le Spectre à l'acte I), à *dissimuler* son forfait et à *simuler*, sous des apparences trompeuses, ses noirs desseins. Hamlet n'aura de cesse, tout au long de la pièce, que de tenter de l'amener à se découvrir, à *tomber le masque*.

Pour préserver l'avantage qu'il croit avoir sur Hamlet – qu'il ne soupçonne pas, au début, d'avoir eu vent de son passé criminel –, Claudius lui fait bonne figure, accueillant le jeune Prince, très tôt dans la pièce, de la manière la plus bienveillante possible au grand dam d'Hamlet, qui lance *mezzo voce* ou sur un ton sarcastique des répliques cinglantes qui traduisent bien son état d'esprit :

> LE ROI. Maintenant, mon cousin Hamlet, mon bon fils,…
> HAM. (*À part*). « Cousin » est faible et « bon » trop fort
> LE ROI. D'où vient que ces nuages pèsent encore sur vous ?
> HAM. Non pas, Monseigneur, je ne suis que trop au soleil[10].

De plus en plus méfiant en raison du comportement ouvertement hostile d'Hamlet à son égard, Claudius est amené à surveiller de près son redoutable opposant. Et c'est ainsi par exemple que, lors de la « scène du couvent » à l'acte III, scène1 (56-169), précédée du célèbre monologue « Être ou ne pas être… » (56-90), nous savons que Claudius, encouragé par Polonius, se tient aux aguets, prêt à écouter ce qui va se dire et ainsi à surprendre les propos et les desseins de son « puissant adversaire[11] ». Il avertit la reine Gertrude (et le spectateur du même coup) de l'espionnage auquel il va se livrer, soigneusement dissimulé tout au long de la scène :

> LE ROI. Laissez-nous aussi, mon aimable Gertrude,
> Car nous avons pris nos mesures pour qu'Hamlet vienne ici,

[9] *Ibid*., I.5.108 : « HAM. Que l'on puisse sourire, sourire encore et être un scélérat ! »
[10] *Ibid*., I.2.63-64 : KING. But now, my cousin Hamlet, and my son,… / HAM. (*Aside*) A little more than kin and less than kind. / KING. How is it that the clouds still hang ou you? / HAM. Not so, my lord; I am too much i'the sun.
[11] *Ibid*., V.2.61-62 : HAM. […] Between the pass and fell incensed points / Of mighty opposites.

Et qu'il y rencontre comme par hasard Ophélie.
Son père et moi, espions justifiés,
Nous allons nous cacher, voyant sans être vus,
Pour juger sans encombre de leur entretien,
Et pour avoir de lui, d'après son attitude,
Si c'est ou non chagrin d'amour
Qui le fait souffrir de la sorte[12].

Mais, finalement convaincu du danger imminent que représente pour lui l'existence même d'Hamlet (en apprenant, à l'acte IV, que ce dernier vient de tuer Polonius), il décide de l'envoyer en Angleterre, prétendant agir pour son bien mais avec la volonté inflexible de se débarrasser de lui en le faisant mettre à mort si tôt débarqué. Ce projet, naturellement, ne trompe pas Hamlet, qui voit clairement le sort qui lui est ainsi réservé et ne se méprend pas sur les intentions de Claudius : « Je vois un Chérubin qui les voit[13] ». Claudius, en effet, en dépit de ses tentatives pour apparaître aux yeux d'Hamlet comme son « tendre père[14] », n'est pas parvenu à dissimuler ses noirs desseins – encore moins à rendre crédible l'affection qu'il tente de simuler hypocritement.

Jusqu'au bout, il tentera de simuler bienveillance et sympathie à l'égard d'Hamlet mais il aura beau simuler encouragements et parti pris en faveur de ce dernier, sa motivation profonde demeure l'élimination du prince par n'importe quel moyen : il l'invite ainsi à échanger une passe d'armes avec Laërte et fait mine de parier sur son succès mais il a pris soin, dans un premier temps, de lui proposer un fleuret qui n'aura pas été empoisonné (comme le sera, en revanche, celui de Laërte) et, dans un second temps, si cette manigance échoue, tâchera de lui faire boire une coupe empoisonnée. Il a d'ailleurs tout prévu dès la fin de l'acte IV :

LE ROI (*s'adressant à Laërte*).
Quand vous vous serez bien échauffé dans l'action –
Et pour cela poussez vos bottes rudement –
Et qu'il demandera à boire, je lui aurai fait préparer
Une coupe *ad hoc*, et dès la première gorgée,
S'il échappe d'aventure à votre pointe empoisonnée,
Notre objet est atteint[15].

---

[12] *Ibid*., III.1.28-37 : KING. Sweet Gertrude, leave us too ; / For we have closely sent for Hamlet hither. / That he, as 'twere by accident, may here / Affront Ophelia: / Her father and myself, lawful espials, / Will so bestow ourselves that, seein g unseen, / We may of their encounter frankly judge, / And gather by him, as he is behaved, / If 'tbe the affliction of his love or no / That thus he suffers for.

[13] *Ibid*., IV.3.50 : HAM. I see a cherub that sees them.

[14] *Ibid*., IV.3.52 : KING. Thy loving father, Hamlet.

[15] *Ibid*., IV.7.158-163 : KING. When in your motion you are hot and dry – / As make your bouts more violent to that end – / And that he calls for drink, I'll have prepared him / A

Notons par ailleurs que, contrairement au Spectre (qui ne livre son secret qu'à son fils), Claudius connaît un vrai moment d'*anagnorisis*, un moment d'autorévélation en quelque sorte, laquelle se produit, comme de juste, à *l'avant-scène* (parce qu'il s'agit d'un moment *ob-scène* – c'est-à-dire qui aurait dû en principe demeurer secret, à l'*arrière-scène*) : il s'agit de la « scène de prière » (*altar scene*) à l'acte III, au cours de laquelle Claudius, pour la première fois, semble touché par le remords et reconnaît son crime :

> Ah, mon crime est puant ; son odeur monte jusqu'au Ciel ;
> Il porte la malédiction première, originelle,
> L'assassinat d'un frère[16].

Mais, si Claudius apparaît comme le simulateur machiavélique que nous venons d'évoquer, il n'en est pas de même pour Polonius, Rosencrantz et Guildenstern, et, pour finir, Laërte, qui, tous, peuvent être considérés comme les marionnettes de Claudius, les « idiots utiles » de la pièce.

Polonius, Rosencrantz et Guildenstern, Laërte : les « idiots utiles » de la pièce.

C'est donc bien Claudius, le scélérat au sourire trompeur, qui tire les ficelles de ses marionnettes, courtisans totalement soumis aux volontés du monarque. Il les berne, en effet, les manipule, avec pour seul souci sa propre sécurité et sa sauvegarde.

Polonius, espion assermenté et complotiste

Polonius, conseiller du roi, espion assermenté et complotiste de premier ordre, sera, de manière indirecte, la première victime d'une « diplomatie » ténébreuse : il est celui, en effet, qui, par fidélité au couple royal (mais aussi sans doute par intérêt personnel), dès le début, propose au couple royal, ayant recours une première fois à la dissimulation, de tendre un piège à Hamlet – pour son plus grand bien – afin de le sonder et d'être ainsi à même de mieux le comprendre et de le soigner :

> POL. En pareille occurrence, je lâcherai sur lui ma fille ;
> Soyons alors, vous et moi, derrière une tenture ;
> Observez bien leur entretien[17] […].

---

chalice for the nonce; whereon but sipping, / If he by chance escape your venom'd stuck, / Our purpose may hold there.

[16] *Ibid.*, III.3.36-38 : KING. O, my offence is rank, it smells to heaven; / It hath the primal eldest curse upon't, / A brother's murder.

Il est d'ailleurs dans sa nature, aussi bien que dans sa fonction, d'espionner tout un chacun – comme l'illustre bien, très tôt dans la pièce, sa volonté de faire espionner par Reynaldo son fils Laërte, lors de son séjour pour études à Paris : « Et vous ferez fort sagement, mon bon Reynaldo, / Avant de l'aller voir, d'enquêter sur sa conduite[18]. »

Plein de ressources, il conçoit ainsi un stratagème qui doit lui permettre, croit-il, de mieux encore espionner Hamlet lors d'une entrevue de ce dernier avec sa mère, la reine Gertrude. Il annonce ainsi au roi, fier de sa trouvaille : « Je vais me poster derrière la tenture / Pour écouter ce qui se passera[19]. » Il se dissimule donc à nouveau derrière une tenture dans la chambre de la reine, prêt à surprendre une conversation qu'il espère riche en enseignements. Mal lui en prend : il est surpris par Hamlet qui feint peut-être alors de croire à la présence d'un rat derrière la tenture et, d'un coup d'épée, la transperce et tue le malheureux espion trop sûr de sa propre malice.

Mais, afin de mener à bien ses manigances, Polonius tente parfois de s'exercer à l'art de la simulation – quoi que, la plupart du temps, de manière maladroite. C'est ainsi par exemple que, pensant s'attirer les bonnes grâces d'Hamlet, il tente de lui complaire en approuvant les changements d'humeur et de points de vue de ce dernier dans la scène où Hamlet compare successivement le même nuage à un chameau, une belette et une baleine[20]. Toujours enclin à se prêter à des entreprises qu'il considère comme ingénieuses, quoi que parfois des plus hasardeuses, il apparaît finalement comme un homme aux jugements douteux, aux vues confuses et aux raisonnements incertains, bientôt dépassé par des événements dont il perd très vite la maîtrise.

En fait, Polonius, fidèle sujet du roi en place, n'occupe l'avant-scène que de manière oblique, c'est-à-dire qu'il n'est que l'instrument au service de son maître : il demeure plutôt l'homme de l'ombre et des manigances, l'homme des coulisses et de la dissimulation et, finalement, de l'*arrière-scène*.

Rosencrantz et Guildenstern, « médiocres fils de la terre » : les pantins du roi[21]

Anciens condisciples d'Hamlet, ils sont recrutés par le roi qui va les charger d'espionner le prince – dans son propre intérêt, allègue-t-il, ce qui ne saurait que donner bonne conscience aux deux comparses ainsi manipulés à bon compte.

---

[17] *Ibid*., II.2.162-164 : POL. At such a time I'll loose my daughter to him: / Be you and I behind an arras then; / Mark the encounter.

[18] *Ibid*., II.1.3-4 : POL. You shall do marvelous wisely, good Reynaldo, / Before you visit him, to make inquire.

[19] *Ibid*., III.3.28-29 : POL. Behind the arras I'll convey myself / To hear the process.

[20] *Ibid*., III.2.392-399.

[21] Voir Maurice Abiteboul, « Hamlet, Rosencrantz et Guildenstern ou la fin d'une amitié : un minidrame dans *La Tragédie d'Hamlet* », in *Théâtre et Spiritualité au temps de Shakespeare*, Avignon, PU, Éditions de l'ARIAS, p. 470-484.

Ils sont, dans un premier temps, chargés seulement d'espionner Hamlet et de tenter de le sonder :

> LE ROI. Ainsi vous ne pouvez par aucun manège détourné
> Tirer de lui pourquoi il affecte cette bizarrerie,
> Qui fait crisser, grincer toute sa vie paisible
> D'une démence agitée, dangereuse[22] ?

Incités par Claudius à recueillir le plus d'informations possible sur l'éventuelle ambition d'Hamlet, ils vont tenter, maladroitement parce qu'ils sont « transparents », d'obtenir de lui les informations attendues. Ils tentent donc de sonder Hamlet : « ROS. Alors ? c'est l'effet de votre ambition[23] […] ». Le mot, à la fois mot-clé et mot-tabou, a été prononcé : ambition. Désormais Hamlet comprend que Rosencrantz et Guildenstern sont venus pour lui faire avouer le fond de sa pensée et de ses aspirations : il voit clairement dans leur jeu de manipulateurs amateurs, incapables qu'ils sont de dissimuler parfaitement le rôle que leur fait jouer Claudius et la mission dont on les a chargés. Quand Hamlet les interroge brusquement sur la raison de leur présence inattendue à Elseneur, ils se trouvent pris au dépourvu, mal à l'aise, et bafouillent des réponses embarrassées (II.2.279, 285, 291) :

> HAM. Mais dites-moi, sur le grand chemin de l'amitié, que venez-vous faire à Elseneur ?
> ROS. Nous venons vous voir, Monseigneur, et nous n'avons point d'autre objet.
> […] Que vous dirons-nous, Monseigneur ?
> […] À quelle fin, Monseigneur[24] ?

avant, finalement, de rendre les armes : « GUIL. Monseigneur, on nous a fait venir[25]. » Mais s'ils sont en effet venus à la demande du roi, c'est, avant toute chose, parce qu'ils sont des sujets loyaux du monarque en place (plus exactement de la monarchie). Si bien que l'ordre qu'ils ont reçu d'éloigner le prince Hamlet et de le conduire sans délai en Angleterre est tout de suite perçu par eux comme un acte « ardemment désirable[26] », qui s'impose avec une nécessité impérieuse, pour le bien de l'État et pour le salut du royaume, comme un devoir sacré et vital :

---

[22] *Hamlet, op. cit.*, III.1.1-4 : KING. And can you, by no drift of circumstance, / Get from him why he puts on this confusion, / Grating so harshly all his days of quiet / With turbulent and dangerous lunacy?
[23] *Ibid.*, II.2.258 : ROS. Why, then your ambition makes it one.
[24] *Ibid.*, II.2.279, 285, 291 : HAM. But, in the beaten way of friendship, what make you at Elsinore? / ROS. To visit you, my lord; no other occasion. / […] What should we say, my lord? / […] To what end, my lord?
[25] *Ibid.*, II.2.303: GUIL. My lord, we were sent for.
[26] *Ibid.*, III.1.63-64: HAM. ['tis a consummation] / Devoutly to be wish'd.

GUIL. C'est une peur sainte et pieuse
Que de veiller à la sécurité de ces corps innombrables
Qui tirent de Votre Majesté la nourriture et la vie[27].

Cette scène, qui nous montre le prix qu'attachent Rosencrantz et Guildenstern au loyalisme et à la sauvegarde de l'intérêt public, ne peut que souligner l'art consommé avec lequel Claudius sait tirer parti des événements pour manipuler ses deux fidèles sujets.

Ils seront donc, dans un second temps, plus activement encore utilisés quand ils auront pour mission de conduire Hamlet en Angleterre. Ils ne sont, en fait, que les pantins du roi, manipulés et incapables de comprendre qu'une partie dangereuse se joue entre le roi et Hamlet et qu'ils n'en sont que les pions. Médiocres simulateurs, ils auront été, pris entre les « deux puissants adversaires » que sont Claudius et Hamlet, les victimes de leur aveuglement et de leur présomptueuse assurance.

Ils n'étaient, comme le reconnaît Rosencrantz, que « les médiocres fils de la terre[28] » et n'auraient jamais dû s'immiscer dans un jeu de dupes qu'ils ne pourraient à aucun moment maîtriser. Ils étaient faits pour des jeux d'arrière-scène : s'aventurer sur l'avant-scène n'aura eu pour effet que de causer leur perte. La simulation les aura perdus : la dissimulation aurait peut-être pu les sauver.

Laërte, le simulateur malgré lui

Laërte est un homme de passion, prêt à s'emporter et peu enclin à la dissimulation. Quand il apprend l'assassinat de son père, Polonius, par Hamlet – puis la folie dans laquelle sombre sa sœur Ophélie –, son sang ne fait qu'un tour : il revient de France en toute hâte, prêt à se venger. Il arrive, « suivi de Danois » (comme le précise une didascalie[29]) prêts à l'assister, explose et, portant réclamation auprès du roi, exige que justice lui soit rendue :

LAER. Où est ce roi ? […]
Ah, misérable roi, rends-moi mon père !
LA REINE. Du calme, mon bon Laërte.
LAER. La goutte de sang qui resterait calme me proclame un bâtard,
Crie « cocu » à mon père, imprime « catin »,
Là sur le chaste front impollu
De ma sainte mère.
LE ROI. Quelle raison, Laërte, fait prendre

[27] *Ibid.*, III.3.8-10 : GUIL. Most holy and religious feat it is / To keep those many many bodies safe / That live and feed upon your majesty.
[28] *Ibid.*, II.2.231: ROS. […] the indifferent children of the earth.
[29] *Ibid.*, IV.5.112 : (*Entre Laërte armé, suivi de Danois*).

À ta rébellion ces airs de géante[30] ?

Il faudra toute l'habileté et la force de persuasion de Claudius pour parvenir à lui faire entendre la réalité des choses : c'est au cours d'une des scènes suivantes, en effet, qu'il lui confirme que l'auteur des malheurs qui le frappent n'échappera pas au châtiment et qu'il lui fait part de la résolution qu'il a prise de prendre bientôt des mesures drastiques à l'encontre d'Hamlet[31]. C'est alors seulement que Laërte se résout à entrer dans le complot ourdi par Claudius et qu'il acceptera de participer au traquenard tendu à Hamlet : sous couvert d'une passe d'armes censée être purement amicale, Laërte utilisera un fleuret empoisonné, entrant ainsi dans le jeu du roi sans bien se rendre compte sans doute à quel point il est manipulé, cette fourberie l'enfonçant un peu plus dans une entreprise de simulation et de dissimulation qui n'est certes pas dans sa nature. Peu doué pour les jeux d'arrière-scène, Laërte n'en finit pas de se fourvoyer sur l'avant-scène…

Polonius, Rosencrantz et Guildenstern, ainsi que Laërte, apparaissent donc comme les « idiots utiles » de la pièce, à aucun moment maîtres de leur destinée – car ils sont, du fait des savantes manipulations dont ils sont l'objet de la part du redoutable expert ès stratégie qu'est le roi Claudius, les simples instruments du complot contre Hamlet. Ils auraient pu se contenter de rôles subalternes dans l'*arrière-scène*, simples artisans anonymes au service de leur maître, mais leur mise en scène, leur mise en avant, précisément sur l'*avant-scène* où, de manière *ob-scène*, ils révèlent au grand jour ce qui aurait dû demeurer *dissimulé* : leur acharnement contre Hamlet, leur vaudra de disparaître, pris à leur propre piège.

La reine Gertrude et la douce Ophélie, dissimulatrices malgré elles[32]

C'est à leur corps défendant que Gertrude et Ophélie se résignent à jouer auprès d'Hamlet un rôle qui leur répugne : complices malgré elles de la raison d'État qui les contraint à une dissimulation forcée et qui les conduit à simuler des comportements qu'elles-mêmes réprouvent.

Gertrude ou la nostalgie de l'arrière-scène

Par nature, Gertrude serait plutôt portée vers un *statu quo* qui préserverait une paix intrafamiliale gravement compromise par les récents événements que

[30] *Ibid.*, IV.5.111-121 : LAER. Where is this king? […] / O thou vile king, / Give me my father. / QUEEN. Calmly good Laertes. / LAER. That drop of blood that's calm proclaims me bastard, / Cries cuckold to my father, brands the harlot / Even here, between the chaste unsmirched brown / Of my true mother.
[31] *Ibid.*, IV.7.1-35.
[32] Voir Maurice Abiteboul, *Dames de cœur et femmes de tête : la femme dans le théâtre de Shakespeare*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 13-15 et 148-159.

constituent la mort soudaine de l'ancien monarque, le vieux roi Hamlet, et les noces si promptement célébrées après les funérailles, entre elle et Claudius, frère du défunt roi et actuel monarque**.** Elle plaide en faveur d'un apaisement et d'un retour à la sérénité qui auraient pour mérite d'effacer toute rancœur et toute marque de chagrin chez le jeune prince Hamlet :

> LA REINE. Mon cher Hamlet, dépouille cette sombre couleur
> Et regarde Danemark avec l'œil d'un ami.
> Cesse d'aller les paupières en berne,
> Cherchant ton noble père dans la poussière[33].

C'est donc de bonne foi qu'elle supplie Rosencrantz et Guildenstern de tenter de s'enquérir auprès d'Hamlet des raisons profondes de son comportement insolite, sombre et hostile :

> LA REINE. Merci, Guildenstern et noble Rosencrantz,
> Et je vous supplie d'aller incontinent
> Voir mon fils, hélas, si tristement changé[34].

La reine Gertrude cherche – ou feint de chercher ? – des raisons *extérieures* aux dérèglements que subit Hamlet, sans s'interroger un seul instant sur le rôle qu'a pu jouer sa propre inconduite : du vivant du vieux roi Hamlet, elle vivait déjà une liaison incestueuse avec Claudius, alors son beau-frère, comme le révèle le Spectre à Hamlet :

> SPECTRE. Oui, cette bête incestueuse [Claudius], cette bête adultère,
> […] Sut gagner à sa lubricité honteuse
> La volonté de ma reine aux vertueux dehors[35].

Ce sont ces « vertueux dehors » qui nous apprennent la dissimulation, probablement consciente, à laquelle Gertrude s'était livrée et c'est précisément ce que lui reproche Hamlet dans la scène où il tente de l'amener à une improbable *anagnorisis* :

> HAM. Allons, allons, asseyez-vous. Vous ne bougerez pas,
> Vous ne sortirez pas, que je ne vous aie montré un miroir

---

[33] *Op. cit.*, I.2.68-71 : QUEEN. Good Hamlet, cast thy nighted colour off, / And let thine eye look like a friend on Denmark. / Do not for ever with thy veiled lids / Seek for thy noble father in the dust.

[34] *Ibid.*, II.2.35-37 : QUEEN. Thanks, Guildenstern and gentle Rosencrantz, / And I beseech you instantly to visit / My too much changed son.

[35] *Ibid.*, I.5.41-45 : GHOST. Ay, that incestuous, that adulterate beast / […] won to his shameful lust / The will of my most seeming-virtuous queen.

Où vous verrez le tréfonds de votre âme[36].

Jusqu'à la fin de la scène, en effet, elle est et demeure aveugle – volontairement ? – aux raisons profondes qui perturbent l'équilibre mental de son fils et, de manière corollaire, à sa propre trahison, laquelle a été cause du drame qui se joue à Elseneur. Elle semble offusquée lorsque Hamlet s'ingénie à la pousser dans ses retranchements :

LA REINE. Qu'ai-je fait pour que tu oses déchaîner ta langue
Contre moi dans un fracas aussi brutal[37] ?

En fait, elle ne simule pas vraiment l'innocence ni ne cherche sciemment à dissimuler son insigne faiblesse, sa trahison vis-à-vis de l'époux assassiné : elle est sans doute à demi consciente de sa faute mais demeure tout simplement inconsciente de ses conséquences et de l'extrême gravité de son inconduite – du moins jusqu'au moment où, peut-être enfin convaincue par les remontrances de son fils, elle murmure : « Hamlet, tu m'as fendu le cœur en deux[38]. »

Encore une fois, l'on a affaire avec la reine Gertrude à un personnage qui, en quête d'authenticité – ou d'adéquation par rapport à une situation qui la met en porte-à-faux –, s'est échappé, nostalgique de l'arrière-scène, mais éprouve du mal à jouer pleinement son rôle sur l'avant-scène.

Ophélie ou la simulation impossible

Ophélie, dès sa première apparition en scène, se voit contrainte de réprimer ses sentiments vis-à-vis d'Hamlet, incitée par son frère Laërte à une extrême prudence affective, à une « mise en retrait » destinée à la protéger :

LAER. Demeurez en-deçà de votre tendresse
Hors de la périlleuse atteinte du désir[39].

Elle est, peu de temps après, mise en demeure par son père de dissimuler ses sentiments, quoi qu'il puisse lui en coûter, car, soupçonne-t-il, les intentions d'Hamlet pourraient ne pas être honnêtes et donc ne sauraient qu'être sujettes à caution :

POL. […] Ne faites plus la sotte […]

---

[36] *Ibid.*, III.4.18-20 : HAM. Come, come, and sit you down; you shall not bidge; / You go not till I set you up a glass / Where you may see the inmost part of you.
[37] *Ibid.*, III.4.39-40 : QUEEN. What have I done, that thou darest wag thy tongue / In noise so rude against me?
[38] *Ibid.*, III.4.156 : QUEEN. O, Hamlet, thou hast cleft my heart in twain.
[39] *Ibid.*, I.3.34-35 : LAER. And keep you in the rear of your affection / Out of the shot and danger of desire.

> […] Désormais,
> Soyez un peu plus chiche de votre virginale présence[40].

Il faudra donc à Ophélie jouer l'indifférence et simuler une froideur qu'elle n'éprouve pas au fond d'elle-même. En outre, fille obéissante, elle se soumet aux ordres de son père : « Vous serez obéi, Monseigneur[41]. » Elle se pliera donc, à contrecœur assurément, aux injonctions de Polonius qui lui a dicté la conduite à tenir vis-à-vis d'Hamlet, comme elle le confirme :

> OPH. […] J'ai, suivant vos ordres,
> Refusé ses lettres et décliné toute entrevue[42].

C'est ainsi qu'elle devient, à l'acte III, la complice malgré elle du piège tendu à Hamlet par Polonius, piège qui consiste à tenter de sonder le prince pour le compte du roi Claudius. Mais Hamlet, se rendant compte qu'ils sont épiés – et supputant qu'Ophélie participe à cette mise en scène de son plein gré –, adopte une attitude volontairement hostile vis-à-vis d'elle, attitude qui explique en grande partie le caractère plutôt odieux de sa prestation dans la fameuse « scène du couvent[43] ».

La situation, qui implique de la part d'Ophélie une simulation impossible, va se compliquer jusqu'à un point de rupture qui la conduira progressivement à la folie et qui aboutira tragiquement à son suicide. À l'instar de la reine Gertude, Ophélie est aussi un personnage en quête d'authenticité. Elle est, placée dans une situation qui la met en porte-à-faux, incapable de dissimuler ses sentiments : en conséquence, elle sera forcément mal à l'aise quand il s'agira de jouer pleinement son rôle sur l'avant-scène.

La reine Gertrude et Ophélie sont des personnages chez qui la dissimulation est inconsciente, dans le premier cas, ou mal vécue (parce qu'imposée), dans le second cas. Elle ne relève pas d'un acte réfléchi, volontaire, calculé, mais au contraire est subie d'une manière ou d'une autre. D'où la difficulté extrême, chaque fois, à simuler et assumer un rôle qui, en aucune façon, n'emporte l'adhésion pleine et entière du sujet – comme ce pouvait être le cas chez ceux que nous avons nommés les « idiots utiles » de la pièce.

Un cas à part : Horatio, l'ami fidèle

Même Horatio, l'ami fidèle d'Hamlet, est placé dans une position inconfortable qui le conduit, à son corps défendant, à essayer de donner le change à Hamlet.

---

[40] *Ibid.*, I.3.107-121 : POL. Tender yourself more dearly […] / From this time, / Be something scanter of your maiden presence.
[41] *Ibid.*, I.3.136 : OPH. I shall obey, my lord.
[42] *Ibid.*, II.1.108-110 : OPH. […] as you did command, / I did repel his letters and denied / His access to me.
[43] *Ibid.*, III.1.89-109.

Quand ce dernier, après l'avoir accueilli chaleureusement à son retour de Wittenberg, l'interroge sur sa venue à Elseneur, il tente, par une demi-vérité, d'éluder la question embarrassante d'Hamlet :

> HAM. Mais quelle affaire vous conduit à Elseneur ?
> Avant que vous partiez, nous vous aurons appris à bien boire.
> HOR. Monseigneur, je suis venu voir les funérailles de votre père.
> HAM. Ne te moque point, s'il te plaît, mon cher condisciple,
> C'était, je crois, pour voir les noces de ma mère.
> HOR. Le fait est, Monseigneur, qu'elles ont suivi de bien près[44].

Ce moment de gêne mis à part, il faut admettre qu'Horatio, à aucun moment, ne se départira de son rôle d'observateur, attentif et lucide, et de confident dévoué, faisant toujours preuve de loyauté envers son ami intime. Loin de toute prévention et de toute intrigue d'arrière-scène, il occupera avec constance une position sans équivoque à l'avant-scène.

Hamlet ou les interactions de la simulation et de la dissimulation

Hamlet navigue en permanence entre simulation et dissimulation : il est le personnage baroque par excellence, toujours en position instable et changeante – comme le laisse transparaître admirablement cette scène, évoquée plus haut, au cours de laquelle il fait observer à Polonius les changements de forme d'un nuage dans le ciel, le comparant successivement à un chameau, à une belette et à une baleine :

> HAM. Vous voyez ce nuage qui a quasiment la forme d'un chameau ?
> POL. Vive-Dieu, on dirait vraiment un chameau.
> HAM. Il me semble qu'il est fait comme une belette.
> POL. Il a le dos de la belette.
> HAM. Ou comme une baleine ?
> POL. Il ressemble fort à une baleine[45].

Nous avons vu plus haut que, dès l'abord, les rapports entre Hamlet et Claudius sont pour le moins froids, voire tendus. Nous ne pouvons manquer d'observer

---

[44] *Ibid.*, I.2.174-179 : HAM. But what is your affair in Elsinore? / We'll teach you to drink deep ere you depart. / HOR. My lord, I came to see your father's funeral. / HAM. I pray thee, do not mock me, fellow-student: / I think it was to see my mother's wedding. / Indeed, my lord, it follow'd hard upon.

[45] *Ibid.*, III.2.392-399 : HAM. Do you see yonder cloud that's almost in shape of a camel? / POL. By the mass, and 'tis like a camel, indeed. / HAM. Methinks it is like a weasel. / POL It is backed like a weasel. / HAM. Or like a whale? / POL. Very like a whale.

que les premières paroles que prononce Hamlet dans la pièce relèvent presque d'un discours intérieur, n'étant pas censées devoir être entendues par les autres personnages car, en quelque sorte, secrètement exprimées *mezzo voce* ; elles sont en effet formulées dans un aparté qui constitue une sorte de mise à l'écart volontaire de la part d'Hamlet, une manière donc de *dissimuler* ses sentiments et le fond de sa pensée :

> LE ROI. Maintenant, mon cousin Hamlet, mon bon fils,…
> HAM. (*À part*). « Cousin » est faible et « bon » trop fort[46].

Hamlet ou l'horreur des faux-semblants

Tout son être, pourtant, se révolte à l'idée que l'on puisse dissimuler, paraître ce que l'on n'est pas, se prêter à des faux-semblants indignes et dégradants. À sa mère qui lui reproche de prolonger le deuil de son père (« LA REINE : Tu sais bien que c'est chose courante : tout ce qui est vivant doit mourir[47] »), il réplique vertement, saisi d'indignation :

> LA REINE. Alors pourquoi cela te semble-t-il si singulier ?
> HAM. « Semble », Madame ? Eh non, cela est : moi, j'ignore le « semble[48] ».

Plus tard, dans la fameuse « scène du couvent », il fera reproche à Ophélie (et à la gent féminine tout entière) de dissimuler sa vraie nature sous des maquillages honteux : « HAM. J'ai entendu parler aussi, et beaucoup trop, de vos farderies. Dieu vous a donné un visage, et vous vous en fabriquez un autre[49]. »

Il a en horreur tout ce qui risque de tendre à la dissimulation, comme lorsqu'il s'offusque et s'insurge devant le simulacre d'honnêteté du roi Claudius dont le sourire cache mal, aux yeux d'Hamlet, sa nature de scélérat : « HAM. Que l'on puisse sourire, sourire encore et être un scélérat ![50] ». Il est à ce point épris de franchise et de rectitude que Claudius lui-même confiera à Laërte, à la veille de la passe d'armes qu'il organisera pour tenter d'éliminer Hamlet et dont il truquera l'un des fleurets :

> LE ROI. […] Comme il est détaché,
> Très généreux, exempt de toute ruse,

---

[46] *Ibid*., I.2.63-64 : KING. But now, my cousin Hamlet, and my son,… / HAM. (*Aside*) A little more than kin and less than kind.
[47] *Ibid*., I.272 : QUEEN. Thou know'st 'tis common : all that lives must die.
[48] *Ibid*., I.2.75-76 : QUEEN. Why seems it so particular with thee? / HAM. Seems, Madam? Nay, it is: I know not "seems".
[49] *Ibid*., III.1.148-150 : HAM. I have heard of your paintings too, well enough; God hath given you one face and you make yourselves another.
[50] *Ibid*., I.5.108 : HAM. That one may smile, and smile, and be a villain !

Il n'examinera pas les fleurets[51].

Dès les premières scènes, l'accueil chaleureux que réserve Hamlet à son ami Horatio, à ses condisciples, Rosencrantz et Guildenstern, ainsi qu'aux comédiens de la troupe itinérante, plus tard aussi ses tentatives de réconciliation avec Laërte – pourtant devenu son ennemi juré après le meurtre de Polonius –, témoignent de son naturel amical et bienveillant : rien, sans doute, ne l'aurait conduit à adopter un comportement pour le moins équivoque – qui rapidement va le rendre suspect aux yeux de ses adversaires – s'il n'avait dû se résoudre, pour accomplir la douloureuse mission de vengeance imposée par le Spectre, à « jouer un rôle », à devenir un porteur de masque malgré lui, bref à simuler et à dissimuler à son tour, attitudes, rappelons-le, foncièrement étrangères à sa nature.

C'est en effet, tout au long de la pièce, un aller et retour incessant entre simulation et dissimulation auquel va se livrer Hamlet, contraint par les circonstances et en opposition flagrante avec son penchant naturel, à cacher son jeu pour mieux prendre à leur propre piège ceux qui pensaient pouvoir avoir facilement raison de lui. Il faut ici rappeler que la dissimulation, c'est aussi l'art de savoir se taire[52], de faire bonne figure tout en n'en pensant pas moins… Au mieux, c'est l'art de la litote : en dire moins pour en suggérer plus, laisser entendre sans se compromettre par des paroles imprudentes : c'est, par exemple, le cas lorsque, à la question que lui pose Polonius (« Que lisez-vous, Monseigneur ? »), Hamlet se contente d'une réponse laconique à résonance sibylline : « Des mots, des mots, des mots[53] ». Au pire, c'est l'hypocrisie dont font preuve la plupart des personnages de la pièce, presque en toutes occasions, et à laquelle Hamlet lui-même, à son corps défendant, doit se résoudre parfois à sacrifier.

Hamlet décide de « revêtir un personnage bizarre » : l'entrée dans le monde de la simulation et de la dissimulation

C'est le Spectre qui, le premier, nous l'avons vu, alerte Hamlet sur l'existence d'un monde où règnent l'hypocrisie et la trahison, lui révélant ainsi les secrets d'une arrière-scène que, jusqu'alors, il n'avait guère imaginés mais qu'en son for intérieur il pressentait et dont il guettait déjà les signes ; apprenant le forfait de Claudius, il s'écrie en effet : « HAM. Ah, mon âme était prophète ! Mon oncle[54] ! »

---

[51] *Ibid*., IV.7.135-137 : KING. He, being remiss, / Most generous and free from all contriving, / Will not peruse the foils.

[52] Ce type de comportement sera théorisé, au siècle des Lumières, dans un ouvrage, *L'Art de se taire*, publié en 1771, dû à Joseph Antoine Toussaint Dinouart (1716-1786), ecclésiastique, traducteur et polémiste, érudit et bel esprit qui propose ainsi une sorte de code de bonne conduite en société vantant ce que nous appellerions de nos jours le « politiquement correct » et, à cet effet, le bon usage (et les mérites) de l'art de la dissimulation.

[53] *Hamlet*, II.2.194-195: POL. What do you read, my lord? / HAM. Words, words, words.

[54] *Ibid*., I.5.40-41 : HAM. O my prophetic soul! / My uncle!

Cette scène bouleverse Hamlet qui, dès lors, se faisant violence, va adopter, lui qui les abhorrait, les comportements perfides de ses ennemis et, pour cela, il va devoir se couler dans une personnalité qui lui était tout à fait étrangère et « revêtir un personnage bizarre », bref, entrer de plain pied, pour le meilleur et pour le pire, dans le monde pervers de la simulation :

> HAM. […] Si fantasque et singulière que soit ma conduite,
> Car je croirai bon peut-être, par la suite,
> De revêtir un personnage bizarre[55] […]

C'est alors, donc, qu'il décide de « jouer le jeu » de son « puissant adversaire » et de ses espions et, pour ce faire, va jouer au fou pour mieux brouiller les pistes. Il faut cependant noter que la question se posera toujours, tout au long de la pièce, de savoir si cette folie est, chez lui, comme il le déclare, destinée à mieux gérer la situation de crise ainsi créée ou si, au contraire, elle n'a de la simulation que l'apparence, découlant en réalité d'un état de choc provoqué par les terribles révélations du Spectre. Il est possible, en effet, de penser, comme le souligne Octave Mannoni – faisant référence au subconscient qu'il nomme « l'autre scène » –, qu'« une équivoque subsiste, soit que […] ce soit un artifice que de **déguiser des troubles réels en simulation volontaire**, ou bien **que la simulation soit un symptôme**. » Perspicace, il prend cependant la peine d'ajouter : « En tous cas, malgré des indications sans ambiguïté du texte, Hamlet avoue qu'il simule et nous ne l'en croyons jamais tout à fait[56]. »

C'est ainsi que, dès l'acte II, et, pour commencer, dans la scène dite « du mareyeur », dans son entretien avec Polonius, Hamlet tient des propos assez décousus pour qu'on puisse les attribuer à un état mental dérangé[57] – même si, comme le remarque judicieusement Polonius : « POL. Tout de même, il y a de la méthode dans sa folie[58] ». Si Hamlet veut *paraître* « bizarre » et seulement simuler l'incohérence, il y parvient certes sans difficulté aux yeux de Polonius mais, là encore, ne peut-on y voir, l'inconscient jouant un rôle non négligeable, une part importante d'authenticité, d'émotivité débordante et incontrôlable qui a pour cadre « l'autre scène » ?

Même la fameuse « scène du couvent », déjà évoquée plus haut, pourrait bien, en dépit de l'indignation non feinte d'Hamlet, être de sa part *surjouée* à partir du moment où il se sait espionné par Claudius et Polonius et s'ingénie alors à simuler une fureur hors norme, propre à impressionner ses espions. Hamlet n'a jamais

---

[55] *Ibid*., I.5.170-172 : HAM. […] How strange or odd soe'er I bear myself, / As I perchance hereafter shall think meet, / To put an antic disposition on […].

[56] Octave Mannoni, *Clés pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Seuil, 1969 ; coll. Point, 1985, p.313-314.

[57] Voir Maurice Abiteboul, « Raison et déraison dans *Hamlet* », in *Qui est Hamlet ?*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 25-34.

[58] *Hamlet, op. cit.*, II.3.208 : POL. Though this be madness, yet there is method in't.

dissimulé son hostilité à l'égard du roi mais, dans la scène dite « de la souricière », à l'acte III, il sait jouer habilement de la mise en scène et des propos cachés de « la pièce dans la pièce » pour obtenir la confirmation absolue de ses soupçons. Il avait annoncé, dès la fin de l'acte II : « HAM. Cette pièce est le piège / Où se prendra la conscience du roi[59]. » Ce qui montre bien qu'Hamlet a de la suite dans les idées et sait, lui aussi, comme son puissant adversaire, manigancer et simuler quand la nécessité s'en fait sentir. Il saura d'ailleurs, le moment venu, intervenir avec une grande maîtrise de soi qui, contrairement aux agissements du perfide Claudius, exclut, certes, toute préméditation machiavélique : le meilleur exemple demeure la façon dont, avec un sens ingénieux de l'improvisation et une efficacité redoutable, il se débarrasse de ses deux compagnons, Rosencrantz et Guildenstern, qui le menaient tout droit à son exécution, « sans leur octroyer le temps de la confession[60] ».

Hamlet aura longtemps procrastiné, certes, mais, pris entre son désir ardent de venger la mort de son père et l'interminable mise en route en vue de la mise en œuvre de la mission sacrée que lui a confiée le Spectre, Hamlet, plongé dans un douloureux inconfort psychologique (voire psychique), se verra contraint de louvoyer entre une simulation, improvisée autant que préméditée, qui occupe avantageusement et efficacement l'avant-scène, d'une part, et une dissimulation qui le renvoie constamment à l'arrière-scène (l'autre scène, pour parler du subconsient autrement), d'autre part.

Conclusion

Tous les personnages dans ***Hamlet***, à un moment ou à un autre, sont confrontés à un choix de comportement qui implique pour eux de s'éloigner de la vérité que constitue leur présence en scène – et ainsi de se réfugier dans une arrière-scène, sans doute faussement protectrice –, sous couvert d'un jeu avec les apparences qui les conduit, corollairement, à produire des effets « fabriqués » de simulation sur l'avant-scène, voire de construire subsidiairement en remplacement une présence *ob-scène*.

Ceux (ou celles) qui, comme Ophélie ou Gertrude, par exemple, ont du mal à « jouer le jeu », demeurent près d'une réalité dépourvue d'ambiguïté, douloureuse la plupart du temps, incapables qu'ils (ou elles, en l'occurrence) sont de s'adapter au « goût du jour », de perdre une once d'authenticité et de donner le change. Leur présence en scène est, si l'on peut dire, « transparente » et leur disparition n'affecte pas le drame de façon importante. Il y a ceux, aussi, comme Polonius ou Rosencrantz et Guildenstern, ou encore comme Laërte – ceux que nous avons, par commodité, appelés des « idiots utiles » – qui, incapables de ruser intelligemment et d'aller au bout de leur dissimulation (ou condamnés par leur propre aveuglement), quittent la scène de façon peu glorieuse, éliminés comme des *utilités*

[59] *Ibid.*, II.2.634 : HAM. The play's the thing /Wherein I'll catch the conscience of the king.
[60] *Ibid.*, V.2.47 : HAM. […] Not shriving-time allow'd.

devenues inutiles. Et puis il y a la famille d'Hamlet, le fantôme de son père, le Spectre, et son oncle Claudius (à ses yeux, l'usurpateur) : ils sont l'alpha et l'omega de cette tragédie et engendrent un cycle de meurtres et de vengeances qui met aux prises « les deux puissants adversaires » que sont Claudius et Hamlet lui-même dans un jeu trouble de chausse-trapes et de faux-semblants, de simulations et de dissimulations, jeu qui se joue dans un aller et retour entre arrière-scène et avant-scène. C'est dans un tel contexte qu'Hamlet, « revêtant un personnage bizarre », se débattra à n'en plus finir avant de retrouver, presque *in extremis*, sa nature profonde, débarrassée de tout artifice et de tout simulacre. Il aura d'ailleurs tenté tout au long de la pièce, sous le masque du vengeur qu'il supportait si mal et forçant sa nature, d'assumer un rôle qui lui convenait si peu, celui du vengeur – dont il pressentait dès l'abord qu'il ne l'interpréterait qu'à contrecœur : « HAM. Ce siècle est désarticulé. Ah, maudite mission / D'avoir à le remettre droit[61] ! » C'est au terme de son douloureux itinéraire qu'il proclamera, juste avant de bondir dans la fosse où doit être enterrée Ophélie : « HAM. Me voici, moi, / Hamlet le Danois[62] ! ». C'est en effet alors un Hamlet dépouillé de sa défroque « bizarre » et enfin prêt à accomplir son destin que nous retrouvons à la fin, comme lavé de ses cauchemars et de ses angoisses et prêt à retourner à sa nature profonde – sans apprêt, sans apriori. Hamlet, quittant alors définitivement le monde des compromissions et de l'hypocrisie, des situations fausses et du mensonge, retrouve enfin, dans un esprit de réconciliation, le monde de l'authenticité, ce monde dont il vantait déjà les vertus lorsque, prodiguant ses conseils aux acteurs, à l'acte III, il préconisait la plus grande fidélité possible au naturel :

> HAM. […] *accordez le geste à la parole et la parole au geste, en vous gardant bien toutefois de jamais excéder la modération de la nature* ; car tout ce qui est ainsi forcé s'écarte de l'objet propre du théâtre dont le but a été dès l'abord, et demeure toujours, de tenir, pour ainsi parler, le miroir devant la nature, de montrer au bien son propre visage et au mal sa physionomie, au siècle même et au corps de notre temps son image et son effigie[63].

Maurice ABITEBOUL
Avignon Université

[61] *Ibid*., I.5.189-190 : HAM. The time is out of joint. O cursed spite / That ever I was born to set it right.
[62] *Ibid.*, V.1.280-281 : HAM. This is I, / Hamlet the Dane!
[63] *Ibid.*, III.2.19-26 : HAM. […] *suit the action to the word, the word to the action; with this special observance, that you o'erstep not the modesty of nature*: for anything so overdone is from the purpose of playing, whose end both at the first and now, was and is, to hold, as 'twere, the mirror up to nature; to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time hos form and pressure.
[C'est nous qui soulignons.]

LA « *SCENA APERTA* », SIMULATION ET DISSIMULATION DANS QUELQUES *COMEDIAS* URBAINES DE LOPE DE VEGA

L'« arrière-scène » sera ici interprétée comme « *scena aperta* » pour le dire en italien avec Leone de'Sommi, dramaturge et théoricien dramatique du XVI^e^ siècle. Il fut l'auteur d'un manuel de direction théâtrale remarquable, le premier du genre dans l'histoire de la dramaturgie européenne[1]. Un personnage – Santino – interroge un autre – Veridico – sur l'usage des « scènes sans façade ou ouvertes[2] », plus particulièrement utilisées en Espagne. Et Veridico précise encore ce qu'il faut entendre par « scènes ouvertes » : il s'agit de celles où l'on peut voir à l'intérieur des pièces, et même où l'on joue parfois. Cela pose aussi le problème du vraisemblable, parce que, par exemple, voir une entremetteuse discuter avec un amoureux dans une scène intérieure (donc hors scène, hors du *proscenio*[3]) comme au théâtre espagnol, au lieu de la pratique de la comédie érudite italienne où ce genre de conversation avait lieu en pleine rue, à la vue et au su de tous, est apparemment plus réaliste, plus vraisemblable.

Cela dit, cette scénographie particulière de la scène intérieure préexistait dès le XVI^e^ siècle à la *comedia nueva* (mise au point par Lope de Vega) avec des dramaturges comme Gil Vicente, Torres Naharro, et peut-être Lope de Rueda. Mais Lope de Vega fera alterner avec plus ou moins de fréquence et de densité scènes extérieures et scènes intérieures (ou arrière-scène), s'il est possible de voir avec Stefano Arata pour ce qui est de ses *comedias* urbaines (situées à Madrid), et schématiquement, trois phases où les scènes intérieures prendront de plus en plus d'importance : peu nombreuses à la fin du XVI^e^ siècle et jusqu'en 1604 environ, puis en nombre sensiblement égal aux scènes extérieures entre 1604 et 1611, puis souvent plus nombreuses dans la phase qui va jusqu'à 1634.

S'il n'est pas facile de restituer la scénographie avec exactitude dans ce théâtre populaire des *corrales*, ne serait-ce qu'en raison de la rareté des didascalies dans les textes, l'on peut être sûr d'une chose, c'est que la s*cena aperta* ne se situait pas dans l'avant-scène, mais latéralement, ou bien plus fréquemment encore

[1] *Dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, ed. F. Marotti, Milano, Il Polifilo, 1968.

[2] Nous devons beaucoup pour cette étude au regretté hispaniste italien Stefano Arata, et en particulier à l'un de ses articles : « Casa de muñecas : el descubrimiento de los interiores y la comedia urbana en la época de Lope de Vega », *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, édité par Fausta Antonucci, Laura Arata, Maria del Valle Ojeda, Pisa, 2002. C'est nous qui traduisons en français les extraits de texte traduits de l'italien à l'espagnol par Stefano Arata lui-même.

[3] Il s'agit de l'avant-scène. Et le lieu où jouent les acteurs dans les scènes extérieures (les plus fréquentes) est un plancher qui s'appelle le *tablado*.

au fond du *tablado*. Cela pouvait se passer dans une galerie, ou à un balcon sur l'un des deux côtés de la scène. Quoi qu'il en soit, se pose le problème délicat de l'occupation de l'avant-scène pendant les scènes intérieures, mais nous ne nous y arrêterons pas, tant la question est délicate et rares les indices.

Par contre, ce que nous nous proposons de faire maintenant, c'est de tenter d'étudier la *scena aperta* dans ses rapports à la simulation et à la dissimulation dans le jeu des acteurs, et par rapport aux éléments du décor, dans la *comedia* urbaine (madrilène), à partir de trois *comedias* remarquables, chacune d'entre elles appartenant à l'une des phases mentionnées plus haut : *Las ferias de Madrid* (1588), *El acero de Madrid* (1607 ou 1608), *Las bizarrías de Belisa* (1634), soit la dernière *comedia* pleine de vitalité composée par un Lope de Vega vieillissant et aux portes de la mort (1635).

1. *Las ferias de Madrid* (1588)

C'est une œuvre de jeunesse, très vivante et intéressante notamment pour les scènes de vie quotidienne à Madrid, à la fin du XVI^{e} siècle, surtout au premier acte, avec ses petits métiers et les mœurs pittoresques des jeunes femmes, et la tonalité satirique dominante, voire picaresque. Dès son titre (« *ferias* ») il est fait allusion à cette coutume des femmes de Madrid de se faire courtiser en réclamant et en acceptant de menus cadeaux. Le deuxième acte met en scène des jeunes noceurs, des hidalgos comme Leandro, et c'est l'occasion pour Lope de rendre l'ambiance de médisance courtisane de l'époque, mais aussi de nous décrire leur habillement, et la manière dont ils se divertissaient la nuit. Enfin, le troisième acte s'achèvera de manière tragique, et bien surprenante, puisque c'est Belardo, le beau-père, qui tue son gendre innocent – Patricio – pour sauver l'honneur de sa fille adultère – Violante – tandis qu'elle passe du bon temps avec son amant (Leandro) au domicile conjugal…

On l'aura compris, avec une telle évocation des rues de Madrid, les petits métiers, et les déambulations nocturnes des jeunes noceurs, les scènes extérieures sont presque omniprésentes.

Du coup, la ou les scènes intérieures dans ce genre de pièce ne peuvent que surprendre et attiser la curiosité du public, en raison même de la rareté et du contraste avec le bruit et l'animation de ce qui se passe dans la rue, donc sur la scène. Aussi faudra-t-il surtout attendre le troisième acte pour avoir quelques précisions didascaliques et des mentions explicites au cours des échanges verbaux. Presqu'au début, l'on peut lire : « (Entre en scène l'Écuyer, et Teodora, avec des coussins[4] »). Voilà qui est suffisant pour nous faire savoir qu'il s'agit d'une scène « ouverte » ou

[4] « (*Sale el* Escudero, y Teodora, *con almohadas.*) », *Las Ferias de Madrid, Obras de Lope de Vega…, Obras dramáticas*, Tomo V, Madrid, 1918, p. 612a. Cette *comedia* a été publiée pour la première fois dans la Parte II (1609) des *comedias* de Lope de Vega.

intérieure en évoquant l'*estrado*[5] d'une dame, Eufrasia, soit le salon où elle reçoit ses amies. Au fond de la scène, un rideau tiré ou une porte ouverte doit laisser voir un salon, avec quelques coussins et des chaises. Eufrasia y reçoit donc son amie Violante, en lui disant : « Assieds-toi, ma sœur Violante, / et dis-moi davantage sur ce qui t'arrive...[6] ». Pendant ce temps, nous ne savons pas ce qui se passe à l'avant-scène, qui doit rester probablement vide, jusqu'à ce qu'un homme se présente devant la porte d'Eufrasia : Leandro, celui qui courtise Violante rencontrée dans la rue… Eufrasia le fait entrer, et lui dit donc : « Prenez une des chaises », ce qui nous indique que plusieurs chaises se trouvent dans l'arrière-scène, au moins quatre, probablement. Mais les galanteries vont trouver un terme lorsque l'Écuyer se présente à la porte d'Eufrasia, et annonce l'arrivée du mari… L'on a beau s'en amuser (de quel mari s'agit-il, celui d'Eufrasia ou celui de Violante ?), il faut réagir rapidement, et faire s'éclipser l'amant : Violante nous indique le moyen par son interrogation : « N'y a-t-il pas là une fausse porte ? / Hé bien, partez tandis qu'il entre, / et à dix heures ma porte / vous sera ouverte par une domestique. » Nous y sommes : l'arrière-scène se prête admirablement bien à la simulation et à la dissimulation, et ce début d'adultère est bien visible du spectateur par l'intermédiaire de ce va-et-vient de l'avant-scène à l'arrière-scène, de l'amant et du mari qui s'éviteront grâce à la porte dérobée...[7]

À l'acte III, quelques scènes avant le tragique et immoral final, Leandro se présente devant la porte de la maison de Violante (et de Patricio qui l'accompagne sous une fausse identité, se faisant appeler Alejandro). Ce qui nous prouve que l'action se passe maintenant entre l'arrière-scène et la scène extérieure, c'est la didascalie qui nous annonce : « Violante se penche à la fenêtre, et Teodora[8]. » L'espace scénique est alors flexible, puisque si l'amant Leandro est à ce moment précis dans la rue, devant la porte de Violante (et de Patricio), l'arrière-scène entre en jeu, au niveau d'une galerie ou d'un balcon au-dessus de la porte, où se penche la femme mariée convoitée et consentante, Violante, tandis que le mari – dissimulé – reste dans la rue, voit et entend ce qui se prépare… Mais Patricio – tout en restant dissimulé – veut entrer chez lui, demande qu'on lui ouvre sa porte… Teodora – qui est dans l'arrière-scène donc – reconnaît la voix de Patricio, avertit Violante du danger, et l'on ne peut que deviner l'étrange manège du mari et de l'amant, c'est-à-dire l'habile stratagème qui consiste à laisser entrer le mari par la porte principale, tandis que l'amant doit s'enfuir par une porte latérale. Dans ce cas précis, simulation et dissimulation fonctionnent parfaitement, en harmonie avec les

---

[5] Il s'agissait d'une pièce où la maîtresse de maison recevait ses amies, au-dessus d'une estrade recouverte de coussins. Ici, au théâtre, il doit être assez rudimentaire, selon les moyens dont dispose la compagnie.

[6] « Siéntate, hermana Violante, / y dime más de tu historia... », *op. cit.*, p. 612b.

[7] « No hay allí una falsa puerta ? / Pues váyase mientras pasa, / y a las diez la de mi casa / le tendrá una moza abierta. », *ibidem*, p. 613b.

[8] *Ibid*., p. 618a.

dispositions matérielles de l'arrière-scène. Nous voulons dire que, selon les théâtres, les *corrales*, il pouvait y avoir une seule porte au fond, ou deux autres (plus petites) de part et d'autre de la grande porte, ou des rideaux tirés ou ouverts selon les besoins. Dans le cas qui nous occupe, le mari trompé (Patricio) n'en revient pas, puisqu'en entrant chez lui il ne rencontre pas l'amant (Leandro)… D'où ces quelques mots en aparté : « (C'est un cas étonnant. / Il ne semble pas être un homme ni une ombre. / Que le diable emporte cet homme ! / Mais je vois là Leandro[9].) » Le comble de l'ironie, c'est qu'une fois réunis à l'extérieur de la maison, donc sur la scène, Leandro reproche à son compagnon (qu'il prend pour un autre que le mari, un certain Alejandro) de l'avoir mis en grand danger, de ne l'avoir pas prévenu de l'arrivée du mari… Patricio est toujours très étonné de n'avoir pas vu à l'intérieur de sa maison l'amant, et demande à Leandro par où il a bien pu sortir… Leandro lui explique qu'au moment même où le mari est entré chez lui, alors qu'il était caché dans l'encadrement de la porte, il l'a donc croisé en sortant sans en être vu… Enfin, Leandro ignorant toujours la véritable identité de son compagnon (qu'il prend pour un étranger) demande a Patricio de l'assister le soir même au rendez-vous de dix heures. Patricio y voit là l'occasion de venger son honneur bafoué en se faisant justice avec l'aide de son beau-père, Belardo. Leandro arrive, les hommes se reconnaissent grâce à un signal (ils sifflent une note trois et deux fois), et Belardo dit à Leandro d'entrer chez sa fille, Violante. Un bref échange a lieu alors entre le beau-père et le gendre. Belardo demande à Patricio – qui a tiré son épée – de tuer sa fille et lui-même pour avoir mis au monde une telle fille. L'arrière-scène est alors sollicitée, en ce sens que l'on voit Teodora se pencher à la fenêtre, et reconnaître son maître. Patricio voit son beau-père agenouillé devant lui, et l'invective. Parce qu'il attendait de lui qu'il l'aide à venger son honneur en tuant sa fille, et non en lui demandant de le tuer avec sa fille. Mais Belardo lui demande de tuer sa fille tandis qu'il se chargera de l'amant. Et quand Patricio lui tourne le dos, Belardo lui portera contre toute attente une estocade mortelle !… Il s'en explique aussitôt en considérant que s'il avait tué lui-même sa fille « comme adultère et lascive », il aurait été totalement déshonoré, et pour toujours. Tandis que sans tuer sa fille – qui en tant que femme a bien pu fauter, et qui peut être pardonnée – en tuant son gendre il estime avoir sauvé son honneur… On entend alors des cris, et des bruits d'épée, depuis le fond de la scène (derrière un rideau ou une porte), mais un sergent de ville trébuche sur le cadavre de Patricio, devant sa porte. L'on voit alors Teodora sortir dans la rue avec une chandelle, et appeler sa maîtresse. Teodora et l'Écuyer qui transporte le corps de Patricio entrent dans la maison. Violante doit alors se trouver sur le seuil de sa porte, et l'espace scénique s'étend de la rue où a eu lieu l'homicide à l'arrière-scène, parce que l'on entend Leandro de l'intérieur de la maison demander à Violante ce qui se passe. La suite de leur échange ne peut avoir lieu dans la rue, sur les planches, mais bien à l'intérieur de la maison du défunt mari assassiné et de Violante puisque l'amant y était entré et

[9] « (Caso es aqueste que asombra. / Ni parece hombre ni sombra. / ¡Válgate el diablo por hombre ! / ¿Por adónde habrá salido ? », *ibid*., p. 618b.

resté. La veuve se console bien vite, en acceptant la main de son amant toutefois après avoir attendu un an (selon la loi).

2. *El acero de Madrid* (1618)

Cette charmante et divertissante *comedia* urbaine fait état, dès son titre (*L'eau ferrée de Madrid*[10]) à la fois d'une maladie de jeune fille (*la opilacion*, c'est-à-dire la chlorose, l'aménorrhée) et d'une coutume propice aux intrigues amoureuses puisqu'il s'agissait pour traiter les maladies de vapeur de se promener longtemps chaque matin après avoir trempé l'acier dans une eau… Cela peut donc très bien se représenter sur les planches, avec des éléments de décor appropriés (figurant une fontaine, des arbres…), mais c'est à l'arrière-scène que nous nous intéressons essentiellement. Ici, dès l'acte I, et non sans une certaine labilité scénique, nous passons de la rue où déambulent Octavio et son oncle, Prudencio, le père de Belisa, à l'intérieur de la maison de ce dernier qui lui offre son hospitalité. Lorsque Prudencio, devant sa porte, appelle un domestique pour se charger des bagages d'Octavio, une esclave – Leonor – apparaît. Il faut donc imaginer que la porte de la maison de Prudencio est ouverte, autrement dit celle du fond de la scène, et que l'on doit entrevoir quelques meubles, une pièce, mais aucune précision ne nous est donnée. Simplement, ce qui suit – le tableau où Prudencio demande à Teodora et à sa fille de bien accueillir leur neveu et cousin prouve bien que nous sommes à l'intérieur de la maison de Prudencio. Mais il faut comprendre qu'auparavant la jeune Belisa éprise du *caballero* Lisardo lui avait fait savoir que pour pouvoir échapper à la surveillance étroite de son père et de sa tante (duègne) il faudrait trouver un docteur qui lui prescrive de prendre de l'eau ferrée et de se promener le matin soit à Atocha, soit au Prado ou au Soto… C'est le valet de Lisardo – Beltrán – qui se fera passer pour un docteur, lui qui ignore et le latin et la médecine… La scène intérieure, nous allons l'avoir à partir du moment où Beltrán – qui simule donc son identité et sa fonction sociale – se présente chez Prudencio. Beltrán ne reste pas longtemps à la porte, celle-ci s'ouvre : il entre alors avec son maître – Lisardo – qui lui sert d'auxiliaire, d'autant plus que Prudencio avait auparavant demandé à Leonor d'apporter une autre chaise pour le « docteur »… L'arrière-scène, dans ce cas, fonctionne comme un espace providentiel pour une sorte de cheval de Troie amoureux, avec une simulation et une dissimulation qui flirtent avec la caricature et la satire. La simulation des amants est alors double : Belisa raconte au pseudo-docteur Beltrán ce dont elle souffre, tandis que celui-ci

[10] Pour *El acero de Madrid*, nous avons opté pour une édition assez ancienne maintenant (1971), mais qui nous paraît toujours satisfaisante, celle d'Aline Bergounioux, Jean Lemartinel et Gilbert Zonana, une publication de l'Université de Paris-X-Nanterre, Éditions Klincksieck, Paris. La première édition est incluse dans la *Parte XI* (1618) des *comedias* de Lope. La plus récente à notre connaissance est celle de Julián González-Barrera, Cátedra, Letras Hispánicas 827, Madrid, 2020.

lui prescrit des promenades au Soto, à Atocha ou au Prado, tout en lui demandant d'éviter une trop grande exposition au soleil, « parce que, quelque part, Galien dit / que lorsque du fer *tometur,* / *sol in capite non detur*, / ce qui nuit à la guérison[11]. » Lisardo maudit son valet de parler de la sorte au cas où l'auditoire aurait appris le latin… En effet, « *tometur* » est un énorme et fort comique barbarisme, puisque « prendre » dans le sens de « boire » en latin devrait se dire « bibere », tandis que Beltrán se sert du verbe espagnol « tomar » qu'il latinise avec une désinence en « -etur » caractéristique du passif… Sans parler de l'étrange désinvolture de Beltrán qui cite Galien de manière bien vague, « quelque part »…

À l'acte II, dès le début de la première scène, nous sommes à l'intérieur de la maison de Prudencio. Les spectateurs peuvent le voir tout de suite, mais le lecteur ne dispose pas de didascalies[12] l'avertissant que la scène se passe à l'intérieur d'une maison. Par contre, à la scène suivante, avec l'entrée en scène du faux docteur, Beltrán, une indication scénique nous prévient que nous ne sommes plus à l'intérieur d'une maison, mais dans un espace très perméable qui de la rue où attend Beltrán à l'intérieur de la maison de Prudencio est annoncé par l'expression consacrée des docteurs espagnols de l'époque : « Que Dieu assiste cette maison[13] ». Plus loin, nous apprenons que Teodora a tout compris du stratagème de Beltrán : « Je sais désormais qui tu es, Beltrán ; / je sais désormais toute cette simulation / et que tu es l'instrument / de l'amour de ce chevalier servant[14]. » Vers la fin de cet acte, il y a une autre scène où nous apprenons par l'indication scénique qu'Octavio s'apprête à sortir dans la rue pour espionner Belisa, puisqu'il demande à son serviteur, Salucio, sa cape et son épée.

À l'acte III, dès le début, nous sommes chez Prudencio. Le père de Belisa annonce à sa sœur qu'il a obtenu du notaire apostolique de Rome une dispense pour marier sa fille à son cousin Octavio. Mais, bien vite, il lui reproche son laxisme dans la surveillance de sa fille, montre qu'il est au courant de tout ce qui s'est tramé d'autant plus que – renseignements pris – il n'existe aucun docteur Beltrán à Madrid… Plus loin, Beltrán s'entretient avec Leonor sous le portail de chez Prudencio. Lorsqu'arrivent Prudencio et Octavio, Beltrán demande à Leonor de monter tout de suite à l'étage. Ce qui est possible par l'accès à une galerie depuis le fond du théâtre. Par conséquent, le tableau suivant ne peut avoir lieu qu'à l'intérieur de la maison de Prudencio, en toute discrétion, puisqu'il s'agit d'interroger un Beltran ligoté, et même de le torturer avec de la graisse fondue… C'est d'ailleurs le neveu lui-même, Octavio, qui fait remarquer à son oncle qu'il ne

---

[11] En espagnol : « porque, allá, Galeno dice / que cuando acero tometur, / sol in capite non detur, / que a la cura contradice. », *op. cit.*, p. 54, acte I, v. 391-394.

[12] Les éditions espagnoles n'ont pas d'indication scénique, à la différence des éditeurs français de notre *comedia* qui ont cru nécessaire d'ajouter entre crochets : « [En casa de Prudencio] », p. 75.

[13] « Dios sea en aquesta casa. », *op. cit.*, v. 1153, p. 78.

[14] « Ya sé quién eres, Beltrán ; / ya sé todo el fingimiento / y que eres el instrumento / del amor de este galán. », *op. cit.*, p. 83, v. 1281-1284.

convient pas d'interroger Beltrán sous le portail, mais de l'enfermer dans une chambre à l'étage. Et un peu plus loin, il y aura encore des indications scéniques et des paroles qui montrent bien l'alternance des scènes extérieures / intérieures à laquelle Lope de Vega a recours assez fréquemment dans cette pièce : ainsi Beltrán apparaît à l'étage et appelle Belisa qui, elle, est toute étonnée de le voir chez elle… Il faut donc imaginer Beltrán à une fenêtre au fond de la scène, bien au-dessus du vestiaire, puisqu'il fait un jeu de mots sur l'endroit où il est, et qu'il désigne comme « poulailler »... Il sera ensuite question de la manière de tirer le faux docteur de ce mauvais pas : il ne peut sortir par la porte principale, évidemment, donc il ne peut devoir son salut qu'à un autre déguisement, en l'habillant en femme, et en le faisant sortir par une autre pièce…

3. *Las bizarrías de Belisa* (1634)

C'est la dernière pièce écrite par Lope de Vega (manuscrit daté du 24 mai 1634[15]). Notre dramaturge, bien âgé et près d'achever sa vie, nous donne là une *comedia* urbaine d'une étonnante fraîcheur et d'une éternelle jeunesse. C'est une histoire d'amours frustrées et en chaîne, trois hommes et deux femmes étant épris les uns des autres. L'intrigue est assez embrouillée, car chaque personnage a recours à l'être aimé non pas pour lui-même mais comme entremetteur pour un autre. Deux portraits de jeunes femmes sont remarquables : celui de la fantasque Belisa, et celui de l'intrigante et habile Lucinda.

Dès le début de l'acte I, la didascalie inaugurale nous indique que Belisa porte un deuil élégant, qu'elle a des fleurs noires dans ses cheveux, des gants de soie noire et un rabat en dentelle. Elle parle avec sa servante, Finea. Et dès le premier vers, nous savons que Belisa déchire le billet amoureux d'un comte. Le spectateur a alors l'avantage sur le lecteur que nous sommes, puisqu'il voit immédiatement dans quel espace scénique se trouvent ces deux personnages féminins. Pour nous, savoir qu'il s'agit là d'un tableau d'arrière-scène, au fond du théâtre, n'est pas immédiat, et il nous faut lire quelques vers encore pour avoir la preuve que tout cela se passe bien à l'intérieur d'une maison, puisque Belisa s'interrompt pour demander confirmation à Finea si on frappe à la porte, et lui dit qu'elle aille voir de qui il s'agit. Finea va donc ouvrir la porte, et revient dire à sa maîtresse que c'est une autre dame, Celia, qui vient lui rendre visite. Il existe par contre dans certaines éditions modernes une didascalie qui n'est pas dans le manuscrit autographe de

[15] La première édition sera posthume, cette *comedia* étant publiée dans *La Vega del Parnaso*, Madrid, 1637. Il faut citer ensuite l'édition de la Real Academia Española (*nueva edición*), t. XI, Madrid, 1929 ; celle que nous utilisons ici même, par Federico Carlos Saínz de Robles, et qui est incluse dans les *Obras escogidas* de Lope de Vega, *Tomo I Teatro*, Aguilar, Madrid, 1969, p. 1675-1705 ; enfin citons une récente édition, celle de Enrique García Santo-Tomás, Cátedra, Letras Hispánicas 562, Madrid, 2004.

Lope, et qui précise : « *Sala en la casa de Belisa*[16] » (« *Salon dans la maison de Belisa* »). Plus loin (scène IV), il est question de Fabia, servante de Lucinda, qui est « *a la reja* », c'est-à-dire derrière une fenêtre grillagée. À la scène suivante, nous voyons don Juan insister pour que Lucinda lui ouvre sa porte, frapper des coups violents, mais il n'entrera pas pour autant. Autrement dit, le spectateur voit bien en même temps don Juan dans la rue, et Fabia, voire Lucinda, la belle courtisée, derrière leur fenêtre grillagée...

Dès le début de l'acte II, là aussi nous nous trouvons dans le salon de Belisa[17], même si l'indication scénique spatiale qui n'existe pas dans le manuscrit autographe de Lope sera ajoutée bien plus tard dans les éditions modernes. Nous savons qu'elle a changé de tenue puisqu'auparavant elle s'était promenée au Soto de Madrid. Plus loin, à la scène IV, nous sommes à l'intérieur du palais du comte Enrique qui souffre de la maladie d'amour et entretient sa mélancolie avec des musiciens. Il s'assoit sur une chaise. Quelques vers plus loin, à la scène V, Lucinda vient lui rendre visite, et le comte – amoureux de Belisa – lui demande de prendre une chaise. Enfin, le changement d'espace scénique est annoncé par un ordre du comte à son valet Fernando : qu'il lui donne son manteau, sa cape et son épée. La scène VII est aussi une scène intérieure, puisque Finea annonce à Belisa la visite de doña Lucinda de Armenta accompagnée de sa servante Fabia. Tello, qui était déjà chez Belisa, s'esquive par une autre porte. La scène suivante nous montre tout le jeu de simulation et dissimulation de Lucinda, puisqu'elle veut rendre jalouse Belisa en lui révélant la cour assidue que don Juan lui fait, et tout le mal qu'il raconte sur elle… Depuis l'arrière-scène, donc, Lucinda évoque l'extérieur, la rue où attend le comte dans son carrosse pour aller au Prado. Les didascalies sont brèves et nombreuses dans cette *comedia*, où l'on voit, par exemple, Belisa demander à Finea de se pencher à la fenêtre pour voir s'il s'agit bien du comte Enrique…

Au troisième acte, à la scène V, lorsque Belisa demande à Finea de tirer un rideau, une intéressante didascalie nous montre comment l'on utilisait l'arrière-scène pour évoquer une chambre : « *(En tirant un rideau, l'on découvre une chambre toute tapissée, un petit buffet en argent et un autre en or avec des écritoires, une bougie, et le comte, à un côté*[18]*.)* » Scène VI, quelques vers nous apprennent aussi que don Juan et son valet Tello ont osé pénétrer nuitamment dans la propriété de Belisa, en passant par le jardin : « *D. Juan* – Entre en faisant silence ; l'on parle / dans la chambre de Belisa. / *Tello* – Pour l'amour de Dieu, il n'était pas si bas que cela / le mur dudit jadin[19] ! » Don Juan entend donc parler un homme

[16] Dans l'édition mentionnée *supra* de Enrique García Santo-Tomás, p. 81. Il nous précise lui-même qu'il a ajouté cette didascalie à la suite d'un autre éditeur Zamora Vicente.

[17] Dans l'édition de Saínz de Robles (Aguilar), p. 1686 *et seq.* ; dans celle de García Santo-Tomás, p. 121 et seq.

[18] « (*Corriendo una cortina, se descubre un aposento bien entapizado, un bufetillo de plata y otro con escritorios, una bujía, y el Conde, a un lado.*) », *op.cit.*, p. 1699b.

[19] « D. Juan – Entra quedito; que hablan / en la cuadra de Belisa. / *Tello* – Por Dios, que no era muy baja / la tapia del dicho huerto ! », *ibid.*, p. 1699b.

avec Belisa, dans sa chambre, et en est abasourdi. Tandis que le spectateur – ou le lecteur – sait qu'il s'agit du comte Enrique. Don Juan ne peut tout de suite savoir qu'il s'agit du comte, parce qu'il y a un rideau (*cancel*) qui occulte ce qui se passe à l'intérieur de la chambre. Ensuite, un duel entre le comte qui sort de la chambre de Belisa et don Juan qui se sent trahi est évité de peu, tandis que le comte se plaint aussi de la trahison de Belisa puisque deux hommes étaient dissimulés derrière un rideau… La scène suivante se passe chez Lucinda, tandis qu'à la scène VIII Fabia annonce don Juan. À la scène IX, don Juan salue le comte et dit qu'il a un message pour lui et Lucinda de la part de Belisa… C'est que Belisa veut se venger du stratagème de Lucinda qui a voulu briser son amour pour don Juan en feignant d'être en même temps courtisée par celui-ci, en la prenant au mot, et en lui laissant croire qu'elle consent à son mariage avec don Juan, et souhaite même être sa marraine… Lucinda croit donc que don Juan est follement épris d'elle et va l'épouser, et la scène X se passe chez Belisa qui se réjouit à la pensée de se moquer à son tour de Lucinda, qui a cru naïvement qu'elle pouvait épouser don Juan… La scène XI annonce l'arrivée du carrosse d'apparat de Lucinda. Et la dernière scène – chez Belisa – est un coup de théâtre plaisant : Belisa se récrie lorsqu'elle entend parler du mariage de Lucinda avec don Juan, car le message qu'aurait dû leur donner don Juan était tout autre. C'était à Lucinda qu'elle demandait d'être sa marraine de mariage, et non l'inverse… Finalement, c'est le comte Enrique qui épousera Lucinda, tandis que don Juan et Belisa se marieront. De leur côté, les serviteurs Tello et Finea se marieront également.

L'on peut considérer avec Ruano de La Haza que la typique « *escena interior* » du théâtre espagnol du Siècle d'Or est celle qu'utilise fréquemment Calderón lorsque tout commence par la découverte d'un personnage assis en train de lire, devant un meuble où il y a quelques livres, comme dans *Los dos amantes del cielo*[20]. Mais avant lui, Lope de Vega en avait fait tout autant dans *Las bizarrías de Belisa*, comme nous l'avons analysé auparavant. En effet, c'est un tableau qui commence bien avant que l'on tire le rideau de la chambre de la jeune femme, puisqu'il faut attendre la sortie de Belisa, Celia et Finea pour que le comte puisse s'introduire subrepticement dans la chambre de Belisa. Nous sommes dans l'arrière-scène, et le dialogue entre Celia et Belisa nous fait comprendre qu'il s'agit bien là d'une scène intérieure chez la dame. Cependant, la scène suivante – entre Belisa et le comte visiteur clandestin – n'a pas lieu dans l'espace central réduit du vestiaire où l'on a pu voir le petit buffet en argent et l'écritoire mais, si l'on en croit Ruano de La Haza, cela se passerait sur la scène elle-même, bien qu'à faible distance de la chambre de Belisa. Quoi qu'il en fût, et même si la scène était vide, il suffisait de quelques objets théâtraux révélés au public en ouvrant le ou les rideaux du fond du théâtre pour créer l'illusion d'un espace particulier, voire intime comme

[20] Voir J. M. Ruano de La Haza y John J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificacion de la comedia*, Madrid, Editorial Castalia, 1994, p. 385. Cette *comedia de santos* de Calderón a pu être composée au plus tôt autour de 1636, voire bien plus tard.

peut l'être une chambre à coucher ou un salon pour recevoir des visites. Du coup, par la magie de l'évocation symbolique des objets et des mots, l'avant-scène vide se transforme elle-même en un lieu spécifique, par synecdoque. Ou pour le dire autrement, et métaphoriquement, l'arrière-scène « s'étend » jusqu'à l'avant-scène. Certes, la simulation et la dissimulation peuvent très bien s'exercer dans la rue, ou dans un tout autre lieu (jardin, lieu sauvage) et sur les planches, mais dans l'espace plus réduit et soustrait à la vue publique (en principe) comme peut l'être une salle ou une chambre chez la dame[21], ces attitudes-là acquièrent une tout autre densité dramatique. Que l'on songe, par exemple, au valet Beltrán qui s'habille en docteur, simule un savoir qu'il n'a pas, stratagème qui lui permet d'entrer chez la belle courtisée par son maître, et avec son maître lui-même déguisé en étudiant licencié auxiliaire du docteur, mais qui aurait pu lui valoir aussi de graves ennuis lorsque sa véritable identité sera découverte par Octavio et Prudencio (mais dans une comédie de ce genre tout est bien qui finit bien)...

En outre, nous avons dû nous limiter volontairement aux scènes intérieures qui se passent chez la dame, sans doute en raison de la variété et de l'intensité dramatiques que cet espace-là autorise, mais dans une autre étude il serait possible d'analyser l'arrière-scène dans d'autres espaces urbains tels que la maison de la courtisane, la maison du jeune premier (*galán)*, l'auberge, et même la prison.

Enfin, si cette utilisation de l'arrière-scène semble augmenter en fréquence dans l'œuvre théâtrale de Lope de Vega, jusqu'à *Las bizarrías de Belisa*, sa dernière *comedia*, avec la génération théâtrale suivante, celle de Calderón, l'arrière-scène sera encore plus sollicitée, les scènes intérieures arrivant à l'emporter nettement sur les scènes extérieures, comme dans *La dama duende* avec un pourcentage de 76 % du total des vers.

Christian ANDRÈS
Université de Picardie Jules Verne (Amiens)

[21] Rappelons la « surprise » de Finea, puis de Belisa, lorsqu'elle tire le rideau de la chambre et y découvre le comte près de son lit… Belisa pense tout de suite à la trahison de sa servante.

SIMULATION ET DISSIMULATION DANS *LA CONJURATION DE FIESQUE* DE SCHILLER

Avec *La Conjuration de Fiesque*, publiée en 1782, Schiller écrit un drame baroque se déroulant dans une Italie, pays de fêtes, de déguisements et d'intrigues. Il s'y penche sur les compromissions du pouvoir ainsi que sur le fossé entre une intention politique louable et sa réalisation. Dès l'avant-propos, il indique ses sources historiques : « J'ai principalement puisé l'histoire de cette conspiration dans la *Conjuration du comte Jean Louis de Fiesque*, par le cardinal de Retz, dans l'*Histoire des conjurations*, dans l'*Histoire de Gênes*, et dans la troisième partie de l'*Histoire de Charles-Quint*, par Robertson. »[1] L'action se déroule en 1547, sur un court laps de temps, quarante-huit heures. Elle est centrée autour de Fiesque, rejeton d'une vieille famille, en révolte contre le pouvoir en place détenu par le vieux doge Andrea Doria et son neveu, Gianettino, débauché cynique, qui a violé la fille d'un citoyen de la ville, le républicain Verrina, et qui, s'il succédait à son oncle, ferait le malheur du pays. Fiesque organise une conjuration mais, pour mieux tromper ses adversaires, affecte de n'être qu'un noceur préoccupé de ses plaisirs et de conquêtes féminines.

La conjuration semble réussir. Cependant, il s'avère que Fiesque n'a renversé le vieux doge que pour prendre sa place et devenir un despote. En proie à ses démons intérieurs et à sa soif de domination, il a en effet joué une double comédie, non seulement celle de la légèreté pour abuser les détenteurs du pouvoir, mais aussi celle de l'idéalisme républicain pour obtenir le soutien des conjurés. Finalement, il est assassiné par Verrina qui ne supporte pas de le voir trahir ses promesses. Selon Sylvain Fort, « c'est un drame du coup de force et du coup de chance ; c'est aussi un drame de l'illusion et de la désillusion, où l'on ne compte plus les masques, les méprises et les trahisons[2] ».

Fiesque ne s'inscrit pas tout à fait dans la lignée des héros schilleriens typiques à l'image de Karl Moor dans *Les Brigands*, chef de clan fougueux, hardi et généreux, incarnant le surhomme dont rêvait le jeune dramaturge. Lui-même le souligne, toujours dans son avant-propos : « Dans mes *Brigands*, je me suis proposé de présenter la victime d'une sensibilité excessive ; ici, au contraire, je veux montrer la victime de l'art et de l'intrigue. »[3] Il s'agit donc d'un personnage plus

[1] Friedrich Schiller*, Sämtliche Werke,* erster Band. München, Karl Hanser Verlag, 1965. *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua. Ein republikanisches Trauerspiel.* Vorrede, p. 640 : « Die Geschichte dieser Verschwörung habe ich vorzüglich aus des Cardinals von Retz *Conjuration du Comte Jean Louis de Fiesque*, der *Histoire des Conjurations*, *Histoire de Gènes* und Robertsons *Geschichte Karls V.* – dem dritten Theil – gezogen. »

[2] Sylvain Fort, *Friedrich Schiller*, Paris, Belin, 2003, p. 47.

[3] *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua, op. cit.,* p. 640 : « Ich habe in meinen *Räubern* das Opfer einer ausschweifenden Empfindung zum Vorwurf genommen – Hier versuche ich das Gegenteil, ein Opfer der Kunst und Cabale. »

complexe et surtout plus ambigu que Karl Moor, car il possède diverses facettes et revêt de multiples apparences. On peut donc s'interroger sur ses différents travestissements et sur sa personnalité véritable.

I. Les faux-semblants de Fiesque

Fiesque, louvoyant et insaisissable, est opposé à Verrina[4], homme de devoir, rigide et austère. Ce dernier est inspiré d'Odoardo Galotti dans *Emilia Galotti* de Lessing, se référant lui-même à la fameuse histoire du Romain Lucius Virginius et de sa fille, Virginia, telle qu'elle est contée par Tite Live. Si Verrina ne tue pas sa fille comme Lucius Virginius, il décide de l'enfermer dans un sous-sol, en lui intimant l'ordre suivant : « Descends sous les voûtes souterraines de ma maison ; pleure, gémis, sans autre passe-temps que ta douleur [...] Que cette malédiction pèse sur toi, jusqu'à ce que Gianettino ait rendu le dernier soupir. »[5] Il est dépeint comme « pesant, sombre intraitable. »[6] Il sait pourtant sa fille innocente, mais il l'utilise comme otage pour obliger les autres conjurés à agir contre le tyran. Il est traité de « père dénaturé »[7] par Bourgognino, prétendant de Bertha. Même s'il cache sa fille, devenue pour lui un objet de honte, il n'est pas adepte de la dissimulation. Au contraire, il ne se paie pas de belles paroles, mais place Fiesque devant ses contradictions. Face à lui, ce dernier apparaît comme un être beaucoup plus tortueux. Sa comédie de la frivolité l'apparente à Hamlet, ce qui témoigne de l'influence de Shakespeare sur Schiller.

Il est décrit ainsi au début du drame : « Homme jeune, svelte, brillant de beauté, âgé de vingt-trois ans, fier avec grâce, aimable avec majesté. Une souplesse et une duplicité de courtisan. »[8] Ce portrait ambivalent insiste sur son apparence séduisante et ses facultés d'acteur. Fiesque, en courtisan consommé, habitué à feindre, à manifester une amabilité et une soumission de façade, s'efforce de plaire à celui qu'il veut assassiner.

Pour donner plus de crédibilité à son personnage de libertin, il courtise la sœur de Gianettino, la belle Julia, portraiturée de façon négative : « Femme de vingt-cinq ans. Grande et plantureuse. Orgueilleuse et coquette. De la beauté, dont

---

[4] *Cf.* Sylvain Fort : « Le personnage de Fiesco n'est pas un type écrasant, et il trouve face à lui des personnages non moins prégnants, tels Verrina, Gianettino, Andrea Doria. » (p. 49, *Friedrich Schiller*, *op. cit.*)

[5] *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua, op. cit,* I, 12, p. 666 : « Geh hinab in das unterste Gewölb meines Hauses. Winsle, heule, lähme die Zeit mit deinem Gram. [...] Dein Leben sei das gichterische Wälzen des sterbenden Wurms - der hartnäckige, zermalmende Kampf zwischen Sein und Vergehen.- Dieser Fluch hafte auf dir, bis Gianettino den letzten Odem verröchelt hat. »

[6] *Ibid.*, Personen des Stücks, p. 642 : « schwer, ernst und düster ».

[7] *Ibid*., p. 666 : « Rabenvater ».

[8] *Ibid*., Personen des Stücks, p. 642 : « Junger, schlanker, blühend-schöner Mann von 23 Jahren – stolz mit Anstand – freundlich mit Majestät – höflich-geschmeidig und eben so tückisch. »

l'effet est diminué par la bizarrerie ; plus éblouissante qu'attirante; la physionomie maligne et moqueuse. – Elle est vêtue de noir. »[9] Elle est présentée comme une créature amorale, correspondant au type de la femme fatale[10]. Fiesque se livre avec elle à une manipulation assez déplaisante, puisqu'il l'incite à lui déclarer son amour, tout en ayant demandé à son épouse, Léonore, d'assister à la scène, cachée derrière une tapisserie.

Ainsi, il témoigne de son goût de la mise en scène. Après avoir écouté les protestations d'amour de Julia, il lui révèle que ses assiduités auprès d'elle n'étaient qu'une mascarade destinée à mieux abuser les Doria : « C'est pour cela (*la désignant*) que je me suis affublé de cette passion d'Arlequin, c'est pour cela (*montrant Léonore*) que je négligeais ce diamant, et que je me lançais à la poursuite heureuse de ce faux brillant. »[11]

Ainsi, l'épouse se trouve réhabilitée et vengée. C'est le Schiller moraliste qui se manifeste. Cependant il n'est pas sûr qu'il veuille justifier son héros. Ce dernier apparaît plus que jamais comme un marionnettiste instrumentalisant les êtres non sans cruauté : d'un côté, la fausse bien-aimée qu'il humilie, mais aussi, d'un autre, l'épouse à laquelle il assigne un rang de spectatrice. Épris de déguisement, comme l'indique sa référence à Arlequin, personnage léger et bouffon, il révèle ainsi son manque de solidité et d'empathie.

Il trouve une jouissance à la fois au travestissement et aux moments où il peut enlever le masque et s'arroger ainsi un rôle de premier plan. Aux conjurés, il déclare : « Gênes entière s'indignait de la mollesse de Fiesque. Gênes entière maudissait ce vaurien débauché de Fiesque. Génois, Génois ! ma débauche a trompé le despote perfide, ma folie a caché à votre perspicacité ma sagesse reuse. »[12]. La comédie jouée lui permet d'échapper au jugement d'autrui, de captiver et surtout de mieux dominer ses interlocuteurs. Devenue arme de combat politique, ruse stratégique au service d'une bonne cause, elle obtient une légitimation morale. Seulement, ce plaidoyer reflète-t-il la réalité ? Fiesque ne se laisse-t-il pas corrompre par un jeu de dupes auquel il prend plaisir ?

La grandeur que lui prêtent ses compagnons pourrait bien n'être elle aussi qu'une apparence. Assurément, l'un des personnages le dépeint comme « un cava-

---

[9] *Ibid*. : « Dame von 25 Jahren. Groß und voll. Stolze Kokette. Schönheit, verdorben durch Bizarrerie. Blendend und nicht gefallend. Im Gesicht ein böser moquanter Charakter. Schwarze Kleidung. »

[10] *Cf.* René Cannac, *Théâtre et révolte. Essai sur la jeunesse de Schiller,* Paris, Payot, 1966, p. 147 : « Le personnage est à la fois convenu et outré, et heurte constamment la vraisemblance. »

[11] *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua, op. cit*., IV, 13, p. 728 : « *Darum* behängt' ich mich *(auf sie deutend)* mit dieser Harlekinsleidenschaft, darum (*auf Léonoren zeigend)* ließ ich diesen Edelstein fallen, und mein Wild rannte glücklich in den blanken Betrug. »

[12] *Ibid*. II, 18, p. 693 : « Ganz Genua ärgerte sich an dem Weichling Fiesco. Ganz Genua fluchte über den verbuhlten Schurken Fiesco. Genueser! Genueser! Meine Buhlerei hat den arglistigen Despoten betrogen, meine *Tollheit* hat eurem Fürwitz meine gefährliche *Weisheit* verhüllt. »

lier [...] plein de talents et de caractère, ardent et influent »[13]. Il l'appelle même « le grand homme de Gênes »[14]. Par ailleurs, Romano, le peintre de Verrina, compare ses traits à ceux de Brutus[15], ce qui signifie qu'en lui revivraient la force et la dignité antiques. Fiesque veut donner une image d'énergie à ses compagnons et leur demande : « Pensiez-vous que le lion sommeillât, parce qu'il ne rugissait pas ?[16] » Plus loin encore, il les interroge en ces termes : « Qui le premier jettera un lacs sur le tigre ? »[17] Il utilise des métaphores flatteuses de fauve pour se dépeindre. Mais ce goût de l'hyperbole correspond à une tentative de se convaincre lui-même d'une réalité dont il n'est pas assuré. À force de feindre des sentiments qu'il n'éprouve pas, Fiesque ne sait plus ce qu'il est : un libertin ou un grand homme ? Sa personnalité s'est diluée entre les divers masques portés[18].

II. Les incertitudes de Fiesque

Ainsi le déchirement intérieur de Fiesque se dévoile dans ce monologue :

> Quelle révolution dans ma poitrine ! Quel assaut secret de pensées – comme une troupe de criminels, qui s'acheminent à quelque noir forfait, se glissent sur la pointe des pieds et baissent vers le sol craintivement leur visage empourpré, des fantômes séduisants effleurent mon âme. [...] Fiesque républicain, Fiesque duc ? [...] Conquérir un diadème est grand. Le rejeter est divin. (*Avec résolution.*) Point de tyran ! Sois libre, Gênes, (*avec une douce émotion*) et moi, ton citoyen le plus heureux.[19]

Le projet républicain[20] qu'il affiche devant les conjurés n'est pas complètement sincère. Fiesque, en proie à un débat de conscience, hésite entre des aspirations

---

[13] *Ibid*., II, 4, p. 675 : « ein Cavalier […] - voll Talenten und Kopf - in vollem Feuer und Einfluß ».
[14] *Ibid*. : « Genuas großer Mann ».
[15] *Ibid*., II, 17, p. 691 : « Brutuskopf ».
[16] *Ibid*., II, 18, p. 693 : « Dachtet ihr, der Löwe schliefe, weil er nicht brüllte? »
[17] *Ibid*., IV, 10, p. 723 : « Wer ist der Erste, der das Halfter über den Tiger wirft? »
[18] Gerhard Storz parle à son sujet des « multiples facettes du personnage, de l'ambiguïté de son caractère, de l'ambivalence de ses propos » (p. 73, *Der Dichter Friedrich Schiller*, Stuttgart, Ernst Klett, 1959).
[19] *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*, *op. cit.,* II, 19, p. 694-695 : « Welch ein Aufruhr in meiner Brust! welche heimliche Flucht der Gedanken -Gleich verdächtigen Brüdern, die auf eine schwarze Tat ausgehen, auf den Zehen schleichen und ihr flammrot Gesicht furchtsam zu Boden schlagen, stehlen sich die üppigen Phantome an meiner Seele vorbei-- […] Republikaner Fiesco? Herzog Fiesco? […] Ein Diadem erkämpfen ist *groß*. Es wegwerfen ist göttlich. *(Entschlossen.)* Geh unter, Tyrann! Sei frei, Genua, und ich *(sanft geschmolzen)* dein glücklichster Bürger! »
[20] *Cf.* Alexis Philonenko, « Schiller et la conjuration de Fiesque », in Vrin, *Le Philosophoire*, 2008/2, n°30, (p. 231-250), p. 242 : « Tous les comptes faits, Fiesque ne veut

opposées. Dans ce monologue, il parvient à dompter provisoirement sa volonté de puissance, mais il s'abuse lui-même, en affichant une abnégation trop grandiloquente pour être sincère.

En fait, il reste la proie d'un individualisme qui le pousse à rechercher son propre épanouissement. Désireux d'aller jusqu'au bout de lui-même, assoiffé d'extraordinaire, il ne peut se contenter de la voie médiane. Il lui manque la modestie et la sagesse nécessaires pour accepter de s'effacer et de sombrer dans l'anonymat après avoir eu le pouvoir à portée de main. La tentation hégémonique finira donc par triompher en lui.

Schiller dépeint, une fois de plus, un surhomme qui se fourvoie et cherche à tranquilliser sa conscience par des raisonnements spécieux :

> La vertu ?... un génie élevé est sujet à bien d'autres tentations que le vulgaire : doit-il donc avoir les mêmes vertus ? L'armure qui contient les frêles membres du pygmée peut-elle s'ajuster à la statue du géant ? [...] Il y a de la honte à couper une bourse, il y a de l'impudence à prévariquer pour un million, mais il y a une indicible grandeur à dérober une couronne. La honte diminue en proportion de la taille du péché[21].

L'argument de la grandeur est utilisé ici pour excuser et justifier les dérives. Plus le forfait est inouï, plus il est pardonnable. Le sublime et le mesquin remplacent le bien et le mal. De cet escamotage de l'éthique au profit de l'esthétique, il résulte que l'homme d'exception peut s'arroger tous les droits. De telles idées sont familières au *Sturm und Drang*. Pourtant, Schiller s'attache ici à les disqualifier. Il montre que son héros utilise des arguments fallacieux, pour se soustraire à ses engagements, trahir ses partisans et satisfaire son goût des honneurs.

Verrina est l'incarnation de la conscience de Fiesque, celui qui lui fait contrepoids et sait lire en lui pour dénoncer ses incohérences et sa démesure. Il lance cette prédiction : « Fiesque renversera le tyran, cela est certain ! Fiesque deviendra le tyran le plus dangereux de Gênes, cela est encore plus certain.[22] » Et Léonore, qui pourtant l'aime, lui prédit la même chose : « Ah ! cher Fiesque ! dans cette région orageuse du trône, la tendre petite plante de l'amour se dessèche. [...] L'amour verse des larmes, et sait comprendre les larmes ; l'ambition a des yeux

---

qu'une seule chose qui est la place d'Andrea Doria. Fiesque n'a pas de programme politique. »

[21] *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*, *op. cit.*, III, 2, p. 698 : « Tugend? – Der erhabene Kopf hat andre Versuchungen, als der gemeine – Sollt' er Tugend mit ihm zu theilen haben? – Der Harnisch, der des Pygmäen schmächtigen Körper zwingt, sollte der einem Riesenleib anpassen müssen? […] Es ist schimpflich, eine Börse zu leeren – es ist frech, eine Million zu veruntreuen, aber es ist namenlos groß, eine Krone zu stehlen. Die Schande *nimmt ab* mit der *wachsenden* Sünde. »

[22] *Ibid*., III, 1, p. 697 : « Den Tyrannen wird Fiesco stürzen, das ist gewiß! Fiesco wird Genuas gefährlichster Tyrann werden, das ist gewisser! »

d'airain, où la sensibilité jamais ne fait venir de pleurs.[23] » À travers les propos de son héroïne, Schiller oppose de façon manichéenne, par une suite de métaphores évocatrices, politique et sentiment, vie publique et vie privée, ambition et cœur, en un discours typique du *Sturm und Drang*.

Il dénonce la corruption engendrée par l'exercice d'un pouvoir monarchique dans un milieu âpre, plein de duplicité, de jalousies et de luttes féroces, où il faut sans cesse être sur ses gardes, et où la sensibilité devient une faiblesse. Ses convictions républicaines l'amènent à condamner tout système aristocratique, même le despotisme éclairé, qui prétend concilier monarchie et humanité. Léonore tient non seulement un discours raisonnable, mais encore elle parvient à « ébranler »[24] Fiesque qui aurait peut-être suivi son avis, si les conjurés n'avaient pas surgi pour lui rappeler son engagement politique. Comme Karl Moor, il devient l'otage de ses soutiens et a perdu sa liberté en croyant la gagner. Comme lui, tiraillé entre sa fiancée et les brigands, il est déchiré entre son épouse et ses partisans.

C'est donc une silhouette inquiétante de pseudo-réformateur qui se dessine en filigrane, de faux libérateur, tout prêt à se muer en oppresseur. Fiesque, prédisposé par son tempérament passionné, plus qu'un autre, aux abus de toute nature, menace plus les Génois qu'il ne les sauve, et dévoie l'idéal républicain qu'il utilise comme moyen de son ambition. Trop avide, trop exalté, pour pouvoir mettre en œuvre un régime politique salvateur, il détruit ce qu'il aime, ainsi qu'en témoigne le meurtre de sa femme. Julia, la sœur de Gianettino, qu'il a humiliée, le prédit à Léonore : « Et toi aussi, il te mènera à ta perte ; et lui-même aussi, il se perdra.»[25]

Paradoxalement, Verrina, l'incorruptible, rejoint Julia, la corrompue, dans son jugement sur Fiesque. Il lui reproche son esprit calculateur et son manque d'élévation, en le comparant à un « joueur rusé »[26]. À force de manœuvres, de fausseté, de manigances, Fiesque a perdu toute spontanéité : « Il a calculé tout le jeu de l'envie, mais ce plaisantin raffiné a par malheur laissé les patriotes à l'écart. »[27] Schiller fait du républicain Verrina son porte-parole. À ses yeux de jeune représentant du *Sturm und Drang*, la stratégie de simulation élaborée par Fiesque est un signe de décadence. Celui-ci n'a pas la force ni l'audace des héros antiques. Trop subtil et fuyant, il perd en conviction ce qu'il gagne en habileté. C'est pourquoi il est incapable, non seulement de fonder une république, mais même aussi de tuer Gianettino. Il n'est capable que d'un meurtre raté, particulièrement abominable, perpétré sur un être faible, une femme, qui plus est, son épouse. Schiller dépeint l'échec du faux sauveur, un échec déterminé non seulement par les

[23] *Ibid*., Acte IV, scène 14, p. 731 : « Doch, mein Fiesco! In dieser stürmischen Zone des Throns verdorret das zarte Pflänzchen der Liebe. [...] *Liebe* hat *Tränen*, und kann Tränen *verstehen*; *Herrschsucht* hat eherne Augen, worin ewig nie die Empfindung perlt. »
[24] *Ibid*., p. 732 : « FIESCO *(durch und durch erschüttert)* ».
[25] *Ibid*., IV, 13, p. 729 : « auch dich wird er verderben und sich selbst. »
[26] *Ibid.*, V, 16, p. 749 : « der verschlagene Spieler ».
[27] *Ibid*. : « Er calculierte das ganze Spiel des Neides, aber der raffinierte Witzling ließ zum Unglück die Patrioten aus. »

circonstances, mais aussi par le caractère du héros. Ce dernier, à l'inverse de Karl Moor, n'est pas un vrai titan, mais se contente de jouer à l'être. Il incarne une parodie de rebelle. Le jeune Schiller suggère ainsi la malédiction inhérente à l'idéal du *Sturm und Drang*, dont le rêve du grand homme ne résiste pas à l'épreuve des réalités psychologiques. Il exprime dans sa pièce sa conviction qu'une révolution ne peut aboutir, faute de gens en mesure de la mener, ce qui est paradoxal, à peu d'années de la Révolution française. Il n'y croit pas, parce qu'il a une vision pessimiste de la nature humaine, à laquelle il prête trop de petitesse dans ses calculs. Pour lui, il existe un hiatus entre le projet et sa réalisation en raison des limites des réalisateurs. Malgré ses convictions politiques réformistes, il évoque donc, comme dans *Les Brigands*, l'insuccès d'une tentative pour instaurer la république, comme s'il ne croyait pas à la possibilité d'établir un tel système.

III. La culpabilité de Fiesque

Si Fiesque n'est pas le viveur qu'il affecte d'être, d'autres démons le possèdent, en particulier celui de l'arrivisme. Aussi la fin du drame est-elle sinistre. Par une inconcevable méprise, il tue Léonore, en croyant assassiner Gianettino. Lui, qui a fait de la mystification sa stratégie, en est à son tour la victime. Ainsi, Schiller montre qu'on ne peut impunément jouer avec la réalité.

Léonore est présentée comme l'antithèse de Julia, comme la femme pure, fragile, destinée au sacrifice. Elle est dépeinte ainsi dans les indications scéniques : « Femme de dix-huit ans, pâle et délicate. Une sensibilité exquise, beaucoup de charme, mais rien d'éblouissant. Physionomie mélancolique et exaltée. Vêtement noir. »[28] Elle ne possède pas la sensualité triomphante de Julia. Schiller insiste plutôt sur son aspect maladif, souffreteux, pour la spiritualiser. Son côté mélancolique et rêveur la désigne comme une victime. Elle n'est pas seulement l'opposée de Julia, mais aussi celle de son mari. Autant il est brillant et extraverti, autant elle est effacée et méditative. En l'occurrence, le vêtement noir signifie l'absence de coquetterie et peut-être aussi l'annonce de sa mort à venir.

Détachée des vaines préoccupations de séduction, elle incarne auprès de son mari la voix du devoir. Elle possède une pondération et un détachement qui font défaut à celui-ci. Par sa pénétration et son intelligence, elle se révèle supérieure à lui et le met en garde contre les autres conjurés lors de leur dernier entretien : « Ne te confie pas à ces rebelles. Les habiles qui t'excitent, te redoutent. Les sots qui t'idolâtrent, ne te serviront guère ; et partout où je regarde, je vois la perte de Fiesque.[29] »

---

[28] *Ibid*., Personen des Stücks, p. 643 : « Dame von 18 Jahren. Blaß und schmächtig. Fein und empfindsam. Sehr anziehend, aber weniger blendend. Im Gesicht schwärmerische Melancholie. Schwarze Kleidung. »

[29] *Ibid*., IV, 14, p. 730 : « Traue diesen Rebellen nicht. Die Klugen, die dich aufhetzten, fürchten dich. Die Dummen, die dich vergötterten, nützen dir wenig, und wo ich hinsehe ist Fiesco verloren. »

Elle aussi, comme Verrina, le confronte à la réalité et fait éclater les faux-semblants. C'est son amour pour lui qui la rend lucide. Schiller procède ici à une réhabilitation de l'épouse, plus sage, plus avisée que son mari, car elle ignore toute feinte, mais est mue par la force d'un sentiment profond. En fait, elle est la seule à l'aimer réellement dans ce monde impitoyable où s'affrontent les intérêts de chacun. Elle le conjure d'abandonner : « Ressaisis-toi, renonce. L'amour te dédommagera. »[30] Schiller a une vision traditionnelle de la répartition des rôles entre hommes et femmes. Léonore représente le foyer, la sphère privée, les sentiments, tandis que Fiesque est tourné vers la vie publique. Même si celui-ci est ému par ses objurgations, il est trop avide d'action et de gloire pour accepter de renoncer à ses projets.

Schiller donne une fin tragique à son drame. Non seulement Fiesque meurt, mais avant il tue son épouse. Châtié par où il a péché, après avoir tant abusé autrui, il est lui-même abusé par un leurre. Lors de la révolte contre le doge, Léonore, qui veut suivre son époux, a en effet revêtu des habits d'homme et en particulier un manteau écarlate abandonné sur le sol, celui de Gianettino, assassiné peu auparavant par l'un des conjurés. Or, Fiesque, ignorant tout cela et apercevant une forme enveloppée de ce manteau bien connu, la frappe, croyant tuer son ennemi. Il est ensuite atterré par son acte : « (*Il s'approche du corps en frissonnant.*) Ma femme gît ici assassinée... Non, ce n'est pas cela que je dois dire. (*Avec expression*) Moi, scélérat : j'ai assassiné ma femme. »[31] Schiller veut montrer ainsi qu'on ne peut prendre les armes sans se salir les mains, que Fiesque, comme Karl Moor, en prétendant lutter pour une cause juste, n'en commet pas moins des crimes contre des innocents. Ici, le crime est particulièrement abominable puisqu'il s'accomplit à l'encontre de la femme aimée. Ainsi est affirmée l'incompatibilité intrinsèque entre sphère familiale et sphère politique.

Assurément, Fiesque fait acte de contrition devant les conjurés et donne libre cours à son désespoir. S'inscrivant sur ce point dans la tradition du drame bourgeois, Schiller accentue le pathos dans l'expression de la douleur. Il montre son héros « *grinçant des dents* »[32], « *le regard fixe* »[33], « *s'affaissant en pleurant* »[34] devant le corps de son épouse. Paradoxalement, alors que celui-ci a politiquement atteint son but, puisque son ennemi est éliminé, il n'éprouve qu'amertume au lieu de l'allégresse qu'il devrait ressentir. S'adressant à la défunte, il déclare : « Ton cher Fiesque est doge de Gênes… Et le plus misérable mendiant de Gênes s'estimerait malheureux d'échanger son sort contre ma pourpre et mes douleurs. »[35]

---

[30] *Ibid*., p. 732 : « Ermanne dich! Entsage! Die Liebe soll dich entschädigen. »

[31] *Ibid*., V, 13, p. 745 : « *(Mit Schauern zur Leiche gehend.)* Mein Weib liegt hier ermordet - Nein, das will wenig sagen. *(Nachdrücklicher.)* Ich, der Bube, habe mein Weib ermordet.

[32] *Ibid*., p. 744 : «(*mit […] zähnblockend*) ».

[33] *Ibid*., p. 745 : « *(den stieren Blick)* ».

[34] *Ibid*. : « *(sinkt weinend an ihr nieder)* ».

[35] *Ibid*., p. 746 : « Genuas Herzog ist dein Fiesco - und Genuas schlechtester Bettler besinnt sich, seine Verachtung an meine Qual und meinen Scharlach zu tauschen. »

Schiller exploite le registre sentimental du malheur des Grands. Il souligne ainsi l'humanité de son héros, mais veut aussi disqualifier sa quête du pouvoir. Bien qu'ayant atteint le but suprême, Fiesque est en deuil.

Pourtant, il n'envisage pas de renoncer à ses desseins. Il ne tire pas de leçon de la mort de Léonore et n'envisage pas d'expier sa culpabilité autrement que par sa douleur. Au contraire, il est encore une fois saisi par ses rêves de prestige : « Venez. Gênes m'attend, dites-vous ? Je veux donner à Gênes un prince tel que l'Europe n'en a point vu encore. Venez. Je veux faire à cette princesse infortunée des funérailles telles que la vie perdra toutes ses séductions, et que la mort aura plus d'éclat qu'une nouvelle fiancée. Allons, suivez votre doge. »[36] Les funérailles grandioses qu'il annonce sont un moyen de se faire pardonner et également d'affirmer sa propre grandeur. Finalement, Fiesque exploite à son profit cette mort dont il est responsable pour la mettre au service de sa gloire. Ainsi, Schiller dénonce le cynisme et l'opportunisme de son héros, aveuglé par son narcissisme. Il souligne sa mégalomanie, et discrédite à travers elle le despotisme.

Le meurtre de Léonore a une signification symbolique, celle de la république assassinée. Verrina compare effectivement la république à « un agneau que Fiesque aurait arraché au loup Doria, pour la dévorer lui-même »[37]. Fiesque appartient à la même catégorie humaine que Gianettino, celle des prédateurs. Son extrémisme, son appétit de vivre, qui se traduit par un appétit de puissance, se retournent contre lui et précipitent sa mort, car Verrina était prêt à lui laisser la vie sauve, s'il avait renoncé à ses projets.

Le meurtre commis n'entraîne pas chez lui de réforme morale ni de questionnement personnel. Il est considéré par lui comme une péripétie ne remettant pas en cause son objectif final. Schiller dépeint donc une âme endurcie. Il souligne la place insignifiante de Léonore dans la vie de son mari. Mais, si elle n'a pas su l'arrêter dans ses projets ni de son vivant, ni par sa mort, il n'en va pas de même de Verrina, beaucoup plus rigide et implacable. Le vieil homme prend la figure du destin. À plusieurs reprises, il annonce qu'il va tuer Fiesque : « Il faut que Fiesque meure. »[38] ou encore : « Quand Gênes sera libre, Fiesque mourra. »[39]. Ces déclarations ont la rigueur d'une sentence de justice. Pourtant, avant de passer à son exécution, il supplie à plusieurs reprises le jeune homme de renoncer à son intention : « Rejette cette pourpre ! »[40]. Devant son refus, il le fait tomber à la mer d'une passerelle qu'ils ont empruntée. Schiller modifie quelque peu les conditions de la mort

[36] *Ibid.* : « Kommt! Genua erwarte mich, sagt ihr? – Ich will Genua einen Fürsten schenken, wie ihn noch kein Europäer sah – Kommt! – dieser unglücklichen Fürstin will ich eine Todtenfeier halten, daß das Leben seine Anbeter verlieren und die Verwesung wie eine Braut glänzen soll – Jetzt folgt eurem Herzog! »
[37] *Ibid.* ,V, 16: « davon weiß das Lamm Republik zu erzählen, das du dem Wolf Doria aus dem Rachen nahmst – es selbst aufzufressen. »
[38] *Ibid.*, Acte III, scène 1, p. 697 : « Fiesco muß sterben . »
[39] *Ibid.*, Acte IV, scène 5, p. 718: « Wann Genua frei ist, stirbt Fiesco ! »
[40] *Ibid.*, Acte V, scène 16, p. 751 : « Wirf diesen Purpur weg. »

du personnage historique dont la noyade est purement accidentelle[41], alors qu'il lui confère, chez son personnage, une dimension punitive et idéologique. Fiesque apparaît ainsi comme la triste victime de ses intrigues, de sa dissimulation, de ses habitudes de courtisan, qui l'ont maintenu dans l'ornière des jeux politiques et l'ont rendu incapable de faire œuvre de réformateur.

Il rappelle Karl Moor[42], dans la mesure où il se laisse entraîner loin de son idéal et se charge la conscience de crimes. Comme lui, il fait figure de héros déchiré et divisé. Cependant, il diffère de lui, car, à la fin du drame, il est incapable d'effectuer un retour sur ses erreurs et de les réparer. Karl Moor se rend à la justice pour expier ses fautes et faire allégeance aux lois qu'il a bafouées. Fiesque reste imperméable au repentir. S'il persiste dans son ambition, c'est parce qu'il a l'esprit perverti par les calculs politiques et par son égocentrisme. À force de dissimuler et de feindre, il a oublié la noblesse de son projet initial. En s'abaissant à ce jeu dangereux, il n'a pas compris qu'il se dégradait. Karl Moor est un idéaliste, un exalté, qui ne calcule rien, mais se laisse emporter par la violence de ses sentiments et bascule ainsi dans l'illégalité. Fiesque, à l'inverse, possède un tempérament ambigu. S'il rêve de grandeur, c'est pour lui-même, non pour son pays[43]. C'est pourquoi il ne peut, selon Schiller, qu'être détruit par la conjuration qu'il a ourdie.

Ce drame sulfureux et excessif, où abondent les clairs-obscurs et les scènes pathétiques, est furieusement romanesque. Il reflète l'ardeur, mais aussi l'immaturité de son auteur, qui fait de son héros un homme instable, tortueux, présentant d'effrayantes lacunes. À force de feindre pour la bonne cause, Fiesque a perdu tout sens moral, si bien que, par un retournement tragique, il passe de sauveur déclaré de son pays à despote potentiel. Schiller s'interroge ainsi sur l'utilisation de moyens immoraux pour atteindre, selon une logique machiavellienne, un but louable et montre que la fin ne justifie pas les moyens, car l'utilisation de moyens douteux fait perdre la fin de vue, la corrompt et la frappe d'invalidité.

Aline LE BERRE
Université de Limoges

---

[41] *Cf.* René Cannac, *Théâtre et révolte. Essai sur la jeunesse de Schiller, op. cit.*, p. 144 : « Ayant entendu un tumulte sur la galère amirale, [Fiesque] s'était engagé sur la passerelle, était tombé, avait glissé à l'eau et, paralysé par le poids de ses armes, s'était noyé, sans qu'on eût pu lui porter secours. »

[42] *Cf.* Sylvain Fort, *Les Lumières françaises en Allemagne. Le cas Schiller*, Paris, PUF, 2002, p. 145 : « Assez curieusement, la conjuration de Fiesque a une teneur politique bien moindre que la bande de Karl Moor. »

[43] Selon Sylvain Fort, il existe dans cette pièce une interpénétration entre morale et politique : « Le républicanisme se confond avec la vertu, le civisme avec la valeur morale. […] Ce n'est pas à qui sera le plus juste politiquement, mais à qui sera moralement le plus irréprochable : c'est la pureté morale qui décide du sort des personnages. » (*Ibid.*, p. 146.)

SIMULATION ET DISSIMULATION DANS *DON GIOVANNI* (1787) (Livret de Lorenzo Da Ponte Musique de Wolfgang Amadeus Mozart)

La figure de Don Juan est connue depuis longtemps en littérature, depuis la comédie de Tirso de Molina (*El Burlador de Sevilla y convidado de pietra*,*/ L'Abuseur de Séville et l'invité de pierre*, 1625) jusqu'au poème dramatique d'Edmond Rostand (*La Dernière nuit de Don Juan*, 1921), en passant par la tragi-comédie d'Onofrio Giliberti (*Il Convitato di Pietra ovvero le gare dei disperati*, 1652), la comédie de Dorimond (*Le Festin de Pierre ou le Fils criminel*, 1659), la pièce de Villiers qui porte le même titre (1659), la comédie de Molière (*Dom Juan*, 1665), et le long poème inachevé de Byron (*Don Juan*, 1819-1824). Malgré certaines différences de détail, tous ces Don Juan se ressemblent, à l'exception de celui de Byron, antithèse des précédents, décrit comme un homme jeune et beau, jouet des événements comme des femmes. L'apanage de ces personnages est l'art de la séduction car il leur faut donner certains gages, certaines assurances pour atteindre leur but, quitte à utiliser le mensonge. Simulation et dissimulation font partie de leurs stratagèmes respectifs. Alors que les mots qu'ils emploient répondent, avec leurs gestes, à une situation donnée, dans *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*, */L'homme dissolu puni ou Don Giovanni*), « dramma giocoso » (« Drame joyeux »)[1] de Lorenzo Da Ponte et W. A. Mozart (1787), qui ressemble par certains traits à celui de Molière[2], s'ajoute la musique du génial compositeur autrichien sur laquelle repose toute l'intrigue[3].

Si le Don Juan mozartien est passé maître dans l'art de la simulation et de la dissimulation pour se tirer d'affaire ou parvenir à ses fins, jusqu'à ce que la chance ne lui sourîe plus, il n'est pas le seul à pratiquer cet art. Leporello, son alter ego, en joue constamment et Donna Elvira, son épouse délaissée, parfois ne laisse

[1] Ce « dramma giocoso », comme *Le Nozze di Figaro*, implique l'idée d'un mélange de comique et de tragique dans l'œuvre. Au XIX[e] siècle, en Italie, on parlait d'« opera semiseria » (Opéra mi-léger, mi-sérieux).

[2] On peut consulter, par exemple, la notice de Paul Arbelet dans son édition critique de *Dom Juan ou Le Festin de Pierre* de Molière (Paris, Larousse, 1935), ou encore B. Frank Sedwick, « Mozart's Sources for *Don Giovanni* » in *Hispania*, vol. 37, n°3 de septembre 1954, p. 269-273, publication de l'American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, ou encore le compte rendu de Marcel Darmon, sur une représentation de *Don Juan* à Montpellier en 2013, dans *Théâtres du Monde* n° 24, 2014, pp. 349-355.

[3] D'autres compositeurs se sont intéressés au mythe de Don Juan, parmi lesquels Gluck, Gazzaniga, Liszt, Tchaïkovski, Richard Strauss, Szymanowski et Juan Carlos Zorzi.

pas paraître ses sentiments, malgré ses éclats de colère. N'oublions pas Zerlina, l'opportuniste sensuelle, qui semble bien jouer un double jeu. Quant à la musique même, on aurait tort de croire qu'elle soutient uniquement les voix. Non seulement elle épouse les états d'âme des personnages, elle suggère les changements de climat mais, à l'oreille attentive, elle ajoute des prolongements qui vont au-delà du sens littéral du livret de Da Ponte.

Dès le premier acte, Leporello, valet et confident de Don Juan, fait le portrait psychologique de son maître, à Donna Elvira, épouse délaissée du chevalier. Pour l'heure, ce dernier a porté toutes ses attentions sur Donna Anna, fille du Commandeur, qu'il a essayé de violenter (I, 13). Alors, par exemple, que dans la pièce de Molière Sganarelle présente son maître à Gusman, écuyer d'Elvire, comme « le plus grand scélérat que la terre ait jamais porté », un « épouseur à toutes mains[4] », ne trouvant chez « Dame, demoiselle, bourgeoise, paysanne » « rien de trop chaud ni de trop froid pour lui », susceptible d'encourir les foudres du Ciel (« Suffit qu'il faut que le courroux du Ciel l'accable quelque jour »), dans une tirade fort longue, c'est d'une bien différente manière que procède Mozart sur le livret de Da Ponte. Le catalogue de conquêtes dûment notées que Leporello dresse malicieusement fait l'objet d'un air magnifique en deux parties, d'abord un *allegro* à 4/4 (« Madamina ! Il catalogo è questo »), puis un *andante con moto* à 3/4 (« Nella bionda egli ha l'usanza »), dans la tonalité de ré majeur. Il ne s'agit pas de critiquer, ici, mais au contraire, de vanter les succès de Don Juan auprès de toutes les femmes, les jeunes, les vieilles, les belles, les laides, les grosses, les maigres, les grandes et les petites, tout en signalant son péché mignon, son goût marqué pour les débutantes. Les psychologues, psychiatres ou psychanalystes (Freud, Jacques Lacan, Liliane Daligand, René Roussillon, Miren Arambourou-Mélèse, Cynthia Fleury) parleraient doctement de cette frénésie de conquêtes qui est de nature « arithmétique », comme dirait Sganarelle (*Dom Juan*, III, ii) plutôt que de nature purement sexuelle. Il lui faut faire du chiffre (cf. l'air n°12, I, 15) : « Ah, la mia lista doman mattina d'una decina devi aumentar »/ « Ah, demain matin tu dois augmenter ma liste d'une dizaine ») de peur de perdre la cadence et de voir les femmes conquises se retourner contre lui. Les analystes montreraient que cette appétence sexuelle peut être considérée comme la fuite en avant éperdue d'un individu qui a constamment besoin de passer d'une femme à une autre pour répondre à ses pulsions. Leporello s'amuse à agacer Donna Elvira, même si, sur le moment, elle semble ne pas réagir. La musique est là pour le soutenir pleinement, avec cet échange d'arpèges, au niveau de l'orchestre, entre les différentes cordes (violons, violoncelles, basses). Aucun caractère moral ou de réprobation n'est suggéré par cette musique entraînante. Leporello déployant tout son art vocal à travers gammes ascendantes et descendantes, détaille son catalogue et, dans la seconde

[4] Prêt à tous les mariages.

partie de son morceau, use du figuralisme[5] dans la phrase ascendante évoquant « la grande maestosa » (« grande majestueuse »), avec une longue tenue sur le $ré_3$, et dans la répétition à neuf reprises de « la piccina » (« la petite ») pour provoquer le rire[6]. Il dégrade les valeurs sans tomber dans la vulgarité[7] et il termine sur une cadence parfaite, avec la ligne de chant doublant la basse (« voi sapete quel che fa »/ « vous savez ce qu'il fait ») : la, dominante ; ré, tonique ; sol, sous-dominante) ce qui suffira à donner à Donna Elvira encore plus envie de se venger de ce monstre, de ce félon, de ce nid de tromperies (« Mostro! Fellon! Nido d'inganni! »), en comptant sur l'aide à la fois de Donna Anna, dernière femme poursuivie jusqu'ici et de son fiancé, Don Ottavio, qui, de leur côté, ont juré de venger la mort du Commandeur (« Ah! vendicar se il puoi, giura quel sangue ognor! » / « À toujours venger ce sang si tu peux, jure-le! »).

Après ce portrait flatteur destiné à camper Don Juan, qui sera complété par d'autres beaucoup moins favorables par Donna Elvira, par Donna Anna, et par Leporello lui-même, nous voyons agir le personnage au milieu d'une assemblée champêtre où il souhaite s'offrir en hors-d'œuvre Zerlina, fiancée de Masetto. C'est là que nous le voyons user pour la première fois de simulation et de dissimulation. En effet, Don Juan est marié et veut faire croire qu'il est célibataire. Pour lui, comme Sganarelle le dit, « un mariage ne lui coûte rien à contracter » (*Dom Juan*, I, 1). Le mariage est une simple convention sociale qui l'engage peu. Il est puissant, il a de l'argent si bien qu'il lui est facile de nouer et de dénouer un lien conjugal. Il veut bien épouser, mais simplement pour ajouter une conquête à ses mille trois conquêtes précédentes. Quand il aperçoit Zerlina, l'aubaine lui est offerte d'oublier momentanément Donna Elvira, trop sentimentale, trop importune, de toute manière déjà possédée et rejetée, et dont la présence l'a sérieusement agacé. Il en oublie même qu'il vient de tuer le père de Donna Anna, car il vit dans le présent, passé et d'ailleurs futur ne comptant pas pour lui. Il ne trahit aucun sentiment, aucune émotion, aucune réaction émotionnelle. Il s'occupe tout simplement de faire la cour à Zerlina. Cette dernière n'est pas, comme la Charlotte de Molière, une jeune paysanne ne sachant s'exprimer qu'en patois des environs de Paris. Au contraire, elle s'exprime bien, peut-être même trop bien pour une personne de la campagne sans doute peu cultivée, sinon illettrée. Pour la séduire, Don Juan, bon psychologue, va s'insinuer dans ses bonnes grâces et la flatter. Il s'enquiert de l'identité des deux jeunes gens et leur propose de se rendre chez lui, dans sa petite

[5] « Le figuralisme ou madrigalisme est l'art d'évoquer musicalement une idée, une action, un sentiment, ou encore de dépeindre une situation » (*Wikipédia*).

[6] On ne peut s'empêcher de penser au mot de Bergson : « L'exagération est comique quand elle est prolongée et surtout quand elle est systématique » (*Le Rire*, II. Le comique de mots, 1900).

[7] C'était le souci aussi, par exemple, de l'humoriste franco-belge Raymond Devos (1922-2006). Voir l'article d'Éric Vatre, « Raymond Devos. Flagrant délire. Un pitre anxieux, un lettré subtil, un forgeron de l'imaginaire » dans *Valeurs Actuelles* du 17 janvier 1994, p. 52.

maison de campagne, avec leurs amis pour leur offrir « cioccolata, caffè, vini, prosciutti » (« chocolat, café, vins, jambons ») et leur faire visiter jardin, galerie et chambres. Il réussit à écarter momentanément Masetto, en l'intimidant (« Olà! finiam le dispute! Se subito, senz'altro replicar, non te ne vai, Masetto, guarda ben, ti pentirai! »/ « Holà ! arrêtons les discussions! Si, sur le champ, tout simplement sans répondre, tu ne t'en vas pas, Masetto, prends garde, tu le regretteras! ») et en lui répétant que Zerlina ne risque rien auprès d'un chevalier comme lui (« Oh, la Zerlina è in man d'un cavalier. Va pur: fra poco ella meco verrà »/ « Oh, Zerlina est en de bonnes mains avec un chevalier. Va donc : sous peu elle viendra avec moi »). La condition de chevalier est prestigieuse, un peu comme celle d'un honnête homme au XVII[e] siècle. Jamais un chevalier ne saurait ressembler à cet époux odieux que Donna Elvira voue aux gémonies et à ce vil séducteur et homicide que Donna Anna exècre. Aux yeux de Zerlina, Don Juan est un homme en qui l'on peut avoir entière confiance. Seule la musique, dans la tonalité de la mineur, nous fait comprendre qu'il y a anguille sous roche. Pour Zerlina, qui ignore tout du drame des deux femmes, Don Juan est donc un homme sous l'aile duquel on peut se placer sans crainte, tandis que Masetto, qui n'est pas le benêt que l'on pourrait supposer[8], ne s'en laisse pas accroire comme son air à 4/4 le montre bien (« Ho capito. Signor sì! »/ « J'ai compris, oui monseigneur! »). Se retrouvant enfin seul avec Zerlina, Don Giovanni entreprend son manège de séduction en flattant la jeune paysanne qui, à l'instar de la Célimène du *Misanthrope*, est une coquette inconstante. Tout d'abord, il essaie de la persuader, en sa qualité d'honnête homme et de chevalier, qu'une aussi belle femme n'a plus rien à faire avec un grand benêt (« Scioccone ») comme Masetto. Notons l'emploi, de la part de Da Ponte, de l'augmentatif -one (« sciocco » → « scioccone »), et du péjoratif -accio (« bifolco » → « bifolcaccio », « mauvais laboureur ») pour caractériser Masetto tandis que, pour Zerlina, il use de diminutifs associés à l'idée de grâce (« Zerlinetta », « petite Zerlina » ; « quel visetto d'oro », « cette frimousse d'or »). Zerlina tient bon pour l'instant mais les compliments pleuvent sur elle : « quegli occhi bricconcelli » (« ces petits yeux coquins »), « quei labbretti sì belli » (« ces petites lèvres si belles ») ; « quelle dituccia candide e odorose » (« ces petits doigts blancs et odorants ») et Don Juan abat son jeu, en lui proposant le mariage, ce mariage dont il fait si peu de cas et auquel nombre de femmes qu'il a possédées s'attendaient elles-mêmes en tombant dans ses bras. Le *duettino* qui suit, en la majeur, sur une mesure

[8] Andrea Panzavolta en fait, à notre avis à tort, un « povero sempliciotto, pavido e pusillanime » / « un pauvre nigaud, peureux et pusillanime », p. 92 de son *Caro Herr Mozart. Cari compositori* (Rome, InSchibboleth, 2014). Sans attribuer à Masetto des qualités exceptionnelles, il faut reconnaître que c'est un brave garçon qui aime sincèrement Zerlina. Il tient tête à Don Juan et à Leporello qui veulent le faire danser à tout prix, pour le détourner momentanément de Zerlina (I, 21). Dans le quatuor avec Donna Anna, Donna Elvira et Don Ottavio, il s'engage fermement à prendre la défense de sa promise quand, à nouveau, Don Giovanni tente de la séduire (I, 21: « Siam qui noi per tua difesa »/ « Nous sommes ici pour ta défense »).

à 2/4, puis à 6/8, nous montre Don Juan jetant son emprise de plus en plus forte sur la jeune femme. Nous avons l'impression de nous trouver dans un tableau de Fragonard, de Boucher ou encore de Watteau, à cela près que nous sommes dans le domaine de la musique orchestrale et vocale et non dans celui de la peinture. Notons qu'après s'être montré doux et caressant, Don Juan devient plus pressant avec ses impératifs « Vieni! vieni! » insinuants, passant du premier « vieni » sur un si_2 (croche), sol dièse$_2$ (croche) à un éclatant ré bécarre$_3$ (noire sur « vie- ») pour retomber à nouveau sur un si_2 (croche sur « -ni! »). Il lui est difficile de simuler la courtoisie et la décence du gentilhomme alors qu'il ne se contient plus.

Don Giovanni

Là ci darem la mano,
Là mi dirai di sì.
Vedi, non è lontano,
partiam, ben mio, da qui.

Zerlina

Vorrei, e non vorrei,
Mi trema un poco il cor...
Felice, è ver, sarei,
Ma può burlarmi ancor! (*bis*)

Don Giovanni

Vieni, mio bel diletto!

Io cangerò tua sorte.

Presto...non son più forte (*ter*)
Vieni! vieni!

Là ci darem la mano!
Vorrei, e non vorrei!
Là mi dirai di sì.

Partiam, ben mio, da qui.

Ma può burlarmi ancor.
Vieni, mio bel diletto!

Zerlina

Mi fa pietà Masetto!

Mi trema un poco il cor;

Mi fa pietà Masetto

Io cangerò tua sorte!
Presto...non son più forte! (*bis*)
Andiam! andiam!
Andiam!

Andiam, andiam, mio bene,
A ristorar le pene
d'un innocente amor! (*quater*)[9]

---

[9] **Don Juan**
Là, nous nous donnerons la main,
Là, tu me diras oui.
Vois, ce n'est pas loin,
Partons d'ici, mon amour.

Zerline
D'un côté je voudrais bien, de l'autre non,
Mon cœur palpite un peu...
Heureuse je le serais, c'est vrai,
Mais peut-être se joue-t-il encore de moi.

Don Juan
Viens, ma bien-aimée

Zerline
Masetto me fait de la peine !

Don Juan
Je changerai ton destin.

Zerline
Vite... Je ne suis plus forte.

Don Juan
Viens ! viens !
Là nous nous donnerons la main !
D'un côté je voudrais bien, de l'autre non.
Là tu me diras oui.

Zerline
Mon cœur palpite un peu.

Don Juan
Partons d'ici, mon amour.
Mais peut-être se joue-t-il encore de moi.
Viens ma bien-aimée !

Zerline
Massette me fait de la peine.
Vite... Je ne suis plus forte !

Don Juan
(*Quater*)
Allons ! allons !

Zerline
Allons !

Allons, allons, mon amour,
Réconforter nos peines
D'un amour innocent.

L'emprise de Don Juan est parfaitement soulignée par les paroles des personnages et de la musique. La résistance de la jeune paysanne finit par céder aux avances du séducteur, d'autant plus que c'est une sensuelle comme elle le prouvera à Masetto un peu plus tard (II, n°19 : « Vedrai, carino, se sei buonino »/ « Tu verras, mon petit chéri, si tu es gentillet »). Elle est donc prête à se donner à Don Juan. Le rythme vif de l'*andante* à 2/4 fait place au rythme ternaire plus calme de l'*allegro* à 6/8 (Sicilienne)[10] qui fait entendre les deux personnages chantant à la tierce, non pas en homophonie, mais en homorythmie. Par chance, l'arrivée de Donna Elvira met un terme à ce début d'oaristys (« Fermati, scellerato! »/ « Arrête-toi, scélérat ! »). Une fois de plus, pour essayer de calmer la colère de Donna Elvira, Don Juan va employer un terme d'affection en s'adressant à elle (« Idol moi ») qui évoque l'« Intorno all'idolo mio » de l'*Orontea* (1656) d'Antonio Cesti, sur un livret de Giacinto Andrea Cicognini. À une idole on rend un culte et à une femme idolâtrée on porte un amour incommensurable, comme celui de Néron pour Junie dans *Britannicus* de Racine (II, 2), ou de Don Ottavio à Donna Anna (I, 11, 14, II, 12) ou encore de Donna Anna à Don Ottavio, dans son l*arghetto* à 2/4 (II, n°25, « Non mi dir, bell'idol moi »/ « Ne me dis pas, mon cher trésor »). Don Juan tente vainement d'enjôler son épouse, feint l'étonnement et soutient qu'il n'y avait rien de sérieux entre lui et Zerlina. Pour excuse, il avance qu'il s'agit simplement pour lui de se divertir, non pas dans le sens montaignien ou pascalien du terme, bien entendu, mais dans le sens d'une liberté de penser et d'agir, propre au libertinage, comme *L'Encyclopédie* publiée sous la direction de Diderot et d'Alembert, le définissait : « C'est l'habitude de céder à l'instinct qui nous porte aux plaisirs des sens », et illustré par le tableau de Fragonard « Le verrou » (1777), exposé au Louvre, département des Peintures, ou encore par *Les Liaisons dangereuses* (1782), roman épistolaire de Choderlos de Laclos, et par *L'Histoire de ma vie* de Casanova[11]. Quoi qu'il en soit, Don Juan ne réussit pas, cette fois, à convaincre Zerlina en lui disant que Donna Elvira est une ancienne flamme et que, toujours amoureuse de lui, il lui faut, par pitié, donner l'impression que lui aussi l'aime toujours. Les deux femmes parties, il se rend compte que, pour la première fois, tous ses projets tombent à l'eau. Lui, l'incroyant, se demande si le démon ne se moque pas de lui. Son art de la simulation et de la dissimulation n'a servi à rien, pire encore, a été pris en défaut. Cela se confirmera, dans une seconde tentative de séduire Zerlina, un peu plus tard, au cours de la fête qu'il organisera chez lui, quand la jeune femme le repoussera sans autre forme de procès (« Ah, lasciatemi andar via! »/ « Ah, laissez-moi partir ! » (I, n°14). Cependant, s'il est décontenancé, il se ressaisit rapidement car il doit maintenant faire bonne figure devant Donna Anna et Don Ottavio qui se présentent pour lui demander conseil. Il leur propose même son aide, jouant ainsi à l'hypocrite comme le Don Juan de Molière en présence de son père Don Louis (IV, 4), « la profession d'hypocrite » offrant à ses

[10] La sicilienne est une danse sur une mesure à 6/8, en vogue au XVIII[e] siècle.
[11] Écrits entre 1789 et 1798, ces mémoires durent attendre 1960 pour être publiés sous leur forme originale.

yeux « de merveilleux avantages » (*Dom Juan*, V, 2). Donna Elvira survient à nouveau et met les deux jeunes gens en garde contre le « monstre perfide » (« perfido mostro »). Le *quartetto* à 4/4, en si bémol majeur, qui suit nous montre un Don Juan qui s'évertue vainement à faire passer sa femme pour folle, tandis que les trois autres personnages (Donna Anna, Ottavio, Donna Elvira) expriment leurs sentiments. Il ne s'aperçoit même pas que Donna Anna a reconnu sa voix et découvert ainsi que c'est lui qui a essayé de la violenter et qui a tué son père. Dès cet instant, il devient de plus en plus difficile pour lui, désormais démasqué, d'user de simulation et de dissimulation pour se tirer d'affaire ou de parvenir à ses fins. Il se heurte aux forces du Bien et, à défier, plus tard, la statue du Commandeur, par bravade et un certain panache (II, 11, 15), il se perdra. Pour l'heure, comme le reconnaît Leporello, son fidèle serviteur pourtant prêt à tout pour lui être agréable, tout va mal pour lui. Il se comporte en homme peu raisonnable (I, 15), en voulant jouer avec le feu, en voulant continuer à flirter et à séduire ces « contadinotte » (« toutes petites paysannes »), toutes jeunes et fraîches, bonnes à déguster, comme un plat de choix, pour les ajouter à sa liste de conquêtes, car il ne s'agit pas pour lui de s'arrêter. Il se veut continuellement en chasse de femmes, donc en mouvement perpétuel. Son air à 2/4, en si bémol majeur (« Fin ch'han dal vino calda la testa »/ « Jusqu'à ce qu'ils aient la tête échauffée par le vin ») (I, 15, n°12), est le dernier moyen qu'il a trouvé pour réunir tout son monde afin d'y puiser à pleines mains pour se satisfaire. On trouve dans cet hymne au plaisir une évocation des Dionysiaques des poètes de l'antiquité grecque et des *Canti carnascialeschi* de Laurent de Médicis (« Quant'è bella giovinezza »/ « Comme la jeunesse est belle »)[12]. Faisant appel à une mémoire cidétique, Don Juan, en demandant à Leporello de préparer une fête champêtre où la danse est reine, se rappelle fort bien de semblables fêtes passées. Pour nous, rien de mieux que la *Fête galante* de Watteau pour nous donner une idée de ces réjouissances. Don Juan espère encore que son stratagème va réussir d'autant plus que pour attirer sur son balcon une nouvelle jeune femme, en lui chantant une « canzonetta » à 6/8, dans la tonalité de ré majeur (II, n°17 : « Deh, vieni alla finestra »/ « De grâce, viens à la fenêtre »), il va faire appel à la complicité de Leporello. Ainsi, tandis qu'il chantera les deux couplets de sa sérénade à la belle servante de Donna Elvira, comparée à du miel et à du sucre, symboles de douceur[13], il portera les vêtements de Leporello et, Leporello, les siens. De cette façon, il estime mieux dissimuler sa condition et ne pas risquer d'encourir à nouveau les foudres de Donna Elvira et de Donna Anna. Le trio des masques (Donna Anna, Donna Elvira, Don Ottavio) prouve que les trois offensées ne se laissent plus berner (I, 19, « Al volto ed alla voce si scopre il traditore! »/ « Au visage et à la voix se dévoile le traître ! »). Ils obligent Don Juan, pour une fois profondément ébranlé par les propos tenus par le trio, à partir, accompagné de Leporello. Ainsi, presque jusqu'au

[12] Voir Jean-Pierre Mouchon, *À travers la poésie italienne*, volume I, p. 85 (Marseille, Terra Beata, 2021).

[13] Dans la Bible, le mot « miel » est employé de nombreuses fois dans un sens métaphorique. C'est notamment un symbole de séduction.

bout, Don Juan jouera de simulation et de dissimulation, même quand il donnera la fausse impression d'éprouver encore quelques sentiments à l'égard de Donna Elvira, au début de l'acte II. Le hasard, ou son tort, lui fera enjamber le mur d'un cimetière pour se dissimuler, sans se rendre compte qu'il passe ainsi du monde des vivants au monde des morts où les codes sont complètement changés. En se moquant d'un lieu sacré et de la prophétie de la statue du Commandeur, il commet l'outrage suprême qui le conduira à sa perte. Ne vivant que pour additionner des conquêtes et faire bonne chère, puis en tuant le père de Donna Anna, il avait déjà rompu l'ordre moral. Leporello, dès le début de l'acte I, après la mort violente du Commandeur, s'était exclamé :

Qual misfatto! Qual eccesso!	Quel méfait ! Quel excès !
Entro il sen dallo spavento	Dans mon sein d'effroi
Palpitar il cor mi sento!	Je sens palpiter mon cœur !

Notons la polysémie du mot « eccesso » qui peut être interprété de trois façons. Il peut s'agir d'un « excès », dans le sens courant, mais l'étymologie fait aussi penser aux sens du latin classique « excessus » : « action de sortir, sortie » (cf. *excessus e vita*, *vitæ* ou *excessus* seul, « mort » ; « digression »[14]. Donna Elvira parle aussi de la même manière (I, 2 : « In quali eccessi, o Numi, in quai misfatti orribili, tremendi è avvolto il sciagurato! »/ « Dans quels excès, ô Dieux, dans quels méfaits horribles, effroyables, est compromis le misérable ! »). Don Juan, excessif en tout, vivant dans un mensonge continuel, dépasse les bornes. Aussi, en provoquant la statue du Commandeur, dans son impiété totale, dans son refus du repentir qui aurait pu lui assurer une puissance paternelle, originelle et protectrice, il ne pouvait connaître que la mort, non pas dans l'anéantissement de son être, comme le disait Épicure dans la *Lettre à Ménécée*, ou Iago dans l'*Otello* de Verdi, sur un livret de Boito[15], mais dans les tourments éternels de l'enfer tels qu'ils sont décrits par Dante dans la première partie de *La Divine Comédie*. Telle est la morale du magnifique sextuor final (Donna Anna, Zerlina, Donna Elvira, Don Ottavio, Leporello, Masetto) : « Questo è il fin di chi fa mal » / « Telle est la fin de qui mal agit », répété à satiété.

Leporello essaie de faire le gentilhomme comme son maître. Dans une certaine mesure, il ressemble à Sganarelle, dans la pièce de Molière. Personnage comique, Sganarelle se présente cependant comme un valet pieux, honnête et pitoyable. Leporello est un bouffon et un pleutre[16] qui illustre bien la définition du comique, donnée par Bergson dans *Le Rire* (« Du mécanique plaqué sur du vi-

[14] Henri Bornecque & Fernand Cauët, *Dictionnaire latin-français* (Paris, Belin, 1938, édition de 1973).

[15] La Morte è il Nulla. — La mort est le Néant.
È vecchia fola il Ciel. — Le Ciel est une vieille fable. (Acte II).

[16] Voir le *duetto* de la scène I de l'acte II.

vant », p. 38). Il critique son maître quand ce dernier a le dos tourné, mais il l'admire aussi beaucoup et s'en fait le complice. Il accepte, il est vrai à contrecœur, d'échanger ses vêtements avec ceux de son maître, pour tromper Donna Anna, Donna Elvira et Don Ottavio, à la fin de l'acte I, et au début de l'acte II, dans la scène du balcon, qui évoque une scène à peu près similaire dans *Le Barbier de Séville* (1775) de Beaumarchais, et dans son adaptation italienne par Rossini, sur un livret de Cesare Sterbini (1782). Égoïste comme Don Juan, il n'a pas l'amour de l'autre. Peu lui importe que Donna Anna ait failli être victime d'un stupre et que son père ait été tué par Don Juan. Au cours de la fête champêtre où tout le monde est invité à danser par Don Giovanni, il n'hésite pas, de son côté, par mimétisme, à conter fleurette à de jeunes paysannes (I, 20 : « Sei pur cara, Giannotta, Sandrina! » / « Tu es aussi chère, Jeannette, Sandrine ! »). S'il a peur de la statue du Commandeur, dans une scène particulièrement comique ce n'est pas par angoisse métaphysique mais parce qu'il ne comprend pas ce prodige surnaturel.

Donna Anna et Don Ottavio n'ont rien à simuler ni à dissimuler, même si une interprétation psychanalytique pourrait suggérer que les sentiments de la jeune femme à l'égard de Don Ottavio manquent de sincérité[17]. Ils s'aiment, comme des personnages cornéliens, mais les circonstances présentes ne leur sont pas favorables. Il leur faut laisser passer le temps du deuil pour envisager des noces, comme l'impose la coutume de l'époque. Le jeune homme, dans un récitatif, se promet d'attendre patiemment :

Ah, si segua il suo passo :	Ah! suivons ses pas:
Io vo' con lei dividere i martiri:	Je veux avec elle partager ses tourments :
Saran meco men gravi i suoi sospiri.	Ses soupirs seront moins profonds avec moi.

Donna Elvira ne dissimule pas sa colère, depuis le début du premier acte, et accable Don Juan de reproches ; mais elle l'aime encore et a du mal à le cacher. On s'en rend compte quand elle vole au secours de Zerlina, prête à tomber dans les bras du séducteur (n'y a-t-il pas une pointe de jalousie de la part d'une épouse trahie ?), dans l'air émouvant qu'elle chante à l'acte II, scène 10 : « Mi tradì quell'alma ingrata » (« cette âme ingrate me trahit ») et dans son *allegro assai* à 3/4 (II, 14 : « L'ultima prova dell'amor mio »/ « L'ultime preuve de mon amour »). Malgré son chagrin, elle éprouve de la pitié pour son époux, pitié déjà exprimée dans le sextuor, avant un dernier sursaut de colère (II, 14). C'est une âme pure qui ira trouver la paix dans un couvent.

La musique enfin s'adapte merveilleusement à toutes les situations de cet ouvrage qui se réclame tout à la fois de l'*opera buffa* et de l'*opera seria*. Elle sait, dans les situations évoquées précédemment, simuler et dissimuler bien mieux que

[17] Voir Henry Barrraud, *Cinq grands opéras : Don Juan, Tristan et Isolde, Boris Godounov, Pelléas et Mélisande, Wozzeck*, p. 59-60 (Paris, Seuil, 1972, 302 pp.).

le livret. Il faut l'entendre pour comprendre les non-dits. Ainsi, pour nous en tenir à quelques exemples musicaux tirés de la fin de l'ouvrage, notons que quelques bribes d'un air de *Una Cosa rara* de Vicente Martin y Soler, sur un livret de Lorenzo Da Ponte, puis de *Fra i due litiganti il terzo gode (Air « Come un agnello »,/ « Comme un agneau »)* de Giuseppe Sarti, sur un livret tiré des *Nozze* de Carlo Goldoni, et enfin des *Nozze di Figaro* (« Non più andrai farfallone amoroso »/ « Tu n'iras plus gros papillon amoureux »), chantées par Leporello au cours du repas de Don Juan, mettent une note gaie dans une atmosphère de grande tension. C'est un coup d'œil malicieux de la part du compositeur adressé à un public qui connaissait les opéras en question, contrairement au public d'aujourd'hui. L'arrivée du Commandeur au souper chez Don Juan accentue la terreur de Leporello, mais laisse Don Juan impavide. L'*andante* à 4/4 de la statue est terrifiant (II, 15). La tonalité de ré mineur suggère une angoisse indicible. Le Commandeur apporte la mort et peut-être qu'à travers cette musique Mozart pensait-il lui-même à ses chers disparus et, en se dissimulant pudiquement derrière elle, a-t-il épanché ses sentiments de tristesse, comme dans sa messe de *Requiem* (1791), écrite dans la même tonalité. Déjà, plus tôt, dans le quintuor puis sextuor (II, 7), Mozart n'a pu s'empêcher de laisser parler sa musique. L'exclamation du Commandeur, « Don Giovanni! », (noire pointée+croche : « Don Gio-«) qui culmine sur la tonique $ré_3$ (« -van- ») pour redescendre sur la tonique $ré_2$ (« -ni ») par un intervalle d'octave mélodique descendant vertigineux, remplit d'effroi Leporello qui s'est caché sous une table. Mais nous ne sommes pas au paroxysme de la terreur. Devant la désinvolture de Don Juan, le Commandeur l'informe qu'il n'est « pas venu pour manger de la nourriture terrestre, lui qui, désormais, goûte uniquement de la nourriture céleste » (« Non si pasce di cibo mortale chi si pasce di cibo celeste »), car une autre mission l'a ramené ici-bas. Il s'agit, pour lui, d'obtenir le repentir de Don Juan de tous ses méfaits. Des altérations multiples soulignent ses paroles (mi $bémol_2$, do $dièse_2$, fa $bécarre_2$, si $bécarre_2$, do $bécarre_2$) et glacent d'horreur. Des gammes montantes et descendantes qui s'élèvent par demi-tons chromatiques traduisent la forte tension déjà signalée. À côté de l'affolement de Leporello, est-ce une danse des spectres et des démons qui est suggérée, comme cela se produira plus tard à l'acte III, scènes 1 et 2 (« Nonnes qui reposez » et « Encore un de gagné ! glorieuse gloire ») de *Robert le Diable* de Giacomo Meyerbeer, sur un livret d'Eugène Scribe ? Quel contraste avec le calme de la statue exprimé par le rythme long et régulier de rondes sur une descente chromatique (« Ah, tempo più non v'è! » / « Ah, il n'est plus temps ! »). La précipitation vertigineuse des doubles croches dans de nombreuses gammes descendantes nous conduit aux dernières paroles d'angoisse de Don Juan, précédant son engloutissement dans les tourbillons de feu. Le chœur à l'unisson des spectres et la disparition de Don Juan au milieu de cris et de lamentations, après le départ du Commandeur s'accompagnent d'une orchestration saisissante, avec figuralisme, cadence plagale[18] et tierce picarde[19].

[18] Il s'agit d'une terminaison conclusive d'une phrase musicale qui respecte un enchaînement particulier de degré.

Tragique et comique se mêlent ainsi dans cet opéra d'une façon extraordinaire. Il s'y ajoute une dimension métaphysique, avec l'intrusion du surnaturel. Donna Anna, Donna Elvira, Zerlina, Don Ottavio et Masetto sont vengés du libertinage de Don Juan, de ses simulations et de ses dissimulations, grâce à la justice divine symbolisée par la statue du Commandeur. Ils retrouvent une certaine paix intérieure et la vie reprend calmement pour eux car les forces du Bien ont triomphé des forces du Mal. Cependant, la musique a cessé et nous ne savons pas si, débarrassés de Don Juan, simulation et dissimulation ou non, le couple Zerlina-Masetto, roucoulant apparemment comme Papagena et l'oiseleur Papageno dans *La Flûte enchantée* (II, 36, n°21 : « Pa-Pa-Pa-Pa-Pa-Pa-gena! »), tiendra indéfiniment; si l'amour de Don Ottavio sera toujours à la hauteur des aspirations de Donna Anna; et si Donna Elvira se contentera indéfiniment d'une vie monacale.

Jean-Pierre MOUCHON
Aix-Marseille Université

Partition consultée

Wolfgang A. Mozart, *Don Giovanni*. Drame joyeux en deux actes. Livret de Lorenzo Da Ponte. Nouvelle édition revue et corrigée par Maffeo Zanon (Milan, 1959, 376 p.).

[19] « Expression désignant, dans un morceau de tonalité mineure, une conclusion sur l'accord de tonique majorisé » (*Dictionnaire de la Musique*, sous la direction de Marc Vignal (Paris, Larousse, 1987, 882 p.).

Le baryton Antonio Scotti (Naples 1866-Id. 1936) dans le rôle de Don Juan

SIMULATION ET DISSIMULATION DANS *DANS L'OMBRE DE LA VALLÉE* (1902-1905) DE JOHN MILLINGTON SYNGE

Cette pièce peut se résumer ainsi : un vagabond se présente à la porte d'une ferme pour, dit-il, se remettre un moment d'un long voyage à pied. Je précise que le vocable « Tramp », qui signifie vagabond, est traité comme un prénom, il prend donc une valeur symbolique forte, sociologique, juridique, idéologique et poétique. Ici, contrairement à notre traduction (où nous avons préféré dire « Le Vagabond »), nous utilisons Tramp de même, comme si c'était un prénom.

Donc, une femme, Nora, reçoit Tramp (qui l'appelle « *dame de la maison* », « *lady of the house* »). À peine entré, il aperçoit un corps dans un lit sous un drap, il en est fortement impressionné et elle lui apprend qu'il s'agit de son mari, Dan, qui vient de mourir. Elle ne semble pas très affectée. Tout ce qu'elle lui raconte ensuite sur les circonstances de cette mort suscite chez Tramp remarques ironiques, insinuations sceptiques, incrédulité. La situation lui semble peu vraisemblable –aussi, comme il le dit, par rapport à la tradition de la veillée funèbre en Irlande.

Là-dessus, elle s'absente. Tramp voit alors le mari censé être mort sortir la tête de dessous son drap, qui lui réclame du whisky, explique ensuite que son épouse n'est pas fidèle et qu'il feint d'être mort pour la surprendre et la corriger. Tramp reste neutre.

Elle revient avec un jeune homme immature, Michael, qui manifestement la convoite (mais, comme cela se révélera plus tard, avec l'héritage de son mari). Il juge bon d'ironiser sur les piètres qualités de couturier de Tramp qui est en train de recoudre son pardessus. Celui-ci le remet efficacement à sa place en lui disant qu'il l'a vu, peu de temps avant d'arriver dans cette maison, qui avait de grandes difficultés à maîtriser un troupeau de « *brebis de montagne* »...

Il y a ensuite cette scène très éloquente où Nora parle de l'ennui de sa vie tandis que Michael, qui bien sûr espère l'épouser, compte de l'argent qu'elle a déposé sur la table. Il imagine une vie future avec Nora qui lui oppose immédiatement un refus, voyant peu de valeur dans ce que Michael veut lui offrir. Elle s'épanche sur le thème du vieillissement et de l'insensé d'une existence sédentaire sans perspectives, sans dynamisme.

Tramp, à qui elle avait demandé, avec autorité, d'aller se reposer de sa longue marche pour, en fait, rester seule avec Michael, feignait de dormir...

Enfin, le « mort » se lève, empêche le jeune transi de peur de prendre la fuite et congédie son épouse ainsi que Tramp qui prend la défense de la femme : elle finira, réconfortée et encouragée par les paroles de Tramp, par partir avec lui pour l'accompagner dans sa vie errante, aventureuse.

La pièce se conclut en une scène qui, pour être très brève, n'en est pas moins mémorable : Dan, le vieux mari, et Michael, le jeune poltron, trinquent ensemble...

À première vue, il s'agit d'une comédie légère avec des accents de drame à portée idéologique et psycho-socio-politique. Certains parlent d'une critique de la domination masculine (ou masculiniste) et d'une apologie de la liberté comme action de rompre les charmes du matérialisme, c'est-à-dire d'en finir avec les peurs qui sous-tendent la vie des dominés (et celle des dominants). Ce serait aussi une prise de position contre la soumission de l'Irlande traditionnelle à un ordre étranger, une morale incompatible avec l'héritage celtique de l'Irlande.

Nous verrons que, même si cette lecture-là est tout à fait défendable, ce n'est pas le propos essentiel de Synge, qui est comme un murmure tout au fond du dialogue. Synge veille à rendre sa pièce attrayante et accessible pour tous les Irlandais de son temps et elle l'est aussi, d'ailleurs, pour tout public. Mais il sème, ici et là dans le dialogue (et dans certaines indications scéniques), des signes très discrets qui ouvrent vers autre chose que ce qu'il raconte. En fait, ce ne sont que de petits détails, probablement introduits dans l'inspiration du moment (peut-être malgré lui-même, consciemment mais pas tout à fait volontairement...). C'est un peu de sa vie secrète qui se glisse là, cette vie de mystique loin des sentiers battus, à parcourir ce « *sentier rocailleux / qu'aucun homme ne foule* »[1]. Pour nuancer mon propos, je dirai qu'il feint et ne feint pas de raconter ce qu'il raconte..., mais derrière ce récit dramatique bouillonne un aspect incandescent de sa vie, qu'il a le devoir de tenir secret mais qui entre là, qui s'impose et s'inscrit dans son texte. Ce n'est ni volontaire ni involontaire, c'est si profond et si vital pour lui qu'il ne peut en empêcher cette manifestation. Cela me fait penser aux grandes épopées irlandaises où les aventures extraordinaires et parfois abracadabrantes des demi-dieux et des héros ne sont qu'un habillement savant et subtil, efflorescence symbolique, de la doctrine des Druides...

Le mari, Dan, simulant la mort pour surprendre sa femme et la châtier, voilà un motif qui tourne au symbolique par rapport à ce que dit de lui Nora : il n'était déjà pas vraiment vivant...

Question philosophique que soulève cette pièce : qu'est-ce que *vivre* ?

C'est essentiellement une notion d'intensité et de sens (à la fois orientation et signification).

Nora, liée à Dan, comme elle le dit franchement à Michael, par besoin de sécurité, était quand même, elle le suggère aussi, tout à fait disponible pour vivre,

[1] « *Stony path / Untrod by feet of men* » : c'est un vers d'un de ses poèmes, « *Nouveau Journal Intime* » (« *In A New Diary* »). *Cf. Collected Works I, POEMS,* ed. R.Skelton and Ann Saddlemyer, Oxford University Press. Aussi : mon édition bilingue de ce seul et unique recueil de Synge : *Sachant toute solitude*, éd. La Différence, coll. Orphée.

vivre vraiment, assumer pleinement, avec celui qui se voulait son époux, leur lien conjugal...

Le jeune prétendant, Michael, Synge nous le donne clairement à entendre, ne serait qu'une version en moins âgé du mari, un clone mais plus frais et non moins incompétent.

Donc, dans cette pièce (à laquelle on pourrait donner le titre du film célèbre de Pasolini, *Théorème*), l'acte de simulation du vieux mari n'est qu'une surface, ce malgré sa mise en vedette dans le drame, sa position au centre de l'intrigue.

Pour en prendre conscience, il faut lire attentivement, très attentivement, ce dialogue dans l'ombre, ou ce dialogue des ombres, que constitue cette œuvre théâtrale. Connotation de mystère ou de profondeur de « *L'Ombre* » et symbole de féminité de « *Vallée* », le titre de la pièce est un programme : la centralité narrative ou dramatique de la simulation du vieil époux fait écran sur un aspect vibrant de la vie de l'auteur, qui s'infiltre dans le dialogue et le module subtilement, imperceptiblement, dans le jeu des rapports entre personnages et donc de ce qui en fait se raconte derrière ce qui semble être raconté...

Synge tisse un dialogue simple mais riche en sous-entendus, en insinuations, plus exactement en *résonances*, et où peut se déployer, dans l'esprit du lecteur attentif et imaginatif, pour emprunter une belle image à Roland Barthes, un « *feuilleté* » délicieux. C'est *Le Plaisir du Texte*[2] et, bien sûr, le plaisir de toute mise en scène, qui pourra prendre appui sur tel ou tel aspect du « *feuilletté* » et le faire passer côté public. Cela est propre à tout texte de théâtre, seulement cette pièce de Synge semble porter ce procédé à un point extrême.

Je veux maintenant aller droit au niveau de lecture sous-jacent, sans aucune précision d'analyse. Chacun pourra chercher ce filigrane intime que l'esprit ou la conscience ou le cœur de Synge a ouvré...

Je pense aussi à l'image du palimpseste, compte tenu que, d'une part, Synge brode sur un motif qui lui a été offert par un fait divers de l'actualité (qu'il relate dans ses proses sur les îles d'Aran et les comtés de Kerry et de Connemara) et par le folklore de son époque (deux choses qui, d'ailleurs, se retrouvent dans la forme traditionnelle du « *limerick* », poème chanté, populaire, humoristique, parfois grivois) et que, d'autre part, il joue une variation à portée initiatique inspirée par la Mystique Celtique dont il est un adepte.

Tramp fait semblant de passer par hasard, il vient en sachant d'avance pourquoi, il est au courant de ce qui va se tramer dans cette maison. Il n'appelle pas Nora « Dame » par politesse ou par galanterie, il la connaît déjà, il est une figure de Mage ou d'Initié qui a mis ses pouvoirs au service d'une quête qui abou-

[2] Titre d'un essai de Roland Barthes paru chez *Seuil*.

tit ici pour lui mais qui commence pour eux deux : il vient chercher sa Dame, celle qui doit l'accompagner sur son Chemin d'accomplissement spirituel.

Nora veut d'abord se donner l'image du sexe faible, de la femelle apeurée, parce qu'elle ne voit pas tout de suite à qui elle a affaire en la personne de Tramp, mais elle est transparente à ses yeux, il a reconnu en elle, depuis longtemps, sa compagne, celle qui a intégré sa masculinité, a réalisé un équilibre des forces en elle-même – a procédé à son mariage intérieur. On peut dire que Tramp a effectué le même cheminement : il ne cultive pas du tout l'apparence de l'homme fort, il est doué d'une capacité proprement féminine de perception intuitive et de réceptivité.

Nous avons là une représentation du couple idéal, du mariage parfait, sur la base de valeurs exclusivement spirituelles et d'un détachement radical par rapport à un matérialisme dominant et épidémique. C'est ensemble qu'ils finiront de se libérer des peurs qui déterminent la soumission à l'« ordre » matérialiste et à son chaos concomitant (toute mésalliance n'est qu'un aspect de ce chaos).

Nora et Tramp ont un code de communication, le personnage absent de Darcy, modèle de l'homme libre, avec le monde spirituel de l'au-delà et du surnaturel à quoi celui-ci est rattaché : il représente un niveau de conscience qui n'est pas de ce monde et qui, bien sûr, peut passer pour folie. Michael se fait le porte-voix du jugement moralisateur, forcément injuste et incongru, des installés qui ne voient pas plus loin que le bout de leur bourse c'est-à-dire de leur(s) peur(s).

Peu étonnant que Michael, jeune éleveur, poltron et cupide (ça va ensemble) fasse semblant d'aimer Nora : il convoite son argent. Après que Dan l'a congédiée, elle est quelque peu désorientée : Michael lui conseille un hospice...

On pourrait dire (peut-être en forçant un peu l'interprétation...) que Dan fait semblant de faire semblant d'être mort, car ce que Nora révèle sur lui fait de cet homme ce que James Joyce appelait, dans son recueil de nouvelles intitulé « Dublinois » (« Dubliners »), un « mort-vivant », zombie ou humanoïde erronément appelé homme.

Tel est le parcours où nous entraîne Synge, dans cette œuvre digne de l'Initié qu'il était.

Il fait semblant de nous raconter une histoire, forcément plaisante, de comédie conventionnelle (qu'il enrichit d'une tonalité poétique qui tient à la langue théâtrale de Synge et à ces véritables poèmes en prose donnés par les personnages de Nora et de Tramp, qui expriment de nobles émotions) : le mari trompé qui veut se venger, le jeune prétendant grotesque et qui n'est pas à la hauteur, avec le coup de théâtre de l'homme qu'on croyait de passage et que va suivre la femme dans une vie instable, exposée aux intempéries, peut-être dangereuse mais reconnectée à la grande vie de la grande initiatrice, la Nature qui peut aider tout humain à s'extirper de limites qui ne sont pas les siennes, à l'instar de Nora qui, par attachement à une sécurité et à un confort, c'est-à-dire par peur conditionnée, s'était condamnée à l'enfermement.

Le discours de Synge est féministe (en tant qu'enraciné dans la Tradition Mystique Ésotérique, il est radicalement étranger à ce qu'on appelle « féminisme » aujourd'hui[3]…). C'est aussi une prise de position contre la sédentarité stérilisante et pour le retour à la liberté du nomadisme.

Mais, aussi important que soit tout cela, Synge fait semblant d'en faire le discours principal de cette pièce qui porte surtout sur une quête initiatique où un homme et une femme, qu'il vient chercher, vont s'unir pour un parcours commun d'éveil et d'ascension spirituelle bien au-dessus et au-delà des contingences du monde matériel et de la vie incarnée ici-bas[4].

René AGOSTINI
Avignon Université

[3] Voir *Le Féminin de l'Être*, d'Annick de Souzenelle (Éd. Albin Michel, Coll. « Spiritualités Vivantes ») : étude fondée sur la Kabbale et sur un décryptage de textes bibliques : le travail de cette dame éclaire et rectifie les confusions de notre temps. Je précise, en passant, qu'il n'y a que continuité entre la Tradition Celtique, la Tradition Kabbalistique et le Christianisme primitif : il y eut jadis une seule et unique Religion Cosmique Universelle, ce qu'on appelle paganisme est source ou souche commune des monothéismes connus aujourd'hui...

[4] Synge, décédé prématurément, n'a pu réaliser le projet d'épouser la femme avec qui il s'était fiancé, Molly Allgood...

DANS L'OMBRE DE LA VALLÉE PIÈCE EN UN ACTE (1902-1905) DE JOHN MILLINGTON SYNGE

Cuisine de chaumière. À droite, un feu de tourbe ; tout à côté, contre le mur, un lit où gît un corps recouvert par un drap. À l'autre bout de la pièce, une porte, une table basse et des tabourets ou des chaises en bois. Sur la table on voit quelques verres, une bouteille de whisky, comme pour une veillée funèbre, ainsi que deux tasses, une théière et un gros pain. Près du lit, il y a une autre porte, moins grande que l'autre. Nora Burke se déplace ici et là dans la pièce, fait du rangement, allume des chandelles sur la table, jette de temps en temps un regard inquiet vers le lit. On entend toquer doucement à la porte de gauche. Elle prend sur la table une grosse chaussette manifestement remplie d'argent et la glisse dans sa poche, avant d'aller ouvrir la porte.

LE VAGABOND (*du dehors*) : le bonsoir à vous, dame de la maison.
NORA : le bonsoir à vous, étranger, et de bon cœur. Mais c'est une nuit sauvage, que Dieu vous aide !, pour y être dehors sous la pluie tombante.
LE VAGABOND : Sauvage sûrement ! Et moi qui marche pour Brittas depuis la foire d'Aughrim.
NORA : Est-ce bien à pied que vous y marchez, étranger, sur vos jambes ?
LE VAGABOND : Oui, sur mes deux jambes, dame de la maison, et quand j'ai vu d'en bas votre lumière, j'ai pensé peut-être si vous aviez un fond de lait frais et un coin propre tranquille qu'un homme pourrait dormir… (*il jette un coup d'oeil derrière elle dans la pièce et aperçoit le corps sur le lit*) Que le Seigneur nous donne à tous sa miséricorde !
NORA : Peu importe, étranger, ça fait rien… entrez donc ! sortez de cette pluie.
LE VAGABOND (*entre lentement, s'approche du lit*) : C'est bien décédé qu'il est, lui ?
NORA : Oui, ça oui, étranger. Il s'en vient de me mourir sur les bras, que Dieu lui pardonne ! C'est là que j'en suis à présent, et avec une centaine de moutons là-bas par les collines et rien de tourbe rentrée pour l'hiver.
LE VAGABOND (*il regarde le corps de plus près*) : C'est un air pas naturel qu'il a sur lui pour un homme qu'est mort.
NORA (*elle plaisante un peu*) : Il l'a toujours été, pas très naturel, étranger, et je suppose que ceux-là qui en sont, des vivants pas très naturels, eh bien ils y feront des morts pas très naturels après.
LE VAGABOND : C'est grand prodige quand même, non ?, que vous le laissez étendu là, et ça que son corps est même pas toiletté, même pas apprêté comme il faut.

NORA (*elle le rejoint près du lit*) : J'avais la peur, étranger, car il m'a jeté un sort noir sur ma tête ce matin, pour si je touchais son corps et qu'il en serait à mourir la mort subite, ou pour si je laissais autre personne le toucher que sa sœur et elle seulement, qui habite à une quinzaine de kilomètres d'ici dans la grosse vallée l'autre côté de la colline.
LE VAGABOND (*il la regarde et hoche la tête lentement*) : C'est pas très naturel comme histoire qu'il voudrait pas que sa propre épouse le touche et lui se mourant tranquille dans son lit.
NORA : Il était un homme vieilli, un homme un peu parti..., étranger, et c'est tout le temps là-haut dans les collines qu'il était, à penser des pensées dans la brume obscure (*elle soulève un peu le drap*). Posez la main sur lui maintenant et dites-moi si c'est bien refroidi qu'il est sûrement.
LA VAGABOND : C'est la malédiction que vous voulez me rejeter sur ma tête, femme de la maison ? Je voudrais pas poser ma main sur lui pour tout l'or du lac Nahanagan, ça même qu'il en serait rempli !
NORA (*elle regarde le corps avec une expression d'anxiété*) : Peut-être qu'être froid serait point signe de mort avec des comme lui, car il a toujours été froid, tous les jours depuis que je le connais, et toutes les nuits, étranger… (*elle recouvre le visage du mort et s'éloigne du lit*). Mais j'ai dans la pensée que c'est bien mort qu'il est sûrement, ça faisait un long moment déjà qu'il se plaignait et se plaignait d'une douleur dans son cœur et, ce matin, ça quand il partait à Brittas pour trois jours ou quatre, voilà qu'une violente crampe le prend dans sa poitrine. Alors il s'est couché dans son lit, s'arrêtait pas de dire que c'était détruit qu'il était. C'était l'heure où l'ombre monte dans toute la vallée. Et quand le soleil s'est couché vers la tourbière là-bas, il a fait un grand sursaut, poussé hors de son corps un grand cri, puis il s'est convulsé tout raidi pareil comme un mouton crevé.
LA VAGABOND (*en se signant*) : Que Dieu veille au repos de son âme !
NORA (*elle lui sert un bon verre de whisky*) : Peut-être que ça vous ferait mieux du bien que le lait de la vache la plus généreuse du comté de Wicklow.
LE VAGABOND : Que Dieu tout-puissant vous récompense, et que ce verre soit à votre bonne santé ! (*il boit*)
NORA (*elle prend une pipe et du tabac sur la table et les lui donne*) : J'ai pas autres pipes que les siennes à lui, étranger, mais celles-là sont délicieuses à fumer comme pipes.
LE VAGABOND : Merci de tout cœur, dame de la maison.
NORA : Asseyez-vous donc, étranger, donnez-vous le temps de prendre votre repos.
LE VAGABOND (*il bourre une pipe en jetant un coup d'oeil circulaire dans la pièce*) : J'ai marché grandement par les chemins du monde, dame de la maison, et j'y ai vu de très grandes choses, des merveilles, mais jamais jusqu'à ce jour ici j'y ai vu une veillée mortuaire avec alcools fins, bon tabac et pipes de la meilleure qualité, et ça sans personne autre qu'une femme seulement pour y goûter.
NORA : Vous m'avez pas entendu dire qu'il s'en venait tout juste de me mourir sur les bras quand le soleil est descendu ? et comment que j'irais dehors dans la

vallée raconter ça aux voisins ? Comment, moi femme solitaire sans aucune maison dans mes parages ?
LE VAGABOND (*en buvant*) : Il y a pas offense, dame de la maison ?
NORA : Nulle offense, par ma foi, étranger. Comment c'est qu'un comme vous passant dans la nuit obscure aurait connaissance de ma solitude de vie sans aucune maison dans mes parages ?
LE VAGABOND (*en s'asseyant*) : Je savais tout de juste… (*il allume sa pipe et une lueur vive éclaire son visage émacié par en-dessous*). Et j'en étais à penser, quand je m'en venais entrant par votre porte, qu'il y en a maintes des femmes solitaires qui auraient la peur d'un comme moi dans la nuit obscure, et dans un endroit même qui serait moins en solitude que cet endroit ici, où il y a pas deux âmes vives pour voir la petite lumière que vous avez brillante par le carreau de la fenêtre.
NORA (*lentement*) : J'y pense aussi qu'elles seraient grand nombre à avoir la peur, mais moi jamais j'ai connu occasion d'attraper la peur, ni du mendiant ni de l'évêque ni d'aucun autre de votre espèce masculine ! (*elle regarde vers la fenêtre et baisse la voix*). C'est autres choses que des comme vous, étranger, qui mettraient en peur les gens.
LE VAGABOND (*jette un coup d'œil autour de lui en frémissant*) : Ça est vrai sûrement, et que Dieu nous aide tous !
NORA (*elle le regarde un instant d'un air inquisiteur*) : Vous dites ça, étranger, comme si vous aviez la peur facile.
LE VAGABOND (*d'une voix un peu triste*) : C'est de moi-même ici que vous parlez, dame de la maison ?, moi qui suis toujours à marcher de-ci de-là dans la longueur des nuits, moi qui vais à travers monts quand le brouillard y est dessus et que le petit bout de bois semblerait aussi long que votre bras et un lapin aussi grand qu'un cheval bai et un tas de tourbe aussi haut qu'un clocher dans le ciel de la ville de Dublin ! Si moi-même j'avais la peur facile, je vous le dis, ça fait longtemps que j'aurais été enfermé à l'asile de Richmond, ou peut-être j'aurais fui tout là-haut au fin fond du pays sans rien sur moi qu'une chemise vieille, et j'aurais été mangé par les corbeaux pareil comme Patch Darcy l'a été l'an passé – que le Seigneur lui donne sa miséricorde !
NORA (*avec intérêt*) : Vous connaissiez Darcy ?
LE VAGABOND : N'ai-je pas été le dernier dans le monde entier à entendre sa voix vivante ?
NORA : Il y en avait de belles des histoires sur tout ce qu'on a entendu raconter à cette époque, mais qui irait croire les choses qu'ils sont tous à dire et redire en bas dans la vallée ?
LE VAGABOND : Ce n'était pas mensonge, dame de la maison… Je passais là-bas en bas par une nuit obscure comme cette nuit-ci, et les moutons ils étaient couchés à l'abri dans le fossé et, à toussoter à gorge prise, ils s'étranglaient tous comme un homme vieux, sous la grande pluie, dans le brouillard… Alors j'ai entendu quelque chose, une voix, une parole pas très naturelle, et que vous y croiriez pas, ça même hors de votre rêve ! Et, « Dieu miséricordieux ! », que je me dis, « si je commence à entendre une voix pareille comme cette voix qui me surgit de

l'épaisseur de la brume, c'est que je suis détruit sûrement »... Alors je cours et je cours, j'arrête pas de courir, jusqu'au fond du val à Rathvanna. Je me suis saoûlé cette nuit-là, et je me suis saoûlé le lendemain matin, et je me suis encore saoûlé le jour d'après – je faisais retour des grandes courses... Et le troisième jour ils ont trouvé le corps de Darcy… Là j'ai su que c'était lui-même que je m'en venais d'entendre, et alors j'avais plus la peur.
NORA (*voix lente et pleine de tristesse*) : Que Dieu épargne Darcy ! Il venait toujours en visite improviste par ici, ça quand il passait montant ou redescendant, et c'est très dure solitude que j'ai connue avec le manque de lui pendant un long bout de temps... (*elle regarde le lit et baisse la voix tout en détachant bien ses mots*)… et après, bien après, j'ai retrouvé bonheur de contentement... – s'il est vrai que nous pouvons jamais trouver bonheur, étranger... Car j'ai fini par m'y faire à ma vie seule solitaire (*bref silence, puis elle se met debout*)... Y avait-il quelqu'un sur le dernier bout de sentier vers ici, étranger, et que vous vous en reveniez d'Aughrim ?
LE VAGABOND : Il y avait un homme jeune avec une bande dispersée de brebis montagnardes et il en était à leur courir après dans tous les sens.
NORA (*avec un petit sourire*) : C'était loin vers le bas, étranger ?
LE VAGABOND : Un petit bout de distance seulement.

(*Elle remplit la bouilloire et la met sur le feu.*)

NORA : Peut-être que, comme vous avez pas la peur facile, vous voulez bien rester ici un petit moment seul avec lui, là ?
LE VAGABOND : Je veux bien, d'accord. Un homme qu'est mort ça fait de mal à personne.
NORA (*parlant avec une sorte d'embarras*) : Je m'en vais un peu vers l'ouest dedans les terres, étranger, car le vieux là il s'en allait par là-bas quelquefois la nuit, il y allait pousser ses sifflements, et puis le jeune homme que vous vous en venez de voir – une espèce de fermier remonté du bord de mer pour habiter une petite chaumière par là-bas –, eh bien celui-là il venait souvent faire un tour par ici, voir s'il y avait une chose que nous avions à faire faire, et j'ai besoin de lui ce soir, comme ça qu'il pourra descendre dans la vallée quand le soleil monte et dire aux gens que le vieux là il est mort.
LE VAGABOND (*regardant le corps qui repose sous le drap*) : C'est moi-même qui vais y aller le chercher, dame de la maison, allez donc pas vous mettre à la destruction sous cette grande pluie.
NORA : Vous trouveriez pas votre chemin, étranger, c'est qu'il y a un petit sentier seulement, qui court entre deux tourbières où qu'un âne et sa charrette seraient noyés (*elle se couvre la tête d'un châle*). Laissez-vous donc aller à vous mettre à votre aise, dites une prière pour son âme, ce sera pas long avant que je m'en revienne.
LE VAGABOND (*s'agite un peu, pas tranquille*) : Peut-être que si vous aviez un bout de fil gris et une bonne aiguille… il y a grande sécurité dans une aiguille, dame de la maison… peut-être je pourrais faire un petit point de couture ici et là à

mon pardessus vieux, pendant le temps que j'en serai à prier pour son âme à lui, qui s'en va remonter nue auprès les Saints de Dieu.
NORA (*prend une aiguille et du fil de la poche avant de sa robe et les lui tend*) : Voici l'aiguille, étranger…Mais j'ai dans la pensée que vous vous sentirez pas trop seul, habitué comme vous êtes aux collines du fond du pays... parce qu'un homme même mort vous croyez pas que c'est quand même compagnie bienvenante contre cette solitude à être là, posée seule avec les vents qui gémissent et l'esprit qui sait plus sur quoi s'arrêter ?
LE VAGABOND (*très lentement*) : C'est vrai, sûrement, et que le Seigneur nous donne à tous sa miséricorde !

(*Nora sort. Le Vagabond se met à recoudre un pan déchiré de son manteau, en récitant le « De Profundis » à voix basse. Tout à coup, on voit le drap glisser doucement et l'œil de Dan Burke qui regarde par-dessus le drap. Le Vagabond remue, il est inquiet. Il lève les yeux et se met debout brutalement dans un mouvement de frayeur*)

DAN (*d'une voix rauque*) : Pas la peine de te mettre en peur, étranger, un homme qu'est mort ça fait de mal à personne !
LE VAGABOND (*tremblant*) : J'étais pas mal intentionné, votre honneur, mais... vous voulez pas me laisser l'aise de dire une petite prière pour votre âme ?
(*dehors, on entend quelqu'un siffler longuement*)
DAN (*tend l'oreille, se met sur son séant, parle avec hargne*) : Ah ! que le diable la corrige !…Tu entends ça, étranger ? Toi t'as jamais entendu autre femme capable de siffler comme celle-là avec deux doigts dans sa bouche ? (*il regarde vers la table, il est impatient*) Je suis détruit de la sécheresse que j'ai au gosier, alors passe moi un coup à boire et vite, avant que l'autre là s'en retourne !
LE VAGABOND (*dubitatif*) : Pas mort ?!? c'est pas mort que vous êtes !?!
DAN : Comment je pourrais être mort, moi, avec cette gorge sèche comme un os passé au four ?!
LE VAGABOND (*lui servant un verre de whisky*) : Et elle va dire quoi, la femme, si elle sent l'odeur de l'alcool sur vous ? J'ai tout de même idée que c'est pas pour rien que vous faites semblant d'être mort, non ?…
DAN : Non, c'est pas pour rien, étranger. Celle-là veut plus du tout s'approcher de moi, et c'est plus pour longtemps que je vais encore y être à faire le mort, parce que j'ai une crampe au dos et ma hanche je la sens plus, et puis y'avait cette diable de mouche qui tourmentait mon nez…C'est presque mort que j'étais de l'envie d'éternuer, et vous vous en étiez à blablater sur la pluie et sur Darcy – (*sur un ton haineux*) que le diable l'étrangle ! – et sur le grand clocher de l'église (*parlant haut et fort, avec impatience*). Donne-le moi ce whisky ! Tu voudrais pas qu'elle revienne avant que j'aie goûté un gorgeon !? (*le Vagabond lui tend le verre et il boit*) …Vas-y là-bas maintenant jusqu'au vaisselier et rapporte moi la canne noire que tu vas voir dans le coin vers l'ouest tout contre le mur.
LE VAGABOND (*sort une canne du vaisselier*) : C'est celle-ci ?

DAN : C'est ça, étranger, il y a longtemps que je me garde cette canne, parce que j'ai une mauvaise épouse dans la maison.
LE VAGABOND (*en faisant une mine bizarre*) : C'est vraiment de la femme là que vous parlez, maître de la maison, celle-là qui a grande beauté de parole ?
DAN : Oui, c'est elle-même sûrement. C'est une mauvaise épouse, c'est tout. Mauvaise épouse pour un homme vieux, et je deviens vieux moi, que Dieu m'aide !, même si j'ai le bras fort encore (*il prend la canne dans la main*). Attends, tu veux, attends encore un petit bout de temps, et tu vas voir comme ça va bien danser dans cette maison d'ici deux heures ou trois (*il tend l'oreille*). J'entends bien quelqu'un par là-haut ?
LE VAGABOND (*tend l'oreille à son tour*) : Oui, il y a une voix qui parle dans le sentier.
DAN : Mets cette canne ici même dans le lit et lisse bien le drap dessus comme ça qu'il soit comme il était avant (*il se recouvre à la hâte*). Va donc, fais mine de bien dormir maintenant et t'avise pas de dire que tu sais quelque chose, sinon je te fais ta peau... Je t'aurais rien dit du tout, mais c'est détruit que j'étais avec cette sacrée sécheresse au gosier.
LE VAGABOND (*il lui couvre la tête*) : N'ayez crainte, maître de la maison. C'est quoi en fait que je sais d'un comme vous, quoi qui me ferait lâcher un mot ou lever le bras contre vous ? (*il s'en retourne auprès du feu, s'assied sur un tabouret en donnant le dos au lit et continue de recoudre son manteau*).
DAN (*sous le drap, grogneur*) : Étranger !
LE VAGABOND (*vivement*) : Chut ! Chut !... Bon, écoutez, faut vous taire maintenant ! Ils sont là, presque à la porte tout de suite…

(*Nora entre, suivie de Michael Dara, un jeune homme grand de taille, qui a une expression d'innocence enfantine*)

NORA : J'ai pas du tout été longue, étranger, je l'ai rencontré, lui là, dans le sentier.
LE VAGABOND : Vous avez été un petit peu longue, dame de la maison.
NORA : Pas de signe du vieux là ?
LE VAGABOND : Non, rien, dame de la maison.
NORA (*s'adressant à Michael*) : Vas-y donc voir maintenant, soulève le drap et regarde bien, Michael Dara, tu verras que c'est vérité que je te raconte.
MICHAEL : J'en ferai rien, Nora, j'ai la peur, moi, la peur des morts !

(*Il s'assied sur un tabouret près de la table face au Vagabond. Nora descend la bouilloire sur la crémaillère pour qu'elle soit bien au-dessus du feu et empile de la tourbe en-dessous*)

NORA (*se tournant vers le Vagabond*) : Vous voulez boire une petite rasade de thé avec moi-même et avec le jeune homme, étranger ? ou (*prenant un ton autoritaire*) vous préférez pas aller dans la petite chambre là et vous allonger un petit moment

sur le lit ? Je me dis que c'est détruit que vous êtes à force de marcher toute cette longueur d'espace sous la grande pluie.
LE VAGABOND : Comment ça ? Moi, m'en aller et vous abandonner vous, là, toute seule à votre veillée funèbre, dame de la maison ? Je me garderai de ça, sûrement ! (*il boit une gorgée au verre qui est à côté de lui*) Et de votre thé, j'en demande rien non plus (*il continue de recoudre son manteau*)

(*Nora prépare le thé*)

MICHAEL (*après avoir fixé le Vagabond d'un air dédaigneux*) : C'est là un piètre manteau que vous avez, que Dieu vous aide !, et je me dis que c'est piètre tailleur que vous êtes avec ça.
LE VAGABOND (*lève les yeux vers lui un bref instant*) : Si c'est piètre tailleur que je suis, j'ai à l'esprit que c'est un piètre berger qui en est à courir et courir deci de-là après une petite poignée de brebis comme j'y ai vu votre personne ce jour, jeune homme, ça que vous reveniez de la grande foire.
NORA (*revient vers la table -s'adresse à Michael à voix basse*) : Te laisse pas trop y faire attention à lui, Michael Dara. Il a pris une ou deux petites gouttes de trop, et c'est pour bientôt que tu vas le voir tomber en sommeil.
MICHAEL : C'est pas mensonge qu'il raconte. J'étais détruit sûrement…Elles étaient bien têtues à faire toutes leurs fantaisies, à s'enfuir dans l'avoine de celui-là puis dans le foin de celui-ci, et vas-y qu'elles se culbutent dans les marécages rouges à la manière d'un troupeau de vieilles biques jusqu'à ne plus ressembler aux brebis qu'elles sont... Les brebis montagnardes, ça c'est une espèce spéciale, Nora Burke, j'y suis pas bien habitué à celles-là.
NORA (*disposant le service à thé sur la table*) : Y'en a pas des hommes bons à mener une brebis montagnarde si c'est pas un de ceux qui se sont élevés dans le Glen Malure, j'ai entendu le dire ça, ou bien là-haut vers Rathvanna et dans le Glen Imaal, des hommes de trempe comme le Patch Darcy, que Dieu épargne son âme !, des hommes capables de passer dans un troupeau de cinq centaines de moutons et voir s'il en manque un seul, sans même avoir à y compter le nombre.
MICHAEL (*mal à l'aise*) : Tu parles de l'homme là qui était un peu parti tout drôle dans sa tête l'an passé ?
NORA : Oui, c'est lui, sûrement.
LE VAGABOND (*ton plaintif*) : Il était homme de grande valeur, jeune homme, homme de grande valeur, je vous le dis. Jamais un agneau de ses brebis à lui il aurait manqué de le reconnaître, ça même qu'il aurait pas été marqué, et il courait d'ici même jusqu'à la ville de Dublin sans jamais en perdre souffle.
NORA (*se retournant d'un mouvement vif*) : Oui, un homme de grande valeur, ça il l'était, sûrement, étranger, et c'est pas chose belle et bonne d'entendre un homme vivant dire des mots de bien sur un homme mort ? et un mort de folie en plus !
LE VAGABOND : C'est vérité que je dis ici, que Dieu épargne son âme !

(*Il pique son aiguille dans le col de son manteau et s'installe pour dormir au coin de la cheminée. Nora s'assied à la table. Tous deux tournent le dos au lit*)

MICHAEL (*regardant Nora d'un air bizarre*) : Ce que j'ai entendu raconter ce jour, Nora Burke, c'est que c'était toujours par le sentier en bas que Patch Darcy il avait habitude de passer, ça quand il montait ou qu'il redescendait, et j'en ai entendu dire que jamais il passait par ce sentier nuit et jour sans venir parler avec toi ici.
NORA (*à voix basse*) : C'est pas mensonge que tu as entendu, Michael Dara.
MICHAEL (*même manière que précédemment*) : Ma pensée me dit que c'est un fort nombre d'hommes que tu as connus, ça même si c'est un endroit isolé ici où tu vis.
NORA (*très lentement, en lui tendant sa tasse de thé*) : C'est dans un endroit isolé qu'il faut bien avoir à parler avec quelqu'un et chercher compagnie au soir de la journée, et si c'est un fort nombre d'hommes que j'ai connus, ces hommes-là étaient tous hommes de belle valeur, parce que j'ai été une enfant dure à satisfaire et une fille dure à satisfaire (*posant sur lui un regard plein de gravité*) et c'est femme que je suis ce jour et toujours dure à satisfaire, Michael Dara, c'est pas mensonge, je te le dis...
MICHAEL (*jetant un coup d'oeil vers le Vagabond pour s'assurer qu'il dort, puis pointant un index vers le mort*) : C'est femme dure à satisfaire que t'as été quand tu l'as pris, lui, le vieux, pour homme ?
NORA : Comment c'est que je vivrais moi et quand je serai femme vieille, si je mariais pas un homme avec une petite ferme et des vaches à l'étable et des moutons dans les collines derrière ?
MICHAEL (*pensif*) : Ça est vrai, Nora, et peut-être c'est pas bête que t'as été, parce que la ferme elle y a de bons champs à brouter, ça même si c'est un endroit tout solitaire, et j'ai cette pensée qui vient que c'est un joli magot qu'il a laissé, lui, non ?
NORA (*sortant de sa poche le bas rempli d'argent, qu'elle pose sur la table*) : Je pense et repense dans la longueur des nuits que c'est quand même grande imbécile que j'ai été ce temps-là, Michael Dara, parce qu'à quoi bon une petite ferme avec des vaches à l'étable et des moutons dans les collines derrière ? à quoi bon, quand je suis toujours assise là, posée, figée, à regarder dehors depuis une porte pareille comme cette porte là, et à voir rien que les brumes qui roulent en bas sur le marécage et les mêmes brumes quand elles roulent en remontant du marécage, et qu'on entend rien que les grands cris du vent dans les ruines des arbres laissées par la grande tempête et le grondement des ruisseaux gonflés par la pluie ?
MICHAEL (*la regardant avec une expression de malaise*) : Mais c'est quoi ça qui te fait mal cette nuit, Nora Burke ? J'ai entendu raconter que c'est du pareil que ces paroles-là qu'on entend chez certains hommes, ça quand ils y ont passé un long moment dans les montagnes reculées.
NORA (*sortant l'argent du bas et le mettant sur la table*) : Cette nuit est une nuit mauvaise, une nuit sauvage, Michael Dara, et tu crois pas que ça fait déjà un très long temps que j'y suis ici ?, au pied des collines reculées, toujours assise veillant à

bien faire cuire la soupe pour le vieux et faire la pâtée pour la truie et ses petits et mettre le pain au four quand la nuit tombe ?... (*elle fait machinalement des petites piles avec l'argent*)… oui, ça fait un très long temps que j'y suis assise ici, non ?, figée, pendant l'hiver et pendant l'été et pendant le beau printemps, avec les jeunes qui poussent derrière moi et les vieux qui passent, et moi qui un jour me dis à moi-même de regarder Mary O'Brien qu'était pas haute comme ça (*elle fait un geste de la main*) et que moi j'étais une belle jeune fille qui grandissait, et la voilà aujourd'hui qui a deux enfants et un autre qui lui vient dans trois mois ou quatre (*elle marque une pause*)...
MICHAEL (*déplaçant vers lui-même trois des petites piles de pièces que Nora a faites*) : Ça nous y fait trois livres à présent, Nora...
NORA (*elle reprend, de la même voix*) : ...et moi qui un autre jour me dis dans moi-même de regarder Peggy Cavanagh, elle qui avait la main si légère, si souple, à la traite, ça même qu'elle aurait eu à traire une vache pas facile, ou aussi pour bien y faire monter la pâte d'un gâteau, et la voilà maintenant qui va errante par les chemins, et on la voit assise figée dans une maison vieille et sale, et elle a plus de dents dans sa bouche et elle a plus de raison et elle a pas plus de pousses à sa tête qu'il y en a sur un flanc de colline après que l'ajonc y a été brûlé partout dessus. (*Elle marque encore une pause*)...

MICHAEL : Ça nous y fait cinq livres et dix billets, joli magot sûrement !… C'est pas tout comme ça que tu vas causer quand tu marieras un homme jeune, Nora Burke, on a beaucoup parlé de mes agneaux à la foire, c'est les plus beaux qu'ils disaient, et j'en ai tiré beau prix, parce que je suis plus un gros bêta pour quand il s'agit de faire affaire avec mes beaux agneaux.
NORA : T'en as tiré quoi comme prix ?
MICHAEL : Vingt livres pour tout le troupeau, Nora Burke… On ferait bien d'attendre un peu maintenant que le vieux il ait trouvé son repos un petit bout de temps aux Sept Églises et alors tu me marieras à la chapelle de Rathvanna, et je ramènerai mes moutons là-haut sur le petit bout de colline que tu as dans la montagne vers l'intérieur, et nous autres on aura plus rien pour nous donner la peur de penser quand la brume descend.
NORA (*en lui servant un petit verre de whisky*) : Pourquoi je te marierais, Mike Dara, pourquoi ? Toi aussi tu deviendras vieux et moi aussi je deviendrai vieille, et d'ici quelque temps, je te le dis, toi aussi tu seras cloué assis dans ton lit, pareil comme lui là était cloué assis, et t'auras le visage tordu et les dents qui tombent et les cheveux blancs dressés tout autour de ta tête comme un buisson vieux par où les moutons y sautent passant par une trouée...

(*Dan Burke se met sur son séant sans faire de bruit, rejette le drap en se mettant une main au visage. Ses cheveux blancs sont en bataille tout autour de sa tête*)

NORA (*continue, lentement, sans l'entendre*) : ... c'est grand pitié d'en être à vieillir, mais c'est chose étrange sûrement… C'est chose étrange de voir un homme

vieux cloué assis là devant toi dans son lit, avec ça qu'il a plus de dents à sa bouche mais seulement des mots durs et le menton dur aussi, si dur qu'il pourrait y raboter l'écorce d'une planche de chêne pour fabriquer une porte… Que Dieu me pardonne, Michael Dara, nous allons tous vieillir, peu à peu vieillir, mais c'est chose étrange sûrement.
MICHAEL : C'est trop seule solitaire que tu es, Nora, d'avoir vécu un long temps avec un homme vieux, et te voilà qui bavarde encore pareil comme un berger redescendu de l'épaisseur des hautes brumes (*il passe un bras autour de ses épaules*), mais c'est belle vie que tu vas avoir maintenant avec un homme jeune, belle vie sûrement…

(*Dan éternue violemment. Michael tente de se précipiter vers la porte mais, avant qu'il ait pu l'atteindre, Dan bondit prestement du lit dans d'étranges habits blancs et, brandissant la canne, fonce vers la porte et y colle le dos*)

MICHAEL : Que le Fils de Dieu nous délivre… (*il se signe et part dans l'autre sens, à reculons, jusqu'à l'autre bout de la pièce*)
DAN (*menaçant*) : Bon, maintenant, tu vas pas la marier, toi, ça quand moi j'en serai à me pourrir en terre aux Sept Églises, et tu vas voir ce que je vais te donner comme ça va te suivre au fond du pays dans les montagnes quand le grand vent siffle haut.
MICHAEL (*s'adressant à Nora*) : Sors-moi de ça, Nora, pour l'amour de Dieu. Il a toujours fait ce que tu lui disais de faire et j'y pense tout juste, il le ferait encore maintenant.
NORA (*en regardant le Vagabond*) : Est-ce mort qu'il est ou bien vivant ?
DAN (*se tournant vers elle*) : C'est pas grand souci que ça te fait si c'est mort ou vivant que je suis moi, mais tout va finir à présent, tout du beau temps que tu as eu, et toutes tes bavarderies sur les hommes jeunes et les hommes vieux et sur les brumes qui montent ou qui descendent (*il ouvre la porte*). Tu t'en vas sortir maintenant par cette porte-là, Nora Burke, et c'est pas demain ni après-demain ni un autre jour de ta nouvelle vie que tu vas revenir mettre pied dans cette maison ici.
LA VAGABOND (*en se levant*) : C'est des mots trop durs que vous dites, pour l'homme vieux que vous êtes, maître de la maison, et dites-moi ce qu'une pareille comme elle fera si vous la jetez dehors sur les routes ?
DAN : Qu'elle s'en aille donc errer, comme la Peggy Cavanagh tout en bas dans la vallée, et mendier à la croisée des chemins ou vendre des chansonnettes aux hommes qui passent (*s'adressant à Nora*). Sors d'ici à présent, Nora Burke, et c'est pas dans un temps long que tu en seras à vieillir avec cette nouvelle vie, je te le dis. C'est pas dans un temps long que tes dents en viendront à tomber et ta tête à devenir pareille comme un buisson où les moutons y sautent passant par une trouée.

(*Il marque une pause. Nora lance un regard vers Michael*)

MICHAEL (*d'un air apeuré*) : Il y a un joli hospice par là-bas en bas à Rathdrum.

DAN : Une comme elle n'irait jamais dans un hospice. C'est des chemins solitaires qu'elle ira, à se cacher à l'abri des regards jusqu'à ce que la fin vienne et qu'on la trouve étendue tout au fond d'un fossé comme un mouton mort avec le gel tout par-dessus son corps ou les grosses araignées, peut-être, qui font leurs toiles sur elle.
NORA (*en colère*) : Et dans quel état tu seras toi-même dans ta personne, Daniel Burke, ce jour-là ? Dans quel état tu seras ce jour-là avec ta personne ?!?... Couché depuis longtemps dans ta tombe que tu seras !?! Car c'est mauvais ça que tu as été en étant dans la vie et c'est mauvais ça que tu vas être en allant dans la mort (*Elle le regarde un instant d'un air furieux, puis s'éloigne un peu et se remet à parler sur un ton plaintif*). Pourtant quand même les choses sont comme ça, Daniel Burke, qui diable y peut quelque chose ? alors, bouge et remonte-toi dans ton lit, va pas attraper ta mort avec le vent qui te souffle dessus et la pluie en plus, et toi là presque tout nu dans ta peau.
DAN : C'est fière et toute contentée que tu serais si j'en venais à attraper ma mort au jour où je coupe net et me débarrasse de toi (*pointant l'index vers la porte*). Va, mets-toi en marche, sors par cette porte là, je te le dis, et ne te laisse pas la passer, cette porte, dans l'autre sens, ça même que tu aurais la famine ou que t'en serais à pâtir du besoin d'un bon lit.
LE VAGABOND (*désignant Michael*) : Peut-être que lui, là, la prendrait avec lui, non ?
NORA : Que ferait-il de moi, celui-là, hein ?
LE VAGABOND : Eh bien, vous donner la moitié d'un lit au sec et de quoi vous nourrir le ventre.
DAN : C'est donc pour un gros bêta que tu le prends, étranger ? ou bien c'est que tu es né gros bêta toi-même ?... Qu'elle sorte par cette porte là, et toi, tu vas la suivre, étranger, ça même s'il pleut, parce que tu as trop de bavarderie, sûrement.
LE VAGABOND (*s'approche de Nora*) : Nous nous en allons à présent, dame de la maison. La pluie tombe mais l'air a de la douceur et peut-être demain sera un merveilleux matin par la grâce de Dieu.
NORA : À quoi bon un merveilleux matin quand je suis détruite sûrement, moi qui pars trouver ma mort à errer par les chemins ?
LE VAGABOND : Vous allez pas trouver votre mort avec moi, dame de la maison, moi qui sais tout ce qu'un homme peut faire pour toujours avoir quoi se mettre sous la dent… Nous nous en allons à présent, je vous le dis, et dans le temps où vous en serez à connaître froid et gel et grande pluie et soleil à nouveau, et le vent du sud qui souffle dans les vallées, vous en serez pas à rester assise figée au bord d'un fossé comme vous êtes restée assise figée dans cette maison ici, devenant vieille à force de regarder chaque jour et chaque jour passant devant vous. Vous vous direz une fois « c'est une soirée merveilleuse, par la grâce de Dieu », et une autre fois « c'est une nuit sauvage, que Dieu nous aide !, mais elle passera sûrement ». Et vous direz encore…
DAN (*s'avance vers lui, le verbe haut de colère et d'impatience*) : Sortez par cette porte-là, je vous dis, et allez faire vos blablateries en bas dans la vallée. (*Nora rassemble quelques affaires qu'elle enveloppe dans un châle*)

LE VAGABOND (*déjà devant la porte*) : Allons, venez avec moi maintenant, dame de la maison, et c'est pas mes blablateries que vous aurez à entendre seulement, mais vous aurez aussi les hérons qui poussent leurs cris dans le ciel au-dessus des lacs noirs, et vous aurez aussi les coqs de bruyère, et les hiboux avec eux, et les alouettes et les grosses grives quand les journées sont douces, et ce n'est pas des créatures pareilles comme celles-là que vous entendrez parloter de vieillir comme la Peggy Cavanagh et parloter encore de la perte de vos cheveux et de la lumière de vos yeux, non ! – mais c'est de belles et nobles chansons que vous écouterez quand le soleil monte, et il y aura pas de vieux bougre poussif haletant tout contre votre oreille comme un mouton malade.
NORA : J'ai dans ma pensée que c'est moi-même qui en viendrai à haleter poussive à force de me coucher sous les cieux quand la nuit est froide, mais vous avez une belle finesse de parole, étranger, et c'est avec vous que je m'en vais (*elle le rejoint devant la porte et se tourne vers Dan*). Tu crois que c'est grande chose que tu t'en viens de faire avec ton semblant d'être mort, mais c'est quoi ça que tu as fait en vrai ?... De quelle manière une femme vivrait dans un endroit isolé comme cette maison ici sans pouvoir échanger parole avec les hommes qui passent ? Et de quelle manière toi tu vas vivre, à partir de ce jour, sans personne pour s'occuper de toi ? C'est quoi ça que tu t'en vas vivre à présent, quoi sinon une vie noire, Daniel Burke ? C'est pas dans longtemps, je te le dis, pas dans longtemps d'ici que tu vas être de nouveau allongé sous ce drap-là, et bien mort cette fois, sûrement.

(*Elle sort avec le Vagabond. Michael essaye de se glisser dehors, mais Dan l'en empêche*)

DAN : Assieds-toi donc, goûte un peu de cette gnôle, Michael Dara, j'ai grande sécheresse au gosier et la nuit est jeune.
MICHAEL (*retournant à la table*) : Moi aussi mon gosier est tout sec sûrement, avec la peur de la mort que vous avez mise sur moi, et en plus j'ai mené des brebis montagnardes, moi, toute la sainte journée.
DAN (*rejetant sa canne*) : J'avais idée de te frapper, Michael Dara, mais t'es un gars tranquille, que Dieu t'aide !, et je t'en veux plus du tout. (*Il remplit deux verres de whisky et en donne un à Michael*)

DAN : À ta bonne santé, Michael Dara.
MICHAEL : Que Dieu vous récompense, Daniel Burke, puissiez-vous avoir une longue vie, et une vie tranquille ; et la bonne santé avec ! (*ils trinquent*)

RIDEAU

DE LA *REVUE WAGNÉRIENNE* À *LES LAURIERS SONT COUPÉS* : DISSIMULATION ET SIMULATION AU THÉÂTRE

« ...osceno vuol dire appunto, fuori dalla scena, cioè visibilmente invisibile di sé[1] »
Carmelo Bene

La *Revue Wagnérienne* : parler de théâtre sans parler du théâtre

Le paradoxe du théâtre symboliste est parfaitement résumé dans une phrase de Denis Bablet : « Visant l'invisible, le symbolisme ne peut faire l'économie du visible[2] ».

De fait, dans la *Revue Wagnérienne* (1885-1888), fondée et dirigée par Édouard Dujardin (1861-1949) et Théodore de Wyzeva (1862-1917), avec le concours de Houston Stewart Chamberlain (1855-1927), ce paradoxe s'élargit pour toucher la conception même du théâtre. On pourrait en effet affirmer qu'aucune revue n'a autant fait pour ouvrir la voie à une nouvelle conception du théâtre sans pour autant en laisser des traces presque positives. Celles-ci se trouvent entre les lignes, derrière les coulisses. Le théâtre est l'arrière-scène de la *Revue Wagnérienne*. Cela signifie, étant donné que la dialectique symboliste du visible et de l'invisible est bâtie sur un paradoxe, qu'une telle arrière-scène finit par être l'avant-scène de la revue, l'art vers lequel convergent la plupart de ses efforts.

Commençons par les faits, afin de constater à quel point le véritable absent des pages de la *Revue Wagnérienne* est moins la musique, ainsi qu'on l'a souvent dit, que le théâtre, tout au moins sous sa forme officielle et reconnaissable. Cela est confirmé par une brève analyse statistique. La première année, parmi les vingt-quatre collaborateurs de la *Revue Wagnérienne* (vingt-deux effectifs : les deux articles de Liszt sur l'Ouverture de *Lohengrin* et la *Légende de Bayreuth* de Villiers sont des écrits déjà publiés), il y a un seul homme de théâtre, et pas des plus célèbres : Louis de Gramont, connu surtout pour avoir écrit le livret d'*Esclarmonde* de Massenet. Son unique article publié dans la *Revue Wagnérienne*

[1] « Obscène signifie, justement, hors-scène, c'est-à-dire visiblement invisible de lui ». Phrase prononcée au cours de l'émission télévisée « Maurizio Costanzo Show » en avril 1990. https://www.youtube.com/watch?v=IJqvWAK3CA8. La phrase est à 4:05. Nous traduisons.

[2] Denis Bablet, *Le Décor au théâtre de 1870 à 1914*, Paris, Éditions du CNRS, 1975, p. 153.

(I, 8-9) ne compte que deux pages, et il n'évoque Wagner que de manière plutôt intéressée, sans aucune référence à sa vision de la scène comme lieu d'un « art total ». Le même constat peut être fait pour la deuxième année. Parmi les vingt-quatre (vingt-deux effectifs) collaborateurs de la *Revue Wagnérienne*, il n'y a aucun homme de théâtre au sens strict du terme. Pendant la troisième année, le parcours de la revue est chaotique, et le nombre de ses collaborateurs descend à douze (dix effectifs), sans que cette phase anarchique ne favorise l'apparition d'un article ouvertement dédié aux arts de la scène ou l'intervention d'un véritable homme de théâtre.

Cela montre bien que le terme d'« homme de théâtre » doit être compris dans le contexte d'une époque à peine antérieure à ce que l'on pourrait définir comme celle des idéologies théâtrales et de la première prise de conscience de la mise en scène en tant qu'art autonome. C'est précisément le rôle de grand stimulateur que Wagner jouera dans les théories de la mise en scène qui laisse penser que l'indifférence manifestée par le théâtre officiel à l'égard de la *Revue Wagnérienne* est due, en grande partie, au fait que celle-ci affronte la question théâtrale dans une optique en avance sur son époque. Car si la *Revue Wagnérienne* ne parle pas de théâtre au sens traditionnel du terme, elle affronte la question du théâtre dans une perspective qui, chez le même Wagner, est assez marginale. Au lieu de s'arrêter sur le rôle social-religieux de l'œuvre totale, comme Wagner l'avait fait[3], les théoriciens de la revue associent celle-ci à la création d'un spectacle idéal, considérant que le drame idéal ne peut se réaliser qu'à travers une représentation idéale. On remarquera en passant la fusion entre deux catégories aristotéliciennes – le spectacle (*opsys*) et la fable (*mythos*)[4] – ce qui est déjà en soi un signe d'innovation, une manière de renouveler le « drame à travers le "théâtre" », pour citer deux catégories utilisées par Jean-Pierre Sarrazac et auxquelles nous continuerons de nous référer[5].

Au cours de la toute première année, on va retrouver le thème du drame/spectacle idéal dans les *Chroniques* de Dujardin du 8 février (I,1), du 8 juillet (I, 6), du 8 août (I, 7) et dans la troisième partie du reportage sur Bayreuth du même Dujardin (I, 7) ; dans *La musique descriptive* de Wyzewa (I, 8 avril

[3] Notamment dans *L' Art et la révolution* (*Die Kunst und die Revolution*, 1849 ; *L'Œuvre d'art de l'avenir (Das Kunstwerk der Zukunft*, 1849) ; Opéra et drame (*Oper und Drama*, 1851).

[4] Aristote, *Poétique*. Texte, traduction et notes de Roselyne Dupont Roc. Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 53-57 (chapitre 6).

[5] On se réfère notamment à l'ouvrage coordonné par Sarrazac *La Réinvention du drame (sous l'influence de la scène).* Sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac. Louvain la Neuve, *Études Théâtrales*, 38-39, 2007. Voir surtout l'introduction de Sarrazac, « La Reprise (réponse au postdramatique) », p. 7-18. Nous utiliserons souvent –mais pas toujours – le mot théâtre pour signifier ce qu'Aristote appelle le « spectacle » et le mot « drame » (mot utilisé d'ailleurs aussi par Aristote) pour signifier ce que le philosophe appelle la « fable ».

1885) et, bien sûr, dans la *Rêverie d'un poëte français* de Mallarmé (I, 7, 8 août 1885). Dans une moindre mesure, il en est question dans la *Chronique* de Dujardin du 8 mai (I, 4), ainsi que dans les articles de Fourcaud (*Wagnérisme,* 8 février 1885 ; I, 1) et de Catulle Mendès (*Le Jeune prix de Rome et le vieux wagnériste*. 8 juin 1885 ; I, 5). Dans la plupart de ces articles, Wagner devient un anti-Sarcey avant la lettre, un passe-partout qui permet d'ouvrir la boîte des conventions esthétiques.

Au cours de la deuxième année, la question du drame/spectacle idéal est évoquée dans la *Chronique* de Dujardin du 8 juin 1886 (II, 5), dans le reportage du deuxième *Festspiel* (août 1886 ; II, 7), dans les *Notes sur la musique wagnérienne* (juillet et septembre 1886 ; II, 6, 8) de Wyzewa et, de façon moins directe, dans un des articles parmi les plus emblématiques de la revue : *Les notes sur la littérature wagnérienne,* de Wyzewa toujours (juin 1886 ; II, 5).

Au cours de la troisième année, la recherche du spectacle idéal se fait plus pressante, à cause de la rupture avec le wagnérisme officiel et ses formes conventionnelles de représentation. Si c'est dans les *Considérations sur l'art wagnérien* de Dujardin (8 août 1887 ; III, 6-7) que cette quête est la plus lisible, son fantasme nourrit les *Notes et nouvelles* du 15 mars 1888 (III, 2) de Dujardin, et même le dernier article de Chamberlain, *Le Wagnérisme en 1888* (15 juillet 1888 ; III, 12), chez un auteur habituellement peu enclin à instrumentaliser Wagner pour faire de lui le prophète d'une utopie littéraire-théâtrale. Mais à ce stade, il est moins question de réfléchir aux exégèses possibles de Wagner que d'envisager les formes artistiques capables d'exprimer une nouvelle époque qui s'annonce.

Une esthétique de l'arrière-scène : au théâtre à travers la musique

Cette mission, on peut considérer qu'elle est accomplie puisque la *Revue Wagnérienne*, malgré les hésitations de sa ligne éditoriale, a joué un rôle de laboratoire dans l'élaboration de trois nouveautés stylistiques majeures, celles du vers libre[6], du monologue intérieur[7] et du drame mental, dont il est question ici. De fait, il faudrait plutôt parler de « drame réaliste mental ». Car pour Dujardin, et surtout pour Wyzeva, qui en est le véritable théoricien[8], le drame idéal, dont le spectacle idéal est encore une fois le pendant nécessaire, naît d'une fusion entre réalisme et subjectivisme à l'intérieur de la cellule de la « sensation[9] ». De ce

[6] Voir Édouard Dujardin, *Les Premiers Poètes du vers libre*, Paris, Mercure de France, 1922. Bien que, dans le cas du vers libre, l'influence wagnérienne soit moins prépondérante que dans le cas du monologue intérieur.

[7] Voir Édouard, *Le Monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain,* Paris, A. Messein, 1931.

[8] Nous partageons cet avis avec Cécile Leblanc. C. Leblanc, *Wagnérisme et création en France*, *1883-89*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 262-265.

[9] Théodore de Wyzewa, « Notes sur la littérature wagnérienne », *La Revue Wagnérienne*, II, 5, Genève, Slatkine reprints, 1993, p. 152.

drame subjectif-réaliste, le seul auteur de théâtre qui puisse en être un des modèles est Racine[10].

On reviendra sur ce rapprochement inattendu entre l'auteur classique par excellence et les jeunes auteurs d'avant-garde post- et ultra- romantiques. Toutefois, Racine paraît plutôt un modèle *a posteriori*. Le modèle *a priori* du théâtre réaliste mental est encore plus surprenant et surtout résolument antithéâtral puisqu'il s'agit de Beethoven. Naturellement, il s'agit d'un Beethoven fortement relu, non pas le simple musicien, mais le créateur d'un art dédié à l'expression d'une intimité sans contenu rationnel et purement autotélique. Comme dans le cas de Racine, c'est Wyzewa qui semble esquisser cette ascendance improbable. Dans son premier article sur la *Revue Wagnérienne*, « La Musique descriptive » (8 avril 1885 ; I, 3), il est d'emblée question du drame idéal et du rôle ambigu de Wagner dans une telle utopie. Wyzewa y polémique avec Saint-Saëns et sa légitimation de la musique descriptive en tant que style appartenant depuis toujours à la musique, et dont le même Wagner se serait abondamment servi (*Le Hollandais volant, La Walkyrie*, *Siegfried*).

À de tels arguments, Wyzewa rétorque que le propre du langage musical est d'exprimer l'« arrière- fond émotionnel situé au-dessous de nos idées[11] » , et que les parties descriptives de la musique que l'on trouve par exemple chez Haydn ou chez Beethoven sont les plus faibles de leurs œuvres. En revanche, Beethoven est le plus grand des musiciens lorsqu'il arrive à exprimer des sentiments purement subjectifs. Quant à Wagner, poursuit Wyzewa, il recourt à la musique descriptive en tant que dramaturge et non en tant que musicien. Cette distinction nous paraît décisive. Car, d'un côté, Wyzewa avoue implicitement l'infériorité de Wagner par rapport à Beethoven ; de l'autre, il exhorte, en restant fidèle à Wagner, à chercher le drame de l'avenir dans un mélange de réalisme (la « description » des phénomènes extérieurs à la psyché) et d'idéalisme (une représentation de l'intériorité sentimentale et presque subconsciente) :

> […] pur de toute machine décorative, une psychologie et un roman complet ; le théâtre idéal, non celui de Bayreuth (seul possible, aujourd'hui), mais le théâtre adorablement réaliste de notre imagination[12].

Dans ce premier article, on décèle déjà la vision de Wagner comme auteur transitoire dans la quête de l'idéal qui fera la substance de la « Rêverie » de Mallarmé quelques numéros plus tard. D'ailleurs, Wyzewa, dans ses articles parus en 1886 dans *La Vogue* consacrés à Mallarmé, au moment de nommer un auteur comparable au poète, ne donne pas le nom de Wagner, mais, encore une fois, celui de Beethoven :

---

[10] C. Leblanc, *op. cit*., p. 260-276.
[11] T. de Wyzewa, « La musique descriptive », *La Revue Wagnérienne*, *op.cit*., I, 3, p. 74. Nous soulignons.
[12] *Ibid*., p. 77.

> Comme Beethoven – et nul autre dans l'Art –, il donne cette impression parfaite de nécessité.[13]
>
> C'est que, depuis Beethoven, (à qui, et à nul autre je dois toujours le comparer), M. Mallarmé aura donné cette image d'un Artiste véritable[14].

Tous les articles de Wyzewa sur les arts « wagnériens » ne font que répéter cette même conception, exposée de façon très précise dans la suite des *Notes sur la musique wagnérienne* (8 septembre 1886 ; II, 8). Ici, c'est Beethoven qui occupe le sommet de l'évolution musicale, alors que Wagner est replacé dans la chaîne chronologique, à la toute fin de l'article, en tant que musicien contemporain du romantisme musical. L'œuvre où la parole se mélange véritablement à la musique n'est pas un opéra, ni le drame musical, mais la *Missa Solemnis*, à savoir la plainte d'un individu qui est à la fois le Christ, Beethoven et tout homme qui se sent touché par cet « opéra » non pas « en cinq actes », mais « en cinq paroles[15] ».

C'est à cette vision que Dujardin semble progressivement se rallier, même si, chez lui, l'influence de Mallarmé paraît plus évidente, et si le nom de Beethoven se fait plus rare. Le chemin conceptuel parcouru, toutefois, est celui tracé par les articles de Wyzewa. Ainsi, dans sa première *Chronique* (8 février 1885 ; I, 1.), Dujardin soutient que la forme du concert mutile les drames de Wagner, alors que dans le reportage du deuxième *Festspiel* (8 août 1886 ; II, 7), il écrit que, même à Bayreuth, l'« orchestre » devient « le seul personnage du drame, l'essence profonde et totale de la pensée wagnérienne[16] ».

La même idée est répétée d'une façon encore plus crue dans la seconde chronique de Bayreuth, les *Considérations sur l'art wagnérien*. Dujardin y fait de Wagner l'évangéliste de Beethoven, celui qui ajouta à la musique « le mot et le geste […], pour aider les hommes à comprendre[17] ». Encore une fois, cela se traduit dans un contraste entre le personnage-orchestre et les personnages-acteurs, et, à Bayreuth, « l'orchestre » semble parfois « tourner le dos à la risible scène », à « un Kurnewahl graisseux et ventru[18] ».

C'est le testament du wagnérisme de Dujardin et, à plusieurs égards, le dernier mot de la *Revue Wagnérienne*. Il aura toutefois un vaste héritage, ouvrant la voie non seulement au théâtre post-wagnérien de Dujardin (la trilogie

[13] T. de Wyzewa, « M. Mallarmé », *La Vogue*, du 12 au 19 juillet 1886, p. 415.
[14] *Ibid.*, p. 424.
[15] T. de Wyzewa, « Notes sur la musique wagnérienne (suite) », *La Revue Wagnérienne*, *op.cit.*, II, 7, p. 265.
[16] É. Dujardin, « Chronique de Bayreuth », *La Revue Wagnérienne*, *op. cit.*, II, 7, p. 218.
[17] É. Dujardin, « Considération sur l'art wagnérien », *La Revue Wagnérienne*, *op. cit.*, III, 6-7, p. 166.
[18] *Ibid.*, p. 170.

d'*Antonia*), mais à tout ce filon symboliste au sens large du terme qui, de Pierre Quillard à Artaud, a continué à essayer de faire du théâtre, malgré le théâtre.

Les Lauriers sont coupés : dissimuler pour mieux simuler

Mais comment créer une œuvre théâtrale marquée par l'universalisme et l'abstraction si la scène ne fait que transformer l'idéal en limite et pesanteur ? Surtout – et c'est un aspect qui est moins souvent souligné lorsqu'on parle des paradoxes du drame symboliste –, comment intégrer le regard du moi à l'intérieur de la fable/du spectacle ? Car intégrer l'auteur, ou son *alter ego*, à l'intérieur du drame, par le fait même de le rendre objectif, risque de déboucher sur l'exact opposé du subjectivisme. C'est précisément le parcours que Peter Szondi trace dans sa *Poétique du drame moderne,* où il montre comment les tentatives, notamment de la part de Maeterlinck et de Strindberg, d'ouvrir le drame sur la subjectivité mènent finalement à une progressive épicisation de la forme dramatique, à la *Verfremdung* brechtienne[19]. Cela nous montre à quel point la présence du « simulacre » – du latin *simulacrum* : « représentation figurée de quelque chose[20] » – ne peut être résolue par le simple biais d'une attribution de signification symbolique : l'image s'impose avec sa présence physique et plie la volonté de l'auteur jusqu'à en faire le symbole du pur regard de l'esprit – ainsi le subjectivisme de Strindberg débouche sur l'impersonnalité[21], de même que la tentative de Rachilde de créer une pièce se déroulant dans le cerveau d'un homme – *Madame la mort (*1891) – nous semble aujourd'hui irrémédiablement au-dessous de ses ambitions en raison de son impossibilité à contourner l'essence du théâtre comme « spectacle » et du « drame » (autre nom de la « fable ») comme « enchaînement des faits, ou plutôt comme « enchaînement d'actions » (puisque, selon le même Aristote, le mot drame vient du verbe *dran*, qui signifie agir[22]).

En d'autres termes, une fois qu'on s'est engagé sur la voie de la simulation, de la mise en scène du simulacre, il est extrêmement difficile de prétendre que le spectateur accepte que cela soit également de la dissimulation, un silence chargé de significations.

La solution de cette impasse avait été fournie par Wyzewa dans un passage déjà mentionné de la *Revue Wagnérienne* : « un roman complet ; le théâtre idéal, non celui de Bayreuth (seul possible, aujourd'hui), mais le théâtre adora-

[19] Peter Sszondi, *Théorie du drame moderne* (*Theorie des modernen Dramas*, 1962). Traduit de l'allemand par Sybille Muller. Belval, Circé, 2006. En confirmation de cela, Dujardin ouvre *La Fin d'Antoni*a, le dernier volet de sa trilogie d'Antonia – *Antonia* (1891), *Le Chevalier du passé* (1892), *La fin d'Antonia* (1893) – sur un discours adressé par le poète au public.

[20] *Dictionnaire Gaffiot Latin-Français*, troisième édition revue et augmentée. Sous la direction de Pierre Flobert. Paris, Hachette, 2000, 1ère signification (a).

[21] J.-P. Sarrazac, *Strindberg, l'impersonnel*, Paris, L'Arche, 2018.

[22] Aristote, *op. cit*., p. 38-42 (chapitre 3).

blement réaliste de notre imagination ». Le roman, n'impliquant pas un homme en chair et en os, peut plonger le lecteur/spectateur directement à l'intérieur du cerveau d'un tel homme. Paradoxalement, le roman peut escamoter ce narrateur qui est toujours le personnage, et qui l'est d'autant plus lorsqu'il prétend filtrer les autres personnages à travers un regard subjectif. Wyzewa est tellement conscient de cette potentialité du roman qu'il considère l'émergence de ce genre – qui, pour lui, a désormais supplanté le théâtre comme forme littéraire de la modernité – comme un produit de la philosophie cartésienne[23] qui a placé la pensée de l'individu au centre des relations entre l'homme et le monde.

Il va sans dire que l'exploit de traduire cette vision anthropologique n'est pas donné à toute sorte de roman, mais exclusivement à un roman qui, en utilisant son absence de contraintes physiques, thématise la centralité de la pensée en nous plongeant effectivement dans le *cogito* d'un être humain.

Un tel roman est celui que Dujardin écrit et publie précisément en concomitance avec les derniers numéros de la *Revue Wagnérienne* : *Les Lauriers sont coupés* (1888). On sait que la renommée de ce livre, passé presque inaperçu au moment de sa sortie, est due au fait que Joyce, trente ans plus tard, l'ait reconnu comme principale source d'inspiration de la technique du monologue intérieur qu'il employa dans *Ulysse* (1922). Si la progéniture du roman est importante, sa genèse n'est pas moins noble et parmi les plus intrigantes au niveau de ce que peut produire le dialogue entre les arts. Comme le même Dujardin l'a expliqué, le monologue intérieur de Daniel Prince, le protagoniste des *Lauriers*, naît d'une tentative de transposition des motifs wagnériens « ouverts », les mêmes qui mèneront à la musique atonale :

> À l'état pur, le motif wagnérien est une phrase isolée qui comporte toujours une signification émotionnelle, mais qui n'est pas reliée logiquement à celles qui précèdent et à celles qui suivent, et c'est en cela que le monologue intérieur en procède. De même que le plus souvent une page de Wagner est une succession de motifs non développés, dont chacun exprime un mouvement d'âme, le monologue intérieur est une succession de phrases courtes dont chacune exprime également un mouvement d'âme, avec cette ressemblance qu'elles ne sont pas liées suivant un ordre rationnel mais suivant un ordre purement émotionnel, en dehors de tout arrangement intellectualisé[24].

Chez Wagner, ces motifs accompagnent l'action ; chez Dujardin, ils se fondent avec elle sans pour autant l'abolir, puisqu'ils ne pourraient pas le faire sans abolir également la signification dont les phrases sont porteuses. La musique représente plutôt un modèle alternatif au drame et à l'« enchaînement des actions »,

[23] T. de Wyzewa, « Notes sur la littérature wagnérienne », *art. cit.,* p. 159-160.
[24] É. Dujardin, *Le Monologue intérieur, son apparition, ses origines*, *sa place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*, *op. cit*., p. 55.

auquel elle oppose l'enchaînement des émotions. La mise en scène de « l'arrière-fond émotionnel » mentionné par Wyzewa[25] concrétise ainsi l'esthétique de « l'arrière-scène » et, par là-même, conduit à l'abolition du sujet pur, ou plutôt à l'abolition de l'opposition entre sujet et objet. En effet, dans le monologue intérieur, il n'y a plus quelqu'un qui regarde un « objet », à savoir quelque chose qui est devant lui (*ob-jectum*), mais une fusion entre le sujet pensant et les objets de sa pensée. C'est la conclusion paradoxale d'une démarche qui avait commencé sous le nom de Descartes.

D'ailleurs, c'est à la même époque où Dujardin et Wyzewa élaborent leur esthétique post-wagnérienne que Nietzsche, un autre wagnérien *in progress,* fait de l'abolition du sujet[26] le centre d'une nouvelle philosophie. Il faut toutefois préciser que la démarche nietzschéenne avait débuté par *La Naissance de la tragédie* (1872). Dans sa première œuvre, Nietzsche définit les personnages sortis du dithyrambe, pour donner vie à la tragédie, comme une expression du *principium individuationis*[27], alors qu'il fait du chœur le véhicule de l'esprit dionysien qui lutte pour dissoudre ce même principe – une réflexion où l'on retrouve l'écho de la conception wagnérienne de l'orchestre comme l'équivalent moderne du chœur antique[28]. Et si on se rappelle que le monologue de Daniel Prince est inspiré des motifs de l'orchestre wagnérien, et que Dujardin, dans son reportage de Bayreuth en 1886, parlait de l'orchestre comme étant « le seul personnage du drame, l'essence profonde et totale de la pensée wagnérienne », il n'est pas illégitime d'interpréter le monologue intérieur comme une pensée chorale, où cohabitent musique et personnage, incarnation et désincarnation.

La pensée de Daniel surgit[29] donc avant le théâtre – on serait tenté de dire avant et derrière la scène –, parce qu'elle évite l'opposition implicite dans le

---

[25] Voir note 9.

[26] Voir Martin Heidegger. *Nietzsche*, tome 1 [*Nietzsche I*, 1942]. Traduit de l'allemand par Pierre Klossowski. Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1971 et Michel Foucault, *L'Herméneutique du sujet* (cours au Collège de France 1981-82), édition établie sous la direction de François Ewald et Alessandro Fontana, Paris, Gallimard, coll. Seuil, 2001.

[27] Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, [*Die Geburt der Tragödie*, 1869-1872). Traduit de l'allemand par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy. Paris, Folio, 2008, p. 96.

[28] Voir Richard Wagner, « Opéra et Drame*,* t. 2 », *Œuvres en prose*, t. V. Traduit de l'allemand par J.G. Prod'homme. Paris, Delagrave, 1910 p. 222 et « Lettre sur la musique », *Œuvres complètes,* t. VI, Mercure de France, Paris, 1976 (1861), p. 225.

[29] Terme utilisé non par hasard par Dujardin pour l'entrée en scène de Daniel : « Je surgis », comme s'il surgissait d'un chaos indéfini. (É. Dujardin, *Les Lauriers sont coupés.* Présentation, notes, dossier documentaire, chronologie et bibliographie par Jean-Pierre Bertrand. Paris, Flammarion, 2001 (1888) p. 39. L'ouverture du roman se veut d'ailleurs une réécriture du prélude du *Ring* où la musique (le célèbre accord en mi bémol majeur) semble surgir des profondeurs de la terre pour décrire la genèse de l'univers où agissent les personnages/chanteurs. « Ainsi l'apollinien nous arrache à l'universalité dionysiaque et détourne notre extase sur les individus ». Nietzsche, *op. cit.*, p. 125.

nom même de théâtre (*theatron*), le lieu d'où quelqu'un regarde quelqu'un d'autre – le phénomène qui s'était produit lorsque les personnages étaient sortis du chœur dionysiaque pour monter sur scène et simuler le drame.

Racine dans la métropole

La preuve la plus flagrante que laisse Dujardin de ce dialogue entre forme romanesque et forme dramatique est la dédicace à Racine placée en exergue du roman : « En hommage au suprême romancier d'âme, Racine[30] ». Cette dédicace trouve son explication dans un article de Wyzewa publié dans la *Revue Wagnérienne* où l'écrivain d'origine polonaise avait exalté Racine comme l'auteur des « tragédies qui sont des romans psychologiques » et dont « les personnages son des âmes[31] ».

Racine est donc le modèle pour le roman, ce qui, par la propriété transitive, signifie que le roman peut se proposer comme un modèle pour la scène. Ce que la modernité a souvent trouvé problématique chez Racine, et plus globalement dans le théâtre classique français, à savoir son côté abstrait, désincarné, voire purement syntaxique[32] devient pour Dujardin le signe même de sa modernité, précisément parce que son essence se trouve dans l'absence de spectacle, parce que « Racine a créé le drame non théâtral[33] ».

Encore plus révélatrice de ce chassé-croisé entre drame et roman est la note par laquelle Dujardin termine la fiche signalétique de Daniel Prince : « Ce roman devant être joué, c'est-à-dire MENTALEMENT joué par le lecteur[34] ». On voit bien que la tentative de trouver la synthèse de la dialectique entre la simulation (« jouer ») et la « dissimulation (« mentalement ») ne peut qu'être un point indéfini de l'horizon qui s'échappe à chaque fois qu'on cherche à le fixer mais que Dujardin continue pourtant de poursuivre.

Il suffit d'ailleurs de voir la place que l'univers théâtral prend dans les *Lauriers* pour saisir à quel point il occupe l'imagination de Dujardin lorsque celui-ci écrit son chef-d'œuvre. Les renvois au théâtre apparaissent dès les premières étapes de la promenade à la fois physique et mentale de Daniel Prince. Ainsi, Daniel, au cours de sa conversation avec son ami Lucien Chavaine, évoque le Théâtre des Nouveautés où Léa d'Arsay, l'autre protagoniste du roman (une jeune actrice et demi-mondaine que Daniel, depuis trois mois, cherche vainement

[30] É. Dujardin, *Les Lauriers sont coupés, op. cit.*, p. 37.
[31] T. De Wyzewa, « Notes sur la littérature wagnérienne », *art. cit.,* p. 159.
[32] George Steiner, *La Mort de la tragédie (The Death of Tragedy*, 1961). Traduit de l'anglais par Rose Celli. Paris, Gallimard, coll. Folio, 1993, p. 101-104.
[33] « Racine a créé le drame non théâtral […] le drame d'âmes ». É. Dujardin, « Lettre à Vittorio Pica, 21 avril 1888 », *Les Lauriers sont coupés*, *op. cit*., p. 127.
[34] É. Dujardin, « Fiche signalétique de Daniel Prince », *Folio n° 1 du manuscrit des* Lauriers sont coupés. Cité in Jean-Pierre Bertrand, « Dossier documentaire ». In É. Dujardin, *Les Lauriers sont coupés*, *op. cit*., p. 132. Les lettres capitales sont de Dujardin.

à séduire à travers une série de petites sommes d'argent et de petits cadeaux), joue des rôles mineurs en travesti. Dans la même conversation, on trouve évoquée la Comédie Française (« les Français ») où Chavanine ira voir *Ruy Blas*[35] le soir même. Ensuite, au troisième chapitre, au cours de sa promenade du premier arrondissement vers le nord de Paris, Daniel croise d'abord l'Opéra, ensuite l'Eden-Théâtre. Cette évocation des différentes catégories de théâtres parisiens – commerciale bien que de qualité (les Nouveautés) ; officielle (Comédie-Française, Opéra) ; éclectique avec un penchant pour l'avant-garde (Eden-Théâtre[36]) – d'un côté, souligne le lien que le roman entretient avec l'univers du théâtre[37], de l'autre oppose l'extériorité, voire les simulacres du théâtre, au non-drame qui sous-tend le roman : le ruissellement de pensées de Daniel. Des théâtres nommés, en effet, Dujardin ne décrit que les façades de l'Opéra et de l'Eden, dont la splendeur se présente comme le cadre, voire l'« *objective correlative* », selon la définition de T. S. Eliot[38], des scintillements cérébraux du protagoniste.

Comme dans les articles de la *Revue Wagnérienne* consacrés au spectacle idéal, la fonction du théâtre semble être de cadrer le non-drame de la pensée. Les théâtres croisés par Daniel dans sa flânerie sont, à leur tour, insérés dans une arrière-scène plus vaste, la ville. Celle-ci, avant de devenir le théâtre par excellence des futuristes, a été le sujet d'œuvres dramatiques de différents auteurs de la galaxie symboliste, de Verhaeren à Claudel, sans mentionner ces pères du symbolisme qui, de Baudelaire à Mallarmé, avaient vu dans la ville le théâtre par excellence. Cette fonction de cadre théâtral de la pensée est d'ailleurs assez explicitement énoncée par Daniel dans l'ouverture du roman, où Dujardin concentre les *leitmotivs* qui structurent le roman : « Paris à l'entour chante, et dans la brume des formes aperçues, mollement il encadre l'idée[39] ».

À l'intérieur de ce théâtre-ville, une importance particulière est accordée aux foules, à la masse, à la multitude. Rien que dans la dite ouverture, on les trouve évoquées deux fois : « Un soir de soleil couchant, d'air lointain, de cieux profonds ; et des foules confuses ; des bruits, des ombres, des multitudes ; des espaces infiniment étendus ; un vague soir[40] ».

---

[35] Ce qui permet à Dujardin de donner en passant une estocade au drame romantique : « Est-ce qu'on va voir *Ruy Blas* en 1887 ? » (*Les Lauriers sont coupés, op. cit.*, p. 43). C'est le seul vrai jugement d'esthétique du livre – et il concerne le théâtre.

[36] Il avait notamment hébergé les concerts Lamoureux, qui furent parmi les premiers à (ré)introduire l'œuvre de Wagner en France après 1870. https://richard-wagner-web-museum.com/wagner-apres-wagner/orchestre-lamoureux-oeuvre- richard-wagner-paris/

[37] Daniel traverse précisément le cœur du circuit théâtral parisien. Voir Christophe Charles, *Théâtres en capitales : naissance de la société de spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, Paris, Albin Michel, 2000, p. 25-35. Notamment la carte à la page 33.

[38] https://www.poetryfoundation.org/learn/glossary-terms/objective-correlative.

[39] É. Dujardin, *Les Lauriers sont coupés*, *op. cit.*, p. 39.

[40] *Ibidem.*

L'évocation des foules est un excellent exemple du double mécanisme de simulation/dissimulation à l'œuvre dans *Les Lauriers*. Pour mieux comprendre cela, il faut préciser que la foule est un enjeu esthétique majeur au moment où Dujardin écrit *Les Lauriers.* Wagner, en l'opposant au peuple et au mythe, en avait fait le symbole de la fragmentation du monde moderne[41]. Mallarmé, de son côté, en avait fait un des éléments fondateurs de sa propre œuvre totale : *Le Livre*[42]. Comme sur d'autres aspects, *Les Lauriers* flotte entre ces deux pôles, entre lesquels se joue la possibilité d'un drame symboliste, d'un théâtre capable d'évoquer la modernité sans retomber dans la simulation unidimensionnelle des naturalistes. Les foules y jouent en effet le rôle des réalités physiques intériorisées par l'esprit, fusionnées avec lui, perdant ainsi leur pouvoir désagrégeant. Elles sont à la fois simulées et dissimulées : simulées par la convention langagière qui veut qu'il suffise d'écrire les six lettres de « foules » pour les faire exister, dissimulées parce que, de fait, elles ne sont jamais vraiment décrites et analysées, elles restent des fonds de scène, des substances flottant entre l'abstraction et la réalité concrète[43]. Cela est valable plus globalement dans les rapports spatio-temporels à l'intérieur desquels se déroule la pérégrination de Daniel. Car d'un côté, Dujardin inscrit celle-ci avec une précision absolument naturaliste, mais de l'autre, notamment grâce à l'intervention du narrateur au début du roman, il souligne comment une telle collocation spatio-temporelle peut être une sorte d'apriori kantien dont on pourrait changer les coordonnées sans en changer la subs-

[41] Pour Wagner, la foule n'est rien d'autre qu'« une excroissance antinaturelle du peuple ». (« Opéra et drame, t. 1 », *Œuvres en prose*, t. IV. Traduit de l'allemand par J.G. Prod'homme. Paris, Delagrave, 1910, p. 96, alors que « le peuple est l'ensemble de tous ceux qui ressentent une nécessité commune ». (« L'Œuvre d'art de l'avenir », *Œuvres en prose*, t. IV. Traduit de l'allemand par J.G. Prod'homme et F. Holle. Paris, Delagrave, 1907, p. 68. Il est intéressant de remarquer que pour Wagner le roman est le genre littéraire de la foule, le drame celui du peuple; en parallèle, l'Histoire est le récit qui correspond à l'âge des foules, le mythe le récit qui incarne le peuple. Sur ces parallèles, voir « Opéra et drame, t. II », *op. cit.*, p 248-272, ainsi que mon *Personnage collectif, personnage individuel au théâtre : tableaux d'un parcours dialectique (1830-1930)*, Paris, Honoré Champion, 2013 p. 69-79.

[42] Sur le rôle de la foule dans le *Livre*, voir E. Benoit, *Mallarmé et le Mystère du « Livre »*, Champion, Paris, 1998, p. 113-121. Pour l'interprétation des feuillets constituant le « *Livre* », nous renvoyons à Jacques Scherer (*Le « Livre » de Mallarmé*, Nouvelle édition revue et augmentée, Gallimard, Paris, 1977), à Claude Absatado, « Le Livre de Mallarmé : un autoportrait mythique », *Romantisme*, n° 44, 1984, et aux notices fournies par Bertrand Marchal dans le premier volume de la Pléiade des *Œuvres complètes* du poète (p. 1373-1392).

[43] La centralité de la foule dans l'œuvre idéale est confirmée par le déjà mentionné prologue de la *Fin d'Antonia*, où le poète s'adresse à la foule/au public : « LE POÈTE : Celui qui vient et vous demande / O foule, de qui toutes pensées descendent / Une heure d'oubli / Des quotidiens soucis / Une heure / À vous livrer au songe intérieur ». É. Dujardin, « La Fin d'Antonia », *Antonia : légende dramatique en trois parties*, Paris, Mercure de France, 1899 (1893), p. 181. Nous soulignons.

tance : « Parmi les durées et les sites, dans l'illusion des choses qui s'engendrent et qui s'enfantent, un parmi les autres, un comme les autres, distinct des autres, un le même et un de plus[44] » – un passage où l'on peut observer comment le processus d'abstraction appliqué aux foules peut être valable aussi pour le protagoniste. Celui-ci anticipe le *Jedermann* du théâtre expressionniste, celui qui est à la fois personne et tout le monde – bien que Dujardin en ait dressé une véritable fiche signalétique[45]. Ici, sont évidentes les similitudes dans la conception du personnage entre Dujardin et le Mallarmé de la *Rêverie* où le poète critique Wagner pour avoir déterminé de manière trop précise le cadre de son action et la nature de son personnage :

> Lui, quelqu'un ! Ni cette scène quelque part (l'erreur connexe, décor stable et acteur réel…)[46]

tout en affirmant ne vouloir abolir, ni le cadre, ni surtout le personnage, mais aspirant plutôt à sublimer celui-ci en « la Figure que nul n'est[47] ». De cette définition célèbre, il faut apprécier la double négation qui montre parfaitement l'inépuisable dialectique simulation/dissimulation, avec le terme « figure » qui nous renvoie à la définition de simulacre en tant que « représentation figurée de quelque chose ».

Une parodie du couple fusionnel : l'arrière-scène de l'arrière-scène

Au centre de ces cercles concentriques théâtres-foules-ville, il y a le drame sans action[48] d'une tentative de séduction de Léa d'Arsay de la part de Daniel Prince. Plus précisément, le couple Daniel-Léa se présente comme la version parodique du couple fusionnel que Wagner avait incarné en Tristan et Isolde en tant qu'entité à même de représenter l'absolu, l'harmonie cosmique et sociale[49]. Dujardin reprend plusieurs fois la figure du couple fusionnel, notamment dans la déjà mentionnée trilogie d'Antonia, son œuvre la plus importante

[44] É. Dujardin, *Les Lauriers sont coupés*, *op. cit.*, p. 39.
[45] Voir note 34.
[46] Mallarmé, « Richard Wagner, rêverie d'un poëte français », *Œuvres Complètes* 2. Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal. Paris, Gallimard, La Pléiade, 2003, p. 157.
[47] *Ibidem*.
[48] « C'est, tout simplement, le récit de six heures dans la vie d'un jeune homme qui est amoureux d'une demoiselle – six heures pendant lesquelles *rien*, aucune aventure n'arrive ». É. Dujardin, « Lettre à ses parents », 13 juin, 1886, *Les Lauriers sont coupés*, *op. cit*., p. 125. L'italique est de Dujardin.
[49] Pour la signification du couple fusionnel et sa reprise par le théâtre symboliste, voir mon *Personnage collectif, personnage individuel au théâtre : tableaux d'un parcours dialectique (1830-1930)*, *op. cit*., p. 145-149.

écrite pour le théâtre[50]. Dans chacun des trois volets, la source wagnérienne se révèle de manière flagrante en trois duos nocturnes, où s'explicite l'éternelle poursuite entre l'âme et le cosmos, ou, pour le dire avec Claudel, entre *animus* et *anima*[51]. Les deux amants plongent vers l'indéfini de la nuit au point de remplacer leurs noms par de simples pronoms personnels :

> LUI : Nuit de ravissement !
> ELLE : Nuit qui rend l'amant à l'amante[52].

Les deux personnages, l'Amant et L'Amante, ne sont séparés que par le mince écart d'une voyelle, comme pour vouloir signaler la nature quasi spéculaire de deux êtres, dont la différence minimale garantit l'existence du drame – qui, en cas d'une parfaite homogénéité, ne pourrait pas exister. Ce schéma n'est pas compromis dans *Les Lauriers*, qui, au fond, raconte le parcours d'un jeune homme vers la complétude incarnée par la Femme qu'il faut interpréter aussi comme un parcours vers la f-âme, vers l'accomplissement de l'identité. Tout cela, on l'a dit, sous forme de parodie (autre similitude avec l'*Ulysse* de Joyce). Une parodie qui, dans ce cas, est moins un « chant à côté[53] » qu'un chant à l'envers. Car à travers cette parodie, Dujardin nous révèle l'arrière-scène, si ce n'est l'envers, du décor, du couple fusionnel et de ses languissants duos nocturnes : l'histoire d'un jeune idéaliste, peut-être symboliste, qui se fait mener par le bout du nez par une « demoiselle de petit théâtre ». Cela est-il si loin de la conception à la base du drame symboliste ? Pas forcément, du moment que ce bain de prosaïsme vient de la réalité, au sens des phénomènes extérieurs à la psyché, des actions simulées habituellement au théâtre, alors que la pensée s'évertue à donner à une telle réalité une charge symbolique, pour la sublimer en une grande aventure de l'esprit. De fait, la « dianorrhé » de Daniel lui sert à dissimuler que, au fond, toutes ses constructions mentales, toutes les dépenses au-dessus de ses moyens ne sont faites que dans le but d'obtenir un rapport sexuel. Le flux de conscience sert donc moins à sonder les profondeurs de l'être humain, ainsi qu'on l'a souvent dit, qu'à les cacher par moult péripéties psychiques. C'est le refoulement de l'acte, de l'action, du drame. *Les Lauriers sont coupés* est donc une mise en abyme du drame symboliste – wagnérien, précisément parce qu'il en est la parodie, parce que, malgré le renversement qu'il réalise, plusieurs prémisses de ce drame restent axées sur la dialectique de l'ob-scène – selon l'étymologie farfelue donnée par Carmelo Bene –, du visible/invisible. Qu'une telle dialectique se retrouve encore chez Bene – et on la retrouverait probablement dans la déclara-

[50] Voir note 19.
[51] Paul Claudel, « Réflexions et propositions sur le vers français », *Nouvelle Revue Française,* n° oct-nov, 1925.
[52] É. Dujardin, *Le Chevalier du passé*, Mercure de France, Paris, 1899 [1892], p. 147.
[53] Du grec ancien παρῳδία, *parôidía*, composé de παρά, *pará* (« à coté de ») et de ᾠδή, *ôidḗ* (« chant »).

tion d'auteurs plus récents si on fouillait leurs interviews – en dit long sur la fécondité de l'intuition qui la soutient, dont la force, au-delà des résultats immédiats, réside dans le fait d'interroger une dialectique inscrite dans l'essence même du théâtre.

En conclusion, on peut donc constater que *Les Lauriers sont coupés* n'est – et il ne pouvait pas ne pas l'être – que la réalisation du théâtre wagnérien symboliste ; il en véhicule plutôt le *simulacrum*, au sens de « fantôme, ombre, spectre[54] ».

D'un point de vue théorique, il s'agit moins d'une tentative cohérente de résoudre un paradoxe que de l'assemblage de différents critères, tantôt formels, tantôt conceptuels, assemblage qui, heureusement, au lieu de déboucher sur une simple transposition de l'idéal d'un théâtre du moi, concrétise une manière absolument originale de voir le monde. La possibilité de simuler l'intériorité de l'être humain au lieu de permettre cette abstraction pure que le théâtre refusait obstinément aux symbolistes wagnériens produit une prolifération de détails que Dujardin essaye en vain de contenir – notamment par le filtre de la pensée du protagoniste, et aussi par les considérations philosophiques contenues dans l'ouverture du roman. Ce phénomène correspond parfaitement à ce que Jonathan Crary observe à propos de la révolution de la représentation figurative au XIX^e^ siècle, où « le triomphe de la vision subjective[55] » ne conduit pas à la scission entre réalisme et expérimentation[56] » mais plutôt à leur fusion, non pas au sujet pur mais à « l'observateur » moderne, inévitablement imbriqué aux moyens et aux objets de sa représentation. Par là-même, *Les Lauriers* révèle qu'au cœur des réflexions de Dujardin et de Wizewa – mais également de leurs camarades symbolistes, ou du même Mallarmé – la représentation du moi va de pair avec la représentation des foules, qu'il faut interpréter comme symbole de la modernité dans toute sa fragmentation et son impureté extra-individuelle. Si *Les Lauriers* est resté l'une des innovations les plus durables et les plus prolifiques, parmi celles expérimentées par les symbolistes entre les années 1880 et 1890, c'est probablement parce qu'il a réussi à voir le jour, à « surgir » à partir de ce paradoxe.

Filippo BRUSCHI
Université de Paris X Nanterre

[54] *Dictionnaire Gaffiot Latin-Français*, *op. cit.*, 2ème signification (a).
[55] Jonathan Crary, *L'art de l'observateur : vision et modernité au XIXe siècle* (*Techniques of the Observer: On Vison and Modernity in Nineteenth Century,* 1990*).* Traduit de l'anglais par Frédéric Maurin. Nîmes, J. Chambon, 1994, p. 37.
[56] *Ibid*., p. 31.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRIMAIRE

* AA.VV *La Revue Wagnérienne (1885-1888),* 3 vol., Génève, Slatkine Reprints, 1933.
* Dujardin, Édouard, *Les Lauriers sont coupés*, Paris, Flammarion, 2001 (1888).
* Dujardin, Édouard, *Antonia : légende dramatique en trois parties*, Paris, Mercure de France, 1899 (1891-93).
* Dujardin, Édouard, *Le Monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*, Paris, Albert Messein, 1931.
* Wyzewa, Théodore de, « Notes sur la littérature wagnérienne », *La Revue Wagnérienne*, juin ; II, 5, Genève, Slatkine reprints, 1993.
* Wyzewa, Théodore de, « Notes sur la musique wagnérienne », *La Revue Wagnérienne*, juillet et septembre 1886 ; II, 6, 8, Genève, Slatkine reprints, 1993.

CORPUS SECONDAIRE

* Aristote, *Poétique*. Texte, traduction et notes de Roselyne Dupont Roc, Paris, Éditions du Seuil, 1980.
* Bablet, Denis, *Le Décor au théâtre de 1870 à 1914*, Paris, Éditions du CNRS, 1975.
* Benoit, Éric, *Mallarmé et le Mystère du « Livre »*, Champion, Paris, 1998.
* Bruschi, Filippo, *Personnage collectif, personnage individuel au théâtre : tableaux d'un parcours dialectique (1830-1930)*, Paris, Honoré Champion, 2013.
* Charle, Christophe, *Théâtres en capitales : naissance de la société de spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, Paris, Albin Michel, 2008.
* Crary, Jonathan, *L'art de l'observateur : vision et modernité au XIXe siècle* [*Techniques of the Observer: On Vison and Modernity in Nineteenth Century,* 1990], trad. Frédéric Maurin, Nîmes, J. Chambon, 1994.
* Heidegger, Martin, *Nietzsche*, tome 1[*Nietzsche I*, 1942], trad. Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1971.
* Leblanc, Cécile. *Wagnérisme et création en France*, 1883-89, Paris, H. Champion, 2005.
* Mallarmé Stéphane, « Le Livre » (1866 ?-1901). In J. Scherer, *Le « Livre » de Mallarmé*, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1977.
* Mallarmé Stéphane, « Notes en vue du *Livre* » (1866 ?-1901), *Œuvres Complètes 1.* Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal. Paris, Gallimard, La Pléiade, 1998.
* Mallarmé, « Richard Wagner, rêverie d'un poëte français », *Œuvres Complètes* 2. Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2003.
* Nietzsche, Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, [*Die Geburt der Tragödie*, 1869-1872], trad. Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris, Folio, 2008.

* Robichez, Jacques. *Le Symbolisme au théâtre,* Paris, L'Arche, 1957.
* Sarrazac, Jean-Pierre, « La Reprise (réponse au postdramatique) ». In *La Réinvention du drame (sous l'influence de la scène).* Sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette, Louvain la Neuve, Études Théâtrales, 2007.
* Sarrazac, Jean-Pierre, *Strindberg: l'impersonnel*, Paris, L'Arche, 2018. Wagner, Richard, « L'œuvre d'art de l'avenir » [*Das Kunstwerk der Zukunft*, 1849], trad. J.-G. Prod'homme et F. Holl, *Œuvres en prose*, tome III, Paris, Delagrave, 1907.
* Wagner, Richard. « Opéra et drame » [*Oper und Drama,* 1851], trad. J.G. Prod'homme, *Œuvres en prose,* tome IV et V Paris, Delagrave, 1910.
* Wagner, Richard, « L'Œuvre d'art de l'avenir » [*Das Kunstwerk der Zukunft*, 1849], trad. J.-G. Prod'homme et F. Holl, *Œuvres en prose*, tome III, Paris, Delagrave, 1907.
* Wyzewa, Théodore de, « M. Mallarmé », *La Vogue,* du 25 juin au 2 juillet et du 12 au 19 juillet 1886.

L'IMPLICITE ET L'OBSCÈNE DANS LA DRAMATURGIE LORQUIENNE

L'obscène renvoie communément à des pratiques indécentes et susceptibles de choquer, agissant « telle une force subversive qui donne à voir ce que les normes sociales refusent au regard[1] ». De fait, Estelle Doudet et Martial Poirson-suggèrent que le mot « pourrait dériver d'un croisement mal attesté entre *scaevum* ("maladroit", "sinistre") et *caenum* ("la boue", "l'ordure") ; il désignerait alors une matière basse, immonde mais aussi de mauvais augure, dont l'évocation, néfaste, est considérée comme illicite[2] ». Or, cette filiation incertaine laisse place à d'autres hypothèses étymologiques qui révèlent le lien primordial entre l'obscène et le théâtre. Georges Zaragoza se propose ainsi de rétablir ce lien : « Le préfixe latin "ob-" signifie dans son acception locale "devant", "au-devant" ; la *skènè*est la baraque, la cabane qui prend place au fond de l'*orchestra* pour fournir une entrée au lointain pour les acteurs et deviendra le décor de fond de scène[3] ». Il en conclut significativement : « Est obscène ce qui se donne à voir sur l'espace scénique (*l'orchestra*). Ainsi, dire que le théâtre est obscène relèverait de la tautologie »[4]. Cette hypothèse fait écho aux origines dionysiaques du théâtre, en prise directe avec la transgression de la norme, l'exaltation du corps (ivresse, excrétions, sexualité, mort) et la démesure. Toutefois, si le théâtre offrait une voie d'accès privilégiée aux vérités profondes de l'être humain, force est de constater que son rapport à l'obscène se trouve fragilisé dans l'Espagne du début du XX^{e} siècle. De fait, les pièces plébiscitées par le public bourgeois privilégient des thématiques légères et divertissantes qui représentent l'ordre social et répondent au bon goût.

À rebours de cette tendance, le dramaturge andalou Federico Garcia Lorca cède une place de choix aux tabous bannis de ce théâtre bien-pensant et bourgeois. Dès lors, s'emparer de ces interdits discursifs devient un moyen de prendre de la distance avec la scène de son temps et de questionner les règles qui lui sont inhérentes. Par ailleurs, le retour de l'obscène dans la production lorquienne est motivé par la découverte de la méthode psychanalytique de Freud, dont l'influence s'avère

[1] Laurent Gallardo, « Le théâtre d'Angélica Liddell : l'obscène et son double (Considérations à propos de *Que ferai-je, moi, de cette épée ?*) », *Crisol*, n° 11, Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines (CRIIA) – Université Paris Ouest-Nanterre, 2020, [en ligne], consulté le 15 décembre 2021, URL : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03139567, p. 2

[2] Martial Poirson, Estelle Doudet, « Introduction – Théâtres de l'impur », in Martial Poirson, Estelle Doudet (dir.), *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 269-I : « Scènes de l'obscène », 2016, p. 7.

[3] Georges Zaragoza, « La guerre au théâtre, une dramaturgie de l'obscène », *L'information littéraire*, n° 3 (Vol. 53), 2001, p. 3.

[4] *Ibid*.

déterminante. Cet auteur se propose ainsi de revisiter l'obscène à l'aune des théories de l'inconscient. Véritable pierre angulaire de sa dramaturgie, la sexualité défendue se trouve déclinée en de nombreux motifs : désir irrépressible, frustration, homosexualité, stérilité, impuissance, etc. Néanmoins, de même que les désirs refoulés se font jour sous une forme travestie et déformée dans les rêves, ils semblent emprunter des voies détournées dans le dialogue théâtral. Par conséquent, au croisement entre deux exigences contradictoires – la nécessité ou l'intention d'extérioriser verbalement le désir et l'impossibilité de le faire sans en souffrir les conséquences –, l'obscène interroge moins les « limites du visible[5] » qu'il ne questionne celles du dicible. Aussi, cet article se propose d'observer leur émergence dans ce que l'on pourrait désigner métaphoriquement comme l'arrière-scène de la parole. Il s'agira ainsi de démontrer que l'obscène et l' « autre scène » se confondent dans un discours implicite qui exprime subrepticement les pulsions obscures des personnages. Rappelons en ce sens que l'implicite, fondé sur l'existence de plusieurs plans dans l'énonciation, s'inscrit au cœur de la dialectique montrer/dissimuler. La linguiste Catherine Kerbrat-Orecchioni affirme en ce sens : « les contenus implicites (présupposés et sous-entendus) ont en commun la propriété de *ne pas constituer en principe* […] *le véritable objet du dire*, tandis que les contenus explicites correspondent, en principe toujours, à l'objet essentiel du message à transmettre[6] ». Évidemment, on peut déjà anticiper l'inversion de ces « principes » dans le cas qui nous occupe, dans la mesure où le véritable enjeu de la pièce se joue clandestinement dans cette arrière-scène de la parole.

La relation entre obscène et implicite sera interrogée à partir d'un corpus restreint constitué de trois pièces lorquiennes[7]. Souvent associées à trois étapes du parcours de l'auteur, *Les Amours de don Perlimplin avec Bélise en leur jardin*, *Lorsque cinq ans seront passés* et *Yerma* sont respectivement rangées dans les catégories de la farce, du théâtre avant-gardiste et de la tragédie symboliste par Ricardo Doménech[8]. En dépit de ces divergences formelles, les trois pièces constituent autant de variations implicites de la thématique de la sexualité hors-norme. De fait, les réactions vives qu'elles ont pu susciter représentent un indice révélateur

[5] Laurent Gallardo, « Le théâtre d'Angélica Liddell : l'obscène et son double (Considérations à propos de *Que ferai-je, moi, de cette épée ?*) », *art. cit*., p. 2.
[6] Catherine Kerbrat-Orecchioni*, L'implicite*, Paris, A. Colin, 1998, p. 21-22.
[7] Dans la présente étude, les éditions de référence des textes originaux seront les suivantes : Federico García Lorca, *Yerma*, Madrid, Cátedra, 2007 (édition d'Ildefonso-Manuel Gil) ; Federico García Lorca, *Así que pasen cinco año*s, Madrid, Cátedra, 1995 (édition de Margarita Ucelay) ; Federico García Lorca, *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, Madrid, Cátedra, 1990 (édition de Margarita Ucelay). Les traductions présentées dans le corps de l'article seront quant à elles issues de : Federico García Lorca, *Œuvres complètes II*, textes traduits par Marcelle Auclair, Paris, Gallimard, 1990. Le numéro des pages correspondant à cette édition sera indiqué entre parenthèses après la citation en français.
[8] Ricardo Doménech, *García Lorca y la tragedia española*, Madrid, Fundamentos, 2008, p. 187-188.

de la présence continue de l'obscène. On peut ainsi rappeler que *Don Perlimplin* est interdite par le régime dictatorial de Primo de Rivera et placée par les censeurs dans la section des œuvres pornographiques[9]. Pendant la Seconde République, la première de *Yerma* cristallise à son tour les tensions entre progressistes et conservateurs et la représentation se voit fortement perturbée par des détracteurs[10]. Enfin, les répétitions de *Lorsque cinq ans seront passés* amorcées en 1936 par le Club Anfistora sont interrompues par la Guerre Civile.

L'étude comparée de ces trois œuvres nous offrira l'occasion de mettre en évidence la continuité de la dramaturgie lorquienne. Nous verrons que les pièces définies comme « possibles » à représenter (*Les Amours de don Perlimplin avec Bélise en leur jardin* et *Yerma*) n'évacuent nullement l'obscène, pas plus que les pièces dites « impossibles » (*Lorsque cinq ans seront passés*) ne font l'éco-nomie de l'implicite pour révéler les pulsions étouffées sous les conventions sociales.

1. Lorsque l'expression de l'obscène emprunte des voies détournées

Avant de nous intéresser à l'« arrière-scène » de la parole, il convient de rappeler brièvement l'argument de chaque pièce, véhiculé par le contenu verbal explicite. *Yerma* met en scène la souffrance d'une jeune femme mariée face à l'impossibilité d'être mère dans une société rurale et conservatrice ; *Les Amours de don Perlimplin avec Bélise en leur jardin* retrace l'union malheureuse entre un homme d'âge mûr et sa jeune voisine qui lui est infidèle dès la nuit de noces. Néanmoins épris de Bélise, Perlimplin s'invente un rôle d'amant pour la conquérir, ce qui le conduira tragiquement à la mort. Dans *Lorsque cinq ans seront passés,* le Jeune Homme repousse les avances de la Dactylo car il s'est engagé à se marier cinq ans plus tard avec la Fiancée. Le moment venu, cette dernière rompt son engagement puisqu'elle s'est éprise du Joueur de Rugby. Animé par un désir de paternité, le Jeune Homme rejoint la Dactylo qui lui impose à son tour un délai de cinq ans. Le personnage central se trouve ainsi aux prises avec des temporalités internes contradictoires. Toutefois, en deçà de l'intrigue apparente, ces trois pièces sont saturées « d'allusions à la sexualité opprimée[11] ». Sous le drame rural de la maternité frustrée de Yerma, l'implicite suggère l'intensité d'un désir contraire à la

[9] Claudio Castro Filho, « Las vértebras de la censura : *Amor de don Perlimplín*, una aleluya erótica lorquiana ». *Revista de Letras*, Vol. 54, nº 2, 2014, p. 57-58.
[10] Ian Gibson, *Federico García Lorca : une vie* (traduction de Françoise et Xavier du Sorbier), Paris, Seghers, 1990, p. 387.
[11] « Las obras de Lorca están llenas de estas alusiones a la sexualidad oprimida generalmente a través de una vasta red simbólica. » : Eszter Katona, « Amor, sexo y adulterio en el teatro de Federico García Lorca », in Jesús González Maestro (dir.), *El sexo del teatro : arte y postmodernidad en la escena europea e iberoamericana*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2014, p. 18.

morale et la possibilité de l'adultère, thématiques également traitées dans *don Perlimplin,* sans être pour autant entièrement subordonnées aux conventions de la farce. En effet, on y trouve sourdement l'expression de l'homosexualité refoulée, l'impuissance hétérosexuelle ou l'impétuosité des pulsions sexuelles féminines, thématiques qui trouvent un prolongement dans le second niveau de lecture de *Lorsque cinq ans seront passés.* Il n'est pas sans intérêt de remarquer que dans ces trois exemples, l'obscène émerge sous une forme dissimulée dès l'évocation (ou la consommation) de la nuit de noces. Tantôt différé, tantôt avorté, ce rite de passage censé sceller le rapport entre sexualité et conventions sociales cristallise toutes les angoisses et tous les fantasmes inavouables des héros lorquiens. Or, il va sans dire que ces mêmes conventions empêchent leur libre expression, comme en témoignent les nombreuses injonctions au silence ou le mutisme des personnages. L'implicite offre précisément un moyen de contourner cette (auto)censure puisqu'il permet de « laisser entendre sans encourir la responsabilité d'avoir dit[12] », pour reprendre la formule d'Oswald Ducrot. C'est donc en examinant attentivement ce qui n'est pas expressément dit que nous pourrons accéder à l'obscène et à ses enjeux.

Parmi le large éventail des procédés implicites présents dans les dialogues, on s'intéressera d'abord aux sous-entendus, qui présentent la particularité d'être exclus du sens littéral. Il s'agit d'un supplément informatif que l'interlocuteur actualise grâce au contexte, ce qui laisse la possibilité au locuteur de s'en défendre. Le pantonyme « chose(s) » représente un cas intéressant dans la mesure où la banalité du mot sert à occulter l'interdit sexuel. Seul le contexte discursif nous permet de déduire la portée subversive de ce terme générique. Lorsque *Yerma* s'apprête à enfreindre la loi du silence en interrogeant une vieille femme sur la manière de concevoir un enfant, la vieille femme tente de se dérober « Je sais ce que tu vas me dire. On ne peut pas parler de ces choses-là[13] » (533). Devant l'insistance de Yerma, l'interlocutrice explique à demi-mots que la maternité découle naturellement du désir éprouvé pendant l'acte sexuel. Toutefois, cette réponse cryptique génère de la frustration chez la protagoniste, qui ne parvient pas à en comprendre la portée : « Tout n'est qu'allusions, clins d'œil, car on dit qu'il faut ignorer toutes ces choses…[14] » (534). L'assouvissement du désir est également tenu secret dans la farce.

Ainsi, lorsque la gouvernante veut en faire un argument pour convaincre Perlimplin de se marier, elle utilise le même pantonyme : « Le mariage, Monsieur, a bien des charmes. Ce n'est pas ce qu'on voit du dehors. Il est tout plein de choses secrètes… enfin, de choses qu'une servante ne peut pas vous dire, décem-

[12] Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire : principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1991, p. 6.
[13] *Yerma*, *op. cit.*, p. 54 : « Ya sé lo que me vas a decir. De estas cosas no se puede decir palabra ».
[14] *Ibid.*, p. 57 : « Todo se vuelven medias palabras, gestos, porque todas estas cosas dicen que no se pueden saber »

ment… [15]» (304). On le retrouve significativement au moment de la nuit de noces, lorsque les lutins censurent la scène hyperbolique du quintuple adultère de Bélise en fermant les rideaux. Dans le dialogue qui s'ensuit – et que nous aurons l'occasion d'étudier plus longuement dans la troisième partie –, le terme « *cosas* » est évoqué à trois reprises.

Dans la dernière partie de la pièce, le désir éveillé par le corps nu de la jeune femme agit comme une épiphanie qui stimule son imagination : « Avant, je ne pouvais penser à ce qu'il y a d'extraordinaire au monde… Je restais sur le seuil…Tandis que maintenant… L'amour de Bélise m'a donné un trésor merveilleux que j'ignorais…[16] » (319). Luis Fernández Cifuentes soutient en ce sens que le mot « cosas » suggère « l'existence d'un ordre secret et indéfini[17] », en dehors de toute morale[18]. Le Jeune Homme de *Lorsque cinq ans seront passés* est quant à lui réticent à admettre l'immédiateté des fantasmes qui l'assaillent dans le premier acte, ces « choses » qui menacent sans cesse sa paix intérieure. Dans une attitude de préservation et de défense, que Victor Sapojnikoff interprète comme la peur d'avoir à se confronter à la nature de son impuissance[19], il exige donc d'être coupé de tout : « Il me déplaît que les choses de la rue pénètrent chez moi. (*On entend un long gémissement. Un temps.*) Jean, ferme la fenêtre[20] » (389). En contexte, ce mot passe-partout, banal voire insignifiant, se charge de connotations obscènes. Il désigne ainsi ce qui a trait à la nature mystérieuse, instinctive et incontrôlable des corps.

Cette interprétation est corroborée par un autre élément intégré au répertoire implicite : les points de suspension. Non seulement ce signe de ponctuation ambigu est omniprésent dans les trois textes, mais il n'est que rarement employé pour signaler une interruption externe de la part de l'interlocuteur. Les points de suspension qui investissent les dialogues marquent davantage une latence dans le discours. Indices graphiques du dédoublement interne du personnage et du morcellement de la parole, ils reflètent le rapport conflictuel à l'interdit discursif. Cette

---

[15] *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, *op. cit.*, p. 254 : « El matrimonio tiene grandes encantos, mi señor. No es lo que se ve por fuera. Está lleno de cosas ocultas. Cosas que no está bien que sean dichas por una servidora... ».

[16] *Ibid.*, p. 280 : « Antes no podía pensar en las cosas extraordinarias que tiene el mundo... Me quedaba en las puertas... ¡En cambio, ahora!... El amor de Belisa me ha dado un tesoro precioso que yo ignoraba... ».

[17] « aluden a la existencia de un orden secreto e indefinido » : Luis Fernández Cifuentes, *García Lorca en el teatro : la norma y la diferencia,* Zaragoza, Prensas universitarias, 1986, p. 125.

[18] À défaut de pouvoir posséder Bélise charnellement, Perlimplin le fera par l'imagination en devenant l'amant inventé auquel elle aspire.

[19] Victor Sapojnikoff, « La estructura temática de *Así que pasen cinco años* », *Romance Notes*, vol. 12, n° 1, 1970, p. 12.

[20] *Así que pasen cinco años*, *op. cit.*, p. 197-198 : « Me molesta que las cosas de la calle entren en mi casa. (*Un gemido largo se oye. Pausa.*) Juan, cierra la ventana ».

« marque explicite d'implicite[21] » ouvre le texte au tabou sexuel tout en nous invitant à ne pas prendre le personnage « au mot ». Dans son essai sur les points de suspension, Julien Rault souligne en ce sens le rapport étroit entre le signe et la corporalité : « le signe du latent se lit souvent comme la conséquence d'une volonté de transcription de tout ce qui traverse (le corps) et excède (le langage)[22] ». Il ajoute un peu plus loin : « […] les trois points peuvent insupporter parce qu'ils exhibent ce que l'on est en droit de préférer ne pas voir : un corps qui parle. Ils entretiennent un lien très fort avec le corps qui s'exprime[23]. » Par conséquent, il n'est pas déraisonnable de penser que la verbalisation de l'obscène est en jeu dans les points de suspension employés dans les trois pièces.

Ainsi, alors que Bélise évoque avec réticence le contenu des lettres envoyées par l'un de ses amants (le double fictif de Perlimplin), les points de suspension traduisent son émoi devant l'intensité du désir qu'elle attise : « Les lettres des autres hommes que j'ai reçues… et auxquelles je n'ai pas répondu, parce que j'avais mon petit mari, me parlaient de pays chimériques, de rêves et de cœurs blessés… mais les siennes !... écoute… […] Elles parlent de moi… De mon corps…[24] » (317). En outre, dans un échange des plus banals entre Yerma et Victor, un berger du village, les points de suspension révèlent une sensualité vibrante[25]. En effet, bien que le berger n'accorde pas d'importance à la brûlure que vient de lui signaler la jeune femme, cette remarque occasionne un rapprochement physique entre les deux personnages. En marge du contenu verbal, les points de suspension figurent la frustration du désir sexuel. De même, dans *Lorsque cinq ans seront passés,* l'évocation des conquêtes amoureuses de l'Ami et la révélation de l'ambiguïté de son orientation sexuelle[26] se heurtent à la réticence du Jeune Homme, qui nie toute implication dans la conversation : « Ça suffit », « Rien », « Rien[27] » (393). Pourtant, cette négation n'est pas absolue, dans la mesure où les points de suspension suggèrent un désir partagé qui se concrétise dans les didascalies qui suivent ces échanges. Elles font mention de provocations physiques sur le

[21] Cécile Barbet, Yves Le Bozec et Louis de Saussure, « "Un point c'est tout ; trois points, ce n'est pas tout" : De la pertinence d'une marque explicite d'implicite », in *Stylistiques ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, [en ligne], consulté le 15 décembre 2021. URL : https://books.openedition.org/pur/40101, § 18.

[22] Julien Rault, *Poétique du point de suspension : Essai sur le signe du latent*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2015, p. 54.

[23] *Ibid*., p. 70.

[24] *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, *op. cit.*, p. 278 : « Las cartas de los otros hombres que yo he recibido... y que no he contestado, porque tenía a mi maridito, me hablaban de países ideales, de sueños y de corazones heridos..., pero estas cartas de él..., mira... […] Hablan de mí..., de mi cuerpo... ».

[25] *Yerma*, *op. cit.*, p. 63.

[26] Inmaculada Plaza-Agudo, « La configuración de las identidades en torno al amor en el teatro de Federico García Lorca », *Hispania*, Vol. 102, nº 2, 2019, p. 220.

[27] *Así que pasen cinco años*, *op. cit.*, p. 213 : « ¡Basta! », « Nada… »,« Nada ».

ton du jeu[28], suggérant ainsi une relation homosexuelle[29] latente entre les deux personnages. Le combat reflète tout à la fois la nécessité d'un rapprochement physique et son rejet, conséquence directe de la transgression de la norme. Il est donc tout à fait significatif que l'extrait de *Yerma* précédemment analysé aboutisse à un « corps-à-corps » muet entre la jeune femme et le berger : « (*Silence qui pèse de plus en plus. Et sans le moindre geste, une lutte commence entre les deux personnages.*)[30] » (538).

Par ailleurs, les points de suspension confirment l'identification des métaphores, qui constituent sans doute la modalité implicite la plus saillante de la dramaturgie lorquienne. La prépondérance de la métaphore rejoint la volonté de l'auteur d'inscrire la poésie au sein du drame dans le but d'atteindre une vérité occultée sous les conventions langagières et sociales. À mi-chemin entre héritage gongorien et expérimentation surréaliste, la métaphore nous transporte vers l'obscène, vers les profondeurs des pulsions de vie et de mort dont le théâtre bourgeois se défend. Elle assure en outre la continuité de l'ensemble des œuvres de l'auteur andalou, comme l'a démontré Ricardo Doménech[31] dans son ouvrage *García Lorca y la tragediaespañola*. Il y évoque en effet l'importance d'une seconde lecture appliquée au flux d'images, destinée à dépasser la superficialité d'une première lecture. L'ambivalence de la métaphore de l'eau et de ses dérivés parcourt ainsi les trois œuvres choisies ; si l'eau vive est associée à l'érotisme[32] et à la fertilité, la soif désigne métaphoriquement « l'appétence sexuelle[33] ». Bélise nous en offre un exemple éloquent : « Ma soif ne s'apaise jamais, comme jamais ne s'apaise la soif des masques de pierre qui crachent l'eau des fontaines[34] » (310). Alors que Yerma rejette sans ménagement la proposition de La Vieja de s'accoupler avec son fils, cette dernière déplore la privation imposée par la protagoniste : « Quand on a soif, l'eau vous fait du bien[35] » (568). À l'inverse, la méta-

[28] « *Il frotte son nez contre le nez du Jeune Homme.* », « *Il le chatouille.* », « *Ils luttent.* », « *Il serre la tête du Jeune Homme entre ses jambes et lui tape dessus.* » (394). *Así que pasen cinco años*, *op. cit.*, p. 214 : « *Frota su nariz con la del joven.* », « *Le hace cosquillas.* »« *Luchan.* », « *Lo coge con la cabeza entre las piernas y le da golpes.* ».

[29] Inmaculada Plaza-Agudo, « La configuración de las identidades en torno al amor en el teatro de Federico García Lorca »,*art. cit*., p. 220.

[30] *Yerma*, *op. cit.*, p. 63 : « (*Pausa. El silencio se acentúa y sin el menor gesto comienza una lucha entre los dos personajes.*) ».

[31] Ricardo Doménech, *García Lorca y la tragedia española, op. cit.*

[32] Antonio F. Cao, *Federico García Lorca y las vanguardias : hacia el teatro,* London, Tamesis Books, 1984, p. 89.

[33] Simone Saillard et Michèle Ramond, *Le théâtre impossible de García Lorca : « Así que pasen cinco años », « El público »*, Paris, Messene, 1998, p. 32.

[34] *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, *op. cit.*, p. 261-262 : « Mi sed no se apaga nunca, como nunca se apaga la sed de los mascarones que echan el agua en las fuentes ».

[35] *Yerma*, *op. cit.*, p. 107 : « Cuando se tiene sed, se agradece el agua ».

phore de la soif sert à exprimer l'impuissance du Jeune Homme et sa répulsion devant le corps féminin dans *Lorsque cinq ans seront passés* : « Je voudrais l'aimer, comme je voudrais avoir soif devant les fontaines[36] » (392). L'image de la fontaine qui illustre l'ardeur du désir de Bélise définit négativement celui du Jeune homme. L'absence de soif rejoint la métaphore de l'eau immobile, figée, voire croupie. Les références à la neige, à la lagune, au puits, etc. sont autant de variations métaphoriques du motif de la stérilité. Il s'agit évidemment du motif central de *Yerma*, à travers la maternité frustrée (« je m'enfonce au plus profond du puits[37] », 560), mais également de *Lorsque cinq ans seront passés.* Le drame qui se joue dans cette « Légende du temps » n'est pas tant celui de l'échec de la quête de l'amour hétérosexuel que celui de la frustration du désir d'éternité figuré par l'image morbide de l'« enfant de neige[38] » (418). Les métaphores florales (rose, coquelicot, jasmin, etc.), architecturales (portes, balcons, murs, etc.), du linge (draps, robe de mariée, cape, jupons, etc.), ou encore phalliques (cigarette, tresses, couteau, corne, etc.) enrichissent celle de l'eau en tissant un réseau d'images qui figurent un excès de désir souvent contrarié.

Les sous-entendus, les points de suspension ou encore les métaphores permettent en somme de contourner l'interdit discursif qui pèse sur la sexualité tout en reflétant le rapport de force qui oppose l'individu et les normes sociales. Toutefois, dans la dramaturgie lorquienne, l'obscène ne questionne pas uniquement la relation conflictuelle entre la libido et une société aliénante. En effet, que montre l'implicite, si ce n'est l'éclatement du personnage et les contradictions internes qui le traversent ?

2. Le basculement vers l'*autre scène*

Comme nous l'avons mentionné dans l'introduction, les théories freudiennes exercent une influence notable sur la dramaturgie de l'auteur andalou, même s'il n'abandonnera jamais sa conscience créatrice au profit de la logique onirique qui préside à l'écriture automatique. Il s'inspire de l'interprétation des rêves pour construire un théâtre intérieur au sein duquel la duplicité du langage

[36] *Así que pasen cinco años*, *op. cit.*, p. 209 : « Yo quisiera quererla como quisiera tener sed delante de las fuentes ».

[37] *Yerma*, *op. cit.*, p. 98 : « voy entrando en lo más oscuro del pozo ».

[38] *Así que pasen cinco años*, *op. cit.*, p. 285 : « niño de nieve ». Nadine Ly interprète la construction de cette métaphore de la façon suivante : « […] un enfant non-né, mort-né pour l'éternité, *niño de nieve*, dit El Maniquí, faisant ainsi fusionner le nom dont El Joven désignait sa fiancée (niña) et la substance froide, stérile, *nieve*, à laquelle il associait paronymiquement le désignatif *Novia* qu'il ne pouvait se résoudre à prononcer.(Nadine Ly, « Analyse d'un fragment de *Así que pasen cinco años* : Duo "Le Jeune Homme et le Mannequin" », in Michèle Ramond (éd.), *Le théâtre impossible de Lorca : « El público », « Así que pasencincoaños »*, Paris, Éd. du Temps, 1998, p. 35.

exprime le conflit entre des tendances psychiques contradictoires. Cette lutte se cristallise dans une dialectique verticale entre surface et profondeurs, à l'instar de l'affrontement entre « théâtre à l'air libre » et « théâtre sous le sable » au cœur de la pièce intitulée *Le public*. On peut ajouter que cette dramaturgie aspire, comme l'affirme Miguel Olmos, à « secouer les vérités cachées qu'on voudrait refouler ou ne pas admettre »[39]. Dès lors, l'obscène prend une place déterminante au sein de cette dialectique puisqu'il embrasse l'ensemble des contenus refoulés qui occupent l'espace souterrain et occulte de l'inconscient.

Le basculement vers l'*autre scène*, métaphore spatiale de l'inconscient, est rendu possible par l'expression implicite et le travail d'élaboration poétique. Celui-ci favorise en effet la remontée de ces contenus clandestins vers la surface du dialogue dramatique, à l'image du monde onirique. De même que les pulsions inconscientes sont soigneusement travesties par la censure du Surmoi avant de faire surface dans le rêve[40], l'obscène emprunte des voies détournées pour émerger dans le dialogue. En d'autres termes, l'implicite est semblable au contenu latent du rêve qu'il convient de déchiffrer à partir du contenu manifeste. Jacinto Soriano explique ainsi : « Chez Lorca, […], l'irrationalisme n'est pas une émanation pure de l'inconscient, mais le résultat d'un processus d'élaboration symbolique propre à l'irrationalisme poétique[41] ». Cette idée est également corroborée par Nadine Ly dans un article consacré à *Lorsque cinq ans seront passés* : « L'autre monde lorquien est celui de la re-présentation poétique, de l'écriture comme théâtre de la conscience de l'inconscient[42] ».

Dans les trois pièces, l'implicite relève majoritairement d'un compromis discursif entre la réalisation des pulsions sexuelles et leur élimination par les normes sociales intériorisées. À la surface du dialogue, le sens littéral maintient l'illusion d'un contenu verbal conventionnel et acceptable tandis qu'un deuxième niveau de lecture permet de faire émerger l'interdit. Par conséquent, c'est dans le langage que se joue le conflit interne du personnage. Dans *Lorsque cinq ans seront passés,* l'opacité du sens littéral est donc à relier au clivage du Jeune Homme et de ses avatars. Alors que l'assimilation de la norme encourage le personnage à poursuivre les figures féminines de la Fiancée, puis de la Dactylo, la récurrence des métaphores reflète le dédoublement du Jeune Homme et la confrontation douloureuse à la nature de ses pulsions sexuelles. Alain Sicard soutient en ce sens que « ce

[39] Miguel Olmos, « Structures poétiques dans le "Théâtre impossible" de García Lorca », in Pascale Thibaudeau (dir.), *Lorca : l'écriture sous le sable*, Poitiers, UFR langues littératures de l'Université de Poitiers, 1999, p. 31.

[40] Il s'agit du « travail du rêve » défini par Freud dans l'ouvrage suivant : Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves* (1900), Paris, PUF, 1967, p. 265-266.

[41] Jacinto Soriano, *Federico García Lorca, teatro íntimo: « El público » y « Así que pasen cinco años »* : ensayo, Paris, Indigo, 1999, p. 64.

[42] Nadine Ly, « Analyse d'un fragment de *Así que pasen cinco años…* », *art. cit*., note de bas de page n° 3, p. 23.

n'est plus hors de lui, dans une société aveugle et répressive, que se situe l'obstacle à l'accomplissement de son désir, mais à l'intérieur de lui-même : dans l'aveuglement qui fait qu'il n'existe pour lui d'amour que par ce qui l'oblitère, de fiançailles que par la séparation […][43] ». On peut formuler le même constat à propos de *Yerma*, même si le sens littéral peut empêcher de percevoir cet obstacle. De fait, un nombre important de métaphores n'apparaissent pas immédiatement en tant que telles, car elles se fondent dans le décor rural de la pièce. Toutefois, les fleurs ou les éléments naturels n'obéissent pas uniquement à une simple fonction référentielle ; ils disent souterrainement l'attirance exercée par Victor et le rejet de Juan, le mari. En marge de la thématique de la maternité, le répertoire implicite mobilisé dans ce « poème tragique » participe à dire le conflit insoluble de la protagoniste, défini par Eszter Katona comme une opposition entre la fidélité (en tant que dictat social intériorisé par Yerma) et l'incitation naturelle à l'adultère[44]. Don Perlimplin n'est pas épargné par l'éclatement auquel Lorca soumet ses personnages : à la fois mari rejeté et amant désiré[45], il trouve dans le suicide une échappatoire face aux limites imposées par son corps : « Lui t'aimera de l'amour infini des défunts et moi je serai délivré de l'obscur cauchemar de ton corps grandiose…[46] ». Cette métaphore de l'« obscur cauchemar » qui traduit l'impuissance du mari est traditionnellement associée à la convention de la farce. Cependant, Alain Sicard soutient que le caractère androgyne de la figure de l'amant inventée par Perlimplin suggère l'homosexualité[47]. Là encore, l'obscène relève de ce qui échappe partiellement à la conscience du personnage tout en bénéficiant d'une actualisation indirecte dans le discours.

3. Les enjeux dramaturgiques de la dialectique voiler/dévoiler

Indépendamment de l'esthétique qui les caractérise, les trois pièces analysées exploitent l'obscène au prisme des théories de l'inconscient. À travers l'implicite, le dialogue soulève un questionnement profond sur les vérités latentes et la superficialité des apparences qui s'affrontent au sein des individus. Partie pre-

[43] Alain Sicard, « Théâtre et dénégation dans *Así que pasen cinco años* et *El público* de Federico García Lorca », dans Pascale Thibaudeau (dir.), *Lorca : l'écriture sous le sable, op. cit*., p. 54.
[44] Eszter Katona, « Amor, sexo y adulterio en el teatro de Federico García Lorca », in Jesús González Maestro (dir.)*, El sexo del teatro : arte y postmodernidad en la escena europea e iberoamericana*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2014, p. 21.
[45] Luis Fernández Cifuentes, *García Lorca en el teatro : la norma y la diferencia*, *op. cit*., p. 128.
[46] *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, *op. cit.*, p. 286 : « Él te querrá con el amor infinito de los difuntos y yo quedaré libre de esta oscura pesadilla de tu cuerpo grandioso... ».
[47] Alain Sicard, « Théâtre et dénégation… », *art. cit*., p. 56.

nante du conflit verbal et psychique du personnage, l'obscène fonctionne indéniablement comme un ressort dramatique. Toutefois, est-ce là sa seule fonction ? En effet, au-delà de son rôle de premier plan dans l'économie du drame, il reste à déterminer plus généralement les enjeux dramaturgiques auxquels répond sa formulation indirecte.

L'obscène, tel qu'il se manifeste dans *Lorsque cinq ans seront passés, Yerma* et *Les Amours de don Perlimplin avec Bélise en leur jardin*, vise-t-il à susciter le rire du spectateur ou à l'émoustiller ? De plus, l'implicite relève-t-il d'une stratégie d'atténuation destinée à en adoucir les contours, voire à le rendre paradoxalement bienséant ? Si l'esthétique de la première pièce semble écarter d'emblée toute réponse positive, la question mérite d'être posée pour les deux suivantes. Or, c'est la farce qui nous livre la clé essentielle pour comprendre le rapport qui se noue entre implicite et obscène :

> *Premier lutin* : Comment te sens-tu, dans le noir ?
> *Deuxième lutin* : Couci-couça, compère.
> *Premier lutin* : Nous y voilà.
> *Deuxième lutin* : Qu'en penses-tu ? C'est toujours bien de couvrir les fautes d'autrui.
> *Premier lutin* : Pour que les gens se chargent de les découvrir ensuite.
> *Deuxième lutin* : En effet, si l'on ne prend pas toutes les précautions pour les masquer…
> *Premier lutin* : Elles ne se démasquent jamais.
> *Deuxième lutin* : Et sans ce jeu de cache-cache…
> *Premier lutin* : Que deviendrait le pauvre monde ? […]
> *Deuxième lutin* : Quand les choses sont claires…
> *Premier lutin* : …l'homme se figure qu'il n'a pas besoin de les découvrir.
> *Deuxième lutin* : …et il va vers celles qui sont troubles pour y trouver les secrets qu'il connaissait déjà[48]. (311-312)

[48] *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, *op. cit.*, p. 265 :
« DUENDE 1.° ¿Cómo te va por lo oscurillo ?
DUENDE 2.° Ni bien ni mal, compadrillo.
DUENDE 1.° Ya estamos.
DUENDE 2.° Y qué te parece. Siempre es bonito tapar las faltas ajenas.
DUENDE 1.° Y que luego el público se encargue de destaparlas.
DUENDE 2.° Porque si las cosas no se cubren con toda clase de precauciones...
DUENDE 1.° No se descubren nunca.
DUENDE 2.° Y sin este tapar y destapar…
DUENDE 1.° ¡Qué sería de las pobres gentes! […]
DUENDE 2.° Cuando las cosas están claras...
DUENDE 1.° El hombre se figura que no tiene necesidad de descubrirlas.
DUENDE E 2.° Y se van a las cosas turbias para descubrir en ellas secretos que ya sabía ».

Dans cette scène métathéâtrale, les deux lutins chargés de cacher l'épisode de la nuit de noces proposent une intéressante réflexion sur leur geste. Selon Luis Fernández-Cifuentes, le rétablissement du quatrième mur déjoue les conventions théâtrales, car il révèle non seulement l'artifice et la présence du public, mais il dénonce en outre le voyeurisme du spectateur[49].

On peut ajouter que ce « jeu de cache-cache » définit également la finalité du discours poétique et, plus largement, de l'implicite au sein de son théâtre. Tout d'abord, il offre une alternative au voyeurisme du théâtre bourgeois qui expose superficiellement les défauts de la société sans jamais évoquer les vérités susceptibles d'ébranler ses fondements. Parce qu'il les occulte au lieu de les exposer aux yeux de tous, le langage oblique apparaît comme un moyen efficace d'aborder les « secrets » ignorés. D'autre part, les lutins insistent sur une caractéristique essentielle du discours implicite, à savoir l'importance de la réception et du décryptage (« découvrir », « démasquent », « trouver »). Rappelons en effet que, sans déchiffrement de la part du lecteur/spectateur, les contenus implicites ne sont pas actualisés. Aussi, les métaphores, les sous-entendus ou les points de suspension mettent le récepteur au défi tout en lui accordant un rôle majeur dans l'extraction du sens profond des pièces. Le fait de ne pas délivrer expressément un contenu présente un avantage supplémentaire que Catherine Kerbrat-Orecchioni définit comme suit : « L'exhumation d'une inférence exigeant de la part du récepteur un travail et une participation accrus, on peut penser qu'elle s'en trouve du même coup parfois emphatisée ; que le contenu implicite, du seul fait qu'il se donne à découvrir plutôt qu'à voir, s'inscrit plus fortement dans la conscience du découvreur […][50] ». Cette citation et les analyses précédentes nous invitent à penser que l'implicite n'a nullement pour vocation d'estomper le choc provoqué par l'obscène. Loin de se trouver altéré par son changement de statut dans le discours, l'obscène gagne en efficacité lorsqu'il est dévoilé par le spectateur. Simone Saillard souligne l'atten-tion aiguë que requièrent les pièces lorquiennes : « Cette mise en évidence des enjeux cachés fait que nulle parole, soit-elle apparemment banale ou, à l'inverse, fortement marquée de lyrisme, ne doit échapper à la vigilance du lecteur ou du spectateur[51] ». Élevé à la fonction de co-énonciateur, ce dernier partage ainsi la responsabilité des secrets bannis de la société et de son simulacre, le théâtre bourgeois.

Par la place qu'il cède au spectateur, la destruction de l'unité du personnage classique qu'il engendre et les contenus obscènes qu'il abrite, le langage implicite présuppose une rupture avec les modèles du théâtre dominant. En encourageant le public à révéler la puissance des pulsions occultes, Federico García Lorca

[49] Luis Fernández Cifuentes, *García Lorca en el teatro : la norma y la diferencia*, *op. cit*., p. 123.
[50] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'implicite*, *op. cit.*, p. 293.
[51] Simone Saillard et Michèle Ramond, *Le théâtre impossible de García Lorca*, *op. cit.*, p. 21.

s'en prend à la passivité du spectateur bourgeois et au système de valeurs qu'il défend. Dans les trois pièces considérées, l'obscène a bien pour vocation de troubler « l'ordre attendu des choses[52] ». Comme le démontre justement Claudio Castro Filho, l'expérimentation menée à bien par l'auteur répond avant tout à des enjeux esthétiques. Toutefois, on ne peut nier ses implications morales, voire politiques ou sociologiques[53].

En somme, si l'obscène se manifeste avant tout au sein des dialogues par un mode d'expression oblique, ce n'est nullement pour le rendre conforme aux règles sociales et en atténuer la portée subversive. Reflétant les contradictions d'un sujet pluriel, l'implicite permet aux contenus refoulés de faire irruption clandestinement sur scène tout en faisant du spectateur le complice actif de leur révélation. Il agit en ce sens comme le catalyseur d'une révolution sexuelle, théâtrale et sociale.

Vanessa SAINT-MARTIN
Université de Toulon

BIBLIOGRAPHIE

* Cécile Barbet, Yves Le Bozecet, Louis de Saussure, « "Un point c'est tout ; trois points, ce n'est pas tout" : De la pertinence d'une marque explicite d'implicite », in *Stylistiques ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, [en ligne], consulté le 15 décembre 2021. URL : https://books.openedition.org/pur/40101,
* Antonio F. Cao, "*Así que pasen cinco años* de Federico García Lorca, Teatro y antiteatro", in Sebastián Neumeister (dir.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986*, Berlín, Frankfurt, Vervuert, 1989, t. II, p. 185-193.
* Antonio F. Cao, *Federico García Lorca y las vanguardias : hacia el teatro*, London, Tamesis Books, 1984.
* Claudio Castro Filho, « Las vértebras de la censura : *Amor de don Perlimplín*, una aleluya erótica lorquiana ». *Revista de Letras*, Vol. 54, nº 2, 2014, p. 49-64.
* Ricardo Doménech, *García Lorca y la tragedia española*, Madrid, Fundamentos, 2008.
* Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire : principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1991.
* Luis Fernández Cifuentes, *García Lorca en el teatro : la norma y la diferencia*, Zaragoza, Prensas universitarias, 1986.

[52] Martial Poirson, Estelle Doudet, « Introduction – Théâtres de l'impur », *art. cit*., p. 7.
[53] Claudio Castro Filho, « Las vértebras de la censura », *art. cit*., p. 57.

* Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves* (1900), Paris, PUF, 1967.
* Laurent Gallardo, « Le théâtre d'Angélica Liddell : l'obscène et son double (Considérations à propos de *Que ferai-je, moi, de cette épée ?*) », *Crisol*, n° 11, Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines (CRIIA) – Université Paris Ouest-Nanterre, 2020.
* Federico García Lorca, *Yerma*, Madrid, Cátedra, 2007 (édition d'Ildefonso-Manuel Gil).
* Federico García Lorca, *Así que pasen cinco años*, Madrid, Cátedra, 1995 (édition de Margarita Ucelay).
* Federico García Lorca, *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, Madrid, Cátedra, 1990 (édition de Margarita Ucelay).
* Federico García Lorca, *Œuvres complètes II*, textes traduits par Marcelle Auclair, Paris, Gallimard, 1990.
* Ian Gibson, *Federico García Lorca : une vie* (traduction de Françoise et Xavier du Sorbier), Paris, Seghers, 1990.
* Jerelyn Johnson, *« El desciframiento del erotismo escénico en Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín », Romance Notes,* Vol. 45, n° 3, p. 319-327.
* EszterKatona, *«* Amor, sexo y adulterio en el teatro de Federico García Lorca *»,* in Jesús González Maestro, *El sexo del teatro : arte y postmodernidad en la escena europea e iberoamericana*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2014, p. 13-26.
* Catherine Kerbrat-Orecchioni*, L'implicite*, Paris, A. Colin, 1998.
Inmaculada Plaza-Agudo, « La *configuración* de las *identidades* en *torno* al *amor* en el *teatro* de *Federico García Lorca »*, *Hispania*, Vol. 102, nº 2, 2019, p. 217-228.
* Martial Poirson, Estelle Doudet (dir.), *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 269-I : « Scènes de l'obscène », 2016.
* Michèle Ramond (éd.), *Le théâtre impossible de Lorca : « El público », « Así que pasen cinco años »*, Paris, Éd. du Temps, 1998.
* Julien Rault, *Poétique du point de suspension : Essai sur le signe du latent*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2015.
* Simone Saillard et Michèle Ramond, *Le théâtre impossible de García Lorca : « Así que pasen cinco años », « El público »*, Paris, Messene, 1998.
* Victor Sapojnikoff, « L*a estructura temática de Así que pasen cinco años* » *Romance Notes*, vol. 12, n° 1, 1970, p. 11-20.
* Jacinto Soriano, *Federico García Lorca, teatro íntimo: « El público » y « Así que pasen cinco años » : ensayo*, Paris, Indigo, 1999.
* Pascale Thibaudeau (dir.), *Lorca : l'écriture sous le sable*, Poitiers, UFR langues littératures de l'Université de Poitiers, 1999.
* Georges Zaragoza, « La guerre au théâtre, une dramaturgie de l'obscène », *L'information littéraire*, n° 3 (Vol. 53), 2001.

.

L'ENVERS DU DÉCOR : ÉTUDE DE L'ŒUVRE THÉÂTRALE D'ALBERTO SAVINIO

Alberto Savinio, alias Andrea De Chirico (Athènes 1891-Rome 1952), frère cadet du célèbre peintre métaphysique Giorgio De Chirico, est un nomade dans le monde de l'art : tour à tour musicien, peintre, écrivain, dramaturge, traducteur, mais aussi critique, il expérimente tout, abolit les frontières artistiques et linguistiques et fait du « jeu » son credo. Son œuvre théâtrale est à l'image de cette personnalité protéiforme. C'est un théâtre en trompe-l'œil où « tout est paroles[1] » : les mots se convertissent en objets et les choses en langage. Le dramaturge invite le spectateur à aller en deçà des choses pour entrer dans un monde nouveau, à pénétrer l'arrière-scène du théâtre, à entrer dans un univers qui met en tension le monde concret du théâtre avec celui abstrait du langage. Dans cette dramaturgie de *l'entre-deux*, le langage dramatique (verbal et paraverbal) se trouve renouvelé et redonne au théâtre sa fonction première, celle d'être « une chose *digne d'être vue*[2]». La scène est alors en « situation de laboratoire[3]. »

Alberto Savinio commence son expérience théâtrale par la réalisation de pantomimes. Dans ce théâtre musical et dansant, le dramaturge exhibe la face inarticulée du langage par la présence sur scène d'êtres de la mi-mort, de fantômes errant entre la vie et la mort en quête d'une liberté suprême. Ils n'ont rien d'humain. Ce sont des pantins désarticulés, des mannequins mutilés, des hommes de pierre. Alors que *La morte di Niobe,* tragédie mimique de 1925, met en scène le destin tragique de Niobé qui, dans une sorte de danse macabre, voit ses enfants mourir, un à un, sous ses yeux et devient une statue figée dans le marbre, pétrifiée de douleur, *Les Chants de la mi-mort*[4] met en scène l'homme-chauve, double de Gerolamo Ramorino, cadavre du célèbre général qui fut exécuté le 22 mai 1849 par la cour martiale pour trahison. Ce dernier nous est décrit comme un cadavre en état de putréfaction :

> Ses moignons sans doigts
> Informe cône de chair

[1] Alberto Savinio, « Parola e azione », *Bis*, 15 giugno 1948 : « L'azione comincia quando comincia la parola. Si cambi la definizione : il teatro è parola. Meglio : l'azione sta nella parola. Meglio ancora : "tutto" sta nella parola.»

[2] Alberto Savinio, « Teatro », *Nuova enciclopedia*, Milano, Adelphi, 1991 (1977), p. 362 : « E allora il teatro sarà degno del nome che porta, di cosa *degna di essere veduta*. » (Traduit de l'italien par Nino Frank in Alberto Savinio, *Encyclopédie nouvelle*, Paris, Gallimard, coll. « Du Monde entier », 1980, p. 385).

[3] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996, p. 102.

[4] *Les Chants de la mi-mort*, premier texte écrit en langue française par Alberto Savinio a été publié dans le dernier numéro de la revue dirigée par Guillaume Apollinaire, *Les Soirées de Paris* (n° 23) en juillet-août 1914.

Tout comme ses pieds pointus
Sont froids.
Ah ! et ses yeux inexistants sont pleins de larmes résineuses[5].

Cet « homme sans voix, sans yeux et sans visage[6] » n'est pas sans nous rappeler les célèbres mannequins peints, à la même époque, par Giorgio De Chirico ; tout comme en 1918, « Le Musicien de Saint Merry » de Guillaume Apollinaire, ce joueur de flûte « sans yeux, sans nez et sans oreilles ». La présence de ce motif dans l'œuvre de ces trois artistes nous informe de leur étroite collaboration artistique et renvoie surtout à la représentation de l'homme moderne. En représentant sous une forme étrange et énigmatique l'homme nouveau du XX^{e} siècle, Alberto Savino le façonne à l'image de l'époque chaotique et tragique qu'il traverse. Il donne ainsi « forme à *l'informe*[7] ».

Cette présence du « difforme » au théâtre ne quittera plus l'œuvre d'Alberto Savinio. On la retrouve dans son théâtre en prose d'après-guerre et notamment dans *La famiglia Mastinu*[8], pièce peu connue de l'auteur et publiée en 1948, qui plonge le lecteur-spectateur au cœur d'un huis-clos familial en proie à l'apathie. Une galerie de portraits d'êtres étranges, bizarres, hybrides voire anormaux, s'expose sur scène. Michelino, le fils cadet du Chevalier Mastinu, est un « jeune primate habillé en homme ». Dès sa première apparition, il entre en scène « en lançant son corps à droite et à gauche[9] ». La grand-mère est, quant à elle, décrite par l'Horloge (protagoniste de la pièce) comme un animal inquiétant qui, dans sa chambre, au cœur de son intimité, se métamorphose en un être mà la fois femme, animal et végétal :

> HORLOGE.– D'ici je ne peux pas voir ce qu'elle fait dans sa chambre. Et je n'y tiens même pas. Que peut faire cette vieille seule dans sa chambre ? Enlever et remettre sa perruque ? Enlever et remettre son dentier ? Qui sait ? Peut-être se plante-t-elle devant l'armoire à glace et remonte-t-elle sa jupe pour contempler ses vieilles cuisses fripées comme des troncs d'olivier et se souvient-elle du temps, si elle est encore capable de se souvenir, où le défunt

[5] Alberto Savinio, « Les Chants de la mi-mort » in Marco Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo,* Roma, Salerno editrice, 1997, p. 352.
[6] *Ibid.,* p.351.
[7] Alberto Savinio, *Tutta la vita*, Milano, Adelphi, 2011, p. 12.
[8] Pièce publiée dans la revue « Sipario » le 26 juin 1948. Cette pièce est ensuite traduite en français par Dino Beralto en 1988 aux éditions La Tourelle où figure aussi une traduction du monologue *Emma B. veuve Jocaste*.
[9] Alberto Savinio, « La famiglia Mastinu », *Alcesti di Samuele e atti unici,* a cura diAlessandro Tinterri, note di Alessandro Tinterri, Milano, Adelphi, 1991, 2007*,* p. 248 : « *Entra Michelino, buttando il corpo a destra e a sinistra. [...] Un giovane primate vestito da uomo* » (Traduit de l'italien par Dino Beralto in Alberto Savinio, *Emma B. veuve Jocaste, La Famille Mastinu*, Marseille, Éd. La Tourelle, 1988, p. 43).

> Agesilao Mastinu pénétrait entre ses cuisses et la fécondait ? Peut–être déboutonne-t-elle son corsage avec ses doigts comme des pattes d'araignée pour contempler les deux sacs de peau jaune et avachie de sa poitrine, les relever pour voir s'il y a de la moisissure dessous ; se souvient-elle, si elle est encore capable de se souvenir, du temps où ces deux sacs, regorgeants de lait comme des mozzarelles, elle les donnait à sucer à celui qui…[10]

Ce parallèle entre l'homme et l'animal est à rapprocher du patronyme de cette famille dont l'origine latine « *mansuetinus* » signifiait jadis chien domestique absolument paisible comme l'auteur nous l'indique dans un article de *Nuova enciclopedia*[11]. Cette domestication se traduit par la mécanique des corps et des gestes des personnages comme pour mieux expliciter l'avilissement de l'homme au sortir de cette guerre destructrice. Agnesina, la fille aînée, « cette créature de bois[12] » nous éclaire sur cette représentation dès le premier tableau :

> *Agnesina s'approche de la table. Elle écarte les mains de la grand-mère pour étendre la nappe. Elle sort. Elle revient avec les assiettes, les verres, les couverts qu'elle pose sur la table. Elle sort de nouveau et revient avec l'eau, le vin, le pain qu'elle pose sur la table*[13].

L'apathie et l'inertie ambiante qui rongent la plupart des personnages de la pièce se manifestent aussi par une représentation de la famille comme une nature morte. La pièce s'ouvre sur un long silence. Le spectateur focalise donc toute son attention sur ce qu'il voit sur scène et observe la grand-mère Mastinu qui « est assise à la table, face au public. Immobile, les mains comme la peau d'une vieille

---

[10] *Ibid.*, p. 244 : « OROLOGIO. – Da qui io non posso vedere quello che costei fa nella sua camera. E non ci tengo neppure. Che può fare questa vecchia sola nella sua camera? Si toglierà e si rimetterà la parrucca. Si toglierà e si rimetterà la dentiera. Si pianterà magari davanti all'armadio a specchio, si tirerà su la gonna, rimirerà le sue vecchie cosce grinzose come tronchi d'ulivo, ricorderà il tempo, se è ancora capace di ricordare, che il defunto Agesilao Mastinu le entrava tra le cosce e la fecondava. Si sbottonerà il corpetto con queste sue dita a zampe di ragno, rimirerà le borsette del suo petto grondanti pelle gialla, la tirerà su per vedere se sotto ci è spuntata la muffa; e ricorderà, se è ancora capace di ricordare, quando queste borsette, gonfie di latte come mozzarelle, le dava a succhiare a colui che... » (p. 38-39, pour la traduction française)

[11] *Id.*, « Mastino », *Nuova enciclopedia, op. cit.,* p, 254. (p. 262, pour la traduction française)

[12] *Id.*, « La famiglia Mastinu », *Alcesti di Samuele..., op. cit.*, p. 247 : « *Una creatura di legno* » (p. 42, pour la traduction française)

[13] *Ibid.*, p. 247: « *Agnesina si avvicina alla tavola. Scansa le mani della Nonna per stendere la tovaglia. Esce. Ritorna con piatti, bicchieri, posate che depone sulla tavola. Esce di nuovo e ritorna con acqua, vino e pane che posa sulla tavola.* » (p. 42, pour la traduction française)

pomme, posées sur la table[14] ». Cette dimension plastique qui fige les comédiens dans une action se retrouve aussi à la toute fin de la pièce, lorsque la grand-mère morte revient parmi les vivants :

> *Le chevalier Mastinu, Mme Mastinu, Agnesina sont assis à table, comme dans la scène précédente, le visage penché sur l'assiette. Silencieux, immobiles, blancs comme des statues. Michelino aussi est à sa place, immobile et blanc comme une statue ; mais à la différence des autres têtes, celle de Michelino n'est pas penchée sur l'assiette : elle est relevée, comme celle d'une personne en train de chanter […] La grand-mère apparaît sur le seuil. Blanche, elle aussi, comme les autres membres de la famille Mastinu. Elle s'approche lentement et sans bruit de la table, s'assied à sa place, penche sa tête sur la soupière. Elle reste immobile comme une statue*[15].

Ce théâtre-tableau, qui n'est pas sans rappeler le Savinio peintre, manifeste donc l'idée que la présence du personnage est d'autant plus visible par son absence d'incarnation. L'enveloppe corporelle semble faire écran à la parole. Pour Alberto Savinio, la représentation de l'homme au théâtre doit se faire dans l'excès, dans l'outrance. Voilà pourquoi le spectateur voit déambuler sur scène des mannequins grotesques, des pantins désarticulés et non des êtres en chair et en os. L'homme, dans cette conception métaphysique, est perçu comme *chose*. La parole trouve donc refuge dans une scénographie verbale.

En effet, face à ces morts-vivants, « [des] personnages demeurés jusqu'alors dans l'ombre ou que personne ne s'était soucié de tenir pour des personnages[16] » s'animent et révèlent aux yeux du monde la parole-vérité. Le langage dramatique s'articule grâce aux éléments para-verbaux. Les personnages-objets sont nombreux dans les pièces saviniennes. En guise d'exemple et toujours dans *La famiglia Mastinu*, remarquons la présence d'une horloge parlante qui, dès le début de la pièce, occupe l'espace verbal. Même si cet objet, dans la *dramatis personae*, est pris en étau entre un personnage muet, le Commandeur Palombi, et la grand-

[14] *Ibid.,* p. 241 : « *La Nonna è seduta a tavola, faccia al pubblico. Immobile, le mani a pelle di tartaruga posate sulla tavola.* » (p. 35, pour la traduction française).
[15] *Ibid.,* p. 270 : « *Il cavalier Mastinu, la signora Mastinu, Agnesina sono seduti a tavola, come nella scena precedente, la faccia china sulla scodella. Silenziosi, immobili, bianchi come statue. Anche Michelino è al suo posto, immobile e bianco come una statua; ma diversamente dagli altri, la testa di Michelino non è china sulla scodella : è sollevata come di uno che canta. [...] La nonna appare sulla soglia. Bianca anche lei come gli altri membri della famiglia Mastinu. Si avvicina lentamente e senza rumore alla tavola, siede al suo posto, china la faccia sulla zuppiera. Rimane immobile come una statua.* » (p. 68-69, pour la traduction française)
[16] *Id*., « Teatro », *Nuova enciclopedia, op. cit*., p. 362 : « I personaggi che finora sono rimasti nell'ombra o che nessuno si era sognato di considerare tali » (p. 385, pour la traduction française).

mère, personnage de la mi-mort, Alberto Savinio le considère comme un personnage à part entière et lui donne droit de parole. En effet, l'Horloge ne joue pas ici son rôle, celui d'indiquer le temps. Bien au contraire. Dans cette pièce, le temps déraille. Elle parle à deux reprises et de façon prolixe au lecteur-spectateur, complice de son discours moralisateur, et non aux personnages qui, dans le silence, tels des fantômes, prennent place sur scène :

> HORLOGE. — Que puis-je apporter à ces malheureux ? À ces malheureux qui n'ont aucune espérance, aucun désir, aucun sentiment, qui n'ont même plus de souvenirs, même plus de regrets : rien, rien, rien ? Et ils n'attendent même plus que le temps passe, car dans leur inertie absolue ils ont perdu aussi le sens du temps qui passe. Et ils n'éprouvent même pas le désir d'en finir, car l'ennui les a tellement paralysés qu'ils ne ressentent même plus leur propre ennui et le désir de s'en sortir… […] Et ces gens-là ne sont pas une exception. Ils sont une infime partie d'un tout immense. Le tout des hommes qui ne sont rien, qui ne font rien. Même s'ils croient être quelque chose, penser quelque chose, faire quelque chose. Des millions et des millions et des millions. Ils ont encore leurs organes en activité, mais atrophiés. Plus aucune impulsion ne vient de l'intérieur. Ils sont comme des êtres de coton comprimé. Si par hasard, un mouvement les saisit, ils se laissent entraîner passivement et c'est ainsi que naissent les agitations politiques, les émeutes, les « grands événements » de l'histoire. Mais si le mouvement extérieur vient à manquer ou bien passe sans les effleurer, ils continuent à être comme morts. C'est le cas pour la famille Mastinu[17].

En ôtant à ces personnages la possibilité de faire des choix, de vivre par affinité, le dramaturge conduit le lecteur-spectateur vers un théâtre de la dérision[18] où

[17] *Id*., « La famiglia Mastinu », *Alcesti di Samuele..., op. cit.*, p. 242-243 : « OROLOGIO. – Che posso fare io per loro ? Che posso dare io a questi disgraziati? A questi disgraziati che non hanno speranze, non hanno desideri, non hanno sentimenti, non hanno più nemmeno ricordi, nemmeno ripianti : nulla, nulla, nulla? E non aspettano più neppure che il tempo passi, perché nella loro totale inerzia hanno perduto anche il senso del tempo che passa. E non hanno neppure desiderio di finirla, perché la noia li ha talmente paralizzati, che non sentono più neppure la propria noia e il desiderio di uscirne... [...] E non sono mica un'eccezione costoro. Sono la particella di un immenso tutto. Il tutto degli uomini che non sono niente, non fanno niente. Anche se credono di essere qualcosa, di far qualcosa. Milioni e milioni e milioni. Hanno ancora gli organi dell'attività, ma atrofizzati. Da dentro non gli viene più niente. Sono come creature di cotone compresso. Se per caso un movimento li coglie, si lasciano trascinare passivamente e nascono così le agitazioni politiche, i tumulti, i « grandi fatti » della storia. Ma se il movimento esteriore manca oppure passa senza sfiorarli, essi continuano a rimanere come morti. Così la famiglia Mastinu » (p. 37, pour la traduction française).

[18] Expression empruntée au titre de l'ouvrage d'Emmanuel Jacquart, *Le théâtre de dérision. Beckett, Ionesco, Adamov,* Paris, Gallimard, coll. Tel, 1998.

seuls les objets commentent, agissent, pensent. C'est donc un monde inversé qui nous est présenté ici. Ce processus s'opère aussi dans *Alcesti di Samuele*. Cette pièce, publiée en juin 1949, s'amuse à détourner le mythe d'Alceste. Alberto Savinio fait monter sur scène une « nouvelle Alceste », à la fois témoin et victime de la Seconde Guerre mondiale. Elle s'appelle Teresa, femme juive et épouse de Paul Goerz. En 1941, de nouvelles lois raciales entrent en vigueur en Italie qui interdisent à tous les conjoints de juifs de travailler. Pour éviter que son mari ne perde son travail, Teresa prend les devants et décide de se donner la mort en se jetant dans l'Isar. Or, cette mort, loin d'être un sacrifice comme dans la pièce d'Euripide, est une libération. Pièce poétique et politique, la parole, censurée et bafouée pendant cette période sombre, reprend ses droits par le truchement du personnage-objet.

Ce texte théâtral est à lire tout d'abord comme un manifeste pour défendre un théâtre nouveau, un théâtre civique. Dès l'ouverture de la pièce, Le Haut-Parleur nous en donne une définition :

> HAUT-PARLEUR – Le théâtre nous retransmet, en images et en sons, cette reconstitution effrayante de nous-mêmes, que la conscience sait à peine évoquer, sans images ni sons. Le théâtre est notre conscience plastique. Notre conscience parlante[19].

Alcesti di Samuele est aussi un manifeste pour un théâtre tout de paroles : de la parole incarnée à la parole plastique qui remet en cause le personnage théâtral. Au regard de la *dramatis personae,* les personnages s'apparentent plus à des êtres de papier qu'à des êtres incarnés. Seuls Paul Goerz, ses enfants Ghita et Claus ou les domestiques, sont des êtres en chair et en os. Les autres, comme Teresa Goerz, la Mère, le Père sont des « portraits parlants » accrochés au mur du salon.

Le recours à cet objet vivant permet notamment de garder intacte la teneur du propos tout en multipliant son mode d'expression. Au début de la première partie, Paul Goerz trouve, au pied du portrait de Teresa, une lettre écrite de sa main qui lui explique les raisons de son suicide. La lecture de cette lettre par son mari permet à Teresa de faire entendre sa voix :

> GOERZ – « Pendant que tu liras cette lettre, tu auras la sensation d'entendre ma voix. N'avons-nous pas dit que ce portrait parlait[20] ? »

Teresa, absente de la scène, est pourtant bien présente grâce à la voix de son mari. Mais Alberto Savinio va plus loin en faisant s'animer le portrait de Tere-

---

[19] Alberto Savinio, *Alcesti di Samuele…*, *op. cit.*, p. 16-17 : « ALTOPARLANTE – Il teatro ci ridà, in figure e suoni, quella spaventosa ricostituzione di noi stessi, che la coscienza sa appena rievocare, e senza figure né suoni. Il teatro è la nostra coscienza plastica. La nostra coscienza parlante. »

[20] *Ibid.*, p. 43 : « GOERZ - Mentre tu leggerai, ti sembrerà udire la mia voce. Non dicevamo che questo ritratto è parlante? »

sa qui inonde l'espace verbal. À la fin de la pièce, dans une longue logorrhée, elle-convainc notamment son mari de la suivre vers le chemin de la mort. Ainsi, par cette double manifestation, elle multiplie les supports qui assument ses mots et son langage. Libérée de son enveloppe corporelle, l'âme de Teresa se fait entendre et se satisfait de pouvoir enfin parler aussi librement :

> TERESA – J'ai pu moi aussi terminer un discours. Finalement. Pour la première fois. Comme je le voulais. Et toi – toi et le monde entier – étiez autour de moi pour entendre. Quel succès ! Mon premier succès. C'est le dernier[21].

La puissance évocatrice du tableau de Teresa donne une force à cet objet et stimule l'attention du spectateur. C'est aussi une façon originale de jouer sur la métathéâtralité et le rapport comédien-personnage.

De ce fait, sur scène, quand le personnage est incarné, il vit sa propre existence, celle consistant à jouer la comédie. Hors de cet espace scénique, il n'a pas d'existence. Il est un homme ordinaire. Le Capitaine Ulysseen est une preuve tangible. Dans la postface de ce premier texte dramatique en prose[22] de 1934 et qui s'intitule *La vérité sur le dernier voyage*, Alberto Savinio définit le capitaine Ulysse comme un *homme-acteur* :

> L'*homme acteur* accède à une biologie supérieure. Il a une perception totale et acquiert une maîtrise absolue de soi. Il se connaît et se sent comme jamais personne n'était parvenu à se connaître et à se sentir ici-bas. Il arrête à sa guise les battements de son cœur. D'une légère contraction de ses muscles, il réussit à changer la couleur de sa peau. Il devient à son gré un homme rouge, bleu, jaune, vert, et ainsi de suite. Il fait pousser ses poils et ses ongles à vue d'œil. Homme, il devient femme, et réciproquement. Et réunir les deux sexes en une seule personne est un jeu d'enfant pour l'*homme acteur*[23].

Grâce au dramaturge, le personnage trouve une solution à son drame en montant sur scène et en se faisant acteur :

---

[21] *Ibid.*, p. 62 : « TERESA – Anch'io sono riuscita a portare al termine un discorso. Finalmente. Per la prima volta. Cosi come volevo. E tu – tu e il mondo intero – mi stavate intorno a sentire. Che successo ! Il mio primo successo. È l'ultimo. »

[22] La pièce *Capitaine Ulysse* a été écrite en 1925 et publiée pour la première fois en volume en 1934 à Rome dans la revue « Quaderni di "Novissima" ».

[23] Alberto Savinio, « La verità sull'ultimo viaggio », *Capitano Ulisse*, Milano, Adelphi, 2003 (1989), p. 18 : « L'uomo attore sale a una biologia superiore. Acquista il senso totale, assume il commando supremo di se stesso. Si conosce, si sente come nessuno mai quaggiù è riuscito a conoscersi, a sentirsi. Arresta il proprio cuore a volontà. Riesce a mutare con lievissima contrazione dei muscoli il colore della pelle. Passa a scelta da uomo rosso a uomo rosso a uomo turchino, giallo, verde e così via. Peli e unghie se li fa spuntare a vista d'occhio. Da uomo diventa donna e reciprocamente. Quanto a riunire in sé entrambi i sessi, questo per l'*uomo attore* è un gioco da ragazzi. » (p. 15, pour la traduction française).

> Je suis le seul qui puisse appréhender Ulysse, qui sache le prendre comme il est. […] Et il fallait voir le regard de reconnaissance que m'a lancé Ulysse – un regard de chien, un regard d'Argos – lorsque nous nous sommes croisés et que je lui ai discrètement désigné la porte donnant sur la scène ! D'emblée, il a compris que j'avais trouvé le seul moyen qui pût dénouer son drame. Il a compris que le cadre et l'ambiance du théâtre, son plongeon dans les sphères supérieures de la scène, son passage à travers cette machine stérilisante, ce *vacuum cleaner* souverain, allaient enfin accomplir un miracle, dissoudre les grumeaux qui depuis des siècles engorgeaient son existence et rompre les amarres qui le retenaient au rivage maudit[24].

L'expérience de la scène est salutaire pour le capitaine Ulysse. Elle lui permet de se débarrasser du poids du mythe qui enveloppe son nom. Il l'abandonne sur scène. « Ulysse postiche reste sur les planches[25] » tandis que l'homme Ulysse descend dans la salle pour se mêler aux spectateurs et devient homme parmi les hommes :

> *Vêtu d'un pardessus, un chapeau sur la tête et une canne à la main, Ulysse surgit sur la droite de derrière le rideau intérieur et il s'avance sur l'avant-scène.*
> SPECTATEUR. (*surpris de se retrouver nez à nez avec le capitaine*). Vous ?... Vous ?... Dans cette tenue !
> ULYSSE. (*avec le plus grand calme*). Eh oui.
> SPECTATEUR. Mais, comment se fait-il ?... vous ne vous êtes pas embarqué ? vous n'êtes pas parti ?
> ULYSSE. Si : mais une pensée m'a traversé l'esprit comme la foudre s'abat sur un chêne et j'ai rebroussé chemin.
> SPECTATEUR. Mais pourquoi ? pourquoi ?... Je ne comprends pas !
> ULYSSE. Pendant dix ans, j'ai couru à l'aveuglette en quête du destin qui m'était réservé sur cette terre. Je me reposai sur une femme, un foyer ; je me remettais à ces doux et confortables espoirs qui, sous les dehors d'une douteuse sainteté, travestissent le désir confus de tant de générations…[…] Et

[24] *Ibid*., p. 14-15 : « Sono il solo che possa capire Ulisse, che lo sappia pigliare per il suo verso. […] Gli uomini gli guardano l'orecchio: io solo l'ho guardato negli occhi. E quando c'incontrammo e gli accennai discretamente la porticina del palcoscenico, bisognava vedere che sguardo da cane, che sguardo da Argo ! Ha capito subito che gli avevo trovato il solo mezzo che potesse risolvere il suo dramma. Ha capito che il quadro, l'aria del teatro, la sua immersione nelle alte atmosfere del palcoscenico, il suo passaggio attraverso questa macchina sterilizzatrice, questo *vacuum cleaner* superiore avrebbe finalmente operato il miracolo, sciolto i grumi che da tanti secoli ingorgavano la sua esistenza, rotto le ancore che lo tenevano attraccato alla riva maledetta. » (p.11, pour la traduction française).
[25] *Ibid.,* p. 30 : « L'Ulisse posticcio […] rimane dietro la ribalta. » (p. 28, pour la traduction française).

> puis quoi ? […] Je demande à jouir d'une responsabilité pleine et entière ! je refuse le secours de qui que ce soit !... Savez-vous pourquoi ?... Au bout du compte, j'ai fini par découvrir quel était le siège de mon destin : le destin, nous l'avons ici, sur nous, entre le gilet et la chemise… […].
> […]
> ULYSSE. […] Voulez-vous m'accompagner ? Nous dînerons ensemble, puis chacun ira son chemin sans plus y penser.
> SPECTATEUR (*enfilant son pardessus*). Alors, selon vous capitaine, tout a été dit ?
> ULYSSE. Pour les autres, oui. […] Allons-y (*Il prend le Spectateur par le bras et tous les deux descendent dans la salle.*[26])

« Maintenant qu'Ulysse a enfin appris à vivre, il lui sera également loisible de mourir quand bon lui semblera[27] ». La scène est donc pour ces personnages un lieu de passage vers le repos dont ils ont besoin en leur faisant vivre, non pas toutes les vies, mais leur propre vie.

Cette expérience se retrouve aussi dans la dernière pièce écrite et publiée en 1949 par Alberto Savinio : *Emma B. vedova Giocasta*. Au cœur de son salon bourgeois, Mme Emma attend son fils, après quinze ans d'absence. Pour combler le vide qui sépare cette arrivée, elle va nous raconter, dans un long monologue, la relation particulière qu'elle a nouée avec son fils au fil du temps : au temps de la Seconde Guerre mondiale, au temps de sa présence/absence. Le salon devient dès lors un espace-temps, un entre-deux où le passé et le présent, l'amour et la haine, le miracle et la faute, la possession et le désir s'expriment.

---

[26] *Ibid.,* p. 129-130 : « *Ulisse in borghese, con soprabito, cappello in testa e bastone in mano, esce dietro il sipario interno, dal lato destro dell'arco scenico, e avanza sul proscenio*. SPETTATORE (*nel ritrovarsi il capitano davanti rimane di sasso*). Lei?... Lei?... E vestito a questo modo ! ULISSE (*con la massima calma*). Infatti.SPETTATORE. Ma, come mai ?... Non si era imbarcato ? non era partito ? ULISSE. Sì: ma un pensiero, piombato nella mia mente come fulmine sopra una quercia, mi ha fatto tornare indietro. SPETTATORE. Ma perché? perché?... Io continuo a non capire ! ULISSE. Dieci anni interi ho corso cecamente dietro un mio destino terrestre. Fidavo in una donna, in una casa, in quelle calde, confortevoli speranze che mascherano sotto un velo di dubbia sanità, l'oscura fame delle generazioni … […] E con ciò ? […] Io chiedo responsabilità piena! rifiuto qualunque ausilio!... Sa perché?... La sede precisa del mio destino, io, alla fine, l'ho scoperta: il destino noi ce lo portiamo qui, con noi, tra il panciotto e la camicia…[…]. […] ULISSE. […] Vuole uscire con me? Ceneremo assieme, poi ognuno di noi tirerà per la sua strada e non ci penseremo più. SPETTATORE (*infilandosi il soprabito*). Lei crede dunque, capitano, che tutto è stato detto? ULISSE. Per gli altri, sì. […] Andiamo. (*Prende lo Spettatore sotto braccio, e scendono assieme in platea*.) (p. 155-156, pour la traduction française).

[27] *Ibid*., p. 30 : « Ora che dopo tanto ha finalmente imparato a vivere, Ulisse, quando ne avrà voglia, potrà anche morire. » (p. 28, pour la traduction française).

Le monologue permet de faire entendre un discours *inter-dit*. Se dévoile ainsi l'identité profonde et monstrueuse d'une mère rongée par l'amour absolu pour son fils. Par l'évocation du retour de son fils en 1944, Emma libère la parole, libère cette femme empêchée et met à vif son cœur. Le mal est à nu :

> MADAME EMMA. – En quarante-quatre… En janvier quarante-quatre. Il y avait les Allemands.... On sonna à la porte. J'allai ouvrir moi-même. Je trouvai devant moi quelqu'un portant barbe et lunettes… Lui. Affamé. Vieilli. Un squelette. Il fuyait. Il se cachait. Je lui donnai à manger. Beaucoup. Puis il dormit. Il dormit toute la journée. Il dormit toute la nuit. Le lendemain, nous étions ici. Il lisait. Il n'y avait pas moyen de parler avec lui. Je ne lui tirais pas un mot. Tout d'un coup, on frappa à la porte. Il n'y avait pas de courant et la sonnette ne marchait pas. Boum ! Boum ! Boum ! On frappa (*Elle montre, à travers la porte du salon, la porte d'entrée de la maison, invisible*). Je compris tout de suite ce que voulaient dire ces coups. Même si Angelina n'était pas accourue prévenir… Pâle comme une morte. Un mouchardage du portier. Nous pensâmes tout de suite que le portier nous avait espionnés. Pauvre Vincenzo ! Mais qui ne perd pas la tête en des moments pareils ? Angelina était sans voix. « La Police ! ». Elle dit avec son estomac. Elle les avait vus à travers l'oculus des escaliers. Elle courut ouvrir la porte de service. Elle faisait signe de nous sauver, à moi et à lui. « Vous êtes folle Angelina ? Ne perdez pas la tête. » On continuait à frapper. « Allez ouvrir. Faites-les entrer. Et, surtout, traitez-les avec beaucoup d'égards. » Elle ne comprenait pas. Je dus la pousser dans le couloir.
> Lui, je le poussai dans la salle de bains. Il était pâle comme un mort aussi et ne comprenait pas non plus. Il voulait s'échapper. S'échapper par l'escalier de service. Sur le toit. Comment ai-je eu cette idée ?... Comme ça. Comme une poésie. Il était blanc comme une statue de plâtre sous cette barbe ridicule. J'imagine leur réaction s'ils l'avaient vu dans cet état et avec cette tête ! Les yeux exorbités derrière des lunettes de fer. Je lui soufflai « Reste ici, derrière la porte, collé contre le mur. Ne bouge pas. Pas un mot. » Je fermai la porte de la salle de bains derrière moi. J'allai m'asseoir sur la cuvette des cabinets.
> (*Pour illustrer ce qu'elle dit, elle va en hâte s'asseoir sur le bord du fauteuil. Les coudes sur les cuisses. Les jambes écartées*).
> Moi, je ne regardais pas. Mais je sentais que lui me regardait. Et moi, immobile, là, la robe à mi-jambe. Y avait-il de la curiosité en lui, ou seulement de la peur ?... Qui sait ? C'était un homme de plâtre. Je crois qu'il ne pensait à rien, qu'il n'entendait rien. Les autres tournaient dans toute la maison. Marmonnaient. Ils s'arrêtèrent devant la porte de la salle de bains. Quelqu'un demanda : « Et là, qu'est-ce qu'il y a ? ». J'entendais Angelina qui répondait : « La salle de bains ». Que devais-je faire ? Ce matin-là, je n'avais pas encore fait ma toilette. Je n'avais pas encore passé de culotte. Le sauver lui, ou sauver ma pudeur ?... Je n'y pensai pas deux fois. Je remontai mes vête-

ments jusqu'au ventre. Je découvris mes cuisses. Quelqu'un apparut à la porte. Il bredouilla : « Oh pardon ! ». Et referma. J'avais de furieux picotements de gorge. Je pris un gros morceau de papier hygiénique, j'en fis une boule que je fourrai dans ma bouche pour ne pas éclater de rire. Mais les autres étaient partis. La porte d'entrée claqua. Et moi j'étais encore là, et je sentais de la fraîcheur sur mon ventre. Le claquement de la porte fut comme un coup de poing dans l'estomac pour Millo. Le pauvre ! Il émit une sorte de sanglot et vomit. Il était appuyé contre la baignoire, mais au lieu de se tourner, il sevomissait dessus. Sur son pantalon, sur ses chaussures. Il titubait. (*Elle quitte son fauteuil*). Il ne resta pas une heure de plus. Il partit, le jour même[28].

[28] *Id*., « Emma B. vedova Giocasta », *Alcesti di Samuele…, op. cit.,* p. 281-284 : « SIGNORA EMMA.– Nel quarantaquattro... Gennaio del Quarantaquattro. C'erano i Tedeschi... Sonarono alla porta. Andai io stessa ad aprire. Mi trovai davanti uno con la barba e gli occhiali... Lui ! Affamato. Invecchiato. Uno scheletro. Andava scappando. Si nascondeva. Gli detti da mangiare. Tanto. Poi dormì. Dormì tutto il giorno. Dormì tutta la notte. L'indomani stavamo qui. Lui leggeva. Non c'era verso di parlare con lui. Non gli cavavo una parola. D'un tratto bussarono alla porta. Mancava la corrente e il campanello non suonava. Bum! Bum! Bum! Bussarono. (*Indica, attraverso il battente dell'uscio, l'invisibile porta di casa*.) Capii subito quei colpi. Anche se Angelina non fosse corsa ad avvertirmi... Sembrava una morta. Una spiata del portiere. Pensammo subito, che il portiere avesse fatto la spia. Povero Vincenzo! Ma in quei momenti, chi ha la testa? Angelina non aveva voce. « La polizia! ». Lo disse con lo stomaco. Li aveva visti attraverso la finestrella delle scale. Corse ad aprire la porta di servizio. Mi faceva cenno di scappare, a me e a lui. « Matta è, Angelina ? Non perda la testa ». Continuavano a bussare. « Vada ad aprire. Li faccia entrare. E, soprattutto, li tratti con molti riguardi ». Lei non capiva. Dovetti mandarla a spintoni per il corridoio. Con un altro spintone buttai lui nella stanza da bagno. Anche lui sembrava un morto. Anche lui non capiva. E voleva scappare. Scappare su per la scala di servizio. Sul tetto. Come venne a me quell'idea?... così. Come una poesia. Era bianco come un gesso sotto quella barba ridicola. Figurarsi se lo vedevano, conciato a quel modo; e con quella faccia! Gli occhi gli venivano fuori da sotto gli occhiali di ferro. Gli soffiai in facci: « Stai qui, dietro l'uscio, appiccicato al muro. E non ti muovere ! Non fiatare ». Chiusi la porta del bagno dietro di me. Andai a sedermi sulla tazza del gabinetto. (*A illustrare le parole, va in fretta a sedersi sulla poltrona. In pizzo. I gomiti sulle cosce. Larghe le gambe*.) Io, lui, non guardavo. Ma sentivo che lui guardava me . E io ferma là, vesti a mezza gamba. C'era curiosità in lui, o soltanto paura?... Chissà? Era un uomo di gesso. Credo che non pensasse a niente, non sentisse niente. Quei là giravano per casa. Borbottavano. Si fermarono dietro la porta del bagno. Uno domandò: « E qui che ci sta? ». Sentii l'Angelina che rispondeva: « Il bagno ». Che dovevo fare? Io, quella mattina, le mie pulizie non le avevo ancora fatte. Non m'ero ancora infilate le mutandine. Salvare lui, o salvare il mio pudore?... Non ci pensai due volte. Mi tirai su le vesti. Sul ventre. Mi scoprii le cosce. Nella porta si affacciò un tale Balbettò: « Oh scusi! ». Anzi: « Pardòn! ». E richiuse. Mi sentivo il titicarello in gola. Tirai giù il rotolo della carta igienica, strappai un gran nastro di carta, feci una palla, me la cacciai in bocca per non sbottare a ridere. Ma quei là se n'erano andati. La porta di casa sbatté. E io stavo ancora lì, e sentivo il fresco sulla pancia. Il botto della porta fu come un pugno nello stomaco a Millo. Poveraccio! Dette fuori una specie di

L'adaptation théâtrale de cette anecdote véridique[29] permet de dramatiser davantage ce moment de vérité en nous montrant l'*ob-scène*, c'est-à-dire ce qu'on ne saurait voir, sans le voir. Tout passe par la parole d'Emma. Le dramaturge creuse, dissèque, disloque cet instant capital par le jeu de la scénographie verbale. Bien assise dans son fauteuil, la parole d'Emma décrit, minute par minute, les actions, rejoue les gestes, fait entendre les mots ou les bruits. Le spectateur assiste sur scène à l'« accouchement » d'une femme artiste face à un fils imaginaire.

En effet, au fil de ce monologue, Emma se transforme en une grande tragédienne. Dans son petit salon bourgeois, elle va se travestir, comme le titre de la pièce nous l'indique, en Jocaste, mère tragique par excellence. Or, la tragédie est ici vécue comme un divertissement :

> MADAME EMMA. – Alors, joue. Joue, Emma. Joue avec ce qui te faisait souffrir[30].

Au début de la pièce, Emma tient dans sa main la lettre de son fils qui lui annonce son retour imminent. Cette lettre est un véritable appui de jeu et pourrait s'apparenter au *copione* qui lui indique son rôle à jouer. Elle ne la quitte pas des mains : elle la tient « dans sa main gauche », « elle lève la main qui tient la lettre ; tourne la page, cherche un peu des yeux », « Scande [les] mots », « lit la lettre[31]» puis quand Angelina, sa domestique invisible, est définitivement partie et qu'elle se trouve seule, elle abandonne ce texte[32], « expire l'air avec libération[33]» et commence véritablement à jouer. Mais ses premiers pas sur scène sont hésitants. À

---

singhiozzo. Come un tacchino. E giù a rigettare. Stava appoggiato alla bagnarola, lì accanto. E invece di voltarsi, si vomitava addosso. Ritto in piedi. Sui calzoni. Sulle scarpe. Ondeggiava. (*Si alza dalla poltrona*) » (Traduit de l'italien par Dino Beralto in Alberto Savinio, *Emma B. veuve Jocaste, La Famille Mastinu*, Marseille, Éd. La Tourelle, 1988, p. 13-16).

[29] Cette anecdote est à lire dans Alberto Savinio, *Nuova enciclopedia, op. cit*., p. 244-245 (p. 269-270, pour la traduction française).

[30] Alberto Savinio, « Emma B. vedova Giocasta », *Alcesti di Samuele…, op. cit.,* p. 290-291: « SIGNORA EMMA. – E allora, gioca. Gioca, Emma. Gioca con quello che ti faceva soffrire. » (p.23, pour la traduction française)

[31] *Ibid.,* p. 276 : « SIGNORA EMMA. – *Alza la mano che regge la lettera, volta la pagina, cerca un po'con gli occhi* », « *Scandisce* », p.276 : « SIGNORA EMMA. – *Tira su la lettera. Legge*. », p. 279 : « SIGNORA EMMA. – *Alza la mano, brandisce la lettera, la sbandiera.*» (p. 8, p. 9 et p. 11, pour la traduction française).

[32] La dernière didascalie qui indique la présence de la lettre est la suivante : « *Elle lève la main, brandit la lettre comme un étendard* » (p. 11, pour la traduction française). Après ce geste, la lettre disparaît. On ne sait pas comment Emma s'en débarrasse. Alberto Savinio oublie de le préciser dans le texte.

[33] Alberto Savinio, « Emma B. vedova Giocasta », *Alcesti di Samuele…, op. cit.,* p. 280 : « SIGNORA EMMA. – Aspira profondamente : espira con "liberazione". » (p. 12, pour la traduction française).

plusieurs reprises, l'aposiopèse interrompt son discours et montre qu'elle manque d'assurance :

> MADAME EMMA. – (*Mme Emma, étonnée par ses propres paroles, reste silencieuse. Puis, changeant d'état d'esprit et aussi d'aspect, elle recommence à parler*[34].)

Pour combler cette incertitude du texte, comme tout comédien, elle tente d'occuper au maximum l'espace scénique. Au début, elle ne cesse de faire des va-et-vient entre la porte du couloir et le milieu du salon, mais elle ne croit pas véritablement à ce qu'elle fait. Elle comprend alors que l'action sur scène ne résulte pas dans ses déplacements et gestes, mais dans sa parole. C'est ainsi qu'elle décide de rejoindre le fauteuil, lieu de vérité, lieu où débute sa métamorphose. À partir de ce moment, son jeu et son apparence changent. Emma B. quitte alors ses vêtements de vieille femme et maîtrise davantage son jeu :

> MADAME EMMA. – Les vêtements (*elle regarde les vêtements qu'elle porte*) ça ne semble rien, mais ce sont des murs. Ils empêchent la vérité de parler. La vérité de notre peau, la vérité de notre chair, la vérité de nos entrailles. Le plus vrai, le plus profond, le plus sincère de tous les langages[35].

La représentation désamorce la pudeur et la peur. Les jambes nues, Emma dans ce monologue-vérité se révèle comme étant une véritable artiste :

> MADAME EMMA. – Inspirée. En état de grâce. Je voyais à travers les murs. J'étais une artiste. Enflammée par l'art. Pourtant mes mains étaient de marbre. Lourdes. Rien ne pouvait les bouger. Si ce n'est pour cacher mon visage de l'une et presser ma jupe de l'autre. Mais d'un coup, je me sentis artiste. Un éclair. Une idée qui m'illumina intérieurement. Tout entière. Cette attitude « de pudeur », cette attitude de qui « sait qu'on le voit », m'aurait trahie […][36].

---

[34] *Ibid.,* p. 288 : « SIGNORA EMMA. – *La signora Emma, stupita dalle sue stesse parole, rimane silenziosa. Poi, diversa di animo, diversa anche di aspetto, riprende a parlare.*» (p. 21, pour la traduction française).

[35] *Ibid.,* p. 285 : « SIGNORA EMMA. – Gli abiti (*si guarda addosso l'abito che porta*) sembra niente, ma sono dei muri. Impediscono alla verità di parlare. Alla verità della nostra pelle, alla verità della nostra carne, alla verità dei nostri visceri. Quel linguaggio più vero, più sincero, più profondo di tutti. » (p. 17, pour la traduction française) .

[36] *Ibid*., p. 284 : « SIGNORA EMMA. – Ispirata. In stato di grazia. Vedevo attraverso i muri. Ero un'artista. Infiammata dall'arte. Ma le mani erano di marmo. Pesanti. Nulla poteva moverle. Se non per nascondermi la faccia con l'una, e con l'atra far peso sulla gonna. Ma, d'un tratto, mi sentii artista. Un baleno. Un'idea che m'illuminò dentro. Tutta. Quell'atteggiamento « di pudore », quell'atteggiamento di chi « sa di esser visto », mi avrebbe tradita [...]. » (p. 17, pour la traduction française).

Devenue tragédienne, Emma peut, à sa guise, déambuler sur scène pour exhiber son art. Elle réapparaît donc à la fin de la pièce « en robe de soir. Décolletée. Méconnaissable. Magnifique[37] ». Après avoir jeté un dernier regard dans le miroir, elle affirme :

MADAME EMMA.– Voilà. Maintenant mon homme peut venir[38].

Dans ses vêtements de « transition[39] », la veuve Jocaste se dirige alors vers la chambre. La corde, qui dans le mythe lui servait à se pendre, se détache. Les vêtements s'écroulent sur le sol. La chair est à vif. Éros et Thanatos peuvent faire leur entrée :

MADAME EMMA. – Je suis ici… Viens[40].

Emma B. est ainsi arrivée au terme de cette « *Aventure colorée*[41]», expression empruntée à Alberto Savinio pour qualifier l'expérience de *l'homme-acteur* sur scène. L'attente s'achève. Elle a atteint cette « supériorité biologique ». Devenue *femme-actrice*, elle suit désormais les traces des grandes dilettantes :

MADAME EMMA. – Emma ! Emma ! Toi la martyre de l'attente, toi, maintenant, tu es une dilettante ; une grande dilettante[42].

En femme libre, Emma rejoint la civilisation finienne :

Les Finiens […], tout comme les sargasses, possèdent des racines non enfouies dans le sol, mais flottant à l'air libre, ce qui n'oblige pas à une fixité territoriale, mais permet de se déplacer au gré du vent. Cette particularité organique explique l'indépendance des Finiens, leur dilettantisme, leur indifférence aux « problèmes » qui alourdissent et attristent la vie des autres hommes. Ce qui ne veut pas dire que les Finiens exhalent l'allégresse. Bien au contraire. Ils ignorent l'allégresse, pour mieux dire, ils l'ont oubliée de-

[37] *Ibid.,* p. 297 : « È in abito da sera. Scollata. Irriconoscibile. Magnifica. » (p. 29-30, pour la traduction française).
[38] *Ibid.*: « SIGNORA EMMA. – Ecco. Ora, il mio uomo può venire » (p. 30, pour la traduction française).
[39] *Ibid.,* p. 292 : « SIGNORA EMMA. – Abiti, diremo, di "Transizione".»(p. 24, pour la traduction française).
[40] *Ibid.,* p. 299 : « SIGNORA EMMA. – Sono qui... Vieni. » (p. 31, pour la traduction française).
[41] Alberto Savinio, « La verità sull'ultimo viaggio », *Capitano Ulisse, op. cit.,* p. 18. (p. 15, pour la traduction française).
[42] *Id*., « Emma B. vedova Giocasta », *Alcesti di Samuele..., op. cit*., p. 290 : « SIGNORA EMMA. – Emma ! Emma! Tu, la martire dell'attesa, tu ora, sei una dilettante; una grande dilettante. » (p. 23, pour la traduction française).

> puis qu'ils l'ont dépassée ; ils ignorent également la joie et vivent au-delà de celle-ci et de sa contrepartie nécessaire : la douleur […]. Enveloppées d'une mystérieuse invulnérabilité, ces sargasses humaines passent au milieu du *Mare humanitatis* continuellement troublé par des drames et des tragédies sans fin, portées par un *gulf stream* à elles, sans se mêler le moins du monde aux eaux amères qu'elles traversent[43].

Mais il arrive que le personnage ne parvienne pas toujours au terme de cette aventure. C'est le cas pour Lodovico, protagoniste de *Il suo nome*, pièce de 1945, qui, pour vaincre son ennui dans une chambre d'hôtel lugubre au bord de la mer, relate une occasion manquée, celle de séduire la jeune fiancée d'Enrico, son ami soldat mort au combat. Alors qu'Ulysse, ce héros devenu capitaine, descend de scène et quitte la salle au bras d'un spectateur, Lodovico, lui, personnage au prénom à l'étymologie *ludique*, entre avec fracas dans la salle de théâtre, brave l'interdiction des deux ouvreurs et monte sur scène pour narrer son histoire.

Dos au public, le rideau levé, Lodovico cherche, au fond de lui, cet épisode du passé pour le raconter sur scène. Plus il cherche dans sa mémoire, en faisant les cent pas sur un plateau vide, plus le personnage fait entendre son histoire. Ainsi, au fur et à mesure de cette logorrhée, la scène s'agrémente d'éléments du récit. Les apparitions se font progressivement : tout d'abord les sons, avec le sifflement du train qui entre en gare dans la ville où habite la fiancée d'Enrico puis les images. Dans ce texte théâtral, « chaque mot *se donne en spectacle* et ce spectacle lexical, nous le saisissons mieux avec nos yeux que par l'ouïe[44]. »

La scénographie simpliste ne cherche pas à créer un effet de réel, mais souhaite donner au spectateur une vision subjective de cette histoire, caractéristique propre du souvenir. Guidés par les mots de Lodovico, les différents éléments qui composent le plateau, véritable espace mental du protagoniste, se mettent en place et le lecteur-spectateur voit peu à peu le *flash-back* se matérialiser. Alberto Savinio use de tous les procédés théâtraux possibles pour rendre visibles et plastiques le souvenir et la duplicité folle du protagoniste, notamment par l'apparition de Lodovico II, réplique exacte de Lodovico I. Ce personnage-fantôme surgit tardivement sur scène, précisément au moment où Lodovico arrive au cœur de sa remémoration. Pendant ses multiples apparitions, Lodovico I devient un spectateur-personnage[45]. Cependant, il garde le contrôle sur le déroulement de l'action, car il reste la voix de ce récit.

Comme un metteur en scène ou un marionnettiste, il dirige ce comédien-pantin qui mime toutes ses actions. Mais par ce dédoublement, Alberto Savinio

---

[43] *Id.*, « La civilisation finienne », *Scritti dispersi 1943-1952*, Milano, Adelphi, La Nave Argo, 7, 2004, p. 125-126. (Texte écrit en français par l'auteur)

[44] *Id.*, *L'intensité dramatique de Leopardi*, traduit de l'italien par Philippe Di MEO, Paris, Allia, 1996, p. 39.

[45] Ce type de personnage est un clin d'œil au théâtre pirandellien, même si Alberto Savinio détourne ici son usage.

accentue aussi le machiavélisme de Lodovico qui se mue en un autre pour séduire la fiancée de son ami. Sa double personnalité éclate ainsi au grand jour : le Lodovico II, attentionné et doux auprès de la fiancée d'Enrico, cache en réalité un Lodovico I cynique, vulgaire et menteur. La scène nous expose donc une anomalie : celle du personnage qui feint d'être un *homme-acteur*. Pris à son propre piège, le rideau se referme derrière lui. Lodovico quitte le plateau. Quand il se ressaisit, il est trop tard. Sorti du cadre, la scène est devenue « un tableau vivant », invisible à ses yeux. Par conséquent, Lodovico retourne à sa situation de départ. Il retrouve sa solitude, son ennui mortel et sa folie humaine. Dans un rire hystérique, il sort de la salle aux bras des ouvreurs en criant sans relâche le patronyme grotesque de la fiancée d'Enrico : « Croupedor ».

Derrière cette mise en scène d'une occasion manquée se cache celle de l'*homme acteur* qui n'est pas allé au bout de l'*Aventure Colorée* savinienne ; occasions manquées que Lodovico attribue à une maladie qui ne permet pas de croire à l'illusion :

> LODOVICO : Autrefois, j'ai cru que, parmi tant d'occasions manquées, une, au moins une, pour une fois pouvait réussir. Je me suis ravisé. À présent, je sais que ce n'est pas possible. Je sais que je dois échouer en tout. Par force. À cause de cette maladie… Cette maladie dont je vous souhaite de toujours rester indemne. Cette maladie qui ne laisse pas l'ombre d'une illusion […][46].

Alberto Savinio condamne ainsi son personnage qui ne croit pas au pouvoir de l'imagination et qui joue la comédie pour tromper son monde. Son excès de zèle a eu raison de lui.

Après étude de ces différents exemples, nous pouvons comprendre que l'*homme-acteur* est en réalité un double du spectateur assis dans la salle, car « le théâtre est le reflet sur scène de la condition de l'univers[47] ». Cette remarque est explicitement énoncée au début d'*Alcesti di Samuele* par le Haut-Parleur qui déclare que la scène est partout :

> HAUT-PARLEUR – Si aujourd'hui le théâtre n'est plus divisé en scène et en salle, en acteurs et en spectateurs, c'est parce que la nature elle-même ne

[46]Alberto Savinio, « Il suo nome », *Alcesti di Samuele..., op. cit*., p. 202 : « LODOVICO – Una volta credevo che fra tante occasioni mancate, una, almeno una, una volta mi dovesse riuscire. Mi sono ricreduto. Ora so che non è possibile. So che tutto mi deve fallire. Par forza. Per colpa di questa malattia... Questa malattia di cui le auguro di rimanere sempre immune. Questa malattia che non lascia ombre all'illusione [...] » (Traduit de l'italien par Marie-José Tramuta et Mohamed Bencella in *De l'informe, du Difforme, du Conforme au théâtre sur la scène européenne, en Italie et en France*, LEIA, vol.15, Bern, Peter Lang, 2016, p. 113).

[47] *Id*, *Nuova enciclopedia*, *op. cit.,* p. 361 : « Il teatro è il reflesso sulla scena della condizione dell'universo […]. » (p. 384, pour la traduction française)

> se divise plus en scène et en salle, en acteurs et en spectateurs. La scène est tout. Nous sommes tous acteurs[48].

Le spectateur a donc lui aussi un rôle à jouer dans cette expérience théâtrale puisque l'*homme-acteur* est sa représentation sur scène. Le théâtre, bien plus qu'un lieu de divertissement, est un sanctuaire qui rassemble les hommes ; une agora où s'exprime la vie civique de toute une société. Ensemble, il est possible de rêver et réinventer le monde. « Le théâtre est un projet de vie[49]. »

Le dramaturge nous invite donc à alléger notre existence par le biais du jeu, tout en y participant activement*dans* et *par* le langage. Alberto Savinio, le grand dilettante nous convie à partir en voyage, à prendre part à cette *Aventure Colorée*. Nous accédons à l'envers du décor.

Julie BERNARD
Docteure en littérature italienne

[48] Alberto Savinio, *Alcesti..., op. cit.*, p. 16 : « ALTOPARLANTE – Se oggi il teatro non si divide più in scena e sala, in attori e spettatori è perché la natura stessa non si divide più in scena e sala, in attori e spettatori. Scena è tutto. Attori siamo tutti. »

[49] *Id*. « La verità sull'ultimo viaggio », *Capitano Ulisse, op. cit*., p. 16 : « Il teatro è un progetto di vita. » (p. 13, pour la traduction française).

THÉÂTRE DE L'INTIME ENTRE REPRÉSENTATION ET EXPÉRIENCE DANS LE THÉÂTRE D'EDWARD ALBEE

La conception de la vie de l'homme comme un théâtre rappelle le topos du *Theatrum Mundi*, « métaphore inventée à l'Antiquité généralisée par le théâtre baroque qui conçoit le monde comme un spectacle[1] ». Cette représentation souligne l'idée que les êtres jouent tous un rôle, consciemment ou malgré eux, sur la grande scène du monde. Edward Albee, dramaturge américain, utilise cette métaphore pour la reproduction illusionniste du réel afin de traduire la situation de la société américaine et la nature des rapports du personnage avec son Moi et le monde. Dans cette perspective le jeu dramatique basé sur la simulation et la dissimulation va s'articuler en jouant sur le rapport entre « être » et « apparaître » ou « présence » et « représentation ». Le dramaturge se rapproche du philosophe dans sa tentative de démasquer le réel, de dissiper le « mensonge vital » selon l'expression d'Ibsen, qui évoque la construction illusoire de la réalité de l'individu et de son identité, en utilisant le moyen du semblant et des apparences. Le jeu et la simulation sont utilisés comme procédés de représentation à visée satirique d'un monde-théâtre responsable de l'aliénation du Sujet qui s'illusionne. En prise avec son « drame cérébral », il choisit ou est contraint de subir l'expérience de l'extimité – dévoilement de son for intérieur – sous forme de performance publique sur une avant-scène sous les yeux d'Autrui. Partie intégrante de la genèse du Sujet, quelle va être la valeur de cette expérience du Sujet qui ne connaît que le simulacre et la dissimulation dans le cadre de ses liens sociaux ?

En jouant avec la topique plurivoque du *Theatrum Mundi* Albee expérimente ses propres techniques théâtrales tout en faisant émerger une réflexion philosophique sur l'être et le monde. L'approche sociologique évoquée par la représentation d'un monde-théâtre met l'accent, à l'instar du théâtre de Pirandello, sur le jeu de masques, vecteur d'incommunicabilité et de solitude et soulève les questions de l'identité et de la liberté. La vie et la forme constituent l'existence. Conscient des méfaits de l'essor du matérialisme responsable de la perte des valeurs et qui rendent la vie de l'homme absurde, Albee s'insurge contre l'évolution de la société américaine. Le monde est régi par des apparences trompeuses génératrices de confusion et d'aliénation. Albee cherche à donner une représentation critique de la société américaine de son temps et c'est en présentant des pièces qui incitent à la réflexion qu'il espère convaincre le récepteur de sa responsabilité citoyenne. La conjonction des questions sociales et existentielles place le Sujet dans un certain déterminisme qui engendre responsabilité et participation individuelle. Albee met ainsi en place une dramaturgie qui reflète clairement le jeu des relations entre les

[1] Patrice Pavis, *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2000, p. 382.

sphères du privé et du public et leur interdépendance. L'intime et le cosmique vont se côtoyer à travers une dramaturgie de l'intersubjectivité et de l'intrasubjectivité qui vise, à travers le jeu théâtral, à représenter un Sujet aliéné, en proie à ses désirs et en quête d'identité. Les relations intersubjectives qui tissent la communauté s'appuient sur des valeurs artificielles qui privilégient l'intérêt personnel et qui sacrifient les qualités humaines. Les thèmes privilégiés de la culture, l'art, la communication, la famille, la vieillesse et la mort liés au jeu, au rôle, à la simulation et aux affects sont accentués de manière à démontrer l'artificialité, la manipulation, l'inhumanité et l'absurdité d'une société régie par les illusions. La représentation souligne la nature théâtrale du monde à l'instar de William Shakespeare : c'est

> […] l'objet propre du théâtre, dont le but a été, dès l'abord, et demeure toujours, de tenir, pour ainsi parler, le miroir devant la nature, de montrer au bien son propre visage et au mal sa physionomie, au siècle même et au corps de notre temps son image et son effigie[2].

L'illusion est de nature sociologique et existentielle et l'authenticité de l'existence semble sacrifiée, écartée ou ignorée. La définition de la réalité reste ambiguë et Man dans *The Play About The Baby* en présente le caractère illusoire :

> MAN : (brusque) Eh bien, d'abord nous i*nventons*, puis nous *réinventons*. De même que pour le passé, le futur-réel comme ils l'appellent en riant ? Qui a dit que « notre réalité » – ou quelque chose – « est déterminée par nos besoins ? » « Le besoin le plus important réglemente le jeu ? » La réalité ? J'imagine que c'était *moi* [...] Considérez ceci, ce qui est vrai et ce qui ne l'est pas est une question délicate, vous ne pensez pas ? Ce qui est réel et ce qui ne l'est pas ? Difficile. Vous suivez ? Oui ? Non ? Bien.[3]

La réalité est présentée comme un processus subjectif et imaginaire qui serait déterminé par « un besoin », une exigence née de la nature de la vie sociale et c'est précisément cette exigence qui régit le jeu. Le jeu, la simulation sont privilégiés dans les relations avec Autrui, ils permettent l'échange, le contact et offrent un espace de liberté qui va permettre des relations intersubjectives. Dans tous les cas,

---

[2] *Hamlet*, III.2.22-26 : […] the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is, to hold, as't were, the mirror up to nature; to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure. (*Hamlet* III 2). Traduction : Maurice Castelain.

[3] Edward Albee, *The Play About The Baby,* New York, Overlook Press, 1996, p. 468.

MAN: (*brisk)* Well, first we *invent*, and then we *reinvent.* As with the past so the future-reality, as they laughingly call it? Who was it said "our reality" –or something–"is determined by our need?" "The greater need rules the game?" The reality? I guess that was *me*. […] Pay attention to this, what's true and what isn't is a tricky business, no? What's real and what isn't? Tricky. Do you follow? Yes? No? Good.

Les citations 3 et 6 à 12 sont traduites par l'auteur de cet article.

cette configuration imaginaire se présente comme une « illusion » dont l'étymologie qui vient du latin *ludere* renvoie au sens de « jouer ». La représentation illusionniste du réel apparaît comme responsable de l'aliénation du Sujet coupé de l'extérieur. En effet, les structures morales, religieuses, politiques et sociales que l'homme a érigées pour se faire illusion se sont écroulées, laissant place au désordre et à l'absurdité. La composante ludique au cœur de l'interaction sociale semble mettre en question la cohésion sociale et offre un spectacle empreint de dérision. Albee expérimente ses propres techniques théâtrales et son art organique vise à faire fusionner le fond et la forme à l'aide de procédés variés et novateurs adaptés à chacun de ses thèmes.

Dans ce théâtre le personnage est au cœur de la théâtralité et son for intérieur va être dévoilé par le mode expressionniste enrichi par les avancées de la psychanalyse. Immergé dans ce microcosme imaginaire le Sujet souffre d'aliénation et est en quête d'identité. Albee aborde des questions d'ordre épistémologique relatives à la construction du Sujet et à son appartenance illusoire au monde, il définit l'être de l'intérieur et explore son inconscient, sorte de Theatrum Mentis « […] où diverses perceptions font successivement leur apparition, elles passent, repassent, glissent sans arrêt et se mêlent en une variété de conditions et situations[4] ». Le mode expressionniste qu'il utilise va s'attacher à traduire les tourments, les peurs, les angoisses, la souffrance intérieure de l'homme moderne dissimulée dans sa dimension intime. La simulation et la dissimulation inhérentes à la vision critique du dramaturge constituent ainsi les thèmes de cette dramaturgie de la subjectivité. Dans le même temps, le Sujet en se théâtralisant subit une expérience déterminante qui l'engage et le place au premier plan.

Le statut du personnage se démarque de l'approche traditionnelle de la *mimesis*. Les emprunts au théâtre de l'Absurde sont manifestes pour souligner l'absurdité du Sujet dans son rapport au réel, en l'occurrence une société matérialiste qui idéalise la réussite prônée par le Rêve américain. Ces nouvelles valeurs représentent, pour Albee, une menace qui expose le Sujet à une vulnérabilité psychologique et à une perte d'identité.

Muni de son périscope, le dramaturge-analyste se concentre sur le for intérieur du Sujet, cette zone invisible et dissimulée au second plan, sur l'arrière-scène où se joue le drame de l'intime. *Theatrum Mundi* et *Theatrum Mentis* sont ainsi les éléments constitutifs de la représentation du Sujet, sorte de tableau posé au second plan qui va nourrir le drame du Sujet jusqu'au moment de son expérience, sa performance souhaitée ou forcée rendue publique sur l'avant-scène et soumise au jugement d'Autrui. Le spectateur assiste à la genèse du Sujet qui se trouve tourmenté par un « conflit entre ce qui est de l'ordre de l'inscription psychique de la règle sociale et de ce qui est de l'ordre de l'individualité et de son désir[5] ». Nous trouvons, d'une part, des personnages en parfaite adéquation avec le contexte politico-social mais qui se réduisent à des pantins déshumanisés à travers la représentation

[4] Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes,* Arles, Actes Sud, 1989, p. 71.
[5] Serge Bonnevie, *Le sujet dans le théâtre contemporain,* Paris, L'Harmattan, 2007, p. 254.

caricaturale de leur mauvaise foi ; d'autre part, une autre catégorie de personnages se distinguent par leur volonté d'échapper à cet environnement anesthésiant et au jeu de rôle imposé par les autres en faisant des expériences hors du commun, liées à leur passion de la vie, qui impliquent tout leur être.

La représentation de la réalité intérieure du personnage expressionniste fait apparaître un être inconnu à lui-même, étranger aux choses et qui évolue dans un monde dépourvu de sens. Le Sujet reste coupé de l'extérieur et nourrit une vision fantasmatique du monde à travers laquelle il construit une intériorité illusoire. C'est par la pression de forces extérieures que le Sujet se trouve en inadéquation avec son être intérieur et en conflit avec l'Autre. Il est présenté dans un état de crise au sens de *Krisis,* d'un choix à faire, d'une décision à prendre dans ses relations à l'Autre.

La résolution de cette crise se situe dans son aptitude à trouver un compromis raisonné au conflit qui oppose sa responsabilité citoyenne et la conscience qu'il développe de son individualité et de ses désirs. Le Sujet reste divisé entre un désir de libre jeu avec les forces de la nature et la soumission aux lois humaines. La scène de l'invisible rivalise avec la scène de théâtre et cherche dans un équilibre précaire à restaurer un ordre en respectant un jeu de forces qui allie la dimension culturelle à la nature humaine. Dans cette optique le corps n'est pas une simple construction culturelle et sociale qui obéit à des règles d'interaction. Le personnage vit dans la tourmente, immergé dans une sorte de flux et reflux de son statut de Sujet. Débordé par les forces mystérieuses et invisibles de son inconscient, structuré par le langage, impliqué dans des rapports sociaux aléatoires, illusoires et vides de sens, il est en quête d'identité et divisé entre une impulsion de liberté et les contraintes de la forme.

Seule la postulation d'une conscience morale fondée sur des valeurs humanistes est susceptible de restaurer l'image d'un Moi unifié. De ce fait, un passage obligé s'opère entre l'intérieur et l'extérieur, avec la nécessité pour l'intime de s'extérioriser. L'intériorité du Sujet se montre en se donnant au regard de l'Autre sur l'avant-scène et l'acte de représentation, dans sa visibilité, devient un acte déterminant dans la genèse du Sujet. Cette contrainte exigée par l'Autre fait apparaître une confrontation inappropriée entre l'être social, le Sujet éthique qui se définit par un certain nombre de règles, de conventions et l'individu qui refuse les obligations.

L'éthique ne peut se dispenser de poser comme nécessaires la connaissance et la relation à Autrui et à la Cité. L'être social n'est pas libre, il est soumis à l'autorité par laquelle un ensemble de lois va définir les contraintes qui doivent être imposées pour unifier la Cité et lui conférer une cohésion. Par conséquent, la responsabilité du Sujet ne permet pas au « Moi » profond de s'épanouir ; la partie subjective de l'être, sa sensibilité, ses désirs et ses fantasmes prennent la forme d'un jeu dramatique dont la caractéristique est de n'exister que de manière éphémère sous le regard de l'Autre, instance normative et régulatrice. L'épanchement de l'intériorité ainsi régie va permettre à la Cité, tout en subjuguant le primat du « Moi », de consolider ses propres fondements sous l'autorité de la raison.

L'espace intérieur est contraint de rejoindre la sphère publique, de subir le test de la visibilité, de l'extimité, en portant à la connaissance d'Autrui ce qui est généralement considéré comme relevant de l'intime.

La pièce d'Albee *Marriage Play* (1987) met en scène un homme d'âge mûr, Jack, qui rentre chez lui un après-midi en annonçant à son épouse Gillian qu'il est sur le point de la quitter. Albee focalise sa pièce sur le fonctionnement des rapports humains à l'intérieur d'un couple, lors de conflits ou de séparations. Et pour mieux souligner l'idée de masque et de jeu de rôle il met en relief la théâtralité de la scène de séparation. Jack va refaire son entrée plusieurs fois, doutant de son efficacité comme s'il était prisonnier d'une certaine forme, d'un processus constant de répétition et d'une relation étroite et particulière entre acteur et récepteur. Ce choix de la convention théâtrale de l'entrée du personnage est significatif dans la mesure où il traduit la perception intime que le personnage a de ses relations maritales tout en justifiant son aspiration à vivre selon ses instincts :

> JACK : Oh, Seigneur, je rêve de me laisser guider par mes instincts, pas seulement de temps en temps. Je ne sais plus si...[6]

La situation tirée du réel est celle d'un personnage en crise qui, après un moment d'introspection, prend conscience de la nécessité de changer sa vie et qui essaie d'expliquer et de décrire du mieux qu'il peut le nouveau regard qu'il porte sur sa vie intérieure. Suite à l'épiphanie qu'il a vécue, la confession intime de Jack devient de plus en plus étrange tandis qu'il relate son expérience de décorporation et sa clairvoyance. Il cherche manifestement à susciter l'intérêt de son interlocutrice et il néglige le vraisemblable en cédant à la démesure et au mélange des genres.

> JACK [...] Et ensuite... et ensuite je me sens ...soulevé, en *lévitation*, en train de quitter mon corps, [...] je prends conscience de...eh bien, oui c'est cela ! je prends conscience d'être conscient, ce que je n'ai jamais connu auparavant, de la charité, de ... la révélation, je suppose[7].

Nous sommes en présence d'un personnage qui théâtralise sa vie intérieure et qui est conscient d'une relation acteur – auditoire. L'expérience théâtrale se dote ainsi d'une dimension sociale et existentielle régénératrice, riche de potentialités comme le souligne Ann Paolucci :

> Pour Albee – et il a dit ceci de plusieurs manières différentes et à différents moments – le théâtre est une découverte personnelle et chacun d'entre nous

[6] Edward Albee, *op. cit.*, p. 40 : JACK: Oh, Lord, I long to live by instinct, not just respond to it from time to time. I no longer know whether…

[7] *Ibid.*, p. 21 : JACK: […] And then…and then I am… levitated, *levitating,* am leaving my body, […] I become aware… well, yes, that's it! I become aware of awareness I have never known before, of charity, of … revelation, I suppose.

> doit faire l'expérience selon ses propres conditions. Au sens précis du Pirandellisme, nous devenons tous acteurs à la recherche de notre propre masque[8].

Par la mise en scène, Jack rend visible un aspect de son « Moi » prêt à affronter dans une situation de crise, l'Autre qui est devenu l'ennemi intime et une source d'aliénation. Jack éprouve le besoin de sortir de lui-même pour clamer son insatisfaction et manifeste ainsi son rapport à la réalité. Quand il arrive au terme de son long monologue, Gillian le félicite : « GILLIAN : Beau discours[9] ! »

À son tour, quand elle décide de donner suite au duel verbal en soulignant ses incompétences, il l'applaudit :

> (*Jack commence, il applaudit lentement, délibérément. Gillian sourit, s'incline, étend les bras, fait une révérence, ouvre les bras à nouveau ; pause*.)[10]

À ce moment, le public peut se demander si le couple n'est pas en train de rejouer des jeux intimes de manière à chasser la lassitude de leur union. La pièce met ainsi en exergue l'idée qu'être humain implique davantage qu'« être » tout simplement. Ce qui apparaît et suscite un certain questionnement, c'est le constat d'un divorce entre l'homme et sa vie, entre l'acteur et son décor. Tout émane de conventions rationnelles et surannées, de jeux illusoires, autant de variations sur la forme qui traduisent la souffrance du contenu. Une tension permanente se fait jour entre contrainte de la forme et liberté de l'impulsion. Pourtant, qu'elle soit nourrie d'une angoisse existentielle pour le personnage ou d'une réflexion métathéâtrale, la forme qui emprisonne le Sujet dans ses représentations et autoreprésentations ne peut totalement être dissoute. La tentative d'émancipation de Jack se résume à la description imaginaire de son épiphanie qu'il décrit avec tant de lyrisme. Cependant, si la démarche de Jack n'est que la simple répétition du début d'une performance vouée à l'échec, elle s'avère essentielle dans la mesure où elle agit comme un agent provocateur qui va mettre en lumière la part subconsciente du personnage et son animalité.

En effet, l'indifférence manifeste de Gillian et la façon dont elle lui bloque physiquement l'entrée de la chambre intensifient la frustration de Jack qui soudain décide d'avoir recours à la force et à la violence. C'est ainsi que Jack et Gillian sont amenés à échanger des coups d'une violence insoupçonnée. La scène pure-

---

[8] Ann Paolucci, *From Tension to Tonic. The Plays of Edward Albee,* Carbondale, Southern Illinois University Press, 1972, p. 304 : « For Albee–and he has said this in many different ways and at many different times–theatre is personal recovery and each of us must enter into the experience on our own terms. In the true Pirandellian sense, we all become actors in search of our own mask. »

[9] Edward Albee, *op. cit.*, p. 22 : « GILLIAN: Lovely speech. »

[10] *Ibid.*, p. 23 : (*Jack begins slow, deliberate applause. Gillian smiles, bows, spreads her arms, curtsies, spreads her arms again; hold it*).

ment visuelle laisse place à un déchaînement de forces instinctives tandis que chacun va lutter pour l'affirmation de soi.

Spontanéité, authenticité et action apparaissent uniquement lorsqu'elles sont provoquées par Autrui, apportant au Sujet une certaine satisfaction. La provocation de Gillian permet de mettre en exergue la dimension naturelle de l'être et les forces qui composent la personnalité humaine. Inscrite dans le corps humain, cette dimension détermine les conduites vitales mais semble inappropriée dans l'expérience institutionnelle du mariage car elle aboutit à une dégradation de ce qui définit le « Moi ». L'émergence d'une part invisible de l'être devient une insupportable provocation à l'affirmation de soi-même et à son existence en tant que Sujet libre et responsable.

Les relations avec l'Autre exigent que le Sujet assure la continuité de son rôle, qu'il adopte un comportement conventionnel dans lequel s'inscrivent répétition et conformisme. Mais lorsque le Sujet choisit d'interrompre le jeu qui l'unit à l'Autre pour extérioriser son intimité et exposer la nature de sa révélation et les tourments de son « Moi » profond, il se heurte à l'incompréhension. L'incommunicabilité apparaît comme le problème majeur et ses causes sont multiples. Gillian ne partage manifestement pas la même vision de la réalité, du sens de l'existence ni des relations maritales. Gillian semble accorder de l'importance à certaines valeurs et se prétend satisfaite de son comportement exemplaire. Nous remarquons le contraste établi entre un Sujet raisonnablement guidé par une attitude humaniste envers l'Autre et un personnage moralement répréhensible.

La situation de crise à l'intérieur du couple donne à voir une effraction du jeu, des instants fugaces d'où émerge la vérité que Gillian déforme en jouant avec les mots : « GILLIAN : La v'rité ! Une tentative de v'rité ! V-R-I-T-É. V'rité.[11] »

À la fin de la pièce, lorsque Jack réitère en présence de Gillian sa volonté de partir, cette dernière réplique placidement « Oui, je sais[12] ! », et tous deux restent immobiles, plongés dans le silence. La parole n'agit plus et elle n'offre aucune perspective. Enfermé dans son rôle, le personnage ne peut que répéter inlassablement sa réplique puisqu'il est forcé d'être là et de faire passer le temps. La qualité ludique théâtrale des interactions avec l'Autre témoigne du vide de la forme et du contenu. Seuls subsistent le style et la permanence d'un état de non-sens qui soulève bien des questionnements restés sans réponse. La recherche du regard extérieur, l'appréciation de l'Autre pour valider le « Moi » suffisent-ils pour accéder pleinement au statut de Sujet ? Qu'en est-il de l'expérience intime du Sujet en quête de signification ?

Jack n'a pas atteint le statut de Sujet indépendant et autonome, il rêve de se laisser guider par ses instincts et finalement se résigne à la passivité et l'absurdité de sa vie. Dans le même temps, la répétition peut avoir la valeur d'un exutoire qui aide le Sujet à accepter une situation difficile en l'extériorisant.

---

[11] *Ibid.*, p. 22 : « GILLIAN: Troof! An attempt at troof! T-R-O-O-F. Troof. »
[12] *Ibid.*, p. 40 : « Yes, I know ».

Une dialectique de la représentation et de l'expérience se dessine en suivant le cheminement du Sujet. De la sorte, une dynamique s'installe en expliquant la nécessité de sortir du simulacre et des illusions pour s'engager dans une expérience authentique en présence de l'Autre. Dans ce jeu infini de faux-semblants, de frustrations, d'inadéquation entre désir et réalisation, l'expérience de l'extimité reste privilégiée. Qu'elle soit consentie ou provoquée, vécue par le Sujet acteur ou récepteur, le résultat d'une catharsis ou le produit d'un acte réflexif de la raison, elle apporte un accroissement de la connaissance et, par sa confrontation au réel elle guide le Sujet vers la vérité dénuée de toute illusion et construction imaginaire. L'expérience constitue ainsi une potentialité d'union avec l'Autre, le monde et soi-même.

Par la mise en œuvre particulière de ce théâtre qui cherche à exposer l'intime, nous observons qu'en mourant au vivant le Sujet est entièrement absorbé par la mise en place de la citoyenneté. Mais, au terme de sa performance, vidé de tout élan vital, l'individu se trouve anéanti, totalement isolé, assailli de doutes et de repentirs, figé dans une situation de chaos et d'absurdité mais doté d'une nouvelle perception. En s'extériorisant sur l'avant-scène le Sujet peut accéder au statut de Sujet éthique, acteur en désaccord avec son décor et il se détourne ainsi de ses particularités individuelles, des avatars de son « Moi » subrepticement dévoilés. Cependant, même si l'altérité se manifeste par son aspect normatif, elle n'est pas pour autant dénuée de qualités humaines et, dans les relations intersubjectives elle se manifeste volontiers comme une instance bienfaisante et apaisante. Ainsi, même si le Sujet donne l'apparence d'être anéanti, un élément extérieur suggère d'une manière implicite qu'il ne peut pas capituler et que son cheminement ne peut faire abstraction de l'Autre.

Le caractère iconoclaste de la dramaturgie d'Albee, propre à l'écriture théâtrale expressionniste, affiche sa valeur esthétique et sa fonction. Tout en adoptant une dramaturgie novatrice basée sur le constat d'absurdité et la provocation, Albee prône le retour aux valeurs du passé et utilise la théâtralité pour dénoncer et faciliter l'expressivité d'un Sujet traversé par les forces invisibles de sa psyché. Albee met en garde contre les apparences, l'illusion, les fausses valeurs. Dans le même temps, il se sert des artifices, des masques et de la simulation pour démasquer la vérité et cerner le réel. La simulation et le jeu sont utilisés à double escient, ils desservent la représentation satirique du monde-théâtre sur l'arrière-scène et conditionnent à travers la performance, l'« agir » scénique, l'avènement d'un Sujet-citoyen raisonnable mis à l'épreuve de l'extimité sur l'avant-scène afin qu'un principe social ordonnateur puisse s'imposer.

La dialectique particulière qui se crée entre la représentation et l'expérience définit également le rapport entre le dramaturge et le spectateur. Par souci d'édifier le récepteur Albee a recours au processus de « catharsis » dont la vocation politique pour le bénéfice de la *Polis* est associée à « l'éveil du sens de l'humain » qui selon Catherine Naugrette consiste à « *faire comprendre* par le biais

de la reconnaissance[13] ». Ainsi, l'élaboration de l'œuvre offerte à l'expérience d'une communauté présente les conditions de possibilité du Sujet en abordant une diversité de questions philosophiques. Le théâtre devient donc le médium grâce auquel peut s'appliquer une esthétique de l'existence.

Patricia CORBIER-BASDEVANT
Docteure en études anglophones

BIBLIOGRAPHIE

* Albee, Edward, *Marriage Play,* New York, Overlook Press, 1987.
* Albee, Edward, *The Play About The Baby,* New York, Overlook Press, 1996.
* Bonnevie, Serge, *Le sujet dans le théâtre contemporain,* Paris, L'Harmattan, 2007.
* Naugrette, Catherine, « De la catharsis au cathartique : le devenir d'une notion esthétique », *Tangence,* 2008.
* Paolucci, Ann, *From Tension to Tonic. The Plays of Edward Albee,* Carbondale, Southern Illinois University Press, 1972.
* Pavis, Patrice, *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène,* Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2000.
* Shakespeare, William, *Hamlet*, The Alexander Text, Complete Works of Shakespeare, Collins, London and Glasgow, 1974.

[13] Catherine Naugrette, « De la catharsis au cathartique : le devenir d'une notion esthétique », *Tangence,* 2008, p 88.

PIRANDELLO METTEUR EN SCÈNE

Le profil de Luigi Pirandello (1867-1936), auteur célèbre de textes narratifs et de pièces de théâtre jouées dans le monde entier depuis près d'un siècle[1], a été marqué également, au cours de la seconde moitié des années Vingt, par l'expérience de la mise en scène théâtrale au moyen d'une approche à la fois novatrice et militante[2].

Il faut souligner d'emblée que rien ne semblait annoncer une telle expérience dans la mesure où sa production dramaturgique, calquée presque intégralement sur les thèmes et les sujets abordés dans un imposant recueil de nouvelles, avait une connotation éminemment philosophique et littéraire et que l'écriture théâtrale, qui n'avait démarré qu'en 1910, ne relevait d'aucune participation directe à un tel univers en tant que comédien ou praticien, et encore moins en tant que critique.

Une telle évolution n'a pourtant rien d'étonnant si l'on prend en compte la curiosité intellectuelle et les choix esthétiques d'un auteur aussi exigeant que Pirandello, soucieux de voir servis au mieux le contenu et la dynamique fort complexes de ses pièces.

Alors qu'il avait exprimé en 1906, lors d'une interview accordée à un organe de presse, son profond scepticisme quant à la possibilité de créer des théâtres

---

[1] Pour d'éclairantes études critiques sur l'ensemble de ses textes voir Arcangelo Leone de Castris, *Storia di Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1975 ; Giovanni Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981 ; Georges Piroué, *Luigi Pirandello. Sicilien planétaire*, Paris, Denoël, 1988 ; Marziano Guglielminetti, *Pirandello*, Roma, Salerno Editrice, 2006 ; Laura Melosi e Diego Poli (a cura di), *La lingua del teatro fra d'Annunzio e Pirandello*, Macerata, EUM, 2007 ; Roberto Alonge, *Pirandello : tra realismo e mistificazione*, Acireale – Roma, Bonanno, 2009. Pour le corpus de ses nouvelles, voir *Novelle per un anno*, t. I et II, Milano, Mondadori, 1969, dont la traduction française est accessible dans le volume *Nouvelles complètes*,Paris, Gallimard, 2000. Pour ses romans (*L'esclusa*, *Il turno*, *Il fu Mattia Pascal*, *I vecchi e i giovani*, *Giustino Roncellanato Boggiòlo*, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, *Uno, nessuno e centomila*), voir *Tutti i romanzi*, Milano, Mondadori, 1969. Ses pièces de théâtre ont été publiées dans *Mascherenude*, t. I-II, Milano, Mondadori, 1967-1968, dont la traduction française est donnée par l'ouvrage Luigi Pirandello, *Théâtre complet*, I-II, édition publiée sous la direction de Paul Renucci, Paris, Gallimard, 1977-1985.

[2] Cf. Christoph Pommer, *Luigi Pirandello als Direktor und Regisseur des Teatrod'Arte di Roma*, Inaug. Diss. – Univ. München, W. & J. M. Salzer, 1973 ; A. Richard Sogliuzzo, *Luigi Pirandello, director : the playwright in the theatre*, Metuchen N. J & London, The Scarecrow Press, 1982 ; Alessandro d'Amico – Alessandro Tinterri, *Pirandello capocomico. La Compagnia del Teatro d'Arte di Roma, 1925-1928,* Palermo, Sellerio, 1987. Toutes les références aux différentes étapes de l'activité de metteur en scène de Pirandello seront tirées de cet ouvrage remarquable, qui est pourvu également d'une importante documentation photographique et d'un descriptif détaillé de chacun des spectacles montés ainsi que des extraits des commentaires de la critique.

permanents en Italie, à cause de l'attitude jugée foncièrement instable du public de la Péninsule[3], il se laissa séduire un peu moins de vingt ans après, en 1924, par le projet, lancé par son fils Stefano Landi et par Orio Vergani, d'un théâtre d'art ayant son siège permanent à Rome.

Son implication enthousiaste dans la création du « Théâtre des Douze », du nom des douze intellectuels fondateurs (Corrado Alvaro, Massimo Bontempelli, Pasquale Cantarella, Giovanni Cavicchioli, Maria Laetitia Celli, Silvio d'Amico, Leo Ferrero, Stefano Landi, Lamberto Picasso, Giuseppe Prezzolini, OrioVergani, Cesare Giulio Viola)[4], alla jusqu'à assumer le rôle de directeur artistique et à accepter par conséquent l'investiture, grâce à son prestige d'auteur, des fonctions de metteur en scène.

Cette création doit être lue comme l'aboutissement d'une féconde réflexion critique sur l'exigence d'ouvrir de nouvelles voies d'expression à la dramaturgie italienne, dans le sillage d'un mouvement audacieux de création de théâtres permanents en Italie, qui s'était manifesté à partir de 1905[5], notamment dans deux villes particulièrement sensibles à une telle démarche, à Rome (formation de la « Compagnia Stabile Romana ») et à Milan (fondation de la « Sala Azzurra »).

L'acte notarié de naissance de la société anonyme « Teatro d'Arte di Roma », le 6 octobre 1924, pour une durée de trois ans, stipule clairement le rôle prépondérant qui est attribué au grand auteur sicilien, auquel reviennent les choix de la programmation et de l'ensemble du personnel ainsi que la direction des comédiens.

Pirandello, qui bénéficie d'un large soutien du gouvernement fasciste en place[6], dévoile à la presse les caractéristiques novatrices de son projet, qui prévoient, dans l'ordre, une organisation techniquement irréprochable de la scène, la possibilité de disposer de plusieurs comédiens hautement compétents, susceptibles donc de jouer convenablement les différents rôles en fonction des exigences de la mise en scène, le recours systématique à un nombre important de répétitions, la conception d'une identification profonde du comédien au personnage, ayant pour conséquence la suppression du souffleur[7].

Ce n'est que le 2 avril de l'année suivante, après d'importants retards occasionnés par la réfection de l'intérieur du théâtre Odescalchi, qu'a lieu la grande première de l'inauguration, en présence de Mussolini, le chef du gouvernement, et des notables de la capitale, avec la nouveauté de la pièce pirandellienne *La Frairie*

[3] Cf. *Pirandello capocomico*, *cit*., p. 5, concernant l'interview parue in *Il Tirso*, 22/07/1906.
[4] Les douze devinrent onze, peu de temps après, à la suite des défections d'Alvaro, d'Amico, Ferrero et Viola, qui furent remplacés par Claudio Argentieri, Antonio Beltramelli et Renzo Rendi.
[5] Cf. Andrea Bisicchia, *Pirandello in scena. Il linguaggio della rappresentazione*, Torino, UTET, 2011, p. 117-120.
[6] Sur la complexité de la personnalité de Pirandello et sur son adhésion, jamais reniée, au parti fasciste, cf. Gaspare Giudice, *Pirandello*, Torino, UTET, 1963, p. 413-464.
[7] Cf. *Pirandello capocomico*, *cit*., p. 15.

du Seigneur du navire (*La Sagra del Signore della nave*) et *Les Dieux de la montagne* (*Gli dei della montagna*) de l'Irlandais Lord Dunsany.

La programmation de cette séance inaugurale, comprenant un texte étranger à côté de celui du directeur artistique, illustre de façon éloquente l'orientation des choix futurs du « Teatro d'Arte », axée, à côté de la production de Pirandello, sur les textes italiens les plus variés tels que *Le cordonnier de Messine* (*Il calzolaio di Messina*) d'Alessandro De Stefani, *Notre Déesse* (*Nostra Dea*) de Massimo Bontempelli, *La mort de Niobé* (*La morte di Niobe*) d'Alberto Savinio etc. ainsi que sur les textes issus des auteurs étrangers, appartenant aux domaines linguistiques les plus divers (*La compagne* d'Arthur Schnitzler, *La Mort joyeuse* et *La Comédie du bonheur* de Nikolai Evreinov, *Le Pèlerin* de Charles Vildrac etc.).

Parmi les comédiens de la compagnie, qui ne cesseront de changer, deux personnalités se démarquent par leur talent et par leur implication dans cette aventure théâtrale : Lamberto Picasso, qui saura jouer brillamment les rôles les plus prestigieux et dirigera même les répétitions en l'absence du directeur, et Marta Abba, jeune actrice charismatique, qui deviendra également une figure particulièrement représentative du « Teatro d'Arte ».

Quant à la place prépondérante consacrée à ses pièces, Pirandello justifie cela en affirmant qu'il compte montrer enfin de quelle manière il veut qu'elles soient jouées[8]. C'est dans le sillage de cette approche à la fois méthodologique et pédagogique qu'il monte, le 18 mai de la même année, une version fort originale de *Six Personnages en quête d'auteur* (*Sei personaggi in cerca d'autore*), avec un texte remanié et des changements majeurs au niveau de la diégèse, y compris de la partie finale.

Bien que l'intense programmation des deux premiers mois, comprenant également des spectacles musicaux et de danse, ait obtenu un indiscutable succès auprès du public, les dettes s'accumulent à cause de l'insuffisance des recettes et du coût exorbitant de la location de la salle romaine, d'où la résiliation, en juin 1925, du contrat stipulé avec celle-ci et la fin prématurée du beau rêve d'un théâtre permanent.

Car la compagnie du « Teatro d'Arte » va connaître dorénavant le même sort que celui de ses consœurs de la Péninsule, à savoir l'itinérance voire le nomadisme pour survivre.

Ce nomadisme débute par une série de tournées triomphales à l'étranger (juin-novembre 1925), successivement à Londres, Paris et dans plusieurs villes allemandes. Le répertoire proposé comprend exclusivement des pièces de Pirandello : à côté de l'immanquable *Six Personnages en quête d'auteur* (qui doit surmonter à Londres l'obstacle initial de la censure), *Henri IV* (*Enrico IV*), *Vêtir ceux qui sont nus* (*Vestire gli ignudi*), *Chacun sa vérité* (*Così è* [*se vi pare*]), *La Volupté de l'honneur* (*Il piacere dell'onestà*).

L'année 1926 voit la compagnie confrontée à des difficultés grandissantes, liées en particulier au conflit qui l'oppose à la Corporation nationale du Théâtre.

[8] *Ibid*., p. 22.

Pirandello menaçant de quitter l'Italie pour afficher sa déception, l'intervention de Mussolini parvient à calmer le jeu et à éviter tout geste éclatant de rupture[9].

L'ascension de Marta Abba provoque, en février 1926, le départ de Picasso, qui met fin à une entente avec Pirandello qui avait donné de très bons résultats[10]. Les tournées à Florence, Milan, Bergame, Turin, Gênes, Rimini, Padoue, Trieste sont autant d'étapes où le répertoire pirandellien est à l'honneur : *Les deux visages de Mme Morli* (*La Signora Morli, una e due*), *Le Jeu des rôles* (*Il giuoco delle parti*), *La Vie que je t'ai donnée* (*La vita che ti diedi*), *L'Homme, la Bête et la Vertu* (*L'uomo, la bestia e la virtù*),*Le Bonnet de fou* (*Il berretto a sonagli*), *Comme avant, mieux qu'avant* (*Come prima, meglio di prima*), *Gare à toi, Giacomino !* (*Pensaci, Giacomino !*). Une certaine place est toujours octroyée aux pièces étrangères, telle *La Dame de la mer* d'Henrik Ibsen, couronnée, à Florence, par un grand succès du public grâce à la performance de Marta Abba, fort remarquée par la critique. Pirandello s'active en vain pour sensibiliser les pouvoirs publics à la création d'un théâtre d'État, qui pourrait enfin faire cesser l'itinérance forcée et les problèmes financiers des compagnies comme la sienne.

Après l'accueil triomphal, en janvier 1927 à Milan, de sa création très attendue, *Diane et Tuda* (*Diana e la Tuda*), il renoue avec la scène romaine en signant un contrat avec le théâtre Argentina pour trois mois. Cependant, la programmation prestigieuse qu'il annonce ne sera que très partiellement concrétisée : à côté de sa dernière pièce et de *L'Amie de leurs femmes* (*L'amica delle mogli*), il ne monte que deux nouveautés italiennes (de Cicognani et Interlandi-Pavolini) et cinq étrangères (de Galsworthy, Poliakov, Unamuno, Schmidt, Sutton Vane). Le bilan est mitigé, bien que les textes pirandelliens aient été largement appréciés, car les recettes demeurent en dessous d'une moyenne acceptable.

Si la tournée en Amérique latine (mai-septembre 1927), proposant majoritairement des textes de Pirandello, est gratifiée par un excellent succès de public et de recettes, le retour en Italie se traduit par le rappel des problèmes habituels, même sur les terres du directeur de la compagnie, en Sicile.

La pièce *Chacun sa vérité* (*Ciascuno a suo modo*) suscite des réactions contrastées à Naples, en janvier 1928, et cela amène son auteur à la retirer de la programmation. La grande première de *La Nouvelle Colonie* (*La nuova colonia*) au théâtre Argentina de Rome, le 24 mars, représente le dernier spectacle écrit et dirigé par Pirandello dans le cadre de son activité de metteur en scène.

Profondément déçu par l'absence d'un véritable soutien des institutions censées protéger et promouvoir l'activité théâtrale, il assure la direction des travaux de sa compagnie jusqu'au mois d'août, à Viareggio, *La Dame de la mer* d'Ibsen représentant la dernière trace de son aventure de professionnel des planches. Avant toute analyse approfondie de cette aventure de metteur en scène et même, de façon

[9] *Ibid*., p. 32-33.
[10] *Ibid*., p. 42 : Picasso réintègrera la compagnie de Pirandello en mars 1927.

sporadique, de comédien, il faut préciser qu'elle constitue, en quelque sorte, la réalisation concrète voire l'aboutissement logique de la réflexion théorique de Pirandello sur la représentation de l'art, développée dans un essai paru en 1908[11]. S'interrogeant sur l'impossibilité de l'interprétation fidèle d'une œuvre d'art, il évoque tout particulièrement le problème des modes et des risques de transposition sur scène d'un texte dramatique :

> Le phénomène le plus élémentaire qu'on trouve dans l'exécution de toute œuvre d'art est le suivant : une image (à savoir cette espèce d'être immatériel et cependant vivant que l'artiste a conçu et développé par l'activité créatrice de l'esprit), une image qui tend à devenir – ainsi que nous l'avons dit – le mouvement qui la rend effective et réelle, à l'extérieur, hors de l'artiste. L'exécution exige qu'elle bondisse toute vive de la conception et seulement par sa propre vertu, d'un mouvement non pas provoqué industrieusement, mais libre, c'est-à-dire né de l'image elle-même qui veut se libérer, se traduire en une réalité et vivre. Il s'agit de créer, avons-nous dit, une réalité qui, comme l'image, soit à la fois matérielle et spirituelle, une apparence qui soit l'image, mais devenue sensible. À l'ensemble des images organisées dans la conception artistique devra répondre par conséquent un ensemble de mouvements organisés, combinés selon les mêmes rapports et tendant à créer une apparence qui, sans altérer les caractères propres à l'image, sans rompre le moins du monde l'harmonie spirituelle de celle-ci, la fasse pénétrer dans le monde réel. Dans l'exécution, on devrait donc retrouver tous les caractères de la conception. L'art dramatique est-il à même de réaliser ce miracle ? Toujours, hélas ! entre l'auteur dramatique et sa créature, au sein de la matérialité de la représentation, s'introduit nécessairement un tiers élément qu'on ne peut tenir pour négligeable : l'acteur. C'est là, comme on sait, pour l'art dramatique, une inévitable sujétion. De la même façon que l'auteur, pour faire œuvre vivante, doit s'identifier avec sa créature jusqu'à la ressentir comme elle se ressent elle-même, à la vouloir comme elle se veut elle-même, ainsi et pas autrement, dans la mesure du possible, devrait-il en être de l'acteur. Mais même dans le cas où existerait un grand acteur capable de se dépouiller totalement de son individualité pour habiter le personnage qu'il doit représenter, l'incarnation pleine et parfaite n'en serait pas moins empêchée pour des raisons irrémédiables : le visage de cet acteur par exemple. À cet inconvénient, le maquillage supplée en partie. Mais on obtient alors toujours une adaptation, un masque plutôt qu'une vraie incarnation[12].

---

[11] Cf. Luigi Pirandello, « Illustratori, attori e traduttori », in *Nuova Antologia*, 16/01/1908. Cet essai, dans la version revue par l'auteur, a été inclus dans le recueil *Saggi, poesie, scrittivarii*, a cura di Manlio Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1965, p. 207-224.

[12] Cf. Luigi Pirandello, *Écrits sur le théâtre et la littérature*, trad. française, Paris, Denoël (Folio – Essais), 2008, p. 19-20. Il s'agit de la traduction en français de l'essai mentionné dans la note précédente.

Il apparaît clairement, tout au long de cette argumentation aux connotations philosophiques dont Pirandello est coutumier, le souci qui le préoccupe au plus haut point en tant qu'auteur de pièces de théâtre : sa sujétion par rapport à tout ce qui constitue la matérialité du spectacle, celle du jeu de l'acteur n'étant que l'un de ses multiples aspects, et en particulier une condition de dépendance de facteurs difficilement maîtrisables tels que l'interprétation du texte, la façon de diriger les acteurs, la conception de la scène ainsi que l'énigme représentée par la réaction d'un public foncièrement peu familier, en Italie, avec le côté expérimental de certaines formes du message théâtral. Le risque qu'il perçoit, comme pratiquement inévitable, de la trahison du texte conçu par le dramaturge le hante :

> Le comte de Caylus voulait que l'on jugeât de la valeur d'un poème selon qu'un peintre pouvait ou non en tirer le sujet d'une toile. De la même manière, c'est à l'épreuve de la représentation qu'on entend juger de la valeur d'un drame ; on va même jusqu'à déclarer qu'il est totalement impossible de juger un drame *écrit*, c'est-à-dire tel que le poète l'a composé. Or, nous venons de démontrer que, loin d'être la représentation exacte et authentique de l'œuvre primitive et originale, le spectacle théâtral n'en est que la traduction, à savoir quelque chose qui lui ressemble, plus ou moins proche de l'archétype, mais jamais vraiment identique. Et nous avons dit aussi les raisons pour lesquelles il s'agit toujours plus ou moins d'une expression défigurée et amenuisée[13].

L'enjeu majeur se situe, pour lui, au niveau de l'abstraction on ne pourrait plus complète et redevable d'un soin particulier qu'est la caractérisation des personnages, à savoir le véritable moteur de ce qui se déroule sur la scène et qui est censé exprimer fidèlement l'inspiration du dramaturge, excluant donc toute compromission autour de sa création :

> Ce n'est pas le drame qui fait les personnages, mais les personnages qui font le drame. Il importe donc avant tout de les avoir, ces personnages, mis en état de liberté. C'est avec eux et en eux que le drame se fera. Pour se manifester en acte et vivre sous nos yeux, toute idée, toute action a besoin de la *libre* individualité humaine pour y apparaître en tant que mouvement affectif : somme toute, il faut des caractères. Ce caractère sera d'autant plus déterminé et supérieur qu'il sera ou se montrera moins assujetti à l'intention et aux moyens de l'auteur, aux nécessités de développement du fait imaginé, moins réduit au rôle d'instrument passif d'une action donnée pour, au contraire, offrir à voir en chacun de ses actes un être qui lui appartient en propre en même temps qu'une spécificité concrète. Tels sont les caractères que Shakespeare a créés. Et ici les « illustrateurs » de théâtre ne triompheront pas

[13] *Ibid*., p. 28.

> facilement. Car d'où vient que les interprètes de Shakespeare sont en fait si rares et si médiocres ? De ce que ces figures tragiques sont si grandioses et possèdent des traits de caractère si fortement dessinés que seul un très petit nombre d'acteurs réussissent à les remplir de leur personnalité : quiconque se risque à en tracer une silhouette selon sa propre fantaisie montre aussitôt, au sein de l'image qu'est la scène, sa petitesse et sa ridicule mesquinerie[14].

C'est finalement en s'engageant dans la fondation du « Teatro d'Arte » et surtout dans la direction artistique qu'il compte respecter l'esprit et le désir de liberté de la création dramaturgique qu'il vient d'évoquer. Il affirme, dans une interview accordée en mai 1924 à AlfioBerretta[15], qu'une véritable naissance du théâtre italien ne pourra avoir lieu que sous l'impulsion du travail des petits théâtres d'art (comme le sien), qui veillent à proposer des programmations cohérentes, susceptibles enfin d'attirer et de fidéliser le public, et qui conçoivent surtout autrement la relation entre le comédien et le personnage. « Il faut éviter – précise-t-il – que le comédien tombe amoureux du personnage ; je veux que le phénomène contraire se produise : c'est le personnage qui doit saisir, investir, dominer le comédien »[16].

Cette nouvelle relation ne peut intervenir, à son avis, que dans le cadre d'un rigoureux travail préalable de choix des pièces, axé sur une grande ouverture à la création internationale, comme il l'explicite dans une autre interview, accordée en novembre de la même année à O. Gilbertini[17] :

> Je veux proposer un tableau complet des dernières réalisations du théâtre contemporain dans le monde. Des réalisations du théâtre d'art, bien entendu, ou des œuvres qui constituent toujours non pas des tentatives, mais les aboutissements d'une idée ou d'une approche dramaturgique originale. Je souhaite rappeler, à cet égard, qu'il ne s'agit pas d'un théâtre « expérimental » ni par rapport au choix des textes ni par rapport à la conception de ma mise en scène. Les spectacles joués par ma compagnie devront tous être exemplaires et, dans ce but, tout devra concourir à la perfection du cadre scénique et au bon accomplissement de l'œuvre d'art[18].

Pirandello est parfaitement conscient, dans le but de mener à bien son projet de renouveau du jeu théâtral, de l'importance de tout ce qui est support technique, notamment l'aménagement optimal de la salle de théâtre et de la scène ainsi

---

[14] *Ibid*., p. 33.
[15] On peut lire ce texte, sous le titre « Sulla breccia del palcoscenico », in Luigi Pirandello, *Saggi e interventi*, a cura di FerdinandoTaviani, Milano, Mondadori, 2006, p. 1261-1265.
[16] *Ibid*., p. 1263. Je me suis chargé de toutes les traductions en français des extraits des interviews accordées par Pirandello à la presse italienne et étrangère.
[17] On peut lire ce texte, sous le titre « Luigi Pirandello e la Compagnia d'Arte », in Luigi Pirandello, *Saggi e interventi*, *cit*., p. 1265-1270.
[18] *Ibid*., p. 1265-1266.

que l'installation d'un décor sobre et bien approprié, servi par un équipement électrique hautement performant, permettant de recourir aux effets de lumière les plus complexes[19].

Car il est question désormais de faire en sorte que la nature profonde du personnage, telle qu'elle a été conçue par le dramaturge, puisse véritablement s'exprimer lors de la représentation :

> Il faut créer avant tout une ambiance. Et il faut que dans cette ambiance les personnages vivent leur vie. Je dis bien les personnages et non pas les comédiens. Cela est important. Les spectacles se dérouleront en l'absence du souffleur. Mais je ne veux pas cette suppression du souffleur que pour soumettre les comédiens à un effort de mémorisation. L'inutilité du souffleur doit être déterminée non pas par une capacité mécanique telle que celle de se souvenir des répliques, mais par l'atteinte d'une telle projection du comédien dans le personnage qu'« il soit impossible » alors au comédien de prononcer des mots autres que ceux que l'auteur lui a attribués, en les jugeant nécessaires et possibles de façon exclusive et absolue[20].

Cette conception exclusive du personnage amène alors Pirandello à instaurer le recours à un nombre considérables de répétitions, au cours desquelles un effort de tous les instants est déployé pour expliquer la signification des différentes répliques et de leur intonation à la fois en tant que telles et en tant que repères clés de la diégèse de la pièce.

Ce n'est qu'à ce prix, d'après lui, que le comédien peut se métamorphoser de personne en personnage, en se débarrassant des tendances pernicieuses et beaucoup trop courantes, sur les scènes théâtrales italienne dans le premier quart du XX^{e} siècle, à chercher constamment la performance personnelle en soi et en mettant humblement, au contraire, sa maîtrise technique et son talent au service de la création artistique de l'auteur[21].

Un tel effacement du comédien, relevant d'une approche esthétique profondément influencée par sa réflexion théorique ainsi que par l'ensemble de son œuvre[22], constitue un tournant majeur par rapport aux pratiques des compagnies théâtrales en place en Italie à cette époque et s'inscrit dans un lent mouvement de

---

[19] *Ibid*., p. 1268.
[20] *Ibid*., p. 1269.
[21] *Ibid*.
[22] Il ne faut pas oublier que la rédaction du texte de ses pièces se déroule durant la période 1910-1936 et que trente-quatre de celles-ci ont leur source dans son imposante production narrative précédente, comprenant huit romans et 237 nouvelles. Voir, pour plus de détails, Edoardo Esposito, « Du texte narratif au texte théâtral chez Luigi Pirandello », in Bernard Urbani et Jean-Claude Ternaux (édit.), *Le théâtre des romanciers (XIX^{e} – XXI^{e} siècles), Adaptations et réécritures, expérimentations et contestation*, in *Théâtres du Monde*, Cahier hors-série n° 3, 2018, p. 161-182.

changement et de renouveau généralisés. Car, au moment de la création du « Teatro d'Arte » romain, le rôle de metteur en scène tel qu'on l'entend traditionnellement de nos jours, n'existe pas encore, les comédiens étant dirigés par un directeur, désigné comme le *capocomico*, à la fois chef de troupe, coordinateur des répétitions et gestionnaire des différentes tâches liées à l'organisation du spectacle[23].

L'approche de direction artistique très particulière de Pirandello se fonde non seulement sur ses conceptions esthétiques mais encore sur son immense culture et sa connaissance de plusieurs langues étrangères.

Sa formation de philologue et de linguiste le pousse également à porter une attention toute nouvelle aux spécificités phonétiques de la langue italienne et au fait que la prédominance des voyelles et de l'accent tonique tombant sur l'avant-dernière syllabe entraîne chez les comédiens la tendance à chanter, d'une certaine façon, leurs répliques plutôt qu'à les énoncer. Il entreprend alors de briser cette caractéristique de la diction, fort courante à son époque, en imposant l'adoption d'un tempo plus rapide, avec la réduction de la durée du son des voyelles concernées. D'où un jeu s'appuyant sur un rythme plus compact et accéléré des répliques, favorablement accueilli par certains critiques et surtout par le public enthousiaste des tournées de sa compagnie à l'étranger[24].

En ce qui concerne la représentation de ses propres textes, on sait que Pirandello était véritablement habité par l'existence et l'identité de ses personnages et par la dynamique de leurs répliques, porteuses de questionnements incessants et souvent déroutants[25], comme dans le cas de l'arrivée sur scène et de la progression

[23] Cf. A. Richard Sogliuzzo, *op. cit*., p. XVIII-XX :« When Pirandello assumed the position of Artistic Director of the *Teatro d'Arte*, they referred to him as *capocomico*. Roughly translated, the title meant "actor manager" or "stage manager", for neither the concept nor the practice of the modern stage director was, as yet, firmly established in Italy. It was not until 1932 – after considerable outcries by such influential critics as Silvio D'Amico regarding the need for an individual to function as a central artistic force in a production, interpreting the text and realizing it into a theatrical unity – that even the concept of the director began to be comprehended. According to the critic Bruno Migliorini, the terms "regia" for stage direction and "regista" for director were first used by his colleague Enrico Rocca in December 1931 in a review of a production by the Russian expatriate, actress, and director, Tatiana Pavlova ».

[24] *Ibid*., p. 64-65.

[25] Cf. Alfred Mortier, « Luigi Pirandello », in *Mercure de France*, 1/2/1937, p. 483 : « Je me souviens d'une conversation que j'eus avec lui à Milan, en avril 1924, où il me confia comment naissait en lui l'œuvre d'art. Or cet auteur, longtemps qualifié de *cérébral* et de *volontaire*, m'apparut, à la suite de ses confidences, comme un *onirique*, un homme hanté, possédé par ses fables, ses créatures ; ce sont elles qui l'envahissent, l'obsèdent et le contraignent à coucher leurs passions sur le papier. Chez lui le critique, le dialecticien n'intervient qu'ensuite, ou bien, si l'on veut, parmi les personnages qui hantent son cerveau, il se trouve presque toujours un ou plusieurs dialecticiens, qui donnent à l'œuvre un caractère intellectuel, et parfois factice ».Voir également Gaspare Giudice, *op. cit*., p. 336-337. A. Richard Sogliuzzo (*op. cit*., p. 48) apporte des informations importantes à ce sujet : « Altough Pirandello's intensive activity as a director did not begin until the 1920's, he

du discours et des revendications exprimées par les protagonistes inoubliables de la pièce *Six personnages en quête d'auteur.*

Or, dans la préface consacrée par Pirandello à cette pièce, la question du rôle hautement intrusif des personnages dans l'univers mental de celui qui, en tant qu'auteur théâtral ou auteur tout court, est censé leur donner vie est amplement débattue, avec la constatation finale qu'il est très malaisé de contraster leur envie d'exister et de faire valoir leur histoire, fût-elle le fruit du domaine de l'imaginaire et des voies imprévisibles de la création artistique :

> Créatures de mon esprit, ces six personnages vivaient déjà d'une vie qui leur était propre et qui n'était plus mienne, d'une vie qu'il n'était plus en mon pouvoir de leur refuser. C'est si vrai que, comme je persistais dans ma volonté de les chasser de mon esprit, eux, comme déjà entièrement détachés de tout support narratif, personnages d'un roman sortis par miracle des pages du livre qui les contenait, ils continuaient de vivre pour leur compte ; ils choisissaient certains moments de ma journée pour se présenter de nouveau à moi dans la solitude de mon bureau, et tantôt l'un tantôt l'autre, tantôt deux à la fois, ils venaient me tenter, me proposer telle ou telle scène à représenter ou à décrire, me disant les effets qu'on pourrait en tirer, l'intérêt sans précédent que pourrait susciter certaine situation insolite, et autres choses de ce genre[26].

Il est question, encore une fois, du cheminement incontrôlable de l'inspiration qui est à l'origine de l'œuvre d'art, mais, cette fois-ci, à partir du récit de la naissance de cette pièce, que le dramaturge Pirandello se doit de livrer à son large public pour mieux faire comprendre sa démarche intellectuelle, aux connotations philosophiques complexes[27].

---

nevertheless was actively involved in the productions of his own plays throughout his early career as a dramatist. He frequently attended rehearsals of his plays in production and offered valuable explanations of the text, or interpretations of characters to the actors. Even during the performance of one of his plays, Pirandello was never a mere spectator. Instead, he positioned himself backstage in the wings and enacted the entire play by himself. His performance was intense but unobtrusive ; his voice level was subdued and he remained fixed in one spot. Yet, he seemed to be unconsciously imitating the vocal inflections, facial expressions, and gestures of the actors on stage. The actors were accustomed to the "Maestro's" performance and ignored him, but one night a fireman inspecting the theatre assumed Pirandello was addressing him and turned to reply. Startled by this intrusion, Pirandello looked at the fireman disdainfully then walked away quickly without uttering a word ».

[26] Cf. Luigi Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*, in *Théâtre complet*, tome 1, édition publiée sous la direction de Paul Renucci, trad. française d'André Bouissy, Paris, Gallimard, 1977, p. 998.

[27] Sur les implications philosophiques des textes de Pirandello voir Edoardo Esposito, « À propos du pirandellisme », in *Théâtres du Monde*, n° 26, 2016, p. 205-229.

La conscience de cette complexité et des risques conséquents d'une mauvaise compréhension de ses textes constitue un moteur non négligeable de l'acceptation de la direction du « Teatro d'Arte ». Une tâche qui va lui octroyer également la possibilité d'appliquer son approche de la mise en scène aux œuvres d'autres auteurs, dans le cadre d'une programmation qui rompt avec le provincialisme de la dramaturgie italienne et la frilosité de son public.

Il suffit, à cet égard, de parcourir la liste des pièces montées pour avoir un aperçu de l'enthousiasme et de la volonté de renouveau de ce *capocomico* néophyte, et ce dès le début, avec sa *Frairie du Seigneur du navire* et *Les Dieux de la montagne* de l'Irlandais Lord Dunsany.

Le premier de ces deux spectacles consiste en une série de courts tableaux représentant des dialogues entre plusieurs habitants d'un petit village, réunis à l'occasion des festivités en l'honneur du Seigneur du Navire, à qui on a attribué l'intervention miraculeuse lors de nombreux sauvetages en mer. On décrit le cadre très animé d'une foire, avec des personnages appartenant aux milieux sociaux les plus divers (des commerçants de tous genres, un restaurateur, un médecin, un enseignant, des dévots, des notables, des joueurs de cartes, des prostituées, des voleurs). Le sujet de l'égorgement d'un cochon, que son propriétaire regrette d'avoir vendu car il lui était attaché comme à un être humain, est l'occasion d'un débat contradictoire sur l'infériorité et la stupidité de cette bête face aux ressources intellectuelles des hommes, puis de la constatation accablante de l'animation de la foire qui bascule vers la violence et la bestialité provoquées par l'ivresse chez beaucoup d'individus et enfin du retour à l'ordre et à la repentance de ce petit monde au moment de la procession religieuse.

La mise en scène, axée sur la représentation de l'aspect choral de la *fabula*, accomplit la prouesse de faire en sorte que l'intégralité de la salle de théâtre soit transformée en plateau, avec les comédiens et les figurants, au nombre de plus de 120 personnes, se rendant sur scène depuis le fond de la salle et défilant, à la fin, derrière le crucifix pour se disperser lentement après avoir atteint le foyer. Cette conception ouverte de la scène théâtrale, débordant du périmètre habituel, semble anticiper les modalités plus abouties de la célèbre trilogie du théâtre dans le théâtre[28]. Pirandello coordonne, en l'occurrence, un important travail de scénographie, effectué par Cipriano Efisio Oppo et Virgilio Marchi, qui s'appuie également sur une utilisation fort pointue des effets de lumière[29]. Il faut souligner, d'ailleurs,

[28] Il s'agit de *Six Personnages en quête d'auteur* (1921), *On ne sait jamais tout* (1924), *Ce soir, on improvise* (1930). Voir, à cet égard, Edoardo Esposito, « La trilogie du théâtre dans le théâtre chez Luigi Pirandello », in *Théâtres du Monde*, n° 19, 2009, p. 137-159.

[29] Cf. Andrea Bisicchia, *op. cit.*, p. 102-103 (ma traduction) : « […] les indications sur l'espace scénique sont précises car Pirandello envisage d'abattre "le quatrième mur" et de faire participer le public, avec lequel il compte déclencher un effet d'ensemble. […] Pirandello passait des heures en compagnie des électriciens, leur indiquant des effets précis ; il désirait que la scène palpite dedans et non pas dehors, qu'elle s'impose en tant que construction visuelle, en tant que lieu fantasmatique ».

que le recours à une représentation extrêmement concrète voire vériste de l'ambiance d'une foire qui dégénère doit être lu, par le jeu des contrastes, comme un moyen subtilement ciblé pour introduire une réflexion amère sur la fragilité de la nature humaine. Et cela, bien entendu, est réalisé dans le respect le plus complet des didascalies et des répliques du texte.

Quant au deuxième spectacle de cette grande première, c'est encore une *fabula*, cette fois-ci évoquant un Orient sorti de l'imaginaire de son auteur prolifique, l'Irlandais Lord Dunsany[30], qui inspire une mise en scène axée sur la choralité, étant donné le grand nombre de personnages et de figurants impliqués dans la représentation d'un univers féerique. On décrit l'histoire d'un groupe de mendiants imposteurs, guidés par l'habile manipulateur Agmar, qui exploitent la crédulité des habitants de la ville où ils sont soudainement arrivés pour obtenir toutes sortes de bénéfices en revendiquant leur nature divine et qui finissent par être démasqués et pétrifiés par les vrais dieux de la montagne. Là encore, on peut constater une conception ouverte, dans le sens qui a été précédemment mentionné, de l'espace théâtral, qui innove par rapport aux pratiques courantes. L'atmosphère de conte merveilleux est soigneusement rendue par une scénographie qui s'appuie sur des décors, des costumes, un jeu de lumières et des trouvailles techniques (par exemple le monstre en carton-pâte représentant la divinité qui va pétrifier les imposteurs) de grande qualité. Le choix du texte d'un auteur irlandais peu connu en Italie, qu'il a dû rencontrer probablement aux États-Unis, montre clairement l'intérêt que Pirandello porte aux œuvres venant d'autres pays et d'autres cultures.

La mise en scène de *Six Personnages en quête d'auteur* du 18 mai 1925 au théâtre Odescalchi de Rome constitue sans doute le spectacle le plus attendu par la critique car cette pièce, déjà célèbre à l'étranger grâce aux versions de Pitoëff à Paris et de Reinhardt à Berlin, est enfin proposée par son créateur, qui va pouvoir la marquer de son empreinte.

Il s'agit, en effet, d'une version qui se veut complète par rapport aux précédentes, dont celle de la première italienne, montée par Dario Niccodemi en 1921, où les répliques du personnage du Père avaient fait l'objet de nombreuses coupures. Il faut enregistrer, parmi les principaux changements techniques, les éléments suivants : a) les six personnages apparaissent en sortant du fond de la salle et montent sur scène après avoir traversé le parterre ; b) des allées et venues agitées du personnage du *capocomico* se déroulent sur l'escalier reliant la scène au parterre ; c) on peut constater un maquillage accentué et des tenues vestimentaires stylisées des personnages, dont la façon de bouger et de parler évoque moins des fantômes irréels que des êtres vivants, revendiquant justement leur droit d'exister. Refusant des effets trop compliqués et proposant un décor de grande sobriété, Pirandello cherche surtout à privilégier une expression corporelle et verbale qui ren-

[30] Sur l'importante production narrative et théâtrale de Lord Dunsany (1878-1957), dont la pièce *The Gods of the Mountain* fut montée au Haymarket Theatre de Londres en 1911, voir Max Duperray, « Lord Dunsany : sa place dans une éventuelle littérature fantastique irlandaise », in *Études Irlandaises*, 9, 1984, p. 81-88.

voie aux caractéristiques de la condition humaine et à ses réflexes, avec des comédiens qui, tout en jouant des rôles de fiction, rappellent, par l'impact du texte qu'ils récitent, des impasses et des problèmes auxquels leur public est confronté quotidiennement.

La confrontation entre la vérité de la fiction esthétique et l'artifice du jeu des comédiens, dont il est question dans cette pièce, doit beaucoup de sa réussite aux performances de Lamberto Picasso et Marta Abba dans les rôles phares respectivement du Père et de la Belle-Fille : l'un, engoncé dans sa houppelande, parlant d'une voix sourde et émue, bougeant peu, figé dans la souffrance de ne pas parvenir à faire comprendre ses raisons, et l'autre, habillée d'une robe ajustée qui laisse deviner la beauté de ses formes, s'exprimant d'une voix nerveuse, se déplaçant sans cesse et faisant état d'un mal être profond, provoqué par ce qu'elle vient de vivre[31].

Le succès qui couronne cette mise en scène partout en Italie et encore plus dans plusieurs grandes villes étrangères comme Paris, Londres, Vienne, Berlin ou encore Buenos Aires et São Paulo du Brésil prouve non seulement l'étendue de l'accueil favorable réservé à une pièce géniale, mais encore l'efficacité d'une nouvelle façon de concevoir l'approche textuelle et la direction des comédiens. C'est ce renouveau que Benjamin Crémieux, premier traducteur de l'œuvre de Pirandello en français, résume pertinemment :

> Pour ceux qui connaissent un peu les mœurs et coutumes du théâtre italien, il y a là une sorte de révolution, analogue à la fois à celle que tenta Antoine, au point de vue scénique et à celle de Jacques Copeau, au Vieux-Colombier, du point de vue de la « décabotinisation » de la scène italienne. Mais c'est surtout dans la mise en scène et l'interprétation des *Six personnages*, que les effets de cette pureté et de cet idéalisme artistique pourront se révéler complètement. D'ores et déjà, on peut dire que le Théâtre d'art de Pirandello comptera dans l'évolution de l'art scénique italien, et sans doute européen. Rethéâtraliser le théâtre, c'est en ce moment le mot d'ordre : les acteurs italiens ont toujours été les plus théâtraux de tous les acteurs, les plus doués de mouvement, de vie, d'expression. Seule l'anarchie qui, depuis plus d'un siècle, règne sur la scène italienne, a empêché de discipliner ces dons exceptionnels de la race et la plupart des grands acteurs italiens, de Salvini à la Duse et à Novelli, ont toujours fait éclater leur mérite au milieu de troupes assez médiocres. L'esprit d'équipe et l'intelligence (ou le génie) du metteur en scène sont des garanties d'interprétation dont nous sentons aujourd'hui de plus en plus le prix. N'allons pas en méconnaître la rançon qui est de réduire un peu la part de l'acteur, ni le risque qui est d'offrir des ensembles excellents d'où ne se détacherait plus aucune vedette. Le rôle européen d'une

[31] Cf. *Pirandello capocomico*, *cit*., p. 130-151. On peut lire, aux p. 148-150, la traduction en italien d'une courte étude comparative d'Alfred Kerr sur les mises en scène respectives de Pirandello et de Reinhardt de *Six Personnages en quête d'auteur*.

scène d'art italienne est précisément de constituer des ensembles sans tuer l'acteur[32].

Le théâtreux néophyte qu'est Pirandello en 1925 devient donc, en peu de temps, un grand maître de la mise en scène, parvenant à former et à souder véritablement une troupe de comédiens qui cherchent, certes, à briller, mais dans des limites et des cadres strictement arrêtés durant les répétitions et toujours au service de la textualité conçue par l'auteur.

Il ne cesse de veiller à ce que les domaines de l'énonciation et de la présence sur scène des comédiens puissent être secondés par un support technique adapté, qui englobe les effets de lumière mais également la coordination d'un minutieux travail de scénographie et des choix radicalement nouveaux tels que la conception d'une scène « construite »,véritable première en Italie, comprenant des colonnes, des voûtes et des escaliers dans *Le cordonnier de Messine*[33], ou la décision d'imposer des masques à la plupart des comédiens dans *L'Homme, la Bête et la Vertu* afin de mieux caractériser le côté grotesque des personnages qu'ils interprètent[34].

Les résultats de ses efforts à la tête de la compagnie du « Teatro d'Arte » sont considérables : du 2 avril 1925 au 15 août 1928, 50 pièces sont montées, dont 23 de Pirandello, 13 d'autres auteurs italiens et 14 d'auteurs étrangers, avec un nombre de représentations fort varié et gratifiant de loin les textes de son directeur, *Six Personnages en quête d'auteur* et *Henri IV* étant les spectacles les plus appréciés par le public et par la critique.

Même si, parfois, certaines pièces ne sont représentées que peu de fois à cause du mauvais accueil dont elles ont fait l'objet, notamment en Italie, les tournées de sa troupe dans les grandes villes italiennes et étrangères se traduisent par de remarquables succès, en termes d'affluence du public et de prise en compte par ce même public de problématiques existentielles jusque-là moins souvent abordées dans le cadre des œuvres de théâtre.

La fin brutale de cette aventure marquée par l'engagement enthousiaste d'un petit groupe d'intellectuels n'est donc pas due à un manque de résultats ni à un quelconque essoufflement de la créativité de Pirandello, mais à la grande déception qu'il a éprouvée dans la tentative de refonder l'organisation des structures théâtrales en Italie, notamment avec son projet d'un théâtre dramatique national.

Fruit d'un accord conclu, en décembre 1926, avec Paolo Giordani, le tout puissant patron de la Société des Auteurs, ce projet visait à créer un organisme constitué par trois théâtres appartenant à l'État, situés dans les villes de Rome, Milan et Turin, avec un directeur général, entouré de trois directeurs techniques, et une compagnie unique de 20 comédiens susceptibles de jouer les rôles principaux,

[32] Cf. Benjamin Crémieux, « Le Théâtre d'Art de Pirandello et Ruggero Ruggeri à Paris », in *La Gazette du franc*, 4 juillet 1925, p. 15.
[33] *Pirandello capocomico*, *cit*., p. 88.
[34] *Ibid.*, p. 207.

pouvant compter, dans chacun de ces trois lieux, sur quinze comédiens qui assureraient des seconds rôles. Cependant, des atermoiements de tous genres et une volonté purement formelle du pouvoir fasciste de créer une telle structure feront échouer un tel projet[35].

Des problèmes de gestion financière et l'endettement conséquent du « Teatro d'Arte » ainsi que le faible soutien des capitaux privés amènent Pirandello à mettre fin à l'activité de la compagnie, en août 1928, après une dernière tournée en Toscane.

Profondément amer et jugeant irrespirable le climat politique italien, il envisage de se tourner vers l'étranger et de se consacrer essentiellement à la rédaction de ses textes[36].

L'expérience de metteur en scène lui aura néanmoins permis de donner vie à ses personnages de la façon la plus concrète qui soit, à travers le partage avec le public, et, pour le dramaturge ne vivant que par l'inspiration créatrice qu'il était, cela a représenté une source extraordinaire d'épanouissement et surtout d'apaisement, dans sa fuite permanente de la vie réelle pour se réfugier dans l'écriture.

Edoardo ESPOSITO
Avignon Université

[35] *Ibid*., p. 37.
[36] *Ibid*., p. 50.

L'ARRIÈRE-SCÈNE, MÉTAPHORE DU TEMPS PERDU DANS *NOS DÉBUTS DANS LA VIE*[1] (2017) DE PATRICK MODIANO

Après deux tentatives plus ou moins malheureuses au théâtre – avec *La Polka*, en 1974, et *Poupée blonde*, en 1983 –, Patrick Modiano a fait paraître il y a quelques années, en 2017, *Nos Débuts dans la vie*[2], sa troisième pièce, en même temps qu'il publiait son vingt-huitième[3] roman, *Souvnirs dormants*… les deux titres pouvant d'ailleurs sans encombre être considérés comme interchangeables. On peut se demander pourquoi ce romancier à succès, qui se voit décerner le Prix Nobel de littérature en 2014, s'intéresse d'aussi près au théâtre, au point de se lancer, à plusieurs reprises au cours de sa carrière littéraire, dans des tentatives d'écriture dramatique. Le théâtre, en effet, a toujours été, et ce depuis son plus jeune âge, au cœur de l'existence de Patrick Modiano, ne serait-ce que parce que sa mère, Louisa Coljpin (alias Colpeyn), comédienne flamande et actrice de seconde zone, l'emmenait parfois dans sa loge lorsqu'il était jeune et du fait, aussi, qu'il continua, adolescent, à être attiré par ces lieux pleins de charme et de mystère.

On retrouve, dans *Nos Débuts dans la vie*, toute la mythologie modianesque bien connue, qui, dans une quête douloureuse qui nous conduit à la recherche d'un temps perdu, évoque, avec assez souvent une souffrance perceptible, un passé enfui et qui nous plonge dans les brumes d'un univers, parfois fantasmagorique, plein de nostalgie et de souvenirs doux-amers. Mais, pour parvenir à traduire cette temporalité (souvent bousculée dans la pièce), Modiano joue avec les codes du théâtre, ce lieu démultiplié, et nous mène des coulisses à la scène, des loges des acteurs au plateau du régisseur, plus exactement de l'avant-scène à l'arrière-scène. Il parvient en effet, avec maîtrise, à investir les divers lieux où se déroule la pièce d'une temporalité éclatée qui nous plonge subitement à de certains moments, et comme dans un rêve, dans un passé lointain, indéfini, puis nous ra-

[1] Édition de référence : Paris, nrf, Gallimard, 2017.

[2] Le titre évoque, en particulier, certains passages de plusieurs de ses romans : par exemple, ce passage de *Quartier perdu* (1985) : « Ne vous inquiétez pas : tous ces gens qui ont été les témoins de vos débuts dans la vie vont peu à peu disparaître. Vous les avez connus très jeune, quand c'était déjà le crépuscule pour eux. » On ne peut manquer aussi de songer aux tout derniers mots de *La Petite Bijou* (2001) *:* « J'ai entendu longtemps encore le bruissement des cascades, un signe que pour moi aussi, à partir de ce jour-là, c'était le début de la vie. » Il faut encore mentionner ces deux phrases tirées de *Dans le café de la jeunesse perdue* (2007) : « Nous finissions par ne plus très bien savoir, Louki et moi, ce que nous faisions là au milieu de tous ces inconnus. Tant de gens croisés à nos débuts dans la vie, qui ne le sauront jamais et que nous ne reconnaîtrons jamais. »

[3] … ou vingt-septième, si l'on considère que *Memory Lane*, publié en 1981, est simplement un récit.

mène, de manière tout aussi inattendue et brutale, à notre présent conscient, au présent supposé de la pièce.

Afin de mieux comprendre les jeux d'allers et retours temporels dans la pièce (reflétés dans la mise en scène proprement dite), nous proposons de présenter et interpréter la structure dramatique telle qu'elle apparaît aux yeux de tout spectateur. Rappelons, avant toute chose, que la distribution des rôles, annoncée par l'auteur, comprend cinq personnages : Jean (qui tente de se lancer dans la littérature) et sa compagne Dominique (jeune comédienne), tous deux vingt ans ; Elvire, la mère de Jean, actrice, et son compagnon, Caveux, journaliste, tous deux la cinquantaine ; le régisseur Bob Le Tapia, soixante-quinze ans.

La pièce, assez brève (moins d'une centaine de pages) et qui ne comprend qu'un acte, semble s'articuler à partir d'une courte scène (p. 9) où l'on aperçoit, « dans la pénombre, la silhouette de Jean », homme âgé maintenant (il a probablement soixante-dix ans à présent), « *de dos, immobile* », précise la didascalie. Dès son apparition en scène, il évoque, avec une voix étranglée, pleine de nostalgie, un passé indéfini qui donne d'emblée à la pièce sa tonalité : « Je ne veux pas compter les années… Il me semble que tout est resté si vivant… Cela n'appartient pas au passé… […] Plus personne à qui en parler… » (p. 9). On retrouvera la même configuration dans une courte scène aux deux tiers de la pièce (p. 60-61), quand Jean évoque sa première rencontre avec Dominique : « Quand nous nous sommes rencontrés pour la première fois ? Très tard, place Blanche, dans le café près de la pharmacie… Elle était assise, seule, à la table voisine de la mienne… Moi aussi j'étais seul… » (p. 60). Rapprochement de deux solitudes… La troisième occurrence, plus longue, intervient à la fin de la pièce (p. 88-92), lorsque Jean est abordé par Bob, le régisseur, qui semble le reconnaître d'emblée : « BOB – Vous n'avez pas changé. / JEAN – Mais si, Bob, j'ai changé. Simplement, vous me voyez tel que je suis dans votre souvenir. » (p. 89). Ces trois occurrences sont comme les trois piliers autour desquels se bâtit la pièce, qui renvoie dès lors toutes les autres scènes dans un passé irrémédiablement perdu et que seule aura repêchées, dans le vaste océan du temps qui passe, extirpées d'un oubli profond, une mémoire qui les fait rejaillir avec toute la vivacité et la fraîcheur d'une première fois.

Par contraste avec ces trois moments, proches d'une réalité *contemporaine*, l'ensemble de toutes les autres scènes apparaît dès lors comme une série de six tableaux ou flashbacks, *revécus* comme dans un rêve, avec une force et une présence indéniables qui leur confèrent, paradoxalement, un statut de quasi *contemporanéité*.

Le premier tableau (p. 10-22), essentiellement une séquence d'introduction et de présentation des personnages de la pièce, – après une brève scène où l'on entend en voix *off* Dominique, lors d'une répétition de *La Mouette* (p. 10-12) – met en présence Dominique et Jean, écrivain en herbe qui semble très préoccupé par la sauvegarde de son manuscrit (p. 13-20) : se méfiant d'un possible vol de son ma-

nuscrit, il explique en effet qu'il doit prendre des précautions extrêmes : « Au cours de mes déplacements, je porte toujours le cartable que j'attache à mon poignet… J'ai trop peur que Caveux tombe sur le manuscrit en mon absence… » (p. 13) : on apprend, en cette circonstance, tout le mépris avec lequel Jean considère Caveux : « Caveux n'est pas un écrivain… tout juste un journaliste. » (p. 16) ; de son côté, Dominique évoque une rencontre avec le déplaisant Caveux : « Il m'a fait une drôle d'impression… On aurait dit un prêtre défroqué… ou un croque-mort. » (p. 19). On comprend que, à peine dissimulé sous les traits de Caveux, c'est un personnage réel, Jean Cau (secrétaire de Jean-Paul Sartre et, un temps, compagnon de l'actrice à peine connue qu'était la mère de Modiano), qui apparaît dans cette évocation – qui, en cette occurrence, peut être considérée comme l'arrière-scène de la pièce – ; et ce sera aussi le cas de ce personnage réel que fut Louisa Colpeyn, dissimulée, quant à elle, sous les traits d'Elvire, actrice de second plan dans la pièce – tout comme le fut la mère de Modiano dans la réalité (p. 16-20). On revient ensuite à Jean faisant répéter Dominique dans une scène de *La Mouette* (p. 20-22).

On a là un excellent exemple de théâtre dans le théâtre qui met en relief, par ce biais, l'importance de l'arrière-scène, figurée ici par l'exploitation d'une mise en abyme surmultipliée : car si derrière les personnages de *La Mouette* se dissimulent les personnages de la pièce de Modiano, n'oublions pas que c'est Patrick Modiano lui-même qui se dévoile derrière le personnage de Jean (le premier prénom de Modiano) et rappelons aussi que le personnage de Dominique emprunte son prénom à l'épouse de Modiano, Dominique née Zehrfuss. Ces jeux de miroirs se reflétant mutuellement soulignent irrésistiblement le rôle éminent que joue l'arrière-scène dans ce théâtre.

Dans le deuxième tableau (p. 23-34), on assiste à un échange, lourd de rancœur et d'animosité, entre Caveux, qui prétend prodiguer des conseils à Jean concernant son entrée en littérature, et Jean qui les rejette avec virulence, marquant le peu d'estime qu'il porte au compagnon de sa mère : « CAVEUX – Tu devrais enlever cette menotte ridicule… Comme si ton manuscrit avait une valeur quelconque. » (p. 25). Jean ne se démonte pas devant les sarcasmes de Caveux et lui rétorque, d'un ton méprisant : « Un jour, j'écrirai peut-être une pièce où vous apparaîtrez, vous et ma mère, comme des fantômes du passé. » (p. 28). Ces deux-là, Jean et Caveux, à vrai dire, ne s'entendent sur rien : ni sur les ambitions littéraires de Jean – qui a si peur de se faire voler son manuscrit qu'il le garde dans un cartable qu'« *une chaîne relie à une menotte fixée à son poignet* » (p. 23) ni sur la relation amoureuse qu'il entretient avec une jeune comédienne débutante très prometteuse, Dominique, que ni Caveux ni Elvire ne semblent porter dans leur cœur. Caveux est, à cet égard, parfaitement explicite : « CAVEUX – Tu préfères traîner ici et perdre ta santé avec une petite théâtreuse sans avenir… » (p. 25). Le dialogue entre Jean et Caveux s'envenime quand ce dernier entreprend de prodiguer des conseils qui ont le don d'exaspérer le jeune homme, entremêlés de reproches incessants sur sa conduite : « CAVEUX – Tu me considères du haut de ton œuvre future ? Eh bien je te laisse à ta petite théâtreuse et à ta médiocrité… » (p. 33). Jean

et Caveux apparaissent, dans leur affrontement, au cours de ce deuxième tableau, comme les figures du jeune écrivain en herbe, plein d'ambition et d'enthousiasme, et, d'un autre côté, l'écrivain raté, pitoyable et pathétique – comme le suggère fortement cette partie de la scène où l'on voit Caveux qui, « *comme un somnambule, quitte lentement le plateau à reculons* » (p. 34).

Entre deux répétitions, celle d'Elvire, entendue en voix *off*, (p. 35) et celle qui a lieu entre Dominique et Jean (p. 43-44), le troisième tableau (p. 35-48) met en présence à nouveau Jean et Dominique qui évoquent sans la moindre complaisance Elvire et Caveux (p. 36-43). Il est notamment question de la menace que semblent faire peser sur le jeune couple Caveux et Elvire, dans des rôles de « parents nobles » : Dominique est, à cet égard, parfaitement explicite : « À mesure qu'il me parlait, il est devenu de plus en plus menaçant. » (p. 38). Quant à Jean, qui sait vraiment à qui il a affaire avec eux, il apporte ce constat : « Ils se montent la tête l'un l'autre… depuis quelque temps, ils veulent jouer avec moi les parents nobles » (p. 40) : dans une sorte d'arrière-scène revivifiée, on sent alors l'acrimonie de Jean à leur égard et, comme dans un rappel de souvenirs autobiographiques qui ressemblent fort ici à un règlement de comptes, Jean (c'est-à-dire Modiano lui-même en filigrane) ajoute : « Entre onze et dix-huit ans, j'ai dû la voir à deux ou trois reprises, chaque fois pendant à peine une heure… Elle se lassait très vite. » (p. 38).

Suivent, pour finir, quelques considérations sur le théâtre imprégnées, comme toujours dans la pièce, d'une certaine nostalgie, comme le suggère cette réplique prononcée par Jean : « Maintenant je comprends… Tous ces murs, cette scène et ces balcons sont imprégnés par les voix de ceux qui ont joué ici, depuis le début… » (p. 48).

Le quatrième tableau (p. 49-60) présente la particularité de paraître à la fois hors du temps et hors-scène : après une relativement courte scène (p. 49-52) au cours de laquelle Elvire et Caveux se livrent à des commentaires sans aménité concernant le jeune couple, critiquant à qui mieux mieux Dominique (qu'aucun d'entre eux ne semble apprécier particulièrement, c'est le moins qu'on puisse dire, l'on assiste à une séquence atypique, située dans un moment atemporel et un lieu que l'on serait tenté de qualifier d'« atopique » (p. 52-60) : alors qu'Elvire et Caveux apparaissent d'emblée « *debout l'un à côté de l'autre, au bord de la scène* [et que] *derrière eux, le plateau est dans l'obscurité* » (p. 49), à l'approche de Jean qui vient d'apparaître, « *ils sont immobiles, pétrifiés* » (p. 52). La scène alors s'alourdit d'une atmosphère pesante, quasi fantasmagorique, comme le suggère d'emblée la didascalie proposée : « [Jean] *est très calme et cette apparition est irréelle, comme dans un rêve* » (p. 52). Cette impression se voit confirmée dès les premières paroles de Jean : « Quelle drôle de rencontre… Je pensais que vous étiez morts depuis longtemps » et un peu plus loin : « Vous êtes encore vivants ? Qu'est-ce que vous faites là, dans la rue ? Il est deux heures du matin. » (p. 53). Elvire, quant à elle, interpelle ainsi son fils : « Mon vieux garçon » (p. 53), « Mon grand fils » (p. 59), ce qui contribue à créer une impression d'étrangeté, « comme dans un rêve », en un

lieu imprécis et en un temps indéterminé qui laissent le spectateur dans une position inconfortable d'indécision, ainsi placé d'office dans une sorte de hors-scène – à laquelle n'apporte pas davantage de précision la mention « dans la rue » –, en dehors du temps. C'est ce que laisse entendre la réplique de Jean à la fin de cette scène : « Peut-être nous reverrons-nous… La nuit, à cette heure-là, on rencontre toujours des fantômes dans les rues de Paris » (p. 59).

C'est alors qu'intervient la courte scène (p. 60-61), déjà évoquée plus haut, au cours de laquelle apparaît, comme dans la scène initiale (p. 9), « *la silhouette de Jean, de dos, immobile comme au début de la pièce* » (p. 59).

Cette scène est suivie du cinquième tableau (p. 75-88) dont toute la première partie (p. 75-79) apparaît comme une parenthèse temporelle, un saut dans un futur hypothétique (une sorte de rêve peut-être ?), une sorte de prémonition : Jean et Dominique, dans ce moment hors du temps, ne se connaissent pas[4] et se comportent comme les parfaits étrangers qu'ils furent aux premiers temps de leur rencontre : ils se voussoient alors – exactement comme ils le feront encore plus tard (p. 83-84) – ; dans la deuxième partie, la scène est noyée dans le noir, une panne d'électricité – qui figure peut-être une mémoire défaillante – plonge alors la scène dans l'obscurité, comme si tout souvenir de leur union s'était alors brusquement effacé. Les jeux d'éclairage qui relèguent alternativement dans l'obscurité les deux personnages permettent précisément de souligner les intermittences de la mémoire : « *Le faisceau d'une lampe de poche dans l'obscurité. C'est Dominique qui la tient. Jean apparaît dans le rai de lumière* » (p. 80) ; « *Un rai de lumière éclaire Dominique, laissant Jean dans l'obscurité* » (p. 83). La troisième partie de la scène (p. 84-88) montre Jean et Dominique à nouveau réunis comme ils l'auront été la plupart du temps dans la pièce : c'est le soir de la générale de *La Mouette*, le fameux « lundi 9 septembre 1966 » dont Jean se souviendra bien plus tard, Dominique en est l'interprète principale et l'on a des échos en voix *off* des dernières répliques de la pièce de Tchekhov.

La pièce se clôt sur les paroles quelque peu désabusées de Jean : « Je croyais que dans les théâtres rien ne changeait et que le temps s'arrêtait » (p. 90) et sur une note de regret indéfinissable dans un monologue où il semble s'adresser à une Dominique à présent disparue : « Je passais par là l'autre nuit… Il soufflait une légère brise… J'ai hésité à suivre la rue jusqu'au théâtre… j'entendais ton rire derrière moi. » (p. 92).

Ces six tableaux, en effet, constituent en vérité la chair même de la pièce tant leur déroulement dramatique comporte de réalisme et d'authenticité : ils sont comme l'arrière-scène de l'intrigue et pourtant ils occupent le devant de la scène dans le déroulé dramatique de la pièce.

[4] Il n'est pas anodin que la pièce que joue alors Dominique s'appelle *L'Inconnue d'Arras*.

L'univers du théâtre, alors, envahit la scène sous de multiples formes.

Il y a, tout d'abord, de façon désormais assez classique, le recours au procédé de « la pièce dans la pièce », une sorte de théâtre en abyme, qui fait coexister le temps de l'action considérée comme principale (les scènes en flashback) avec la représentation d'une pièce de Tchekhov, *La Mouette*, que répète Dominique, la jeune amie de Jean (ils ont alors vingt ans) et dont on entend un extrait en voix *off* avec le personnage de Nina, joué par Dominique, et celui de Treplev qu'interprète un autre comédien – comme si la mise à distance devait avoir pour effet de repousser l'action encore plus loin dans le temps (p. 10-12).

Et c'est cette pièce, autour de laquelle tourne toute l'action de la pièce principale, qui en apparaît comme le pivot lorsque Jean fait répéter Dominique dans le rôle de Nina, lisant les répliques que lui adresse l'écrivain Trigorine dans la pièce de Tchekhov (p. 20-22). On entendra encore six brèves répliques entre Nina et Trigorine (p. 26-27), puis une autre séquence de répétition entre eux deux (p. 43-44). Il sera encore question de *La Mouette* vers la fin de la pièce lorsque Jean, le soir de la générale, rassure Dominique : « […] tu ne peux pas mieux jouer le rôle de Nina » (p. 86) et lorsque « *tous deux écoutent en silence les dernières répliques de la pièce* » ponctuées par le coup de feu final (p. 87).

Notons que la date de la générale est une date marquante au point qu'elle demeure comme un point de repère dans la mémoire de Jean qui prend plaisir à rappeler que la générale eut lieu « le lundi 9 septembre 1966[5] » (p. 86) – comme s'il s'agissait d'une date-pivot, d'une date fondatrice dans la vie du jeune couple, ou du moins dans leurs « débuts dans la vie ». C'est, en définitive, toute cette arrière-scène qui donne à l'avant-scène que constitue l'intrigue principale toute sa vigueur, sa colonne vertébrale, pourrait-on dire.

Parallèlement à la représentation de *La Mouette*, et comme en écho – et avec le même effet recherché probablement –, est évoquée la pièce de boulevard, *Bon week-end, Gonzales*, qu'Elvire, la mère de Jean, doit se contenter d'interpréter, n'ayant sans doute pas le talent requis pour aborder un répertoire plus prestigieux : on l'entendra, elle aussi, en voix *off* sans jamais la voir, interprétant son rôle sur scène (p. 35).

Mais, qu'il s'agisse de pièces classiques ou de pièces de boulevard, l'amour du théâtre n'a pas de frontière, comme le rappelle Jean : « […] le théâtre c'est le théâtre… Et les pièces qu'on y joue peuvent être différentes, mais c'est toujours les mêmes coulisses, les mêmes loges, le même vieux velours rouge, et la même angoisse avant d'entrer en scène » (p. 14). Toutes en effet renvoient à une

[5] Cette précision – pour le moins insolite dans une pièce où la temporalité demeure le plus souvent indécise – nous permet notamment de mesurer avec exactitude le temps écoulé depuis lors : cinquante ans exactement jusqu'à la date de composition de la pièce (2016), soit un an avant sa parution en 2017 – et donc de vérifier incidemment son degré d'authenticité autobiographique : Modiano, né en 1945, avait, comme son personnage, une vingtaine d'années en 1966 et donc soixante-dix ans à l'époque de la rédaction de la pièce.

arrière-scène qui leur est commune, avec « les mêmes coulisses, les mêmes loges », la même atmosphère et le même trac qu'éprouvent les comédiens.

Il y a bien une grande famille du théâtre comme le suggère, en filigrane, cet extrait dans lequel Dominique évoque la longue tradition, au fil du temps, des représentations qui se dévoilent au fur et à mesure que sont décollées du panneau les affiches, de la plus récente à la plus ancienne : « À mesure qu'il décollait l'affiche la plus récente, une autre apparaissait derrière, et de nouveau une autre… À force de gratter, il a fini par dégager les lambeaux de la dernière affiche, celle d'une pièce d'il y a vingt-cinq ans. » (p. 47).

Dans cet univers du théâtre qu'évoque la pièce, on ne peut manquer de mentionner la référence à la pièce d'Armand Salacrou, *L'Inconnue d'Arras* – qui, représentée pour la première fois en 1935 (et publiée l'année suivante), ne connut à l'époque qu'un succès fort limité (p. 78) – : c'est la pièce, si bien intitulée en la circonstance, que répète Dominique dans la scène onirique, quasi fantasmagorique, où elle semble devenue parfaitement étrangère, une quasi inconnue qu'aurait rencontrée Jean par hasard (p. 75-80)…

L'arrière-scène du théâtre modianesque est peuplée de nombreuses autres références ou simples allusions à un répertoire daté, faisant resurgir des noms de dramaturges (et parfois de comédiens) connus – ou moins connus – et des titres de pièces d'une époque révolue : *Mademoiselle de Panama* de Marcel Achard (p. 47), l'acteur Henri Guisol (p. 61), le dramaturge Henri Bernstein (p. 65), *Occupe-toi d'mon minimum*, de Jean de Létraz (p. 70), *No, no, Nanette* (p. 70), *Le Nu au tambour*, pièce de Noël Coward (p. 71), *Magie rouge*, de Michel de Ghelderode (p. 73) et, avec insistance, le nom de Jean Giraudoux (p. 68, 70, 72). Les lieux de représentation de cette époque passée sont également évoqués à de multiples reprises, recréant cette atmosphère d'un lointain passé qui, pour les personnages de Modiano – et pour lui-même sans aucun doute – ne passe pas. On se déplace, dans la pièce, d'un théâtre à l'autre (celui où répète Dominique et celui où répète Elvire) grâce à un ingénieux dispositif mis au point et installé par le régisseur et qui permet à Jean, dans la loge de Dominique, d'écouter en voix *off* alternativement l'une et l'autre des comédiennes. D'autres théâtres parisiens, théâtres du Paris de la rive droite, sont mentionnés dans la pièce, renforçant chez le spectateur l'impression que les personnages vivent dans une autre dimension, qui fleure bon un passé volontiers fantasmé, celle du rêve et de l'impalpable : le théâtre Hébertot (p. 69, 70) par exemple ou le théâtre des Capucines (p. 70) ; mais c'est surtout le petit théâtre de la rue Blanche où joue Dominique (mentionné de nombreuses fois) qui demeure le centre repérable de la pièce – ce théâtre dont on peut penser qu'il s'agit en fait du théâtre des Mathurins, impression corroborée par l'évocation finale de Jean : « Jour après jour, c'est une lutte contre la solitude… et pourtant, dans certains quartiers on se retrouve brusquement tel qu'on était… Par exemple, très tard, la nuit, tout près du théâtre… à l'angle de la rue des Mathurins… » (p. 91-92).

Les différentes thématiques présentes dans la pièce sont comme les métaphores d'un travail de la mémoire dans le cadre d'une arrière-scène toute symbolique d'où les souvenirs autobiographiques de l'auteur semblent rarement absents. Qu'il s'agisse, en effet, de la confrontation entre générations (l'ardeur et le volontarisme du jeune couple *versus* le découragement et l'impuissance du couple plus âgé), du contraste entre les vaines prétentions d'un Caveux aigri par l'échec et les ambitions et la foi en ses capacités affichées par Jean, de l'opposition entre une jeune et talentueuse actrice pleine de promesses, Dominique, et une comédienne sur le retour, amère et pathétique, Elvire ; qu'il s'agisse du surgissement d'un temps passé qui, à intervalles réguliers et de manière quasi oppressante, vient perturber et bousculer un présent fragile et instable, toujours sur le point de céder sous le poids du souvenir ; ou qu'il s'agisse des jeux de scène méticuleusement indiqués dans les didascalies : du déplacement alternant avec l'immobilité des acteurs, des éclairages qui font surgir les personnages d'une obscurité envahissante, du procédé qui permet d'évoquer en voix *off* des personnages absents de la scène, de la mise en concurrence d'un théâtre « classique » et d'un théâtre de boulevard, tout est là pour conférer à cette arrière-scène, symbolique (le passé révolu) ou très réelle (les coulisses par exemple) une importance telle qu'elle prend le pas, à certains moments, sur l'avant-scène, celle où se donne la représentation aussi bien que celle qui est la référence à un présent qui s'effondre lentement – comme dans ce tableau surréaliste de Salvador Dali, *La Persistance de la mémoire*, plus connu sous le nom de *Les Montres molles* (1931) qui figure la déliquescence du temps et du souvenir.

Nos Débuts dans la vie est une pièce courte, certes, mais sa densité et l'intensité qui s'en dégage, la mélancolique nostalgie qui prévaut, aussi, bien sûr, en font un de ces petits chefs-d'œuvre qui n'ont pas besoin de prolonger le malaise qu'ils sont susceptibles de provoquer pour atteindre exactement leur cible : le cœur humain.

Patrick Modiano, une fois de plus, aura su, pour nous émouvoir, creuser les sillons du temps et retourner les terres du passé.

Maurice ABITEBOUL
Avignon Université

BIBLIOGRAPHIE

** Avni, Ora, *D'un passé l'autre – Aux portes de l'histoire avec Patrick Modiano*, Paris, L'Harmattan, 1997, 163 p.
** Blanckeman, Bruno, éd., *Lire Patrick Modiano*, Paris, Éditions Armand Colin, 2009, 192 p.
** Cosnard, Denis, *Dans la peau de Patrick Modiano*, Paris, Éditions Fayard, 2011, 280 p.
** Delahaye, Francis, *Essai sur l'invention de soi dans l'œuvre de Patrick Modiano : la vérité du rêve*, Paris, Classiques Garnier, 2021, 320 p.
** *Revue Europe*, numéro consacré à Patrick Modiano, octobre 2015, p. 3-203.
** Gellings, Paul, *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano – Le fardeau du nomade*, Paris, Lettres modernes Minard, 2000, 209 p.
** Grenaudier-Klijn, France, *La Part du féminin dans l'œuvre de Patrick Modiano*, Paris, L'Harmattan, 2017, 317 p.
** Guidée, Raphaëlle, et Heck, Maryline, éd., *Cahier de L'Herne Modiano*, Cahier de L'Herne n° 98, janvier 2012, 280 p.
** Guyot-Bender, Martine, *Poétique et politique de l'ambiguïté chez Patrick Modiano*, Paris, Lettres modernes Minard, 1999, 138 p.
** Heck, Maryline, éd., *Le Magazine Littéraire*, dossier Patrick Modiano, 2009.
** Julien, Anne-Yvonne, éd., *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*, Paris, Éditions Hermann, 2010, 502 p.
** Laurent, Thierry, *L'œuvre de Patrick Modiano : une autofiction*, Lyon, Presses Universitaires, 1997, 190 p.
** Roche, Roger-Yves, éd., *Lectures de Modiano*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2009, 480 p. (Cet ouvrage reprend une partie des interventions du colloque « Modiano, rencontres » tenu à Lyon en février 2008).
** Saillier, Didier, *Poétique de la répétition chez Patrick Modiano – Style, symptômes, vestiges*, Paris, L'Harmattan, 2021, 112 p.
** Schlesser, Gilles, *Paris dans les pas de Patrick Modiano*, Paris, Parigramme, 2019, 158 p.

SIMULATION ET DISSIMULATION DANS LE THÉÂTRE DES PAYS DU GOLFE

Contrairement aux autres régions du monde arabe, le théâtre des pays du Golfe est peu connu. Attirant ainsi moins la curiosité des chercheurs, il semble susciter moins d'enthousiasme. Cependant, vu les efforts consentis ces dernières années en matière d'investissements culturels et d'engagement des politiques en faveur des changements, de beaux jours semblent se dessiner pour l'avenir de ce théâtre.

En effet, une véritable course aux constructions d'opéras[1], théâtres, musées est menée aussi bien en Arabie Saoudite, au Koweït, qu'au Qatar. Ainsi, « après avoir construit les équipements, les pays du Golfe entendent former les jeunes générations aux métiers culturels[2] ». Mais, structures culturelles et formation suffiront-elles à assurer la mission même de l'art de manière générale et du théâtre en particulier ? Ou alors ce théâtre restera-t-il, comme le reste des arts « une culture sous influence politique[3] » ? À moins que les comédiens et hommes de théâtre usent de subterfuges propres aux jeux théâtraux pour contourner cette soumission à la politique.

Ainsi, notre article « Le théâtre des pays du Golfe entre simulation et dissimulation » aspire, à travers l'analyse de pièces de théâtre, à étudier deux types d'expériences. D'abord, celles ayant été « subordonnées » à la vision politique en l'absence de liberté d'expression, faisant l'économie de thèmes ô combien importants tels la politique, le social, ou encore la religion. Ces thèmes, même évoqués, restent loin d'être traités avec approfondissement et esprit critique. Ensuite, celles ayant pu, grâces aux artifices du théâtre, donner un nouvel élan thématique au théâtre de cette région du monde.

Quoi qu'il en soit, il est à signaler que les débuts du théâtre au sein des différents pays du Golfe sont quasi identiques mais à des périodes propres à chaque pays en fonction des conditions sociales, économiques ou éducatives. Ce théâtre a vu le jour, d'abord, au sein des écoles sous l'influence d'enseignants égyptiens et syriens férus d'art dramatique. Aussi, il serait judicieux de souligner ce qui distingue ce théâtre de celui connu au sein des autres pays arabes : Maghreb et Moyen-Orient.

Lorsque l'on s'intéresse au théâtre des pays du Golfe, on constate des traits communs à l'ensemble de ces pays. Son aspect académique reste marqué par la prédominance de la culture populaire. Ce théâtre reste intimement lié aux contes populaires, comme ceux des pêcheurs à Bahreïn.

---

[1] Hadj Dahmane, Rabah Haouadef, « L'art de l'opéra dans le monde arabe : de l'absence à la difficile émergence », in *Théâtres du Monde*, Cahier n° 31, Avignon / ARIAS, 2021..

[2] Antoine Pecqueur, Céline Portes, « De Dubaï au Qatar, la culture asservie », in *Revue du Crieur*, 2017, p. 134-143.

[3] *Ibid*.

À vrai dire, des intellectuels de cet espace géographique du Golfe ont pu instaurer un nouvel espace théâtral en interaction avec la culture arabe et la culture universelle, en produisant des pièces telles que *La terre parle Ourdou* ou *Bye Bye Londres*, etc. Ce théâtre s'attaque aujourd'hui, de façon explicite ou implicite, à des sujets d'actualité : polygamie, critique sociale et politique etc. En somme, en traitant ces thèmes, ce jeune théâtre semble avoir trouvé son épanouissement.

Introduction

La culture au sein des pays du Golfe connaît des moments cruciaux dans le développement aussi bien d'un point de vue esthétique que du point de vue des genres artistiques. Cette évolution se fait désormais visible au quotidien. Ainsi, il arrive à cette activité culturelle d'aborder des sujets qui traitent de la société en phase avec des mutations sociales visant parfois les préoccupations universelles. Cependant, il lui arrive, en même temps, de ne pas atteindre certains objectifs tels que : trouver un écho à leur stratégie de remise en cause de certains pouvoirs en place.

Il va sans dire que la culture, par le biais de la création, peut jouer un rôle d'éveil sans pour autant délaisser ou s'éloigner des spécificités du milieu social. On constate, qu'elle tient compte des problèmes et des crises de cette régionet de ses aspirations d'ouverture sur le monde. La révolution technologique et le lien numérique aidant, les pays du Golfe ont vu leur espace culturel se caractériser par deux périodes : celle d'avant la découverte du pétrole, et celle d'après permettant des liens et des échanges soutenus avec l'Occident.

Les débuts

Les débuts des expériences théâtrales sont fort identiques au sein des différents pays du Golfe. Cela est dû à « la promiscuité géographique qui fait apparaître des éléments communs à l'exemple de l'histoire, de la culture, des traditions, de la langue. Ces éléments expliquent les similitudes entre les régimes politiques, les politiques économiques, éducatives et culturelles des différents émirats.[4] » Cependant, il est à signaler que le théâtre, au sens moderne du terme, n'a pas vu le jour au même moment dans tous les pays de cet espace. Sa naissance est étalée dans le temps selon les pays.

L'Arabie Saoudite a connu le théâtre bien tardivement par rapport aux autres pays du Golfe. Cette apparition tardive est due, probablement, à plusieurs causes : le Royaume est composé de plusieurs espaces tribaux ayant chacun ses

[4] Azza, al-Qassabi, *Roua syasiat fi masrah doual al-khalij al-arabi*, in *al-Majallat al-ilmya likouliyyat at-tarbya*, n°9, 2017 (« Vues politiques dans le théâtre des pays du Golfe », in *Revue scientifique de la Faculté des sciences d'éducation*, n° 9, 2017, p. 213.

propres traditions culturelles, d'une part, ou encore la place de l'art de manière générale et le théâtre en particulier a été victime d'interprétations religieuses. D'ailleurs, l'intellectuel tunisien Mohamed Aziza a consacré une étude sur la religion et l'expression théâtrale dans le monde arabe[5]. Toutefois, il faut signaler que, par la suite, l'Arabie Saoudite a marqué son entrée dans le monde du théâtre avec vigueur et force. Lors du Festival des Arts et du Théâtre de Damas, dans le courant des années quatre-vingt, une troupe théâtrale saoudienne a présenté une pièce fort intéressante, *Aouiss 19*[6], et a participé également aux journées de Carthage ainsi qu'au festival du théâtre expérimental au Caire avec la pièce *Situation d'angoisse*[7]. L'Arabie Saoudite peut être considérée aujourd'hui comme pionnière et cheffe de file des pays du Golfe en matière de théâtre et de cinéma.

Quoi qu'il en soit, le premier spectacle théâtral, intitulé *al-Muhawarat al-Islahiyat*, (*Le dialogue réformateur*), datant de 1922, a eu lieu à Koweït à l'école al-Ahmadya, supervisé par Cheikh Abdulaziz al-Rashid, où ce dernier expose son point de vue, le dialogue opposant réformateurs et traditionalistes. Il œuvrait, à travers cette pièce, en faveur de l'ouverture de l'esprit, montrant la place du savoir afin de lutter contre l'ignorance et l'arriérisme[8]. Autrement dit, le théâtre ici a bien commencé dans un espace scolaire[9]. Le Koweït a participé au premier festival des arts théâtraux de Damas en 1969.

Quant à Bahreïn, « le théâtre a débuté à l'école al-Hidaya et ce avec l'arrivée d'enseignants venus des autres pays arabes, de la Syrie et d'Égypte notamment[10] », et ces derniers ont pu transmettre l'expérience théâtrale à leurs élèves dans le cadre des cours et, plus largement, aux familles lors des représentations de fin d'année. Les Émirats arabes et le Qatar ont connu le théâtre dans la foulée[11]. On constate, donc, bien des disparités temporelles dans l'apparition du théâtre au sein des pays du Golfe.

Dans cette région, l'activité théâtrale a bien commencé au sein des écoles étatiques[12]. Ainsi, les enseignants venus des pays arabes ont joué un rôle incontestable dans la transmission de l'art théâtral. Élèves et étudiants ont été initiés et intéressés par ce mode d'expression et bien des représentations théâtrales furent mon-

---

[5] Mohamed, Aziza, *Le théâtre et l'Islam*, SNED, Alger.

[6] Pièce écrite par Rashedach-Chamrani, mise en scène par Ahmad Ameur en 1986.

[7] Pièce écrite par Fahd Redda al-Harithi, mise en scène par Muhammad Al-Ahmari en 2007.

[8] Shaikha, Bahawed, *Bidayat 'Adhima wa nataij mou'ssifa, al-Tadahour al-Trajidi limasrah al-Kouweiti*, 14/09/2017 in Manshoor.com

[9] Cf. *Tarikh al-haraka al-masrahya fi al-kouawt, al-hayaa al-arabya lilmasrah*, 07/03/2018 (Histoire du mouvement théâtral au Koweït).

[10] Abdu Allah, Nasser Muhammad, *Al-Masrah fi al-Bahreïn, Asharq al-Awsat* n°10845, 7 août 2008 (« Le théâtre à Bahreïn », in *Journal Asharq al-Awsat*, Moyen-Orient, N° 1085 du 7 août 2008.

[11] Azza, al-Qassabi, *ibid*.

[12] Ali,al-Raai, *al-Masrah fi al-watan al-'arabi*, T.2, *'alam al-ma'arifa* n°248, 1999, p. 363 (*Le théâtre dans le monde arabe*).

trées en fin d'années scolaires, usant de langues locales. Il s'agissait souvent de saynètes proches de sketchs à but éducatif. Des représentations furent données également lors de cérémonies officielles et religieuses : nuits de ramadan, la naissance du Prophète, ainsi qu'à l'occasion de fêtes nationales. Les expériences sont restées liées à l'espace scolaire même si, parfois, elles furent présentées dans l'espace public, dans les rues, les jardins, devant les parents d'élèves, devant les représentants etc. Quoi qu'il en soit, les premières expériences restent intimement liées aux activités scolaires.

Par la suite, nombre d'étudiants ont pris l'initiative de créer des clubs, des cercles culturels et des associations donnant naissance à des troupes théâtrales. Ces étudiants sont, pour la plupart, issus de la classe bourgeoise émergente qui, plus tard, revendiquera ses idées et tendances nationalistes sous l'influence de penseurs des autres pays arabes. Ces jeunes étudiants à la tête de certaines expériences de troupes de théâtre traduisent en fait la volonté d'ouverture, d'accès à l'universel pour une culture moderne en phase avec les problèmes actuels.

Ainsi, l'expérience théâtrale s'est étendue à l'ensemble des pays du Golfe. Les États du Golfe soutiendront par la suite cette activité théâtrale. Ainsi, aujourd'hui, on peut aisément dire que le théâtre au sein de cette région participe à sa façon à l'évolution de la société par le développement culturel.

Après la découverte du pétrole, la jeunesse intellectuelle des pays du Golfe s'est rapidement intéressée aux questions sociales et politiques inhérentes à leur espace géographique voire à ceux des autres pays arabes. Ces jeunes intellectuels se sont vite saisis de ces questions pour les traduire sur les scènes théâtrales, attirant ainsi un nouveau public. L'une d'elle étant celle relative aux conflits de la région du Moyen-Orient. Au courant des années cinquante et soixante, ce théâtre s'est montré engagé et quelque peu influencé par des idées « nassériennes ».

L'évolution du théâtre des pays du Golfe.

L'activité théâtrale des pays du Golfe a entamé, depuis la découverte du pétrole, une évolution certaine et s'inscrit, aujourd'hui, dans un dynamisme d'évolution en continu. Il est évident que la découverte du pétrole a eu des effets positifs. Les répercussions de cette découverte ont permis le développement des infrastructures, ont amélioré le niveau de vie des citoyens. Il va sans dire que le monde de la culture en a profité également. Cette évolution a permis la gratuité de l'enseignement, l'élévation du niveau de vie, et la mise en place de politiques de développement. La naissance de l'Institut Supérieur des Arts dramatiques au Koweït est le symbole de cette évolution et de cette ouverture. Cet institut a propulsé l'activité théâtrale au-delà des frontières du Koweït atteignant les autres pays du Golfe. A signaler que cette période a connu une sorte de concurrence entre les anciennes et les nouvelles générations. Par ailleurs, les Émirats arabes unis ne cessent, aujourd'hui, de soutenir l'activité théâtrale grâce à l'implication du Sultan Muhammad Kassim, à Sharjah, qui œuvre en faveur du développement de

l'expression théâtrale au sein de l'ensemble des pays arabes et ce par le biais du théâtre scolaire, des festivals, et des publications récentes.

Cette évolution est, incontestablement, à l'origine de l'ouverture de nouveaux espaces, non seulement, pour la jeunesse, mais aussi et surtout pour une nouvelle génération de dramaturges et de spécialistes du théâtre. Cet espace se caractérise par des dynamiques de création, avec des moyens adéquats et confortables aussi bien pour les comédiens que pour le public : salles de spectacles modernes, équipements à la pointe pour le son et l'image. À ce propos, Youssef Hamdan écrit : « le théâtre des pays du Golfe est demeuré, de manière générale, au cours les années soixante-dix, otage de l'héritage populaire dans le fond et dans la forme[13] ».

Cette situation a fait que ce théâtre est resté parfois loin des préoccupations d'une frange de la société et notamment des bédouins. Le fait d'avoir ignoré cette partie de la société ne veut pas dire que ce théâtre est resté cloisonné. Au contraire, les hommes de théâtre des pays du Golfe ont su accompagner l'évolution technologique en s'intéressant à d'autres expériences et en produisant un théâtre évolué au diapason de la modernité tout en restant fidèle aux spécificités de son milieu.

Le théâtre des pays du Golfe a connu une évolution remarquable au niveau de la technique, de la conception de la mise en scène, de l'interaction avec le public. Il a su dépasser l'utilisation de la langue locale qui restreignait le public et ne garantissait pas à ce théâtre une identité. On peut dire qu'aujourd'hui, la culture dans cette région est une culture à tendance humaniste et universelle ouverte sur le monde tout en ayant ses spécificités locales ou régionales.

La génération théâtrale des années soixante et soixante-dix ne s'est pas contentée d'être une génération de théâtre seulement, mais dès les premiers instants, elle s'est inscrite dans le sillage des mouvements de liberté.

Les spécificités du théâtre dans les pays du Golfe

Le théâtre des pays du Golfe occupe aujourd'hui une place de choix au sein du théâtre des pays arabes, et ce, notamment depuis les années deux mille. En effet, l'ouverture sur le théâtre des autres pays arabes, ainsi que sur celui des pays occidentaux, d'une part, et le recours aux NTIC d'autre part, ainsi que la volonté politique de coopération et d'interaction, ont aidé aux développements économique et culturel basés sur l'égalité, le respect des minorités et la foi dans la pluralité.

La modernité a imposé au théâtre le débat sur la question de l'identité et, au-delà de l'identité, dans la dualité : Islam et arabité, citoyenneté des pays du Golfe et citoyenneté du monde arabe. Cette modernité a engendré également le débat sur la volonté de sortir de la vision traditionnelle basée sur le conte populaire

[13] Youssef, Hamdan, *al-Mawrouth ach-chaabi alkhaliji kanz qadir 'ala ithraa al fadhaa al-masrahi*, Middle East online 17/02/2019.

et œuvrant, plutôt, en faveur d'un espace où la scénographie et les effets visuels occupent un rôle important.

Le théâtre au sein des pays du Golfe se distingue du théâtre de l'ensemble des pays arabes en ce sens qu'il n'est pas resté prisonnier du débat sur son origine ni otage d'agitation autour de l'identité culturelle qui parfois handicape l'action créative et artistique. Signalons que, quelques rares expériences ont tenté tout de même de traiter des sujets sur l'origine et l'identité culturelle.

Dès que l'on s'intéresse à la culture des pays du Golfe, on constate une interaction entre l'espace culturel et l'espace académique. Cet état de choses crée une unité, une symbiose et une complémentarité entre les chercheurs académiques et les acteurs du monde culturel. Ainsi, l'académicien produit et met en place des aspects théoriques tout comme, aussi bien, il peut les importer d'ailleurs, les adapter, et l'artiste (comédien) l'exploite dans un agencement local. La comédie populaire est un fond commun à l'ensemble des pays du Golfe usant de la langue locale et liée aux contes populaires.

Au vu de l'évolution du théâtre à l'échelle du monde arabe voire à l'échelle internationale, au niveau technique comme sur le plan de l'ouverture sur des thèmes universels, l'apparition de nouvelles idées en phase avec la modernité, les nouvelles techniques de jeux, il serait intéressant de voir comment le théâtre des pays du Golfe intègre ses questions-là.

La nature du savoir et des connaissances évolutives grâce aux sciences et à la technologie, notamment celle liée à la communication, a contribué à revivifier la culture et les arts de manière générale. Cependant, on constate parfois une tendance appelant à la sauvegarde de la culture nationale et une volonté de protéger les spécificités locales des effets « pervers » de la mondialisation de la culture. En somme, le théâtre des pays du Golfe tend à l'universel mais dans le respect de la culture et de l'identité locale.

L'évolution de la société ne s'explique aujourd'hui que par l'évolution de la culture et du savoir. Aussi, la langue ou le langage du théâtre sont-ils devenus un langage universel.

La simulation et la dissimulation

Une nouvelle génération d'intellectuels issus des pays du Golfe a su créer un nouvel espace culturel qui se caractérise, cette fois-ci, par le recours à l'écrit. Au-delà des traditions et des productions culturelles locales, cette nouvelle génération va puiser son activité théâtrale loin de l'enfermement et en interaction avec les autres productions culturelles, qu'elles émanent des pays arabes ou des autres pays du monde. Cet état de choses a nécessité l'attrait pour l'écrit et la publication. L'on a pu ainsi mettre en évidence « les mutations constatées au niveau de la culture des pays du Golfe, culture qui prévaut jusqu'à la découverte du pétrole où elle se caractérisait par le pouvoir du conte mythique et de la poésie populaire – ce qui la différencie totalement du mode de pensée moderne que connaissent ces pays depuis les

années soixante-dix. Les types d'expression théâtrale traduisent clairement ce changement et ce nouveau mode de pensée puisque ce théâtre exprime les aspirations de ces sociétés pour avoir sa place au sein des sociétés modernes »[14].

Le théâtre dans les pays du Golfe n'a pas fait l'économie de présenter des spectacles émanant des autres pays arabes, et/ou des pays occidentaux. Ce contact a généré nécessairement une influence perceptible aujourd'hui au niveau du théâtre professionnel, produisant ainsi un théâtre dynamique aux aspirations nouvelles en prenant part à tous les festivals locaux, régionaux et internationaux. On peut dire que ce théâtre aujourd'hui, à travers sa scénographie, ses thèmes abordés, ses techniques de jeux appartient, désormais, à un théâtre universel.

Auparavant, les thèmes abordés par ce théâtre se ressemblaient beaucoup, au point de paraître identiques, voire répétitifs. Au-delà de l'aspect répétitif, souvent les idées n'étaient pas abordées de façon scientifique. Parmi ces thèmes, citons l'opposition traditions / vie moderne : *La terre parle Ourdou*[15], *Langue Ourdoue* de l'écrivain Ahmad Rashedal Thani, ou encore, le thème de la polygamie, ou celui de la critique sociale et politique, à l'instar de *Bye Bye Londres*[16] et *Bye Bye les Arabes !* [17].

Malgré cela, quelques pièces ont connu, néanmoins, un certain succès au sein des sociétés du Golfe voire au-delà et principalement au sein des autres pays arabes. On peut signaler que la faiblesse de ces pièces théâtrales ne réside pas dans le choix des thèmes traités mais plutôt dans la façon insuffisamment approfondie dont ils sont traités, comme dans les pièces *1, 2, 3, 4 Bomm*[18] évoquant l'expression fort connue et souvent répétée au quotidien : « et si les ressources en pétrole s'épuisaient ».

D'autres thèmes ont été traités, parfois en inadéquation avec la situation qui prévaut au sein des sociétés du Golfe. Quel intérêt de présenter, par exemple, la pièce *The Taming of the Shrew*, *La mégère apprivoisée* de Shakespeare, au sein d'une société très ancrée dans le patriarcat où le statut de la femme fait encore débat ?

Le travail théâtral peut être fort intéressant et de grande qualité artistique mais le public ne pourra être en interaction que si le thème abordé est en lien avec son vécu et sa réalité. Assister à une représentation, sans interaction, est-ce du théâtre ?

En réalité, ces représentations n'abordent pas les faits de société de façon franche, car il y a faiblesse dans la construction des personnages. Il va sans dire

---

[14] Azza, Omar, *Tawwajuhat al-Khitab al-Sardi fi al-Riwaya al-Imaratya wa al-'arabya (qiraat tahliliya)*, Dairat al-Thaqafa wa al-I'lam, Sarjah, 2003, p. 6 (*Tendances discursives dans le roman Émirati et arabe*, Sharjah).

[15] Pièce écrite par Ahmad, Rashed al-Thani.

[16] Pièce écrite par Abd al-Hossin, Abd-al-Rida, mise en scène par al-Mounssif, al-Souissi en 1981.

[17] *Ibid.*, mise en scène en 1986.

[18] Écrite par Abdulaziz, as-Sar'a, mise en scène par Saqr al-Rachud en 1972.

qu'il s'agit, ici, de démagogie « politique » en langage théâtral. En simulant une situation, on en dissimule tant d'autres.

Cependant, quelques représentations théâtrales ont bien réussi à atteindre leur objectif et ont subjugué les spécialistes du théâtre, à l'exemple de la pièce *Ya lil Ya lil*[19], (*O Nuit*), qui ose s'attaquer à l'exploitation des ouvriers de la pêche. Il s'agit là d'un thème audacieux tiré du patrimoine culturel mais traité, cependant, de façon moderne et inhabituelle. Dans la pièce *Hafla 'ala al-Khazouq*[20], (*Fête sur le Supplice du Pal*), le réalisateur s'adresse au public koweïtien à partir d'une idée du patrimoine mais avec approche esthétique différente. *Ali Jinah Al-Tabrizi*[21], *Fi sab'alayali*[22] (*En sept nuits*), *layla ma'a ech-Chayatine*[23] (*Une nuit avec les diables*), *Macbeth*, contiennent une grande profondeur de pensée. En effet, elles retracent les souffrances de l'homme arabe moderne et ses conflits. On décèle un va et vient entre l'histoire et le vécu des citoyens. La mise en scène met en lumière le choc, l'aliénation et les mutations. Le travail esthétique est de qualité.

La lecture des contenus de ces pièces permet de comprendre aisément la situation sociale et de se rendre compte des revendications des citoyens. En effet, le théâtre est loin d'être un art « hors sol ». Il est, à l'instar des autres activités culturelles, un produit de société agissant tel un miroir qui reflète son contexte. Rien que les titres des pièces prouvent que le nouveau théâtre correspond à la nouvelle situation qui prévaut dans les pays du Golfe.

D'un point de vue esthétique, ce théâtre a entamé l'approche expérimentale (le mouvement du théâtre expérimental) avec une modernisation du décor, des thèmes abordés, le chant, la musique, la scénographie, l'utilisation des techniques audiovisuelles. Les hommes de théâtre, forts de ces expériences et des techniques ont entamé la réflexion en faveur du développement de l'expression théâtrale sous toutes ses formes.

Les formes théâtrales et les actions culturelles sont la résultante des relations sociales et diffèrent donc d'une société à une autre. Cependant, un style, quel qu'il soit, ne peut être l'apanage exclusif d'une société donnée : « le même style peut apparaître en même temps au sein de différentes sociétés[24]».

Malgré les difficultés liées à la première guerre du Golfe, on ne voit cependant pas apparaître d'influence sur le théâtre de cette région : « on constate une image d'un théâtre de consommation [...] et les festivals qui ont le mérite de la mise en place des expériences, n'ont pas produit un théâtre en lien avec la vie quotidienne, ni d'action culturelle continue »[25].

---

[19] Abdul Arhaman,al-Mina'i, 1984.
[20] Mahfoudh, Abdul Rahman, mise en scène par Saqr Al-Rashud, 1977.
[21] Alfred Faraj, 1975.
[22] Rashed al-Muauda, mise en scène Abdulrahmane Barakat, 1973.
[23] Abdullah, Atturkumani, 2014.
[24] Nabil, Hijazzi, *Rasd liba'adh al-Simat al-'amma lil'iuroudh al-Tamthiliya al-Chaabya*, in *Majalat al-Wihda* N°58/59, Almajliss alqawmi lithaqafa al'arabya, Rabat, 1989, p. 115.
[25] Hassan, Rashid, *al-Masrah al-Khaliji bayna al-Houiya wa al-infitah*.

Les mutations ont influencé certaines expériences théâtrales mais cela de façon différenciée selon les pays. On constate, par exemple, un certain nombre de pièces ayant abordé des thèmes du terroir tout en usant, cependant, des nouvelles techniques de représentation et avec des mises en scène empruntées à des écoles universelles. Ce théâtre aborde également des thématiques universelles, telle celle de la liberté. Cependant, « l'expérience théâtrale des pays du Golfe est plus une simulation de liberté occultée et absente qu'une expression de liberté acquise et instaurée au sein de la société »[26].

En fait, les dramaturges des pays du Golfe se sont trouvés dans la situation de quête des maux sociaux et ce sans pour autant entrer en conflit avec les régimes politiques ou religieux. Ce théâtre revendique la liberté sachant qu'il vit balloté entre liberté et restriction, entre modernité et traditions, entre usage ou non de la technologie.

L'activité théâtrale des pays du Golfe s'est intéressée à l'ensemble des situations sociales, humaines et politiques. Elle est devenue ainsi lieu de festivals et ce sans se soucier de savoir si le contenu peut correspondre aux attentes du public ou non. Elle donne la priorité au rôle des effets sonores, au rôle de l'audiovisuel et aux techniques de la scénographie, au détriment du dialogue, du texte et du contenu. Une sorte de diversion en quelque sorte. Le public peut être subjugué par les techniques accompagnant le jeu et ce au détriment du fond. À chaque société ses problèmes et ceux des pays du Golfe se résument dans le fait que le pouvoir est entre les mains d'un petit clan et le théâtre tente d'exprimer cela.

Des pièces comme *asfar al mawt wa almouqawama* (*Voyage de la mort et la résistance*), de l'écrivain al-Anzi, a pu, avec audace et de façon inhabituelle, traiter ce type de thématique – qu'il est loin d'être simple d'évoquer devant un public. À propos des thèmes : « Nos travaux récents sur le théâtre sont loin de nos vécus, de nos préoccupations aussi bien dans le fond que dans la forme. Nous nous sommes éloignés du spectacle. Il y a inévitablement un dysfonctionnement dans notre rapport au public. Ce que nous présentons comme spectacle s'adresse plutôt aux membres des jurys de festival qu'à notre public »[27].

Des représentations ont opté pour une portée universelle, du point de vue du contenu comme de la scénographie en même temps. De jeunes metteurs en scène ont su recourir à des techniques modernes. Malgré le recours à de nouvelles techniques et à la nouvelle technologie, néanmoins, le théâtre du Golfe n'a pas renoncé à ancrer ses thèmes dans le terroir.

Parmi les expériences qui ont grandement influencé le théâtre du Golfe citons d'abord le théâtre égyptien tant marqué par le panarabisme. Les hommes de théâtre des pays du Golfe n'ont pas restreint leur théâtre au nationalisme et c'est ainsi que leur théâtre a pu évoluer, et s'ouvrir, aidé en cela par les moyens finan-

[26] Ibrahim, Ghaloum, *al Masrah wa at-Taghir al-Ijtim'ai fi al-Kalij*, in *al-Ma'rifa*, 105, al-Majliss al-Watani lithaqafa wa al-founoun, 1986, p. 341.
[27] Youssef, Hamdan, *Maddiyat al-Teqniyat al-Basriya fi al-Masrah*, in *al Haia al'arabay lilmasrah*, 27/11/2019.

ciers. On peut même dire que ce théâtre, du fait de son développement et de son évolution, a fini par influencer, à son tour, la culture des autres pays arabes. Cette influence est due, entre autres, aux sériés de publications et notamment la série koweitienne consacrée au théâtre. Citons Hassan Rajab :

> On constate qu'il y a un trait commun qui unifie notre théâtre du Golfe le mettant dans un cadre légal, celui de l'entreprise officielle. Il serait difficile aux différents textes de traduire les pensées de leurs auteurs de façon explicite, car ils sont souvent soumis à la surveillance et ainsi, souvent, la censure exige la réécriture du texte conformément au point de vue conventionnel. Il arrive parfois à la censure de supprimer des passages ou d'en rajouter. Ainsi, le censeur devient, dans ce cas, associé à l'écrivain en produisant des faits, en inventant des personnages. C'est ce qui, en conséquence, n'a pas permis à l'audace de s'exprimer clairement dans les textes de théâtre puisque les auteurs sont devenus des écrivains à la merci du pouvoir, exprimant ce que ce dernier souhaite et non pas leurs propres préoccupations[28].

Conclusion

Ces dernières années, l'activité théâtrale du Golfe arabique a connu une évolution fulgurante, notamment grâce aux NTIC et ce dans le domaine de la scénographie, dans les spectacles d'audio-visuel. Ce théâtre est devenu une entreprise consacrée ayant ses écrivains, son rôle et son public. La mondialisation culturelle ouvre de nouveaux horizons à ce théâtre via les nouvelles éditions, les nouvelles situations, à travers le monde. Il s'agit là d'un acquis pour le théâtre de manière générale. Si on admet que chaque société a sa spécificité et ses préoccupations propres, alors signalons que le théâtre du Golfe n'a pas abandonné les problématiques de son terroir : il les a traitées de façon critique bénéficiant de méthodes différentes éprouvées ailleurs dans le monde.

Hadj DAHMANE
Université de Haute Alsace
et
Abdulnaser HASSO
Institut Supérieur des arts théâtraux, Damas, Syrie

[28] Hassan, Rajab, *Rahan alikhraj almasrahi fi al-Imarat*, in *Majalta almasrah*, Sharjah, 2016, p. 14.

BIBLIOGRAPHIE

* Aziza, Mohamed, *Le théâtre et l'Islam*, SNED, Alger.
* Azza, Omar, *Tawwajuhat al-Khitab al-Sardi fi ar-Riwaya al-Imaratya wa al-'arabya (qiraat tahliliya)*, dairat ath-Taqafa wa al-I'lam, Sarjah, 2003, p. 6 (*Tendances discursives dans le roman Emirati et arabe*, Sharjah,).
* Bahawed, Shaikha, *Bidayat 'Adhima wa nataij mou'ssifa, al-Tadahour al-Trajidi limasrah al-Kouweiti*, 14/09/2017 in Manshoor.com
* Dahmane, Hadj, Haouadef, Rabah, « L'art de l'opéra dans le monde arabe : de l'absence à la difficile émergence », in *Théâtres du Monde*, Cahier n°31-2021, Avignon.
* Ghaloum, Ibrahim, *al Masrahwa at-Taghir al-Ijtim'ai fi al-Kalij*, in *al-Ma'rifa*, 105, al-Majliss al-Watani lithaqafa wa al-founoun, 1986, p. 341.
* Hasso, Abdulnaser, al-Masrah al-'arabi wa hiwar al hadhrat, (*Le théâtre arabe et le dialogue des civilisations*), al-Haya al-'arabiyat lilmasrah, Sharjah, 2011.
* Hamdan, Youssef, *al-mawrouth ach-chaabi alkhalijik anzqadir 'ala ithraa al fadhaa al-masrahi*, Middle East online 17/02/2019.
* Hamdan, Youssef, *Madiyat al-Teqniyat al-Basriya fi al-Masrah*, in *al Haiaal'arabay lilmasrah*, 27/11/2019.
* Hijazzi, Nabil, *Rasd liba'adh al-Simat al-'amma lil'iuroudh al-Tamthiliya al-Chaabya*, in *Majalat al-Wihda* n° 58/59, Almajliss Alqawmi lithaqafa al'arabya, Rabat, 1989.
* Pecqueur Antoine, Portes Céline, « De Dubaï au Qatar, la culture asservie », in *Revue du Crieur*, 2017.
* Nasser Muhammad, Abdu Allah, *Al-Masrah fi al-bahrein*, in *ach-charq al-awsatt* n° 1085, 7 août 2008 (« Le théâtre à Bahrein », in *Journal Charqawssat Moyen-Orient*, n ° 1085 du 7 août 2008.
* Qassabi (al), Azza, *Roua syasiat fi masrah doual al-khalij al-arabi*, in *al-Majallat al-ilmya likouliyyat at-tarbya*, n° 9, 2017 (Vues politiques dans le théâtre des pays du Golfe, in *Revue scientifique de la Faculté des sciences d'éducation*, n° 9, 2017.
* Raai (al), Ali, *al-Masrah fi al-watan al-'arabi*, T.2, in *'Alam al-ma'arifa*, n° 248, 1999.
* Rajab, Hassan, *Rahan alikhraj almasrahi fi alimarat*, in *majaltaalmasrah*, 2016, Sharjah.

VU SUR SCÈNE

FAUST (1859)
(opéra en cinq actes, livret de Jules Barbier et Michel Carré, musique de Charles Gounod)

* Opéra Bastille (Paris)

* France 5, vendredi 26 mars 2021

En raison de la pandémie de Covid-19 qui a entraîné la fermeture *sine die* des salles de spectacle, c'est à la télévision que l'on a pu voir cette représentation de *Faust* enregistrée sur la scène de l'Opéra Bastille le 16 mars 2021. L'orchestre et les chœurs de l'Opéra de Paris étaient respectivement dirigés par Lorenzo Viotti et José Luis Basso. Tobias Kratzer avait été chargé de la mise en scène. La distribution était la suivante :

Jean-Yves Chilot
Le vieux Docteur Faust
Benjamin Bernheim
Le jeune Faust
Christian Van Horn
Méphistophélès
Florian Sempey
Valentin
Christian Helmer
Wagner
Ermonela Jaho
Marguerite
Michèle Losier
Siébel
Sylvie Brunet-Grupposo
Dame Marthe.

Depuis un certain nombre d'années, les mises en scène des ouvrages lyriques sont devenues ahurissantes au nom d'un « dépoussiérage » particulièrement discutable. Le metteur en scène allemand Tobias Kratzer, premier prix du Concours international Ring Award de Graz (Autriche) dans la catégorie mise en scène, encensé par la critique qui lui trouve des « idées passionnantes », engagé par une multitude de théâtres lyriques pour monter des opéras, n'a pas dérogé à la règle du renouveau à tout prix, en dénaturant complètement l'ouvrage de Gounod. Placée à notre époque, alors que l'histoire remonte au XVI^{e} siècle en Allemagne, l'action se déroule dans un cadre minimaliste de banlieue parisienne sinistre. Les personnages semblent sortis d'un roman contemporain réaliste, affublés de vêtements minables

et détestables. Ce qu'ils chantent n'a absolument rien à voir avec leurs tenues respectives, leur statut social et les décors. Bref, tout le côté chatoyant et merveilleux de l'ouvrage disparaît ainsi que le message final de rédemption.

Étudions en détail mise en scène, musique et interprétation. L'introduction est un *adagio molto* à 4/4 assez évocateur des aspirations contradictoires du personnage éponyme. À l'acte I, le cabinet de Faust est remplacé par un salon cossu et ensoleillé sur un mur duquel se trouve une bibliothèque chargée de livres. Contrairement à la coutume, ce n'est pas le ténor (Benjamin Bernheim) qui incarne le vieux Faust mais un comédien âgé (rôle muet de Jean-Yves Chilot) traduisant par des gestes et des mimiques les sentiments du savant. On se demande comment le vieux Faust, normalement plongé dans des pensées sombres et métaphysiques, a trouvé moyen, dans cette mise en scène, de se livrer, dans la nuit, à des ébats amoureux avec une ravissante créature qui récupère, assoupie sur un canapé. Bienheureux vieillard d'avoir encore une libido d'objet sans besoin de Viagra ou de Sildénafil ! Quoi qu'il en soit, la jeune femme se réveille, se fait régler la passe et s'enfuit. Le ténor, caché dans la coulisse, entame alors son *moderato* à 4/4, un peu gêné par la tessiture basse du morceau : « Rien !... En vain j'interroge, en mon ardente veille, la nature et le Créateur ». Ainsi, du plan purement physiologique, tout d'un coup, Faust se place sur le plan dialectique, ce qui est surprenant. Les physiologistes et les sexologues ont-ils jamais constaté que le coït était suivi de réflexions philosophiques portant sur l'inanité du savoir et de la vie ? Une fois l'*andante* (« Le ciel pâlit ») et l'*andante maestoso* (« Salut ! ô mon dernier matin ! ») passés, le chœur des ténors et des basses entame, en pleine banlieue d'aujourd'hui, un hymne à la nature et à Dieu (« Aux champs l'aurore nous rappelle »). Tobias Kratzer, partisan à tout crin du « Regietheater[1] », semble s'être complu dans le non-sens de sa mise en scène. Le non-sens se poursuit avec le duo entre le Diable et Faust, ce dernier rejetant tout dans l'existence, même Dieu, et appelant l'esprit malin à son secours (« À moi, Satan ! – À moi ! »). D'abord, on ne voit pas pourquoi six diablotins accompagnent Méphistophélès dans son entrée fracassante, sinon pour faire diversion. Ni Gœthe dans son premier *Faust*, ni les librettistes dans l'ouvrage de Gounod, n'ont mentionné la présence de diablotins. Ensuite, ce grand escogriffe de noir vêtu (Christian Van Horn), en plein XXI^e^ siècle, décrit une tenue de noble du XVI^e^ siècle qu'il ne porte manifestement pas :

> Ne suis-je pas mis à ta guise ?
> L'épée au côté, la plume au chapeau,
> L'escarcelle pleine, un riche manteau sur l'épaule

[1] Le « Regietheater » (allemand « Regie », mise en scène, et « Theater », théâtre) s'emploie pour les productions, généralement allemandes, où le metteur en scène (« Regisseur » en allemand) décide de tout, en transformant l'intrigue, en transposant le cadre de l'ouvrage, en modifiant la partition, parfois même le livret, et en cherchant à provoquer. On peut voir de telles productions sur la chaîne « Soprano » ou sur « Arte » à la télévision.

en détonant, au passage, sur la montée de la phrase : « Un vrai gentilhomme » qui le mène à un fa_3 facultatif suivi d'une descente diatonique jusqu'à un si $bémol_2$. Au cours du duo, point de vision de Marguerite au rouet. C'est devant une fenêtre ouverte que Faust chante : « Ô merveille ! » en faisant appel à notre imagination. À ce moment-là, il y a une légère confusion car le vieux Faust (Jean-Yves Chilot) n'a pas encore quitté la scène pour laisser la place au jeune Faust qui se présente d'un pas nonchalant (Benjamin Bernheim). Le passage de la vieillesse à la jeunesse est ainsi amené d'une façon gauche, lourde, avec des allusions « épaisses comme des amarres de navires », comme avait déjà dit le critique musical Alex Mattalia à propos d'une autre représentation étrange de *Faust* dans les années 1990[2].

L'acte II nous amène à un spectacle affligeant de jeunes gens dépenaillés, issus de la diversité, jouant au basket alors que l'on attendait une kermesse. Les chœurs, mal à l'aise avec leur masque contre la covid-19, chantent l'*allegretto* à 2/4 comme ils peuvent. Les soprani ont beau évoquer de « hardis compères qui viennent là-bas », il est difficile de voir en cette foule soldats et étudiants, faisant tous la fête, buvant du vin avant le départ des militaires pour la bataille. Apparaissent maintenant Siébel (Michèle Losier), amoureux de Marguerite, Valentin (Florian Sampey), frère de la jeune femme, qui se joignent à Wagner (Christian Helmer). Après une scène récitatif à 4/4, une invocation par une modulation en mi bémol est introduite (« Avant de quitter ces lieux »). Elle est gaillardement interprétée par Florian Sampey, baryton français qui, depuis 2010, s'est illustré dans une multitude de rôles d'opéras et d'opéras comiques. L'arrivée de Méphistophélès interrompt la chanson de Wagner. Les libations offertes par le diable qui invoque Bacchus, la « ronde du veau d'or » et le « choral des épées » tombent à plat, dès lors que la didascalie originelle n'est pas respectée par le metteur en scène. On se demande où est passée la valse qui suit, les artistes se contentant de se trémousser sur la scène dans une confusion affligeante. La rencontre entre Faust (Benjamin Bernheim) et Marguerite (le soprano albanais Ermonela Jaho) est surréaliste. L'*andantino* en sol majeur d'une mélodie si touchante devient d'un ridicule complet dans la bouche des deux personnages vêtus n'importe comment et dépourvus de classe. Quels jeunes gens d'aujourd'hui s'exprimeraient de cette façon ?

Faust : Ne permettrez-vous pas, ma belle demoiselle,
Qu'on vous offre le bras pour faire le chemin ?...
Marguerite : Non, monsieur, je ne suis demoiselle, ni belle (*bis*).
Et je n'ai pas besoin qu'on me donne la main !
Faust : Par le ciel ! que de grâce, et quelle modestie !
O belle enfant ! je t'aime... je t'aime, je t'aime !
Elle est partie !

[2] Compte rendu d'un autre *Faust* donné à Orange en juillet 1990 par le journaliste Alex Mattalia (*Le Méridional* du 30 juillet 1990, p. 15 : « À Orange, Plasson ressuscite Faust »).

De la manière dont le soprano est affublé, on comprend mal comment, dans la vision du premier acte, et dans ce court duo, Faust peut parler de « merveille » et de « belle demoiselle », à moins d'adopter l'inversion des valeurs des sorcières dans le *Macbeth* de Shakespeare, et de trouver que le laid est beau et le beau laid. Même si la valse reprend dans un tourbillon effréné pour conclure l'acte, l'impression que laisse la mise en scène est loin d'être agréable. C'est la vulgarité et le non-sens qui ressortent de tout ce deuxième acte.

Les plus belles pages de la partition se révèlent dans le troisième acte et le chef d'orchestre (Lorenzo Viotti) s'efforce de les faire ressortir du mieux qu'il peut. Une introduction orchestrale en do mineur débouche sur les couplets de Siébel (Michèle Losier) en do majeur (« Faites-lui mes aveux »). Le jeune homme, que Méphisto a condamné à ne plus toucher une fleur sans qu'elle se fane, chante son air devant les boîtes aux lettres d'un immeuble en béton armé où réside Marguerite. S'il a l'idée heureuse, dans la partie de son *andante* en la mineur, de tremper ses doigts dans l'eau bénite pour rompre le charme maléfique, ce n'est pas dans une église qu'il se rend mais au pied de l'immeuble pour ce faire, dès lors que « c'est là que chaque soir vient prier Marguerite » (l'*andante* passe à la tonalité de do majeur). En effet, tout le monde sait pertinemment que les bénitiers se trouvent devant l'entrée des immeubles où l'on vient prier. Avant de se retirer, Siébel dépose le bouquet de fleurs qu'il a apporté pour Marguerite devant la porte de l'immeuble, dans un seau qu'il avait eu la sagesse de prévoir. Il faut remercier Michèle Losier, mezzo-soprano canadien, d'avoir mis sa voix au service de cette chanson de Siébel qui, sur le plan strictement musical, est d'une pauvreté désolante[3]. Dans l'*allegro* qui suit, Méphisto conduit Faust au pied de l'immeuble, pendant que Siébel s'éloigne. Tandis que le Malin va chercher un coffret de bijoux pour « tenir compagnie aux fleurs » du jeune homme, Faust interprète le *larghetto* de la célèbre cavatine en la bémol majeur : « Salut ! demeure chaste et pure » devant l'immeuble en béton armé où réside « l'âme innocente et divine » de Marguerite. Benjamin Bernheim interprète cet air avec grâce et donne un fort beau contreut dans sa conclusion. Jamais autant de qualités aussi remarquables n'auront été reconnues à un immeuble de banlieue, dans une prosopopée magnifique en tout point :

> Que de richesse en cette pauvreté !
> En ce réduit que de félicité !
> Ô nature, c'est là que tu la fis si belle !
> C'est là que cette enfant a dormi sous ton aile,
> A grandi sous tes yeux,
> Là, que de ton haleine, enveloppant son âme,
> Tu fis avec amour épanouir la femme
> En cet ange des cieux !

[3] V. Paul Landormy, *Faust de Gounod*, p. 98-99 (Paris, Éditions Mellottée, 1944).

Marguerite n'est pas en reste dans son appartement quelconque que l'on voit en vidéo, procédé largement utilisé par le metteur en scène allemand. Elle songe à ce jeune homme à peine entrevu, pendant la kermesse, vers la fin de l'acte II. Évidemment, elle n'est pas en train de filer au rouet, comme l'indique la didascalie de la partition, lorsqu'elle chante la ballade du Roi de Thulé. Ce morceau, l'un des chefs-d'œuvre de l'ouvrage, devrait nous porter à la rêverie. Hélas, dans cette salle de séjour d'HLM, il tombe à plat, de même que l'air des bijoux qui suit (« Je ris de me voir si belle »), pourtant valse très entraînante desservie par la mise en scène, et le quatuor avec Marguerite, Faust, Méphisto et Dame Marthe (le mezzo-soprano Sylvie Brunet-Grupposo) (« Seigneur Dieu, que vois-je ! ») et le duo entre les deux jeunes gens (« Il se fait tard, adieu ! »), devant l'immeuble omniprésent, en lieu et place du jardin attendu à la tombée de la nuit. Lorsqu'enfin Marguerite, dans un désir d'immolation incoercible, invite Faust à la rejoindre dans sa chambre, c'est Méphisto qui se présente pour la violenter[4] sous le regard indifférent de l'intéressé en premier chef !

Dans l'acte IV, passons sur l'entracte, le récitatif de Marguerite, qui oppose passé heureux et présent malheureux, en se lamentant sur l'absence de Faust, sur sa faute (n'oublions pas qu'elle a été engrossée par Méphisto), sur sa présence dans le cabinet du gynécologue, sur son échographie, et sur son court dialogue avec Siébel[5], le seul ami qui lui reste, pour en venir à la scène de l'église, avec Méphisto, les chœurs religieux et des démons. Cette scène, d'une grande solennité, qui ne figure pas dans les ouvrages de Berlioz (*La Damnation de Faust*, 1846) et de Boito (*Mefistofele*, 1868), est transposée dans le métro parisien et filmée par la vidéo omniprésente. La critique s'est extasiée devant cette trouvaille du metteur en scène. Marguerite, assise, dans un état de prostration, prie de toute son âme, après le départ de tous les passagers, hormis un (Méphisto) :

> Seigneur, daignez permettre à votre humble servante
> De s'agenouiller devant vous.

Le symbolisme de cette scène est évident. La pécheresse s'en remet à Dieu dans sa lutte contre le démon. Tandis que ce dernier jette l'anathème sur elle (« Marguerite, sois maudite ! à toi l'enfer ! »), le chœur religieux, situé on ne sait où dans la station de métro ou dans la rame même, intercède en faveur des « cœurs

[4] Ici, on est loin de tous les démons du monde lyrique, même de celui de l'ouvrage éponyme en trois actes d'Anton Rubinstein (1875), livret de Pavel Viskovatov, tiré du poème de Mikhaïl Lermontov, qui séduit la princesse caucasienne Tamara et fait tuer son fiancé. Le démon de Rubinstein va même trouver en la jeune femme sa rédemption.

[5] Un air de Siébel, souvent coupé (« Versez vos chagrins dans mon âme ») est réintroduit dans cette représentation, si bien qu'on a le plaisir d'entendre à nouveau Michèle Losier dans ce morceau où elle met beaucoup de sentiment.

malheureux ». La tension est tellement forte que la jeune femme s'évanouit. Dans sa version iconoclaste, le metteur en scène a voulu se réclamer de nombreux films situés dans le métro, espace clos par excellence, pour suggérer l'enfermement de Marguerite. Dans une course effrénée, la rame l'emporte le long d'un tunnel, représentation symbolique d'un passage difficile, d'un avenir incertain, comme cela est suggéré, pour prendre un exemple, dans le film *Tunnel* (2017) du réalisateur et scénariste sud-coréen Kim Seong-hoon[6]. Mais on peut objecter à Tobias Kratzer que Marguerite, malgré son péché mortel, malgré son infanticide à venir, se repentira d'avoir commis des fautes et sera pardonnée et sauvée comme la pécheresse de l'évangile, car le pardon, Gounod et ses librettistes le savaient, est un des fondements de la foi chrétienne[7]. Méphisto est l'esprit des ténèbres qui conduit Faust à sa perte mais il n'aura qu'une emprise limitée sur Marguerite. Il se méprend complètement sur les deux protagonistes. Aux plaisirs multiples avec nombre de jeunes femmes aux cheveux ondoyant sur leurs épaules d'albâtre, aux poitrines généreuses et palpitantes, aux yeux enjôleurs, aux dents de perles, comme aurait dit Flaubert[8], Faust, contrairement à son désir du premier acte (« À moi les plaisirs, les jeunes maîtresses, à moi leurs caresses »), préfère l'attachement à une seule femme qui l'a ébloui. De même, Marguerite, dans son innocence, cède à un amour vrai qui n'a rien à voir avec la concupiscence. Le chœur des soldats (« Déposons les armes [...] Gloire immortelle de nos aïeux »), si célèbre et si attendu des amateurs d'opéra, est malmené par un metteur en scène qui, à partir de ses élucubrations, enlaidit tout, avilit tout, en transformant les glorieux soldats en grands benêts mollasses, portant tenues de jogging et tee-shirts et se désintéressant on ne peut plus des faits d'armes accomplis. Aussi, ce chœur semble être chanté sans conviction et hors de propos et ne fait nullement vibrer d'émotion. La sérénade de Méphisto, véritable réussite sur le plan de l'esprit, de la couleur et de l'ironie, le martial trio du duel entre Faust, Valentin et Méphisto, la pitoyable mort de Valentin, le moralisateur[9], qui maudit sa sœur[10], ne bénéficieront pas plus d'un meilleur traitement de la part de Tobias Kratzer, au grand dam des chanteurs qui s'efforcent de donner le meilleur d'eux-mêmes dans cette production absurde.

L'acte V tombe également à plat avec une nuit de Walpurgis entièrement escamotée à quelques mesures près, la suppression du chœur des feux follets (« Dans les bruyères, dans les roseaux ») et du ballet. Tant pis pour les danseuses

[6] On pourrait aussi évoquer le labyrinthe de la mine dans *Germinal* (Zola), transposition de la réalité sociale sous forme de mythe, ou les romans de l'écrivain argentin Ernesto Sábato (1911-2011) (*Le Tunnel*, 1948 ; *Héros et Tombes*, 1961 ; *L'Ange des ténèbres*, 1974).
[7] Voir *Luc* 7, 36-50.
[8] Voir Gustave Flaubert, *Smarh* (1836).
[9] Voir Pierre Janet, *L'Évolution de la mémoire et la notion de temps*, p. 218-222 (Paris, Cours du Collège de France, Éditions Boivin, 1928).
[10] Avec ses poncifs et ses évidences, cette scène de la mort de Valentin est d'une pauvreté d'idées désolante.

dont Tobias Kratzer n'aurait su que faire ! De plus, le galop aérien de Faust à travers les rues de Paris, en tricot de peau blanc, flanqué de son inséparable Méphisto, est d'un ridicule consommé[11]. La projection de la destruction de la cathédrale de Notre-Dame par un incendie gigantesque, dans le but avéré d'anéantir métaphoriquement la religion catholique est douloureuse à voir et blasphématoire[12]. Comme la nuit de Walpurgis a été coupée, il est difficile de comprendre pourquoi un Faust repentant veut désormais rejoindre, à bride abattue, Marguerite emprisonnée à la suite de son infanticide. La vidéo est là, une fois de plus, pour nous montrer cette chevauchée aérienne et l'arrivée des deux compères sur le toit de la cathédrale.

Toute la fin de l'ouvrage est transformée et devient une parodie ridicule. En effet, on retrouve Faust, tout à la fois jeune (Benjamin Bernheim) et vieux (Jean-Yves Chilot), dans son appartement, au moment du jugement de Marguerite. Dans le trio final (« Anges purs, anges radieux »), dont la progression tonale est un appel de la jeune femme à l'amour divin salvateur, on assiste à une transformation étrange, Marguerite devenant une folle à la manière de Lucie de Lammermoor ou d'Ophélie (*Hamlet*). De plus, contrairement à toute attente, ce n'est pas elle qui est punie. En effet, Siébel, son amoureux pur et sincère, se sacrifie pour elle et ira donc en enfer à sa place. C'est à ce moment-là que la jeune femme se rend compte que l'amour véritable lui venait de Siébel et non de Faust. Curieuse conclusion d'un ouvrage où l'on prête des sentiments oblatifs à un personnage secondaire insignifiant et où l'on fait l'impasse complète sur une protagoniste qui, dépassant le plan de la morale traditionnelle, se hisse à un niveau métaphysique pour être emportée dans l'empyrée, où règne Dieu, lavée de la souillure de sa fornication et de son infanticide. *Faust* ne se passe pas dans *La Terre vaine* (1922) de T. S. Eliot dont « chacun se fait une prison » (« each confirms a prison ») et d'où Dieu est chassé, mais dans un monde imparfait où il est toujours possible d'aller à Dieu par un élan du cœur, comme l'écrit merveilleusement Pascal[13].

Cette mise en scène s'est voulue surréaliste et provocante. Elle s'est refusée à admettre que *Faust*, comme tous les opéras, est l'expression d'une vision du monde (« Weltanschauung ») et d'une sensibilté (« Empfindung »). Il s'inscrit dans une époque dont il porte partiellement les interrogations, les émotions, les images. Il fallait en tenir compte et ne pas proposer, de surcroît, une lecture indifférente aux paroles chantées qui, ainsi, juraient constamment avec les lieux comme avec le comportement et l'accoutrement des personnages (il aurait alors mieux valu aller au bout de la provocation, en modifiant purement et simplement le livret pour rester dans la cohérence d'une relecture radicale). Cette mise en scène se réclamait,

[11] Voir, au contraire, la lithographie de Delacroix représentant Méphisto dans les airs, au-dessus de la cité médiévale, autrement évocatrice.

[12] L'incendie réel de Notre-Dame de Paris, entre les 15 et 16 avril 2019, a été un traumatisme pour des millions de Français croyants ou non.

[13] « C'est le cœur qui sent Dieu, et non la raison. Voilà ce que c'est que la foi. Dieu sensible au cœur, non à la raison » (*Pensées*, section IV, n° 278).

comme nous l'avons dit, du « Regietheater » qui prévaut essentiellement dans les grands théâtres allemands mais dont l'influence commence à se faire sentir ailleurs, malgré la réprobation du public[14]. Tobias Kratzer appartient donc à la même école de déconstruction que Franz Konwitschny (1901-1962), Christoph Schligensief (1960-2010), le Polonais Krzysztof Warlikowski (né en 1960) et le Russe Dmitri Tcherniakov (né en 1970), pour laquelle il importe peu de déformer les ouvrages lyriques dès lors que l'on veut faire passer un message et donner libre cours à ses élucubrations. Cette mise en scène proposait une relecture d'un ouvrage à la fois iconoclaste et irrévérencieux envers une religion (le catholicisme) et les forces militaires (l'Armée, qu'on soit militariste ou non, n'est pas un ramassis d'ivrognes et d'individus avachis[15]). Que certains critiques l'approuvent et la louent en termes dithyrambiques, au nom d'une liberté artistique contestable, paraît étrange car, indépendamment des goûts de chacun, il s'agit de garder la mesure en toute chose et de comprendre que la réactualisation constitue souvent un contresens, voire un non-sens. De fait, chaque ouvrage est marqué par une époque dont il faut respecter l'esprit sur le plan du livret comme sur celui de la musique orchestrale et vocale. Chaque ouvrage est un spectacle où la vue et l'ouïe jouent un rôle important. De beaux décors, de beaux costumes, de belles voix, des chœurs vaillants et une figuration importante susceptibles de suggérer de l'animation, sont recherchés par le grand public[16] qui attend un délassement, un plaisir esthétique et non un spectacle scabreux et délirant. Le « Regietheater » ne devrait s'appliquer qu'à des œuvres historiquement non datées, pourvu qu'il reste fidèle à leur esprit, ou alors, au contraire, ancrées dans la réalité d'aujourd'hui, dont l'opéra américain contemporain offre de multiples exemples[17]. En revanche, il dénature les ouvrages du

[14] Voir les mises en scène outrancières de *Tannhäuser* (Wagner) par Olivier Py (Genève, 2005), d'*Ercole sul Termodonte* (Vivaldi) par John Pascoe (Spoleto, 2006), d'*Eugène Onéguine* (Tchaïkovski) par Krzystof Warlikowski (Munich, Bayerische Staatsoper, 2007), de *Powder her Face* (Thomas Adès) par Carlos Wagner (2008), de *La Traviata* (Verdi) par Andrea Breth (Bruxelles, 2012), de *Der Ring des Nibelungen* (Wagner) par Frank Castorf (Bayreuth, 2013), de *Tannhäuser* (Wagner) par Burkhard Kosminski (Düsseldorf, 2013), de *Turandot* (Puccini) par Calixto Bieito (Nuremberg, Belfast et Toulouse, 2014), de *Guillaume Tell* (Rossini) par Damiano Michieletto (Londres, 2015), et de *L'Enlèvement au Sérail* (Mozart) par Martin Kušej (Aix-en-Provence, 2015). Évidemment, cette liste n'est pas exhaustive.

Accueillis par des huées et des cris d'indignation de la part du public, ces metteurs en scène sont pourtant réengagés par la direction de certains théâtres lyriques internationaux, ce qui les conforte dans leurs choix artistiques.

[15] Même dans sa mise en scène de 1975, Jorge Lavelli n'allait pas si loin dans la dérision de la guerre. Les soldats revenaient éclopés mais conservaient une certaine dignité.

[16] Comme, par exemple, celui des Chorégies d'Orange ou celui du Festival Verdi de Parme-Busseto.

[17] Je renvoie à mon article « Genèse et destinée de l'opéra aux États-Unis » in *Hommage à Maurice Abiteboul. Pour les trente ans de Théâtres du Monde*, p. 161-191 (*Théâtres du Monde*, Cahier hors-série, n° 4-2020, Avignon Université, ARIAS).

répertoire jusqu'au grotesque, jusqu'au non-sens. C'est dans l'optique d'un Franco Zeffirelli (*Roméo et Juliette*, 1968; *La Traviata*, 1982; *Hamlet*, 1990), d'un Joseph Losey (*Don Giovanni*, 1979), d'un Giancarlo Del Monaco, dont nombre des productions ont été retransmises par les télévisions du monde entier, voire d'un Oriol Thomas, d'un Jérôme Savary, d'un Frank Dunlop, à l'extrême limite d'un Alex Ollé, l'un des directeurs de la compagnie catalane « La Fura del Baus » ou d'un Achim Freyer, que devrait se placer dans ses mises en scène Tobias Kratzer, et non dans celle d'un « Regietheater » destructeur.

L'œuvre lyrique n'a pas à servir de prétexte à des relectures très éloignées des intentions des compositeurs et de leurs librettistes. Le but n'est pas de satisfaire son ego et de plaire uniquement à une minorité de spectateurs béats et de critiques persuadés à tort que, sans eux, l'opéra est perdu. C'est au contraire en respectant l'esprit de l'ouvrage dans toute direction artistique que l'on permettra à l'opéra de continuer à attirer les foules.

Jean-Pierre MOUCHON
Aix-Marseille Université

LES BÉNÉFICES DE LA CRISE ? DETTES ET CULPABILITÉ DANS *TIMON/TITUS* PAR LE COLLECTIF OS'O ET DAVID CZESIENSKI

Plus de deux ans avant que l'Europe ne se déchire autour de la dette grecque, le Collectif OS'O, un collectif bordelais de cinq comédiens sortis de l'École Supérieure de Théâtre de Bordeaux en Aquitaine (éstba), fondé en 2011, et le metteur en scène berlinois David Czesienski, récemment diplômé de l'Académie des arts dramatiques Ernst Busch (*Hochschule für Schaupielkunst Ernst Busch*), élaboraient le projet d'écrire au plateau une pièce sur le thème de la dette. L'équipe décide de s'inspirer des thèses de l'anthropologue anarchiste David Graeber dans l'ouvrage *Dette : 5 000 ans d'histoire*[1] et de proposer une libre adaptation de deux pièces de Shakespeare, *Titus Andronicus* et *Timon d'Athènes*, qui offrent deux points de vue différents sur la dette, dette d'argent dans l'une et dette de corps dans l'autre. À l'automne 2012, le jeune metteur en scène était déjà convaincu de l'actualité brûlante du thème de la dette qu'il comptait parmi « les cinq questions primordiales pour l'Europe et le monde »[2]. Le spectacle, créé en novembre 2014 à Saint-André de Cubzac (Gironde)[3], suscite d'emblée l'estime des professionnels et du public. La pièce est programmée au 10e festival *Premières*, consacré aux jeunes metteurs en scène européens, en juin 2015 à Karlsruhe[4] et sélectionnée pour le festival du théâtre émergent *Impatience* à Paris, où elle obtient à la fois le Prix du jury, présidé cette année-là par Éric Ruf, administrateur de la Comédie-Française, et le Prix du public[5]. Certes, cette pièce tombe à pic dans l'actualité européenne – et certains spectateurs n'hésitent pas à la recommander alors en ouverture d'une

[1] David Graeber, *Dette : 5 000 ans d'histoire*, Paris, Les Liens qui libèrent, 2013 (édition originale : *Debt: the first 5000 years*, 2011).

[2] « Interview de David Czesienski par Aurélie Armellini. 22.11.2012 », in : Collectif OS'O (éd.), *Timon/Titus. Note d'intention*, 2012, p. 8.

[3] *Timon/Titus. D'après William Shakespeare*. Un projet du Collectif OS'O. Mise en scène : David Czesienski, avec : Roxane Brumachon, Bess Davies, Mathieu Ehrhard, Baptiste Girard, Lucie Hannequin, Marion Lambert et Tom Linton ; assistanat à la mise en scène : Cyrielle Bloy ; dramaturgie : Alida Breitag ; scénographie et costumes : Lucie Hannequin ; assistante costumière : Marion Guérin ; maquillage : Carole Anquetil ; musique : Maxence Vandevelde ; création lumières : Yannick Anché et Emmanuel Bassibé.

[4] Maxi Zahn, « Schuldenschnitt. Das Kollektiv OS'O und der Regisseur David Czesienski wandern mit *Timon/Titus* durch viele Formate und Texte », *Print 3 – 10. Festival Premières*, 2015, p. 1-2.

[5] Dix compagnies ont été sélectionnées parmi 400 candidatures environ pour le festival 2015. Cf. « La Chronique de Fabienne Pascaud », *Télérama* n° 3415 (24.06.2015), p. 77.

réunion mensuelle de l'Eurogroupe[6] –, mais ce sont surtout l'inventivité dramaturgique, le mélange réussi entre textes classiques et questionnement contemporain, les va-et-vient entre plusieurs registres dramatiques et la qualité du jeu des comédiens qui sont mis en avant pour justifier ce succès[7].

Lors de la conception du projet, le metteur en scène est parti des pièces de Shakespeare, d'abord *Titus Andronicus* puis *Timon d'Athènes*, et n'a convoqué l'essai de David Graeber que dans un second temps[8]. C'est cependant la mise en question esthétique et dramaturgique autour de la dette que nous étudierons ici en priorité[9]. Partant d'une multiple acception de celle-ci (dette financière, familiale, morale, etc.), ainsi que de la thèse de Graeber selon laquelle les dettes sont justifiées par la culpabilité morale, la pièce se construit autour de plusieurs niveaux de narration et soulève diverses questions souvent imbriquées les unes dans les autres, parmi lesquelles : Qui doit quoi à qui ? Doit-on payer ses dettes ? La dette engendre-t-elle la violence ? Peut-on s'affranchir d'une obligation morale par l'argent ?

Nous chercherons ici à exposer les choix esthétiques et dramaturgiques opérés afin d'exploiter les thèses de Graeber à partir d'une mise en jeu des pièces de Shakespeare et d'amener les spectateurs à se positionner vis-à-vis de ces questions. Après une brève présentation générationnelle des porteurs du projet et du processus d'écriture au plateau, nous procéderons à une analyse des éléments dramaturgiques, puis des stratégies de jeu avec les spectateurs.

---

[6] Myrto Reiss, « Critique : Timon/Titus », http://www.aupoulailler.com/critique-timontitus-william-shakespeare-david-czesienski-collectif-oso/(dernière consultation :06.07.2015).

[7] Pour Fabienne Pascaud, il s'agit d'une « insolite et brillante saga scénique [qui] brasse avec maestria idées et situations extravagantes, réflexions décapantes et psychologie familiale à l'arraché ». Elle qualifie le metteur en scène de « très prometteur » et s'exclame : « Mais quelle intelligence, quel humour insolent dans le propos ! Quel plaisir de jouer (admirablement) dans l'espace tout en clin d'œil ironique, minimaliste et diablement efficace ! » Pour Emmanuelle Bouchez, c'est un « aboutissement terriblement convaincant » avec « des acteurs à l'unisson d'une énergie fulgurante », pour Jean-Pierre Thibaudat, un « excitant spectacle ». Et Joël Brouch de conclure : « avec eux, c'est par le talent qu'on s'acquitte » des dettes. Cf. « La Chronique de Fabienne Pascaud », *op. cit.*, p. 77 ; Emmanuelle Bouchez, « Le festival de théâtre *Impatience* récompense le Collectif OS'O », telerama.fr, 16.06.2015 ; Jean-Pierre Thibaudat, « Le Collectif OS'O paie sa dette à Shakespeare dans un spectacle qui paie comptant », blog de *Mediapart*, 31.05.2015 (http://blogs.mediapart.fr/blog/jean-pierre-thibaudat/310515/le-collectif-os-o-paie-sa-dette-shakespeare-dans-un-spectacle-qui-paie-comptant) ; Joël Brouch, « Le club des cinq », *Le Festin. Patrimoine et culture en Aquitaine* n° 94 (juin 2015), p. 14.

[8] « Interview de David Czesienski par Aurélie Armellini. 22.11.2012 », *op. cit.*, p. 9.

[9] Pour une analyse de la pièce à partir des pièces de Shakespeare, voir Camille Chanel, « Mourir pour rembourser. *Timon/Titus* de David Czesienski : l'homme peut-il s'acquitter de sa dette envers ses parents ? », *Journal Première, der Blog zur Zeitung*. Cf. http://www.festivalpremieres.eu/blog/v/1037/mourir-pour-rembourser (dernière consultation : 06.07.2015).

1. Les enfants de la crise

Une approche générationnelle des acteurs de cette pièce – comédiens, dramaturge, metteur en scène – se justifie au regard de notre problématique, car tous sont des trentenaires entrés dans la profession avec la crise. Les comédiens du collectif OS'O sont par exemple nés entre 1983 et 1987, ils avaient entre 21 et 25 ans au moment de la crise de 2008[10]. Dans leur manifeste, ils estiment appartenir « à une génération qui regarde avec inquiétude le monde qu'elle a reçu en héritage. Un monde "désenchanté", sans idéologie, un monde sans mythe[11]. » Ce constat dépasse la simple existence d'une crise financière et économique, et cible plus généralement une crise morale et idéologique. D'autres artistes accréditent l'idée selon laquelle une génération née dans les années 1980 entretiendrait un rapport spécifique au monde et à la création[12]. Cela semble également manifeste dans leur propension à se constituer en collectifs. Chez certains, le collectif correspond en effet à la volonté d'inventer et d'expérimenter de nouvelles formes de gestion et de création qui cherchent à rompre avec les logiques libérales et/ou les contraintes artistiques. Le collectif se présente comme l'union d'individus qui se réunissent pour réfléchir et agir de concert, au nom de valeurs partagées, et dont la gestion se fait selon un principe d'organisation non-hiérarchique qui peut être qualifiée d'autogestionnaire[13]. Le nom du Collectif OS'O est d'ailleurs l'abréviation de l'expression « on s'organise » qui souligne à la fois la volonté de se prendre en main, de le faire de façon collective, sans *leader*[14], et de privilégier un théâtre

[10] Roxane Brumachon, Bess Davies et Baptiste Girard sont nés en 1987, Mathieu Ehrhard en 1986, Tom Linton en 1983. La dramaturge Alida Breitag est née en 1988, David Czesienski en 1985.

[11] Collectif OS'O, « Manifeste », mars 2012. Cf. http://www.collectifoso.com/presentation (consulté le 12.11.2014).

[12] On pense ici aux propos tenus par Julien Gosselin, âgé de 27 ans en 2014, metteur en scène du Collectif *Si vous pouviez lécher mon cœur* : « Je n'ai pas la sensation d'appartenir à une génération d'artistes ou de metteurs en scène […]. Cela viendra peut-être, plus tard. Mais j'ai la certitude d'être né dans un monde totalement différent de ceux qui ont 35 ans. », cité par Brigitte Salino, « Julien Gosselin, heureux présage », *Le Monde*, 10.07.2013. On peut également citer David Czesienski lorsqu'il explique pourquoi il souhaite travailler avec le Collectif OS'O : « Nous appartenons à la même génération et avons les mêmes interrogations sur le monde qui nous entoure. », in : « Interview de David Czesienski par Aurélie Armellini. 22.11.2012 », *op. cit.*, p. 11.

[13] Ces éléments de définition sont en partie issus de « La notion de collectif », synthèse de Sébastien Gazeau. Atelier de réflexion de l'association Artfactories/Autre(s)pARTs, Ramdam, Sainte-Foy-Lès-Lyon, 2008.
Cf.http://www.artfactories.net/IMG/pdf/Syntheses_Collectif30-03-10_OK.pdf.
L'auteure remercie Éric Chevance d'avoir attiré son attention sur ce document.

[14] Joël Brouch, directeur de l'Office artistique de la région Aquitaine (OARA), souligne par exemple que ces comédiens « ne parlent jamais à la première personne du singulier, ce "je"

d'acteurs, ce qui n'est pas sans rappeler la philosophie du tg STAN, collectif précurseur né en 1989[15].

Si la critique des formes artistiques établies semble un point commun aux jeunes collectifs, le collectif OS'O a fait également le choix, a priori moins partagé, de l'écriture collective au plateau sous la direction d'un metteur en scène. Ce type d'écriture fait la part belle aux improvisations, à la réactualisation et à l'appropriation de textes récents ou plus anciens du patrimoine culturel, ainsi qu'au mélange entre la fiction et le réel[16]. Dans *Timon/Titus*, on retrouve cette méthode de travail que le Collectif OS'O et David Czesienski avaient déjà expérimentée lors de leur première collaboration pour *L'Assommoir*, pièce librement adaptée du roman éponyme d'Émile Zola, créée au Théâtre national de Bordeaux Aquitaine (TnBA) en janvier 2011. Cette méthode consiste, « à partir d'une œuvre classique, [à] inventer des personnages contemporains pour rencontrer un thème plus actuel »[17].

Pour *Timon/Titus*, le metteur en scène a mis en place plusieurs phases distinctes de travail : dans une première phase, l'équipe a défini le cadre d'une fable familiale contemporaine de façon très souple et les rôles ont été distribués. Dans une deuxième phase, les comédiens se sont approprié les pièces de Shakespeare, chaque rôle de la fable familiale étant placé sous le patronage d'un personnage shakespearien. Grâce à un travail d'improvisation, les comédiens ont alors façonné leur personnage contemporain, nourri en quelque sorte par les personnages shakespeariens. Enfin, les thèses de Graeber ont enrichi ces phases d'improvisation, mais aussi celles qui ont contribué à élaborer un autre niveau dramaturgique, plus politique[18].

David Czesienski fait pour sa part mention d'un autre type de crise qui est également au cœur de sa création[19]. Issu d'une famille est-allemande active dans le milieu théâtral de la RDA avant 1990, il témoigne des difficultés qu'il rencontre à se positionner dans le système théâtral de l'Allemagne réunifiée fonctionnant avec des compagnies permanentes, rattachées à des théâtres nationaux ou municipaux qui sont sous mandat public et pratiquent un théâtre de répertoire[20]. Lui-même est

---

si développé chez les créateurs, mais toujours à la première personne du pluriel ». Cf. J.Brouch, « Le club des cinq », *op. cit.*, p. 14.

[15] On pense par exemple au refus de la « tyrannie du metteur en scène » revendiqué par le tg STAN. L'acronyme STAN, qui signifie « Stop Thinking About Names », cherche à dénoncer la cristallisation médiatique autour d'une figure emblématique et prône le travail collectif. Cf. http://www.stan.be/content.asp?path=k1xr91jg (consulté le 31.03.2015).

[16] Cf. Anne Quentin, « Pourquoi les collectifs se multiplient-ils ? », *théâtre(s). Le magazine de la vie théâtrale*, n° 1 (printemps 2015), p. 98-99.

[17] Propos d'Aurélie Armellini, in : « Interview de David Czesienski par Aurélie Armellini. 22.11.2012 », *op. cit.*, p. 10.

[18] David Czesienski, 10.11.2012, Collectif OS'O (éd.), *Timon/Titus. Note d'intention*, p. 5.

[19] Entretien avec David Czesienski, 17.12.2014, Bordeaux.

[20] Cf. le dossier « Zukunft des Stadtstheaters » (2007-2014), www.nachtkritik.de (http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9735:dossier-zur-stadttheaterdebatte&catid=101&Itemid=84) ; Christian Rakow,« Le théâtre libre en

cofondateur du Collectif Prinzip Gonzo, qui réunit cinq jeunes metteurs en scène et dramaturges cherchant à expérimenter de nouvelles formes de collaboration artistique[21]. C'est d'ailleurs un membre de Prinzip Gonzo, Alida Breitag, qui a fait office de dramaturge dans *Timon/Titus*. La constitution en collectifs, du moins dans le cas du Collectif OS'O et sans doute de Prinpiz Gonzo, peut ainsi être considérée comme une réaction à une crise idéologique, voire institutionnelle, autant d'un point de vue gestionnaire que d'un point de vue créatif.

2. Dramaturgie et scénographie

Le choix a été fait, dans *Timon/Titus*, de ne pas chercher à expliquer la crise financière[22] ou le fonctionnement de la dette, mais d'évoquer certains enjeux liés à la dette à l'aide de deux, voire trois niveaux de dramaturgie qui apportent des éclairages complémentaires. À un premier niveau, la pièce raconte l'histoire d'une grande famille bourgeoise de quatre enfants – trois filles et un garçon – réunis après la mort de leur père autour de son testament et qui apprennent l'existence de deux enfants cachés, des jumeaux – une fille et un garçon. Ils les accueillent dans leur château pour l'ouverture du testament, accompagnés du compagnon de la jumelle. C'est cette histoire, traitée sur le mode du drame bourgeois, puis qui vire au Grand-Guignol, qui est construite en analogie avec les pièces de Shakespeare, parfois directement citées, parfois sous-jacentes. On peut d'ailleurs considérer que les pièces de Shakespeare constituent le troisième niveau de dramaturgie, imbriqué dans le premier. La pièce est rythmée par trois versions différentes du testament qui finissent, pour les deux premières, dans un bain de sang, ce qui n'est pas sans rappeler *Titus Andronicus*.

Le second niveau de dramaturgie est constitué par des débats politiques, appelés « parlements », menés par sept personnages incarnant des positions idéologiquement tranchées (ultra-libérale, démocrate-libérale, catholique, féministe, écologiste, nationaliste et enfin paternaliste/autoritaire) autour du thème de la dette. Les débats et les différentes versions de la fable familiale se répondent et se mettent respectivement en relief.

La pièce, introduite par un prologue et conclue par un épilogue, se déroule en trois actes qui font chacun intervenir les deux niveaux de dramaturgie – d'abord le parlement, puis la fable familiale –, à ceci près que le troisième acte vient brouil-

---

Allemagne » (janv. 2013), http://www.goethe.de/ins/fr/lp/kul/mag/the/fr10308845.htm (consultés le 04.04.2015).

[21] Cf. http://www.prinzip-gonzo.de

[22] Des pièces existent déjà à ce sujet. Cf. Frédéric Lordon, *D'un retournement à l'autre. Comédie sérieuse sur la crise financière. En quatre actes, et en alexandrins*, Paris, Éditions du Seuil, 2013, ou la pièce *T.I.N.A. There is no alternative. Une brève histoire de la crise. Comédie documentée*, texte de Simon Grangeat, mise en scène de Sébastien Valignat, 2012, Compagnie Cassandre.

ler le cloisonnement entre les niveaux de dramaturgies, mais aussi renforcer les va-et-vient entre la fiction et le réel.

Trois espaces distincts sont visibles : au centre de la scène, délimité par des tapis, se trouve l'espace où se joue l'intrigue familiale. Trois accessoires y sont associés : un phonographe, un fauteuil et la tête d'un cerf empaillé qui surplombe la scène. Le deuxième espace est constitué par le lieu des parlements qui se trouve côté jardin et au lointain. Lors des débats, les comédiens sont assis à sept petites tables éclairées par des lampes de bureau. Enfin, côté cour, on voit ce qui pourrait s'apparenter à des coulisses, on distingue un portant avec des costumes et la régie lumières où officie, visible, le technicien lumière.

3. La violence de la dette

L'intrigue familiale représente le cœur et le fil conducteur de la pièce. C'est par les cadavres des six enfants que les spectateurs sont accueillis quand ils entrent dans la salle. L'intrigue est riche en termes d'enjeux et d'interprétations, et plus longue aussi que les parlements, 1h30 y est consacrée dans les actes I et II pour environ 2h30 de spectacle.

L'intrigue permet tout d'abord d'illustrer la thèse centrale de Graeber selon laquelle il existe une confusion entre dettes financières et obligations morales, confusion de nature tout d'abord lexicale, par exemple perceptible dans la parenté étymologique des mots allemands *Schulden* (« dettes ») et *Schuld* (« culpabilité ») ou des termes anglais *Guilt* (« culpabilité ») et allemand *Geld* (« argent »)[23]. Cette confusion est également manifeste dans l'injonction communément admise « on doit toujours payer ses dettes », injonction d'ordre moral qui n'est, selon Graeber et d'autres économistes, pas toujours justifiée d'un point de vue économique[24].

En témoignent par exemple les travaux du Comité pour l'annulation de la dette du tiers-monde (CADTM), dont les chercheurs ont développé le concept de « dettes odieuses », qui désigne les emprunts contractés par des pouvoirs despotiques, ou encore ceux du Collectif pour un audit citoyen de la dette (CAC)[25].

À l'occasion des débats autour de la Grèce, certains analystes et chercheurs ont démontré, à leur tour, la dimension morale de cette assertion et souligné l'impossibilité économique dans laquelle un État se trouve parfois pour rembourser

[23] Graeber estime en effet que notre « vocabulaire a été modelé par le marché » et il souligne la polysémie des termes. Cf. Graber, *Dette : 5 000 ans d'histoire*, *op. cit.*, p. 22 et 75.
[24] *Ibid.*, p. 22.
[25] Voir les travaux d'Éric Toussaint et Renaud Vivien pour le CADTM. Cf. Éric Toussaint, « Une "dette odieuse" », *Le Monde diplomatique*, février 2002 ; Cnuced, « The concept of odious debt in public international law », *Discussion Papers* n° 185, Genève, juillet 2007. Pour un bilan sur les travaux du CAC : Jean Gadrey, « Faut-il vraiment payer toute la dette ? », *Le Monde diplomatique*, octobre 2014.

toutes ses dettes, en mettant le cas grec en perspective d'autres précédents historiques[26].

La pièce développe les deux versants de la thèse selon laquelle il existe une confusion entre dettes financières et obligations morales, tout d'abord en mettant en scène des personnages qui ont contracté des obligations morales dont ils essaient de s'acquitter en les monnayant. La fille naturelle se sent ainsi redevable envers son compagnon et veut se libérer de cette dette en lui donnant sa part d'héritage ; il l'a précédemment aidée à se débarrasser du corps d'un homme qu'elle a tué. Le fils naturel rappelle de son côté que leur père, qui ne s'était pas beaucoup occupé d'eux, prétendait les dédommager grâce à l'héritage. Et la sœur aînée, qui s'est occupée du père à la fin de sa vie, estime qu'elle hérite légitimement de lui en dédommagement de ses soins.

La pièce illustre inversement la façon dont une dette financière peut se transformer en obligation morale par le truchement de *Timon d'Athènes* dont les enfants de la fratrie légitime rejouent des scènes choisies. Le personnage de Timon a en effet contracté des dettes à force de faire des cadeaux à ses amis, mais ceux-ci refusent de lui prêter de l'argent le jour où il le leur demande, ce que les valets chargés du message jugent moralement inacceptable. L'un des enfants de la fratrie précise d'ailleurs que leur père leur faisait jouer *Timon d'Athènes* pour le caractère édifiant de la pièce à l'égard de l'argent.

Le thème central de *Timon/Titus* consiste par ailleurs à décliner les liens qui existent entre l'argent et la violence, ce qui illustre une autre thèse de Graeber selon laquelle la dette engendre la violence, même si cet aspect est finalement peu démontré dans son essai[27].

La famille des quatre enfants fonctionne en effet sur des rapports de violence, de soumission et de sadomasochisme. On assiste tout au long de la pièce aux invectives et brimades qu'ils s'infligent par jalousie, en raison de l'amour inégalement dispensé par le père, de leur place dans la chaîne filiale, de la répartition inégalitaire du testament ou du sacrifice inégal que chacun a consenti à son chevet. La benjamine est notamment infantilisée ou humiliée par les autres qui savent qu'elle n'est pas son enfant biologique. Le père n'est pas indifférent à ce climat pervers puisque les enfants rejouent une scène qui se produisait régulièrement : ils récitaient à leur père des passages de Shakespeare et, à la moindre faute, celui-ci les giflait, ce à quoi ils répondaient par « merci, père ». On apprend à la fin que c'est l'aînée de la fratrie qui l'a finalement tué en l'étranglant. La sœur cadette estime d'ailleurs avoir une dette envers son aînée parce qu'elle aurait été, elle-même, incapable de le tuer. L'aînée, quant à elle, a tiré sur son frère lors d'une partie de

[26] Renaud Lambert, « Dette publique, un siècle de bras de fer », *Le Monde diplomatique*, mars 2015 ; Thomas Piketty, « Doit-on toujours payer ses dettes ? », *Libération*, 20.04.2015.

[27] En effet, Graeber se contente de l'exemple du colonisateur espagnol Cortés, lourdement endetté, qui pille brutalement les Aztèques. Cf. Graeber, *Dette : 5000 ans d'histoire*, *op. cit.*, p. 316.

chasse et se croit, à tort, coupable de sa claudication, conviction que ce dernier se garde bien de dissiper.

Tous sont ainsi liés par un sentiment de culpabilité et de dettes morales savamment entretenu, qui se transforme en une violence brute le jour où il est matérialisé par de l'argent. Cette fratrie offre le tableau d'une grande bourgeoisie décadente et moribonde, aux mœurs perverses et à la morale viciée par le mensonge et le secret. Toutes ces scènes se déroulent d'ailleurs sous la tête empaillée du cerf qui évoque à elle seule un monde décrépi et dépassé, la violence de la chasse et le culte du trophée, mais aussi la figure tutélaire d'un père tyrannique dont la famille des quatre enfants peine à se défaire.

Une autre forme de violence est celle qui se joue entre les deux fratries qui se déchirent autour du testament, de la dépouille ou de la mémoire même du défunt. La fratrie des jumeaux semble provenir d'une classe moyenne plus saine – c'est du moins ce que leur relation au père semble suggérer au début –, mais ils se révèlent peu à peu constituer un couple fusionnel quasi incestueux, et l'on apprend à l'acte II que la jumelle est coupable d'un crime de sang.

La violence paternelle s'exprime, quant à elle, dans les trois versions du testament qui, à chaque fois, lèsent certains enfants, ce qui provoque les meurtres en série des actes I et II. C'est ainsi la benjamine qui, lésée dans le premier testament, se transforme en reine vengeresse, telle Tamora dans *Titus Andronicus*, et, poussée par le compagnon de la jumelle, assassine ou provoque l'assassinat de tous les autres. Le second testament, qui favorise cette fois les deux fils, fait perdre la tête aux jumeaux et conduit à ce que les deux fils s'entretuent après les meurtres entrecroisés de tous les autres.

Traitée sur le mode grand-guignolesque, à grand renfort d'effusions de sang et de gestes volontairement exagérés ou inspirés d'un ralenti cinématographique, cette violence devient jubilatoire et libératrice. La scène d'auto-flagellation par les gifles, hilarante, annonce la cascade de meurtres. Cette violence déchaînée est la démonstration par l'exemple de la nocivité de l'argent dans les rapports humains, mais aussi de celle de l'héritage dans la société, véritable incarnation du pouvoir de la filiation sur le mérite.

Mettre en scène l'ouverture d'un testament permet en effet d'interroger la légitimité des héritages, ainsi que leurs règles de distribution – même si les trois versions mises en scène ne sont conformes ni au droit français ni au droit allemand. Ce débat a été relancé en France par l'ouvrage de Thomas Piketty *Le Capital au XXI^e^ siècle* (2013). En se livrant à une analyse comparative de la situation patrimoniale française aux XIX^e^ et XXI^e^ siècles, Piketty démontre que l'héritage est redevenu une source d'inégalité presque aussi importante qu'au XIX^e^ siècle. D'après ses estimations, l'héritage en France, en 2010, pourrait « représenter pour les générations nées à partir des années 1970 et 1980 près du quart des ressources totales [...] dont elles vont disposer au cours de leur vie »[28]. Ce débat est également vif en Allemagne où le système successoral est régulièrement discuté non seulement par la

[28] Thomas Piketty, *Le Capital au XXI^e^ siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2013, p. 665.

classe politique dirigeante, dans le cadre d'une réforme sur l'imposition des successions[29], mais aussi par des voix divergentes qui remettent en cause l'existence ou le fonctionnement des héritages. Ces dernières citent Piketty, dont l'ouvrage a reçu outre-Rhin un excellent accueil, mais aussi Philip Vermeulen, économiste de la Banque centrale européenne, qui affirme que 35% des inégalités de fortunes proviennent, en Allemagne, des héritages, alors que seul un quart de ces inégalités serait à imputer aux écarts de revenus[30]. La question est d'autant plus sensible dans le cadre d'un clivage Est/Ouest, les familles n'ayant pas pu jusqu'en 1990 se constituer pareillement, en RDA et en République fédérale d'Allemagne, un capital pour leur descendance.

L'intrigue familiale décline trois répartitions possibles du testament, toutes inégalitaires. Dans la première, ce sont les liens du sang qui prévalent puisque tous les enfants héritent sauf la benjamine qui apprend, à cette occasion, qu'elle est une enfant naturelle. Dans la deuxième, c'est la domination masculine qui est consacrée puisque seuls les deux garçons héritent et, dans la troisième, c'est le droit d'aînesse, aboli en France en 1792, à ceci près que c'est ici une fille qui hérite. Le spectateur peut en déduire, au minimum, que seule une répartition égalitaire peut être acceptable et, s'il va au bout de la logique, que les héritages sont nocifs par nature.

Le compagnon de la jumelle, un étranger du nom de Miloš, joue un rôle particulier, celui de perturbateur et de catalyseur de l'action. À la fois paria et sans famille, forcément exclu du testament, c'est lui qui remet directement en cause le bien-fondé des héritages en donnant l'exemple d'un enfant sans père qui n'hériterait de rien ou d'un enfant né dans une famille non-fortunée. C'est également lui qui, dans l'acte I, manipule la benjamine afin qu'elle se venge, monte habilement les uns contre les autres et amène sur la scène le couteau qui sera l'instrument du premier meurtre. Dans l'acte II, c'est encore lui qui est à l'origine du premier meurtre. Et pourtant, c'est le seul personnage qui échappe à la mort dans toutes les versions du testament et qui n'a aucun sang sur les mains. À l'entrée du public dans la salle, il erre d'ailleurs entre les cadavres comme s'il contemplait son œuvre. Personnage sans scrupule, aimé par personne, placé sous le patronage du maure Aaron dans *Titus Andronicus*, ses motivations restent obscures jusqu'à ce que plusieurs personnages en donnent leur interprétation à l'acte III : est-ce un psychopathe ou bien seulement la victime de circonstances qui lui seraient défavorables ?

Les parlements qui ouvrent les actes I et II invitent à interpréter de façon plus large l'intrigue familiale qu'ils encadrent. Le débat qu'ils mettent en scène porte sur la question « doit-on payer ses dettes ? », une question sous-jacente dans

[29] « CSU nennt Schäuble-Pläne "mittelstandfreindliche Überreaktion" », *Zeit-Online*, 12.03.2015.

[30] Miriam Rehm, Matthias Schnetzer, « Wo bleibt die Mittelschicht? Der französische Ökonom Thomas Piketty hat recht: Die Konzentration von Vermögen bei wenigen Reichen nimmt zu. Ein wichtiger Grund sind Erbschaften », *Zeit-online*, 18.03.2015.

les scènes familiales. Le premier débat décline la dette selon différentes acceptions, tant financières que morales : dette des pays du tiers-monde envers les pays industrialisés, d'un particulier envers un particulier, d'un particulier envers la banque, des humains envers la terre, des enfants à l'égard des parents, ou des chrétiens envers Dieu qui a sacrifié son fils, etc. Ce parlement démontre, s'il en est, que certaines dettes ne sont, par nature, pas remboursables, certaines parce qu'elles sont impossibles à quantifier.

Un débatteur prend ainsi l'exemple du lait maternel dispensé par allaitement. Le deuxième parlement s'interroge, quant à lui, sur les origines de la monnaie afin d'illustrer la thèse de Graeber selon laquelle celle-ci serait issue de la création de l'impôt dans le contexte du nécessaire ravitaillement des armées. L'anthropologue conteste en effet que la monnaie soit née naturellement d'un processus d'autorégulation, afin de faire des échanges, et affirme qu'elle serait, au contraire, le fruit d'un rapport de domination politique dans un contexte de guerre, d'où un lien quasi originel avec la violence. Ces apports théoriques sont censés renforcer la lecture en filigrane des thèses de l'anthropologue dans l'intrigue mais, si le premier parlement permet d'ouvrir avantageusement la réflexion sur la dette sur de nombreux plans, les débats du deuxième, même s'ils sont traités sur un mode ludique, restent sans doute trop abstraits ou trop déconnectés de l'intrigue pour que les liens soient facilement perceptibles.

Ces parlements permettent également de mettre en scène une évolution des opinions puisque les participants sont invités à plusieurs reprises à se positionner sur la question en débat. Au début du premier parlement, tous répondent ainsi « oui » à la question « doit-on payer ses dettes ? », illustrant le caractère consensuel et, selon Graeber, moralement justifié d'une telle opinion. Mais au fil des sondages, le « oui » perd des voix, d'abord au profit du « non », puis au profit de ceux qui ne se prononcent pas. Plusieurs interprétations sont possibles : soit la question initiale est mal posée, soit il est impossible d'y répondre simplement. Quoi qu'il en soit, c'est l'unanimité bien-pensante du « oui » initial qui a disparu et le doute quant au bien-fondé de cet énoncé qui s'est imposé.

4. Jeux avec le spectateur

Tout au long de la pièce, un jeu se développe avec le spectateur, conformément à l'esprit du Collectif OS'O qui affirme dans son manifeste : « Nous voulons reconsidérer la place du spectateur en créant un vrai doute sur ce qu'il est venu voir. Juste un petit jeu de mensonge, où il n'est pas si tranquille[31]. » Ainsi, dès le prologue, un comédien s'adresse au public sur le mode du *stand-up* et aborde le rapport que comédiens et spectateurs entretiennent en termes de dettes et d'obligations : qu'est-ce que les comédiens doivent aux spectateurs qui ont payé

[31] Collectif OS'O, « Manifeste », mars 2012. Cf. http://www.collectifoso.com/presentation (consulté le 12.11.2014).

leur place ? Combien de temps de spectacle ? Leur doivent-ils de jouer Shakespeare qui est annoncé dans le titre ? Et les spectateurs doivent-ils rester jusqu'à la fin du spectacle, ou n'est-ce pas plutôt qu'ils le devraient, moralement parlant ? La pièce place ainsi le thème de la dette sur un niveau métathéâtral et l'ancre, dès le début, dans le réel des spectateurs.

De nombreux procédés métathéâtraux viennent, tout au long de la pièce, casser l'illusion théâtrale afin de gêner le confort du spectateur. Pendant la phase de *stand-up*, les six comédiens qui accueillaient les spectateurs sous forme de cadavres se relèvent, s'habillent, se remaquillent et se recoiffent dans l'espace scénique. Dans le prologue et l'épilogue, tous s'adressent directement aux spectateurs et expliquent certains de leurs choix dramaturgiques. Vers la fin du spectacle, l'un d'eux commente une scène en soulignant qu'elle serait « un bon moment pour terminer le spectacle ». L'illusion est également mise à mal pendant les parlements lorsque les comédiens s'interpellent par leurs vrais prénoms.

L'entreprise de déconstruction narrative commence, quant à elle, au cours de l'acte II lorsque le personnage de Miloš casse un code de jeu en franchissant un mur pour venir se placer côté cour où officie le technicien lumière. Peu après, on assiste à un mélange des genres lorsqu'un comédien blessé à la main interpelle, par son vrai prénom, le comédien jouant Miloš, déjà en quelque sorte hors-jeu côté cour, pour lui demander de venir évacuer les corps à sa place. La transition vers l'acte III a lieu lorsque ce même personnage réinvestit le jeu familial pour se défaire de son costume, et notamment de son ventre postiche, tout en déclamant la tirade d'Aaron dans *Titus Andronicus*. Cette tirade dans laquelle Aaron affirme ne rien regretter des crimes qu'il a commis, déjà citée à la fin de l'acte I de façon incomplète, amène le troisième parlement à reformuler la question mise au débat en ces termes : « L'homme est-il mauvais par nature ? ».

Mais l'acte III vient définitivement brouiller les repères puisqu'il n'existe plus vraiment de frontières entre les parlements, l'intrigue familiale et le réel. D'un point de vue scénique, les comédiens évoluent indistinctement dans les trois espaces définis, ils s'interpellent par leur nom réel ou de jeu, et lorsqu'ils prennent la parole, c'est soit pour réagir aux arguments développés dans les parlements, soit pour commenter les actes et les paroles des personnages familiaux. La frontière avec le réel est franchie à plusieurs reprises lorsque la jumelle vient servir du vin au technicien lumière ou lorsque celui-ci est cité en exemple dans les arguments des uns et des autres. C'est comme si toutes les personnes présentes – comédiens, personnages, technicien et spectateurs – étaient invitées à construire du sens ensemble autour de la pièce. Et l'on pense ici encore à un extrait du manifeste d'OS'O : « Nous désirons créer de nouveau un temps commun passé entre citoyens, où l'on place l'humain au centre de toute préoccupation, politique et artistique, et où acteurs et spectateurs se questionnent ensemble[32]. » Et c'est bien à ce

[32] Collectif OS'O, « Manifeste », mars 2012. Cf. http://www.collectifoso.com/presentation (consulté le 12.11.2014).

questionnement en commun que la pièce invite, l'acte III se terminant par un vote lors duquel aucun comédien/personnage ne se prononce.

On pourrait ici objecter que la pièce veut donner l'impression au spectateur qu'il reste libre de trancher lui-même les questions, notamment grâce à la pluralité des voix représentées dans les parlements ou au résultat indécis du sondage final. Mais les positions ultralibérales, catholiques ou autoritaires sont en fait tellement caricaturales – et comiques (« Rien n'est sûr à part la mort, la fiscalité et la prostitution », affirme le personnage ultralibéral[33]) – et celles de l'écologiste et de la féministe, plus nuancées et convaincantes, semblent tellement faire consensus dans l'opinion publique contemporaine qu'il y a peu de doutes sur le positionnement idéologique de la pièce.

De même, le spectateur n'est finalement pas invité à participer à l'élaboration du sens, au même titre que les personnes sur scène, il reste le récipiendaire d'une réflexion multiforme qu'il aura le choix de prolonger ou pas.

L'épilogue se termine de toute façon par une pirouette qui brouille encore les rares repères acquis puisqu'un comédien affirme au public : « Pour finir, on peut dire que nous avons accepté notre dette envers vous mais que nous avons tout fait pour ne pas la régler. » Cela semble inexact au regard des applaudissements qui viennent saluer les artistes pour le service rendu.

Conclusions

Cette pièce touffue, aux questions parfois laissées sans réponse – par exemple autour du personnage de Miloš/Aaron –, aux multiples strates interprétatives, tantôt complémentaires, tantôt contradictoires, reste en partie ouverte puisqu'elle évolue au gré des représentations.

La pièce ne plaide pas, comme Graeber, pour une annulation de la dette ; elle cherche plutôt à ébranler des certitudes ou des vérités premières sur le sujet, notamment celle consistant à affirmer qu'il faut toujours payer ses dettes. Elle parvient à instiller le doute quant à l'existence d'imbrications probables entre dettes et obligations morales. Et c'est en cela que l'absence de participation des spectateurs n'est finalement pas problématique. L'enjeu de la pièce réside plutôt dans le brouillage des certitudes. C'est par les émotions et la raison que l'équipe cherche à atteindre son but.

Cette pièce prend la crise comme objet mais, en se positionnant vis-à-vis d'elle, elle en devient l'un de ses produits, ce qui invite peut-être à réévaluer la crise et à l'envisager sous l'angle des bénéfices créatifs qu'elle produit actuellement sur la scène contemporaine. Si l'on se place d'un point de vue anticapitaliste, on peut également considérer la crise comme une chance – c'est du moins le choix de ce jeune collectif et de ses partenaires allemands qui la considèrent comme

[33] Cette phrase est inspirée de Benjamin Franklin (1706-1790) : « En ce monde, rien n'est certain, à part la mort et les impôts. »

l'annonce d'un changement qu'il convient d'accompagner ou de préparer, par exemple sur une scène de théâtre.

Hélène CAMARADE
Université Bordeaux Montaigne,
Institut universitaire de France

L'ARRIÈRE-SCÈNE, THÉÂTRE DE L'IMPENSÉ DU MONDE CHEZ THOMAS OSTERMEIER

Dans les mises en scène de Thomas Ostermeier, le directeur artistique de la *Schaubühne* de Berlin depuis 1999, l'arrière-scène du théâtre semble avoir pleinement gagné le devant de la scène. En effet, en choisissant d'« explorer l'autre face du réel pour recréer l'œuvre en scène[1] », Thomas Ostermeier ouvre un espace *entre* pour « surmonter cette réalité dans une autre dimension[2] », une zone intermédiaire, un entre-deux où non-dits, silences et fantômes du passé resurgissent et se manifestent aux personnages. Pour analyser ses productions, la notion d'*arrière-scène du théâtre* nécessite d'être examinée en adoptant différents points de vue. Comprise de manière très concrète comme la partie postérieure de la scène d'un théâtre, elle montre que les choix scéniques de Thomas Ostermeier permettent tout d'abord de créer un passage, de sorte que ce qui était à l'arrière-scène passe à l'avant-scène, que ce qui était dans l'ombre passe dans la lumière, que ce qui était dissimulé puisse être visible. Mais, plus encore, ce passage permet de créer un nouvel espace. Car, comme l'a très bien écrit Françoise Proust, le passage n'est ni « une porte, ni même un seuil. Une porte sépare un dedans et un dehors, elle est soit ouverte soit fermée. Le passage, lui, n'assure pas la transition d'un lieu à un autre : il fait apparaître un nouveau lieu, une configuration jusqu'ici impensée[3] ».

Par ailleurs, si on entend cette notion d'arrière-scène davantage au sens d'un spectacle qui se déroule au second plan d'un autre spectacle, ce sont alors les choix dramaturgiques qu'il s'agit d'analyser pour mettre en évidence la manière dont certaines situations dramatiques se voient doublées, le double étant compris ici au sens de Clément Rosset pour qui la réalité « serait à la fois [la] même et [une] autre, ce qui est l'exacte définition du double[4] ».

Enfin, l'arrière-scène peut recouvrir des propriétés du hors-scène en tant qu'elle engage des processus de dissimulation, puisque « le hors-scène comprend la réalité qui se déroule et existe en dehors du champ de vision du spectateur », et peut fonctionner, soit comme un « prolongement de la scène », soit comme « une réalité autre et distincte », créant en tout état de cause « l'impression d'un *espace* contigu réel qui a dû être arbitrairement omis »[5].

---

[1] Delphine Edy, *Thomas Ostermeier. Explorer l'autre face du réel pour recréer l'œuvre en scène*, Dijon, les presses du réel, 2022 (à paraître au printemps).

[2] Delphine Edy, « De l'urgence à représenter le réel de notre monde. Entretien avec Thomas Ostermeier », *Pratiques*
[Online], 191-192 | 2021 [URL : http://journals.openedition.org/pratiques/10737].

[3] Françoise Proust, *Point de passage*, Paris, Kimé, 1994, p. 29.

[4] Clément Rosset, *Le Réel et son double : essai sur l'illusion*, Paris, Folio essais, 2013, p. 42.

[5] Patrice Pavis, « Hors-scène », dans *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2019 [1996], p. 256.

Lorsque Thomas Ostermeier monte Ibsen, tout ce qui doit être dissimulé – l'hérédité, les enjeux de pouvoir économique et les rapports homme-femme – et qui est tenu longtemps de manière sobre, épurée et réaliste, finit par se répandre sur le plateau comme une tache sombre, un point aveugle qui s'avère être le champ de la participation et de la reconnaissance du spectateur. Avec Shakespeare, le metteur en scène travaille à front renversé : il joue sur le remodelage des textes, le travestissement à vue et la matérialité du plateau afin de dire les désirs non-assumés et les projections de l'inconscient, au point que toute forme de réalité extérieure rassurante disparaît.

Dans ses mises en scène récentes (Horváth, Schnitzler, Zade), il propose une combinaison de ces opérations dramaturgiques et esthétiques qui met au jour la dialectique présence / absence de manière très appuyée et nous plonge, nous spectateurs, dans une situation où il n'est plus vraiment possible de fuir, nous rappelant ainsi que la hantise, comprise comme « non-lieu », comme espace *entre*, est à la fois présente et absente, mais toujours « dans l'air que nous respirons »[6].

En prenant appui sur certaines de ses mises en scène les plus récentes, je propose donc d'étudier les choix dramaturgiques, scéniques et esthétiques – et leurs enjeux – qui permettent à Thomas Ostermeier de faire de « l'arrière-scène du théâtre » le lieu où tout se joue.

Dissimuler en créant deux espaces dramatiques

Une première facette de ce travail autour de l'arrière-scène consiste à créer un dispositif scénographique qui permette à la fois de dissimuler ou de montrer à demi, en matérialisant deux espaces dramatiques. Dans *Professeur Bernhardi [Professor Bernhardi]* d'Arthur Schnitzler (création 2016 à la *Schaubühne*), l'arrière-scène prend la forme d'un espace qui n'existe que lorsque les portes sont ouvertes ou que la caméra projette ce qui s'y joue ; dans *Jeunesse sans Dieu [Jugend ohne Gott]* d'Ödön von Horváth (création 2019 au Festival de Salzbourg), ce sont des troncs d'arbres, sans verdure, qui créent une forêt dense et sombre, où le bouillard ajoute à l'*inquiétante étrangeté*.

L'instrumentalisation de la justice dans *Professeur Bernhardi* – le professeur est attaqué pour outrage à la religion catholique pour avoir refusé les derniers sacrements à sa patiente afin qu'elle puisse mourir apaisée, sans la conscience de sa fin imminente – met en évidence des jeux de pouvoir, des calculs stratégiques pour faire carrière et réussir. Si la pièce est ancrée dans une actualité politique parfaitement perceptible, la montée des populismes et de l'antisémitisme au début du siècle dernier – Bernhardi n'est pas n'importe quel médecin, il est juif et donc coupable en tant qu'il est une menace délibérée pour la civilisation –, elle n'en a pas

[6] Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Minuit, 2001, p. 142.

moins une dimension intemporelle, celle des coulisses du pouvoir, qui se manifeste aussi dans les choix dramaturgiques et esthétiques, et notamment sur l'arrière-scène du théâtre.

Le plateau tout blanc, coupé en deux dans la profondeur par une paroi blanche percée de deux portes – l'une à cour, l'autre à jardin –, suggère à la fois l'univers de la clinique, le monde bureaucratique et des lieux intimes, comme le domicile du professeur. À l'acte IV, ce dernier se voit scénographié sur le plateau : on y trouve le salon du professeur (deux canapés, deux fauteuils, une chaise et une table basse constituent le sobre mobilier) ; l'ouverture à jardin sur le mur du fond avec ces deux portes battantes donne accès à la salle à manger – un dispositif qu'il avait déjà utilisé dans *The Little Foxes de* Lillian Hellman (création 2014 à la *Schaubühne*) –, dont on ne voit, depuis la salle, que le bout d'une table qu'on imagine longue, prête à accueillir de nombreux convives. La lumière blanche et crue de la clinique des trois premiers actes a laissé place à une lumière plus chaude.

Le professeur arrive chez lui, où trois de ses confrères-amis l'attendent, inquiets, puisqu'il vient d'être condamné par le tribunal à deux mois de prison. Mais Bernhardi refuse toujours d'en faire une question politique. Il propose alors à ses amis de rester dîner, même s'il faudra improviser puisque sa gouvernante a démissionné sur les conseils de son confesseur. À cet instant précis, on sonne à la porte, le professeur accompagne ses convives vers les deux portes battantes du salon, les fait entrer, les confie à son fils, referme les portes et accueille l'invité surprise qui n'est autre que le prêtre qui vient inopinément présenter ses excuses en reconnaissant que le médecin a agi comme il le devait, avant de brusquement les retirer lorsque Bernhardi affirme qu'il n'y a « pour un homme courageux comme lui rien de plus sacré que la vérité[7] ». Le prêtre, pour qui Dieu est au-dessus de la vérité, prend congé. Bernhardi reste seul dans son salon, reprend ses esprits, lorsque, à nouveau, la sonnette retentit. Son fils, visiblement la bouche pleine, pousse l'une des portes battantes et propose d'aller ouvrir, pendant que Bernhardi se décide à rejoindre ses invités, ouvre les deux battants en demandant nonchalamment « Vous vous régalez[8] ? », une manière d'intégrer cet espace et de refuser de parler de ce qui vient de se passer. On aperçoit les convives un verre de vin ou une tasse de café à la main. Immédiatement, certains se précipitent sur Bernhardi avec leurs questions – ils s'interrogent sur l'identité du mystérieux visiteur – ce qui l'oblige à battre en retraite dans le salon, alors que d'autres semblent vouloir terminer leur dîner dans la salle à manger. C'est l'entrée du nouveau visiteur, un journaliste, Kulka des *Neuesten Nachrichten*[9] qui occasionne la migration de l'arrière-scène à l'avant-scène des derniers convives.

---

[7] Thomas Ostermeier et Florian Borchmeyer, *Arthur Schnitzler - Professor Bernhardi - Komödie in fünf Akten*, Fassung der Schaubühne, Berlin, 2016, p. 59 : « Ich kann mir nicht denken, daß es für einen so mutigen Mann wie Sie eine heiligere Sache geben kann als die Wahrheit ».

[8] *Ibid*., p. 63 : « Na, schmeckts euch?... ».

[9] Le journal s'intitule *Les dernières nouvelles*.

Ce journal propose à Bernhardi d'exposer et de défendre son point de vue sur le procès et le verdict, mais il refuse, rappelant qu'il ne s'agit pas d'une affaire politique, « mais d'une affaire personnelle[10] » ; il ne veut ni aide ni soutien et décline l'offre qui lui est faite. Les invités assistent à cet échange en silence, on sent à leurs réactions qu'ils ne partagent pas le point de vue de leur ami. Dès que le journaliste a quitté le plateau, Bernhardi se dirige vers l'arrière-scène et se sert un verre de vin. Ses amis s'interrogent sur sa décision et c'est pour leur répondre qu'il revient dans le salon, sans oublier d'emporter son verre et une grignote, montrant par là qu'il aimerait passer à autre chose. D'ailleurs, alors que ses amis souhaitent qu'il fasse appel du jugement, il leur annonce en s'asseyant dans son fauteuil, qu'il a l'intention d'exécuter sa peine au plus vite, dès le lendemain. L'incompréhension est générale. Au beau milieu de sa justification, il s'interrompt et s'exclame « Hum, il est drôlement bon[11] » en faisant référence au vin, une manière de créer de la distance avec ce qu'il vit. Sa mission est de soigner des gens, pas de mener un combat politique ou de se venger, ce que son entourage ne comprend pas.

L'acte IV se termine sur cette affirmation de Bernhardi : « heureusement, je peux encore choisir mes amis[12] », la musique de Malte Beckenbach résonne, une musique fortement rythmique, très répétitive et légèrement dissonante qui dessine un véritable paysage sonore et assure la transition avec l'acte V. Bernhardi refuse de poursuivre les échanges sur l'affaire – on entend à peine ce qu'il dit mais on comprend parfaitement les enjeux –, tous se lèvent et se dirigent par petits groupes vers la salle à manger où un cameraman fait son apparition et filme en direct Bernhardi, son visage d'abord, puis la bouteille de vin qu'il s'apprête à ouvrir et dont il montre l'étiquette à ses invités. Il semble détendu, léger, il mange, il discute, lève son verre, trinque : il semble être passé à autre chose. L'image projetée disparaît alors et seule reste l'arrière-scène éclairée où l'on devine l'ambiance amicale de la soirée, jusqu'à ce que les lumières s'éteignent et que le ballet du changement de décor commence.

Ce qui se joue à l'arrière-scène dans cet acte IV est essentiel à la compréhension des enjeux de la pièce : Bernhardi est apolitique et refuse de penser autrement que comme un médecin, il refuse d'envisager son action dans un cadre plus politique, qu'il s'agisse de l'avenir de la clinique ou de ses associés. « Il ne parvient pas à voir sa tragédie personnelle comme un événement politique de plus grande ampleur[13] ». Ce qui se joue à l'arrière-scène, dans la salle à manger qu'on

[10] Thomas Ostermeier et Florian Borchmeyer, *Arthur Schnitzler – Professor Bernhardi - Komödie in fünf Akten*, op. cit., p. 64 : « Meine Angelegenheit ist eine rein persönliche. »
[11] « Hum, der ist aber gut » : texte joué qui ne figure pas dans la version scénique.
[12] *Ibid*., p. 65 : « meine Freunde kann ich mir aussuchen – glücklicherweise – ».
[13] Joseph Pearson, « *Professor Bernhardi* : Von Mobbing, Machenschaften und Überleben », sur *schaubuehne.de*, 19 décembre 2016 (en ligne : https://www.schaubuehne.de/de/blog/professor-bernhardi-von-mobbing-machenschaften-und-ueberleben.html), dernière consultation le 27 décembre 2021 : « *Er ist nicht in der Lage, seine persönliche Tragödie als größeres politisches Ereignis zu sehen* ».

ne voit qu'à moitié ou qui est projetée sur le mur blanc de fond de scène – le jeu cinématographique donc –, « connote le vrai », la réalité de sa vie personnelle, là où le jeu théâtral « connote le faux[14] », c'est-à-dire les enjeux de pouvoir sous-jacents. Ou plus exactement, le jeu théâtral connote un autre vrai, ce qui nous renvoie à deux réalités simultanées et mutuellement incompatibles, mises en parallèle au-travers de la présence de deux espaces dramatiques simultanés et qui permettent de créer ce que Thomas Ostermeier appelle un « théâtre sociologique[15] ».

Dans *Jeunesse sans Dieu*, une « parabole » et donc à ce titre un récit symbolique parfaitement intemporel, qui interroge « la responsabilité personnelle et le courage individuel », des « questions que chacune et chacun doit se poser et se reposer »[16], Thomas Ostermeier et son scénographe Jan Pappelbaum reconstituent à l'arrière-scène une forêt de cent-vingt arbres, prélevés dans une forêt berlinoise (Grunewald), des arbres morts donc, serrés les uns contre les autres, de sorte qu'ils sont le lieu d'une menace mystérieuse, où toute apparition est un potentiel danger. Ce faisant, le metteur en scène reconstitue un « seuil intranquille[17] », rappelant ainsi que, pour les Allemands, « la vérité gît dans la forêt. Elle symbolise les désirs et les peurs, c'est le lieu des dangers et des épreuves, l'endroit où l'Homme est confronté à son inconscient, à son animalité[18] », et fonctionne comme un révélateur des questions posées par la pièce d'Ödön von Horváth.

Dès le prologue ajouté par le metteur en pièce, l'arrière-scène se déploie comme une ombre sur la représentation à venir. Jörg Hartmann (qui jouait déjà le rôle de Professeur Bernhardi) qu'on n'avait pas remarqué dans le public, se lève et monte sur scène. Habillé d'un jean et d'un T-shirt noir, il est l'un des nôtres. Après nous avoir salués de manière tout à fait naturelle, il demande à la régie davantage de lumière, puis pose la question : « De quoi suis-je redevable à Adolf Hitler ? » Et il répond : « de tout ». Ceux qui sont venus écouter le texte de Horváth ont de quoi être décontenancés. Qui parle ? Jörg Hartmann ? Le personnage qu'il va jouer ? Ni

[14] Marguerite Chabrol et Tiphaine Karsenti, « Théâtre et cinéma : un système bipolaire. Introduction », dans Marguerite Chabrol et Tiphaine Karsenti (dir.), *Théâtre et cinéma. Le croisement des imaginaires*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 137.

[15] Thomas Ostermeier, « Remarques sur la réalité du "vivre ensemble" des hommes : plaidoyer pour un théâtre réaliste », *Le Théâtre et la Peur*, Arles, Actes Sud, 2016, p. 64.

[16] Thomas Ostermeier, *Programm – Jugend ohne Gott von Odon von Horváth.Regie T. Ostermeier*, Schaubühne Berlin, 2019, p. 68 : « Die Geschichte im Stück ist ein Gleichnis, und dieses Gleichnis verhandelt die Frage nach persönlicher Verantwortung und individueller Courage. […] Jede und jeder muss sich immer wieder diese Fragen stellen ».

[17] J'emprunte ce terme au metteur en scène scénographe Daniel Jeanneteau : Aurélie Coulon, Alice Carré et Daniel Jeanneteau, « Le plateau comme seuil », sur *Agôn [En ligne]*, 2012.

[18] Michael Schleicher, « Mit Horváth in den Wald geraten », sur *merkur.de*, 02.08.2019 : « Im Wald liegt die Wahrheit. Er symbolisiert Sehnsüchte und Ängste, ist ein Ort der Gefahren und Prüfungen. Hier wird der Mensch mit seinem Unbewussten, Animalischen konfrontiert. »

l'un, ni l'autre. Mais, à ce stade, nous ne le savons pas encore. Jörg Hartmann se met donc à vanter les mérites du Führer et du national-socialisme pendant des minutes qui sembleront à certains une éternité, tant ils sont mal à l'aise.

Moritz Gottwald (qui va jouer plusieurs personnages dans la pièce, et notamment la voix intérieure du professeur et l'élève T) se glisse alors soudainement hors de la forêt en fond de scène, s'immobilise, le regarde et écoute. Jörg Hartmann semble visiblement gêné d'être surpris dans ce récit, d'être écouté ; puis, les autres acteurs (Laurenz Laufenberg, Alina Stiegler, Bernardo Arias Porras, Lukas Turtur, Veronika Bachfischer et Damir Avdic) surgissent l'un après l'autre de l'ombre, tels des fantômes, et deviennent également les témoins de ses paroles. Jörg Hartmann commence alors à se déshabiller tout en continuant son éloge, retire ses chaussures et, au moment où il prononce la phrase « chacun devrait être reconnaissant », retentit une musique d'une *inquiétante étrangeté* – celle de Nils Ostendorf, qui n'est pas sans rappeler celle du début des *Revenants* d'Henrik Ibsen (2013 à Vidy-Lausanne) –, il retire son pantalon, en enfile un autre à carreaux, d'une autre époque. Il trouve alors une lettre dans sa poche, qu'il déplie et en lit quelques mots. Ce sont ceux de la fin de la lettre d'un certain Horst R. de Braunschweig, écrite en juillet 1935 (que l'on pourra lire dans le programme de la pièce) qu'il vient en fait de prononcer à voix haute, avant de finaliser sa transformation vestimentaire qui initiera un changement d'identité, pour devenir le professeur dans la pièce.

Avec Clément Rosset, on voit bien ici comment « le réel est peut-être la somme des apparences, des images et des fantômes qui en suggèrent fallacieusement l'existence[19] ». L'ajout d'un texte étranger à la représentation et la présence de cette forêt à l'arrière-scène ont en réalité une fonction similaire : en superposant les textes, en créant des entrecroisements, la représentation crée une zone intermédiaire, un entre-deux où les identités sont interrogées, où l'indicible se matérialise, où l'alternance présence-absence prend tout son sens.

Comme déjà dans *Professeur Bernhardi*, cela se trouve renforcé par l'emploi métaphorique de la projection vidéo. Utilisée plusieurs fois pour produire un effet de surimpression sur les troncs et les branches dénudés de la forêt, la vidéo capte surtout les expressions des acteurs. Cela est particulièrement spectaculaire avec Moritz Gottwald (l'élève T). Après la mort d'un des élèves lors du camp en forêt, le professeur, accusé d'avoir mis ses élèves en danger, cherche à découvrir la vérité et finit par comprendre que T est le meurtrier de Z. T se suicide, et c'est dans la forêt, au travers d'une lumière qui finit par éclairer les dernières rangées d'arbres, qu'on le découvre pendu ; ce lieu recouvre une dimension éminemment fantomatique, c'est là que se jouent les enjeux de pouvoir, là que les tensions apparaissent, là que l'on meurt, dans cette arrière-scène où se trament les enjeux dramatiques de la pièce.

[19] Clément Rosset, *Fantasmagories*, suivi de *Le Réel, l'Imaginaire et l'Illusoire*, Paris, Minuit, 2006, p. 66.

Faire passer l'arrière-scène à l'avant-scène

Chez Thomas Ostermeier, l'arrière-scène se révèle l'exact double de l'avant-scène, comme si elles étaient les deux faces d'une même réalité, et c'est le dispositif du plateau tournant[20], également appelé tournette, qui permet un mouvement dynamique et le retour cyclique du même. Tout se passe comme si nous étions dans un laboratoire, « un laboratoire des comportements humains » dirait Thomas Ostermeier, dans lequel il s'agit de « remettre en question toutes les motivations cachées, les sentiments, les stratégies et les intérêts qui déterminent le comportement humain, dans toutes leurs pluralités et complexités »[21]. Qu'il s'agisse des *Revenants* d'Henrik Ibsen (création 2013 à Vidy-Lausanne) ou de *Nuit italienne [Italienische Nacht]* (création 2018 à la *Schaubühne*), ce dispositif permet de multiplier les points de vue : le spectateur de théâtre se retrouve à la place du spectateur au cinéma qui peut voir à la fois, l'endroit et l'envers, le dedans et le dehors.

Dans *Les Revenants*, la tournette permet de regarder les personnages évoluer sous tous les angles, de sorte qu'elle fait office de « laboratoire, où les insectes sont mis sous un microscope pour qu'on puisse les regarder de tous les côtés[22] », comme le dit le traducteur de la pièce pour Thomas Ostermeier, Olivier Cadiot. Les personnages d'Ibsen apparaissent comme pris au piège dans ce « lieu ouvert à tous vents, entièrement exposé au regard, [où] toute intimité est déniée et toute fuite impossible, même dans la mort[23] ». Cette analyse de la situation dramaturgique révèle la pertinence des choix scénographiques.

Mais cette tournette donne également le sentiment que les personnages flottent, valsent même, dans ce lieu peuplé d'absents ; Philippe Chevilley y voit une « valse des fantômes[24] », et cette première impression ne fera que se renforcer tout au long du spectacle, où l'on ressent profondément que le passé nous empêche de vivre, qu'il va parfois jusqu'à nous transformer en morts-vivants. Cette fantomisation du visible, voulue par Ibsen et réalisée par Thomas Ostermeier, permet de raconter la lutte de cette famille contre des fantômes qui reviennent de loin, la lutte contre de terribles et lourds secrets, qui créent une véritable angoisse chez ces gens,

[20] Utilisé pour la première fois en 2002 pour *Nora*, la mise en scène de *Maison de poupée* d'Ibsen.
[21] Thomas Ostermeier, « Remarques sur la réalité du "vivre ensemble" des hommes : plaidoyer pour un théâtre réaliste », *op. cit*., p. 69.
[22] Kathleen Evin, « Olivier Cadiot pour *Les Revenants* d'après *Gengangere* de Henrik Ibsen en tournée jusqu'au 14 juin 2013 », dans *L'Humeur vagabonde*, France Inter, 16/04/2013.
[23] Terje Sinding, « *Les Revenants*, une tragédie ? », dans *Théâtre et destin : Sophocle, Shakespeare, Racine, Ibsen : études recueillies par Jean Bessière ; avec la collaboration de Christian Biet, Jean Bollack, Terje Sinding*…, Paris, H. Champion, 1997, p. 126.
[24] Philippe Chevilley, « La valse des fantômes », in *Les Échos*, 11/04/2013.

l'angoisse que quelqu'un ne finisse par comprendre que tout ce qu'ils vivent n'est qu'une façade hypocrite. Pour Ostermeier, lorsque ces personnages sont confrontés avec les revenants de leur passé, une angoisse naît. Ce qui transforme une situation plutôt non théâtrale, celle d'une conversation, en une situation très théâtrale, où ils sont mis face à leur existence antérieure qui « apparaît » comme un fantôme de leur passé. […] L'apparition de ces personnages est, pour le metteur en scène, un défi et un cadeau en même temps. […] Comme s'il y avait deux drames : celui qui eut lieu cinq, dix, quinze ans avant que la pièce ne commence, et celui de la seconde moitié de la pièce. Et créer ce passage, cette séquence au début de la pièce avant que le vrai drame n'ait lieu, le rendre intéressant – c'est cela, le vrai défi pour celui qui monte les pièces d'Ibsen[25].

On pourrait même aller encore plus loin que le metteur en scène : le premier drame est celui de l'arrière-scène, celui qui a eu lieu, des années auparavant, dans le jardin d'hiver lorsque le sénateur Alving exigeait de sa bonne des faveurs sexuelles. De cette relation hors-mariage est née Régine, qui ne connaît pas son identité. Orpheline de mère, elle a été recueillie par Mme Alving et officie comme domestique, à l'instar de sa mère donc, mais sans le savoir. Et à la fin de l'acte I, lorsqu'Osvald cherche à séduire Régine, à l'arrière-scène, derrière la paroi en bois, tout comme son père en son temps la mère de Régine, alors il n'y a plus de doutes pour Mme Alving : « Des revenants… le couple du jardin d'hiver… ça revient[26]. » L'arrière-scène passe donc à l'avant-scène, le premier drame rejoint le deuxième drame en quelque sorte, Osvald a hérité de son père et agit à présent dans ses traces, lui aussi, sans le savoir.

Le plateau tournant n'est donc pas un simple élément scénographique, il fait entièrement partie du drame qui se joue : à la fois en tant qu'« organisme vivant[27] » pour reprendre les termes de Valérie Dréville, il est aussi l'expression du retour, de la reproduction, de la « roue du temps qui lie tous les événements », en tournant à l'envers des aiguilles d'une montre. Cette tournette, c'est « à la fois le retour des revenants, des ancêtres mais aussi des "croyances mortes", la reproduction du même, du père au fils et de la mère à la fille, la roue du temps qui lie tous les événements, le remuement du passé enfin révélé et la tension intérieure provoquée par toutes ces confessions[28] ».

Le même procédé est réinvesti cinq ans plus tard par Jan Pappelbaum dans *Nuit italienne* pour donner vie à l'auberge de Josefine Lehninger. Cela lui permet à

[25] Thomas Ostermeier, « Lire et mettre en scène Ibsen », *Le Théâtre et la Peur*, Arles, Actes Sud, 2016, p. 107-108.
[26] Henrik Ibsen, *Les Revenants*, trad. O. Cadiot, version du 17 février 2013, p. 37 (traduction non publiée).
[27] Philippe Collin, « *Les Revenants* au Théâtre de Nanterre », in *Downtown*, France Inter, 08/04/2013.
[28] Floriane Toussaint-Babeau, « Superbes *Revenants* de Thomas Ostermeier aux Amandiers », sur *Inferno Magazine*, 11/04/2013.

la fois de souligner la dramaturgie, car « la scène horváthienne, qui doit permettre au spectateur de démultiplier les perspectives, de se "contempler non pas de haut, mais tout de même de devant, de derrière, de côté et d'en bas[29]", se veut une épreuve de lucidité, alliant la dérision à l'autodérision[30] », et de mettre en espace la dimension atemporelle du texte, comme l'indiquent les premières didascalies : « Lieu : petite ville du Sud de l'Allemagne – Date : 1930- ? ».

En choisissant de généraliser son propos, c'est-à-dire en ne mentionnant pas de lieu géographique précis et en ajoutant un point d'interrogation, Horváth ouvre la voie à toutes les actualisations possibles. Cela explique d'ailleurs qu'on trouve dans la mise en scène de Thomas Ostermeier plusieurs épaisseurs temporelles : celle du temps de l'écriture, 1930, celle d'aujourd'hui avec la présence de militants d'extrême droite qui ressemblent à s'y méprendre à des militants du NPD ou de l'AfD, mais aussi celle des années 1970-80 si l'on prête attention aux choix musicaux et aux détails du décor de la *Gasthaus* – distributeur de cigarettes sur la façade, machine à sous lumineuse où l'alignement de trois citrons symbolise le gain, mobilier en bois sombre, rideaux et décoration d'époque –, une réplique construite pour le plateau sur la base de photos que le metteur en scène et sa scénographe pour ce spectacle, Nina Wetzel, ont prises en Basse-Bavière[31]. Cette auberge, comme la maison des Alving, est donc habitée, permettant le retour du même, celui de la violence fasciste à l'arrière-scène qui n'en a pas fini avec notre monde. Le dispositif scénique faisant passer l'arrière-scène à l'avant-scène est ici combiné à l'actualisation de la partition musicale présente dans le texte initial. Thomas Ostermeier confie le jeu musical à trois musiciens : Thomas Witte à la batterie et au chant, Martin Klingeberg à la trompette et Antonio Palesano au synthétiseur. Ils constituent à la fois le groupe « *Die Riccardo's* » – des personnages ajoutés par Thomas Ostermeier et Florian Borchmeyer à la distribution – invité par les organisateurs de la « nuit italienne », mais prennent aussi en charge la « chanson nazie punk[32] » que l'on entend au début du cinquième tableau. Le metteur en scène laisse donc planer une certaine ambiguïté sur l'identité de ce groupe de punk – ils ne sont pas nommés et Martin Klingeberg a troqué sa trompette pour une guitare basse électrique –, mais les spectateurs se souviennent avoir vu, entre le premier et le deuxième tableau, Laurenz Laufenberg, le leader des fascistes, donner de l'argent à Josefine tout comme le conseiller municipal paiera le groupe à la fin de la pièce…, l'appât du gain fonctionnant ici comme le lien logique entre ce qui se passe à l'arrière-scène et ce qui se passe à l'avant-scène.

---

[29] Heinz Schwarzinger, *Ödön von Horváth, repères 1901-1938,* Paris, Actes Sud, 1992, p. 64.

[30] Florence Baillet, « La rénovation de la pièce populaire selon Horváth », in *Ödön von Horváth*, *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*, n° 3, Paris, 2008, p. 56.

[31] Joseph Pearson, « Mit Blick auf die Zukunft : Ostermeiers *Italienische Nacht* », sur *Schaubühne.de*, 13/11/2018.

[32] Esther Slevogt, « Ranzige Demokraten », sur *Nachtkritik.de*, 23/11/2018 : « ein verpunkrocktes Nazilied ».

Chez Horváth, le cinquième tableau s'ouvre sur la *Lorelei* de Heinrich Heine qui se transforme rapidement en *Die Wacht am Rhein* (*La garde au Rhin*) un chant patriotique de 1840 qui acquiert très vite le statut non officiel d'hymne national et sera rapidement repris par les nationaux-socialistes. Dans la mise en scène de Thomas Ostermeier, le tableau s'ouvre sur l'auberge plongée dans l'obscurité ; Laurenz Laufenberg est debout sur une table et hurle dans son micro sur de la musique punk tandis que les autres dansent un pogo. Il faut tendre l'oreille pour reconnaître *Deutschland erwache!* (*Allemagne, réveille-toi*), un chant de combat composé par Dietrich Eckart pour servir d'hymne au NSDAP. Certains critiques y ont vu des « paroles sombres, reprises aux hommes fort de l'AfD Alexander Gauland et Björn Höcke[33] », mais en réalité ce texte a été écrit librement par Laurenz Laufenberg.

Alors que les fascistes scandent « Victoire ! […] nous allons les chasser, Allemagne ! Allemagne ! », la tournette effectue un tour à 360 degrés, réalisant ainsi un changement de personnel, d'ambiance et de musique : la « nuit italienne » a commencé, les guirlandes tricolores ont remplacé les drapeaux, les sociaux-démocrates s'amusent, boivent et dansent sur la musique des Riccardo's qui jouent à présent un tube des années 1980, *Santa Maria* de Roland Kaiser, la version allemande du tube italien des frères Guido & Maurizio De Angelis, connus sous le nom de *Oliver Onions*. L'atmosphère semble légère, mais il ne faut pas se méprendre : Thomas Ostermeier use de la partition musicale pour souligner que l'avant-scène n'existe jamais sans son double dissimulé.

De l'arrière-scène à l'outre-scène

Enfin, l'arrière-scène chez Thomas Ostermeier n'est pas toujours exclusivement un dispositif scénographique compris comme organisation de la scène. La scénographie relève aussi de « l'écriture dans l'espace tridimensionnel[34] », ce que révèle l'utilisation de la technique au service d'une création sonore et visuelle qui permet de donner à voir l'arrière-plan, le sous-texte, l'intériorité des personnages, une zone intermédiaire du non-dit qui cherche à se dire. Presque toutes les mises en scène de Thomas Ostermeier font vivre cet arrière-plan au travers de l'utilisation de la vidéo et de la sonorisation. *Les Revenants* et, dernièrement, *abîme [abgrund*[35]*]* (création 2019 à la *Schaubühne*) et *ödipus*[36] (création 2021 au Festival d'Épidaure) de Maja Zade en sont des exemples particulièrement révélateurs.

---

[33] *Ibid.* : « Parolen, die teilweise den AfD-Frontmännern Alexander Gauland und Björn Höcke abgelauscht sind ».

[34] Patrice Pavis, « Scénographie », dans *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Armand Colin, 2019 [1996], p. 488.

[35] Maja Zade choisit de ne pas utiliser de majuscules, ni pour ses titres, ni dans ses textes.

[36] La pièce n'a pas encore été traduite en français. J'y travaille pour l'Agence théâtrale de l'Arche éditeur pour l'été 2022.

Comme déjà le metteur en scène l'avait expérimenté dans *Hamlet* (création 2008 en Avignon), il s'agit, dans *Les Revenants*, d'essayer de « surmonter [la] réalité dans une autre dimension, une dimension où d'un coup [il] ouvre le crâne du personnage et [il] fai[t] en sorte de descendre jusqu'à l'inconscient du personnage, dans les images[37] » projetées sur le plateau. Comme Lars Eidinger cinq ans avant lui, Eric Caravaca, caméra à la main, projette sur une cloison de bois les visages livides filmés depuis le plateau, en gros plan, qui s'observent eux-mêmes : Mme Alving, puis le pasteur Manders, le menuisier Engstrand et enfin Régine qui se cache tout d'abord derrière un masque qu'elle fait ensuite tomber ouvertement. La caméra permet ici de donner à voir ce qui se passe dans un ailleurs qui n'est pas de l'ordre de l'avant-scène, de la réalité du plateau, de tendre un miroir à l'intimité, à la psychologie des profondeurs, ce sont des « images floues » qui interrogent « la nature ambivalente des images tout comme la fiabilité du document [vidéo] en tant que témoignage du réel[38] », puisqu'on ne sait pas exactement à quoi elles renvoient. Pour Jean-Pierre Sarrazac, la maison des *Revenants* est devenue un lieu de mort : « La maison ibsénienne renferme un air corrompu par d'anciennes et inexpugnables fautes et par des scandales d'autant plus pernicieux qu'ils ont été étouffés entre les quatre murs. Respirer l'atmosphère de la maison suffit à se charger de ces fautes et à endosser la culpabilité des scandales[39]. »

C'est la vidéo qui assure un rôle essentiel pour faire apparaître ce retour du « passé en bloc[40] », pour donner à voir cet ailleurs, « cette transition vers un au-delà du présent de l'action[41] ». Si l'on assiste d'abord à la projection en gros plan des visages fantomatiques des revenants entre les trois murs noirs sur cet écran improvisé, ce sont ensuite des objets passant délicatement des mains de Régine à celles de Mme Alving qui sont projetés, lunettes, pipe, passeport, montre… objets perdus ? retrouvés ? souvenirs des absents ? du patriarche Alving ? Les spectateurs se trouvent dans une situation d'observation de ce qui ne se dit pas, de ce qui ne se voit pas dans la réalité, ces projections mettant l'accent sur la fantomisation du visible et faisant émerger une outre-scène. La réalisatrice Catherine Corsini insiste sur « la simplicité, la force, la précision » de ces images projetées, symboles de « la

[37] Delphine Edy, « De l'urgence à représenter le réel de notre monde. Entretien avec Thomas Ostermeier », *op. cit.*

[38] Christine Schmieder, « Écriture et réécriture de la mémoire allemande. Le nouveau roman familial », dans Carola Hähnel-Mesnard, Marie Liénard et Christina Marinas (dir.), *Culture et mémoire : représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémotiels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, Palaiseau, Les Éditions de l'École polytechnique, 2008, p. 243.

[39] Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes : essai*, Arles, Actes Sud, 1989, p. 20.

[40] Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne : de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, 2012, p. 118.

[41] S. G., « Les Revenants », sur *Le souffleur, étudiants aux théâtres*, avril 2013.

passation, de la transmission[42] », de l'héritage dont on ne peut se défaire. Ainsi se termine le prologue qui, avant de faire tourner le plateau, a déjà matérialisé le sous-texte de la pièce qui va à présent se révéler avec force en faisant alterner pendant quatre actes présence et absence, en faisant vivre la hantise du passé au présent.

Dans *abîme* de Maja Zade, Thomas Ostermeier met pour la première fois en œuvre un dispositif sonore immersif : les acteurs ont des micros et les spectateurs des casques, ce qui permet de suivre les conversations dans leur intimité comme si nous nous trouvions avec eux, dans la cuisine de bettina (Jenny König) et mathias (Christoph Gawenda) qui ont invité quelques amis à dîner autour de leur îlot central design (imaginé par Nina Wetzel) qui permet de cuisiner tout en créant un espace convivial où il fait bon déguster un verre de vin et bavarder. Car, c'est bien de cela dont il est question : ces bobos trentenaires bavardent de tout et de rien, des scènes plus ou moins courtes s'enchaînent, quarante-sept au total – leurs titres sont projetés en fond de scène : « médecins », « les eaux calmes sont profondes », « couples libres », « épeautre »[43]… – entre deux, le noir se fait, comme chez Joël Pommerat, le maître du genre.

L'organisation de l'espace est évolutive autour de cet îlot central. À l'avant-scène, un grand écran en tulle divise l'espace – un dispositif déjà utilisé pour *Un ennemi du peuple* en 2012 – et n'est remonté que ponctuellement lorsque les personnages viennent en bord de scène pour des échanges plus intimistes, la plupart du temps au micro. Il permet de projeter en sur-impression des vidéos qui sont de deux ordres : des plans d'ensemble sont pré-enregistrés, ils renvoient à un hors-scène, la chambre des enfants, l'escalier de l'immeuble, la chambre à coucher de l'un des couples… ; mais lorsque les images sont projetées en direct, les spectateurs découvrent en gros-plan les visages des personnages, leurs expressions, leurs émotions et peuvent s'imaginer ce qui se passe à l'intérieur d'eux, dans un entre-deux entre réalité et fantasmes. Car il y a dans cette pièce deux narrations qui se superposent et s'entrecroisent sous la forme de ce qui apparaît comme une double hélice : ce qu'il s'est réellement passé et ce qui aurait pu se passer sont en fait les deux faces de la même réalité, renvoyant à un réalisme horizontal de surface (la soirée entre amis dans leur bulle totalement hermétique qui ressemble à toutes les autres passées et celles à venir) et à un réalisme vertical, celui de la tragédie qui aurait pu avoir lieu, qui a peut-être eu lieu (le meurtre du bébé par sa sœur de cinq ans dans la chambre à coucher des enfants), et dont la force réside justement dans la possibilité même qu'elle advienne et qu'elle tienne autant de place que celle de surface. Comme le dit Thomas Ostermeier, avant même le drame, Maja creuse deux sillons, crée deux versions de la soirée. L'une avec la tragédie et l'autre sans, comme s'il s'agissait alors du fantasme de l'un des participants à la soirée, où le blabla autour de la table est d'une telle superficialité que quelqu'un imagine alors

[42] Philippe Collin, « *Les Revenants* au Théâtre de Nanterre », in *Downtown*, France Inter, 08/04/2013.
[43] « ärzte », « stille wasser sind tief », « offene beziehungen », « dinkel ».

ce cauchemar suscitant une peur absolue afin de faire éclater la surface. La tragédie qui fait irruption est racontée parallèlement à une soirée normale, il existe ainsi un deuxième niveau de la narration qui fait contrepoids à la soirée tout à fait banale et qui se déploie comme une sorte de caricature de la soirée normale, une caricature qui met en question le réel que nous connaissons[44].

Très tôt dans le spectacle, on mesure les failles, les fissures qui existent dans la vie de ses personnages, entre eux aussi. L'un des exemples les plus emblématiques est celui de bettina, la mère des deux petites filles et hôtesse de la soirée. Dès la deuxième scène – une projection vidéo intitulée « mettre la table[45] », une séquence pré-enregistrée – on la découvre en femme d'intérieur qui arrange sa table de manière que tout soit absolument parfait, elle ne laisse rien au hasard, vérifie chaque verre et dispose les éléments au millimètre près. Pourtant, on comprend dans la scène n° 27, « zombie », à quel point elle n'est plus, depuis la naissance de son deuxième enfant, qu'un véritable fantôme d'elle-même. Dans le texte de Maja Zade, la scène est un monologue, mais dans la mise en scène, bettina est seule avec sabine dans la cuisine, c'est à elle qu'elle adresse son immense fatigue et son angoisse de tuer son enfant à cause de cet épuisement généralisé en la laissant tomber ou en l'étouffant au moment de l'allaitement. Puis, elle se met à divaguer, un mot est associé à un autre et de petite « fleur » qu'elle regarde chaque jour pousser, elle en arrive à parler de « plante carnivore » et de « champignon vénéneux ». Ce dernier mot semble la sortir de son état de rêverie et elle analyse alors son égarement comme une « démence liée à l'allaitement »[46]. Mais les spectateurs ne s'y sont pas trompés : cette courte scène, ancrée dans l'entre-deux, fait apparaître les fissures, celles de la maternité qui ne rime pas avec bonheur et épanouissement, celles de la condition maternelle avec sa charge mentale, celles qu'elle essaie de cacher tout au long de la soirée.

D'autres scènes où le visage de bettina est projeté en direct viendront illustrer d'autres failles, éclairer d'autres facettes de cette histoire déconstruite, fragmentée où « la chronologie du temps est éclatée[47] ». D'autres projections lui font écho comme lorsque Laurenz Laufenberg (mark) filme Christoph Gawenda (mathias) en contre-plongée après la tragédie supposée. On a l'impression d'assister au tableau vivant du *Cri* de Munch : les mots ne sortiront pas, c'est la tragédie de l'homme moderne et c'est au spectateur de reconstruire le discours qui se joue, s'il se joue, car, à l'issue de cette soirée, on ne parvient pas à être sûr que la tragédie ait bien eu lieu. En effet, « la chronologie se dérègle, on se demande si l'on a rêvé ou

[44] Thomas Ostermeier, « Entretien. Propos recueillis par Agnès Santi », *La Terrasse*, n° 279, 2 septembre 2019 (en ligne : https://www.journal-laterrasse.fr/abgrund-labime-de-maja-zade-mis-en-scene-par-thomas-ostermeier/).
[45] « decken ».
[46] Maja Zade, *abgrund*, Berlin, Henschel Schauspiel Theaterverlag, 2017, p. 35 : « blume », « fleischfressende pflanze », « giftpilz », « demenz stille ».
[47] Thomas Ostermeier, « Entretien. Propos recueillis par Agnès Santi », *op. cit*.

non la révélation de cet "abîme" que ne peut combler cette "culture" bobo, bourge, exsangue et dégénérée[48] ». Peut-être est-ce d'ailleurs mieux ainsi, car cela permet – aux spectateurs de la *Schaubühne* ou à ceux des Gémeaux à Sceaux – de remettre cette histoire, avec laquelle – faut-il le reconnaître ? – il est bien facile de s'identifier, à la juste distance, celle de l'arrière-plan, d'une outre-scène, pour ne pas sombrer avec elle, dans l'abîme.

Deux ans plus tard, dans *ödipus*, une réécriture contemporaine de la pièce *Œdipe roi* de Sophocle, le scénographe Jan Pappelbaum réutilise l'idée du dispositif de l'îlot central de Nina Wetzel pour matérialiser la villa grecque où se situe l'action, qu'il dispose dans un parallélépipède aux arêtes lumineuses qui tracent un espace de jeu, celui d'une cuisine contemporaine ouverte sur une terrasse extérieure avec une table, quatre fauteuils noirs et un barbecue Weber. Il n'y a ni vitres, ni plafond, seuls les contours d'une porte sont matérialisés en fond de scène par le biais du même procédé lumineux. Comme dans *abgrund*, le plan de travail nous fait face. Des projections vidéo sont diffusées en fond de scène côté cour sur un écran géant carré, placé légèrement en diagonale par rapport à l'espace de jeu, des projections peu figuratives, en noir et blanc, des flammes traversées par des éclairs qui laissent apparaître par moment, en transparence, une forme blanche dont on finit par remarquer qu'il s'agit du sphinx posé sur le plan de travail. Les lumières se sont éteintes et nous voilà plongés dans la nuit noire. Seuls les néons lumineux dessinent toujours l'espace de jeu, les projections vidéo changent : nous suivons à présent une voiture, une Mercedes noire, qui roule sur de petites routes au milieu de pans de forêt entièrement dévastés par des incendies. La prise de vue réalisée avec un drone nous place en observateur : tels des satellites, notre regard peut embrasser la situation dans sa globalité ; un homme seul conduit dans ce paysage fantomatique. Il n'en faut pas davantage pour nous ancrer dans le paysage : le terrain de jeu sera la Grèce de l'été 2021.

ödipus raconte l'histoire de christina et michael, un jeune couple qui attend son premier enfant. Christina a déjà été mariée à un riche industriel et a rencontré michael il y a peu, car il vient d'être embauché par l'entreprise dont elle est devenue la cheffe au décès de son mari. Ils sont heureux et passent leurs vacances en Grèce. Mais ce bonheur sera de courte durée. michael a en effet déclenché une enquête interne pour connaître les raisons de l'accident au cours duquel un camion de l'entreprise s'est renversé et des pesticides se sont échappés de conteneurs. Il veut faire toute la lumière pour éviter une catastrophe sanitaire et écologique, mais cette enquête va révéler de multiples secrets de famille, transformer ce à quoi ils croyaient en mensonges et faire de leur vie une véritable tragédie.

[48] Corinne François-Denève, « *Abgrund (L'Abîme)* de Maja Zade, mise en scène de Thomas Ostermeier, Les Gémeaux, Sceaux », sur *Un Fauteuil pour l'Orchestre*, 14 octobre 2019 (en ligne : http://unfauteuilpourlorchestre.com/abgrund-labime-de-maja-zade-mise-en-scene-de-thomas-ostermeier-les-gemeaux-sceaux/).

Ici aussi, l'organisation de l'espace se fait autour de l'îlot central de la cuisine qui peut être soit l'espace scénique principal, soit l'arrière-scène lorsque les personnages sont dehors, dans le jardin, à l'avant-scène, sachant que ces espaces trouvent un écho, un double, dans l'écran à cour qui sert à projeter leurs visages en gros plan lorsque le cameraman s'avance sur le plateau. Les moments où les visages sont filmés révèlent leur intériorité, leur profondeur, les doutes qui les traversent, les inquiétudes qui montent et dessinent ainsi par anticipation la tragédie qui va arriver. Le dispositif ressemble à celui utilisé pour *abîme* mais revêt une nouveauté. À certains moments, l'image projetée par la caméra en direct se trouve subtilement remplacée par celle d'un drone qui semble s'élever et montre alors le personnage en plongée verticale, de plus en plus petit, comme pris au piège du parallélépipède lumineux, d'un monde qui le dépasse, comme si nous le regardions se débattre au microscope.

Conclusion

Dans le théâtre de Thomas Ostermeier, le réalisme est toujours un réalisme à double face : à la face lisse, claire et épurée de l'avant-scène correspond toujours une face sombre, pleine d'aspérités et de fractures, celle de l'arrière-scène. Qu'il s'agisse de dissimuler en créant deux espaces dramatiques, de faire passer l'arrière-scène à l'avant-scène ou de donner à voir ce qui se passe dans l'outre-scène – l'arrière-scène de l'arrière-scène ou son double en quelque sorte –, l'objectif est toujours de démasquer les mensonges et de révéler les non-dits.

Le double spectral du réel, celui de l'arrière-scène, adossé à ce réel, celui de l'avant-scène, constitue donc, dans sa double face, le véritable réalisme développé par Thomas Ostermeier. Au cœur de l'entre-deux constitutif de son travail, face à un réalisme horizontal, de surface, il existe en fait un autre réalisme, vertical, prenant sa source dans les profondeurs de la réalité (celles de l'arrière-scène) et se manifestant dans les traces de cette même réalité, qui caractérise une esthétique capable de révéler la puissance de son théâtre.

Comment montrer/voir ce qui est invisible ? C'est là toute la force de l'esthétique spectroréaliste de Thomas Ostermeier qui permet de faire apparaître une forme de vérité, toujours en mouvement, dans une recherche esthétique qui lui interdit d'accepter toute position figée et définitive. C'est en faisant un détour par le double du réel, compris comme hantise au sens de Georges Didi-Huberman, que ce réel vient s'actualiser sur la scène de théâtre, un acte fondateur, au cœur de l'esthétique du metteur en scène. Intempestif, son théâtre déborde dans notre présent en créant des ponts depuis un ailleurs (l'arrière-scène) qui est aussi un ici, en cherchant à restaurer un sens politique et à se positionner face à la réalité de notre monde.

Delphine EDY
CRLC, Sorbonne Université
& ACCRA, Université de Strasbourg

JEAN-CLAUDE DROUOT ET CE QUE DISSIMULE *L'ART D'ÊTRE GRAND-PÈRE*

Il existe un dessin préparatoire peu connu de Van Gogh, qui représente un vieil homme vu de dos, probablement un paysan en costume de ville. Le rendu du costume et les moindres traits de ce qui n'est pourtant qu'une esquisse expriment avec une force sidérante tout le vécu de ce personnage, ses luttes quotidiennes contre une adversité surmontée et contre les méfaits de l'âge, suggérés par les moindres plis du dos de sa veste. Le souvenir de ce dessin m'est revenu à l'esprit en assistant à l'interprétation dramatique de *L'Art d'être grand-père* de Victor Hugo au théâtre du Lucernaire à Paris, le 10 décembre 2021.

Seul sur la scène, et dans un décor unique assez sobre, le bien connu Jean-Claude Drouot *récite* ce long poème, articulé en sections numérotées. Il s'agit en fait d'une « adaptation » du poème, qui valorise ses thèmes majeurs. Le jeu scénique, conçu par Drouot lui-même, est adapté à la relative différence de ces thèmes, qui ont en commun l'idée de l'enfance et celle de la maturité. Or ce jeu de l'acteur rend manifestes les motivations les moins apparentes de ce poème qui, au-delà de l'autoportrait d'un grand-père (ou du Grand-père), est le miroir des enjeux secrets de *L'Art* du grand Hugo.

Le costume porté par Jean-Claude Drouot pour cette représentation a d'ailleurs une certaine ressemblance, bien sûr fortuite, avec celui du personnage dessiné par Van Gogh. On songe encore au protagoniste du *Trajet du taupier*, où Ramuz portraiture un chausseur de taupes, aussi gris et aussi « petit » que ses proies. Les dernières lignes de cette courte nouvelle recèlent cet énoncé : « Celui qui était le plus petit est en même temps le plus grand »[1], qui se rapproche, sans rien leur devoir, de certains vers de *L'Art d'être grand-père*. Le personnage esquissé par Van Gogh, comme le taupier de Ramuz, incarne les forces mêmes qui régissent l'univers, objet de métaphores marines dans ce poème comme dans des écrits antérieurs d'Hugo.

Or le jeu de Drouot vaut comme une sorte de calque, posé sur les moindres détails du texte, et qui suggère à notre esprit le sens occulte de la thématique diversifiée de ce poème d'Hugo. Car les couleurs anecdotiques de ce dernier, inhérentes à tout projet poétique, peuvent distraire le spectateur comme le lecteur, de la profondeur, explicitement sondée par Hugo dans certaines pages de *L'Homme qui rit*.

On peut d'ailleurs sentir une sorte de rapport entre la réflexion d'Hugo sur son art et la situation de cet acteur qui, dans son interprétation du poème, quintessencie l'art dramatique ; puisque son monologue, qui a parfois l'allure d'un dialogue intérieur, rebondit sur la parole, pas toujours articulée, des actants si variés qui occupent l'esprit de son personnage (les deux bambins et leurs parents, mais encore les dieux ou exceptionnellement Dieu, parmi la voix des oiseaux et des

[1] C.-F. Ramuz, *Salutation paysanne*, Paris, Grasset, 1929, p. 151-167.

arbres…) Le fait que Drouot soit lui-même le metteur en scène de ce spectacle coïncide avec le sens autocritique du poème, qui transparaît dans certains termes, autant d'allusions aux œuvres les plus fameuses du poète. Le grand Hugo (mieux que le grand-père) se met en scène dans ce poème, comme Drouot dans ce spectacle. Au début de ce dernier, Drouot sortant de l'ombre joue moins le rôle du célèbre poète qu'il n'incarne le sort de tout vieillard, gêné par les effets de l'âge, et avec des gestes qui, dans leur banalité, font sentir l'acteur aux prises avec le temps : un adieu aux prouesses mémorables d'un Thierry la Fronde[2] ?

On m'excusera de ne pas me replonger dans ce poème où Hugo a tout dit de lui-même ; et en disant le Tout qui est le sujet de l'Art, quelles qu'en soient les formes. Avant même que l'acteur ne s'exprime par le verbe, la mise en scène illustre sobrement ce Tout. L'espace scénique est à peine éclairé par la flamme d'une grosse bougie, érigée près d'un lutrin sur lequel est ouvert un gros volume. Une référence au fait que Victor Hugo aimait à écrire debout ? Mais le vieillard qui surgit de la pénombre, et qui bientôt allume lui-même une lampe, posée sur un guéridon, n'incarne rien moins que le « Fiat Lux », thématisé dans d'autres œuvres d'Hugo. L'une et l'autre lumières – autrement dit la scission du Verbe, qui fascinait Hugo – sont pourtant oscillantes (l'éclairage est en fait assuré, avec douceur, par de savants projecteurs). Tout est dit du vacillement du sacré dans les consciences modernes : un drame (je préfère ce mot à l'idée d'un « progrès ») auquel réfèrent d'ailleurs certains vers du poème *joué* par Drouot. Le vieillard sur scène, épuisé par l'âge, a certes des moments de vigueur, au souvenir des obstacles familiaux rencontrés par son amour absolu pour ses deux petits-enfants. Mais il s'agit de forces ultimes, dépensées en perte, qui pourraient bien exprimer la déconfiture divine, face à l'entêtement de ses créatures incontrôlables. Il est vrai que l'existence de Dieu, dans ce poème, est évoquée avec une désinvolture peu dévote. Mais le miracle de la vie déborde les figurations par lesquelles il est expliqué par le dogme. L'identification du grand-père à Dieu (ou inversement) inspire peut-être la pose de l'acteur, qui trône dans un fauteuil.

Ce Dieu siège en effet sur un fauteuil qui convient à sa majesté, malgré la poupée informe qui, à certains moments de la représentation, lui dispute ce privilège. Cette poupée (une poupée de chiffon, pour certaines représentations du même spectacle) figure la petite Jeanne ; on peut aussi bien y voir une allusion au rapport questionnable des créatures et de Dieu, ce Dieu que Victor Hugo critique justement dans son poème, en soulignant la fantaisie déroutante de son pouvoir créateur. Les

[2] Je me suis permis de remettre entre les mains de Jean-Claude Drouot, après avoir vu ce spectacle, mon recueil de poèmes *La Vraie vie des objets* (Aga, 2021). Le poème le plus délirant, « Les yeux sans mémoire », m'ayant été inspiré par une boite de bonbons, décorée par quatre photos du feuilleton qui a rendu célèbre le jeune acteur. De cette très brève entrevue, je retiens la douceur et l'humilité authentiques qui, dans le visage et le regard de Drouot, peu déconcerté par les quelques sottises qui sortaient de ma bouche, sont en proportion de la force à laquelle il doit sa rigueur de metteur en scène, et l'éclat sidérant de son interprétation.

thèmes associés de l'Ange et de la Bête, surnagent dans ce poème, parmi les exemples pittoresques de cette fantaisie, pour ne pas dire ces incohérences apparentes du Créateur. Or l'alternance de la douceur des confidences de l'acteur et de ses éclats de voix, au souvenir des exigences de sa parentèle (les parents de Jeanne et de Georges), légitime d'une certaine façon ces incohérences divines, dont la raison profonde, suggérée par ce jeu si varié de l'acteur, échappe aux créatures que nous sommes. On peut douter de l'authenticité des mouvements d'humeur de ce grand-père qui aime autant ses propres enfants que ses petits-enfants : l'acteur (plutôt que le locuteur du poème) traduit ainsi le caractère insaisissable de la divinité et de ses desseins, évoqués un peu lestement dans le poème.

La poupée qui est la seule partenaire de Drouot est d'ailleurs secondée par celle, plus discrète, d'une boite à musique. Les vertus de la musique parlent moins à notre imagination que le rapport des deux joujoux, la poupée de chiffon et l'appareil mécanique, dans lesquels se matérialise le double principe, alchimique si l'on veut, qui régit l'art d'Hugo : quelque chose comme le rapport complémentaire de la Douceur et de la Rigueur, qui m'est apparu comme une clef de l'art d'Hugo dans ses premiers romans[3]. Cette bipolarité est encore celle des deux sièges sur la scène : le fauteuil, et un tricycle du dix-neuvième siècle (représentation elliptique du petit Georges), sur lequel l'acteur prend le risque de s'asseoir, dans la seconde partie du spectacle. Le risque est plus réel pour l'acteur que pour son personnage… Lequel est alors débordé par l'acteur, comme le grand-père par le prodigieux écrivain ?

Quoi qu'il en soit, le rapport des deux sièges ramène, dans le cadre des réalités les plus tangibles, un questionnement métaphysique abyssal, sur le rapport du « grand » et du « petit », éprouvé par le locuteur du poème sur le plan de son amour paternel. En allant du fauteuil au tricycle, et du tricycle au fauteuil, l'acteur ne mime rien moins que le rapport de l'Un et du multiple : une préoccupation de l'auteur de *L'Homme qui rit*… Ce mobilier est d'autant plus pascalien que le rapport de l'infiniment grand et de son contraire est corsé par l'équivalence des quatre pieds et des trois roues : une trouvaille inspirée, qui matérialise la réflexion philosophique du poète Hugo sur les nombres, envisagés dans leur valeur métaphysique (notamment dans son recueil de pensées *Le Tas de pierres*) …

Plus explicite dans d'autres œuvres d'Hugo, son questionnement métaphysique semble atteindre sa limite dans ce poème que domine le thème du rapport du bien et du mal, rapport dont les lignes se mêlent vers la fin du poème, avec l'idée du mal qui hante le berceau même des hommes.

Hugo, sauf dans de rares passages, garde un point de vue extérieur sur ses petits-enfants, comme sur les êtres évoqués dans son poème. L'acteur a pour lui les moues, qui suggèrent plus qu'elles ne le traduisent, l'émoi du vieillard imprégné par l'image des deux innocents. À certains moments, son visage restitue l'ombre hostile qui menace cette fraîcheur et qui, comme le suggère un passage tardif du poème, s'y abrite peut-être, en fibre noire dans le germe lumineux… Cette ambi-

[3] Voir Michel Arouimi, *Écrire selon la rose*, Paris, Hermann, 2016.

guïté, melvillienne si l'on veut, en prolonge une autre, lors du passage dans lequel Hugo s'étonne de la demande de Jeanne, curieuse des grosses bêtes, auxquelles son imagination associe la lune. La moue de l'acteur fait à peine sentir le double sens, si dangereux, de cette demande ; aussitôt, le voilà qui mime la capture de la lune, avec deux pattes maladroites qui, si elles le rapprochent de la bête en question, figurent le piteux échec, plutôt ressenti par l'enfant ? Outre l'osmose du grand-père et de l'enfant, voilà gommée la différence radicale de l'innocence et de la violence prédatrice : autre façon de traduire sur la scène, aussi savamment que dans le texte dit, le principe intangible auquel se ramènent, selon la doctrine ésotérique, les formes du bien et celles du mal, portraiturées dans une section du poème : avec le rapport de la fillette et du tigre qui s'observent mutuellement, émus par le lien indicible qui les unit.

Les passages du poème dans lesquels l'écrivain Hugo se désole de la virulence de ces détracteurs, confirment la valeur suggestive de ces détails à l'égard de sa vision de l'art. Lequel est voué à exprimer l'ambiguïté foncière de l'Harmonie dite première : une vérité transcendantale ? – Ou bien l'argument thérapeutique, forgé par la culture humaine, pour éviter les effets délétères d'une « contradiction » qui hante notre être, comme son fondement. Ce problème crucial pour l'art poétique, avec une certaine « alchimie du verbe », explique le renoncement de Rimbaud... William Blake le surmonte à peine avec son *Tyger*, dont la modernité n'a pas d'autre meilleure preuve que sa récente adaptation par le poète américain Billy Corgan, dans une chanson récente (William Patrick Corgan est le leader du célébrissime groupe pop The Smashing Pumpkins[4]. Dans une autre chanson de Corgan, « Seek And You Shall Detroy », le vers : « A Victor's sonnet », peut s'entendre comme une allusion à notre poète.)…

Les vers de *L'Art d'être grand-père* ne font qu'effleurer cette « contradiction », qui se dramatise dans les contrastes de la gestuelle de l'acteur Drouot. Plus remarquable, à cet égard, le mouvement intermittent des doigts de ses mains, parfois agités par une nervosité contenue. Ici encore, se confondent l'acteur et le personnage : ce mouvement très discret révèle peut-être une faille de l'homme vieillissant, acteur de son état ; mais cet acteur confère à cette faille une fonction expressive, intéressant le rôle tenu sur scène. L'homme fatigué, dédaigneux de la lumière factice où baigne sa profession, ne se maintient que par la grandeur infinie de son rôle, qui ne se limite pas à camper un grand-père (le fondement de l'art étant l'objet de cette performance). Les doigts contractés soulignant ce partage.

Le poème est, du point de vue formel, un microcosme puisque s'y enchaînent des considérations fortement contrastées. La performance de Drouot n'est pas en reste, avec des variations d'intensité qui restituent le simple grand-père ou le grand poète, mais encore l'acteur en effort et maître de lui-même : le comble de l'art en quelque sorte, si l'art n'est tel que par la restitution d'une idéelle unité, manifestée dans la fluctuation du rapport de ces actants ?

[4] Dans le récent album *Cyr* (2020) des Smashing Pumpkins (voir : Michel Arouimi, *The Smashing Pumpkins ou l'Unité mise en pièces*, Camion Blanc, 2021.)

Les yeux, d'abord mi-clos, du grand-père errent dans la lumière incertaine qui, ça et là, accuse le sourcil en bataille qui a vaincu son regard. Mais ce regard se transcende volontiers, vers les régions que promettent les pages écrites du gros livre ouvert, que l'acteur n'a pas à feuilleter pour nous faire sentir l'écrivain dont il emprunte alors le regard. Et soudain ce regard se fait autre, orienté par certains des yeux qui le fixent dans la salle avec une attention compréhensive, et qu'il effleure alors lui-même, pour consacrer le lien de reconnaissance mutuelle entre l'acteur et le spectateur méritant (je crois avoir tenu ce rôle, l'espace d'une seconde ?). Cette rencontre est en fait la motivation profonde de l'acteur qui, du moins le soir de cette représentation, remercie son public avec une surprenante émotion.

Cette levée des barrières entre le public et l'artiste (on songe encore à *L'Homme qui rit*) est d'ailleurs annoncée par le costume de scène de Drouot qui, au col près, pourrait être porté par un homme de notre époque. Les cheveux de la poupée de chiffon évoquent eux-mêmes une mode contemporaine. Cette confusion des temps, pour ne pas dire des siècles, est encore une interprétation du mystère que Victor Hugo n'a jamais cessé de questionner. Les références à Shakespeare, dans *L'Art d'être grand-père*, peuvent se comprendre dans ce sens. L'ambiguïté de ces détails scéniques fait sentir ce défi lancé au passage du temps…

Autre retournement, la vitalité du jeu de l'acteur, dont le grand âge est le creuset de la magie qui fait sentir à notre esprit la dimension philosophique de ce poème, qui n'implique rien moins que le pourquoi de l'Art. Ainsi exposées sur la scène, les idées de ce poème se déploient dans notre esprit. Dans sa sobriété, l'aspect visuel du spectacle rend vivantes ces idées ; c'est peut-être pourquoi les *choses vues* du poème se gravent dans notre imagination de spectateur, mieux que dans notre lecture du poème ? On n'est pas trompé par la présentation du spectacle dans le programme : « Jean-Claude Drouot […], en véritable passeur, nous emmène encore très loin dans l'amour qu'il a des textes et des mots […] ».

Michel AROUIMI
Université du Littoral

PORTRAITS / ÉVOCATIONS

KARL KRAUS ET LA FRANCE, KARL KRAUS EN FRANCE : BIBLIOGRAPHIE COMMENTÉE

« Juge suprême de la vie intellectuelle »[1] viennoise selon le sociologue Michael Pollak, infatigable pourfendeur de la toute-puissance comme de la corruption de la presse et du grand capital de son époque, le satiriste et polémiste autrichien Karl Kraus (1874-1936) est l'auteur d'une œuvre considérable, mais qui n'est encore que partiellement traduite en français. Fort heureusement, son chef-d'œuvre, la « tragédie martienne » sur la Première Guerre mondiale *Les Derniers Jours de l'humanité* (*Die letzten Tage der Menschheit*, 1915-1919), un monstre formel de 800 pages qui a laissé des traces dans la dramaturgie d'avant-garde de Piscator à Heiner Müller, est désormais accessible en traduction française dans sa version intégrale[2].

Personnage clé de l'univers bouillonnant de la Vienne du début du XX^e^ siècle, auteur dramatique, poète et essayiste à la plume acérée, Kraus a d'abord été un satiriste redoutable et redouté ayant systématiquement épinglé dans les 922 numéros de sa revue *Die Fackel* (*Le Flambeau*), du 1^er^ avril 1899 jusqu'en février 1936, les maux et la corruption de son temps. Auteur et orateur hors pair, il fut également une personnalité particulièrement marquante de la « modernité viennoise » (*Wiener Moderne*)[3], dont les multiples lectures publiques fascinèrent ses contemporains – notamment Elias Canetti[4] et Kurt Tucholsky, mais aussi Berg, Schönberg, Loos, Trakl, Altenberg, Webern, Brecht, Capek, Benjamin, Torberg ou Adorno – et suscitèrent de nombreux commentaires enfiévrés[5].

******

Dans un article consacré à la réception de Kraus en France jusqu'au tournant des années 2000[6], le germaniste Gerald Stieg a montré que l'utilisation du

[1] Michael Pollak, « Karl Kraus, le juge suprême de la vie intellectuelle – une stratégie », in : *Karl Kraus et son temps*, éd. par Gilbert Krebs et Gerald Stieg, Asnières, PIA, vol. 10, 1989, p. 129-137.

[2] Karl Kraus, *Les Derniers Jours de l'humanité*, version intégrale, trad. Jean-Louis Besson et Henri Christophe, Marseille, Agone, 2005.

[3] Voir l'étude classique de Jacques Le Rider, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1990.

[4] Sur cette question, voir par exemple Gerald Stieg, « "La loi ardente". Elias Canetti auditeur et lecteur de Karl Kraus », *Les Guerres de Karl Kraus* = *Agone* n° 35/36 (2006), p. 41-56.

[5] *Cf.* Marc Lacheny, « Kraus (Karl). Le public, entre fascination et répulsion », in : *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, mis en ligne le 12 juillet 2017, accès : http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/kraus-karl/.

[6] Gerald Stieg, « "Wir wollen weniger zitiert und mehr gelesen sein." Karl Kraus in Frankreich », in : *Karl Kraus und* Die Fackel. *Aufsätze zur Rezeptionsgeschichte / Reading Karl*

nom de Kraus en France s'était longtemps résumée à un signe ou à une simple citation, ce qui eut pour effet de reléguer la véritable connaissance de l'œuvre de « l'archi-satiriste » (Ludwig von Ficker) au second plan. À cette vaste méconnaissance de l'œuvre de Kraus s'ajoutait le manque – en qualité comme en quantité – de traductions françaises, une lacune qui ne fut comblée qu'en 2005 par la publication, aux éditions Agone (Marseille), des traductions des deux œuvres majeures que sont *Les Derniers Jours de l'humanité* (*Die letzten Tage der Menschheit*) et *Troisième nuit de Walpurgis* (*Dritte Walpurgisnacht*), une analyse implacable du national-socialisme écrite en 1933-1934, mais publiée seulement à titre posthume, en 1952.

On peut toutefois distinguer cinq grandes phases dans la réception française de l'œuvre de Kraus du début du XX^e^ au début du XXI^e^ siècle[7].

1. Kraus et le prix Nobel de littérature

La première trace significative de Kraus en France est un article élogieux de Paul Amann (par ailleurs traducteur de Romain Rolland) dans la revue *Europe* en 1924. Peu après, en 1925, 1926 et 1927, Charles Schweitzer, grand-père de Sartre, invita Kraus à donner une série de lectures publiques à la Sorbonne. Conséquence pour le moins surprenante de ces lectures : un comité d'universitaires français de renom issus de cette même université, dirigé par Charles Andler (alors Professeur au Collège de France) et Charles Schweitzer, proposa Kraus pour le prix Nobel de littérature[8]. Pour le dire crûment, Andler et Schweitzer proposèrent l'Autrichien Kraus pour barrer la route à un « Boche » ignorant tout de l'état de l'opinion publique autrichienne et de la position de Kraus dans sa propre patrie[9]. En soutenant la candidature de Kraus, les Alsaciens Andler et Schweitzer poursuivaient un but précis : défendre *via* Kraus, « ce très noble écrivain *autrichien* », l'indépendance de l'Autriche. Ni Hugo von Hofmannsthal ni Karl Kraus ne purent empêcher la nomination de l'Allemand Thomas Mann en 1929.

2. Premières traductions et rôle de l'émigration germanophone

Cet épisode étonnant eut pourtant un effet positif, car il conduisit à une première tentative de traduction : les efforts de Germaine Goblot, Maximilien Rubel et Werner Kraft sont documentés par Friedrich Pfäfflin dans la petite brochure *Von Karla und den roten Bücherln* (Marbach 2019). C'est à l'écrivain et diplomate

---

Kraus. Essays on the Reception of Die Fackel, éd. par Gilbert J. Carr et Edward Timms, Munich, iudicium, 2001, p. 206-218, ici : p. 206.

[7] Pour les détails, voir Marc Lacheny, « Kraus en France. Du "patriote autrichien" au critique des médias », *Europe* n° 1021 (2014) = *Karl Kraus / Alfred Kubin*, p. 125-149.

[8] Sur cette question, voir la documentation rassemblée par Gösta Werner, « Karl Kraus et le Prix Nobel », *Karl Kraus (1874-1936)* = *Austriaca* n° 22 (1986), p. 25-46.

[9] Voir Gerald Stieg, « Karl Kraus en France. Histoire d'un accueil mouvementé », *Études Germaniques* n° 296 (2019/4), p. 759-764, ici : p. 760.

Marcel Ray (1878-1951) et à la germaniste Germaine Goblot (1892-1948) que l'on doit les premières traductions françaises de Kraus entre 1910 et 1940[10].

Globalement, dans les années 1930, seuls des émigrés (Joseph Roth, Rubel, Kraft) s'intéressent vraiment à Kraus en France – ce qui reste vrai également peu après 1945, où la réception de Kraus en France reste majoritairement l'affaire des exilés (Lucien Goldmann, Gustave Kars, Caroline Kohn, Richard Thieberger).

3. Une germanistique française divisée

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, la situation ne change guère jusqu'au moment où paraissent quelques rares comptes rendus de l'édition de l'œuvre de Kraus chez Kösel de 1954 à 1970.

Deux germanistes français éminents de l'époque, Claude David et Robert Minder, évoquent Charles Péguy comme « équivalent français » de Kraus, mais en attribuant à ce rapprochement une fonction totalement différente. Les positions de David et Minder sont, en effet, parfaitement antagonistes : pour David, Kraus, à qui il dénie la faculté d'avoir produit une « œuvre », n'est rien d'autre qu'un journaliste antisémite comparable à Maurras, Daudet ou Henriot, le « Goebbels français » ; Minder, en revanche, voit dans l'œuvre du satiriste autrichien une « phénoménologie de l'homme du XX^e^ siècle vue par le prisme Vienne ».

4. Le tournant de 1975 et ses conséquences

L'année 1975 est synonyme de tournant dans la réception française de Kraus : simultanément paraissent un *Cahier de l'Herne* (sous la direction d'Éliane Kaufholz) dédié à Kraus – mais ce cahier souffre d'une absence totale de contributeurs appartenant au champ intellectuel français –, le célèbre numéro « Vienne 1900 » de la revue *Critique* et la traduction de *Sprüche und Widersprüche* (*Dits et contredits*) aux éditions Champ libre de Gérard Lebovici.

De manière significative, le numéro de *Critique* dirigé par le philosophe Jacques Bouveresse était placé sous le patronage des *Derniers jours de l'humanité* de Karl Kraus. Ce numéro peut assurément être considéré comme le point de départ de la « viennomania » dont l'apogée fut l'exposition « Vienne, naissance d'un siècle » au Centre Pompidou en 1986, année où parut en outre la traduction, par Jean-Louis Besson et Henri Christophe (pseudonyme de Heinz Schwarzinger), de la version scénique des *Derniers Jours de l'humanité* dans la série « France-Autriche » des Presses Universitaires de Rouen.

Malgré cela, la réception française de Kraus balbutie toujours jusqu'à la fin des années 1990 : l'image, surtout négative, qui continue à dominer en France,

[10] Voir Marc Lacheny, « Petite contribution à l'histoire des relations culturelles franco-autrichiennes au XX^e^ siècle : Karl Kraus et les germanistes français de son temps », in : *Österreichisch-französische Kulturbeziehungen 1867-1938 / France – Autriche : leurs relations culturelles de 1867 à 1938*, éd. par Sigurd Paul Scheichl et Karl Zieger, Innsbruck-Valenciennes, Innsbruck University Press, « Germanistische Reihe » vol. 78 / Presses Universitaires de Valenciennes, « Hors collection », 2012, p. 203-221.

notamment à la suite des publications de Jacques Le Rider (*Modernité viennoise et crises de l'identité*, 1990), est celle d'un Kraus destructeur, « souilleur de nid » (*Nestbeschmutzer*), antigermanique, antisioniste, antilibéral et représentant de la « haine de soi juive ».

5. Kraus dans la critique des médias : Pierre Bourdieu et Jacques Bouveresse

Cette nouvelle étape dans la réception « mouvementée »[11] de Kraus en France est due à la critique des médias développée vers la fin des années 1990 sous la houlette de Pierre Bourdieu, qui se réclamait ouvertement de Karl Kraus : « Ma sympathie pour Karl Kraus tient au fait qu'il ajoute à l'idée de l'intellectuel telle que Sartre l'a construite et imposée une vertu essentielle, la réflexivité critique : il y a beaucoup d'intellectuels qui mettent en cause le monde ; il y a très peu d'intellectuels qui mettent en question le monde intellectuel. » (*Esquisse pour une auto-analyse*) L'œuvre de Kraus constituait pour Bourdieu une sorte de manuel de sociologie pratique.

Professeur au Collège de France depuis 1995, le regretté Jacques Bouveresse accorde à Kraus une place fondamentale dans ses écrits et en particulier dans sa critique des médias, le philosophe français voyant en Kraus un précurseur et un modèle pour sa propre analyse de l'emprise des médias : *Schmock ou le triomphe du journalisme* (2001) ; *Satire & prophétie : les voix de Karl Kraus* (2007) ; *Les premiers jours de l'inhumanité. Karl Kraus et la guerre* (2019). Au total, Kraus constitue, avec Robert Musil, l'une des deux références littéraires majeures de Bouveresse.

Avec les travaux de Jacques Bouveresse, on assiste à l'émergence d'une réception véritablement productive de Kraus en France, qui repose sur une vraie lecture et une réelle connaissance de l'œuvre du satiriste. En se positionnant comme les « héritiers » de l'esprit satirique de Kraus, Bourdieu et Bouveresse ont imposé l'image d'un Kraus dont la critique des médias est, plus que jamais, d'actualité[12]. Il y eut également des mises en scène, des lectures par Denis Podalydès et surtout la mise en scène des *Derniers Jours de l'humanité* par David Lescot à la Comédie-Française en 2016 avec Sylvia Bergé, Bruno Raffaelli, Denis Podalydès et Pauline Clément, accompagnés au piano par Damien Lehman[13].

Lors des cérémonies du 11 novembre 2018, le président autrichien a fait officiellement cadeau des *Derniers Jours de l'humanité* à la Bibliothèque de la

[11] G. Stieg, « Karl Kraus en France. Histoire d'un accueil mouvementé », art. cit., p. 760.

[12] Voir Gerald Stieg, « La présence de Karl Kraus dans la critique des médias de Pierre Bourdieu et Jacques Bouveresse », in : *L'opinion publique dans les pays de langue allemande*, éd. par André Combes et Françoise Knopper, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 311-318 ; Lisa Teresa Weber, *Die Rezeption von Karl Kraus in Frankreich durch Jacques Bouveresse und Pierre Bourdieu*, Diplomarbeit, Université de Vienne, 2009.

[13] Voir à ce sujet Marc Lacheny, « Karl Kraus, de la Sorbonne à la Comédie-Française », *Théâtres du Monde* n° 27 (2017) = *L'étranger (l'autre) au théâtre*, ouvrage collectif sous la direction de Maurice Abiteboul et Marc Lacheny, p. 207-215.

Paix. Il existe donc à présent une « œuvre » de Kraus unanimement reconnue, y compris en France.

******

La bibliographie que nous proposons ci-dessous a d'abord tenté un recensement précis des traductions existantes et accessibles des œuvres de Karl Kraus en français. Puis la majeure partie de la littérature critique ici rassemblée a pour objet les principales études publiées sur Kraus en français ainsi qu'en allemand et en anglais, lesquelles font rapidement apparaître les grands noms de la recherche krausienne sur le plan international (Jacques Bouveresse, Gilbert J. Carr, Jens Malte Fischer, Eckart Früh, Kurt Krolop, Leo A. Lensing, Friedrich Pfäfflin, Sigurd Paul Scheichl, António Sousa Ribeiro, Gerald Stieg, Edward Timms ou encore Christian Wagenknecht). Enfin, cet inventaire se clôt sur une sélection de bibliographies de référence et de répertoires sur Kraus.

******

1. Revue *Die Fackel* (*Le Flambeau*)

** *Die Fackel*, Vienne, n° 1 (début avril 1899) à n° 917-922 (février 1936).

** *Die Fackel*, édition numérisée en ligne de l'Académie autrichienne des Sciences (*Österreichische Akademie der Wissenschaften*) : http://corpus1.aac.ac.at/fackel/

2. Œuvres de Karl Kraus

** *Werke*, 14 vol. et 3 suppléments, éd. par Heinrich Fischer, Munich, Kösel, 1954-1970.

** *Frühe Schriften 1892-1900*, éd. par Johannes J. Braakenburg, vol. 1 (1892-1896) et vol. 2 (1897-1900), Munich, Kösel, 1979 / Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1988.

** *Schriften*, 20 vol., éd. par Christian Wagenknecht, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, « Suhrkamp Taschenbuch » n° 1311-1330, 1986-1994.

** *Heine und die Folgen. Schriften zur Literatur*, éd. par Christian Wagenknecht, Stuttgart, Reclam, 1986.

** *Die letzten Tage der Menschheit. Bühnenfassung des Autors*, éd. par Eckart Früh, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, « Suhrkamp Taschenbuch » n° 3715, 2005 = version scénique condensée, préparée par Karl Kraus à la fin de 1929.

3. Œuvres de Karl Kraus en traduction française

** *Ouvrages*

** *Aphorismes*, trad. Roger Lewinter, Paris, Mille et une nuits, 1998 = choix extrait des trois volumes traduits par R. Lewinter :

** *Dits et contredits* (1909), Paris, Champ libre, 1975 ; Gérard Lebovici, 1986 ; Ivréa, 1993

** *Pro domo et mundo* (1912), Paris, Gérard Lebovici, 1985

** *La Nuit venue* (1919), Paris, Gérard Lebovici, 1986.

** *Aphorismes*, trad. Maël Renouard, Paris, Sillage, 2016.

** *Aphorismes. Dires et contre-dires*, trad. Pierre Deshusses, Paris, Payot & Rivages, « Bibliothèque Rivages », 2011.
** *Aphorismes et réflexions II. Pro domo et mundo*, trad. Pierre Deshusses, Paris, Payot & Rivages, « Bibliothèque Rivages », 2015.
** *Il ne suffit pas de lire*, aphorismes présentés et trad. par Alfred Eibel, Paris, Klincksieck, 2019.
** *La Boîte de Pandore*, discours prononcé lors de la représentation du 29 mai 1905 au Trianon-Theater de Vienne, suivi de Frank Wedekind, *Confession et autres poèmes*, trad. Pierre Galissaires, Paris, Ludd, 1985.
** *Les Derniers Jours de l'humanité*, version intégrale, trad. Jean-Louis Besson et Henri Christophe, Marseille, Agone, 2005.
** *Les Derniers Jours de l'humanité*, version scénique établie par l'auteur, trad. Jean-Louis Besson et Henri Christophe, postface de Gerald Stieg, Rouen, Presses Universitaires de Rouen, « France-Autriche » vol. 6, 1986 ; nouvelle édition : Marseille, Agone / Montréal, Comeau & Nadeau, 2000.
** *Je n'ai aucune idée sur Hitler*, version scénique de *Troisième nuit de Walpurgis* établie par José Lillo, trad. Pierre Deshusses, Marseille, Agone, 2013.
** *Troisième nuit de Walpurgis*, trad. Pierre Deshusses, Marseille, Agone, 2005.
** *Anthologies et recueils de textes*
** *Cette grande époque*, précédé de Walter BENJAMIN, « Karl Kraus », trad. Éliane Kaufholz-Messmer, Paris/Marseille, Rivages, « Petite Bibliothèque Rivages », 1990.
** *Les Guerres de Karl Kraus* = *Agone* n° 35/36 (2006).
** *Histoire du Monsieur de Linz racontée par lui-même*, Paris, Hachette/B.P.I. Centre Georges Pompidou, 1986.
** Éliane KAUFHOLZ (dir.), *Karl Kraus* = *Cahier de l'Herne* n° 28, Paris, Éditions de l'Herne, 1975.
** *Karl Kraus* (dossiers « Karl Kraus/Alfred Kubin ») = *Europe* n° 1021 (2014).
** *La Littérature démolie*, trad. Yves Kobry, précédé de Elias CANETTI, « Karl Kraus, école de la résistance », trad. Éliane Kaufholz, Paris/Marseille, Rivages, « Petite Bibliothèque Rivages », 1990 ; deuxième édition : Paris, Payot & Rivages, « Rivages poche – Petite Bibliothèque », 1993.

4. Études sur Karl Kraus en français

** ADORNO, Theodor W., « Morale et criminalité. Au sujet du onzième volume des œuvres de Karl Kraus », in : *Mots de l'étranger et autres essais. Notes sur la littérature II*, trad. Lambert Barthélémy et Gilles Moutot, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, « Philia », 2004, p. 96-118.
** ALLAL, Marina, « Karl Kraus conférencier : théâtralité, littérature et polémique », in : *« Devant le verre d'eau ». Regards croisés sur la conférence comme vecteur de la vie intellectuelle (1880-1950)*, éd. par Alain Clavien et François Vallotton, Lausanne, Antipodes, 2007, p. 55-73.

** –, « D'Offenbach à Dreyfus : Karl Kraus et Paris », *Modes intellectuelles et capitales mitteleuropéennes autour de 1900 : échanges et transferts* = *Germanica* n° 43 (2008), p. 139-150.
** ARLAUD, Sylvie, « Le procès de la singularité : Wilde à Vienne, de Kraus à Hofmannsthal », in : *Figures de la singularité*, éd. par Michel Kauffmann et Rolf Wintermeyer, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2014, p. 57-70.
** BAILLET, Florence, « Quelques remarques marginales sur la fin du monde chez Heiner Müller et Karl Kraus », *Actualité de Karl Kraus* = *Austriaca* n° 49 (1999), p. 111-130.
** –, « Pour un théâtre de la planète Mars : *Les derniers jours de l'humanité* de Karl Kraus », in : *Impossibles théâtres XIX^e^-XX^e^ siècles*, éd. par Bernadette Bost, Jean-François Louette et Bertrand Vibert, Chambéry, Comp'Act, 2005, p. 164-174.
** –, « La citation parodique des médias au théâtre. L'exemple des *Derniers Jours de l'humanité* de Karl Kraus et d'*Hôtel Palestine* de Falk Richter », *Théâtre et parodie* = *Théâtres du Monde*, Cahier hors-série 2017, p. 283-296.
** BEHR, Irmtraud, « Quelques remarques à propos des conceptions linguistiques de Karl Kraus », *Actualité de Karl Kraus* = *Austriaca* n° 49 (1999), p. 189-203.
** BENJAMIN, Walter, « Karl Kraus », trad. Rainer Rochlitz, *Œuvres*, t. 2, Paris, Gallimard, « Folio essais » n° 373, 2000, p. 228-273.
–, *Karl Kraus*, trad. Marion Maurin et Antonin Wiser, Paris, Allia, 2018.
** BESSON, Jean-Louis et SCHWARZINGER, Heinz, « En traduisant *Les Derniers Jours de l'humanité* », *Les Guerres de Karl Kraus* = *Agone* n° 35/36 (2006), p. 135-140.
** BOURDIEU, Pierre, « L'actualité de Karl Kraus : à propos de Karl Kraus et du journalisme », *Actes de la recherche en sciences sociales* n° 131-132 (2000), p. 123-126.
** BOUVERESSE, Jacques, « "C'est la guerre – C'est le journal" », *Karl Kraus (1874-1936)* = *Austriaca* n° 22 (1986), p. 63-68.
** –, « Kraus, Spengler et le déclin de l'Occident », in : *Karl Kraus et son temps*, éd. par Gilbert Krebs et Gerald Stieg, Asnières, PIA, vol. 10, 1989, p. 231-242.
** –, « L'actualité de Karl Kraus : Karl Kraus et la presse », *Actes de la recherche en sciences sociales* n° 131-132 (2000), p. 119-121.
** –, « L'actualité de Karl Kraus », *Actualité de Karl Kraus* = *Austriaca* n° 49 (1999), p. 11-36.
** –, *Schmock ou le triomphe du journalisme. La grande bataille de Karl Kraus*, Paris, Seuil, 2001.
** –, « "Et Satan conduit le bal…" Kraus, Hitler et le nazisme », préface à Karl Kraus, *Troisième nuit de Walpurgis*, trad. Pierre Deshusses, Marseille, Agone, 2005, p. 25-177.
** –, « "Apprendre à voir des abîmes là où sont des lieux communs" : le satiriste et la pédagogie de la nation », *Les Guerres de Karl Kraus* = *Agone* n° 35/36 (2006), p. 107-131.
** –, *Satire & prophétie : les voix de Karl Kraus*, Marseille, Agone, 2007.

** –, « “Au commencement était la presse…” Le pouvoir des médias et la rébellion de Karl Kraus : une leçon de résistance pour notre temps ? », *Agone* n° 40 (2008), p. 201-230.
** –, *Le Mythe moderne du progrès*, Marseille, Agone, 2017.
** –, *Les premiers jours de l'inhumanité. Karl Kraus et la guerre*, Marseille, Hors d'atteinte, « Faits & idées », 2019.
** BRENDER, Edwige, « “Sur la terre” ou “Sous la terre” ? Karl Kraus, Franz Janowitz et Franz Werfel », in : *Intellectuels et polémiques dans l'espace germanophone*, éd. par Valérie Robert, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 75-84.
** CAGNEAU, Irène, *Sexualité et société à Vienne et à Berlin, 1900-1914. Discours institutionnels et controverses intellectuelles dans* Die Fackel*,* Die Aktion*,* Der Sturm*,* Pan*,* Die Zukunft, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2014.
** CANETTI, Elias, « Karl Kraus. École de la résistance » et « Le nouveau Karl Kraus », in : *La Conscience des mots*, trad. Roger Lewinter, Paris, Albin Michel, 1984, p. 51-64 et 291-318.
** CRÉPON, Marc, « La grammaire de l'apocalypse. Karl Kraus et la critique du langage », in : *Les Promesses du langage. Benjamin, Rosenzweig, Heidegger*, Paris, Vrin, 2001, p. 81-100.
** DAUTREY, Marianne, « Le drame de la parole : *Die Fackel/Le Flambeau* de Karl Kraus, 1899-1934 », *La revue des revues* n° 37 (2005), p. 3-21.
** –, « Quelques remarques de Walter Benjamin sur Karl Kraus », in : *Rire, Mémoire, Shoah*, éd. par Andréa Lauterwein, Paris/Tel-Aviv, Éditions de l'Éclat, 2009, p. 27-37.
** DESHUSSES, Pierre, « En traduisant *Troisième nuit de Walpurgis* », *Les Guerres de Karl Kraus* = *Agone* n° 35/36 (2006), p. 141-146.
** FLOREA, Hélène, « Karl Kraus, traducteur et interprète de Shakespeare », *La Main de Thôt* n° 3 (2015) [en ligne].
** –, « “Jamais plus gigantesque petitesse ne fut le format du monde”. Mesure et démesure dans *Les derniers jours de l'humanité* de Karl Kraus », *Trajectoires* n° 10 (2016) [en ligne].
** –, « Satire, réalité et citation dans *Les derniers jours de l'humanité* et *Troisième nuit de Walpurgis* de Karl Kraus », *Cahiers d'Études Germaniques* n° 72 (2017), p. 201-214.
** –, « Karl Kraus et la citation de combat », in : *Contre-cultures et littératures de langue allemande de 1960 à nos jours. Entre subversion et utopies*, éd. par Yves Iehl et Nadia Lapchine, Berne *et al.*, Lang, 2017, p. 337-354.
** –, *Pratiques citationnelles dans* Les derniers jours de l'humanité *de Karl Kraus : enjeux esthétiques et idéologiques du re-dire*, thèse, Université Toulouse – Jean Jaurès, 2018.
** FRÜH, Eckart, « Héros sur terre, héros des airs. Une atteinte à l'honneur », *Actualité de Karl Kraus* = *Austriaca* n° 49 (1999), p. 143-160.

** GAUVRIT, Christiane, « Au Lavandou en 1929. Karl Kraus, celui qui savait… L'écrivain autrichien, critique prophétique du nazisme, séjourna dans le Var », *Figure libre. Le petit journal du réseau lalan* (2006), p. 4.
** GOBLOT, Germaine, « Karl Kraus et la lutte contre la barbarie moderne », *Revue d'Allemagne* n° 18 (1929), p. 325-348.
** –, « Gottlieb », *Mercure de France*, 1er novembre 1930, p. 594-611.
** –, « Les parents de Karl Kraus » (précédé d'un « Avertissement » de Maximilien Rubel), *Études Germaniques*, 5e année, n° 1 (1950), p. 43-53.
** GODÉ, Maurice, « Sous le patronage de Karl Kraus : *Der Sturm* durant les années 1910-1912 », in : Der Sturm *de Herwarth Walden ou L'utopie d'un art autonome*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1990, p. 23-92.
** GÖDICKE, Stéphane, « Musil et Kraus », *Vienne 1900. Réalité et/ou mythe* = *Austriaca* n° 50 (2000), p. 135-164.
** –, « Kraus contre Musil : la guerre du silence », *Les Guerres de Karl Kraus* = *Agone* n° 35/36 (2006), p. 87-104.
** GOLDMANN, Lucien, « Un grand polémiste : Karl Kraus », in : *Recherches dialectiques*, Paris, Bibliothèque des idées, 1959, p. 229-238.
** HAHNL, Hans Heinz, « Karl Kraus et le théâtre », *Karl Kraus* = *Cahier de l'Herne* n° 28, 1975, p. 123-127.
** HIRT, André, *L'universel reportage et sa magie noire. Karl Kraus, le journal et la philosophie*, Paris, Kimé, 2002.
** HORNIG, Dieter, « Subversion et mystification de la presse : Karl Kraus, Arthur Schütz et l'impératif kynologique », in : Les Journalistes *d'Arthur Schnitzler. Satire de la presse et des journalistes dans le théâtre allemand et autrichien contemporain*, éd. par Jacques Le Rider et Renée Wentzig, Tusson, Du Lérot, 1995, p. 129-145.
** JANIK, Allan, « Kraus, Wittgenstein et la philosophie du langage », *Actualité de Karl Kraus* = *Austriaca* n° 49 (1999), p. 67-83.
** JENACZEK, Friedrich, « Le langage chez Kraus », *Karl Kraus* = *Cahier de l'Herne* n° 28, 1975, p. 128-153.
** KARS, Gustave, « L'esthétique de Karl Kraus », *Études Germaniques* n° 8 (1953), p. 252-261.
** KOHN, Caroline, *Karl Kraus. Le polémiste et l'écrivain, défenseur des droits de l'individu*, Paris, Didier, 1962.
** KRAFT, Werner, « Canetti pour et contre Karl Kraus », *Hommage à Elias Canetti* = *Austriaca* n° 11 (1980), p. 81-88.
** KREBS, Gilbert, « Karl Kraus éducateur », in : *Karl Kraus et son temps*, éd. par Gilbert Krebs et Gerald Stieg, Asnières, PIA, vol. 10, 1989, p. 201-216.
** KREISSLER, Felix, « Karl Kraus et la social-démocratie », in : *Karl Kraus et son temps*, éd. par Gilbert Krebs et Gerald Stieg, Asnières, PIA, vol. 10, 1989, p. 19-26.
** KROLOP, Kurt, « "Au nom de Goethe !" Karl Kraus et Goethe », *Actualité de Karl Kraus* = *Austriaca* n° 49 (1999), p. 51-65.

** LACHENY, Marc, « Karl Kraus et Theodor Herzl », *Temps, Espaces, Langages – La Hongrie à la croisée des disciplines* = *Cahiers d'Études Hongroises* n° 14 (2007/2008), tome I, p. 379-390.
** –, *Pour une autre vision de l'histoire littéraire et théâtrale : Karl Kraus lecteur de Johann Nestroy*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.
** –, « "Préserver dans l'espace culturel du bassin danubien les intérêts de l'esprit" : Nestroy dans *Die Fackel* face à l'avènement du national-socialisme », in : *« Au nom de Goethe ! » Hommage à Gerald Stieg*, textes réunis par Marc Lacheny et Jean-François Laplénie, Paris, L'Harmattan, « Les Mondes germaniques », 2009, p. 135-144.
** – (avec Elisabeth Kargl), « "Wahrheitssucher in sprachlichen Angelegenheiten" : Elfriede Jelinek et Karl Kraus », *Des femmes en dialogue avec le siècle* = *Germanica* n° 46 (2010), p. 125-145.
** –, « Petite contribution à l'histoire des relations culturelles franco-autrichiennes au XX^e^ siècle : Karl Kraus et les germanistes français de son temps », in : *Österreichisch-französische Kulturbeziehungen 1867-1938 / France – Autriche : leurs relations culturelles de 1867 à 1938*, éd. par Sigurd Paul Scheichl et Karl Zieger, Innsbruck-Valenciennes, Innsbruck University Press, « Germanistische Reihe » vol. 78 / Presses Universitaires de Valenciennes, « Hors collection », 2012, p. 203-221.
** –, « Kraus en France. Du "patriote autrichien" au critique des médias », *Karl Kraus / Alfred Kubin* = *Europe* n° 1021 (2014), p. 125-149.
** –, « Kraus (Karl). Le public, entre fascination et répulsion », in : *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, mis en ligne le 12 juillet 2017, accès : http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/kraus-karl/.
** –, « Karl Kraus, de la Sorbonne à la Comédie-Française », *L'étranger (l'autre) au théâtre* = *Théâtres du Monde* n° 27 (2017), p. 207-215.
** –, « Le théâtre autrichien au risque de la traduction : Nestroy, Kraus, Jelinek », *Le théâtre au risque de la traduction* = *Théâtres du Monde* n° 28 (2018), p. 253-271.
** LAPLÉNIE, Jean-François et STIEG, Gerald, « Karl Kraus contre l'école de Freud ou comment délégitimer l'interprétation psychanalytique de la littérature », *Savoirs et clinique. Revue de psychanalyse*, vol. 6, n° 1 (2005), p. 53-58.
** LAPLÉNIE, Jean-François, « Freud "et les conséquences". Karl Kraus et la psychanalyse, ou les enjeux d'une hostilité », *Les Guerres de Karl Kraus* = *Agone* n° 35/36 (2006), p. 59-84.
** –, « *Daran vergessen*. Ce que la langue révèle », in : *« Au nom de Goethe ! » Hommage à Gerald Stieg*, textes réunis par Marc Lacheny et Jean-François Laplénie, Paris, L'Harmattan, « Les Mondes germaniques », 2009, p. 171-180.
** LE RIDER, Jacques, « Karl Kraus ou l'identité juive déchirée », in : *Vienne au tournant du siècle*, éd. par François Latraverse et Walter Moser, Paris, Albin Michel, 1988, p. 103-151.
** –, « Sionisme et antisémitisme : le piège des mots… », in : *Karl Kraus et son temps*, éd. par Gilbert Krebs et Gerald Stieg, Asnières, PIA, vol. 10, 1989, p. 67-83.

** –, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, Paris, PUF, « Perspectives critiques », 1990.
** –, « L'affaire Dreyfus vue par les Juifs assimilés de Vienne et de Berlin. "Die Fackel" de Karl Kraus et "Die Zukunft" de Maximilian Harden », *Revue de la Bibliothèque Nationale* n° 2 (1994), p. 36-43.
** –, *La Censure à l'œuvre. Freud, Kraus Schnitzler*, Paris, Hermann, 2015.
** –, *Karl Kraus. Phare et brûlot de la modernité viennoise*, Paris, Seuil, 2018.
** –, « Entre Thomas Bernhard et Karl Kraus, un air de famille », *Thomas Bernhard = Cahier de l'Herne* n° 132, 2021, p. 195-199.
** MERKEL, Reinhard, « "Là où, contre la nature, ils font prévaloir des normes…". Remarques sur le rapport entre le droit pénal et la satire dans l'œuvre de Karl Kraus », *Karl Kraus (1874-1936) = Austriaca* n° 22 (1986), p. 83-107.
** POLIAKOV, Léon, « Karl Kraus (1874-1936) », in : *L'Impossible choix. Histoire des crises d'identité juive*, Paris, Austral, 1994, p. 142-146.
** POLLAK, Michael, « Une sociologie en acte des intellectuels : les combats de Karl Kraus », *Actes de la recherche en sciences sociales* n° 36/37 (1981), p. 87-103.
** –, « Karl Kraus, le juge suprême de la vie intellectuelle – une stratégie », in : *Karl Kraus et son temps*, éd. par Gilbert Krebs et Gerald Stieg, Asnières, PIA, vol. 10, 1989, p. 129-137.
** ROBERT, Valérie, « Les intellectuels du III^e^ Reich dans *Troisième nuit de Walpurgis* : une comparaison avec le discours des émigrés », *Actualité de Karl Kraus = Austriaca* n° 49 (1999), p. 85-109.
** –, « Du silence comme coup de pied dans la fourmilière : Karl Kraus face au champ intellectuel en exil (1933-1934) », in : *Identité(s) multiple(s)*, éd. par Kerstin Hausbei et Alain Lattard, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 123-133.
** –, « Karl Kraus et les exilés face à Hitler (1933-1934). "Impuissance" ou "pouvoir de la parole" ? », *Karl Kraus / Alfred Kubin = Europe* n° 1021 (2014), p. 77-90.
** ROBERTSON, Ritchie, « "Le chemin du retour au pays de l'enfance". Karl Kraus, la psychanalyse et l'ambivalence de l'enfance », *Karl Kraus / Alfred Kubin = Europe* n° 1021 (2014), p. 91-103.
** ROVAN, Joseph, « L'Autriche de Karl Kraus », in : *Karl Kraus et son temps*, éd. par Gilbert Krebs et Gerald Stieg, Asnières, PIA, vol. 10, 1989, p. 11-18.
** SCHEICHL, Sigurd Paul, « *Die Schalek*. Quelques remarques sur le thème de la femme dans *Les Derniers jours de l'humanité* », *Karl Kraus (1874-1936) = Austriaca* n° 22 (1986), p. 73-81.
** –, « Karl Kraus et la question de la paix dans la *Fackel* des années 1917-1918 », in : *Karl Kraus et son temps*, éd. par Gilbert Krebs et Gerald Stieg, Asnières, PIA, vol. 10, 1989, p. 101-110.
** –, « Karl Kraus et la mise en scène théâtrale de la critique de la presse et des journalistes », in : Les Journalistes *d'Arthur Schnitzler. Satire de la presse et des journalistes dans le théâtre allemand et autrichien contemporain*, éd. par Jacques Le Rider et Renée Wentzig, Tusson, Du Lérot, 1995, p. 275-289.

** –, « “Morale et criminalité” … et la presse », *Actualité de Karl Kraus = Austriaca* n° 49 (1999), p. 131-142.
** –, « Karl Kraus, adversaire de l’antisémitisme », *Karl Kraus / Alfred Kubin = Europe* n° 1021 (2014), p. 66-76.
** –, « Reflet des changements sociaux entre 1914 et 1918 dans la tragédie de Karl Kraus, *Les derniers jours de l’humanité* », in : *Écritures de la Grande Guerre*, éd. par Joëlle Prungnaud, Paris, Société Française de Littérature Générale et Comparée, 2014, p. 71-89.
** SCHOBER, Angelika, « Les aphorismes de Karl Kraus », in : *Culture et identité autrichiennes au XX^e^ et au début du XXI^e^ siècles*, éd. par Gérard Grelle, Limoges, Pulim, 2003, p. 113-129.
** SOSNOWSKI, Gilles, « Karl Kraus et la France », in : *Karl Kraus et son temps*, éd. par Gilbert Krebs et Gerald Stieg, Asnières, PIA, vol. 10, 1989, p. 111-126.
** STIEG, Gerald, « Karl Kraus et Georg Trakl », *Karl Kraus = Cahier de l’Herne* n° 28, 1975, p. 250-253.
** –, « Langue maternelle, langue marâtre ; Karl Kraus, Franz Kafka », *Revue d’esthétique*, nouvelle série, n° 9 (*Vienne 1880-1938*), Toulouse, Privat, 1985, p. 71-77.
** –, « “Deux oiseaux qui souillent leur propre nid”. Quelques remarques sur la parenté entre la *Fackel* et le *Canard Enchaîné* », *Karl Kraus (1874-1936) = Austriaca* n° 22 (1986), p. 69-72.
** –, « Karl Kraus et *Les derniers jours de l’humanité* », in : *Vienne 1880-1938 : L’Apocalypse joyeuse*, éd. par Jean Clair, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1986, p. 514-519.
** –, *« Fruits du feu ». L’incendie du Palais de justice de Vienne en 1927 et ses conséquences dans la littérature autrichienne*, Rouen, PUR, « France-Autriche » n° 11, 1989.
** –, « Karl Kraus et Elias Canetti à Berlin ou la bousculade des noms », *Cahiers d’Études Germaniques* n° 24 (1993), p. 85-93.
** –, « La satire absolue : Nestroy, Kraus, Bernhard », in : *Thomas Bernhard*, éd. par Pierre Chabert et Barbara Hutt, Clamecy, Minerve, 2002, p. 103-106.
** –, « La présence de Karl Kraus dans la critique des médias de Pierre Bourdieu et Jacques Bouveresse », in : *L’opinion publique dans les pays de langue allemande*, éd. par André Combes et Françoise Knopper, Paris, L’Harmattan, 2006, p. 311-318.
** –, « “La loi ardente”. Elias Canetti auditeur et lecteur de Karl Kraus », *Les Guerres de Karl Kraus = Agone* n° 35/36 (2006), p. 41-56.
** –, « Mir fällt zu Hitler nichts ein », in : *Rire, Mémoire, Shoah*, éd. par Andréa Lauterwein, Paris/Tel-Aviv, Éditions de l’Éclat, 2009, p. 17-26.
** –, « “Loi ardente” ou “dictature spirituelle” ? », *Karl Kraus / Alfred Kubin = Europe* n° 1021 (2014), p. 3-13.
** –, « Le Timon de Vienne », in : *Figures de la singularité*, éd. par Michel Kauffmann et Rolf Wintermeyer, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2014, p. 191-196.

** –, « Karl Kraus *versus* Max Reinhardt. L'affaire Offenbach », in : *Max Reinhardt. L'Art et la technique à la conquête de l'espace / Kunst und Technik zur Eroberung des Raumes*, éd. par Marielle Silhouette avec la collab. de Jean-Louis Besson, Ségolène Le Men, Peter W. Marx et Clara Royer, Berne *et al.*, Lang, 2017 = *Jahrbuch für Internationale Germanistik* Reihe A – Band 119, p. 145-152.
** –, « Karl Kraus en France. Histoire d'un accueil mouvementé », *Études Germaniques* n° 296 (2019/4), p. 759-764.
** STUHLMANN, Andreas, « "La littérature – c'est nous et nos ennemis." Heinrich Heine contre August von Platen et Karl Kraus contre Maximilian Harden », in : *Intellectuels et polémiques dans l'espace germanophone*, éd. par Valérie Robert, Asnières, PIA, 2003, p. 329-346.
** SZASZ, Thomas, *Karl Kraus et les docteurs de l'âme*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Hachette, 1985.
** TIMMS, Edward, « Karl Kraus et la construction de la réalité virtuelle. Les principales étapes d'une critique paradigmatique », *Les Guerres de Karl Kraus* = *Agone* n° 35/36 (2006), p. 23-38.
** VASSOGNE, Gaëlle, « Max Brod, Karl Kraus et le *Brenner* », in : *« Au nom de Goethe ! » Hommage à Gerald Stieg*, textes réunis par Marc Lacheny et Jean-François Laplénie, Paris, L'Harmattan, « Les Mondes germaniques », 2009, p. 45-54.
** WERNER, Gösta, « Karl Kraus et le Prix Nobel », *Karl Kraus (1874-1936)* = *Austriaca* n° 22 (1986), p. 25-46.

Ouvrages collectifs

** BOUVERESSE, Jacques et STIEG, Gerald (dir.), *Actualité de Karl Kraus* = *Austriaca* n° 49 (1999).
** – (dir.), *Les Guerres de Karl Kraus* = *Agone* n° 35/36 (2006).
** KAUFHOLZ, Éliane (dir.), *Karl Kraus* = *Cahier de l'Herne* n° 28, Paris, Éditions de l'Herne, 1975.
** KREBS, Gilbert et STIEG, Gerald (dir.), *Karl Kraus et son temps*, Asnières, PIA, vol. 10, 1989.
** SCHEICHL, Sigurd Paul et STIEG, Gerald (dir.), *Karl Kraus (1874-1936)* = *Austriaca* n° 22 (1986).
** STIEG, Gerald (dir.), *Actualité de Karl Kraus. Le centenaire de la* Fackel (Le Flambeau) *1899-1936*, brochure accompagnant le colloque international qui s'est tenu à la Sorbonne Nouvelle, du 4 au 6 novembre 1999, Paris, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 1999. N. B. : les actes du colloque ont paru dans le n° 49 de la revue *Austriaca*, indiqué ci-dessus (*Actualité de Karl Kraus*).
** –, *Karl Kraus* = *Europe* n° 1021 (2014), dossiers « Karl Kraus/Alfred Kubin », p. 3-149.

5. Études sur Karl Kraus en allemand et en anglais

** ANDERSON, Harriet, « Neues zu Karl Kraus und dem Allgemeinen Österreichischen Frauenverein », *Kraus-Heft* n° 41 (1987), p. 1-5.

** ANZENBERGER, Werner, *Absage an eine Demokratie. Karl Kraus und der Bruch der österreichischen Verfassung 1933/34*, Graz, Leykam, 1997.
** ARNTZEN, Helmut, *Karl Kraus und die Presse*, Munich, Fink, 1975.
** –, « Die Funktion der Polemik bei Karl Kraus », in : *Karl Kraus in neuer Sicht*, éd. par Sigurd Paul Scheichl et Edward Timms, Munich, edition text + kritik (Sonderband der *Kraus-Hefte*), 1986, p. 46-75.
** –, « Die Kraus-Rezeption nach 1945. Eine Typologie », in : *Karl Kraus und* Die Fackel. *Aufsätze zur Rezeptionsgeschichte / Reading Karl Kraus. Essays on the Reception of* Die Fackel, éd. par Gilbert J. Carr et Edward Timms, Munich, iudicium, 2001, p. 173-182.
** –, *Karl Kraus. Beiträge 1980-2010*, Francfort-sur-le-Main *et al.*, Lang, 2011.
** BÄHR, Rudolf, *Grundlagen für Karl Kraus' Kritik an der Sprache im nationalsozialistischen Deutschland*, Cologne, Vienne, Böhlau, 1977.
** BETZ, Albrecht, « Die "Worthelfer der Gewalt" in der *Dritten Walpurgisnacht*. Karl Kraus, der Nationalsozialismus und die Intellektuellen », in : *Karl Kraus et son temps*, éd. par Gilbert Krebs et Gerald Stieg, Asnières, PIA, vol. 10, 1989, p. 155-171.
** BEUTIN, Wolfgang, *Karl Kraus oder Die Verteidigung der Menschheit*, Francfort-sur-le-Main *et al.*, Lang, 2012.
** BIANCHI, Cristiano, *Karl Kraus als Leser von Charles Baudelaire und Oscar Wilde*, Innsbruck, Vienne, Bozen, StudienVerlag, 2009.
** BILKE, Martina, *Zeitgenossen der « Fackel »*, Vienne, Munich, Löcker, 1981.
** BINDER, Hartmut, « Der Fall Karl Kraus », in : *Kafkas Wien. Portrait einer schwierigen Beziehung*, Prague, Vitalis, 2013, p. 189-242.
** BLAIKNER-HOHENWART, Gabriele, « Karl Kraus als "Übersetzer" von Shakespeares *Troilus und Cressida* », in : *Österreichische Dichter als Übersetzer*, éd. par Wolfgang Pöckl, Vienne, Akademie, 1991, p. 81-102.
** BODINE, Jay F., *Karl Kraus. Sprache, Literatur und Wirklichkeit*, Ann Arbor Michigan, UMI, 1974.
** –, « Karl Kraus's Conception of Language », *Modern Austrian Literature* n° 8 (1975), vol. 1/2 (Special Karl Kraus Issue), p. 268-314.
** –, « Die Sprachauffassung und Sprachkritik von Karl Kraus. Ein Forschungsbericht über Untersuchungen der siebziger Jahre », *Revue belge de philologie et d'histoire* n° 59 (1981), p. 665-683.
** –, « Heinrich Heine, Karl Kraus and "die Folgen". A Test Case of Literary Texts, Historical Reception and Receptive Aesthetics », *Colloquia Germanica* n° 17 (1984), p. 14-59.
** –, « Karl Kraus and Recent Paradigms of Literary Criticism », in : *Karl Kraus und* Die Fackel. *Aufsätze zur Rezeptionsgeschichte / Reading Karl Kraus. Essays on the Reception of* Die Fackel, éd. par Gilbert J. Carr et Edward Timms, Munich, iudicium, 2001, p. 219-230.
** BÖHM, Hermann, « Die Fortsetzung der *Fackel* mit anderen Mitteln. Strategie und Praxis des juridischen Kampfes bei Karl Kraus », *Actualité de Karl Kraus* = *Austriaca* n° 49 (1999), p. 161-187.

** BÖHM, Hermann et LUNZER, Heinz, « Karl Kraus: Ein Leben », in : *« Was wir umbringen ». « DIE FACKEL » von Karl Kraus*, éd. par Heinz Lunzer, Victoria Lunzer-Talos et Marcus G. Patka, Vienne, Mandelbaum, 1999, p. 28-53.
** BOHN, Volker, *Satire und Kritik. Über Karl Kraus*, Francfort-sur-le-Main, Athenaion, 1974.
** BORRIES, Mechthild, *Ein Angriff auf Heinrich Heine. Kritische Betrachtungen zu Karl Kraus*, Stuttgart *et al.*, Kohlhammer, 1971.
** BRAAKENBURG, Johannes J., « Über eine unveröffentlichte Rezension von Karl Kraus », *Kraus-Heft* n° 13 (1980), p. 2-4.
** BRANDYS, Brygida, « Satirisch-polemische Formen in Karl Kraus' Skizze *Die demolirte Literatur* », in : *Karl Kraus. Ästhetik und Kritik*, éd. par Stefan H. Kaszyński et Sigurd Paul Scheichl, Munich, edition text + kritik (Sonderband der *Kraus-Hefte*), 1989, p. 117-128.
** CARR, Gilbert J., *The Major Literary Polemics of Karl Kraus*, thèse dactyl., Durham, Durham University, 1972.
** –, « Karl Kraus und Karl Bleibtreu », *Kraus-Heft* n° 19 (1981), p. 3-9.
** –, « Karl Kraus and Sigmund Freud », in : *Irish Studies in Modern Austrian Literature*, éd. par Gilbert J. Carr et Eda Segarra, Dublin, Trinity College, 1982, p. 1-30.
** –, « Nature and Artificiality in Karl Kraus's Early Writings », in : *Fin de Siècle Vienna. Proceedings of the Second Irish Symposium in Austrian Studies held at Trinity College*, éd. par Gilbert J. Carr et Eda Segarra, Dublin, Trinity College, 1985, p. 104-125.
** –, « Karl Kraus's Reception of Satire in his Early Career », in : *Karl Kraus in neuer Sicht*, éd. par Sigurd Paul Scheichl et Edward Timms, Munich, edition text + kritik (Sonderband der *Kraus-Hefte*), 1986, p. 109-127.
** –, « Satire from the German Naturalists? Karl Kraus's Planned Anthology », *German Life and Letters* n° 46 (1993), p. 120-133.
** –, « Zu Kraus' polemischen Aphorismen gegen Fritz Wittels », *Kraus-Heft* n° 65 (1993), p. 9-12.
** –, « Karl Kraus und die Moderne », in : *Die literarische Moderne in Europa*, vol. 1 : *Erscheinungsformen literarischer Prosa um die Jahrhundertwende*, éd. par Hans Joachim Piechotta, Ralph-Rainer Wuthenow et Sabine Rothemann, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1994, p. 503-517.
** –, « Zwischen Neoklassik und Satire: Otto Stoessl – Samuel Lublinski – Karl Kraus », *Modern Austrian Literature* n° 27/2 (1994), p. 21-38.
** –, « The "Young" Kraus and the "Old" Burgtheater. Sources and Interpretations », in : *Karl Kraus und* Die Fackel. *Aufsätze zur Rezeptionsgeschichte / Reading Karl Kraus. Essays on the Reception of* Die Fackel, éd. par Gilbert J. Carr et Edward Timms, Munich, iudicium, 2001, p. 23-39.
** –, « Figures of Repetition: Continuity and Discontinuity in Karl Kraus's Satire », *Modern Language Review* n° 102/3 (2007), p. 768-780.
** –, « Karl Kraus, Heinrich Mann und die Folgen », *Heinrich Mann-Jahrbuch* n° 31 (2013), p. 131-158.

** –, « Die Sachlichkeit der literarischen Polemik », in : *Geist versus Zeitgeist: Karl Kraus in der Ersten Republik*, éd. par Katharina Prager, Vienne, Metroverlag, 2018, p. 140-143.
** –, *Demolierung – Gründung – Ursprung. Zu Karl Kraus' frühen Schriften und zur frühen* Fackel, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2019.
** CHARGAFF, Erwin, *Der Sturm geht über die Felder hin. Rede über Karl Kraus (1920)*, Warmbronn, U. Keicher, 2006.
** DAVIAU, Donald G., « Max Brod and Karl Kraus », in : *Max Brod 1884-1984. Untersuchungen zu Max Brods literarischen und philosophischen Schriften*, éd. par Margarita Pazi, New York *et al.*, Lang, 1987, p. 207-232.
** –, « Karl Kraus and Hermann Bahr », in : *Karl Kraus. Diener der Sprache – Meister des Ethos*, éd. par Joseph P. Strelka, Tübingen, Francke, 1990, p. 287-307.
** DISCH, Andreas, *Das gestaltete Wort. Die Idee der Dichtung im Werk von Karl Kraus*, Zurich, Juris, 1969.
** DITTRICH, Rainer, *Die literarische Moderne der Jahrhundertwende im Urteil der österreichischen Kritik. Untersuchungen zu Karl Kraus, Hermann Bahr und Hugo von Hofmannsthal*, Francfort-sur-le-Main *et al.*, Lang, 1988.
** DJASSEMY, Irina, *Der « Productivgehalt kritischer Zerstörerarbeit »: Kulturkritik bei Karl Kraus und Theodor W. Adorno*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2002.
** –, *Die verfolgende Unschuld. Zur Geschichte des autoritären Charakters in der Darstellung von Karl Kraus*, Vienne, Cologne, Weimar, Böhlau, 2011.
** DODD, Bill, « Karl Kraus's Reputation as Language Critic in the Light of "Linguistically Grounded Language Criticism" », in : *Karl Kraus und* Die Fackel. *Aufsätze zur Rezeptionsgeschichte / Reading Karl Kraus. Essays on the Reception of* Die Fackel, éd. par Gilbert J. Carr et Edward Timms, Munich, iudicium, 2001, p. 231-246.
** DOROWIN, Hermann, « Der Essay als Kraftstation. Walter Benjamins *Karl Kraus* », in : *Der Essay als Universalgattung des Zeitalters*, éd. par Michael Ansel, Jürgen Egyptien et Hans-Edwin Friedrich, Leyde, Boston, Brill (Rodopi), 2016, p. 246-261.
** DREIDEMY, Lucile, « "Ein leuchtend Zwerglein!" Karl Kraus' Bewunderung für Österreichs Diktator Engelbert Dollfuß », in : *Geist versus Zeitgeist: Karl Kraus in der Ersten Republik*, éd. par Katharina Prager, Vienne, Metroverlag, 2018, p. 86-99.
** EDERER, Hannelore, *Die literarische Mimesis entfremdeter Sprache. Zur sprachkritischen Literatur von Heinrich Heine bis Karl Kraus*, Cologne, Pahl-Rugenstein, 1979.
** ESTERHAMMER, Ruth, *Kraus über Heine. Mechanismen des literaturkritischen Diskurses im 19. und 20. Jahrhundert*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005.
** FETSCHER, Justus, « Verfehlung der Solitäre. Karl Kraus und Charles Péguy », *Wien-Paris. Im Lichte der* Fackel *von Karl Kraus = Études Germaniques*, 71e année, n° 3 (2016), p. 393-404.

** FIELD, Frank, *The Last Days of Mankind. Karl Kraus and his Vienna*, Londres *et al.*, Macmillan, 1967.
** –, « Karl Kraus, Bernard Shaw and Romain Rolland as Opponents of the First World War », in : *Karl Kraus in neuer Sicht*, éd. par Sigurd Paul Scheichl et Edward Timms, Munich, edition text + kritik (Sonderband der *Kraus-Hefte*), 1986, p. 158-173.
** FISCHER, Heike, *In gebrochenem Deutsch… Sprachtheologie und Gestaltästhetik bei Karl Kraus*, Francfort-sur-le-Main *et al.*, Lang, 1998.
** FISCHER, Jens Malte, *Karl Kraus: Studien zum « Theater der Dichtung » und Kulturkonservatismus*, Kronberg im Taunus, Scriptor, 1973.
** –, *Karl Kraus*, Stuttgart, Metzler, 1974.
** –, « Das technoromantische Abenteuer. Der Erste Weltkrieg im Widerschein der
** "Fackel" », in : *Kriegserlebnis. Der Erste Weltkrieg in der literarischen Gestaltung und symbolischen Deutung der Nationen*, éd. par Klaus Vondung, Göttingen,
** Vandenhoeck & Ruprecht, 1980, p. 275-285.
** –, « Der Haß ist fruchtbar noch. Karl Kraus – der Nörgler als Rechthaber », *Merkur* n° 58 (2004), p. 847-856.
** –, « Karl Kraus, Shakespeare und die "Weltdummheit" », in : *Shakespeare unter den Deutschen. Vorträge des Symposiums vom 15. bis 17. Mai 2014 in der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz*, Stuttgart, Steiner, 2015, p. 161-173.
** –, « Die Weltdummheit macht jede Arbeit – außer an Karl Kraus – unmöglich. Unvorgreifliche Erinnerungen und Überlegungen beim Schreiben eines Buches », in : *Geist versus Zeitgeist: Karl Kraus in der Ersten Republik*, éd. par Katharina Prager, Vienne, Metroverlag, 2018, p. 250-263.
** –, *Karl Kraus. Der Widersprecher. Biografie*, Vienne, Zsolnay, 2020.
** FORSTER, Meret, *Reflexe kultureller Modernisierung: Ernst Křeneks Radikalisierung der Mitte und der Einfluss von Karl Kraus 1928-1938*, Francfort-sur-le-Main, Lang, 2004.
** FRANZEN, Jonathan, *The Kraus Project: Essays by Karl Kraus*, Londres, New York, Farrar, Straus & Giroux, 2013.
** FRÜH, Eckart, « Die Bühnenfassung der *Letzten Tage der Menschheit* », *Kraus-Heft* n° 13 (1980), p. 4-9.
** –, « Karl Kraus und Frankreich am Beispiel der *Letzten Tage der Menschheit* », *Austriaca*, numéro spécial consacré au colloque « Relations franco-autrichiennes, 1870-1970 », Mont-Saint-Aignan, Publications de l'Université de Rouen, 1986, p. 261-278.
** –, « Die "Arbeiter-Zeitung" als Quelle der *Letzten Tage der Menschheit* », in : *Karl Kraus in neuer Sicht*, éd. par Sigurd Paul Scheichl et Edward Timms, Munich, edition text + kritik (Sonderband der *Kraus-Hefte*), 1986, p. 209-234.
** –, « Karl Kraus und der Kommunismus », in : *Karl Kraus et son temps*, éd. par Gilbert Krebs et Gerald Stieg, Asnières, PIA, vol. 10, 1989, p. 27-52.
** –, « Joseph Roth, Ernst Krenek und Karl Kraus bei Anbruch der *Walpurgisnacht* », *Zagreber Germanistische Beiträge* n° 6 (1997), p. 51-67.

** GANAHL, Simon, « Ich gegen Babylon: Karl Kraus und die Presse », *Medien & Zeit* n° 20/1 (2005), p. 29-37.
** –, *Ich gegen Babylon. Karl Kraus und die Presse im Fin de Siècle*, Vienne, Picus, 2006.
** –, « Das Menetekel ist ein Film der Metufa: Massenmediale Bezüge der *Dritten Walpurgisnacht* von Karl Kraus », *Medien & Zeit* n° 25/3 (2010), p. 4-16.
** –, « Ad oculos et aures: Massenmediale Bezüge der *Dritten Walpurgisnacht* von Karl Kraus », *IASLonline* (5 juillet 2010).
** –, « "Natur! Natur!" Die "Zweite Revolution" in der *Dritten Walpurgisnacht* von Karl Kraus », *Weimarer Beiträge* n° 57/3 (2011), p. 325-344.
** –, *Karl Kraus und Peter Altenberg. Eine Typologie moderner Haltungen*, Constance, Konstanz University Press, 2015.
** –, « Damning Media: Empörung über die Medien in der *Dritten Walpurgisnacht* von Karl Kraus », in : *Empörung! Besichtigung einer Kulturtechnik*, éd. par Alexandra Millner, Bernhard Oberreither et Wolfgang Straub, Vienne, Facultas, 2015, p. 111-128.
** –, « Im Tagblatt-Archiv, wo *fake news* alt aussehen », in : *Geist versus Zeitgeist: Karl Kraus in der Ersten Republik*, éd. par Katharina Prager, Vienne, Metroverlag, 2018, p. 100-103.
** GEMMEL, Mirko, *Die kritische Wiener Moderne. Ethik und Ästhetik. Karl Kraus, Adolf Loos, Ludwig Wittgenstein*, Berlin, Parerga, 2005.
** GILMAN, Sander L., « Karl Kraus's Oscar Wilde: Race, Sex and Difference », in : *Vienna 1900 from Altenberg to Wittgenstein*, éd. par Edward Timms et Ritchie Robertson, Édimbourg, Edinburgh University Press, 1990, p. 12-27.
** –, « Karl Kraus, Oscar Wilde and the Hidden Language of the Jews », in : *Karl Kraus. Diener der Sprache – Meister des Ethos*, éd. par Joseph P. Strelka, Tübingen, Francke, 1990, p. 125-138.
** GLETTLER, Monika, « Karl Kraus zwischen Prussophilie und Prussophobie: Bismarck und Wilhelm II. in der *Fackel* », *Österreich in Geschichte und Literatur* n° 23 (1979), p. 148-166.
** GOLDSCHMIDT, Hans Eberhard, « Die Rache des Ferry Bératon. Eine zeitgenössische Reaktion auf *Die demolirte Literatur* », *Kraus-Heft* n° 5 (1978), p. 13-14.
** –, « Satirenanthologie und Caféhausbeleidigung. Zwei Briefe an Julius Bauer », *Kraus-Heft* n° 8 (1978), p. 2-4.
** –, « Die Vorlesungen für Arbeiter. Eine Dokumentation », *Kraus-Heft* n° 18 (1981), p. 4-9.
** –, « "Ein widerwärtiger Anblick". Karl Kraus als Verteidiger Hofmannsthals gegen unberechtigte Sprachkritik », *Hofmannsthal-Blätter* n° 27 (1983), p. 59-61.
** GOLTSCHNIGG, Dietmar, « Theorie und Praxis des Essays bei Theodor W. Adorno (*Der Essay als Form*) und Karl Kraus (*Sittlichkeit und Kriminalität*) », in : *Karl Kraus. Diener der Sprache – Meister des Ethos*, éd. par Joseph P. Strelka, Tübingen, Francke, 1990, p. 87-108.

** –, « Das essayistische Pamphlet als Strafprozess – Kraus über Heine », in : *Satire – parodie – pamphlet – caricature en Autriche à l'époque de François-Joseph (1848-1914)*, éd. par Gilbert Ravy et Jeanne Benay, Rouen, PUR, 1999, p. 115-131.
** –, *Die Fackel ins wunde Herz. Karl Kraus über Heine. Eine « Erledigung »? Texte. Analysen. Kommentar*, Vienne, Passagen, 2000.
** –, « Parodie und Satire bei Karl Kraus und Johann Nestroy », *literatur für leser* n° 25 (2002), p. 129-142.
** – (dir.), *Karl Kraus im Urteil literarischer und publizistischer Kritik. Texte und Kontexte, Analysen und Kommentare*, 2 vol., Berlin, Erich Schmidt, 2015 et 2017.
** GREITER, Almut et PELINKA, Anton, « Karl Kraus und der Austrofaschismus », in : *Karl Kraus et son temps*, éd. par Gilbert Krebs et Gerald Stieg, Asnières, PIA, vol. 10, 1989, p. 53-64.
** GRIMSTAD, Kari, « Karl Kraus and the Problem of Illusion and Reality in Drama and the Theater », *Modern Austrian Literature* n° 8 (1975), vol. 1/2 (Special Karl Kraus Issue), p. 48-60.
** –, *Masks of the Prophet. The Theatrical World of Karl Kraus*, Toronto, Buffalo, Londres, University of Toronto Press, 1982.
** –, « Karl Kraus as Playwright », in : *Turn-of-the-Century Vienna and its legacy. Essays in Honor of Donald G. Daviau*, éd. par Jeffrey Berlin, Jorun Johns et Richard Lawson, Vienne, Atelier, 1993, p. 135-161.
** HAGEL, Friederike, « Der Vorleser Karl Kraus », *Kraus-Heft* n° 37 (1986), p. 1-5.
** HALL, Murray G., « Verlage um Karl Kraus », *Kraus-Heft* n° 26/27 (1983), p. 2-31.
** –, « Ein Zionist über die "Krone für Zion" », *Kraus-Heft* n° 42 (1987), p. 1-4.
** HALLIDAY, John D., *Karl Kraus, Franz Pfemfert and the First World War*, Passau, Andreas-Haller-Verlag, 1986.
** HARTL, Edwin, « Karl Kraus im Spiegel der Literaturgeschichte oder Literaturgeschichte im Spiegel von Karl Kraus? », *Österreich in Geschichte und Literatur* n° 13 (1969), p. 183-196.
** –, « Verblendete Hellseher und Schwarzseher. Überlegungen zu den Gegnern von Karl Kraus », *Literatur und Kritik* n° 41 (1970), p. 3-14.
** –, « Karl Kraus und die Psychoanalyse. Versuch einer Klarstellung », *Merkur* n° 345 (1977), p. 144-162.
** HASLINGER, Josef, « "Die Stellung des Herrn Kraus zum Sozialismus". Bericht über einen Ehrenbeleidigungprozeß von Karl Kraus gegen Hugo Sonnenschein », *Karl Kraus (1874-1936) = Austriaca* n° 22 (1986), p. 47-62.
** HATVANI, Paul, « Karl Kraus und die totale Satire », *Modern Austrian Literature* n° 8 (1975), vol. 1/2 (Special Karl Kraus Issue), p. 61-102.
** HAWIG, Peter, *Dokumentarstück – Operette – Welttheater. « Die letzten Tage der Menschheit » von Karl Kraus in der literarischen Tradition*, Essen, Verlag Die Blaue Eule, 1984.

** –, « Karl Kraus und Jacques Offenbach. Untersuchungen und Thesen zu einer Rezeption auf verschiedenen Ebenen », in : *Karl Kraus und* Die Fackel. *Aufsätze zur Rezeptionsgeschichte / Reading Karl Kraus. Essays on the Reception of* Die Fackel, éd. par Gilbert J. Carr et Edward Timms, Munich, iudicium, 2001, p. 40-54.
** –, *« Die Offenbach-Renaissance findet nicht statt ». Stationen der Autorinszenierung im Spätwerk von Karl Kraus (1926-1936)*, Fernwald, Muth, 2014.
** HELLER, Erich, « Karl Kraus und die Ethik der Sprache », in : *Austriaca. Beiträge zur österreichischen Literatur (Festschrift für Heinz Politzer zum 65. Geburtstag)*, Tübingen, Niemeyer, 1975, p. 298-314.
** HERINGER, Hans Jürgen, « Karl Kraus als Sprachkritiker », *Muttersprache* n° 77 (1967), p. 256-262.
** HIMMEL, Hellmuth, « Hugo von Hofmannsthal und Karl Kraus », *Österreich in Geschichte und Literatur* n° 10 (1966), p. 551-565.
** HÜLK, Walburga, « Phrase und Gemeinplatz – Kraus, Flaubert und der Boulevard », *Wien-Paris. Im Lichte der* Fackel *von Karl Kraus = Études Germaniques*, 71e année, n° 3 (2016), p. 359-372.
** IGGERS, Wilma Abeles, *Karl Kraus. A Viennese Critic of the Twentieth Century*, La Hague, Martinus Nijhoff, 1967.
** –, « Karl Kraus and his Critics », *Modern Austrian Literature* n° 8 (1975), vol. 1/2 (Special Karl Kraus Issue), p. 26-47.
** JÄGER, Christian, « Unterwegs zum Ungedachten. Karl Kraus' Aphorismen und die Denkbilder Benjamins und Brochs », in : *Karl Kraus und* Die Fackel. *Aufsätze zur Rezeptionsgeschichte / Reading Karl Kraus. Essays on the Reception of* Die Fackel, éd. par Gilbert J. Carr et Edward Timms, Munich, iudicium, 2001, p. 120-131.
** JOHNSTON, William M., « Karl Kraus und die Wiener Schule der Aphoristiker », *Literatur und Kritik* n° 211-212 (1987), p. 11-24.
** KALKA, Joachim, *Slowenischer Leierkasten. Ein Gedicht von Karl Kraus*, Warmbronn, U. Keicher, 2011.
** KÄMMERLING, Bernd, « Die wahre Richtung des Angriffs. Über Karl Kraus' *Heine und die Folgen* », *Heine-Jahrbuch* n° 11 (1972), p. 162-169.
** KASZYŃSKI, Stefan, « Überlegungen zur Poetik der Aphorismen von Karl Kraus », in : *Karl Kraus. Ästhetik und Kritik*, éd. par Stefan H. Kaszyński et Sigurd Paul Scheichl, Munich, edition text + kritik (Sonderband der *Kraus-Hefte*), 1989, p. 129-139.
** KAWANO, Eiji, « Satire und Geschichte: über Karl Kraus' Essay *Nestroy und die Nachwelt* », *Doitsu bungaku* n° 98 (1997), p. 65-73.
** KNEPLER, Georg, *Karl Kraus liest Offenbach. Erinnerungen – Kommentare – Dokumentationen*, Vienne, Löcker, 1984.
** KOHN, Hans, *Karl Kraus, Arthur Schnitzler, Otto Weininger. Aus dem jüdischen Wien der Jahrhundertwende*, Tübingen, Mohr, 1962.

** KOSLER, Hans Christian, « Karl Kraus und die Wiener Moderne », in : *Karl Kraus*, éd. par Heinz Ludwig Arnold, Munich, Sonderband aus der Reihe Text + Kritik, 1975, p. 39-57.
** KOUNO, Eiji, *Die Performativität der Satire bei Karl Kraus. Zu seiner « geschriebenen Schauspielkunst »*, Berlin, Duncker & Humblot, 2015.
** –, « "Heine und die Folgen" in performativer Sicht. Ein neuer Blick auf Karl Kraus' Heine-Essay », *Heine-Jahrbuch* n° 55 (2016), p. 28-45.
** –, « Nestroy als Vorläufer der "geschriebenen Schauspielkunst". Ein performativer Aspekt des Essays *Nestroy und die Nachwelt* von Karl Kraus », *Nestroyana. Blätter der Internationalen Nestroy-Gesellschaft* n° 37 (2017), Heft 3-4 p. 143-159.
** KRAFT, Werner, *Karl Kraus. Beiträge zum Verständnis seines Werkes*, Salzbourg, Otto Müller, 1956.
** –, *Das Ja des Neinsagers. Karl Kraus und seine geistige Welt*, Munich, edition text + kritik, 1974.
** KRANNER, Georg, « Die Nachdichtung der Sonette Shakespeares von Karl Kraus. Ein Kommentar zu ihrer Entstehung », *Kraus-Heft* n° 40 (1986), p. 1-4.
** KRIEGHOFER, Gerald, « Karl Kraus als Dummheitsforscher und Sprachlehrer », *Informationen zur Deutschdidaktik* n° 19/2 (1995), p. 91-98.
** –, « "Die Menschheit weiß noch immer nicht, was geschehen ist und jeden Augenblick geschieht" – Karl Kraus nach 1933 », in : *Geist versus Zeitgeist: Karl Kraus in der Ersten Republik*, éd. par Katharina Prager, Vienne, Metroverlag, 2018, p. 206-219.
** KROLOP, Kurt, « Ästhetische Kritik als Kritik der Ästhetik », in : *Karl Kraus. Ästhetik und Kritik*, éd. par Stefan H. Kaszyński et Sigurd Paul Scheichl, Munich, edition text + kritik (Sonderband der *Kraus-Hefte*), 1989, p. 29-53.
** –, *Sprachsatire als Zeitsatire bei Karl Kraus*, Berlin, Akademie, 1992.
** –, *Reflexionen der* Fackel. *Neue Studien über Karl Kraus*, Vienne, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1994.
** –, « Vom "Kampfblatt" zur "Kriegsfackel". Die Werdejahre des "Anti-Mediums" », in : *« Was wir umbringen ». « DIE FACKEL » von Karl Kraus*, éd. par Heinz Lunzer, Victoria Lunzer-Talos et Marcus G. Patka, Vienne, Mandelbaum, 1999, p. 8-27.
** –, « "… In einer Prager Zeitschrift". Karl Kraus, Max Brod und die Prager *Herder-Blätter* », in : *Wortverbunden – Zeitbedingt. Perspektiven der Zeitschriftenforschung*, éd. par Wolfgang Hackl et Kurt Krolop, Vienne, StudienVerlag, 2001, p. 147-153.
** KULLY, Rolf M., « Namenspiele. Die erotische, die polemische und die poetische Verwendung der Eigennamen in den Werken von Karl Kraus », in : *Karl Kraus. Diener der Sprache – Meister des Ethos*, éd. par Joseph P. Strelka, Tübingen, Francke, 1990, p. 139-166.
** KUNNE, Andrea, « Karl Kraus und die Apokalypse. Der biblische Text und seine Funktion im zeitgeschichtlichen Kontext », *Sprachkunst* n° 25 (1994), p. 321-346.

** LACHENY, Marc, « Das “Dreigestirn” Grillparzer – Nestroy – Raimund im Urteil von Karl Kraus », *Nestroyana. Blätter der Internationalen Nestroy-Gesellschaft* n° 26 (2006), Heft 1-2, p. 77-91.
** LAHUSEN, Benjamin, « Philanthrop und Misodem. Karl Kraus, das Volk und die Demokratie: Ein Versuch aus aktuellem Anlaß », *myops* n° 35 (2019), p. 15-24.
** LANG, Alexander, *« Ursprung ist das Ziel ». Karl Kraus und sein « Zion des Wortes ». Das jüdisch-eschatologische Konzept in der* Fackel, Berne *et al.*, Lang, 1998.
** LENSING, Leo A., « “Kinodramatisch”: Cinema in Karl Kraus’s *Die Fackel* and *Die letzten Tage der Menschheit* », *The German Quarterly* n° 55 (1982), p. 480-498.
** –, « “Photographischer Alpdruck” oder politische Fotomontage? Karl Kraus Kurt Tucholsky und die satirischen Möglichkeiten der Photographie », *Zeitschrift für deutsche Philologie* n° 107 (1988), p. 556-571.
** –, « Karl Kraus and the Consequences », *The German Quarterly* n° 61/2 (1988), p. 287-297.
** –, « “Geistige Väter” und “Das Kindweib”? Sigmund Freud, Karl Kraus und Irma Karczewska in der Autobiographie von Fritz Wittels », *Forum. Österreichische Monatsblätter für kulturelle Freiheit* n° 430/431 (1989), p. 62-71.
** –, « “In the Wiener Werkstätten of the Mind”. The Not-So-Fine Arts in Karl Kraus’ “Die Fackel” », in : *Karl Kraus. Diener der Sprache – Meister des Ethos*, éd. par Joseph P. Strelka, Tübingen, Francke, 1990, p. 201-224.
** –, « Karl Kraus als Vorleser », *Kraus-Heft* n° 59 (1991), p. 4-6.
** –, « Heine’s Body. Heine’s Corpus. Sexuality and Jewish Identity in Karl Kraus’ Literary Polemics against Heinrich Heine », in : *The Jewish Reception of Heinrich Heine*, éd. par Mark H. Gelber, Tübingen, Niemeyer, 1992, p. 95-111.
** –, « “Freud and the Child Woman” or the Textual “Reconstruction” of Fritz Wittels’ Psychoanalytic Autobiography », *The German Quarterly* n° 69 (1996), p. 322-332.
** –, « Die Fotoporträts », in : *« Was wir umbringen ». « DIE FACKEL » von Karl Kraus*, éd. par Heinz Lunzer, Victoria Lunzer-Talos et Marcus G. Patka, Vienne, Mandelbaum, 1999, p. 54-61.
** –, « “Ich und das Judentum” », in : *Ibid.*, p. 62-67.
** –, « Der “bessere Dreibund” und Kokoschka », in : *Ibid.*, p. 176-183.
** –, « In der Josefstadt unterwegs mit Schatten und Marionetten », in : *Geist versus Zeitgeist: Karl Kraus in der Ersten Republik*, éd. par Katharina Prager, Vienne, Metroverlag, 2018, p. 80-85.
** LENSING, Leo A., LUNZER-TALOS, Victoria, LUNZER, Heinz, « “Geist und Geschlecht” », in : *« Was wir umbringen ». « DIE FACKEL » von Karl Kraus*, éd. par Heinz Lunzer, Victoria Lunzer-Talos et Marcus G. Patka, Vienne, Mandelbaum, 1999, p. 158-175.
** LERSCH, Barbara, « 1927: Kraus’ Streit gegen Schober. Ein Beitrag zur Metaphorik der Macht und zur Politik des ästhetischen Bewußtseins », in : *Karl Kraus*

et son temps, éd. par Gilbert Krebs et Gerald Stieg, Asnières, PIA, vol. 10, 1989, p. 139-153.
** LE RIDER, Jacques, « Karl Kraus und die Dreyfus-Affäre », *Wien-Paris. Im Lichte der* Fackel *von Karl Kraus = Études Germaniques*, 71e année, n° 3 (2016), p. 329-357.
** LUNZER, Heinz, « Theater, Vorlesungen, "Theater der Dichtung" », in : *« Was wir umbringen ». « DIE FACKEL » von Karl Kraus*, éd. par Heinz Lunzer, Victoria Lunzer-Talos et Marcus G. Patka, Vienne, Mandelbaum, 1999, p. 140-157.
** LUNZER-TALOS, Victoria, « Assimilation und Antisemitismus », in : *« Was wir umbringen ». « DIE FACKEL » von Karl Kraus*, éd. par Heinz Lunzer, Victoria Lunzer-Talos et Marcus G. Patka, Vienne, Mandelbaum, 1999, p. 68-73.
** LÜTZELER, Paul Michael, « Hermann Broch und Karl Kraus: Zum Zusammenhang von Kritik und Utopie in der modernen Satire », *Modern Austrian Literature* n° 8 (1975), vol. 1/2 (Special Karl Kraus Issue), p. 211-239.
** LYON, James K., « "Gleich und gleich gesellt sich gern" und "Gegensätze ziehen sich an". Das dialektische Verhältnis Karl Kraus – Bertolt Brecht », in : *Karl Kraus. Diener der Sprache – Meister des Ethos*, éd. par Joseph P. Strelka, Tübingen, Francke, 1990, p. 267-285.
** MARAHRENS, Gerwin, « Über die sprachliche Struktur und Genesis der Aphorismen von Karl Kraus », in : *Karl Kraus. Diener der Sprache – Meister des Ethos*, éd. par Joseph P. Strelka, Tübingen, Francke, 1990, p. 49-86.
** MARKWART, Thomas, *Die theatralische Moderne. Peter Altenberg, Karl Kraus, Franz Blei und Robert Musil in Wien*, Hambourg, Verlag Dr. Kovač, 2004.
** MARQUARDT, Thomas, *Die theatralische Moderne. Peter Altenberg, Karl Kraus, Franz Blei und Robert Musil in Wien*, Hambourg, Verlag Dr. Kovač, 2004.
** MENGES, Karl, « Karl Kraus und der Austrofaschismus. Bestimmungsversuch anhand der "Fackel" Nr. 890-905 », *Colloquia Germanica* n° 14 (1981), p. 313-331.
** MERKEL, Reinhard, *Strafrecht und Satire im Werk von Karl Kraus*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1998.
** MIEDER, Wolfgang, « Karl Kraus und der sprichwörtliche Aphorismus », *Muttersprache* n° 89 (1979), p. 97-115.
** MILOVANOVIC, Marko, *« … Ich habe gemalt, was sie nur taten. » Karl Kraus und die Neue Sachlichkeit*, Bonn, Weidle, 2013.
** MITTLER, Franz, « Karl Kraus und die Musik », *Österreichische Musikzeitschrift* n° 23 (1968), p. 333-336.
** MIXNER, Manfred, « Zweimal Shakespeare. Die Übersetzungen von Erich Fried und die Bearbeitungen von Karl Kraus », *Literatur und Kritik* n° 14 (1979), p. 413-420.
** MÜLLER, Burkhard, *Karl Kraus. Mimesis und Kritik des Mediums*, Stuttgart, M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1995.
** NAUMANN, Michael, *Der Abbau einer verkehrten Welt. Satire und politische Wirklichkeit im Werk von Karl Kraus*, Munich, List, 1969.

** NETHERSOLE, Reingard, « Kraus, Nietzsche, Wittgenstein », in : *Karl Kraus. Diener der Sprache – Meister des Ethos*, éd. par Joseph P. Strelka, Tübingen, Francke, 1990, p. 309-318.
** PATSCH, Sylvia M., « Karl Kraus und Shakespeare », *Literatur und Kritik* n° 211/212 (1987), p. 69-77.
** PAUL, Jean-Marie, « Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit* und Brochs *Massenwahntheorie*. Die Masse und die Geschichte », in : *Karl Kraus et son temps*, éd. par Gilbert Krebs et Gerald Stieg, Asnières, PIA, vol. 10, 1989, p. 217-230.
** PFABIGAN, Alfred, *Karl Kraus und der Sozialismus. Eine politische Biographie*, Vienne, Europa-Verlag, 1976.
** –, « Karl Kraus als Kritiker des Austromarxismus », in : *Karl Kraus in neuer Sicht*, éd. par Sigurd Paul Scheichl et Edward Timms, Munich, edition text + kritik (Sonderband der *Kraus-Hefte*), 1986, p. 235-254.
** –, « "Frauenverehrung" und "Frauenverachtung" », in : *Karl Kraus et son temps*, éd. par Gilbert Krebs et Gerald Stieg, Asnières, PIA, vol. 10, 1989, p. 191-200.
** –, *Geistesgegenwart. Essays zu Joseph Roth, Karl Kraus, Adolf Loos, Jura Soyfer*, Vienne, Edition Falter im ÖBV, 1991.
** PFÄFFLIN, Friedrich, « Karl Kraus und Arnold Schönberg », in : *Karl Kraus*, éd. par Heinz Ludwig Arnold, Munich, Sonderband aus der Reihe Text + Kritik, 1975, p. 127-144.
** –, « Fackelrot am Münchner Himmel. Karl Kraus und Ludwig Thoma 1903-1921 », in : *Nisus in librorum nitore. Werner Goebel zum 65. Geburtstag*, éd. par Max Leonhard, Munich, 1980, p. 94-131.
** –, *Vom Verglühen der « Fackel ». Karl Kraus und sein Verlag 1930-1936*, Warmbronn, U. Keicher, 2004.
** PISTORIUS, Agnes, *« kolossal montiert ». Ein Lexikon zu Karl Kraus' « Die letzten Tage der Menschheit »*, Vienne, Ibera, 2011.
** PIZER, John, « "Ursprung ist das Ziel." Karl Kraus's Concept of Origin », *Modern Austrian Literature* n° 27/1 (1994), p. 1-21.
** –, « Modern vs Postmodern Satire: Karl Kraus and Elfriede Jelinek », *Monatshefte* n° 86 (1994), p. 500-513.
** –, « The Kraus/Werfel Polemic: the Double as a Sign of Modernism's Originality Crisis », *Colloquia Germanica* n° 34 (2001), p. 41-56.
** PRAGER, Katharina, « "Könnte ich vor Europa sprechen, wäre der Krieg in einer Minute beendet". Der Vorleser Karl Kraus im Ersten Weltkrieg », in : *Im Epizentrum des Zusammenbruchs. Wien im 1. Weltkrieg*, éd. par Alfred Pfoser et Andreas Weigl, Vienne, Metroverlag, 2013, p. 358-365.
** –, « "Einer, der's gut mit mir meint, vermißte meine Biographie" – Anti/Biographische Affekte um Karl Kraus », *BIOS –Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen* 2015, p. 266-280.
** –, « Dichter gegen die Zeit – Karl Kraus und die "kritische Moderne" », in : *Traditionen der Wiener Moderne. Untersuchungen zur deutschen Literaturge-*

schichte, éd. par Wilhelm Hemecker, Cornelius Mitterer et David Österle, Berlin, De Gruyter, 2017, p. 84-101.
** –, « "Gerade diese scheinbar unwichtigen Zettel erwiesen sich als besonders aufschlußreich" – Hinterlassenschaften, Forschungen und Alltag um Karl Kraus », in : *Geist versus Zeitgeist: Karl Kraus in der Ersten Republik*, éd. par Katharina Prager, Vienne, Metroverlag, 2018, p. 226-245.
** –, « Die Schnittstellen der Kreise – Friedrich Kiesler, Berthold Viertel und Karl Kraus zwischen Wien, Berlin und New York », in : *Frederick Kiesler: Face to Face with the Avant-Garde. Essays on Network and Impact*, éd. par Peter Bogner et Gerd Zillner, Bâle, Birkhäuser, 2019, p. 67-82.
** –, « "Gewiss habe ich die 1-Gulden-Mädchen als Madonnen angebetet" – Karl Kraus und die Ästhetisierung der Prostitution », in : *Die Mutzenbacher. Lektüren und Kontexte eines Skandalromans*, éd. par Clemens Ruthner et Matthias Schmidt, Vienne, Sonderzahl, 2019, p. 111-126.
** QUACK, Josef, *Bemerkungen zum Sprachverständnis von Karl Kraus*, Bonn, Bouvier, 1976.
** RAMER, Philipp, « Abseits der Schreibstube – Kraus unter Freunden und Verbündeten », in : *Geist versus Zeitgeist: Karl Kraus in der Ersten Republik*, éd. par Katharina Prager, Vienne, Metroverlag, 2018, p. 188-201.
** REEMTSMA, Jan Philipp, « Der Bote. Walter Benjamin über Karl Kraus », *Sinn und Form* n° 1 (1991), p. 104-115.
** REITTER, Paul, « Mimesis, Modernism and Karl Kraus's "Jewish Question" », in : *Karl Kraus und* Die Fackel. *Aufsätze zur Rezeptionsgeschichte / Reading Karl Kraus. Essays on the Reception of* Die Fackel, éd. par Gilbert J. Carr et Edward Timms, Munich, iudicium, 2001, p. 55-73.
** –, *The Anti-Journalist: Karl Kraus and Jewish Self-Fashioning in Fin-de-Siècle Europe*, Chicago, Londres, University of Chicago Press, 2008.
** RIBEIRO, António Sousa, « Karl Kraus und Shakespeare. Die Macht des Epigonen », in : *Karl Kraus. Diener der Sprache – Meister des Ethos*, éd. par Joseph P. Strelka, Tübingen, Francke, 1990, p. 237-265.
** –, *Karl Kraus e Shakespeare: Uma Poética da citacao*, thèse, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1991.
** –, « Shakespeare in der *Fackel* – ein Register », *Kraus-Heft* n° 64 (1992), p. 1-6.
** –, « Kraus' Shakespeare-Ausgabe », *Ibid.*, p. 11-13.
** –, « Karl Kraus and Modernism: A Reassessment », in : *The Turn of the Century. From Modernism to Avant-Garde in European Literature and the Arts*, éd. par Christian Berg, Frank Durieux et Geert Lernout, Berlin, New York, De Gruyter, 1995, p. 143-154.
** –, « Nachwelt als diskursives Verfahren in der *Fackel* », in : *Karl Kraus und* Die Fackel. *Aufsätze zur Rezeptionsgeschichte / Reading Karl Kraus. Essays on the Reception of* Die Fackel, éd. par Gilbert J. Carr et Edward Timms, Munich, iudicium, 2001, p. 88-95.

** –, « The Author as an Actor. Karl Kraus and the Scene of Writing », in : *Teatro do mundo. Da página à cena, da cena à pagina*, éd. par Cristina Marinho et Nuno Pinto Ribeiro, Porto, CETUP, 2013, p. 107-116.
** –, « The Chimera of Language? Karl Kraus and Ludwig Wittgenstein », in : *Wittgenstein Reading*, éd. par Sascha Bru, Wolfgang Huemer et Daniel Steuer, Berlin, New York, De Gruyter, 2013, p. 373-388.
** –, « Conflict, Narration and Satirical Violence in Karl Kraus' *Die Fackel* », in : *Narrative(s) in Conflict*, éd. par Wolfgang Müller-Funk et Clemens Ruthner, New York, De Gruyter, 2017, p. 53-62.
** –, « Shakespeare und Czernin – Von der erlösenden Leidenschaft des Zitates », in : *Geist versus Zeitgeist: Karl Kraus in der Ersten Republik*, éd. par Katharina Prager, Vienne, Metroverlag, 2018, p. 162-165.
** ROBERT, Valérie, « Nachrufe auf einen "gleichgeschalteten" Karl Kraus. Pro und Contra im frühen Exil », in : *Geist versus Zeitgeist: Karl Kraus in der Ersten Republik*, éd. par Katharina Prager, Vienne, Metroverlag, 2018, p. 104-119.
** ROBERTSON, Ritchie, « The Problem of "Jewish Self-Hatred" in Herzl, Kraus and Kafka », *Oxford German Studies* n° 16 (1985), p. 81-102.
** RODE, Susanne, *Alban Berg und Karl Kraus. Zur geistigen Biographie des Komponisten der « Lulu »*, Francfort-sur-le-Main *et al.*, Lang, 1988.
** –, « Zur Rezeption von Kraus' Offenbach-Vorlesungen. Hintergründe der Musiker-Stellungnahme von 1929 », *Kraus-Heft* n° 49 (1989), p. 5-10.
** RODE-BREYMANN, Susanne, « "Gegen die Operettenschande der Gegenwart". Anmerkungen zu den Offenbach-Vorlesungen von Karl Kraus », in : *Offenbach und die Schauplätze seines Musiktheaters*, éd. par Rainer Franke, Laaber, Laaber-Verlag, 1999, p. 85-94.
** –, « Karl Kraus und die Instanz der Sprache », in : *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule*, éd. par Markus Grassl et Reinhardt Kapp, Vienne, Cologne, Weimar, Böhlau, 2002, p. 7-19.
** RÖSSLER, Helmut, *Karl Kraus und Nestroy. Kritik und Verarbeitung*, Stuttgart, Heinz, 1981.
** ROTHE, Friedrich, *Karl Kraus. Die Biographie*, Munich, Zurich, Piper, 2003.
** RUSKE, Norbert, *Szenische Realität und historische Wirklichkeit: Eine Untersuchung zu Karl Kraus': « Die letzten Tage der Menschheit »*, Francfort-sur-le-Main, Rita G. Fischer, 1981.
** SAARY, Margarete, « Offenbachs "Traummusik" im Weltbild des Karl Kraus », *Studien zur Musikwissenschaft* n° 36 (1985), p. 123-173.
** SALVESEN, Hugh, « The Disappointed Idealist. August Strindberg in Karl Kraus's Periodical *Die Fackel* », *New German Studies* n° 9 (1981), p. 157-179.
** –, « A Pinch of Snuff from Pandora's Box. New Light on Karl Kraus and Frank Wedekind », *Oxford German Studies* n° 12 (1981), p. 122-138.
** –, « Zu den Wilde-Übersetzungen in der *Fackel* », *Kraus-Heft* n° 24 (1982), p. 5-11.

** SANDER, Emil, *Gesellschaftliche Struktur und literarischer Ausdruck. Über « Die letzten Tage der Menschheit » von Karl Kraus*, Königstein/Ts., Scriptor, 1979.
** SCHARTNER, Irmgard, *Karl Kraus und die Musik*, Francfort-sur-le-Main *et al.*, Lang, 2002.
** SCHAUB, Uta, « Liliencron und Heine im Urteil von Karl Kraus », *Heine-Jahrbuch* n° 18 (1979), p. 191-201.
** SCHEICHL, Sigurd Paul, *Karl Kraus und die Politik (1892-1919)*, 3 vol., thèse dactyl., Innsbruck, Universität Innsbruck, 1971.
** –, « Politik und Ursprung. Über Karl Kraus' Verhältnis zur Politik », *Wort und Wahrheit* n° 27/1-2 (1972), p. 43-51.
** –, « Karl Kraus: Briefe an Sidonie Nádherny (1974) », *Sprachkunst* n° 7 (1976), p. 146-151.
** –, « Die politischen Polemiken von Karl Kraus. Am Beispiel "Hüben und Drüben" », in : *Staat und Gesellschaft in der modernen österreichischen Literatur*, éd. par Friedbert Aspetsberger, Vienne, Bundesverlag, 1977, p. 45-63.
** –, « Materialien zur Textkritik der *Dritten Walpurgisnacht* », *Kraus-Heft* n° 14 (1980), p. 3-7.
** –, « Der Stilbruch als Stilmittel bei Karl Kraus », in : *Karl Kraus in neuer Sicht*, éd. par Sigurd Paul Scheichl et Edward Timms, Munich, edition text + kritik (Sonderband der *Kraus-Hefte*), 1986, p. 128-141.
** –, « Zur Struktur Kraus'scher Polemiken – am Beispiel "Innsbruck und Anderes" (1920) », *Literatur und Kritik* n° 213/214 (1987), p. 131-140.
** –, « Stilmittel der Pathoserregung bei Karl Kraus », in : *Karl Kraus. Diener der Sprache – Meister des Ethos*, éd. par Joseph P. Strelka, Tübingen, Francke, 1990, p. 167-181.
** –, « Von der Männerschwäche und der Weihe der Kraft. Über praktische Probleme des Kommentierens von Karl Kraus », *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv* n° 9 (1990), p. 28-37.
** –, « Karl Kraus: Apokalypse. Satire im zeitgenössischen Kontext », *Arbeiten zur deutschen Philologie* n° 20 (1991), p. 67-76.
** –, « Karl Kraus im Rundfunk », *Kraus-Heft* n° 61 (1992), p. 2-6.
–, « Karl Kraus über Franz Grillparzer », in : *„Was nützt der Glaube ohne Werke…". Studien zu Franz Grillparzer anläßlich seines 200. Geburtstages*, éd. par August Obermayer, Dunedin, University of Otago, 1992, p. 219-238.
** –, « Der Berliner Prozeß Wittels-Kraus (1910/11). Prager Zeitungsberichte », *Kraus-Heft* n° 65 (1993), p. 1-8.
** –, « "Die Historischen und die Vordringenden". Karl Kraus' *Fackel* als (Zerr-)Spiegel der Wiener Gesellschaft », in : *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse. Umwelt. Wirkungen*, éd. par Jürgen Nautz et Richard Vahrenkamp, Vienne, Böhlau, 1993, p. 419-434.
** –, « Quellen von Satiren. Am Beispiel von Karl Kraus », in : *Quelle – Text – Edition. Ergebnisse der österreichisch-deutschen Fachtagung für germanistische*

Edition in Graz 1996, éd. par Anton Schwob et Erwin Streitfeld, Tübingen, Niemeyer, 1997, p. 277-289.
** –, « "Die Fackel" und der Erste Weltkrieg », in : *« Was wir umbringen ». « DIE FACKEL » von Karl Kraus*, éd. par Heinz Lunzer, Victoria Lunzer-Talos et Marcus G. Patka, Vienne, Mandelbaum, 1999, p. 112-123.
** –, « Objekte von Polemik und Satire », in : *Ibid.*, p. 124-133.
** –, « "Hüben und Drüben". 1918-1936 in der "Fackel" », in : *Ibid.*, p. 134-139.
** –, « Skandalgeschichte und Satire. Louise von Sachsen-Coburgs *Kampf um Liebe und Glück. Irrenhaus Österreich* von Karl Kraus », in : *Satire – parodie – pamphlet – caricature en Autriche à l'époque de François-Joseph (1848-1914)*, éd. par Gilbert Ravy et Jeanne Benay, Rouen, PUR, 1999, p. 231-244.
** –, « Die österreichische Literaturgeschichtsschreibung und Karl Kraus », in : *Karl Kraus und* Die Fackel. *Aufsätze zur Rezeptionsgeschichte / Reading Karl Kraus. Essays on the Reception of* Die Fackel, éd. par Gilbert J. Carr et Edward Timms, Munich, iudicium, 2001, p. 193-205.
** –, « Ein Schnitzler-Palimpsest in Karl Kraus' *Letzten Tagen der Menschheit* », *Temeswarer Beiträge zur Germanistik* n° 9 (2012), p. 45-59.
** –, *Zur Aktualität von Karl Kraus'* Letzten Tagen der Menschheit, Weitra, Bibliothek der Provinz (edition Seidengasse), 2012.
** –, « Karl Kraus in der Ersten Republik. Der Autor als moralische Instanz », in : *Poetologien des Postularen. Autorschaftsinszenierungen in der Literatur der Zwischenkriegszeit*, éd. par Clemens Peck et Norbert Christian Wolf, Paderborn, Brill, 2017, p. 279-296.
** –, « Das gesprochene Werk von Karl Kraus – 700 Vorlesungen », in : *Geist versus Zeitgeist: Karl Kraus in der Ersten Republik*, éd. par Katharina Prager, Vienne, Metroverlag, 2018, p. 144-161.
** SCHEICHL, Sigurd Paul, LENSING, Leo A., LUNZER, Heinz, « "Die Fackel", ein Anti-Medium », in : *« Was wir umbringen ». « DIE FACKEL » von Karl Kraus*, éd. par Heinz Lunzer, Victoria Lunzer-Talos et Marcus G. Patka, Vienne, Mandelbaum, 1999, p. 94-111.
** SCHICK, Paul, *Karl Kraus in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek, Rowohlt, 1965, 1999.
** SCHMÖLZER, Hilde, *Frauen um Karl Kraus*, Klagenfurt, Kitab Verlag, 2015.
** SCHNEIDER, Manfred, *Die Angst und das Paradies des Nörglers. Versuch über Karl Kraus*, Francfort-sur-le-Main, Syndikat, 1977.
** –, « Augen- und Ohrenzeuge des Todes. Elias Canetti und Karl Kraus », *Austriaca* n° 11 (1980), p. 89-101.
** SCHUBERTH, Richard, *30 Anstiftungen zum Wiederentdecken von Karl Kraus*, Vienne, Turia + Kant, 2008.
** –, « Der gläserne Museumsbesucher », in : *Geist versus Zeitgeist: Karl Kraus in der Ersten Republik*, éd. par Katharina Prager, Vienne, Metroverlag, 2018, p. 56-59.
** SCHULTE, Christian, *Ursprung ist das Ziel. Walter Benjamin über Karl Kraus*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2003.

** SCHÜTT, Günter, *Karl Kraus und sein Verhältnis zum (Ost-)Judentum*, Vienne, Mandelbaum, 2017.
** SPINNEN, W. Burkhard, « Karl Kraus und Peter Altenberg », *Kraus-Heft* n° 34 (1985), p. 1-8.
** STEPHAN, Joachim, *Satire und Sprache. Zu dem Werk von Karl Kraus*, Munich, Pustet, 1964.
** STERN, Joseph Peter, « Karl Kraus's Vision of Language », *Modern Language Review* n° 61 (1966), p. 71-84.
** –, « Karl Kraus and the Idea of Literature », *Encounter* n° 45 (1975), p. 37-48.
** –, « Karl Kraus. Sprache und Moralität », in : *Ornament und Askese im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende*, éd. par Alfred Pfabigan, Vienne, Brandstätter, 1985, p. 168-177.
** –, « Karl Kraus: Language and Experience », in : *Karl Kraus in neuer Sicht*, éd. par Sigurd Paul Scheichl et Edward Timms, Munich, edition text + kritik (Sonderband der *Kraus-Hefte*), 1986, p. 21-31.
** STIEG, Gerald, *Der Brenner und die Fackel. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte von Karl Kraus*, Salzbourg, Otto Müller, 1976.
** –, « Elias Canetti und Karl Kraus. Ein Versuch », *Modern Austrian Literature* n° 16 (1983), p. 197-210.
** –, « *Die letzten Tage der Menschheit* – Eine negative Operette? », in : *Österreich und der Große Krieg 1914-1918. Die andere Seite der Geschichte*, éd. par Klaus Amann et Hubert Lengauer, Vienne, Brandstätter, 1989, p. 180-185.
** –, « "Die letzten Tage der Menschheit" auf französisch », *Kraus-Heft* n° 50 (1989), p. 19-20.
** –, « Goethe als Maßstab der Ästhetik und Polemik von Karl Kraus », in : *Karl Kraus. Ästhetik und Kritik*, éd. par Stefan H. Kaszyński et Sigurd Paul Scheichl, Munich, edition text + kritik (Sonderband der *Kraus-Hefte*), 1989, p. 71-81.
** –, *Frucht des Feuers. Canetti, Doderer, Kraus und der Justizpalastbrand*, Vienne, Edition Falter im ÖBV, 1990.
** –, « Thron und Altar bei Karl Kraus », in : *Religion(s) et littérature en Autriche au XX^e siècle*, éd. par Arlette Camion et Jacques Lajarrige, Berne *et al.*, Lang, 1997, p. 65-78.
** –, « Die Fackel und die Sonne: Karl Kraus in Elias Canettis Autobiographie », in : *« Ein Dichter braucht Ahnen. » Elias Canetti und die europäische Tradition*, éd. par Gerald Stieg et Jean-Marie Valentin, Berne *et al.*, Lang, 1997, p. 267-281.
** –, « Karl Kraus, Nestroy und die Nachwelt », in : *La littérature populaire dans les pays germaniques*, éd. par Eva Philippoff, Villeneuve d'Ascq, UL3 Travaux et Recherches, 1999, p. 45-55.
** –, « *Faust II* in der *Dritten Walpurgisnacht* von Karl Kraus », in : *Écritures et langages satiriques en Autriche (1914-1938)*, éd. par Jeanne Benay et Gilbert Ravy, Berne *et al.*, Lang, 1999, p. 419-436.
** –, « "Wir wollen weniger zitiert und mehr gelesen sein." Karl Kraus in Frankreich », in : *Karl Kraus und* Die Fackel. *Aufsätze zur Rezeptionsgeschichte / Rea-*

ding Karl Kraus. Essays on the Reception of Die Fackel, éd. par Gilbert J. Carr et Edward Timms, Munich, iudicium, 2001, p. 206-218.
** –, « Ein verfrühter Nachruf auf Karl Kraus und seine Folgen », in : *Österreichische Satire 1933-2000. Exil – Remigration – Assimilation*, éd. par Jeanne Benay, Alfred Pfabigan et Anne Saint Sauveur, Berne *et al.*, Lang, 2003, p. 3-12.
** –, « Karl Kraus als Landschaftslyriker », in : *Funktion von Natur und Landschaft in der österreichischen Literatur. Nature et paysages : un enjeu autrichien*, éd. par Régine Battiston-Zuliani, Berne *et al.*, Lang, 2004, p. 83-91.
** –, « Karl Kraus und Elias Canetti in Paris », *Literatur und Kritik* n° 397-398 (2005), p. 64-70.
** –, « Karl Kraus und "Der Brenner" », in : *Zeitmesser 100 Jahre « Brenner »*, éd. par le Forschungsinstitut Brenner-Archiv der Universität Innsbruck, innsbruck university press, 2010, p. 143-158.
** –, « Offenbach in Wien: Nestroy und Kraus », in : *Österreichisch-französische Kulturbeziehungen 1867-1938 / France – Autriche : leurs relations culturelles de 1867 à 1938*, éd. par Sigurd Paul Scheichl et Karl Zieger, Innsbruck-Valenciennes, Innsbruck University Press, « Germanistische Reihe » vol. 78 / Presses Universitaires de Valenciennes, « Hors collection », 2012, p. 189-201.
** –, « Französische "Krausianer" », in : *Geist versus Zeitgeist: Karl Kraus in der Ersten Republik*, éd. par Katharina Prager, Vienne, Metroverlag, 2018, p. 120-123.
** –, « Karl Kraus in Frankreich. Ein Rezeptionsprozess mit Hindernissen », *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv* n° 38-39 (2019-2020), p. 145-153.
** STOCKER, Brigitte, *Rhetorik eines Protagonisten gegen die Zeit. Karl Kraus als Redner in den Vorlesungen 1919 bis 1932*, Münster, LIT, 2013.
** –, *Das Wien des Karl Kraus. Wegmarken*, Berlin, Edition A.B.Fischer, 2018.
** –, « Karl Kraus in der "Sphäre des Rechts" – Zur Bedeutung der Prozessakten der Kanzlei Oskar Samek », in : *Geist versus Zeitgeist: Karl Kraus in der Ersten Republik*, éd. par Katharina Prager, Vienne, Metroverlag, 2018, p. 126-139.
** STORCK, Joachim W., « Rilke und Karl Kraus », *Literatur und Kritik* n° 211/212 (1987), p. 40-54.
** STRAUB, Stefan, *Der Polemiker Karl Kraus. Drei Fallstudien*, Marbourg, Tectum-Verlag, 2004.
** STREMMEL, Jochen, *« Dritte Walpurgisnacht ». Über einen Text von Karl Kraus*, Bonn, Bouvier, 1982.
** STRIGL, Daniela, « "Frauenverehrer", "Liebessklave", "Gott und Teufel". Zu Karl Kraus' erotischer Biographie », in : *Geist versus Zeitgeist: Karl Kraus in der Ersten Republik*, éd. par Katharina Prager, Vienne, Metroverlag, 2018, p. 166-181.
** STUHLMANN, Andreas, *« Die Literatur – das sind wir und unsere Feinde ». Literarische Polemik bei Heinrich Heine und Karl Kraus*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2010.
** SZABO, Janos, « Karl Kraus im Spannungsfeld des Nationalitätenproblems », in : *Karl Kraus et son temps*, éd. par Gilbert Krebs et Gerald Stieg, Asnières, PIA, vol. 10, 1989, p. 85-91.

** SZMOLYAN, Walter, « Karl Kraus – sein Verhältnis zur Musik im Lichte der "Fackel" », *Österreichische Musikzeitschrift* n° 35 (1980), p. 208-214.
** TEUSCH, Ulrich, « Sprache und Faschismus: Karl Kraus' *Dritte Walpurgisnacht* », *Zeitgeschichte* n° 12 (1984/85), p. 351-389.
** THANHÄUSER, Christian, « Die Lettern der Fackel », in : *Geist versus Zeitgeist: Karl Kraus in der Ersten Republik*, éd. par Katharina Prager, Vienne, Metroverlag, 2018, p. 36-41.
** THEOBALD, John, *The Paper Ghetto. Karl Kraus and Anti-Semitism*, Francfort-sur-le-Main *et al.*, Lang, 1996.
** THORNHILL, Christopher J., *Walter Benjamin and Karl Kraus. Problems of a « Wahlverwandtschaft »*, Stuttgart, Heinz, 1996.
** TIEDEMANN, Rüdiger von, « Karl Kraus und Shakespeare », *Arcadia* n° 14 (1979), p. 1-21.
** TILGHMAN, Heidi Rauscher, « Karl Kraus as Naturalist. The Emergence of his Aesthetic Perspective », *Modern Austrian Literature* n° 28/2 (1995), p. 1-17.
** TIMMS, Edward, *Language and the Satirist in the Work of Karl Kraus*, thèse, Cambridge, Cambridge University, 1967.
** –, « Hofmannsthal, Kraus and the "Theatrum Mundi" », in : *Hugo von Hofmannsthal (1874-1929). Commemorative Essays*, éd. par W. E. Yuill et Patricia Howe, Londres, London University Press, 1981, p. 123-132.
** –, *Karl Kraus – Apocalyptic Satirist: Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1986. (En allemand : *Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse*, Vienne, Deuticke, 1995)
** –, « Archetypal Patterns in the Satire of Karl Kraus », in : *Karl Kraus in neuer Sicht*, éd. par Sigurd Paul Scheichl et Edward Timms, Munich, edition text + kritik (Sonderband der *Kraus-Hefte*), 1986, p. 92-108.
** –, « "Rächer der Natur": Zur Ästhetik der Satire bei Karl Kraus und Rosa Luxemburg », in : *Karl Kraus. Ästhetik und Kritik*, éd. par Stefan H. Kaszyński et Sigurd Paul Scheichl, Munich, edition text + kritik (Sonderband der *Kraus-Hefte*), 1989, p. 55 69.
** –, « Karl Kraus, das Militär und der "innere Feind" 1914-1918 », in : *Karl Kraus et son temps*, éd. par Gilbert Krebs et Gerald Stieg, Asnières, PIA, vol. 10, 1989, p. 93-99.
** –, « The "Child-Woman": Kraus, Freud, Wittels and Irma Karczewska », in : *Vienna 1900. From Altenberg to Wittgenstein*, éd. par Ritchie Robertson et Edward Timms, Édimbourg, Edinburgh University Press, 1990, p. 87-107.
** –, « *Die letzten Tage der Menschheit*. Documentary Drama and Apocalyptic Allegory », in : *Karl Kraus. Diener der Sprache – Meister des Ethos*, éd. par Joseph P. Strelka, Tübingen, Francke, 1990, p. 39 48.
** –, « Kraus's Shakespearean Politics », in : *Austria in the Thirties: Culture and Politics*, éd. par Kenneth Segar et John Warren, Riverside, CA, Ariadne Press, 1991, p. 345 358.
** –, « Canetti, Kraus and China », in : *Elias Canetti. Londoner Symposium*, éd. par Adrian Stevens et Fred Wagner, Stuttgart, Heinz, 1991, p. 21-31.

** –, « Poetry, Politics and Personalities: The Kraus-Werfel Controversy », in : *« Unser Fahrplan geht von Stern zu Stern. » Zu Franz Werfels Stellung und Werk*, éd. par Joseph P. Strelka et Robert Weigel, Berne *et al.*, Lang, 1992, p. 111-138.
** –, « Zauberer und Lehrlinge: Die Begegnung Karl Kraus' mit Sigmund Freud », *Psyche* n° 46 (1992), p. 309-335.
** –, « Topical Poetry and Satirical Rhyme: Karl Kraus's Debt to Heine », in : *Heine und die Weltliteratur*, éd. par Alexander Stillmark et T.J. Reed, Oxford, Legenda, 2000, p. 168-181.
** –, « "True Believers". The Religious Vision of a Jewish Renegade », in : *Karl Kraus und* Die Fackel. *Aufsätze zur Rezeptionsgeschichte / Reading Karl Kraus. Essays on the Reception of* Die Fackel, éd. par Gilbert J. Carr et Edward Timms, Munich, iudicium, 2001, p. 74-87.
** –, *Karl Kraus – Apocalyptic Satirist: The Post-War Crisis and the Rise of the Swastika*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2005.
** –, « Karl Kraus's Adaptations of Offenbach: The Quest for the Other Sphere », *Austria and France = Austrian Studies* n° 13 (2005), p. 91-108.
** –, *Karl Kraus und der Kampf ums Recht*, Vienne, Picus, « Wiener Vorlesungen » 112, 2006.
** –, « Das Tagebuch von Irma Karczewska oder von den Tabus der Kraus-Forschung », in : *Geist versus Zeitgeist: Karl Kraus in der Ersten Republik*, éd. par Katharina Prager, Vienne, Metroverlag, 2018, p. 182-187.
** TRAUPMANN, Thomas, « Echo, Archiv, Artefaktographie. Repräsentationsformen des Krieges in Karl Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit* », in : *Krise. Mediale, sprachliche und literarische Horizonte eines viel zitierten Begriffs*, éd. par Laura Kohlrausch, Marie Schoeß et Marko Zejnelovic, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2018, p. 205-226.
** –, « Pro und Contra Weltkrieg – Erinnerungs- und Archivierungspraktiken des Karl Kraus », in : *Geist versus Zeitgeist: Karl Kraus in der Ersten Republik*, éd. par Katharina Prager, Vienne, Metroverlag, 2018, p. 42-55.
** –, « Nachschrift. Karl Kraus' Poetik des Sekundären », in : *Duplikat, Abschrift & Kopie. Kulturtechniken der Vervielfältigung*, éd. par Jörg Paulus, Andrea Hübener et Fabian Winter, Vienne, Cologne, Weimar, Böhlau, 2020, p. 261-278.
** TRÜSTEDT, Katrin, « Fluch des Verfahrens: Karl Kraus und der "Fall Kerr" », *Modern Language Notes* n° 131 (2016), p. 701-723.
** TSCHÖRTNER, H. D., « Karl Kraus liest Gerhart Hauptmann », *Kraus-Heft* n° 47 (1988), p. 2-7.
** UNGLAUB, Erich, « Karl Kraus – das private Urteil. Ein unveröffentlichter Brief an Max Halbe », *Literatur und Kritik* n° 119 (1977), p. 557-566.
** –, « Strindberg, Weininger und Karl Kraus: Eine Überprüfung », *Recherches Germaniques* n° 18 (1988), p. 121-150.
** URBACH, Reinhard, « Karl Kraus und Arthur Schnitzler. Eine Dokumentation », *Literatur und Kritik* n° 49/5 (1970), p. 513-530.

** –, « Karl Kraus und Hugo von Hofmannsthal. Eine Dokumentation. I: 1892-1899. II: 1899-1935 », *Hofmannsthal-Blätter* n° 6 (1971), p. 447-458, et n° 12 (1974), p. 372-424.
** VISMANN, Cornelia, « Karl Kraus: Die Stimme des Gesetzes », *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* n° 74.4 (2000), p. 710-724.
** VOGEL, Juliane, « Materialbeherrschung und Sperrgewalt. Der Herausgeber Karl Kraus », in : *Die Souveränität der Literatur. Zum Totalitären der Klassischen Moderne 1900-1933*, éd. par Uwe Hebekus et Ingo Stöckmann, Munich, Fink, 2008, p. 459-471.
** WAGENKNECHT, Christian, *Das Wortspiel bei Karl Kraus*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1965.
** –, « "Korrektur und Klitterung". Zur Arbeitsweise Karl Kraus' », in : *Karl Kraus*, éd. par Heinz Ludwig Arnold, Munich, Sonderband aus der Reihe Text + Kritik, 1975, p. 108-115.
** –, « "Um den Reigen". Karl Kraus und Arthur Schnitzler », *Kraus-Heft* n° 34 (1985), p. 9-15.
** –, « Die ästhetische Wendung der "Fackel" », in : *Karl Kraus. Ästhetik und Kritik*, éd. par Stefan H. Kaszyński et Sigurd Paul Scheichl, Munich, edition text + kritik (Sonderband der *Kraus-Hefte*), 1989, p. 103-115.
** –, « Zeitstrophen », *Kraus-Heft* n° 51 (1989), p. 8-11.
** –, *Schreiben im Horizont des Druckens: Karl Kraus*, Warmbronn, U. Keicher, 2004.
** WAGENKNECHT, Christian et WILLMS, Eva (éd.), *Karl Kraus – Franz Werfel. Eine Dokumentation*, Göttingen, Wallstein, 2011.
** – (éd.), *Karl Kraus, Heine und die Folgen. Schriften zur Literatur*, Göttingen, Wallstein, 2015.
** WAGNER, Nike, *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1982.
** –, « Theodor Herzl und Karl Kraus », in : *Theodor Herzl und das Wien des Fin de Siècle*, éd. par Norbert Leser, Vienne, Cologne, Graz, Böhlau, 1987, p. 159-180.
** –, « Incognito ergo sum. Zur jüdischen Frage bei Karl Kraus », *Literatur und Kritik* n° 219/220 (1987), p. 387-399.
** –, « Karl Kraus und die jüdische Frage », in : *Traumtheater. Szenarien der Moderne*, Francfort-sur-le-Main/Leipzig, Insel, 2001, p. 66-84.
** WAGNER, Renate, « "Und dieser Kern ist Niedrigkeit". Dokumentarisches zur Beziehung Arthur Schnitzler – Karl Kraus, unter besonderer Berücksichtigung der *Fackel* », *Maske und Kothurn* n° 27 (1981), p. 322-334.
** WALDVOGEL, Albin, « Karl Kraus und die Psychoanalyse. Eine historisch-dokumentarische Untersuchung », *Psyche* n° 44 (1990), p. 412-444.
** WALLA, Fred, « Nestroy und die Bearbeiter: cui bono? Zu Karl Kraus, *Nestroy und die Nachwelt* », *Österreich in Geschichte und Literatur* n° 23 (1979), p. 55-58.
** WALLNER, Silke, *Karl Kraus: Die demolierte Literatur. Erläuterung der satirisch-polemischen Prosa-Skizze*, Munich, GRIN, 2013.

** WÄLZHOLZ, Joseph, « Karl Kraus und der Medienwandel – oder wie Medien sich letztlich doch nicht wandeln », in : *Geist versus Zeitgeist: Karl Kraus in der Ersten Republik*, éd. par Katharina Prager, Vienne, Metroverlag, 2018, p. 16-36.
** WEBER, Lisa Teresa, *Die Rezeption von Karl Kraus in Frankreich durch Jacques Bouveresse und Pierre Bourdieu*, Diplomarbeit, Université de Vienne, 2009.
** WEIGEL, Hans, *Karl Kraus oder Die Macht der Ohnmacht*, Vienne *et al.*, Molden, 1968.
** WEINZIERL, Ulrich, « Karl Kraus und Alfred Polgar », *Kraus-Heft* n° 8 (1978), p. 4-10.
** WEISSENBERGER, Klaus, « Zum Rhythmus der Lyrik von Karl Kraus. Das schöpferische Prinzip eines "Epigonen" », in : *Karl Kraus. Diener der Sprache – Meister des Ethos*, éd. par Joseph P. Strelka, Tübingen, Francke, 1990, p. 19-37.
** –, « Der Essay bei Karl Kraus im Spannungsfeld seiner produktionsästhetischen Typologie », in : *Ibid.*, p. 109-124.
** WELLER, Björn Uwe, « Karl Kraus und Maximilian Harden », *Publizistik* n° 13 (1968), p. 44-53.
** WENNINGER, Florian, « Genosse ex negativo? Hypothesen zum Verhältnis von Karl Kraus und der österreichischen Sozialdemokratie », in : *Geist versus Zeitgeist: Karl Kraus in der Ersten Republik*, éd. par Katharina Prager, Vienne, Metroverlag, 2018, p. 60-79.
** WILHELM, Hans-Heinrich, « Houston Stewart Chamberlain und Karl Kraus. Ein Bericht über ihren Briefwechsel 1901-1904 », *Zeitgeschichte* n° 10 (1983), p. 405-434.
** WISTRICH, Robert S., « Karl Kraus: Jewish Prophet or Renegade? », *European Judaism* n° 9/2 (1975), p. 32-38.
** WITTE, Bernd, « Feuilletonismus: Benjamin, Kraus, Heine », *German Quarterly* n° 87/2 (2014), p. 171-195.
** WOLF, Norbert Christian, « "Nach dem Henker mußte noch der Photograph heran." Krieg und Fotografie in Karl Kraus' Monumentaldrama *Die letzten Tage der Menschheit* », *Cahiers d'Études Germaniques* n° 79 (2020), p. 79-108.
** WOLLSCHLÄGER, Hans, « Die Instanz K.K. oder Unternehmungen gegen die Ewigkeit des Wiederkehrenden Gleichen », in : *Karl Kraus*, éd. par Heinz Ludwig Arnold, Munich, Sonderband aus der Reihe Text + Kritik, 1975, p. 5-20.
** –, *Karl-Kraus-Lesebuch*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1987.
** YATES, W. Edgar, « Karl Kraus and the Remembrance of Things Past », in : *Karl Kraus in neuer Sicht*, éd. par Sigurd Paul Scheichl et Edward Timms, Munich, edition text + kritik (Sonderband der *Kraus-Hefte*), 1986, p. 76-91.
** YOUKER, Timothy, « "The Sounds of Deeds": Karl Kraus and Acoustic Quotation », *Theatre Journal* n° 63.1 (2011), p. 85-100.
** ZOHN, Harry, *Karl Kraus*, New York, Twayne, 1971.
** –, « Karl Kraus: "Jüdischer Selbsthasser" oder "Erzjude"? » *Modern Austrian Literature* n° 8 (1975), vol. 1/2 (Special Karl Kraus Issue), p. 1-19.
** –, « Karl Kraus and the Events of July 1927 », *Modern Austrian Literature* n° 12 (1979), p. 80-91.

** –, *Karl Kraus and the Critics*, Columbia, SC, Camden House, 1997.
** ZUR NIEDEN, Gesa, « "in Paris même malaise"? Karl Kraus' Paris-Bilder im Zusammenhang mit seiner Offenbach-Renaissance und den "Offenbach-Schändungen" ab 1927 », *Wien-Paris. Im Lichte der* Fackel *von Karl Kraus = Études Germaniques*, 71e année, n° 3 (2016), p. 373-392.

Ouvrages collectifs
** ARNOLD, Heinz Ludwig (dir.), *Karl Kraus*, Munich, Sonderband aus der Reihe Text + Kritik, 1975.
** CARR, Gilbert J. et TIMMS, Edward (dir.), *Karl Kraus und* Die Fackel. *Aufsätze zur Rezeptionsgeschichte / Reading Karl Kraus. Essays on the Reception of* Die Fackel, Munich, iudicium, 2001.
** GANAHL, Simon et PRAGER, Katharina (dir.), *Karl-Kraus-Handbuch*, Stuttgart, Metzler, 2022.
** GISBERTZ, Anna-Katharina, LE RIDER, Jacques et MEINEKE, Eva-Tabea (dir.), *Wien-Paris. Im Lichte der* Fackel *von Karl Kraus = Études Germaniques*, 71e année, n° 3 (2016).
** KASZYŃSKI, Stefan H. et SCHEICHL, Sigurd Paul (dir.), *Karl Kraus. Ästhetik und Kritik*, Munich, edition text + kritik (Sonderband der *Kraus-Hefte*), 1989.
** LUNZER, Heinz et SCHEICHL, Sigurd Paul (dir.), *Karl Kraus 1874-1936. Katalog einer Ausstellung des Bundesministeriums für auswärtige Angelegenheiten* (*ZIRKULAR*, Sondernummer 8), Vienne, Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, 1986.
** LUNZER, Heinz (dir.), *Karl Kraus 1874-1936. Katalog einer Ausstellung der Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur im Literaturhaus Wien* (*ZIRKULAR*, Sondernummer 47), Vienne, Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, 1996.
** LUNZER, Heinz, LUNZER-TALOS, Victoria et PATKA, Marcus G. (dir.), *« Was wir umbringen ». « DIE FACKEL » von Karl Kraus*, Vienne, Mandelbaum, 1999.
** PFÄFFLIN, Friedrich, DAMBACHER, Eva, KAHMEN, Volker (dir.), *Karl Kraus. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach*, Marbach am Neckar, Deutsche Schillergesellschaft, « Marbacher Kataloge » 52, 1999.
** PFÄFFLIN, Friedrich (éd.), *Aus großer Nähe. Karl Kraus in Berichten von Weggefährten und Widersachern*, Göttingen, Wallstein, 2008.
** PRAGER, Katharina (dir.), *Geist versus Zeitgeist: Karl Kraus in der Ersten Republik*, Ausstellung Wienbibliothek im Rathaus, Vienne, Metroverlag, 2018.
** SCHEICHL, Sigurd Paul et TIMMS, Edward (dir.), *Karl Kraus in neuer Sicht*, Munich, edition text + kritik (Sonderband der *Kraus-Hefte*), 1986.
** SCHUH, Franz et VOGEL, Juliane (dir.), *Die Belagerung der Urteilsmauer. Karl Kraus im Zerrspiegel seiner Feinde*, Vienne, Edition S/Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei, 1986.

** STRELKA, Joseph P. (dir.), *Karl Kraus. Diener der Sprache – Meister des Ethos*, Tübingen, Francke, 1990.

Revue
** *Kraus-Hefte*, fasc. 1, janvier 1977 – fasc. 71/72, octobre 1994.

Site internet
** <Karl Kraus online> http://www.kraus.wienbibliothek.at/

6. Bibliographies de référence, répertoires et état de la recherche
** BÄUML, Gustav H. et Franz H., « Sachnamen- und Jargonregister zu Karl Kraus' DIE FACKEL », *Modern Austrian Literature* n° 8 (1975), vol. 1/2 (Special Karl Kraus Issue), p. 181-210.
** FISCHER, Jens Malte, « Bibliografie », in : *Karl Kraus. Der Widersprecher. Biografie*, Vienne, Zsolnay, 2020, p. 1064-1082.
** HINK, Wolfgang, *Die Fackel. Herausgeber Karl Kraus: Bibliographie und Register 1899 bis 1936*, 2 vol., Munich, Saur, 1994.
** JENACZEK, Friedrich, *Zeittafel zur « Fackel ». Themen – Ziele – Probleme*, Gräfelfing, Gans, 1965.
** KERRY, Otto, *Karl-Kraus-Bibliographie. Mit einem Register der Aphorismen, Gedichte, Glossen und Satiren*, Munich, Kösel, 1970.
** –, « Nachtrag zur "Karl-Kraus-Bibliographie" », *Modern Austrian Literature* n° 8 (1975), vol. 1/2 (Special Karl Kraus Issue), p. 103-180.
** *Kraus-Hefte* n° 1-72, éd. par Christian Wagenknecht et Sigurd Paul Scheichl, Munich, text + kritik 1977-1994.
** ÖGG, Franz, *Personenregister zur* Fackel *von Karl Kraus. Supplementband zum Reprint der* Fackel, Munich, Kösel, 1977.
** SCHEICHL, Sigurd Paul, « Kommentierte Auswahlbibliographie zu Karl Kraus », in : *Karl Kraus*, éd. par Heinz Ludwig Arnold, Munich, Sonderband aus der Reihe Text + Kritik, 1975, p. 158-241.
** –, *Kommentierte Auswahlbibliographie zu Karl Kraus*, Munich, edition text + kritik, 1975. Poursuivie dans la revue *Kraus-Hefte* jusqu'en 1994.
** –, « Repères bibliographiques », *Actualité de Karl Kraus* = *Austriaca* n° 49 (1999), p. 211-217.
** SOSNOWSKI, Gilles, « Bibliographie », *Karl Kraus (1874-1936)* = *Austriaca* n° 22 (1986), p. 109-117.
** STIEG, Gerald, « Bibliographie », *Karl Kraus* = *Cahier de l'Herne* n° 28, 1975, p. 375-387.
** WAGENKNECHT, Christian, « Die Vorlesungen von Karl Kraus. Ein chronologisches Verzeichnis », *Kraus-Heft* n° 35/36 (1985), p. 1-30.
** –, *Lyrik der Deutschen. Für seine Vorlesungen ausgewählt von Karl Kraus*, Munich, edition text + kritik, 1990.

** WELZIG, Werner (dir.), *Wörterbuch der Redensarten zu der von Karl Kraus 1899 bis 1936 herausgegebenen Zeitschrift* Die Fackel, Vienne, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1999.
** –, *Schimpfwörterbuch zu der von Karl Kraus 1899 bis 1936 herausgegebenen Zeitschrift* Die Fackel, Vienne, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2008.

Marc LACHENY
Université de Lorraine (Metz)

MARINA HANDS SUR LA SCÈNE THÉÂTRALE FRANÇAISE : LA LÉGITIMITÉ D'UNE « PAROLE AUTORISÉE »

Introduction

« […] Merci beaucoup. Vous ne pouvez pas savoir à quel point je suis honorée, honorée comme jamais. Je voudrais remercier tous les membres du jury du "prix du Brigadier". […] Je vais vous expliquer un tout petit peu pourquoi. Quand j'ai dit à mon père que je voulais devenir comédienne, il m'a dit : "Marina, tu n'as pas assez souffert pour devenir une grande artiste". Bon. Alors, j'ai quand même passé le cours Florent et puis, quand je suis rentrée au cours Florent, on m'a dit : "Marina, tu n'as pas la chance d'avoir la taille de guêpe de ta mère !". Alors, j'ai quand même passé la "classe libre", j'ai eu la "classe libre" et là, on m'a dit : "Je crois que Marina a couché avec son professeur !" (*rires de la salle*). Je vous jure que c'est vrai ! Et puis, j'ai voulu rentrer au Conservatoire, je suis rentrée au Conservatoire et là, on m'a dit : "Je crois que sa mère a couché avec Marcel Bozonnet !". C'est vrai ça, maman !? (*fou rire général*). Et puis, quand je suis partie du Conservatoire pour travailler avec Robert Hirsch au Théâtre de la Porte Saint-Martin, on m'a dit : "Quoi ? Tu vas faire du théâtre privé ?". J'ai dit : "Oui". Et puis, quand j'ai décidé d'entrer à la Comédie-Française, on m'a dit : "Quoi ? Qu'est-ce que tu vas aller faire à la Comédie-Française, cet endroit poussiéreux où tout le monde se déteste ?" (*rires de la salle*). Et puis, quand j'ai dit que j'allais sortir de la Comédie-Française, on m'a dit : "Mais tu vas faire quoi ? Du cinéma ?". Et j'ai dit : "Oui, je viens de faire un film". "Ah mais c'est un accident, *Lady Chatterley* !" (*rires de la salle*).

Et puis, j'ai voulu faire du cinéma commercial et on m'a dit : "C'est dégradant le cinéma commercial !" (*rires de la salle*). Et puis, quand j'ai voulu faire de la télé, on m'a dit : "Fais attention, tu ne feras plus jamais de cinéma !". Et puis, un jour, j'ai rencontré Pascal Rambert. Un auteur. Pas un metteur en scène, ni un producteur, ni un journaliste. Un auteur […] qui m'a dit : "Marina, tu es assez inspirante pour que j'écrive une pièce pour toi". "Ah bon ?" (*rire gêné de sa part*). "Et qui portera ton nom". "Ah !?. "Qui s'appellera *Sœurs (Marina & Audrey)*". "Avec Audrey Bonnet, mon idole depuis toujours !?". "Oui, avec Audrey Bonnet".

Et puis, maintenant, je suis là ! Alors, si j'avais su, j'aurais beaucoup moins pleuré, mais j'aurais beaucoup moins travaillé. Alors, c'est un tout, finalement. Et je voudrais quand même remercier certaines personnes qui auront été comme des "papas de substitution", qui m'ont aimée et qui ont su me dire : "Ne change pas !" (*dit-elle, en claquant le talon de sa chaussure*

sur scène, comme pour appuyer ses dires). […] Il y a eu Philippe Joiris, mon professeur au cours Florent, il y a eu Gérard Desarthe qui m'a encouragée à passer le Conservatoire : "Il faut que tu passes le Conservatoire d'Art Dramatique !" et qui m'a préparée à passer le Conservatoire. Il y a eu Marcel Bozonnet. Je ne sais toujours pas pourquoi, mais il m'a entourée de sa tendresse et de son amour et Patrice Chéreau qui m'a dit : "Voilà, tu es là et c'est ta place". Alors, merci beaucoup ! »[1].

[Marina Hands (Prix du Brigadier 2018 pour "Soeurs") et l'adjoint à la maire de Paris chargé de la culture, Christophe Girard lors de la remise des prix Brigadiers 2018 au théâtre Montparnasse à Paris, France, le 18 avril 2019].
© Coadic Guirec/Bestimage
https://www.purepeople.com/article/marina-hands-avec-sa-maman-pour-recevoir-un-merveilleux-prix_a333125/1#m4734530

Tel est le discours prononcé par l'actrice franco-britannique Marina Hands, le jeudi 18 avril 2019, sur la scène du Théâtre Montparnasse à Paris, après avoir reçu, des mains de Christophe Girard, accompagné par Danielle Mathieu-Bouillon (présidente de la cérémonie en 1983), le « prix du Brigadier » pour son interprétation de Marina dans *Sœurs (Marina & Audrey)* de Pascal Rambert, aux côtés d'Audrey Bonnet (Audrey). À cette même occasion, la comédienne française Francine Bergé a également reçu un « prix du Brigadier » d'honneur, non seulement pour son rôle de Lechy Elbernon dans *L'échange* de Paul Claudel, mis en scène par Christian Schiaretti, mais aussi et surtout, pour couronner l'ensemble de sa carrière.

Fille de la comédienne franco-russe Ludmila Mikaël et du metteur en scène shakespearien Terry Hands (décédé en février 2020), Marina Hands a dû, comme son discours énoncé ci-dessus le démontre, faire preuve d'audace pour parvenir à faire entendre sa voix sur la scène française. Elle arrive à imposer son corps et son timbre de voix par le biais de personnages féminins forts et combatifs, à l'instar de Marina dans *Sœurs (Marina & Audrey)* de Pascal Rambert, avec Audrey Bonnet

[1] Guy Courthéoux, « Marina Hands brigadier 2019 », https://www.youtube.com/watch?v=DuXjT68QvkE (vidéo consultée le 8 mai 2021).

dans le rôle d'Audrey. Qu'est-ce que le « prix du Brigadier » et en quoi est-ce une récompense de valeur ? Quelle est la spécificité de Marina Hands ? Nous est-il seulement permis de la définir ? Ce sont précisément ces questions auxquelles nous entendons répondre par cet article, divisé en trois parties. Tout d'abord, il va s'agir d'envisager Marina Hands, en tant qu'artiste. Pourquoi se sent-elle légitimée par ce prix précité, pour lequel le jury est majoritairement masculin ? Ensuite, nous aborderons Marina Hands en tant que femme et, plus précisément, en tant que fille d'artiste. Nous nous focaliserons, en l'occurrence, sur le lien sororal que cette comédienne entretient avec sa mère, Ludmila Mikaël. Nous en viendrons, *in fine*, à la sororité existant entre Marina Hands et Audrey Bonnet, interprètes respectives de *Sœurs (Marina & Audrey)*.

1. Marina Hands, l'artiste : le « prix du Brigadier », une récompense singulière

Récompense annoncée, le 4 décembre 2018, à Marina Hands et à Francine Bergé, le « prix du Brigadier » couronne « l'événement théâtral de la saison[2] ». Créé en 1960 par l'Association de la Régie Théâtrale et subventionné par la Ville de Paris et l'Association pour le Soutien du Théâtre Privé, ce prix, attribué une seule fois au cours d'une carrière, peut être aussi bien décerné à un auteur, qu'à un acteur, un metteur en scène, un spectacle ou à un décorateur. Ce trophée reste corporatif et s'apparente à « la récompense de professionnels à un professionnel » (site de l'événement) ; d'où sa valeur inestimable.

Un « Brigadier » est traditionnellement en bois « avec un morceau de perche de théâtre » (site de l'événement), doré et orné de velours rouge, avec une plaque de cuivre au nom du gagnant. Cette récompense rappelle les trois coups frappés en amont du commencement du spectacle de théâtre. Le Brigadier est emblématique à la fois du Régisseur, selon la tradition, et de l'Association de la Régie Théâtrale[3].

Le jury de l'événement est majoritairement masculin et est composé de[4] :
* Christophe Barbier (chroniqueur, journaliste et écrivain) ;
* Hans-Peter Cloos (metteur en scène) ;
* Myriam de Colombi (directrice du Théâtre Montparnasse et comédienne) ;
* Fanny Cottençon (comédienne) ;

[2] L'Association de la Régie Théâtrale, « Prix du Brigadier »,
http://www.regietheatrale.com/index/index/Theatre-prix%20du%20brigadier.htm
(page consultée le 8 mai 2021).
[3] *Ibidem*.
[4] Ces renseignements proviennent de :
L'Association de la Régie Théâtrale, « Le Jury du Prix du Brigadier »,
http://www.regietheatrale.com/index/index/Theatre-prix%20du%20brigadier.htm#jury
(page consultée le 8 mai 2021).

* Emmanuel Dechartre (comédien et ancien directeur du Théâtre 14, Paris) ;
* Anne Delbée (autrice, mettrice en scène et Vice-Présidente du Syndicat des metteurs en scène) ;
* Stéphanie Fagadau-Mercier (Directrice de la Comédie et du Studio des Champs-Élysées) ;
* Michel Fau (metteur en scène et comédien) ;
* Frédéric Franck (directeur de la Scène indépendante contemporaine (S.I.C.)) ;
* Stéphane Hillel (Directeur du Théâtre de Paris, metteur en scène et Président de l'Association pour le Soutien du Théâtre Privé (ASTP)) ;
* Jean-Claude Houdinière (directeur d'Atelier Théâtre Actuel).

Les membres de ce jury ont décerné le « prix du Brigadier » à Marina Hands à l'unanimité. Christophe Girard définit cette actrice comme une « immense comédienne » à la « carrière européenne » (Girard, 2019). Il rappelle aussi qu'elle a déjà reçu toutes les distinctions, malgré son jeune âge (44 ans en 2019).

Comment expliquer cette prédominance masculine au théâtre ? C'est que nos sociétés s'avèrent patriarcales, et non pas matriarcales ; deux termes à la racine grecque pourtant commune : « *arké* » (« qui vient au début »). En effet, dans nos sociétés, les hommes détiennent les pleins pouvoirs (politique, économique et militaire). Dans ce contexte, loin de vouloir « ségréguer » les femmes, capables de porter des enfants, il paraît néanmoins évident à Tracy Davis que les représentations genrées et sexuelles au théâtre relèvent de « constructions masculines[5] ». Plus généralement, les féministes considèrent le genre comme une construction sociale, et cela constitue l'essentiel de leurs analyses[6]. Les moyens d'existence pour les femmes au théâtre, en tant que « média culturel[7] », dépendent grandement de l'approbation des hommes. En témoigne le « Prix du Brigadier », symptomatique d'une certaine vision conservatrice de la conception et des modalités pratiques du théâtre. Tracy Davis rappelle que ces deux questions aussi dérangeantes que provocantes ont déjà été dénoncées par Marie-Claire Pasquier[8]. Cet état de fait a inévitablement des conséquences sur la façon dont les femmes pratiquent le théâtre, « et sur l'assertion d'une prérogative culturelle hégémonique des hommes à toutes les périodes de l'histoire »[9]. Tracy Davis cite également Sue-Ellen Case, laquelle postule que l'invention mythique du jeu d'acteur est également une « construction masculine[10] ». Vu ce qui précède, « que pouvait signifier, quand par la suite les femmes ont été admises sur scène, de jouer ces mêmes textes écrits pour être inter-

[5] Tracy Davis, « Questions pour une méthodologie féministe dans l'histoire du théâtre », *Horizons/Théâtre. Revue d'études théâtrales*, n°10-11, 2017, p. 176.
[6] *Ibid*., p. 179.
[7] *Ibid*., p. 180.
[8] *Ibid*., p. 181.
[9] *Ibid*., p. 184 et 188.
[10] *Ibid*., p. 193.

prétés par des hommes ? […] Quand les mots, les robes, les gestes et le genre deviennent-ils ceux des personnages féminins et des interprètes femmes ? Demeurent-ils masculins, même quand ils sont prononcés par des femmes ? Indépendamment du genre de l'interprète initial, le jeu d'acteur est-il un art masculin […] et peut-il être féminisé[11] ? »

2. Marina Hands, fille d'actrice : la sororité avec sa mère, Ludmila Mikaël

Marina Hands est la fille de la comédienne franco-russe Ludmila Mikaël et du metteur en scène britannique Terry Hands. Contrairement à son père, sa mère la soutient dans ses choix de vie. Être enfant de comédiens contraints à démêler le vrai du faux. L'empathie d'un enfant envers ses parents apparaît dans tous les contextes. Dès lors, avoir vu jouer, à de nombreuses reprises, sa mère sur la scène de la Comédie-Française, a fait que l'empathie de Marina Hands s'est greffée sur chaque personnage interprété par Ludmila Mikaël. Pour incarner un personnage, il faut y mettre toute son âme, et Marina Hands a certainement dû se créer une relation avec sa mère par le biais du théâtre, de la poésie, des textes et des émotions. Être comédien est un engagement intime et très personnel, on l'imagine. Bien que Ludmila Mikaël ait voulu la préserver, Marina Hands a perçu et subi beaucoup de choses. Les féministes insistent sur « l'importance du cycle de vie des femmes dans leur vie d'artiste[12] », car le contexte privé, en l'occurrence ici, le fait d'appartenir à une famille théâtrale, influence inévitablement la sphère publique[13].

[11] Tracy Davis, « Questions pour une méthodologie féministe dans l'histoire du théâtre », *op. cit*., p. 193.
[12] *Ibid*., p. 182.
[13] *Ibid*., p. 185.

[Ludmila Mikael et sa fille Marina Hands (Prix du Brigadier 2018 pour "Soeurs") lors de la remise des prix Brigadiers 2018 au théâtre Montparnasse à Paris, France, le 18 avril 2019].
© Coadic Guirec/Bestimage
https://www.purepeople.com/article/marina-hands-avec-sa-maman-pour-recevoir-un-merveilleux-prix_a333125/1#m4734530

Comparable à une addiction viscérale, le théâtre est, selon Marina Hands, un lieu de liberté où il n'existe pas de tabou. C'est un endroit où l'on peut devenir tout ce que l'on ne peut pas être dans la vie, où l'on peut parler avec des mots justes, interagir, communiquer, argumenter, développer sa pensée, parvenir à trouver des mots à la fois nés spontanément et accessibles à tous et être en communion avec les gens. La prise de parole y est obligatoire et autorisée. C'est un lieu de vie où il est possible d'explorer les gens, de se connaître soi-même et de découvrir le monde sous un nouveau jour.

Le fait d'interpréter, à 31 ans, le rôle d'Ysé dans *Partage de midi* de Paul Claudel (Comédie-Française en 2007 et Théâtre Marigny, 2009, Paris), trente ans après sa mère, est révélateur du parcours de Marina Hands, sans cesse perçu en miroir et en continuité de la carrière de Ludmila Mikaël :

> C'est une chose qui m'est tombée dessus assez vite où le fait d'être la fille d'une actrice faisait qu'à chaque fois que j'ouvrais la bouche, en tant qu'actrice, c'était suspect. Les obstacles qui m'ont été proposés, qui étaient, effectivement, à un moment donné, de jouer les mêmes rôles qu'elle, […] je ne les ai pas cherchés. Je les ai même refusés dans un premier temps. J'ai fait deux fois plus de formations que n'importe quel acteur. J'ai été en Angleterre, en France. J'avais un problème avec la légitimité et ma pauvre maman […], elle, elle me soutenait. […] J'étais fragile et vulnérable comme n'importe qui par rapport à un truc qui venait de mes partenaires, des élèves qui étaient dans la classe avec moi, que ce soit au cours Florent ou au Conservatoire. Parfois même les professeurs qui me menaient la vie assez dure, qui se demandaient pourquoi j'étais là, si c'était vraiment mon désir […] J'ai été chercher cette liberté et, en tout cas, j'étais sûre que j'avais envie de faire ça[14].

Mentionner Paul Claudel dans le cadre de cet article n'est pas anodin, car la langue rambertienne a bien des points communs avec la langue claudélienne. Dans l'un et l'autre cas, il s'agit bien d'incorporation et de donner chair aux mots.

[14] Propos de Marina Hands. (14 min. 30-15 min. 30).
Joëlle Gayot, « Marina Hands, fille, sœur, actrice »,
https://www.franceculture.fr/emissions/une-saison-au-theatre/marina-hands-fille-soeur-actrice (média consulté le 8 mai 2021).

3. Marina Hands : une actrice « gigantomachique » ?

Marina dans *Sœurs (Marina & Audrey)* de Pascal Rambert

« Dans *Sœurs*, Marina est le Théâtre, elle porte son propre corps d'actrice sur le plateau, elle est Marina et Marina Hands. Tout comme Audrey est Audrey et Audrey Bonnet. C'est sans doute là que se joue l'art de Pascal Rambert. Dans cette alchimie, cette prouesse de réinjecter dans ses mots le théâtre tout entier, l'acteur.rice tout entier.e[15] ».

[*Soeurs (Marina & Audrey)*
06.11.2018
ANNECY (FR)
Bonlieu Scène Nationale d'Annecy]
© Pauline Roussille]
https://structureproduction.com/catalogue/

[15] Stanislas Nordey, « Écrire pour et par », *Parages*, n° 7, juin 2020, p. 57.

Le jeudi 18 avril 2019, Marina Hands se voit décerner le « prix du Brigadier » pour son interprétation de Marina dans *Sœurs (Marina & Audrey)*, écrit et mis en scène par Pascal Rambert. En octobre 2017, au lendemain de la première répétition par ces deux comédiennes de leur unique scène intitulée « Sœurs » dans son précédent spectacle *Actrice* (présenté au Théâtre des Bouffes du Nord à Paris au mois de décembre 2017 et en tournée en France et au Portugal en 2018), Pascal Rambert, qui songeait déjà à écrire une pièce pour deux comédiennes espagnoles Barbara Lennie et Irene Escolar, décide de passer à l'acte. « Ce face à face incandescent fut ressenti par Pascal Rambert, dit-il, comme un appel à creuser ce rapport frontal de sororité entre amour-passion et haine irrépressible[16] ». En l'occurrence, il s'agit de prendre en considération « les conditions de création de la mise en scène et les nombreuses forces qui façonnent les décisions artistiques[17] ».

Pas de décor. Un espace vide. Quelques chaises. Une table en similibois existant déjà sur scène dans *Actrice*. *Sœurs (Marina & Audrey)*, c'est un conflit entre deux personnes que tout sépare et que tout réunit. Pascal Rambert définit ce spectacle comme suit : « il y a un rapport presque intra-utérin : un combat de jumelles dans un utérus, un combat de titans[18] ». Il ajoute : « c'est une gigantomachie à l'intérieur d'un utérus, comme un Janus à deux têtes[19] ». Derrière cette violence accrue se cache l'amour qu'elles se portent. Étant donné qu'elles n'arrivent pas à trouver les mots pour se parler, elles vont, au cours du spectacle, danser, se partager un casque pour écouter la même musique et retrouver la relation sororale qui les unissait quand elles étaient enfants. Dès lors, leur corps demeure, en dehors et au-delà des mots.

Soit le *pitch* de cette pièce.

Après le décès de leur mère, la sœur cadette (Audrey) arrive inopinément sur le lieu de travail de son aînée (Marina) pour lui reprocher de ne pas l'avoir prévenue à temps. Cela va devenir un prétexte pour Audrey. Elle va jeter au visage de Marina tous les péchés dont elle l'accuse, qu'ils soient petits ou grands. La sœur aînée ne va pas se laisser faire et va lui rendre coup pour coup. Chacune met dans la balance les souvenirs d'enfance, les cruautés d'adolescence, les déboires sentimentaux et les frustrations professionnelles. Il y a donc des choses impardonnables. C'est à la fois déchirant, terrible et extrêmement drôle. La langue rambertienne

[16] Propos de Kathleen Évin (1 min. 50-1 min. 52).
Kathleen Évin, « La lutte à mort de deux sœurs pour se dire une seule chose : l'amour qu'elles se portent »,https://www.franceinter.fr/emissions/l-humeur-vagabonde/l-humeur-vagabonde-19-janvier-2019 (médiaconsulté le 8 mai 2021).
[17] Tracy Davis, « Questions pour une méthodologie féministe dans l'histoire du théâtre », *op. cit*. p. 183.
[18] Hélène Thil, « « Suivre le jour » : Carnet de bord des répétitions de *Sœurs [Marina & Audrey]* »,*Parages*, n°7, juin 2020, p. 107.
[19] *Ibid*., p. 111.

répétitive, obsédante, précise et pleinement ancrée dans le présent, amène le public à ressentir, tantôt le désespoir de l'une, tantôt la violence de l'autre. *Sœurs (Marina & Audrey)* s'apparente ainsi à une gigantomachie ou à un combat titanesque.

« *Soeurs (Marina & Audrey)*
Pascal Rambert »
© Pauline Roussille
https://www.pba.be/spectacle/soeurs-marina-audrey/

Vu ce qui précède, *Sœurs (Marina & Audrey)* semble être taillé sur mesure pour Marina Hands et Audrey Bonnet et s'apparente, pourrait-on dire, quasiment à de la haute couture pour ces deux actrices. Ce geste auctorial est, non seulement, intimidant, mais aussi et surtout, porteur. Cette pièce a été véritablement pensée pour elles. C'est la raison pour laquelle Marina Hands définit cette pièce comme un cadeau. Quant à Audrey Bonnet, elle qualifie également cette pièce en ces termes et parle même d'un rêve, irréel, devenu réalité. Celle-ci s'exprime d'ailleurs en « nous » pour les désigner toutes les deux. L'une et l'autre se sentent en sécurité quand elles jouent ensemble. Quoi qu'il puisse se passer au cours des représentations, elles continueront de jouer, tant elles se sentent en confiance l'une avec l'autre. Pascal Rambert les relie par la langue, tel un « cordon ombilical[20] ». Lors

[20] Propos de Pascal Rambert.

des répétitions avec ces deux comédiennes, l'auteur / metteur en scène a même affirmé : « J'ai la certitude que ça vous appartient beaucoup, que je pourrais partir et vous laisser faire la pièce à deux[21] »

Marina Hands s'estimait déjà particulièrement gâtée de travailler, pour la première fois, avec Pascal Rambert sur *Actrice*. C'est d'ailleurs grâce à Audrey Bonnet que Marina Hands l'a rencontré. À en croire Marina Hands, cette unique scène qu'elle partageait, dans ce premier spectacle, avec Audrey Bonnet la consumait littéralement[22]. Quant à Pascal Rambert, Marina Hands n'avait encore jamais collaboré avec un auteur contemporain. Elle s'est immédiatement sentie investie d'une mission et s'est trouvée en relation directe avec lui. *Sœurs (Marina & Audrey)* est une pièce taillée sur mesure pour son corps et ses intonations. Il en va de même pour Audrey Bonnet, de laquelle Marina Hands demeure indissociable au point de la surnommer « sa sœur adorée[23] ». Toutes deux s'aiment en dehors des choses attendues et des convenances par le biais du lien artistique, du respect, de leur admiration réciproque et de l'artisanat de leur métier de comédienne. Cet amour mutuel est la condition *sine qua non* du spectacle. Ce n'est pas un duel d'actrices, mais un duel de sœurs et de femmes. Elles sont toutes les deux véritablement ensemble, partagent un même poumon et s'époumonent ensemble pour raconter la même histoire. L'une fait corps avec l'autre et l'une n'empiète pas sur l'espace de l'autre. Elles sont unies dans la violence, complices dans la tendresse et se partagent aussi bien le tragique que la tragédie. Lors des répétitions, tout s'est passé dans le rire, la joie, la chaleur humaine et la bonne humeur. À la fin du spectacle, elles se prennent dans les bras en coulisses et, face au public, elles se serrent très fort la main. L'une veille en permanence sur l'autre. Toutes deux sont sensibles et intimidées par ce qu'elles défendent.

Pascal Rambert s'adresse à elles, en tant qu'artistes, à leur mystère et à leurs compétences. Il leur propose ainsi une broderie aux tonalités musicales diverses, avec des variations d'intensité. Le personnage de Marina ressemble physiquement à Marina Hands et à sa force physique. Il en est de même pour Audrey Bonnet. Leur rencontre a tous les trois : Marina Hands, Audrey Bonnet et Pascal Rambert s'avère sous-jacente à ce spectacle. Elle en est même le fil conducteur et se voit prolongée sur le plateau de théâtre ; ce qui est assez unique.

Structure Production,« *Sœurs (Marina & Audrey)*. Entretien avec Pascal Rambert, Marina Hands et Audrey Bonnet »,
https://structureproduction.com/structure/wp-content/uploads/2020/03/DOSSIER-Soeurs-Marina-Audrey-de-Pascal-Rambert_FR.pdf (page consultée le 8 mai 2021).

[21] Hélène Thil, « « Suivre le jour » : Carnet de bord des répétitions de *Sœurs [Marina & Audrey]* », *op. cit*., p. 111.

[22] Propos de Marina Hands.
Structure Production,« *Sœurs (Marina & Audrey)*. Entretien avec Pascal Rambert, Marina Hands et Audrey Bonnet », *op. cit.*

[23] Propos de Marina Hands sur sa page *Instagram* (2019).

MARINA. – Tu ne viens pas sur mon lieu de travail, je t'ai suffisamment tolérée
AUDREY. – *Tolérée*
MARINA. – Oui, *tolérée*, depuis ta naissance
AUDREY. – *Depuis ma naissance*, c'est intéressant
MARINA. – Oui, c'est intéressant, très intéressant, alors tu reprends tes affaires et tu sors, tu m'entends[24] ?

Cet extrait tiré du début de la pièce atteste du fait qu'il n'existe aucun détour, ni aucune esquive. Les deux actrices se foncent l'une sur l'autre. C'est un ring qui fait place à la joute oratoire. La nécessité de dire et de prendre la parole s'avère libératrice. Les deux sœurs sont sans cesse en quête de mots précis. Selon Marina Hands, ces figures féminines tranchées, – qu'elle nomme anti-héroïnes –, n'existent pas assez au théâtre, ni au cinéma. La plupart du temps, il s'agit d'« antithèses, dont aucune n'est positive : ainsi les femmes sont rabaissées ou divinisées, de sauvages êtres sexuels ou de moribondes reproductrices, mentalement superficielles ou intellectuellement subversives, femmes d'apparat ou hideuses, socialement périphériques ou très dangereuses[25] ». Pascal Rambert parvient, par le biais de son écriture, à donner la parole à ces femmes contemporaines et à leur façonner une certaine « image scénique[26] ». C'est ce qui constitue sa grande force et ce qui définit une partie de son public. Il existe ainsi une part de monstruosité et d'héroïsme dans les figures féminines rambertiennes. Ce sont des êtres pleinement vivants. D'ailleurs, l'énergie demandée aux actrices se retrouve dans l'écriture, laquelle se veut organique et se doit donc de partir des tripes. Cette langue requiert donc un engagement physique total de la part des comédiennes, lesquelles sont comme des caisses de résonance et des passeuses qui traduisent, à travers leur énergie scénique, leur corps, leur peau, leur organicité, leurs sons, leur souffle, leur rythme, leur respiration et leur cerveau, cette écriture singulière. Les deux actrices font ainsi passer un certain nombre de thèmes sur lesquels il existe différents points de vue. Les comédiennes recherchent l'endroit de l'organicité et de l'instinct pur. Il n'existe aucune psychologisation des personnages. C'est une langue poreuse et sensorielle, comparable à de la musique, qu'il faut pouvoir rentrer en soi et ingérer. Pascal Rambert recherche d'ailleurs des interprètes capables de recevoir et de faire ressortir sa langue. En effet, cette écriture apparaît en blocs, en carrés, en rectangles, sans ponctuation et les répliques s'avèrent interchan-

[24] Pascal Rambert, *Sœurs (Marina & Audrey)*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2018, p. 9.
[25] Tracy Davis, « Questions pour une méthodologie féministe dans l'histoire du théâtre », *op. cit*., p. 190 et 194.
[26] *Ibid*., p. 181.

geables. Cela signifie donc que les actrices se doivent d'achever la partition et ne peuvent aucunement changer un mot vis-à-vis de ce qui est écrit.

De surcroît, cette pièce porte les fantômes maternel et paternel. Ces deux sœurs en viennent à débattre de choses qui ne les concernent pas et qui ont davantage avoir avec la relation vis-à-vis de leur mère et / ou de leur père. La mère préférait vraisemblablement la cadette, tandis que le père estimait davantage l'aînée. Cette discordance n'a pas été réglée par les parents. Ces deux sœurs se retrouvent ainsi aux prises avec leur solitude, leur douleur et leurs griefs. Elles s'invectivent l'une l'autre, alors qu'elles auraient pu avoir cette conversation avec leurs parents. Elles sont comme la voix et le porte-parole de leurs parents et de leurs aïeux. L'écriture rambertienne se caractérise par la primauté du langage et par le fait de devoir parler et de devoir verbaliser les choses.

Vu ce qui vient d'être énoncé, il existe un manquement à l'égard du langage. Ces parents intellectuels, dominants et radicaux n'ont vraisemblablement pas laissé assez d'espace pour la parole de leurs deux enfants. Or, c'est bel et bien la parole qui est défendue par Pascal Rambert. La puissance de la langue doit être revendiquée, et non pas méprisée. La parole peut être libérée, utilisée comme un bouclier contre la violence physique et comme une arme capable de mettre à mort la personne qui vous fait face. La violence sororale est donc distillée à travers la langue rambertienne. Selon Marina Hands, c'est un geste très fort dans le théâtre contemporain de remettre le verbe, la langue et le poème au centre de l'attention. Chez Pascal Rambert, les acteurs et le texte sont premiers et font face au public. Cette proposition est radicale, mais c'est ce qui définit sa pratique artistique. Le public peut ainsi entrer en communion avec les actrices, rire, frémir et s'horrifier. Il y a quelque chose qui se produit de femme à femme et d'homme à homme.

Par ailleurs, ces deux sœurs s'expriment au sujet de l'actualité, des réfugiés, de la violence et des guerres. Marina travaille en tant que conférencière dans l'humanitaire et Audrey est journaliste. Il y a donc l'une qui est sur le terrain et l'autre qui commente les événements. Toutes deux vont s'attaquer violemment sur leur profession et leur fonction dans la société. L'une va dévaloriser le métier de l'autre. Cette pièce est extrêmement politique, car elle traite de notre vie contemporaine. Ces deux sœurs s'affrontent sur leur rapport au monde et sur leur vision du monde. Comment la chose personnelle et intime peut-elle ou non prendre place vis-à-vis des horreurs du monde ? Tel est l'argument de Marina auquel Audrey répond en valorisant le cœur et le lien familial. C'est l'individu face au collectif et c'est un vrai débat. Pouvons-nous arrêter de souffrir et de se plaindre ? À partir de quand et dans quelle mesure peut-on développer l'empathie, laisser une place à l'autre et comment le faire ? Pascal Rambert ne donne pas de réponse tranchée, ni définitive, mais pose des questions. D'ailleurs, Marina Hands affirme qu'au fur et à mesure des représentations, la violence de ces propos politiques s'est transformée en prière et en communion avec le public. Les gens sont parfaitement conscients des problèmes sociétaux. La parole devient ainsi plus profonde, intéressante et universelle.

Conclusion

« Avec Sophocle, sont apparues Antigone et Ismène suivies d'Electre, d'Iphigénie, et de Chrysothémis. Avec Shakespeare, on découvrit Cordélia, Goneril et Regan. Puis vint Tchekhov, et avec lui Olga, Macha, Irina. Il y aura désormais, prenant place à leur tour dans cette longue lignée de sœurs qui s'aiment et se haïssent, Marina et Audrey[27] ». Avec cette pièce *Sœurs (Marina & Audrey)* pour laquelle elle a reçu le « prix du Brigadier » en avril 2019, Marina Hands est parvenue à imposer sa voix, son corps et sa singularité. Être fille de comédiens n'est pas chose aisée. Marina Hands peut en témoigner. Cependant, il n'en demeure pas moins que Pascal Rambert fait partie de ces gens qui ont perçu en elle sa force physique et qui lui ont permis de s'exprimer. Sa parole se voit ainsi non seulement autorisée, mais aussi et surtout légitimée. Cette triple sororité ci-avant énoncée et explicite, fil conducteur de cet article, paraît définir Marina Hands en tant qu'artiste.

Marine DEREGNONCOURT
Doctorante
Université du Luxembourg – Université de Lorraine (Metz)

[27] Propos de Joëlle Gayot (39 sec.-58 sec.).
Joëlle Gayot, « Marina Hands, fille, sœur, actrice », *op. cit.*

BIBLIOGRAPHIE

* L'Association de la Régie Théâtrale, « Le Jury du Prix du Brigadier » http://www.regietheatrale.com/index/index/Theatreprix%20du%20brigadier.htm#jury (page consultée le 8 mai 2021).
* L'Association de la Régie Théâtrale, « Prix du Brigadier », http://www.regietheatrale.com/index/index/Theatre-prix%20du%20brigadier.htm (page consultée le 8 mai 2021).
* Courtheoux, Guy, « Marina Hands brigadier 2019 », https://www.youtube.com/watch?v=DuXjT68QvkE (vidéo consultée le 8 mai 2021).
* Davis, Tracy,« Questions pour une méthodologie féministe dans l'histoire du théâtre »,*Horizons/Théâtre. Revue d'études théâtrales*, n°10-11, 2017, p. 175-201.
* Évin, Kathleen, « La lutte à mort de deux sœurs pour se dire une seule chose : l'amour qu'elles se portent », https://www.franceinter.fr/emissions/l-humeur-vagabonde/l-humeur-vagabonde-19-janvier-2019 (média consulté le 8 mai 2021).
* Gayot, Joëlle, « Marina Hands, fille, sœur, actrice », https://www.franceculture.fr/emissions/une-saison-au-theatre/marina-hands-fille-soeur-actrice (média consulté le 8 mai 2021).
* Gayot, Joëlle,« Marina Hands, lady Liberté », https://www.telerama.fr/scenes/marina-hands,-lady-liberte,n5928063.php (page consultée le 8 mai 2021).
* Gesbert, Olivia,« Les drôles de drames de Pascal Rambert », https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-1ere-partie/les-droles-de-drames-de-pascal-rambert (média consulté le 8 mai 2021).
* Laporte, Arnaud, « Spectacle vivant : *Sœurs*, un texte d'une force, d'une violence inouïe », https://www.franceculture.fr/emissions/la-dispute/spectacle-vivant-soeurs-hideto-iwai-wareware-no-moromoro-nos-histoires-crash-park-la-vie-dune-ile-et (média consulté le 8 mai 2021).
* Nordey, Stanislas, « Écrire pour et par », *Parages*, n°7, juin 2020,p. 55-57.
* Rambert, Pascal, *Sœurs (Marina & Audrey)*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2018.
* Structure Production,« *Sœurs (Marina & Audrey)*.
Entretien avec Pascal Rambert, Marina Hands et Audrey Bonnet », https://structureproduction.com/structure/wp-content/uploads/2020/03/DOSSIER-Soeurs-Marina-Audrey-de-Pascal-Rambert_FR.pdf (page consultée le 8 mai 2021).
* Thil, Hélène,« « Suivre le jour » : Carnet de bord des répétitions de *Sœurs [Marina & Audrey]* », *Parages*, n°7, juin 2020, p. 107-113.

* TNS. Théâtre National de Strasbourg,« Sœurs. Pascal Rambert »,
https://www.youtube.com/watch?v=jYsa0ssJiaU&fbclid=IwAR1-pVmgxBdzjYPDTxADgT62h8jPMtkM_-56tx4ZvW862-GpsMXX1zwcMKk
(vidéo consultée le 8 mai 2021).
* Weitzmann, Marc. « Patriarcat. La domination masculine a-t-elle toujours existé ? »,
https://www.franceculture.fr/emissions/signes-des-temps/societes-patriarcales-vs-societes-matriarcales-peut-dater-la-naissance-de-la-domination-masculine
(média consulté le 8 mai 2021).

COMMENTAIRES
ET RÉFLEXIONS

SIMULATION ET DISSIMULATION DANS LE DIALOGUE ENTRE PHILOSOPHES

S'il existe un domaine dans lequel simulation et dissimulation jouent un rôle primordial en philosophie, c'est bien celui du dialogue et de l'argumentation. Ainsi les correspondances philosophiques sont le théâtre de véritables jeux de pouvoir entre philosophes. Pour ces derniers, tous les moyens sont bons quand il s'agit d'emporter l'assentiment, ou bien de remporter la victoire dans le combat qui les oppose par l'entremise de moyens rhétoriques ou de techniques argumentatives. Les philosophes ne sont pas toujours ceux que l'on croit, et la sincérité ou l'intention pure, que l'on est parfois tenté d'accorder à ceux qui sont censés rechercher la vérité à toute force, est à l'occasion remplacée par la duplicité, la simulation ou encore la dissimulation. C'est ce qui apparaît clairement dès lors qu'on se penche sur les relations épistolaires ou bien, plus généralement, les écrits qui retracent les dialogues qu'ont pu entretenir certains philosophes. Prenons par exemple, pour nous en convaincre, le cas de Descartes et Gassendi, dans la célèbre *Disquisitio metaphysica*[1]. On y verra bien vite apparaître des techniques argumentatives de simulation ou de dissimulation, à commencer par celles du dédoublement et de la duplicité.

Dédoublement et duplicité

Le langage, comme les amants de l'*Astrée* en font l'expérience, a été donné à l'homme pour dissimuler sa pensée. Pas de sens sans secret. Pas de vérité sans mystère. Une des bases de la psychologie, c'est que le langage n'exprime pas toujours la pensée[2]. Entre l'une et l'autre, toutes les ruses sont permises. Le langage implique un nécessaire décalage. Il est là pour compenser un défaut d'adaptation au réel. C'est qu'au commencement, il y a un *manque de correspondance*.

---

[1] Liste des abréviations et éditions utilisées dans cette étude :
* *DM* : Gassendi, Pierre, *Disquisitio metaphysica seu dubitationes et instantiae adversus Renati Cartesi metaphysicam et responsa* (Recherches métaphysiques, ou doutes et instances contre la métaphysique de René Descartes et ses réponses), texte établi, traduit et annoté par Bernard Rochot (Paris : Vrin, 1962).
* *L / A* : Leibniz, Gottfried Wilhelm, *Correspondance avec Arnauld,* introduction, texte et commentaire par Georges Le Roy (Paris : Vrin, 1984).
* *S / B* : Spinoza, Baruch de, *Correspondance avec Blyenbergh* (Lettres XVIII à XXIV, et XXVII), traduction et notes par Charles Appuhn (Paris: GF, 1986). [Pour une plus large vue d'ensemble de la question des techniques argumentatives dans les correspondances philosophiques du XVII^e^ siècle, voir notre ouvrage *La rhétorique des philosophes. Essai sur les relations épistolaires* (Paris, L'Harmattan, 2002), dont l'essentiel de cet article tire sa source.]

[2] Cf. *L / A*, p. 94 : « [...] je m'étais imaginé que je lui pouvais dire franchement ce que je n'avais pu approuver dans quelqu'une de vos pensées [...] » (Arnauld).

« [...] comme je ne sais pas dissimuler, je ne me charge pas de jouer deux rôles[3] » : cette déclaration de Gassendi, dès sa première instance de la *Disquisitio*, nous donne à penser les manifestations de ce décalage, à savoir : le dédoublement, comme manière de jouer sur deux tableaux, de « jouer deux rôles », et son corrélat, la duplicité, mensonge inhérent au jeu, « dissimulation ». D'ailleurs l'acteur n'est-il pas l' « hypocrite » par excellence, celui qui porte le masque[4] – ce double visage qui signifie un double jeu ? C'est ce que Gassendi se défend d'avoir été : « [...] je suis simple, et non double[5] ». Ce qui n'a pas empêché Descartes de dénoncer la technique de dédoublement de son adversaire : « Vous feignez que je plaisante lorsque je parle sérieusement, et vous prenez au sérieux [...] ce que je n'ai avancé qu'en forme d'interrogations et selon l'opinion commune[6] ». En tout état de cause, et quoi qu'en disent l'un et l'autre, la *Disquisitio* s'est déroulée sous le signe de la duplicité, comme en témoigne tout un registre de la dissimulation : « [...] je n'ai cherché à jouer aucun personnage [...] vous faites semblant » (Gassendi, *DM*, p. 34), « [...] lequel de nous deux est un simulateur [...] je ne fais semblant de rien, mais je dis simplement ce que je pense » (Gassendi, *DM*, p. 64), « [...] nul Protée n'est plus variable que vous [...] lequel de nous deux a joué la comédie ? lequel a interprété sans bonne foi vos paroles, c'est-à-dire les opinions en un autre sens que celui auquel les mots prêtaient » (Gassendi, *DM*, p. 72), « ce que (votre cœur) contient de sentiment caché » (Gassendi, *DM*, p. 112). Partout, le sens figuré s'est glissé ; le langage a tendu des pièges à la crédulité, le sens propre des pensées ayant été falsifié par le sens figuré des mots. Les pensées se figurent avoir un sens propre. En fait, elles n'ont de sens que figuré par les mots.

Mais qu'est-ce qui permet de dire le contraire de ce qu'on veut dire[7] ? Qu'est-ce qui, par exemple, permet à Gassendi de demander à Descartes : « [...] ne croyant pas aux sens, vous croyez à une chose aussi inouïe (le malin Génie)[8] » ? D'où parle celui qui questionne tout en sachant la réponse ? Par l'ironie, « on veut faire entendre le contraire de ce qu'on dit[9] ». Feindre l'ignorance[10], c'est bien le

[3] *DM*, p. 14.
[4] Cf. G. Friedmann, *Leibniz et Spinoza* (Paris : Gallimard, 1962), p. 28 : « [...] il y a [...] au XVII^e^ siècle, dans les conditions où vivent et pensent beaucoup d'écrivains, d'artistes, de savants et même de simples « honnêtes gens », *un problème social du masque* » ; il parle par ailleurs d'« un *Leibniz masqué*, armé d'astucieuse prudence et, à l'occasion, de duplicité ».
[5] *Ibid*., p. 628.
[6] *Ibid.*, p. 67.
[7] Quant à ce qui permet de dire ce que quelqu'un veut dire, voir les difficultés qu'entraîne une théorie de l'intention dans notre ouvrage sur la rhétorique cité plus haut.
[8] *DM*, p. 56.
[9] Cf. Dumarsais, *Des Tropes*, p. 131.
[10] C'est, en fait, la force de l'argumentation gassendiste, qui se met à la place de l'élève face au maître. Cf. *DM*, p. 112 : « Car c'est à vous, qui proposez la doctrine, que revient l'obligation de fournir la preuve et d'apporter les raisons propres à la consolider ; à moi, qui n'ai rien à enseigner, qui cherche seulement à m'instruire, qui fais l'épreuve de

principe de l'ironie socratique. Mais, alors qu'avec l'humour la coextensivité impersonnelle du sens et du non-sens dégage l'aspect plaisant de la réalité, avec l'ironie, l'inadéquation de la personne à l'être désigne l'aspect ridicule[11] d'une pensée.

L'hyperréalisme de la simulation : miroir de la réalité ou défi théorique ?

Le langage est la nécessité de l'affirmation de la différence. C'est lui qui donne sa nature à la relation. Chaque correspondant veut renverser les idées, les valeurs de l'autre[12]. Mais ce renversement d'un ordre établi, cette entreprise de subversion n'a de sens que si elle est reconnue : c'est qu'elle est, fondamentalement, demande d'un jugement, par un juge neutre si possible, c'est-à-dire un terme extérieur à la relation. C'est sans aucun doute la raison pour laquelle Descartes provoque le passage du privé[13] au public[14] :

> Descartes vous a déclaré qu'en se plaignant publiquement que certains écrits fussent rédigés contre lui et non publiés au grand jour, mais lus clandestinement, c'était mon ouvrage qu'il avait particulièrement désigné [...]. [...] je suis entraîné par Descartes dans un débat public, moi qui donnais mon avis à titre privé[15].

C'est dans sa préface à la *Disquisitio* que Gassendi, s'adressant à Sorbière, « déplore » cette transformation de la relation privée en relation publique. En fait,

---

l'insuffisance de vos raisons à me satisfaire, à moi, dis-je, ne s'impose d'autre obligation que celle de vous proposer mes doutes chaque fois que je comprends mal vos formules, de vous prier de lever ces doutes, de vous inviter à vous expliquer plus clairement et à prouver ce que vous dites avec plus d'évidence [...] c'est vous qui faites le Docteur ». L'ironie n'est pas très loin de la mauvaise foi.

[11] Cf. *S / B*, p. 205 : « [...] des raisons qui [...] sont uniquement prétexte à rire et à plaisanter sans être d'aucune utilité pour personne » (Spinoza).

[12] Ce qui ne vaut, bien sûr, que dans le cas que nous étudions ici, qui est celui d'une correspondance où la relation est rendue difficile, voire impossible, par l'irréductibilité des positions. Il y a donc d'autres cas. Par exemple, lorsqu'un correspondant demande à l'autre de préciser sa pensée (interrogeant Descartes sur la puissance de Dieu, sur les volontés ou bien sur l'influence des passions, sur l'estomac ; ou bien interrogeant Spinoza sur les fantômes), il ne cherche alors nullement à renverser les idées de l'autre, bien au contraire.

[13] Cf. Gassendi, *op. cit.*, p. XI ; « Descartes n'avait rien dit contre Gassendi dans ses *Principes* ; [...] il formulait dans le privé de vives critiques (à Rivet, à L. de Valois) [...] ».

[14] Cf. J.-M. Beyssade, introduction à *Descartes : correspondance avec Elisabeth et autres lettres* (Paris : GF, 1989), p. 11 : « À la frontière du public et du privé, les correspondances philosophiques de Descartes font droit au besoin d'universalité, quand nulle institution n'existe plus (plus, ou encore) pour le satisfaire ».

[15] Cf. Descartes, « Lettre au Père Dinet » et « Lettre au R. P. Mersenne » du 23 juin 1641, *Œuvres philosophiques* (Paris : Garnier, 1967), p. 339.

le tour de la préface préfigure le ton du livre : celui de la simulation[16]. Le ton[17] est essentiel pour comprendre le sens d'une argumentation. Il caractérise l'expression à la fois dans sa forme et dans son contenu[18]. Manière de se comporter en public, manière d'être quant aux convenances, il est aussi révélateur de l'intention. Modulation d'une voix, il est nuance d'une différence. Imperceptible différence entre sa pensée et son langage, le ton est l'appareil de la simulation qui permet de représenter artificiellement[19] un fonctionnement réel. Gassendi simule, c'est-à-dire que son langage parvient à dire le contraire de sa pensée pour ainsi dire sans que la différence ne se manifeste : c'est, exactement, le ton subversif. Lorsqu'il déclare : « Je vous donne enfin satisfaction, mon cher Sorbière[20] », c'est son propre plaisir[21] qu'il cache. Sa simulation est le ton de celui qui va prendre plaisir à argumenter.

Pourtant, personne n'est dupe de sa simulation. Elle consiste à se cacher devant tout le monde. La coquetterie en philosophie, c'est de confondre le privé et le public. Les correspondances philosophiques font apparaître la réalité d'un dialogue simulé. La simulation n'y est pas objet de représentation mais « extase » de dénégation et de sa propre « extermination rituelle » : hyperréelle. Elle est l' « hallucinante[22] » ressemblance du réel à lui-même. Est-elle miroir de la réalité ou projet de faire le vide autour du réel, d'extirper toute psychologie, toute subjectivité, pour le rendre à l'objectivité pure ? En fait, cette objectivité n'est que celle du pur regard. Le réel involue en lui-même. Non pas répétition pure, mais écart minimal, inflexion minimale entre deux termes, plus petit paradigme commun qui puisse soutenir la fiction du sens. L'hyperréalisme fait partie intégrante d'une réalité codée qu'il perpétue et à laquelle il ne change rien. Hallucination « esthétique » de la réalité, la simulation permet à ce système clos qu'est la relation de se protéger du référentiel. La relation n'est plus espace de production mais immanence d'un code, redoublement esthétique expulsant tout contenu et toute finalité, devenant abstraite et non figurative. Forme pure de la production, elle prend valeur de finalité sans fin, machine qui n'est plus que signe, art. Sa réalité s'est confondue avec son image. Ces signes sériels, qui dira où est la réalité de ce qu'ils simulent ?

---

[16] Cf. R. Pintard, *Le Libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e siècle* (Boivin et Cie Éditeurs), t. 1, p. 37 : « Ainsi le libertinage cède le pas à l'hypocrisie : l'âge de Vanini est révolu, celui même de Roquelaure est passé, c'est celui de Tartuffe qui commence ».

[17] Cf. *DM*, note 26. Cf. l'importance accordée par Blyenbergh au « ton de l'amitié » (Spinoza*, op. cit.*), p. 212.

[18] Cf. *DM*, note 18, p. 12.

[19] Cf. Leibniz, *op. cit.*, p. 195 : « [...] il faut user d'adresse [...] »

[20] Cf. Gassendi, *op. cit.*, p. 2.

[21] Cf. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XX : Encore*, IX, « Du Baroque » (Paris : Ed. du Seuil, 1975), p. 95 : « *Là où ça parle, ça jouit, et ça sait rien [...] l'inconscient, ce n'est pas que l'être pense [...] l'inconscient, c'est que l'être, en parlant, jouisse* ».

[22] « extase » comme expression du plaisir » ; « extermination » comme « sortie de son propre territoire » ; « rituelle » parce que « réglée » ; « hallucinante » parce que « son irréalité est inaperçue ».

On le voit, les philosophes, à l'image de Descartes et de Gassendi, ne sont pas toujours les plus enclins à une recherche pure et sincère de la vérité. Ce qui leur importe parfois le plus, c'est bien plutôt de prendre l'ascendant sur leur interlocuteur, d'être celui qui a raison plus que celui qui possède la raison… Les correspondances philosophiques apparaissent ainsi souvent comme le théâtre de violentes luttes pour prendre le pouvoir par le biais de la rhétorique et des techniques argumentatives. La recherche désintéressée de la vérité n'importe alors plus beaucoup, et c'est à ce moment que s'immiscent dans le dialogue entre philosophes simulation et dissimulation.

Olivier ABITEBOUL
Centre de Recherche
« Littérature et Poétique comparées » (EA 3931)
de l'Université Paris Nanterre,
Nice

LE MULTILINGUISME À L'OPÉRA
ENJEUX ACCIDENTELS, STRUCTURELS ET ESTHÉTIQUES

Il n'est sans doute pas à prouver que l'opéra, en tant que genre musical, habite un univers éminemment multilinguiste. Quiconque mettrait en doute cette évidence n'aura qu'à arpenter quelques instants la coulisse d'un théâtre lyrique, que ce soit lors d'une répétition ou lors d'une représentation, pour constater à quel point plusieurs langues coexistent et se mélangent dans un espace infiniment restreint. En plus de la langue pour laquelle le terme le plus adapté est sans doute celui de « vernaculaire » – la langue du pays où se situe le théâtre, celle des techniciens, machinistes, personnels administratifs –, on entendra un anglais véhiculaire communicationnel plus ou moins fluide, plus ou moins massacré selon la nationalité ou les talents linguistiques des différents participants. On entendra également, en fonction des origines des artistes réunis sur le plateau, des conversations dans diverses langues dont le nombre pourra être variable. À ce babélisme linguistique s'ajoutera également la langue dans laquelle l'ouvrage représenté sera interprété : l'italien majoritairement, mais aussi l'allemand, le français, l'anglais, toutes les langues sur lesquelles, depuis un peu plus de quatre-cents ans, on a composé des ouvrages lyriques dans notre monde occidental.

Plutôt que de s'interroger sur ce multilinguisme à la fois territorial, social et professionnel, et bien que ce dernier n'ait pas fait l'objet d'études approfondies, le présent article envisage de se pencher sur un phénomène plus intrigant encore, celui du multilinguisme pouvant intervenir au sein même d'une œuvre lyrique donnée. Les circonstances de production de ces ouvrages pourront déterminer la qualité de ce bilinguisme, lequel est en effet susceptible de revêtir un caractère accidentel ou structurel. Dans tous les cas, il déterminera une forme d'esthétique qu'il nous appartient d'examiner, d'analyser et de définir.

Multilinguisme accidentel

Le multilinguisme qui s'exerce à l'opéra sera de nature accidentelle lorsqu'un chanteur, qui effectue dans un théâtre un remplacement au pied levé, sera amené à interpréter un opéra dans une langue différente de celle de ses partenaires. Un tel phénomène était encore relativement fréquent à une époque où il était coutume de représenter les ouvrages lyriques en traduction, dans la langue parlée du public visé, au lieu de le faire, comme cela se pratique de plus en plus de nos jours, dans la langue dite originale. On définira cette dernière comme la langue sur laquelle le compositeur a écrit sa musique, même si dans certains cas la question de la langue originale peut s'avérer elle aussi problématique. Il est des ouvrages qui ont plusieurs traditions, comme certains opéras composés en français pour la scène française par un compositeur étranger, mais qui ont très vite acquis une forte tradi-

tion dans la langue du pays de leur compositeur. On pourra citer comme exemples *Moïse et Pharaon ou Le Passage de la Mer Rouge*/*Mosè in Egitto* de Rossini, *La Favorite*/*La favorita* de Donizetti, *Don Carlos*/*Don Carlo* de Verdi, mais il en existe bien d'autres encore. L'ouverture de la saison de la Scala de Milan en décembre 2021 a de nouveau mis sur le devant de la scène la question de la langue, l'ouvrage choisi pour la soirée inaugurale de la Saint-Ambroise étant la version dite française du *Macbeth* de Verdi, version dont on nous dit, afin de justifier le choix de la langue italienne, qu'elle avait été conçue sur un texte italien et traduite ultérieurement. Dans sa reprise de l'automne 2020, l'Opéra de Parme avait fait le choix au contraire de mettre en valeur le livret français, présenté à cette occasion comme le texte original... Nous évoquerons plus bas l'opéra de Mozart *La finta giardiniera*, dont le livret original a longtemps été perdu et qui s'est maintenu au répertoire sous son titre allemand *Die Gärtnerin aus Liebe*.

Les archives des théâtres, les mémoires de chanteurs, les critiques de représentations ou les récits de divers spectateurs sont riches de ces anecdotes qui rappellent comment certains soirs, en fonction d'un remplacement inopiné ou selon des bizarreries de casting, on entendait les opéras du grand répertoire chantés dans plusieurs langues. Voici par exemple comment la soprano wagnérienne Astrid Varnay évoquait dans ses mémoires certaines expériences bilingues ou trilingues effectuées alors qu'elle était en début de carrière dans les années 1950 :

> Ma seconde saison londonienne, en 1951, eut lieu au moment où le théâtre était en train de revoir sa politique de tout donner en anglais, parfois dans des traductions ampoulées et démodées, et d'internationaliser la compagnie en retournant à l'original.
>
> La plupart des opéras allemands étaient chantés en allemand, mais parfois les représentations des opéras italiens étaient plus internationales que le compositeur ne l'aurait souhaité. Dans la production du *Trouvère*, Walter Midgely et Edith Coates chantaient Manrico et Azucena en anglais, je chantais Léonore en italien et notre baryton américain, Jess Walters, s'arrangeait avec nous en passant d'une langue à l'autre, selon le ou la partenaire avec qui il chantait. Dans *Aïda*, c'était encore plus international puisque Edith Coates chantait Amnéris en anglais, Hans Hopf Radamès en allemand (la première fois que je partageais le plateau avec lui, d'ailleurs), moi-même le rôle-titre en italien et Jess Walters en Amonasro faisait son tour de passe-passe habituel afin d'arranger celui ou celle avec qui il chantait[1].

[1] « My second London season in 1951 came at a time when the theatre was switching over from the previous policy of doing all the operas in English, often in some pretty stilted, old-fashioned translations, and accommodating the new international nature of the company by singing opera in the original languages.

The majority of the German operas were all sung in German, but sometimes the Italian performances got a little more international than the composers had intended them to be. In the *Trovatore* production, Walter Midgely and Edith Coates sang Manrico and Azucena in

Les *aficionados* trouveront sur la toile un enregistrement datant de 1959 du duo final de *Carmen* interprété en russe par la mezzo-soprano Irina Arkhipova, qui était au Bolchoï la grande Carmen du XX^e^ siècle, et en italien par le ténor Mario del Monaco, lequel connaissait le rôle dans le français original mais qui avait dû considérer que, pour le public moscovite, la langue italienne était plus « internationale », en tout cas plus appropriée car susceptible d'être comprise du public russophone[2]. Notons pour ce duo, qui dans l'opéra marque la rupture définitive entre deux protagonistes dont l'amour n'est plus réciproque, et qui à ce stade de l'action *ne s'entendent plus* et *ne se comprennent plus*, la parfaite adéquation entre le bilinguisme imposé par les circonstances de la production et la situation dramatique mise en scène. L'auteur du présent article, qui a découvert l'opéra à une époque où le bilinguisme accidentel était encore monnaie courante, a lui-même le souvenir assez cocasse d'une représentation du *Macbeth* de Verdi donnée en allemand dans un théâtre d'Allemagne, avec dans le rôle de Lady Macbeth une remplaçante qui chantait son rôle en italien face à un Macbeth germanophone. Dans le duo du premier acte au cours duquel la Lady tente de persuader son mari d'assassiner le roi Duncan, la réplique de Macbeth « Ich verstehe nicht » (je ne comprends pas) – à la place du « Non intendo » (je ne comprends pas) du livret original – prenait véritablement tout son sens.

Bilinguisme occasionnel

Il est des cas cependant où le bilinguisme est consubstantiel au livret, mais avec à chaque fois la recherche d'un effet sémantique particulier. Le phénomène semble avoir démarré au XVIII^e^ siècle au moment où, avec la propagation de l'*opera seria* italien sur toutes les scènes et dans toutes les cours d'Europe mais aussi, suite à l'engouement pour le Grand Tour, avec les premiers balbutiements des activités touristiques, l'opéra a commencé à acquérir une dimension internationale. Miroir de la société qui venait s'y divertir, le genre n'a cessé de multiplier les modalités de représentation de diverses caractéristiques nationales, soit par le défilé de personnages de cultures et d'origines diverses – *Il viaggio a Reims* de Rossini,

English, I sang Leonora in Italian, and our American baritone, Jess Walters, accommodated all of us as Luna by switching back and forth from one language to the other, depending on whom he was singing with. In *Aida*, things got even more international, with Edith Coates singing Amneris in English, Hans Hopf doing Radames in German (my first appearance with him, by the way), myself singing the role in Italian, and Jess Walters doing his switch-hitter act again as Amonasro to oblige whoever happened to be out there with him. » Astrid Varnay and Donald Arthur, *Fifty-Five Years in Five Acts: My Life in Opera*, Boston, Northeastern Press, 2000, p. 158.

[2] Voir l'adresse suivante : https://www.youtube.com/watch?v=rkTLoAsOS7c. Dernière consultation le 14/12/2021.

par exemple[3] –, soit par l'évocation d'un certain nombre de typologies nationales, comme c'est le cas par exemple dans *Le Calife de Bagdad* de Boieldieu, opéra au cours duquel le personnage de Késie s'engage, pour séduire son futur époux, à imiter tour à tour les caractéristiques de toutes les femmes européennes[4]. Dans l'opéra de Mozart *La finta giardiniera*, ou *Die Gärtnerin aus Liebe*, le valet Nardo n'hésite pas à recourir à plusieurs langues afin de faire étalage de toutes les astuces de la galanterie en vogue en Italie, en France et en Angleterre, et cela dans le but de mener à bien la séduction de sa bien-aimée Serpetta :

Nardo
Nach der welschen Art und Weise
spricht man so: « Ah, quel visetto
m'ha infiammato il core in petto
che languire ognor mi fa! »
(*Serpetta gibt ihm zu verstehen, daß ihr seine Gezierheit nicht gefällt*.)
Bist du nicht zufrieden?
Nun so hör' ein Kompliment auf gut französisch!
« Ah Madame, votre serviteur,
ah Madame, de tout mon cœur. »
(*Serpetta wie oben*.)
Und auch dies gefällt dir nicht?
Nun laßt uns auf englisch seh'n.
« Ah my life, pray you, say yes! »
(*Serpetta wie oben*.)
Das ist ja zum Teufelholen!
Ich muß die Geduld verlieren.
Weder englisch, noch französich,
weder deutsch, noch italienisch,
gar nichts, gar nichts steht ihr an.
O das eigensinn'ge Mädchen,
gar nichts ist ihr recht getan!
(*Nardo und Serpetta gehen ab*)[5]

Con un vezzo all'Italiana
Vi dirò che quel visetto
(amoroso)
M'ha infiammato il core, il petto,
Che languire ognor mi fa.
(Serpetta fa segno che non gli piace affettato)
Non vi piace, non va bene?
Via, proviamo alla Francese:
« Ah madama... eccomi qui.
Oh neppur va ben così? »
Su vediamo un po' all'Inglese:
« Ah mio ben, dite di si. »
(Serpetta come sopra)
Maledetta indifferenza
Mi fa perder la pazienza:
Qui non serve alla Francese,
Non capacita l'Inglese,
Non gli piace all'Italiana:
Oh che umor, che donna strana,
Io mi perdo in verità.
(Parte)[6]

[3] Voir Luigi Balochi, « *Il viaggio a Reims* [livret intégral original] », *L'Avant-Scène Opéra* 140 (1991), p. 53-55.
[4] Voir Claude Godard d'Aucourt de Saint-Just*, Le Calife de Bagdad : comédie en un acte mêlée d'ariettes. Musique de Boieldieu*, 1800, Aix-en-Provence, Makaire, 1863, p. 7.
[5] Texte accessible sur le site suivant : http://opera.stanford.edu/Mozart/FintaGiardiniera/Gartnerin1.html. Dernière consultation le 14/12/2021.
[6] Giuseppe Petrosellini, « *La finta giardiniera* [livret intégral] », *L'Avant-Scène Opéra* 195 (2000), p. 47-48.

La version originale italienne de cet air n'a pas recours au multilinguisme, même s'il est d'usage aujourd'hui de modifier les paroles de Nardo en intégrant dans l'italien du personnage les citations allemandes, anglaises et françaises de la version traduite[7]. Notons également que, comme le fera plus tard Boieldieu pour son *Calife de Bagdad*, le plurilinguisme verbal se double d'une forme de plurilinguisme musical, Mozart se plaisant à souligner à l'orchestre les différentes traditions musicales censées caractériser la nationalité des personnages évoqués :

> Mozart dut beaucoup s'amuser au gag musical qui consiste à tourner en différentes langues un compliment galant : pour l'italien, ce sera l'emphase lyrique éperdue ; pour le français, un Menuet au rythme un peu sec agrémenté de ronds de jambe trillés ; pour l'anglais, une Britannique distinguée, mais aux pas de danse un peu raides[8].

L'humour est également de mise au premier acte du *Mariage secret* de Cimarosa lorsque Carolina, qui veut prouver qu'elle n'a aucun talent linguistique dans le seul but d'échapper aux assiduités du comte Robinson, énumère les rares mots qu'elle sait dire dans d'autres langues que la sienne, culminant sur un inénarrable « auduiudù », translittération vers l'italien des sonorités de l'original anglais « How do you do » destinée à casser le *continuum* italien et surtout à montrer le peu d'appétence de la jeune femme pour l'univers anglo-saxon, en dépit des origines anglaises du livret de l'opéra[9]. Belle manière également de montrer l'universalité, sinon l'unicité, de la langue italienne dans le monde lyrique du XVIII^e^ siècle.

De façon générale, le recours à une langue seconde semble à chaque fois voué à la création d'un effet spécial destiné à introduire dans l'œuvre un élément d'incongruité qu'il nous paraît opportun d'analyser. Passons sur la simple recherche de couleur locale, comme cela peut parfois être le cas. Au début de l'opéra *Death in Venice* de Benjamin Britten, l'utilisation de quelques mots d'italien permet, au début de l'ouvrage, de planter le décor : « 'Serenissima, Serenissima' », « Addio », « Mille grazie, Signore », « Buon giorno, Signore. Piano, piano », etc[10]. Mais d'emblée, ces quelques mots d'italien – « Come on, cara mia ! / We'll be nice to you[11] » – permettent également de créer une rupture linguistique qui renvoie à

[7] Voir notamment la version discographique sur le label Teldec/Das alte Werk dirigée par Nikolaus Harnoncourt.
[8] Jean-Victor Hocquard, « Commentaire musical et littéraire », *L'Avant-Scène Opéra* 195 (2000), p. 47-48.
[9] Voir Giovanni Bertati, « *Il matriomonio segreto* [livret intégral] », *L'Avant-Scène Opéra* 175 (1997), p. 39-40. L'opéra de Cimarosa, on le sait, est une adaptation de la pièce *The Clandestine Marriage* de David Garrick.
[10] Myfanwy Piper, « *Death in Venice* [livret intégral original] », *L'Avant-Scène Opéra* 320 (2021), p. 21, 22, 30.
[11] *Ibid.*, p. 21.

Aschenbach, à travers le personnage du Elderly Fop (Le vieux dandy) qui l'aborde à son arrivée à Venise, l'image de ce qu'il va devenir plus tard : un vieillard maquillé en perte de sa dignité. Plus loin, des bribes désarticulées de français[12], d'allemand[13], de polonais[14], de danois[15] et de russe[16], voire de vénète[17], signalent la désintégration des repères culturels et de l'univers moral du protagoniste : « La carità, il padre is sick, bambini hungry, la carità[18] », chante une jeune mendiante vénitienne devant lui.

Dans le contexte de cet opéra, il est légitime de se demander dans quelle mesure ce n'est pas Aschenbach qui est malade (« sick »), affamé comme il est de « bambini ». C'est en tout cas ce que va montrer, avec la déchéance morale et même physique du protagoniste, la suite de l'ouvrage.

Dans *The Turn of the Screw* du même Benjamin Britten, c'est le subtil décodage des termes de la leçon de latin qui permet au public de mesurer le degré de dépravation et de corruption morale dans lesquelles est tombé le jeune Miles, sous l'influence perverse du valet de son oncle :

Miles (with Flora echoing his words)
Many nouns in is we find
to the masculine are assigned:
amnis, axis, caulis, collis,
clunis, crins, fascis, follis,
fustis, ignis, orbis, ensis,
panis, piscis, postis, mensis,
torris, unguis, and canalis,
vectis, vermis, and natalis,
sanguis, pulvis, cucumis,
lapis, casses, manes, glis...
Flora
and glis, and mis, and lis, and guis, ...
and nis, and ris, and tis.
Miles
Many nouns in is we find
to the masculine are assigned[19].

[12] *Ibid.*, p. 33.
[13] *Ibid.*, p. 34.
[14] *Ibid.*
[15] *Ibid.*
[16] *Ibid.*, p. 35.
[17] *Ibid.*, p. 37, 40, etc.
[18] *Ibid.*, p. 41.
[19] Myfanwy Piper, « *The Turn of the Screw* [livret intégral] », *L'Avant-Scène Opéra* 173 (1996), p. 104-105.

La liste des mots latins que le jeune garçon récite est faite de termes qui tous – comme l'a signalé le critique Valentine Cunningham[20] – renvoient à des symboles phalliques, lesquels, comme le précise le texte, se déclinent au masculin : « to the masculine are assigned. » La chanson de Miles « Malo … malo … malo … malo », traduite par le personnage lui-même par la phrase « I would rather be … in an apple-tree … than a naughty boy … in adverstiy[21] » (J'aimerais mieux me trouver … sur un pommier [celui de la Genèse, sans doute] … qu'être un méchant garçon … dans l'adversité), est généralement interprétée comme l'aveu des violences sexuelles opérées sur le jeune garçon. À l'acte suivant, les mêmes mots latins, chantés sur le parvis de l'église, seront compris comme des obscénités par la Gouvernante dont les yeux commencent enfin à se dessiller : « Dear good Mrs Grose, they are not playing, they are talking horrors[22] » (Chère et bonne Mrs Grose, ils ne sont pas en train de jouer, ils sont en train de dire des abominations »). Lors de la création de l'opéra à Venise en 1954, Britten et son compagnon Peter Pears craignaient que la police ne vînt interdire les représentations. Nul doute que le choix du latin crypté avait permis d'atténuer les propos les plus dérangeants.

Dans les opéras de Tchaïkovski, c'est l'irruption du français qui fait sens, même si l'on sait que cette langue était couramment entendue dans certains milieux fortunés de l'ancienne Russie. Difficile en tout cas de ne pas évoquer l'intrigante chanson de Monsieur Triquet au deuxième acte d'*Eugène Onéguine*, laquelle surgit au milieu de la fête de Madame Larina au moment où se noue le drame qui va conduire au duel fatal entre Onéguine et Lenski[23]. Le morceau constitue une interruption de l'action, une sorte d'arrêt sur image, en tout cas une chanson-dans-la-chanson sous forme de divertissement qui, finalement, ne fait que figer l'opéra et, comme toute mise en abyme, réfléchir par effet de miroir l'action en cours. La banalité du texte – un stupide compliment à Tatiana dont la vie est sur le point de basculer – mais aussi celle de la musique, un emprunt de Tchaïkovski au compositeur français Amédée de Beauplan, soulignent le caractère dérisoire du tournant qu'est en train de prendre le fil de l'action, tournant qui va conduire Onéguine à tuer en duel son ami de cœur Lenski. Beaucoup de mises en scène contemporaines présentent M. Triquet comme un homosexuel efféminé, un personnage comparable au vieillard maquillé de *Death in Venice*, un messager de la mort qui annonce l'impossibilité d'un bonheur sur terre. Dans ce contexte, le choix d'une langue seconde, d'une langue « autre » justement dans son étrangeté et son incongruité, paraît plus que pertinent.

---

[20] Voir Valentine Cunningham, « Filthy Britten », article publié en ligne et disponible à partir du lien suivant :
https://www.theguardian.com/education/2002/jan/05/arts.highereducation.

[21] Myfanwy Piper, « *The Turn of the Screw* [livret intégral] », p. 105-106.

[22] *Ibid.*, p. 117.

[23] Piotr Ilitch Tchaïkovski et Constantin Chilovski, « *Eugène Onéguine* [livret intégral] », *L'Avant-Scène Opéra* 43 (2002), p. 60-62.

Autre exemple d'intrusion d'un air français, la fameuse chanson de la vieille comtesse de *La Dame de pique* (1890) du même Tchaïkovski, air enchâssé provenant de l'opéra *Richard Cœur de Lion* (1784) de Grétry[24]. Plus que d'éventuels liens tissés entre deux opéras qui n'ont vraiment rien en commun – et l'on cherchera en vain ce qui peut rapprocher la situation de l'altière comtesse de celle de la douce Laurette, chargée d'interpréter cet air dans l'œuvre de Grétry –, c'est la portée réflexive de la scène qui retient l'attention du lecteur/auditeur. En effet, avec l'air « Je crains de lui parler la nuit », l'irruption inopinée de cette nouvelle mise en abyme, ou « chanson dans la chanson », semble combler les non-dits de la comtesse, dont les réminiscences intimes, exprimées sur un long récitatif, prennent fin dès lors que cette dernière évoque la mystérieuse apparition de Louis XV à Chantilly. Le français de cet air, qui permet de découvrir, une fois recontextualisé, le contenu sulfureux de la scène remémorée par la vieille comtesse, permet ainsi d'évoquer sur le mode de la suggestion la suite d'un entretien dont l'issue est de toute évidence inavouable. Les paroles de l'air « Il me dit je vous aime » se présentent donc, dans ce contexte particulier, comme la version transposée et embellie d'une réalité qui ne peut pas se dire, et qui bien sûr devient objet de fascination pour le personnage de Hermann, caché sur scène. Ce dernier découvre, à sa grande stupéfaction, les secrets les plus intimes de la femme dont il cherchait à percer, pour arriver à ses fins, le mystère des trois cartes supposé lui assurer la fortune. L'intrusion pour le moins incongrue, dans la partition musicale de Tchaïkovski, de la ravissante mélodie de Grétry permet également de fusionner deux esthétiques dont on aurait pu penser de prime abord qu'elles étaient irréconciliables, la gracieuse mélodie du compositeur wallon trouvant miraculeusement sa place dans le post-romantisme tourmenté du musicien russe. Ce paradoxe nous invite tout naturellement à nous pencher sur la dimension esthétique du bilinguisme dès lors que ce dernier devient structurel.

Bilinguisme structurel

Le multilinguisme peut revêtir un caractère résolument structurel dès lors qu'un ouvrage est spécifiquement composé sur un livret bilingue, comme cela était par exemple le cas au début du XVIII^e^ siècle sur la scène du Gänsemarkt-Theater de Hambourg. Souhaité et parfaitement assumé, le bilinguisme était sur cette scène une des caractéristiques stylistiques des opéras représentés, notamment après 1700[25]. Comme l'a rappelé par exemple Laure Gauthier, il était d'usage dans ce théâtre, en tout cas lors d'une période considérable de son existence, de chanter en allemand les récitatifs – la partie de l'opéra censée véhiculer l'action – et en italien

[24] Modeste Ilitch Tchaïkovski, « *La Dame de pique* [livret intégral] », *L'Avant-Scène Opéra* 119/120 (2004), p. 80-82.
[25] Voir par exemple Robert D. Lynch, *Opera in Hamburg, 1718-1738: A Study of the Libretto and Musical Style*, thèse de doctorat, New York University, 1979, p. 32-128.

les morceaux musicaux, airs et ensembles, supposés exprimer les émotions et états d'âme des personnages[26]. Le choix de la langue était donc bien conditionné par la volonté de soigneusement distinguer la part « dramatique » de la part proprement « lyrique » de l'œuvre lyrique, ainsi que par le souci de souligner la dichotomie entre les éléments purement factuels – parfois même triviaux – de l'opéra, des moments plus intimes appelés à stimuler la sensibilité et l'imagination poétiques du spectateur/auditeur. Là où la langue vernaculaire était sollicitée pour l'action et le concret, l'opéra hambourgeois préférait l'italien véhiculaire, jugé plus poétique et forcément plus stylisé, pour l'expression directe du moi intérieur. Le recours à la langue seconde, dans tout ce qu'elle a d'autre, d'étrange et d'exotique, en plus d'être incompréhensible de la majorité du public, s'était ainsi fait le moyen de créer une forme de distance esthétique, ou *Gefühlsdistanz*, qui rappelait au public, pourtant baigné dans l'émotion suscitée par la situation dramatique et la mise en musique du texte, tout ce que le spectacle théâtral peut avoir de convenu et d'artificiel. Le phénomène en jeu est encore particulièrement pertinent aujourd'hui dans le cadre du débat en cours sur l'opportunité de représenter l'opéra dans la langue originale ou dans la langue traduite connue du public. Les tenants de la traduction considèrent en effet que l'émotion créée par la musique est plus directement palpable si la langue chantée est connue de l'auditeur, auprès de qui elle est jugée plus susceptible d'éveiller spontanément un affect. De l'autre côté, certains chroniqueurs, Michel Poizat en tête, considèrent que la charge émotionnelle contenue dans la musique est plus facilement perceptible par un auditeur non familier de la langue sur laquelle elle est écrite :

> […] il y a antagonisme radical entre se laisser prendre par l'émotion et s'attacher au sens précis de chaque mot chanté. Il vous faut faire un choix, et si [...] vous voulez absolument suivre la lettre du texte, vous ne pouvez le faire qu'au prix d'un effort certain et qu'au prix de la perte de la jouissance que vous éprouvez habituellement dans ces passages. L'intelligibilité du texte, la compréhension du sens, non seulement sont inutiles au surgissement de l'émotion, mais vient la contenir, la barrer[27].

Cette forme de dichotomie linguistique caractéristique de la scène hambourgeoise n'avait pas seulement lieu quand les opéras représentés étaient donnés en traduction – comme cela était le cas, par exemple, lorsque les opéras italiens de Haendel étaient donnés en Allemagne[28] –, mais également pour les ouvrages spécifiquement

[26] Laure Gauthier, *L'Opéra à Hambourg (1648-1728) : Naissance d'un genre, essor d'une ville*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2010, p. 161.
[27] Michel Poizat, *L'Opéra ou le cri de l'ange : Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*, Paris, Métailié, 1986, p. 60-61.
[28] Tel fut le cas de *Rinaldo*, *Amadigi*, *Radamisto*, *Floridante*, *Giulio Cesare*, *Rodelinda*, etc., donnés à Hambourg, Brunswick ou parfois dans les deux villes, généralement quelques années suivant leur première production à Londres. *Radamisto*, par exemple, fut traduit par

composés pour l'occasion, lesquels se devaient, pour satisfaire aux conventions et aux goûts du public, de contenir une partie en italien.

Le cas de l'opéra de Haendel *Almira*, spécialement composé pour le Gänsemarkt-Theater de Hambourg en 1704, nous paraît être un exemple parfaitement représentatif de l'utilisation efficace du bilinguisme, mis à profit à des fins essentiellement dramatiques. Contrairement à ce qui se passait à la même époque à Londres, où les représentations bilingues étaient le fruit de circonstances accidentelles liées à l'arrivée de chanteurs italiens incapables de se produire dans une autre langue que la leur, le bilinguisme structurel était réellement souhaité par les auteurs des ouvrages représentés, qui souvent réutilisaient des livrets déjà mis en musique en les réécrivant pour les adapter à leur nouveau projet. Le livret d'*Almira*, ainsi, se donne à lire comme l'adaptation d'un texte italien du librettiste Giulio Pancieri, mis en musique à Venise en 1691 par le compositeur Giuseppe Boniventi. À Hambourg, il fut remanié par le librettiste Christian Feustking qui décida, sans se soucier de la nationalité de ses futurs chanteurs, de conserver certains airs de l'italien original. Dans ces conditions, le choix de maintenir l'italien pour treize airs (six au premier acte, sept au deuxième et deux au troisième), à côté des 41 airs en allemand figurant dans le livret publié, ne peut en aucun cas être le fruit du hasard ou de circonstances occasionnelles[29].

Dans les premières scènes du premier acte, le recours à l'italien apparaît ainsi comme le seul moyen d'unir les deux protagonistes de l'opéra, la reine Almira et son secrétaire Fernando, lesquels utilisent ce moyen formel pour signaler le lien, socialement inavouable, qui les unit l'un à l'autre. Ce n'est qu'à la fin de l'ouvrage, au terme de quatre heures de musique, que sont révélées les origines aristocratiques de Fernando…. En tout cas, même si le public n'a pas forcément accès au sens des paroles, il aura compris que les deux personnages se détachent de tous les autres, unis comme ils le sont par les liens du cœur, sinon par leur appartenance sociale. Les sonorités supposément plus voluptueuses de l'italien soulignent bien évidemment le rôle de la langue dans ce processus de délinéation des personnages. Les airs « So ben che regnante » (I.1) et « Chi più mi piace » (I.3), dans les échos thématiques qui permettent d'appréhender l'un comme la suite ou la réponse à l'autre, sont à cet égard particulièrement éloquents.

Johann Mattheson en personne, lequel composa également pour cet opéra de nouveaux récitatifs. *Ottone*, en revanche, fut adapté par Telemann dès 1726. Pour la traduction en 1725 de *Giulio Cesare* par Thomas Lediard, voir Roger Fiske, *English Theatre Music in the Eighteenth Century*, Londres, Oxford University Press, 1973, p. 134. En signalant dans son ouvrage de référence l'« allemand massacré » (*garbled German*) de certains récitatifs traduits, l'historien Eric Walter White laisse entendre que certaines de ces traductions n'avaient pas toujours fait l'objet de l'attention qu'elles auraient méritée. Eric W. White, *A History of English Opera*, Londres, Faber and Faber, 1983, p. 163-164.

[29] Voir [Christian Feustking], *Der in Krohnen erlangte Glückswechsel; Oder, Almira, Königin von Castilien*, Hamburg, 1704. Nous utiliserons pour cet article la version du texte publiée dans la brochure de l'enregistrement discographique paru en 2020 sous le label CPO Records. Nous renverrons pour chaque citation au numéro d'acte et de scène.

L'italien est également sollicité pour les morceaux introspectifs où le changement de langue sert à marquer le passage de la sphère publique vers le lieu de l'intime, à chaque fois qu'il s'agit de procéder à une exploration de l'âme. L'air d'Almira, à la scène 9 de l'acte II, illustre idéalement la charnière entre l'allemand utilisé dans le quotidien et l'italien du domaine privé, notamment quand la reine amoureuse comprend qu'il est vain de continuer à (se) mentir et que, quoi qu'il arrive, la vérité de ses sentiments finira bien par sortir. L'irruption soudaine de l'italien, qui jure presque cruellement avec la répétition de la phrase « Ich kann nicht mehr verschwiegen brennen / Und ohne Rettung untergehn » (II.9) (« Je ne peux pas continuer à brûler dans mon silence, et courir à ma perte sans salvation »), s'effectue sur une musique particulièrement inspirée, dont Haendel saura plus tard tirer profit en la réutilisant pour d'autres œuvres[30]. Dans un tel contexte, le surgissement de l'italien, vu comme la langue du vrai, fait directement suite à la décision, exprimée en allemand, de rompre le silence pour tenir enfin un discours conforme aux élans de l'âme. Ici, le bilinguisme met en tension la langue fausse du mensonge et des apparences avec celle vue comme l'expression des accents de vérité et de sincérité.

Ailleurs, l'irruption de l'italien peut également fonctionner comme un procédé de distanciation destiné à souligner le caractère artificiel d'une situation donnée. À ce moment, le public est sensible au second degré qui lui fait comprendre que ce n'est pas uniquement un personnage qui exprime une émotion, mais bel et bien une typologie de personnages – la *prima donna*, la *seconda donna* ou tout autre personnage de l'opéra – qui se contente d'observer la tradition en délivrant à ce moment de l'action l'air convenu par la tradition : l'*aria di vendetta* « Proverai di chi fiere saette » (I.4), les *arie di gelosia* « Geloso tormento » (I.6) ou « Vedrai, se a tuo dispetto » (III.8), l'*aria di paragone* « Quel labbro di coral » (III.13), etc. À chaque fois, c'est l'artificialité du genre qui est indirectement mise en avant.

L'idée selon laquelle l'utilisation de la langue vernaculaire pourrait être conditionnée par le statut social des personnages semble battue en brèche par le fait que, dans *Almira*, le serviteur *buffo* de Fernando, le personnage de Tabarco, se voit lui aussi attribuer un air en italien. Personnage comique à mi-chemin entre le bouffon d'une tragédie de Shakespeare et le serviteur paillard de l'opéra vénitien[31], Tabarco chante un air burlesque dans lequel il tente désespérément d'éloigner les visiteurs de son maître, censé être au travail :

Tabarco
Habbiate pazienza,
Non tien audienza.
Si trova occupato
In cose di stato.

[30] Sur l'analyse et les destinées musicales de cet air, voir Winton Dean et John M. Knapp, *Handel's Operas: 1704-1726*, 1987, Oxford, Clarendon, 1995, p. 61.
[31] Voir Dean et Knapp, *op. cit.*, p. 62.

Grandezza si stima
Il far aspettare
Sentir à la prima,
Decoro non pare. (II.4)

Le comique de la situation provient cette fois-ci de l'utilisation totalement incongrue et forcément parodique de l'italien, confié cette fois-ci à un personnage que l'on n'associe pas à l'univers établi jusqu'ici, et qui de ce fait ne cesse de casser les codes. Il est à noter que, tout au long de l'ouvrage, les airs essentiellement comiques de Tabarco sont tous émaillés d'inclusions empruntées à d'autres langues, tel que cela apparaît par exemple à la scène 8 du premier acte, où l'apparition inattendue de mots français sert visiblement à satiriser les goûts du public pour les pas de danse et autres jeux de cartes venus de France – sans doute aussi une allusion, dans les années suivant directement la révocation de l'édit de Nantes, à tous ces Français installés depuis peu dans la cité hanséatique –, mais également le caractère parvenu d'un personnage truculent, enclin à faire siens et à s'approprier les passe-temps normalement réservés à ses maîtres :

Tabarco
Am Hofe zu heissen galant,
ist dieses: die Karten zur Hand:
Al'ombre zu Spielen, Bassettgen zu machen,
Ist itzo grand mode und köstliche Sachen.
Hingegen wird bei mir am meisten gepriesen
Cinq neuf und Passdiesen. (I.8)

À la toute fin de l'acte II, l'air « Schürzchen mit dem Falbala » (II.13) est un autres de ces morceaux de bravoure dont la théâtralité exacerbée – dans un sac rempli de lettres compromettantes, Tabarco découvre un jupon affriolant… – est encore renforcée par le choix de sonorités à la fois étranges et exotiques. La répétition incessante, cocasse et presque jouissive du mot « Falbala » semble renverser les hiérarchies traditionnelles selon lesquelles le contenu d'un message devrait l'emporter sur les moyens mis en œuvre pour véhiculer ce contenu. Dans cet air éminemment comique, de toute évidence le point culminant de l'acte, ce sont bel et bien les sonorités du terme « falbala » qui sont mises en avant comme si, pour une fois, le signifiant devait prendre le pas sur le signifié. Difficile de ne pas prendre cette scène loufoque, dans sa simple délectation de sonorités *a priori* étrangères à la langue vernaculaire, comme une véritable fête du son.

Les premières années de l'histoire de l'opéra italien en Angleterre ont montré comment, à l'époque de la création d'*Almira*, la langue italienne s'était progressivement infiltrée dans l'opéra autochtone suite à l'arrivée massive de chanteurs venus d'Italie et incapables de chanter en anglais. Les premières chroniques

qui nous restent font largement état de l'indignation et de l'incompréhension d'un public supposé rationnel, qui se présentait en tout cas comme l'arbitre de la bienséance, du bon goût et de la raison :

> Mais quel drôle de mélange – Mrs Tofts, une simple Anglaise, dans le rôle de Camilla, courtisée en italien par Nicolini, et qui ne comprenait goutte à ce qui était déclamé ou chanté ; de l'autre côté Valentini, qui faisait la cour dans la même langue à une Hollandaise [Joanna Maria Lindelheim, dite « La Baronne »], laquelle massacrait allègrement notre bonne vieille langue anglaise avec pas plus de compréhension qu'un perroquet[32].

Les récits de la première décennie du dix-huitième siècle ne sont pas, dans leur nature, très éloignés des pratiques évoquées en début d'article dans l'Angleterre des années 1950. Cet article a cependant fait apparaître l'étendue des possibilités sémantiques qu'on pouvait exploiter à partir du phénomène du multilinguisme. Qu'il soit d'ordre structurel ou accidentel, qu'il soit le fruit de créations mûries et réfléchies ou qu'il reflète la précipitation ou l'amateurisme de pratiques théâtrales en pleines mutations, le bilinguisme à l'opéra ne manque pas d'exercer un certain pouvoir de fascination.

Pierre DEGOTT
Université de Lorraine – site de Metz

[32] « But such an odd Medley – Mrs *Tofts*, a mere *Englishwoman*, in the Part of *Camilla*, courted by *Nicolini* in *Italian*, without understanding one single Syllable each other *said* or *sung*; on the other Hand, *Valentini* courting amorously, in the same Language, a *Dutchwoman* [the "Baroness", Joanna Maria Lindelheim], that committed Murder on our good old English, with as little Understanding as a *Parrot.* » William R. Chetwood, *A General History of the Stage ... with the Memoirs of the Principal Performers that have appeared on the English and Irish Stage for These Last Fifty Years*, Londres, Owen, 1749, p. 142.

NOTES DE LECTURE

Christelle BRUN, *Paul Claudel et le monde germanique* (sous la direction de Monique Dubar), Genève, Droz, coll. Histoire Idées Critiques, 2020, 688 pages.

Soutenue en 2001, à l'Université de la Sorbonne, sous la direction de Michel Autrand, la thèse de doctorat rédigée par Christelle Brun est consacrée aux relations de Paul Claudel avec le monde germanique. La présidente du jury de thèse de Christelle Brun, Monique Dubar, décide, près de 20 ans après la soutenance, de superviser l'édition de cette thèse et de la faire paraître le 3 juillet 2020, en hommage à son autrice, disparue brutalement en 2013.

Doté d'une bibliographie, d'un index des noms et, en annexe, d'une chronologie et d'ouvrages issus de la bibliothèque de Paul Claudel, cet essai, divisé en dix-sept chapitres, décrit les rapports, à la fois continus et complexes, entre Paul Claudel et le monde germanique. Les premiers contacts claudéliens avec la culture germanique datent de sa scolarité au Lycée Louis-le-Grand à Paris. Il y est formé, d'une part, à la littérature par le prisme des œuvres de Lessing, Goethe et Schiller, et, d'autre part, à la philosophie kantienne par l'entremise du professeur Auguste Burdeau. De surcroît, devenu ami avec Romain Rolland, le jeune Claudel découvre les opéras wagnériens. Il se voit ainsi initié à la musique et va grandement admirer les symphonies de Beethoven.

Cette réflexion doctorale est scindée en trois parties. La première concerne les réactions claudéliennes face à la religion, l'art et la pensée allemande à travers les figures de Kant, Luther, Goethe et Wagner. Témoin de la guerre franco-prussienne en 1870 ainsi que des deux guerres mondiales (1914-1918 et 1940-1945), Paul Claudel rejette initialement, pour le moins violemment, le monde germanique. Ce comportement lui vaut d'ailleurs d'être refusé à un poste d'ambassadeur en Allemagne. Toutefois, l'artiste va, au fil des années et des événements politiques, nuancer ses propos. En effet, il rêve déjà d'une concorde et d'une alliance franco-allemande dans son œuvre théâtrale fleuve, *Le Soulier de Satin*, parue en 1929. Il formalise encore davantage cet ardent souhait en 1953, – soit deux ans avant sa mort, fortement médiatisée par la presse allemande – à Strasbourg en mentionnant *Les Serments de Strasbourg*. Le deuxième grand temps de cette étude est dédié aux activités diplomatiques et commerciales de Paul Claudel à Francfort et Hambourg entre 1912 et 1914. En ce qui concerne la troisième et ultime partie de cette monographie, elle s'intéresse, plus spécifiquement, à la diffusion, au rayonnement, à l'interprétation et à la réception de l'œuvre claudélienne en Allemagne. Dans ce cadre, il est question des relations étroites de Paul Claudel avec, non seulement, les traducteurs, notamment, de son théâtre : Franz Blei, Edwin-Maria Landau et Hans Urs von Balthazar, mais aussi, avec les metteurs en scène et ses affinités avec Bertolt Brecht. Au mois d'octobre 1913, a lieu la première représentation de *L'Annonce faite à Marie*, traduite en langue allemande, *Mariä Verkündigung*, par Jacob Hegner. Cet événement se produit au Théâtre d'Hellerau, à la suite de la mise en scène proposée, lors des fêtes de Noël en 1912, par Aurélien Lugné-Poe à Paris. Au mois de mai 1930, c'est au tour du *Livre de*

Christophe Colomb d'être adapté à l'Opéra de Berlin, avec succès ; ce qui ravit d'autant plus Paul Claudel qu'il a connu de nombreuses déconvenues en France où son œuvre théâtrale est demeurée incomprise, jusqu'en 1943, quand Jean-Louis Barrault décide de monter *Le Soulier de Satin* à la Comédie-Française avec Marie Bell dans le rôle-titre de Prouhèze. Nous devons ces précieux renseignements aux coupures de presse allemande, recensées, scrupuleusement et précisément, par Christelle Brun dans sa thèse de doctorat.

C'est ainsi que nous en venons à l'intérêt de la parution de cette œuvre. Cette étude nous apparaît pionnière et fondatrice à plus d'un titre. Tout d'abord, elle nous offre un éclairage inédit et novateur sur un pan mal connu et, jusqu'ici, peu étudié de la vie et l'œuvre claudéliennes. Ensuite, une documentation tout particulièrement riche, originale et abondante témoigne de l'étendue des recherches menées, de façon exhaustive, par Christelle Brun. Ses travaux s'inscrivent dans le sillage de ceux effectués antérieurement par Edwin-Maria Landau et André Espiau de la Maëstre. Puis, l'autrice n'a pas hésité à traduire, systématiquement, les nombreuses citations en langue allemande qu'elle a reprises et citées. Enfin, elle s'est même rendue aux Archives du Quai d'Orsay à Paris afin d'avoir accès aux rapports économiques et financiers de Paul Claudel, rédigés à Francfort et Hambourg, de 1912 à 1914, lors de ses séjours diplomatiques. En définitive, il s'agit là d'une somme érudite et prodigieuse que nous vous encourageons vivement à lire et à découvrir*.

* La présente recension est parue précédemment dans le numéro 68 de la revue *Germanica*, p. 198-200.

Marine DEREGNONCOURT

***

***Cahier Thomas Bernhard* (= *Cahier de l'Herne* n° 132), dirigé par Dieter Hornig et Ute Weinmann, Paris, Éditions de l'Herne, 2021, 312 pages.**

Depuis les travaux d'Ute Weinmann (*Thomas Bernhard, l'Autriche et la France*, Paris, L'Harmattan, 2000), la réception du romancier et dramaturge autrichien Thomas Bernhard (1931-1989) en France est bien documentée. Avec Peter Handke et Elfriede Jelinek, Bernhard compte parmi les auteurs les plus célèbres et les plus lus de la littérature autrichienne contemporaine : la majeure partie de son œuvre romanesque et dramatique est traduite en français, et ses pièces de théâtre, traduites par Claude Porcell, sont fréquemment montées sur les scènes françaises depuis la fin des années 1980, en raison bien sûr d'abord de la fascination exercée par son écriture novatrice.

Disons-le tout de go : l'un des multiples attraits de ce Cahier de l'Herne est d'enrichir notre connaissance de l'œuvre de Bernhard par la publication de nombreux inédits donnés en traduction française au fil des chapitres (choix de chroniques judiciaires, poèmes, récits de jeunesse, fac-similés de brouillons et de tapuscrits).

Le volume s'ouvre sur une partie consacrée à « Invention de soi et fiction ». Dieter Hornig, coéditeur du volume, propose une lecture à la fois fine et personnelle de l'autobiographie de Bernhard ; les « onze thèses sur l'œuvre de Thomas Bernhard » formulées par Wendelin Schmidt-Dengler abordent plusieurs aspects centraux de l'œuvre (rôle phare de la provocation et de l'irritation, de l'incertitude et des contradictions, anti-idylle, élévation du fragment au rang de principe) ; Hans Höller rend un hommage parfaitement mérité au germaniste français Louis Huguet, qui a mené pendant de nombreuses années une recherche généalogique minutieuse ayant abouti à une chronologie précise sur les ancêtres de Thomas Bernhard.

La deuxième partie revient sur les débuts littéraires de Bernhard. Manfred Mittermayer nous rappelle les rapports très ambigus et ambivalents que Bernhard a entretenus avec Salzbourg ; Klaus Amann évoque Bernhard et le « Tonhof » en Carinthie, un manoir tenu par les époux Lampersberg dans lequel l'auteur a vécu et travaillé pendant près de deux ans ; Walter Wagner signe une étude originale sur les positions de Rimbaud et de Bernhard face à Dieu.

La troisième partie analyse le « tournant vers la prose » de Bernhard : Karl Wagner souligne les similitudes et différences entre Bernhard et Handke ; Alexander Honold étudie les « cérémonies de la mise en texte » chez Bernhard ; Mathias Verger se penche sur la haine de la langue maternelle (*Muttersprache*) propre à l'auteur, Mireille Tabah sur la dialectique de la déconstruction, la « dialectique négative » de Bernhard ; dans le prolongement de sa thèse, Martine Sforzin examine l'irritation et la déstabilisation du lecteur comme méthode chez Bernhard ; Jean-Marie Winkler, ancien Président de la Fondation Thomas Bernhard de Vienne, signe un article volontiers provocateur en posant la question de savoir si l'auteur est à considérer comme « un homme du passé » (facture de ses pièces, culte de l'acteur, refus de remettre en question la notion de personnage), et Hans Höller propose de lire *Extinction*, le dernier roman publié de Bernhard, comme une « Comédie humaine de l'Histoire autrichienne ».

Dans la quatrième partie, « Thomas Bernhard : homme de théâtre », Hilde Haider-Pregler nous présente l'apprenti comédien Bernhard, qui abhorre l'organisation et les conditions de production du théâtre contemporain mais se déclare, dans une lettre à Unseld, amoureux de « l'*art* des acteurs » et soucieux de renouveler le théâtre ; la musicologue Susanna Löffler nous familiarise avec l'art des citations musicales chez Bernhard, entre instrument dramaturgique et source d'inspiration ; Kerstin Hausbei, à qui l'on doit une thèse sur Bernhard et Tchekhov, analyse l'intertextualité à l'œuvre dans *La Société de chasse*, et Jürgen Doll met en évidence la banalité du mal dans *Avant la retraite* qu'il n'est pas interdit de lire selon lui comme une comédie politique. Les gens de théâtre (metteurs en scène et comédiens) témoignent ensuite de leur pratique de l'œuvre de Bernhard : Minetti, l'acteur favori de Bernhard, considère les pièces de l'auteur comme des productions concrètes, réalistes et charnelles ; la notion de réalisme est également au cœur du témoignage de Claus Peymann, directeur du Burgtheater de 1986 à 1999, qui a monté de nombreuses pièces de Bernhard – dont, bien sûr, *Heldenplatz* en 1988 –

et voit en elles la manifestation d'« une danse des morts bourgeoise » ; les acteurs Bernard Freyd et David Warrilow nous indiquent comment ils jouent concrètement Bernhard ; Denis Podalydès, de la Comédie-Française, revient sur sa passion pour l'auteur autrichien – « un maître et un pédagogue redoutable » –, remontant à ses années de conservatoire (intéressant parallèle entre Bernhard et Michel Bouquet) ; Nicolas Bouchaud livre un texte passionnant sur sa pratique de Bernhard (*Maîtres anciens*), dont il dépeint l'écriture comme « un état de forces, un flux, un torrent, un jeu d'intensité » poussant la phrase et la pensée jusqu'à la suffocation : « Le souffle, le poumon, l'air, l'étouffement sont des éléments consubstantiels au langage de Bernhard mais aussi à celui de l'acteur. » ; le metteur en scène polonais Krystian Lupa, dans un entretien exclusif accordé à Ute Weinmann, évoque sa « fraternité spirituelle », sa « complicité artistique » mais aussi sa « proximité biographique » avec Bernhard, qu'il rapproche de Kafka pour son caractère visionnaire et sa « méthode de vivisection » de la société.

La cinquième partie a pour titre « Correspondances, filiations, modèles ». Georges Felten y évoque le « vrai hommage » de Bernhard à Georg Büchner ; abordant l'association entre le poète et l'oiseau, Sarah Neelsen nous propose un vol original à travers la littérature autrichienne de Haushofer à Winkler, en passant par Bernhard et Jelinek ; Jacques Le Rider analyse l'« air de famille » entre Bernhard et Karl Kraus (conception du langage, positionnement à l'égard de la presse) ; dans le prolongement de sa thèse sur la réception de l'existentialisme en Autriche, Juliane Werner interroge les liens entre Bernhard et Sartre ; Sarah Clément revient sur le parallèle, récurrent dans la critique, entre Bernhard et Beckett (« le ratage, l'impuissance, la difficulté à dire, les insuffisances du langage ») ; Gerald Stieg, s'appuyant sur une documentation en grande partie inédite, éclaire la difficile relation entre Bernhard et son aîné Elias Canetti pour arriver à la conclusion que « Bernhard enferme Canetti dans la catégorie de la sénilité et infertilité, Canetti finit par voir en Bernhard un avatar des puissants paranoïaques qui peuplent *Masse et puissance* et l'histoire contemporaine. » ; à l'inverse, Ingeborg Bachmann et Bernhard ont toujours entretenu une « mutuelle admiration » – présentée ici par Herta Luise Ott –, Bachmann n'hésitant pas à comparer Bernhard à Kafka et Bernhard faisant revivre Bachmann sous les traits de Maria, poétesse idéale, dans son roman *Extinction* (1986).

La sixième partie, « Contre tous et à l'encontre de lui-même », s'ouvre sur la traduction d'un entretien fort instructif avec Peter Fabjan, le demi-frère de Bernhard, qui insiste à la fois sur l'imprécateur et sur le provocateur Bernhard. Dans deux très beaux textes, les auteurs Lydie Salvayre et Haggaï Linik évoquent le potentiel oppositionnel intact (le « contre-mouvement ») de Bernhard : ce dernier écrit contre l'histoire nationale autrichienne, contre l'optimisme des nantis, contre les convenances et la politesse, contre l'hypocrisie, contre l'indolence et la torpeur, contre les lectures scolaires obligées, contre le sérieux culturel et l'arrogance, et surtout contre la langue commune. Fernando Arrabal adapte les invectives de Bernhard contre l'Autriche à la France pour nous faire percevoir à quel point nos sociétés ont toujours besoin d'un imprécateur comme Bernhard. Ce chapitre se clôt

sur une interprétation, par Erika Tunner, des prix littéraires de Bernhard entre triomphe, mascarade et scandale.

La septième partie, « Éditer Thomas Bernhard », propose un échantillon représentatif de la correspondance entre Bernhard et son éditeur allemand chez Suhrkamp, Siegfried Unseld. Bernhard considérait certes Unseld comme « le plus grand éditeur » mais il ne l'a pas épargné, en usant notamment du chantage pour parvenir à ses fins. Par ailleurs, Raimund Fellinger interroge avec pertinence la position de Bernhard à l'égard de la traduction de ses œuvres (« Un livre traduit, c'est comme un cadavre mutilé par une voiture jusqu'à le rendre méconnaissable. »).

La huitième partie, « Inspirations, influences, pastiches, réception », réunit surtout des textes d'auteurs qui, chacun à sa manière, disent leur dette envers Bernhard. Le regretté Hervé Guibert évoque ainsi le sortilège exercé sur eux par Bernhard, et Ute Weinmann nous rappelle les grandes étapes de la réception de Bernhard en France jusqu'à nos jours. Le volume se clôt sur un florilège de témoignages d'amis proches qui nous montrent « leur » Bernhard, un personnage parfois mal connu et souvent incompris du public (surtout autrichien) : tantôt drôle et exubérant (Karl Ignaz Hennetmair), tantôt distant et glacial (H.C. Artmann).

Par ses nombreux éclairages, ce très riche Cahier de l'Herne nous révèle les multiples facettes de la personnalité complexe de l'homme et de l'écrivain Thomas Bernhard. Une très belle réussite.

Marc LACHENY

***

Marion LINHARDT – *Stereotyp und Imagination. Das ‚türkische' Bühnenkostüm im europäischen Theater vom Barock bis zum frühen Historismus*, Vienne, HOLLITZER Verlag, coll. « Ottomania », vol. 12, 2021, 214 pages.

Rédactrice en chef, de 2010 à 2014, de la revue *Nestroyana* (Vienne) et actuellement co-directrice, avec Beatrix Müller-Kampel, de la très belle revue *LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie* (Graz), Marion Linhardt, Professeure à l'Université de Bayreuth, s'est fait connaître par ses travaux sur le théâtre et l'opérette à Vienne aux XIX^e^ et XX^e^ siècles, comme *Inszenierung der Frau – Frau in der Inszenierung. Operette in Wien zwischen 1865 und 1900* (1997) et *Residenzstadt und Metropole. Zu einer kulturellen Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters (1858–1918)* (2006), auxquels il faut ajouter de multiples publications de référence relatives au théâtre musical en Allemagne au début du XX^e^ siècle (comme *Musiktheater in Deutschland in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Räume – Ästhetik – Strukturen,* vol. 1, en co-édition avec Thomas Steiert, 2017) et un nombre impressionnant d'articles relevant de ces sujets.

Dans le présent ouvrage, *Stereotyp und Imagination*, Marion Linhardt se penche, à l'aide d'exemples judicieusement sélectionnés, sur le costume de scène « turc » dans le théâtre européen de l'âge baroque aux débuts de l'historisme. Son étude, richement illustrée, nous rappelle que les sujets « turcs » ou « orientaux »

ont fait partie des motifs récurrents au sein du théâtre européen des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles : source d'inspiration pour la littérature, la peinture, la musique et les arts plastiques, ils ont largement servi à nourrir la réflexion sur l'identité et l'altérité. Cet aspect turc ou orientalisant, très présent au théâtre, s'est d'abord et avant tout exprimé dans les costumes portés par les comédiens sur scène, d'où la place centrale que Marion Linhardt leur accorde dans son analyse.

Pour ce qui est du choix de son corpus, l'autrice fait débuter son étude par l'analyse de costumes issus du XVII^e^ (du *Grand Bal de la douairière de Billebahaut*, ballet de 1626, à *Bajazet* de Racine, 1672) et du début du XVIII^e^ siècle (*Le Fanatisme, ou Mahomet le Prophète* de Voltaire, 1741). Les tendances plus tardives qui se manifestent dans la conception du costume de scène « turc » sont montrées à l'aide de documents iconographiques provenant du milieu (*Solimano*, 1753, opéra en trois actes – créé le 5 février 1753 à l'Opernhaus am Zwinger de Dresde – composé par Johann Adolph Hasse sur un livret en langue italienne de Giovanni Ambrogio Migliavacca) et de la fin du XVIII^e^ siècle (notamment *Artaxerxes*, 1762, opéra en trois actes composé par Thomas Arne à partir d'une adaptation anglaise du livret *Artaserse* de Métastase). Si la robe de cour à la française dominait depuis le XVII^e^ siècle, le costume de scène fait, au XVIII^e^ siècle, l'objet d'une réflexion critique : on se met alors à représenter des pièces avec des costumes en adéquation avec l'époque où se joue l'action et l'on s'oriente vers des costumes « caractéristiques », individualisés. L'on passe ainsi, y compris sur le plan des costumes, d'une esthétique de l'illusion théâtrale (à l'âge baroque et grosso modo jusqu'au début du XVIII^e^ siècle) à une esthétique « réaliste » visant à minimiser la différence entre l'interprète et le rôle dans la perception du public (p. 14). C'est dans ce contexte que se déploient les réflexions autour de « vrais » costumes : ceux-ci se devaient, dès lors, de faire percevoir au public les distinctions sociales, indiquer l'époque précise où se jouaient les pièces concernées et caractériser un milieu précis (Marie Favart, La Clairon, puis Talma en France).

Dans ce cadre, les représentations de costumes « turcs » / orientaux analysées en détail par Marion Linhardt dans son ouvrage s'avèrent du plus grand intérêt. Elle constate tout d'abord que le costume de scène « turc » était employé pour approcher toutes sortes de sujets « orientaux ». Son analyse, très précise, révèle par ailleurs des constantes dans les costumes portés par les protagonistes masculins et féminins : à titre d'exemple, des vêtements tels que le caftan, le turban et le sarouel étaient considérés comme des attributs typiquement turcs ou orientaux et reconnus comme tels par le public. Alors que ces vêtements étaient quasiment obligatoires (et immuables) pour les rôles masculins à une époque où l'exigence de « vérité » se faisait de plus en plus nettement sentir sur scène, les costumes féminins se caractérisaient par une plus grande diversité (p. 111, 154). En outre, si les costumes portés par les comédiens contribuaient dans une large mesure à la fixation de stéréotypes autour d'un Orient imaginaire ou imaginé, les costumes portés par les comédiennes remplissaient une fonction d'érotisation passant par la mise en valeur de l'attractivité corporelle des comédiennes, chanteuses et danseuses (p. 160).

Cet ouvrage, qui s'inscrit dans un intérêt de plus en plus marqué dans les études théâtrales pour les liens entre vêtements, mode et costumes, constitue la première approche systématique du costume de scène « turc » dans le théâtre européen : s'appuyant sur l'analyse serrée d'une abondante iconographie étalée sur plus de deux siècles, Marion Linhardt parvient à retracer avec clarté et minutie les phénomènes de continuité et de rupture, donc les grandes évolutions qui se font jour dans la pratique du costume « turc » entre fidélité relative aux habits portés dans l'Empire ottoman et élaboration de costumes répondant surtout à des constructions stéréotypées et largement fantasmées.

Marc LACHENY

***

Florence BAILLET, Nicole COLIN (dir.), *L'Arche Éditeur. Le théâtre à une échelle transnationale*, col. Textuelles. Les textes du théâtre. Série dirigée par Corinne Flicker, Aix Marseille Université, Presses Universitaires de Provence, 2021.

Cet ouvrage collectif s'inscrit dans une perspective novatrice puisqu'il traite du théâtre à travers une maison d'édition, bien connue et appréciée des germanistes, L'Arche, fondée en 1949, sous l'impulsion de Robert Voisin, et caractérisée par une approche transnationale. Il s'intéresse non seulement aux dramaturges, mais aussi à tous ceux qui travaillent à l'élaboration et à la représentation d'une pièce depuis les éditeurs, les traducteurs jusqu'aux metteurs en scène et aux comédiens. Il leur applique de manière convaincante et pertinente la notion de médiateurs culturels, de passeurs permettant les interactions et transferts nationaux. L'Arche a particulièrement favorisé leur action dans la mesure où elle a constitué, dès le début, un pôle d'attraction regroupant des artistes et des intellectuels renommés comme Roland Barthes, Bernard Dort, Jean Vilar, Roger Planchon, Bernard Sobel, mais aussi Gilbert Badia, Michel Bataillon, Edouard Pfrimmer, André Gisselbrecht, Jean Baudrillard.

Ce volume a donc le mérite d'être ancré dans l'époque actuelle. Il montre que L'Arche s'est particulièrement illustrée par ses relations avec le théâtre allemand à travers son partenariat avec l'éditeur allemand Suhrkamp, et qu'elle a ainsi pu publier l'œuvre d'auteurs dramatiques tels que Max Frisch, Peter Weiss, Thomas Bernhard et surtout Bertolt Brecht, contribuant à leur diffusion en France. C'est pourquoi sa première partie est consacrée, comme il se doit, à ce dramaturge emblématique. Elle fait intelligemment le point sur la place occupée par son théâtre en France lors de sa parution. Est ainsi évoquée la revue *Théâtre populair*e, fondée également par Rober Voisin, et qui n'a pas peu contribué à la réforme du théâtre français dans une optique brechtienne, même si Brecht a fait l'objet de controverses de la part de certains communistes français, comme Aragon, Vailland, Leclerc, peu convaincus par le fameux « Verfremdunseffekt », la distanciation critique, entraînant une absence de figures héroïques auxquelles s'identifier. En re-

vanche, d'autres communistes, tel Gilbert Badia, germaniste, historien, professeur d'université et traducteur, moins sensibles à la mise en scène qu'au message politique, appréciaient la contestation de la société capitaliste et l'appel à la création d'une société plus juste.

Grâce à des approches variées qui permettent des contrepoints, cet ouvrage rend justice à la complexité des points de vue. La deuxième partie approfondit le rôle de L'Arche dans les transferts culturels et la médiation, et évoque des personnalités connues et moins connues, telles que Vinaver, Roger Planchon, Erwin Piscator, Thomas Brasch, Thomas Bernhard, Falk Richter. Elle fait apparaître les répercussions à longue durée du théâtre brechtien qui a suscité dans son sillage l'intérêt pour d'autres dramaturges novateurs, comme Ödön von Horváth, découvert en France surtout à partir des années 90, grâce à la grande actualité des thèmes traités : exclusion, pauvreté, sexisme, clivages sociaux, montée des extrémismes, et grâce à sa mise en scène sobre, son style elliptique percutant. Encore une fois, l'Arche a joué un rôle décisif, en faisant connaître en France cet auteur, mort sur les Champs Élysée en 1938.

Ainsi, le fil rouge de L'Arche confère à cette publication critique une grande unité dans la diversité. La troisième partie se devait d'aborder les problèmes de transposition d'une langue à l'autre. Elle le fait de manière particulièrement éclairante et pédagogique. La traduction doit-elle être fidèle à la lettre ou à l'esprit ? Doit-elle être une retranscription mot à mot ou une adaptation ? L'ouvrage se penche sur les traducteurs qui réorganisent certaines pièces pour mieux rendre les intentions de l'auteur et favoriser une acculturation. Il évoque, entre autres, le cas de Nicolas Stemann, qui modifie les pièces d'Elfriede Jelinek, pour la plus grande satisfaction de celle-ci. Les traductions allemandes de Marivaux offrent également une illustration de ces difficultés de passage entre deux langues, puisque le marivaudage avec ses jeux sur les mots et les doubles sens exige tout un processus recréatif, comme en témoignent les mises en scène de Peter Stein et Matthias Rippert. Le cas du dramaturge autrichien Nestroy dont la langue est parsemée d'expressions dialectales et jongle avec divers niveaux de style, tantôt soutenu, tantôt populaire, fait également l'objet d'une étude approfondie, mettant en lumière le défi que représente la traduction de ses pièces.

Ce volume dense et varié fait redécouvrir à son lecteur des dramaturges célèbres sous un angle nouveau et a également le mérite de rendre justice à des personnalités souvent méconnues qui, par l'intermédiaire de L'Arche, ont œuvré en faveur d'un renouveau théâtral français. Il rend hommage à une maison d'édition pionnière dès l'époque de sa fondation et encore aujourd'hui, puisqu'à travers la publication d'auteurs comme Léonora Miano ou Sonia Sanchez, elle apporte sa contribution aux nouvelles idées sur le féminisme, le décolonialisme et l'intersectionnalité. Il s'agit donc d'un ouvrage critique qu'il convient de saluer pour son modernisme et son originalité.

Aline LE BERRE

***

Quelques publications récentes de nos rédacteurs :

Marc LACHENY / Maria PIOK / Sigurd Paul SCHEICHL / Karl ZIEGER (dir.), *Französische Österreichbilder – Österreichische Frankreichbilder*, Berlin, Frank & Timme, coll. « Forum : Österreich », Band 12, 2021, 276 pages.

Cet ouvrage collectif a été édité à la suite d'une journée d'étude organisée, en 2019, à l'Université d'Innsbruck et consacrée aux « Images françaises de l'Autriche – Images autrichiennes de la France de 1740 à 1938 », c'est-à-dire à partir de l'arrivée au pouvoir de Marie-Thérèse et jusqu'à la fin provisoire de l'Autriche comme État en 1938. Il met en évidence les liens culturels étroits entre les deux pays dans les siècles passés malgré les guerres et les tensions qui ont pu survenir entre eux, et également malgré les préjugés en circulation. Il aborde divers sujets et, grâce à son approche croisée particulièrement éclairante, confronte les images que se font Autrichiens et Français les uns des autres.

Sont ainsi évoqués la transposition d'une comédie-ballet de l'Abbé Marchadier datant de 1747 par un jésuite hongrois, Matthias Geiger, en 1765, les commentaires de l'*Encyclopédie* de Diderot sur l'Autriche, la réception des opérettes de Jacques Offenbach à Vienne, les mémoires de Rudolf Kassner, un Autrichien qui rencontre à Paris en 1900 André Gide et Maurice Maeterlinck, l'image de la France dans *Die Welt von Gestern* de Stefan Zweig, les romans de Robert Hohlbaum, d'Enrica von Handel-Mazzetti et d'Anna Wittula, etc.

L'ouvrage rend compte de jugements positifs et de visions négatives. Il s'avère que les Autrichiens, qui ont séjourné en France, en apprécient l'art de vivre, la convivialité, la gastronomie, la mode et surtout la liberté, opposée par Stefan Zweig à la rigidité allemande. Mais, en particulier après la Première Guerre mondiale, l'image de la France se dégrade. Les Français sont présentés comme un peuple ennemi, ainsi qu'en attestent les caricatures figurant dans la revue *Kikeriki*, ou encore les portraits en noir et blanc des romans d'Anna Wittula qui, dans *Veit Billerbecks Erben*, décrit des soldats français incendiaires et pilleurs. Enrica von Handel-Mazetti est plus nuancée. Dans *Der deutsche Held*, paru en 1920, Napoléon fait figure de héros malgré les guerres et les morts entraînées par son action. Du côté français, l'Autriche reste souvent méconnue. C'est ce dont témoigne l'*Encyclopédie* de Diderot qui se contente de notations très succinctes à son sujet, probablement en raison de la vieille rivalité entre les deux pays.

En fait, l'Autriche semble plus imprégnée de culture française que la France ne l'est de culture autrichienne. Une analyse des auteurs censurés au XVIII^{e} siècle par les autorités autrichiennes montre que Voltaire, Crébillon, Boyer d'Argens, Rousseau, etc. étaient lus, voire appréciés, et qu'en haut lieu, on craignait leur influence délétère sur les esprits. Il est également significatif que les suppléments littéraires de la *Neue Freie Presse* diffusent de 1901 à 1910 la traduction des romans des auteurs français de l'époque tels que Anatole France, Paul Bourget, Flaubert, Victor Hugo, en direction d'un public de bourgeois viennois

lettrés, alors que la littérature du reste de l'Europe est pratiquement absente de ces suppléments.

Quant à l'image que se font les Français de l'Autriche, elle est surtout liée au pittoresque des paysages. C'est ce qui ressort du livre *Histoire et description de la Suisse et du Tyrol*, publié en 1838 par Philippe de Golbéry, né à Colmar et devenu par la suite magistrat et procureur. Il dépeint les Tyroliens comme des « sujets fidèles et travailleurs ». En revanche, si le Provençal André Chamson a écrit en 1930 un essai intitulé « Tyrol », il ne s'y étend guère sur le relief du pays, mais analyse surtout les problèmes politiques, dus à la perte du Tyrol du Sud par l'Autriche après la Première Guerre mondiale, et la menace de l'*Anschluss* qui se profile.

Ces multiples études, fines et pénétrantes, composent un volume dense et riche. Elles permettent de mieux cerner la complexité des relations entre l'Autriche et la France. Elles tracent des pistes prometteuses, incitent à leur approfondissement et contribuent aux interconnexions entre les deux nations.

Aline LE BERRE

***

Henri SUHAMY, *Le Vers de Shakespeare*, Paris, Éditions Aphania, 2021, 624 pages.

En 1984, Didier-Érudition publia la thèse qu'Henri Suhamy avait soutenue à la Sorbonne, en 1976, sur le vers de Shakespeare. Ce gros travail, épuisé depuis longtemps, vient de bénéficier d'une version nouvelle tout à la fois remaniée, condensée ou, au contraire, étoffée.

Henri Suhamy est parfaitement à l'aise dans ce vaste sujet qu'il maîtrise admirablement, en nous faisant immanquablement penser à l'humaniste italien Pic de la Mirandole. Il connaît à fond non seulement les pièces de Shakespeare et celles de ses contemporains mais aussi les œuvres poétiques de nombre d'autres écrivains et poètes anglais ou américains tels que Marvell, Keats, Coleridge, Tennyson, Poe et Swinburne, comme il l'avait déjà prouvé dans son ouvrage de *Versification anglaise* (Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1970, deuxième version chez Ellipses, 1999). Il dissèque les vers, attirant l'attention du lecteur sur le fait qu'il faut éviter la confusion courante entre mètre et rythme. Dans la première partie de son étude, divisée en cinq chapitres, il procède à l'anatomie du vers shakespearien (syllabisme, accentuation, rythme, accessoires techniques et esthétiques, exemples de scansions, vers lyriques et cas du "doggerel"). La deuxième partie est consacrée à l'évolution du vers shakespearien et comprend des évaluations statistiques et des considérations sur les différents styles du dramaturge (période rhétorique, période lyrique, période tragique, période du récitatif poétique), et des notes sur *Henry VIII*. La troisième et dernière partie s'attache, en quatre chapitres, à étudier la prose et le vers, les rimes dans les œuvres dramatiques, la déclamation poétique, les allitérations et les assonances. La conclusion comporte une

bibliographie des ouvrages consultés, un glossaire des termes techniques, un index nominum, une liste des mots clés et une liste des tableaux et des graphiques récapitulatifs (octosyllabes occasionnels, ennéasyllabes, vers de onze syllabes, etc.).

Il est impossible d'entrer dans le détail de ce travail considérable qui remet en question des ouvrages classiques que les anglicistes de ma génération avaient entre les mains. Les considérations des Carpentier-Fialip sur "accent et rythme" et "style" dans leur célèbre *Grammaire de l'anglais vivant* (Hachette, 1935) étaient dérisoires. *La Prosodie anglaise* de Jules Douady (Didier, 1928), plus sérieuse, restait encore trop élémentaire. En langue anglaise, *The Principles of English Metre* (Greenwood Press, Publishers, 1923) d'Egerton Smith étaient d'une confusion extrême. Beaucoup plus clairs *The Metres of English Poetry* d'Enid Hamer (Methuen & Coltd, 1930) n'en comportaient pas moins des analyses discutables. Henri Suhamy, pour sa part, après son ouvrage plus général consacré à la *Versification anglaise* mentionnée ci-dessus, nous offre une étude exhaustive de tout ce qui concerne la versification des œuvres dramatiques, narratives et lyriques du barde d'Avon. Il prouve ainsi que « la versification shakespearienne ne relève pas d'un artifice imposé » et qu'« elle fait partie de la fonction poétique du langage » (p. 564).

Jean-Pierre MOUCHON

***

Line COTTEGNIES / Jean-Michel DÉPRATS / Anne-Marie MILLER-BLAISE / Jean-Pierre RICHARD / Henri SUHAMY / Gisèle VENET – *Shakespeare – Sonnets et autres poèmes*, tome VIII, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2021, 1054 pages.

Il convient de saluer la parution de ce huitième volume des œuvres complètes de Shakespeare dans la collection de la Pléiade. Il comporte les « sonnets et autres poèmes » du Barde de Stratford, dont les textes ont été établis, traduits, présentés et annotés par six de nos meilleurs spécialistes en la matière.

Deux textes ont été traduits, présentés et annotés par notre collègue Henri Suhamy : *Vénus et Adonis* et *Le Viol de Lucrèce*.

Nous mentionnerons tout particulièrement la grande beauté linguistique de *Vénus et Adonis* qui demeure un des plus beaux fleurons de la poésie anglaise. Rappelons que c'est l'histoire d'une quête érotique dont l'accomplissement sans cesse retardé n'a finalement pas lieu ; c'est aussi l'histoire d'une espérance déçue, d'un tourment infini, d'une lutte opiniâtre, d'une victoire manquée. Le manque, en effet, est bien ce qui définit cet état fébrile du sujet désirant qui ne parvient à aucun moment à s'unir à l'objet aimé, que ce dernier soit absent, certes, ou même présent.

Quant à Jean-Pierre Richard, il nous offre la traduction, avec la collaboration de Jean-Michel Déprats, d'un poème peut-être moins connu mais digne des plus beaux passages composés par le Barde, *Le Pèlerin passionné*. La traduction que donne Jean-Pierre Richard d'un autre poème, *La Complainte d'une amoureuse*,

nous permet de mieux encore apprécier les beautés d'un texte que l'on ne peut s'empêcher – dans sa version originale tout autant que dans la traduction qui nous en est proposée – de lire avec ravissement.

Dans chacun des cas, il faut souligner que la qualité des traductions, tant en raison de la rigueur chaque fois mise en œuvre que de l'élégance de l'expression, rend pleinement justice au texte original.

Maurice ABITEBOUL

***

Thérèse MALACHY, *Une Vie en abyme*, récit, Paris, Les Impliqués Éditeurs, 2021, 77 pages.

On ne peut lire qu'avec un très grand intérêt ce texte émouvant, qui est le miroir d'une vie, celle de l'auteure, Thérèse Malachy, Professeur émérite à l'Université Hébraïque de Jérusalem. Ce texte, qui évoque sa « vie en abyme » avec une grande sensibilité, ne peut en effet laisser indifférent. On a là, certes, une rétrospective très personnelle (heures intenses de bonheur et moments de souffrances et de deuil) qui montre à quel point elle a été éprouvée, physiquement et moralement, à tant de reprises, au cours d'une vie qui, en vérité, n'a jamais été « une vie sans histoire »...

Ce texte, à la fois une odyssée (qui commence le 1er septembre 1939) et une éducation intellectuelle et sentimentale, nous entraîne dans un parcours de vie personnelle et professionnelle, riche et varié. C'est une « recherche du temps perdu » qui coïncide avec des pans douloureux de l'Histoire contemporaine (Shoah, Guerre des Six Jours, Guerre du Kippour) et aussi avec la vie quotidienne en Israël en temps de guerre mais aussi, souvent, sous un éclairage moins sombre – voire lumineux – quand la culture s'en mêle… Car on pénètre aussi dans son univers personnel d'où les relations familiales et amicales, ses lectures, ses préférences et ses goûts ne sont jamais absents. Enfin, la situation actuelle dans le monde transparaît aussi à travers des allusions au terrorisme international et même au nouveau virus 19… C'est bien au récit d'une « vie en abyme » que l'on a affaire en définitive et alors, comment ne pas être touché par cette évocation qui plonge dans un passé que l'Histoire n'a pas toujours épargné mais qui, aussi, témoigne avec vigueur de cette constante volonté de vivre qui rappelle le « dur désir de durer » dont parle Paul Éluard ?

Maurice ABITEBOUL

***

Jacques PLAINEMAISON, « Ibis, confidente de Jean Genet, et le groupe de ses amis », *Épistolaire*, n° 47, Paris, Champion, 2021, p. 243-253.

Jacques Plainemaison avait déjà présenté et commenté, en 2010, la vingtaine de lettres envoyées à sa mère, Andrée Plainemaison, dite Ibis, par l'écrivain

Jean Genet entre 1933 et 1948. Il précisait que « les lettres les plus intéressantes sont celles qui ont été écrites avant la guerre : elles sont précieuses parce qu'on ne connaît pas grand-chose de la vie de Genet pendant ces années de formation précédant *Le Condamné à mort* (1942) ». Jacques Plainemaison édita et publia alors, chez Gallimard, ces lettres manuscrites sous le titre de *Lettres à Ibis*.

Dans l'important article, très documenté, qu'il publie aujourd'hui, Jacques Plainemaison précise que les lettres que Robert Guilbaud, un autre ami d'Ibis, adressa à cette dernière entre 1933 et 1941, « présentent un intérêt supplémentaire : elles nous renseignent sur le milieu "bohème", à la fois artistique et littéraire, fréquenté par Genet pendant ses années de formation » : ce milieu était constitué de jeunes se réunissant dans des cafés. Cette nouvelle étude a, en fait, pour but de présenter Ibis et Robert Guilbaud en ayant toujours à l'esprit qu'ils font partie d'un groupe et en montrant que, avec ce groupe, ils ont constitué un milieu propice à l'éclosion du talent de Genet.

Maurice ABITEBOUL

***

Christian ANDRÈS, *Cent onze haïkunfinés*, Brest, Éditions Stellamaris, 2021, 138 pages.

Ce recueil, élégant et soigné, de petit format (10 x 10 cm), est le fruit de réflexions et de sentiments inspirés par le premier confinement que provoqua la crise sanitaire de ces derniers mois. En témoignent deux haïkus, choisis ici au hasard, qui résument peu ou prou l'atmosphère due à la pandémie : « Je crie dans la nuit / Mes mortes illusions / À tort et à travers » ; « Le temps s'est arrêté / L'espace s'est rapetissé / Drôle d'entre-temps ». De quoi méditer sur la vie qui va…

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)], et puis *Dans les sillons du temps* (2017). Enfin *Ce minuscule printemps qui ne sera qu'une fois* (2019).

Olivier ABITEBOUL

Professeur de philosophie à Nice, docteur en philosophie de l'Université de Provence (Aix-Marseille I), chercheur associé au centre de recherches « Littérature et poétique comparées » (EA 3931) de l'Université de Paris Ouest-Nanterre-La Défense, membre du comité de rédaction de la revue *Théâtres du Monde* (PU d'Avignon) depuis 1994 et, depuis 2016, secrétaire-adjoint de cette même revue.

Il est l'auteur d'une vingtaine d'ouvrages : *Diagonales. Essai sur le théâtre et la philosophie* (PU d'Avignon, Éditions ARIAS, 1997 ; rééd. Scotts Valley, CA, CreateSpace, 2012), *Le paradoxe apprivoisé* (Paris, Flammarion, 1998), *Présence du paradoxe en philosophie* (Villeneuve d'Ascq, PU du Septentrion, 1998), *Crépuscule des préjugés* (Paris, Publibook, 2001), *La rhétorique des philosophes. Essai sur les relations épistolaires* (Paris, L'Harmattan, 2002), *Essai sur la nature et la conduite des passions et affections avec illustrations sur le sens moral* (deuxième partie) de Francis Hutcheson, Avant-propos et traduction inédite (Paris, L'Harmattan, 2003), *Fragments d'un discours philosophique* (Paris, L'Harmattan, 2005), *Fascinations musicales. Musique, littérature et 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. *Épistémologie de la morale*, Avant-propos, introduction et traduction inédite (Paris, L'Harmattan, 2010), *La Fabrique du sujet. Histoire et poétique d'un concept* (Paris, Desjonquères, 2011) [et al./dir. C. Dumoulié], *Bonne année... philosophique !* (Scotts Valley, CA, CreateSpace, 2012), *Il ne faut pas penser du mal du paradoxe* (Scotts Valley, CA, CreateSpace, 2012), *Petite philosophie de la littérature* (Scotts Valley, CA, CreateSpace, 2012), *Pulsations. Essai sur l'intelligence du cœur* (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).

Ouvrages parus récemment : *Essays on English and American Literature* (Cambridge Scholars Publishings, 2018) ; *J'aurais voulu être un artiste : paroles de philosophe* (KDP, 2021, 324 p.) ; *La Marquise grise* (Bordeaux, Éd. Les Dossiers d'Aquitaine, 2021). Sous presse : *Paradoxical Freedom* (Cambridge Scholars Publishings, 2022).

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 des Universités (langue, littérature et civilisation espagnoles du Siècle d'Or), Université de Picardie Jules Verne, Amiens.

Agrégé d'espagnol, auteur d'une thèse de Doctorat d'État, *Connaissances et croyances au Siècle d'Or d'après l'oeuvre théâtrale de Lope de Vega* (Paris X-Nanterre, 1987; ANRT, Lille III, 1987), d'une dizaine d'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), de trois éditions critiques d'œuvres théâtrales en espagnol (*Entremeses de Luis Quiñones*

de Benavente, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas 333, 1991 ; *La bella malmaridada o la cortesana*, Madrid, Editorial Castalia / Comunidad de Madrid, Clásicos Madrileños, 2001 ; *La malcasada*, Villeurbanne, Éditions Orbis Tertius, 2014), 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, Éd. A.R.I.A.S., PU, 2004). Il a publié une soixantaine d'articles dans des revues françaises, espagnoles et américaines, participé à une trentaine de Colloques et Congrès tant en France qu'à l'étranger (Espagne, Angleterre, Allemagne, Italie, Norvège), avec des contributions sur des auteurs comme Lope de Vega, Cervantès, Quiñones de Benavente, Tirso de Molina, Quevedo, Juan Pérez de Montalbán, Monteser).

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*, Éditions Publibook, 2005), disponible en libre accès sur la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (www.cervantesvirtual.com), coordonné et dirigé la publication de trois ouvrages collectifs (Actes de colloques tenus à Amiens, sur le roman posthume de Cervantès, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, 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). Il a publié (et continue de publier) des recensions critiques d'ouvrages espagnols du XVI[e] siècle pour la collection *Bibliothèque Humanisme et Renaissance* des Éditions Droz à Genève. Critique littéraire en poésie espagnole contemporaine, il a publié des études sur Luis Antonio de Villena (« La poesía homoerótica de Luis Antonio de Villena, *Les Langues néo-latines*, n° 284, 1993), Francisco Ferrer Lerín (*Crisol/Nouvelle série*, N°6, CRIAA, Université de Paris X-Nanterre, 2011 ; *Barcarola*, N° 98/99, Albacete, 2021).

Poète lui-même, il est l'auteur de quelques ouvrages parfois bilingues, ou en français : *Flores de nada*, Vents et Marées, N° Hors-série, Anglet, 1981 ; *Rondels du Temps présent*, Paris, 1986 ; *Alphabetalego / (rétro-poèmes 1983-1984)*, Paris, Éditions La Bruyère, 1998 ; *Et je reprends la plume / (poème aviaire à ne pas prendre en grippe)*, Lyon, Éditions Baudelaire, 2008 ; *Triptyque,* Saint-Denis, Edilivre, 2016 ; *Cent onze haïkunfinés*, Brest, Éditions Stellamaris, 2021.

Michel AROUIMI

Michel Arouimi est maître de conférences et enseigne la littérature comparée à l'Université du Littoral. Ses recherches, illustrées par une vingtaine d'ouvrages et de nombreux articles, concernent l'ambiguïté de l'harmonie des formes littéraires : reflet d'un idéal transcendant – ou exorcisme des tensions qui, dans la société humaine, aboutissent au règne de la totalité, entendue comme une abolition des différences individuelles ?

Cette recherche inspirée par les leçons de Rimbaud, Herman Melville, Joseph Conrad et de très nombreux autres auteurs, s'est étendue depuis quelques années à la culture de masse (domaines musical ou cinématographique). L'objectif de cette extension est moins esthétique que spirituel : la nostalgie de l'Unité première, qui hante ces grands génies littéraires, se maintient dans des œuvres dites mineures qui vérifient la grandeur de cette vérité, trop souvent désignée comme un mythe.

Julie BERNARD

Enseignante de Lettres Modernes et docteure, depuis mars 2021, en littérature italienne de l'université Caen Normandie avec une thèse intitulée *Les mots et les choses dans l'œuvre théâtrale d'Alberto Savinio : un théâtre de l'entre-deux*, dirigée par Marie-José Tramuta.

Ses travaux de recherche portent, entre autres, sur l'œuvre savinienne, le genre théâtral et la notion d'intermédialité.

Elle a participé à de nombreuses journées d'étude ou colloques internationaux : comme celui en décembre 2016 consacré à Luca Ronconi à l'université de Paris 8 intitulé « Luca Ronconi, maître d'un théâtre sans limites » ou, plus récemment, en août 2021, à Cerisy-La-Salle,« Mandiargues entre les arts » : colloque consacré à l'œuvre d'André Pieyre de Mandiargues et organisé par Alexandre Castant, Pierre Taminiaux et Iwona Tokarska-Castant. Les Actes de ces colloques sont à paraître.

Filippo BRUSCHI

Dramaturge (Prix Fersen 2015), Docteur en Études Théâtrales à l'Université de Paris III Sorbonne Nouvelle, il a été chargé de cours à l'Académie des Beaux Arts et au IUAV de Venise (2012 et 2014), ainsi qu'aux départements des Arts du spectacle de l'Université Paul Valéry de Montpellier (2015-16), de Lille 3 (2016-17) et de Strasbourg (2019-20). Depuis 2019, il enseigne à l'Université de Paris X - Nanterre.

Il a écrit des articles sur le théâtre de Mérimée, de Mallarmé, de P.-N. Roinard Koltès et d'autres auteurs. En 2013, son premier livre est sorti aux Édition Honoré Champion : *Personnage collectif, personnage individuel au théâtre : tableaux d'un parcours dialectique (1830-1930)* avec une préface de Jean-Pierre Sarrazac. Ses recherches tournent autour de la relation entre les formes dramatiques, esthétique et le contexte historico-idéologique.

Hélène CAMARADE

Professeure en études germaniques à l'Université Bordeaux Montaigne et membre junior de l'Institut universitaire de France.

Ses recherches portent principalement sur la résistance allemande au national-socialisme, l'opposition en République démocratique allemande (RDA), la représentation de l'histoire au cinéma, au théâtre et dans la BD, et plus récemment les questions de Genre (*Gender*).

Publications dans le domaine des arts :

a) éditions (av. E. Guilhamon, C. Kaiser), *Le national-socialisme dans le cinéma allemand contemporain*, Presses universitaires du Septentrion, 2013 ; (av. M.-L. Paoli), *Marges et territoires chorégraphiques de Pina Bausch*, L'Arche, 2013 ; (av. E. Guilhamon, M. Steinle, H. Yèche), *La RDA et la société postsocialiste dans le cinéma allemand après 1989,* Presses universitaires du Septentrion, 2018 ;

b) coordination de numéros : (av. N. Willmann), « Mémoires et représentations de la résistance allemande au national-socialisme en RDA et en République fédérale d'Allemagne », in : *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande* (4/2010) ; « L'histoire par les lieux. Approche interdisciplinaire des espaces dédiés à la mémoire », in : *Essais. Revue interdisciplinaire d'Humanités,* n° 6 (4/2014) ; (av. P. Baumann, C. Kaiser, N .Patin), « Le mémorial des *Stolpersteine* en France et en Allemagne », in : *Allemagne d'aujourd'hui*, n° 225 (juillet-septembre 2018) ;

c) articles : « La réhabilitation de la résistance allemande dans la pièce 'Les Clandestins' de Günther Weisenborn dans l'immédiat après-guerre », in : R. Mogin-Martin, R. Caplán, C. Dumas, E. Fisbach (Dir.), *La mémoire historique. Interroger, construire, transmettre,* Presses de l'Université d'Angers, 2006, p. 329-338 ; « L'usure de la mémoire. L'empreinte du temps qui passe sur les mémoriaux de la Seconde Guerre mondiale », in : P. Baumann, A. de Beaufort (éd.), *L'Usure, excès d'usages et bénéfices de l'art*, Presses universitaires de Bordeaux, 2016, p. 112-125 ; « La représentation filmique de l'attentat du 20 juillet 1944 en République fédérale d'Allemagne », in : *Allemagne d'aujourd'hui*, n°208, (avril-juin 2014), p. 123-133 ; « *Guerrière* (*Kriegerin*, David Wnendt, 2011). Troisième Reich et RDA au cœur d'un tableau de la mouvance néonazie », in : *Allemagne d'aujourd'hui*, n°213, 2015, p. 115-123.

Patricia CORBIER-BASDEVANT

Agrégée d'anglais, professeur au Lycée St-Exupéry à Saint-Raphaël (Var)

Docteure en études anglophones (2017) sur « Edward Albee, dramaturge iconoclaste ».

Qualification M.C.F (CNU 11) en 2018.

Titulaire d'une Licence de Philosophie. (2008)

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).

Pierre DEGOTT

Professeur en langue et littérature anglaises à l'Université de Lorraine (site de Metz), il y enseigne notamment la littérature britannique du dix-huitième siècle. Sa thèse traitait des thèmes et de la poétique des oratorios anglais de G. F. Haendel. Sa recherche porte sur la librettologie et la réflexivité du texte chanté, la représentation du concert musical dans la littérature anglo-saxonne ainsi que sur l'opéra en traduction. Il se concentre sur les formes musicales du dix-huitième siècle (opéra, semi-opéra, ode, opéra-ballade, pièce de théâtre avec musique).

Il a publié plus d'une centaine d'articles scientifiques et organisé plusieurs colloques, essentiellement sur des sujets musico-littéraires. Il est également critique musical pour les sites ResMusica et Olyrix.

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*.

Delphine EDY

Docteure en littérature comparée, professeure agrégée d'allemand en classes préparatoires et chargée de cours en études théâtrales et en littérature comparée à l'université de Strasbourg. Elle est chercheure associée du CRLC de Sorbonne Université et du laboratoire ACCRA de l'université de Strasbourg. Ses recherches portent sur les liens entre texte et scène, la question de la représentation du réel dans le théâtre européen contemporain au croisement des questions d'éthique, d'esthétique et de politique, la réception créatrice des mythes et les questions de fiction/non-fiction, vues sous le prisme de l'écriture de soi et de l'autosociobiographie mises en scène.

Elle a publié de nombreux articles ces dernières années, co-dirigé avec André Petitjean la dernière livraison de la revue *Pratiques* (n° 191-192), intitulée « Théâtre contemporain : Écritures et Représentations » et publiera au printemps 2022 aux Presses du Réel de Dijon l'ouvrage *Thomas Ostermeier : explorer l'autre face du réel pour recréer l'œuvre en scène*.

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*.

Abdulnaser HASSO

Professeur à l'Institut Supérieur des arts théâtraux, Damas, Syrie.

Ex Directeur de la revue « al-Hayet al-Masrahiyat » (La vie théâtrale).

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 centaine 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 Diri-

ger 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*.

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 », ainsi que les n°s 253 et 255 de la revue *Missives* sur les « Littératures d'Afrique australe ».

Il a collaboré 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.

Vanessa SAINT-MARTIN

Auteure d'une thèse de doctorat en études hispaniques et hispano-américaines intitulée « L'implicite dans le théâtre espagnol d'avant-garde : analyse de *Luces de bohemia* et de *Yerma* », Vanessa Saint-Martin s'intéresse aux manifestations du discours implicite dans le texte théâtral ainsi qu'à ses effets sur la déconstruction du personnage et du dialogue.

Agrégée d'espagnol, elle exerce actuellement les fonctions d'Attachée Temporaire d'Enseignement et de Recherche au sein de l'université de Toulon.

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.
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 ouvrages récents, de *Guillaume le Conquérant* (Paris, Ellipses, 2008, 424 p.), de *Shakespeare* (Paris, Ellipses, 2018, 444 p.) et *Le Vers de Shakespeare* (Paris, Éditions Aphania, 2021, 624 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*.

NUMÉROS PRÉCÉDENTS
ET QUELQUES SOMMAIRES

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.).
*n° 31 (2021)	Présence et absence au théâtre (503 p.).

Numéros hors-série :

*n° 1 (2001)	Mélanges en l'honneur de Maurice 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*

***

Théâtres du Monde – Sommaire du N° 31 (2021)

PRÉSENCE ET ABSENCE AU THÉÂTRE

AVANT-PROPOS

Maurice ABITEBOUL	Présence et absence au théâtre

INTRODUCTION : PRÉSENCE ET ABSENCE AU THÉÂTRE

Marc LACHENY	Présence et absence au théâtre

ÉTUDES SUR « PRÉSENCE ET ABSENCE AU THÉÂTRE »

Jean-François SENÉ	Être ou ne pas être… au théâtre
Henri SUHAMY	« Présente je vous fuis, absente je vous trouve »
Théa PICQUET	Présence et absence dans la comédie de la Renaissance italienne : Giordano Bruno, *Il Candelaio* (1582)
Jean-Pierre RICHARD	Poétique shakespearienne de l'absence-présence
Maurice ABITEBOUL	Présence et absence dans *Hamlet* : proposition de quelques clés de lecture
Christian ANDRÈS	Présence et absence dans les *Entremeses* (*Intermèdes*) de Cervantès (1615)
Marine DEREGNONCOURT	D'Éros à Agapé : le *Cantique des Cantiques*, *Phèdre* de Jean Racine et *Partage de Midi* de Paul Claudel
Marine DEREGNONCOURT	*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	Présence et démonisme dans deux pièces de Goethe : *Egmont* et *Le Grand Cophte*

Marc LACHENY	Présence et absence de Friedrich Hebbel en Autriche. Histoire d'une réception mouvementée
Jean-Pierre MOUCHON	Présence et absence dans *Madama Butterfly* (1904)
René AGOSTINI	*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	Espace scénique, espace verbal dans le théâtre de Michel de Ghelderode
Marie-Hélène DAVIES	Présence et absence de Dieu dans *Dialogues des Carmélites* de Georges Bernanos
Claude VILARS	« Présence absente » de Peter dans *At Home at the Zoo* (2009) d'Edward Albee
Claude VILARS	Configuration de l'Absence dans *Suicide in B-flat* (1976) de Sam Shepard
Edoardo ESPOSITO	Présence et absence dans *Douleur sous clé* (*Dolore sotto chiave*) d'Eduardo De Filippo
Jacques COULARDEAU	Absence à tout jamais présente : esclavage sans fin (le film de Jonathan Demme, 1998, tiré du roman de Toni Morrison, 1987)
Cécile CHAMAYOU-KUHN	Représentabilité de l'absence dans et par le texte dramatique : Dea Loher, *Le Dernier Feu*
Hadj DAHMANE/Rabah HOUADEF	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	Les adaptations et mises en scène récentes de Johann Nestroy en France (2002-2016)
Marine DEREGNONCOURT	*A Falta que nos move*, création documentaire de Christiane Jatahy

RÉFLEXIONS ET COMMENTAIRES

Maurice ABITEBOUL	Shakespeare : raciste et xénophobe, antisémite, colonialiste et sexiste ?
Olivier ABITEBOUL	La représentation entre présence et absence : qu'est-ce qu'une représentation réussie ?

ATELIER D'ÉCRITURE

René AGOSTINI	*Le Carnet de l'Absence*

NOTES DE LECTURE

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

Quelques publications récentes de nos rédacteurs :

Maurice ABITEBOUL	* 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

SOMMAIRES DE QUELQUES NUMÉROS PRÉCÉDENTS